

ESTÉTICA DE LA NATURALEZA EN EL CINE RUSO Y SOVIÉTICO



EL TERCER PAISAJE

D. Carlos Muguiro Altuna

Tesis doctoral UPF 2013

www.paisajeruso.com

Director

Dr. D. Rafael Argullol Murgadas

Tutora

Dra. Dña. Tamara Djermanovic

INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA

Seminari d'Estudis Eslaus



Para Arantxa, Martín y Berta

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el final de un camino que se inició en el cine-club universitario de la Universidad de Navarra en torno al año 1989, de ahí que este breve capítulo de agradecimientos no pueda en ningún caso hacer justicia a todas las deudas acumuladas a lo largo de este tiempo. Hay, sin embargo, algunas menciones, comenzando por los directores de aquel cineclub, Rafael Llano y Fernando Pagola, que por su importancia directa en la materialización de esta tesis no puedo dejar pasar.

Por un lado, quiero recordar a quienes me posibilitaron el acceso y visionado del cine ruso-soviético y de materiales bibliográficos, habitualmente tan inaccesibles. Este periplo se inició lejos de las estepas rusas, en pleno Caribe, en los archivos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos de La Habana. Siguió después por las distribuidoras Alta Films de España y Arkeion Films de París, Mosfilm de Moscú, el Olexánder Dovzhenko National Center de Kiev, el San Petersburg Documentary Film Studio y el Center of Central Asian Cinematography junto con el Open Society Foundations de Budapest. En este periplo, numerosos estudiosos y cineastas, como Herz Frank y Artavazd Pelechian, fueron sugiriendo vías de investigación y posibilitándome el acceso a nuevos títulos, incluso a sus propias películas. Quiero mencionar con particular afecto a Hans-Joachim Schlegel, imprescindible llave de acceso a muchos de los secretos que guardan los archivos rusos. En la parte relacionada con la teoría del paisaje, mi reconocimiento para el Centro de Estudios de Arte y Naturaleza de Huesca (CDAN), tanto por sus seminarios anuales como por la riqueza de sus fondos documentales.

En el trabajo de mesa cotidiano y siempre tan solitario debo agradecer el apoyo y el interés constante del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Navarra. Concreto el agradecimiento en su director y buen amigo, Efrén Cuevas, a cuya persistencia debo que la tesis no quedara abandonada definitivamente en algún recodo del tiempo como un proyecto siempre postergable. Que no sucediera así se debió, en los últimos cuatro años, a la beca predoctoral que me concedió el Departamento de Educación del Gobierno de Navarra.

En 2008, casi veinte años después de haber abandonado el ámbito académico, volví a la universidad estimulado por el proyecto que significaba el Institut Universitari de Cultura de la Univesitat Pompeu Fabra de Barcelona. Me animaba también la posibilidad de asistir a las clases de Rafael Argullol, cuyos libros, particularmente *La atracción del abismo*, fueron siempre una referencia. En las aulas y despachos del IUC encontré la curiosidad y la alegría intelectual que han empujado esta tesis hasta el final. Aunque es extensiva a todo el Departamento, centro el agradecimiento en Maite Sastre, secretaria del Instituto, en Estela Ocampo, directora del IUC, y en el añorado profesor Eugenio Trías. Me gustaría mencionar de una manera muy particular a Rafael Argullol porque al aceptar la dirección de esta tesis vino a cerrar el itinerario activado hace años por sus escritos y por sus palabras. Su extraordinaria influencia intelectual y crítica ilumina todas estas páginas.

La primera persona del Institut Universitari de Cultura con la que tuve contacto fue Tamara Djermanovic, directora del Seminari d'Estudis Eslaus. De su mano he llegado también a la última línea de esta tesis. Basta trazar este arco para apreciar la dimensión de su impagable apoyo. Para alguien no eslavo como yo, su tutelaje ha sido siempre un salvoconducto intelectual y anímico para seguir avanzando por un territorio ajeno.

El resultado de esta tesis se debe también al apoyo incondicional de quienes he tenido más cerca: mis padres, hermanos y amigos. Aun no estando vinculados ni familiarizados con la materia, ellos han sido los primeros interlocutores de muchas hipótesis de esta investigación. Saben mejor que nadie que en el inicio de este viaje no estaba la tesis, ni siquiera su posibilidad remota, sino algo tan simple y misterioso como la pasión por unas imágenes lejanas. Mis últimas palabras de agradecimiento van para ellos: Mercedes Álvarez, Xabier Aniz, Javier Éder, Sergio Oksman, Arturo Redín, Alberto Rodríguez y, sobre todo, Arantxa, Martín y Berta, que han esperado pacientemente a que regresara de aquella lejanía.

Estética de la naturaleza en el cine ruso y soviético

‘El tercer paisaje’

En Rusia, la representación de la naturaleza ha sido siempre una encrucijada estética fundamental. En ella han ido cuajando a lo largo de los siglos las principales tensiones filosóficas y artísticas que han perfilado su cultura. En el contexto de este gran tema cultural, esta investigación estudia las formas del paisaje en el cine ruso y soviético. Está dividida en tres partes. *Identificación del paisaje ruso* traza un recorrido histórico por los debates estéticos sobre la naturaleza que el cine hereda y asimila. *Componentes del paisaje cinematográfico* cataloga los distintos enfoques paisajísticos que se enfrentan en el cine ruso de los primeros treinta años del siglo XX. De estas confrontaciones emana el concepto de tercer paisaje y, también, las categorías del ‘paisaje como transparencia’ y ‘paisaje como presencia-aparecer’. En la tercera parte, *Violencia estética del paisaje*, se aplica esta metodología al análisis histórico del cine ruso-soviético hasta finales de los años 60.



Эстетика природы в российском и советском кино **«Третий пейзаж»**

В России отображение природы в искусстве всегда являлось важнейшим эстетическим перекрестком. На протяжении веков на нем обретали форму основные философские и художественные дискуссии, сформировавшие культуру России. В контексте этого грандиозного культурного значения и рассматривает данная работа варианты пейзажа в российском и советском кино. Она разделена на три части. В разделе «Идентификация русского пейзажа» прослеживается история эстетической дискуссии о природе, унаследованной и ассимилированной кино. В главе «Элементы кинематографического пейзажа» приводится классификация различных подходов к пейзажу, которые соперничают в российском кинематографе первого тридцатилетия XX века. Из этого соперничества рождается концепция «третьего пейзажа», а также категории «пейзажа как прозрачной пленки» и «пейзажа как проявления». В третьем разделе работы, озаглавленном «Эстетическая конфронтация в пейзаже», та же методология применяется для исторического анализа российско-советского кино до конца 60-х годов.



Aesthetics of nature in Russian and Soviet cinema **'The third landscape'**

In Russia, the portrayal of nature has always been an essential aesthetic intersection. This intersection has seen the moulding of the leading philosophical and artistic tensions which have shaped Russia's culture. Against the backdrop of this important cultural issue, this thesis studies the different approaches to nature and landscape in Russian and Soviet cinema. The thesis is divided into three parts. *Identification of the Russian landscape* charts the history of aesthetic debates about nature which cinema both inherits and assimilates. *Components of cinema landscapes* catalogues the different landscape approaches which clashed in Russia cinema during the first thirty years of the 20th century. This clash gives rise, in this dissertation, to the concept of the 'third landscape', and, additionally, the categories of 'transparent landscape' and 'landscape as presence and apparition'. In the third part, *Aesthetic violence of landscape*, this methodology is applied to the historical analysis of Russian and Soviet cinema up until the end of the 1960s.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	vii
Resúmenes.....	ix
Índice.....	xiii
Prólogo.....	xvii
Notas aclaratorias.....	xxiv
Esquemas.....	xxv

PARTE I. IDENTIFICACIÓN DEL PAISAJE RUSO..... 1

CAPÍTULO 1	
PAISAJE Y NATURALEZA.....	3
1.1. Sentido de la naturaleza y gusto por el paisaje.....	3
1.2. Imperativo físico y primacía de lo espiritual.....	5
1.3. El mito del espacio ruso.....	7
1.3.1. Atopía rusa: el espacio como proto-paisaje.....	7
1.3.2. Nomadismo y representación del espacio.....	10
1.4. Paisaje y descosmización moderna.....	12
1.5. Hacia una teoría del paisaje ruso.....	14
1.5.1. La dualidad rusa.....	15
1.5.2. Un modelo ternario.....	16
1.5.3. Estética del paisaje como ternalidad.....	18

CAPÍTULO 2	
PRIMERA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE RUSO	
DUALIDAD DE CREENCIAS.....	25
2.1. Localización histórica y descripción de la <i>dvoeverie</i>	25
2.2. Las creencias eslavas sobre la naturaleza.....	28
2.2.1. Inmersión cosmogónica y dualismo eslavo.....	28
2.2.2. Divinidades y creencias de la naturaleza.....	29
2.3. La Iglesia cristiano-ortodoxa y la Naturaleza.....	33

CAPÍTULO 3	
SEGUNDA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE	
DUALIDAD DE LAS IMÁGENES.....	39
3.1. El icono y la imagen de la naturaleza como presencia.....	39
3.1.1. Realismo del icono.....	41
3.1.2. El paisaje como presencia: el árbol y el icono.....	43
3.2. El paraíso arcádico: el paisaje como idea.....	46
3.2.1. Paraíso y paraíso: <i>paradiz</i> y <i>rai</i>	46
3.2.2. Los jardines del zar.....	47
3.2.3. El paisaje como cuadro.....	51
3.3. Representación y presencia: dos formas del paisaje.....	52

CAPÍTULO 4	
TERCERA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE	
EL LARGO REGRESO AL PAISAJE PROPIO.....	55
4.1. El regreso al campo.....	55
4.1.1. El refugio de la nobleza en la hacienda.....	55
4.1.2. Bolótov y la voz en el jardín.....	57
4.1.3. La dimensión sonora del jardín.....	58
4.2. La difícil asimilación de Rusia como paradigma pintoresco.....	60
4.2.1. La erosión del idealismo arcádico en Rusia.....	60
4.2.2. Italia como modelo pintoresco.....	61
4.2.3. Karamzín y el camino hacia la visibilidad.....	63
4.2.4. Lo pintoresco y el paisaje sagrado.....	65

4.3. Críticas a la Rusia pintoresca.....	66
4.3.1. La visión no estética del paisaje de Aksákov.....	66
4.3.2. La escuela natural de Chernishevski.....	68

CAPÍTULO 5

CUARTA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE INVERTIDO.....	73
5.1. Fundamentos estéticos del mito del paisaje ruso.....	73
5.1.1. Paisaje como formulación anti-pintoresca.....	73
5.1.2. Paisaje y escisión romántica en Rusia.....	75
5.1.3. Lo sublime y el vacío del paisaje.....	78
5.1.4. El paisaje como analogía, el paisaje como paradoja.....	80
5.1.5. Formulación estética del paisaje invertido.....	83
5.1.6. El puro paisaje en la pintura rusa.....	95
5.2. Formas del paisaje invertido.....	98
5.2.1. Paisaje y ascesis contemplativa.....	98
5.2.2. Paisaje y escatología.....	105
5.2.3. Paisaje y co-creación del mundo.....	109

CAPÍTULO 6

BREVE ENCUENTRO EN EL BOSQUE

TOLSTÓI Y EL PENSAMIENTO DE LA NATURALEZA.....	113
6.1. El pensamiento de la naturaleza de Tolstói.....	114
6.2. El encuentro con el paisaje.....	116
6.3. Tolstói y el paisaje como revelación.....	118

CAPÍTULO 7

QUINTA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE RUSO

EL PAISAJE CINEMATOGRAFICO Y EL FIN DEL PAISAJE.....	123
7.1. La tercera naturaleza de las imágenes del cine.....	123
7.1.1. La recepción del cinematógrafo en Rusia.....	123
7.1.2. El cine como quinta encrucijada del paisaje ruso.....	126
7.1.3. Lo paisajístico cinematográfico y lo demoníaco.....	128
7.1.4. La dimensión paisajístico-performativa de la proyección.....	130
7.2. El jardín: primer arquetipo paisajístico del cine ruso.....	133
7.3. El fin del paisaje.....	137
7.3.1. Hacia una nueva iconoclasia.....	137
7.3.2. Kandinski y Malévich, dos caminos del no-paisaje.....	139
7.3.3. La abstracción del paisaje y la estética invertida.....	142
7.3.4. La deriva de los <i>peredvizhniki</i> y del paisaje figurativo.....	144

PARTE II

COMPONENTES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO RUSO..... 147

Presentación.....	149
-------------------	-----

CAPÍTULO 8

EL PAISAJE COMO IMAGEN-REPRESENTACIÓN.....	159
8.1. La artealización del paisaje.....	159
8.2. Viaje a la semilla: el paisaje propio.....	163
8.3. La densidad abismática de la imagen del paisaje.....	166
8.4. Las ventanas y el paisaje como lejos.....	170
8.5. Paisaje de interior-paisaje de interiores.....	172
8.6. Paisaje diegético o paisaje integrado.....	174
8.7. Paisaje como <i>paysage</i> : los insertos atmosféricos.....	175
8.8. Las nubes y los motivos paisajísticos.....	179
8.9. El paisaje y su abstracción.....	180

CAPÍTULO 9	
EL PAISAJE MATERIA.....	183
9.1. El paisaje como alienación del objeto.....	183
9.2. De la imagen a la materia.....	186
9.3. La percepción en la materia.....	189
9.4. El extrañamiento.....	192
9.5. Geografía creativa y geografía física.....	194
9.6. El lugar del cineasta.....	196
9.7. Del paisaje a la cosmogonía.....	198
9.8. Hacia la sacralización secular de la tierra soviética.....	202
CAPÍTULO 10	
TERCER PAISAJE	
EL PAISAJE COMO TRANSPARENCIA.....	207
10.1. El mito del velo en la tradición del paisaje.....	209
10.2. Bakhtin, el paisaje dialógico en el cine y el espacio como ‘prostranstvo’.....	213
10.3. La formulación del paisaje-cristal.....	216
10.4. <i>Zvenigora</i> y la fundación del paisaje cristal.....	219
10.5. Paisaje y memoria de las imágenes.....	221
10.6. Paisaje y la narración detenida.....	223
10.7. El paisaje cinematográfico.....	224
CAPÍTULO 11	
TERCER PAISAJE	
EL PAISAJE COMO PRESENCIA.....	227
11.1. El paisaje como <i>naturaleza muerta</i>	228
11.2. Los cuatro elementos y su corporeidad.....	229
11.3. El espacio como límite.....	231
11.4. El realismo <i>in praesentia</i> del icono y el cine.....	234
11.4.1. La materialidad del icono y del cine.....	234
11.4.2. El ojo mecánico y la imagen purificada.....	237
11.4.3. Mirada completa o esférica y cine-grafía.....	238
11.5. Sacrificio del paisaje.....	240
CAPÍTULO 12	
TERCER PAISAJE	
BALAZS Y EISENSTEIN, DOS MODELOS TEÓRICOS.....	245
12.1. Estética del paisaje de Bela Balazs.....	248
12.1.1. Balazs y la herencia romántica en el cine.....	248
12.1.2. Fisionomía del paisaje.....	250
12.1.3. La categoría de lo sublime cinematográfico.....	251
12.1.4. La experiencia demoníaca del paisaje.....	253
12.1.5. El impacto de el hombre invisible en la URSS.....	254
12.2. Estética del paisaje de Serguéi Eisenstein.....	257
12.2.1. El anhelo de unidad en el todo.....	257
12.2.2. Primera historización del paisaje ruso.....	259
12.2.3. Paisaje y montaje vertical.....	261
12.2.4. Paisaje cinematográfico y herencia pictórica.....	262
12.2.5. El extrañamiento ante el paisaje.....	264
12.2.6. <i>La pradera de Bezhin</i>	266
12.2.7. El horizonte como frontera del aparecer.....	268

PARTE III	
VIOLENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE.....	271
Presentación	273
CAPÍTULO 13	
EL PAISAJE COMO FONDO.....	275
13.1. El cine en la historia del paisaje como fondo.....	275
13.1.1. El paisaje como fondo pictórico.....	275
13.1.2. El cine de los orígenes y la naturaleza en primer término.....	276
13.1.3. Escenografía y paisaje.....	277
13.1.4. El arte del fondo: un modelo de análisis.....	280
13.2. <i>Mise au fond</i> . Paisaje como conflicto entre figura y fondo.....	282
13.2.1. La profundidad del decorado.....	282
13.2.2. La profundidad del territorio.....	286
13.2.2.1. Fondo del decorado versus profundidad del territorio.....	286
13.2.2.2. El fondo como figura: la antropomorfización del fondo.....	288
13.2.3. La profundidad de la imagen.....	289
13.2.3.1. Paisaje, naturaleza y cine en el Realismo Socialista.....	290
13.2.3.2. Definición de la relación fondo-figura: Cultura vs. Naturaleza.....	298
13.2.3.3. Realismo socialista y tercer paisaje.....	305
13.2.3.4. La oscuridad del idealismo.....	312
13.3. <i>Mise en abîme</i> . Paisaje como fondo del fondo.....	316
13.3.1. La liberación del fondo.....	317
13.3.2. El fondo de la figura.....	324
13.3.3. Los tiempos del paisaje.....	327
13.3.3.1. Paisaje y proceso invocatorio en Khutsiev.....	327
13.3.3.2. La herida arcáica y Paradzhánov.....	330
13.3.3.3. Perspectiva invertida y elogio de la superficialidad.....	333
13.3.4. El espectador y el paisaje no intencional.....	336
CAPÍTULO 14	
EL ESPACIO COMO FANTASMA DEL PAISAJE.....	339
14.1. Cristalización del espacio y disolución del paisaje.....	339
14.1.1. Coordenadas del espacio y paisaje rusos.....	339
14.1.2. El aura del espacio.....	343
14.2. Cristalización del espacio como paisaje: cuatro parámetros.....	345
14.2.1. La ambigüedad del límite.....	345
14.2.2. La aparición-desaparición del espacio intermedio.....	350
14.2.3. La transmutación del centro.....	352
14.2.4. El eje vertical y encarnación del punto de vista.....	355
14.2.4.1. Etapa cartográfica o de mapización.....	357
14.2.4.2. Desalojo de dios y reocupación de la vertical.....	360
14.3. Disolución del paisaje por el espacio: cuatro parámetros.....	364
14.3.1. El espacio excesivo.....	365
14.3.1.1. El ocho (8) y el infinito (∞).....	365
14.3.1.2. Vacío y plenitud del espacio.....	367
14.3.2. La provincia como tercer paisaje.....	375
14.3.3. Espacio y contemplación.....	378
14.3.4. La regeneración del espacio vertical.....	385
14.3.4.1. Resacralización de la vertical.....	385
14.3.4.2. Personajes habitados por la vertical.....	388
14.3.4.3. Las formas de la fuga.....	392
CONCLUSIONES.....	401
BIBLIOGRAFÍA.....	409
FILMOGRAFÍA.....	435
MOTIVOS PAISAJÍSTICOS.....	443

PRÓLOGO

El país atrae (...) por su variedad, por lo grandioso de una naturaleza no dominada, como las cumbres y abismos de sus cordilleras, o por el aislamiento virgen de los bosques siberianos o por la calma de sus amplios ríos; y atrae adentrarse por un campo de lejano horizonte, pisar tierra húmeda, encontrar ante sí un muro de verdor, un alto muro que habla con el viento, en el que se entra por su espesura de troncos y matorrales. Campos donde han cruzado amores y desesperanzas, los regueros de sangre, las llamadas del trabajo, las maldiciones, un campo que puede ser arrasado por las pasiones o florecer cualquier día.

Juan Eduardo Zúñiga. *Desde los bosques nevados.*

Esta tesis se adentra en las formas de la naturaleza, el paisaje y el espacio en el cine ruso-soviético desde finales del XIX hasta la década de 1960. No es una tesis temática que ve en el paisaje un argumento, género o motivo visual. El paisaje se contempla aquí como forma de pensamiento, incluso como un neologismo verbal: como una manera de conjugar los tiempos de un lugar, tal y como lo hace el cine al filmar la naturaleza.¹ El paisaje aparece también como encrucijada estética en la que se han ido encontrando a lo largo de la historia algunos de los dilemas creativos y filosóficos esenciales de la cultura rusa.² Como reconoció Serguéi Eisenstein, citando a Novalis, “cualquier paisaje es el cuerpo ideal para la expresión de un sistema de pensamiento definitivo” (1987: 376). Finalmente, el paisaje se toma aquí como formulación del misterio: siguiendo a Lyotard, como la primera y más desconcertante manifestación del extrañamiento, de *lo otro que no soy yo* (1998: 189)³.

Aunque la dimensión misteriosa de la naturaleza rusa, aparentemente vacía y ascética, ha seducido a escritores y artistas rusos de los últimos dos siglos⁴, uno de

¹ Tomo la expresión de W.J.T. Mitchel que en *Landscape and Power* propone sustituir el sustantivo paisaje por una nueva formulación verbal. Se ajustaría así a “la idea del paisaje no como objeto para ser visto o texto que debe ser leído, sino como proceso a través del cual se forman las identidades subjetivas como colectivas” (2002: 1). Remito también a Neus Miró (2009).

² Desde finales del siglo XX se ha desarrollado en ámbitos académicos rusos lo que se ha llamado *khudozhestvennaya kultura*, literalmente cultura artística, como un enfoque específico de los estudios de cultura visual centrado en las afinidades entre formas distintas de ver y representar, particularmente las artísticas (Efimova y Manovich: 1993: xxviii). A este enfoque hay que añadir el interés por la noción de espacio como metacategoría cultural, ya advertida por Florensi cuando escribió que “toda cultura puede ser interpretada como actividad para organizar el espacio” (cit. Efimova y Manovich, 1993: xxviii). Estas aproximaciones transversales están también presentes en esta tesis.

³ Advierte Lyotard que “habría paisaje cada vez que el espíritu se deporta de una materia sensible a otra, conservando en ésta la organización sensorial conveniente para aquélla, o al menos su recuerdo. La tierra vista desde la luna por un terrícola. El campo para el habitante de la ciudad, la ciudad para el agricultor. El destierro -*dépaysement*- sería una condición del paisaje -*paysage*- (1998: 185).

⁴ En términos generales, el desconcierto ante el paisaje fue un asunto recurrente entre los pintores de finales del XIX y principios del XX, de Cézanne a Kandinski. El primero escribía de manera elocuente: “Todos los grandes paisajes tienen un carácter visionario. La visión es lo que se vuelve visible de lo invisible... El paisaje es invisible, porque cuanto más lo conquistamos, más nos perdemos en él. Para llegar al paisaje, tenemos que sacrificar, tanto como nos sea posible, cualquier determinación temporal, espacial, objetiva; pero este abandono no sólo alcanza el objetivo, nos afecta a nosotros mismos en la misma medida. En el paisaje, dejamos de ser seres históricos, es decir seres por sí mismos objetivables. No tenemos memoria para el paisaje, tampoco la tenemos para nosotros en el paisaje. Soñamos de día y con los ojos abiertos. Somos sustraídos al mundo objetivo pero también a nosotros mismos” (cit. Strauss, 2000: 519).

quienes mejor supieron formular este misterio fue un viajero extranjero: Rainer María Rilke. En agosto de 1900, tras su inolvidable viaje a Rusia junto a Lou Andreas-Salomé, refugiado en la colonia de Worpswede, el poeta fijó en un breve párrafo la extraña orfandad del paisaje:

El paisaje nos es algo extraño y uno está terriblemente solo entre árboles que florecen y entre arroyos que pasan. A solas con una persona muerta, uno no está ni de lejos tan abandonado como a solas con los árboles (2010: 16).

El cine pareció ritualizar este encuentro solitario con la naturaleza. Es conocida la reacción de Máximo Gorki cuando, tras la primera sesión del cinematógrafo, describió la experiencia como un viaje al reino de las sombras, en donde las cosas eran ellas mismas sin serlo del todo: casi árboles, casi viento, casi agua. Los escritores del Simbolismo, lejos de considerarlo una carencia, entendieron que aquel diagnóstico evidenciaba la materia real de la que estaba hecha la naturaleza y que el cine no hacía sino aislar y condensar. No es que las películas estuvieran confeccionadas con los materiales de la naturaleza, era más bien que la naturaleza estaba hecha con los materiales de las películas. Andreiev se refirió a aquella extraña materialidad como la tercera naturaleza e Ivánov acuñó la expresión “*A realibus ad realiora*” (de la realidad a una realidad mayor) que el cine también procuraba. Así, la lluvia en las películas no era *casi* lluvia, sino *más lluvia* que la lluvia cotidiana. La frase encandilaría a un autor como Tarkovski, muchos años después.

Casi árbol o más árbol que el árbol: tal es la dicotomía estética que aborda esta tesis.

La extraña materialidad de la naturaleza no es un asunto desfasado o remoto que ocupó exclusivamente a los escritores del cambio de siglo, sino que sigue teniendo hoy una vigencia indiscutible y escurridiza. De hecho, la causa primera de esta investigación debe localizarse en ese desconcierto antiguo ante el paisaje, equivalente al de aquellos primeros espectadores.⁵ Los árboles de Dovzhenko y Savchenko, los cielos de Eisenstein, los caminos de Kalatózov, los mares de Bárnet, los campos cultivados de Medvedkin y Piriev y los jardines de Bauer. Árboles, cielos, caminos, mares, campos y jardines que en la pantalla aparecen con un grado de realidad distinto y desconcertante: *a realibus ad realiora*. Éste es el misterio que se quiere conocer, pero también, paradójicamente, el secreto que no se desea desbaratar, como si tales imágenes conservaran el aura frágil que ha pervivido de cierto arcaísmo cinematográfico.

Desde el punto de vista estético, el cine ruso posee al menos tres características que lo convierten en un laboratorio cinematográfico singular. La primera se refiere,

⁵ En uno de sus últimos artículos de prensa, Eugenio Trías reparaba precisamene en la extraña materialidad de los sueños filmados por Tarkovski, que lejos de ser evanescentes o indeterminados, poseían una presencia física extraordinaria. En el paisaje de *Stalker*, todo es vulgar y hasta putrefacto: “Desperdicios industriales depositados en aguas casi estancadas, o que circulan pausadamente arrastrando agujas hipodérmicas, tuercas, imágenes deterioradas de páginas de libro, pistolas, maderas; donde nada sobresale ni en el itinerario ni en las habitaciones a que se quiere llegar. Lo único surrealista de ese paisaje es el teléfono del cuarto contiguo a la habitación de los deseos. ¡Un teléfono que además funciona! Algo de este cariz acontece en todos, o casi todos, los sueños de las películas de Tarkovsky: las mismas casas, las mismas habitaciones, con paredes desconchadas, techumbre que deja caer por la humedad su corteza de cal podrida. Los sueños pierden, de este modo, sus lindes con la vida de cada día” (2012: 3).

como hemos mencionado, al ambiente finisecular dominado por el Simbolismo en el que fue acogido el cinematógrafo. Algunas de aquellas primeras impresiones e interpretaciones cuasi fantasmagóricas han poseído una vigencia extraordinaria, incluso hasta nuestros días. La segunda se refiere al dualismo extremo (materialista-espiritualista) que en los primeros años del siglo XX entra en colisión en la sociedad y en el cine, sobre todo en el periodo de la revolución bolchevique. Ninguna otra cinematografía en el mundo conocerá posiciones tan extremas a la hora de interpretar el cine bien como un espectáculo cultural o artístico, bien como una herramienta fundamental en la consecución de una utopía social. La tercera singularidad se refiere al largo aislamiento que mantendrá al cine ruso-soviético ajeno a los grandes debates estéticos que perfilaron el cine a partir de la década de 1920. Me refiero fundamentalmente al Neo-realismo italiano y a la regeneración de la modernidad cinematográfica que acaece tras la II Guerra Mundial. Todas estas variables obligan a pensar el cine ruso-soviético no ya en el contexto de la historia del cine, sino, sobre todo, en el de su propia tradición cultural, porque es ésta la que servirá de fuente constante de inspiración y polémica.

En esa línea, la tesis amalgama el cine en la tradición cultural rusa, a partir de constantes catas verticales y asociaciones horizontales. Dibuja la cultura rusa como un bosque que permite ser recorrido en direcciones y sentidos distintos, que invita incluso al noble arte de *perderse en él*. Como escribió Walter Benjamin: “No encontrar el camino en una ciudad no significa gran cosa. Pero perderse en una ciudad, como se pierde uno en un bosque, requiere toda una educación”. La estructura e incluso la extensión de este trabajo responden a este enfoque: cada una de las tres partes posee autonomía propia y marca una línea de argumentación conjunta. A su vez, la tesis plantea recorridos circulares, reformulaciones o variaciones de conceptos ya expuestos.

La investigación adopta un enfoque multidisciplinar a partir de conceptos de la estética, la teoría del paisaje y el pensamiento cinematográfico. Uno de estos elementos nucleares es el concepto de la ternalidad, definido por Mikhail Epstein⁶ particularmente en *La espiritualidad rusa y la secularización de la cultura (Russkaia kultura na rasputie: Sekuliarizatsiia i perekhod ot dvoichnoi modeli k troichnoi)*. Tradicionalmente, el dualismo ruso ha venido siendo caracterizado por la imposibilidad de encontrar un término medio o una esfera de conciliación entre los extremos.⁷ Epstein lo reconoce también así, pero propone la categoría de una tercera esfera filosófico-estética entendida en un sentido paradójico, no como lugar intermedio o híbrido sino resultado de la confrontación, la anulación o la sublimación de tal dualismo. Frente a los extremos de la dualidad, la ternalidad no crea un lugar pacificado sino que dispone un tercer extremo, tan alejado de los otros como los otros están entre sí. La idea de una tercera categoría identifica, en el ámbito de lo ruso, la dicotomía entre lo secular y lo espiritual, lo individual y lo colectivo, la materia y la abstracción. Y encaja

⁶ Epstein ha estudiado también la evolución de la naturaleza en la tradición poética rusa. Su libro *La poesía y los elementos. La naturaleza en la poesía rusa de los siglos XVIII al XX (Stiji i stjii. Privoda b Russkoi poezii, bek XVIII bek XX)* ha constituido para esta tesis una guía fundamental a la hora de diferenciar los conceptos de paisaje y naturaleza en poesía.

⁷ Según Epstein, otras confrontaciones duales, como la que confronta lo Dionisiaco a lo Apolíneo, tal y como fue descrita por Nietzsche, no poseen la característica esencial del dualismo ruso que es su carácter maximalista irreconciliable. “Ni lo Dionisiaco ni lo Apolíneo -argumenta- poseen la cualidad del dualismo ruso: la inversión, la ruptura y la substitución” (2011: 99).

perfectamente en un medio expresivo como el cine que posee asimismo una naturaleza dual, figurativa y abstracta, material y espiritual, representativa y presencial.

En los últimos años el estudio del cine ruso-soviético se ha nutrido de miradas transversales de las que esta investigación es deudora y a las que, de alguna manera, también anhela incorporarse.⁸ Debemos citar particularmente el seminal estudio de Evgeni Margolit *Paisaje con héroe (Landscape with hero, 2000)*, los trabajos sobre el espacio de Emma Widdis (2003, 2009), las investigaciones sobre la fotografía cinematográfica de Phillip Cavendish (2004, 2007, 2008), las reflexiones sobre la intertextualidad en el cine de Mikhail Iampolski (1998) y la novedosa historiación del cine de los orígenes de Yuri Tsivian (1994).

Algunas de las nuevas miradas críticas sobre el cine ruso-soviético de la última década no han provenido del ámbito de la prensa especializada ni del mundo académico, sino de proyectos curatoriales realizados en el contexto de festivales y cinematecas. Tres de estas iniciativas han sido fuente fundamental de ideas, materiales y reflexiones a lo largo de esta investigación: la revisión del cine silente ruso de 1908 a 1919 acometida por el Giornate del Cinema Muto de Pordenone en 1989⁹, la historia secreta del cine soviético programada por el festival de Locarno en 2000¹⁰, y la revisión de la obra de Dziga Vértov comisariada por Yuri Tsivian en 2004¹¹.

Todas estas iniciativas -junto con otras no citadas-, han contribuido a romper los modelos historiográficos que tradicionalmente dividían el cine ruso en periodos políticos herméticos y aislados, como si los cineastas no continuaran su actividad más allá del perímetro histórico asignado o como si el concepto de subversión sólo pudiera aplicarse al contenido verbalizable de lo que permitía decir o mostrar la censura. A veces, como se verá en este estudio, la heterodoxia se camufla en el fondo, precisamente ahí donde aguarda el paisaje. Mi investigación propone una lectura permeable -incluso contradictoria- de los periodos históricos, tal y como ha sugerido Denis Youngblood¹².

Respecto a la estructura, la primera parte de la tesis define la base histórico-estética. A través de cuatro encrucijadas estéticas, se describe la evolución de los conceptos de paisaje, naturaleza y espacio en la cultura rusa desde el siglo X hasta el siglo XX. Tal recorrido reconstruye las distintas confrontaciones duales que definen esta evolución y que, especialmente activas a lo largo del siglo XIX, influirán de manera determinante en el cine. En el paisaje ruso quedan enfrentadas en el siglo XIX la herencia cósmico-materialista premoderna, asociada a las creencias cristiano-

⁸ Recientemente Alekséi Bobrikov (2012) planteaba también un acercamiento distinto al arte ruso, no a través de etapas y estilos excluyentes sino como como evolución iconográfica que poseyera una dimensión cíclica cuasi natural u orgánica.

⁹ Titulada *Testimoni Silenziosi. Film russi 1908-1019*, fue organizada por el Giornate del Cinema Muto de Pordenone (Italia) en 1989, a partir de las investigaciones de Yuri Tsivian, Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro y David Robinson.

¹⁰ La retrospectiva *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, comisariada por Bernard Eisenschitz, se realizó en el Festival de Locarno de 2000.

¹¹ *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties* acogió toda la obra del cineasta soviético en el Giornate del Cinema Muto de 2004.

¹² Entre otras publicaciones, Denis Youngblood ha planteado interpretaciones permeables de la historia del cine soviético en *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918* (1999), *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (1992), y *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* (1991).

arcáicas, y la tradición pictórico-visual-representativa del paisaje asumida desde Europa a partir del XVIII, que en Rusia adquirió particularidades propias: tanto en la interpretación de lo arcádico, como de lo pintoresco y lo sublime. Este relato conduce, al final del primer bloque, a la que definimos como *quinta encrucijada del paisaje ruso*, protagonizada por el cine.

En el contexto del paisaje, el rasgo fundamental del cine es su naturaleza híbrida o ternaria. Habilita una vía renovada en la tradición del paisaje-representación -epígono del siglo XIX, siglo paisajístico por excelencia, el siglo del Romanticismo y del Impresionismo-. Simultáneamente, el cine activa la posibilidad de una imagen hecha sin intervención de la mano del hombre, como inscripción material y física directa del mundo: una vía para el paisaje como forma de presencia que conecta con cierto panteísmo y materialismo cósmico, e incluso con el arte del icono.

La segunda parte de la tesis se centra en la identificación de los componentes que intervienen específicamente en la conformación de la estética del paisaje cinematográfico ruso en las tres primeras décadas de siglo XX. La originalidad del paisaje cinematográfico ruso viene dada en este tiempo fundacional por la manifestación extrema de su dualidad: por un lado un cine del *paisaje-imagen* (*izobrazhenie*), ligado a la tradición paisajístico-pictórica, y, por otro, un cine del *paisaje-materia* (*obraz*), herencia arcaico-material del mundo.

A su vez, en el interior de cada una de estas formulaciones se activó en estos primeros años del cinematógrafo un movimiento paradójico que contradecía su fundamentación original. La visualidad del paisaje-imagen-representación evolucionó hacia la celebración de la transparencia del paisaje: cualidades de un cierto vaciamiento y abstracción del paisaje que recordaban a la evolución del género pictórico en Rusia, de Levitán a Kandinski.

En el otro extremo, el realismo *in praesentia* del paisaje-materia, característico del cine posterior a octubre de 1917, condujo a la formulación de nuevas construcciones cosmogónicas del mundo y de la historia: por este camino, el paisaje-materia condujo a la *desmaterialización de la materia* y a la atribución de valores alegóricos a los objetos y a los elementos de la naturaleza.

El cine ruso-soviético se configura, así, como un laboratorio extraordinario del paisaje, porque acoge no sólo la manifestación radical de los dos extremos mencionados -el paisaje representación y el paisaje material- sino también las soluciones paradójicas que resultan de tal dualismo. Extrapolando el pensamiento de la ternalidad cultural de Epstein, a la concreción de estas manifestaciones la hemos denominado *tercer paisaje*¹³, en cuyo interior, a su vez, se activan dos pulsiones: por un lado la dimensión de transparencia-opacidad y por otro la de presencia-aparecer.

El concepto del *tercer paisaje* aspira a ser una aportación valiosa de este trabajo, fundamentalmente por tres motivos. Primero, porque es un concepto que se deriva de

¹³ La consideración de un valor ternario en los estudios del paisaje o del espacio ha sido analizada, entre otros, por Gilles Clement, en el primer caso, por Edward Soja y Henri Lefebvre, en el segundo, tal y como referiré en el capítulo 1.

manera natural del estudio histórico preliminar. La idea del tercer paisaje, emana de la propia naturaleza del cinematógrafo y de la acogida que recibió en Rusia. La tesis argumenta con detalle los vectores contradictorios sobre el paisaje que convergen históricamente en el cinematógrafo. En segundo lugar, el concepto de tercer paisaje proporciona una herramienta metodológica para definir la originalidad del pensamiento de la naturaleza del cine ruso-soviético, particularmente en cineastas que, como Dovzhenko, no son ni paisajistas ni cosmólogos, sino que conforman una *tercera naturaleza* que surge de la conflagración del esquema dualista. En tercer lugar, porque el tercer paisaje proporciona nuevas vías para el análisis e historización del cine ruso-soviético.

Desde el inicio, uno de los propósitos fundamentales de la investigación ha sido el desarrollo de una metodología, coherente con la tradición cultural, que permitiera lecturas novedosas y heterodoxas de la historia del cine ruso. La última parte de la investigación resulta, siguiendo ese propósito, de la aplicación práctica y analítica de dos de las ideas centrales desarrolladas en los capítulos anteriores: la concepción del paisaje como transparencia y como forma de presencia. Siguiendo la idea de la transparencia, se pretende una historia del paisaje como fondo, paradigma de la dimensión abismática de la imagen de la naturaleza: ¿A dónde lleva la profundidad del bosque? En segundo lugar, la evolución del espacio en el cine ruso se aborda como una historia del aparecer-desaparecer: ¿Cómo hacer presente y dar presencia a la atopía rusa? Debido a este carácter inasible y espectral, que parece aguardar detrás de todas las apariencias, nos referiremos al espacio como verdadero fantasma del paisaje. En todo caso, la identificación del espacio como fantasma puede ser interpretada, también, en un sentido más coloquial: como aquella obsesión -aquel fantasma- que no abandona nunca el centro de las preocupaciones del cineasta ruso.

Esta tesis nace del asombro ante la naturaleza tal y como aparece retratada en el cine ruso-soviético. Nace también de la necesidad de recorrer su misterio. Comencé a ver películas rusas durante mis estudios en la Universidad de Navarra, a finales de los años ochenta, en las sesiones del cine-club universitario del que formaba parte. Allí conocí el cine de Dovzhenko, Pudovkin, Vértov y también de Andréi Tarkovski. En 1989, el cine-club organizó el primer ciclo completo de su obra en España, apenas tres años después de su muerte. Con motivo del evento, tuve la oportunidad de entrevistar a Larissa Tarkovskaya, viuda del cineasta, a propósito de numerosas cuestiones, algunas relacionadas con la importante presencia de la naturaleza en la filmografía de su marido. Cuando unos días después me disponía a transcribir aquel largo y, entendía, valioso testimonio, de la cinta de cassette no brotó palabra alguna, sino el rumor de un bosque y, en primer término, algo más nítidos, algunos cantos de pájaros. Por un descuido, mi hermano, muy aficionado a la ornitología, había empleado la cinta para registrar los ambientes sonoros de un bosque y el canto del urogallo, ave en peligro de extinción y cuya búsqueda animaba algunas de sus expediciones.

Algunos de los episodios más importantes de la historia del paisaje ruso tienen que ver con la voz sorpresiva de la naturaleza: una voz siempre desconcertante que escucharon Andréi Bolotov, el *mujik* Maréi de Dostoievski o Andréi Bolkonski, protagonista de *Guerra y paz*. No pretendo equiparar mi experiencia a la de estos paradigmas de la cultura rusa, pero el disgusto inicial por la pérdida del testimonio

tarkovskiano fue adquiriendo con el paso del tiempo la dimensión alegórica de aquel misterio inicial atrapado en las películas rusas y que ha seguido fascinándome hasta el día de hoy. En la cinta de audio, que todavía conservo, ya no están las palabras de Larissa Tarkovskaya, pero sigue el rumor del bosque y el canto de las aves, como una llamada indiscernible a adentrarse en el misterio. “El dios oscuro del que provengo”, escribió Rilke de la naturaleza tras regresar de Rusia. Esta tesis también es el resultado de aquella voz del bosque.

NOTAS ACLARATORIAS

Sobre www.paisajeruso.com

La página web www.paisajeruso.com, confencionada como apoyo documental a lo largo de la investigación, complementa la tesis con diversos materiales.. En ella se recopilan más de 70 fragmentos de películas mencionados en el texto, además de un fondo de cientos de fotogramas, a modo de atlas mnemosyne del paisaje ruso. Estas imágenes están agrupadas en torno a una serie de motivos paisajísticos que aparecen de manera recurrente en este volumen.

Puede consultarse el índice de motivos al final de esta tesis.

Clave de acceso a www.paisajeruso.com: borisbarnet

Imágenes y fragmentos de películas

El símbolo * tras el título de la película indica que el fragmento está disponible en la página web. Ese indicativo aparece sólo la primera vez que la película es citada. Imágenes fijas de estas y del resto de películas pueden buscarse en la web escribiendo el título en el buscador de la página.

Sobre los nombres rusos y los títulos de películas

En la transliteración del ruso al castellano se han seguido principalmente las indicaciones de Julio Calonge Ruiz (1969) en *Transcripción del ruso al español*. Siguiendo la evolución normativa del castellano, se han introducido actualizaciones de acentuación y transcripción de determinadas grafías. Los títulos de las películas aparecen siempre en castellano. Cuando no se ha encontrado una versión española, se ha optado por una traducción literal.

ESQUEMAS

El primer diagrama, *Estructura de la tesis*, ilustra las tres partes y la línea argumental de la tesis. Como se puede apreciar, a partir del capítulo 7, la argumentación se divide en dos caminos estéticos -paisaje materia y paisaje representación-, que en el texto se van describiendo alternativamente. Una línea roja marca el sentido de la lectura que propone la tesis.

Los otros esquemas aislan los dos itinerarios principales relacionados con el cine. Ambos arrancan en el capítulo 7, en donde se relata la aparición del cinematógrafo en el contexto de la cultura del paisaje en Rusia. A partir de ahí, el primero lleva al *Paisaje como fondo* y el segundo, al *Espacio como fantasma del paisaje*. A su vez, el final de cada una de estas argumentaciones debería conducirnos al pasado, a la búsqueda de sus raíces culturales y filosóficas.

Los esquemas pretenden poner en evidencia las conexiones simultáneas, los retornos y superposiciones que se establecen entre los distintos capítulos y que, en la lectura lineal, pueden aparecer como simples reiteraciones. Las limitaciones de la linealidad afectan particularmente a la parte III de esta investigación, *Violencia estética del paisaje*, en donde se emplea un doble enfoque de análisis, referido al *Paisaje como fondo* y al *Espacio como fantasma del paisaje*. En este caso, los mismos periodos históricos e incluso las mismas películas son analizados de manera consecutiva, desde dos perspectivas distintas pero no excluyentes.

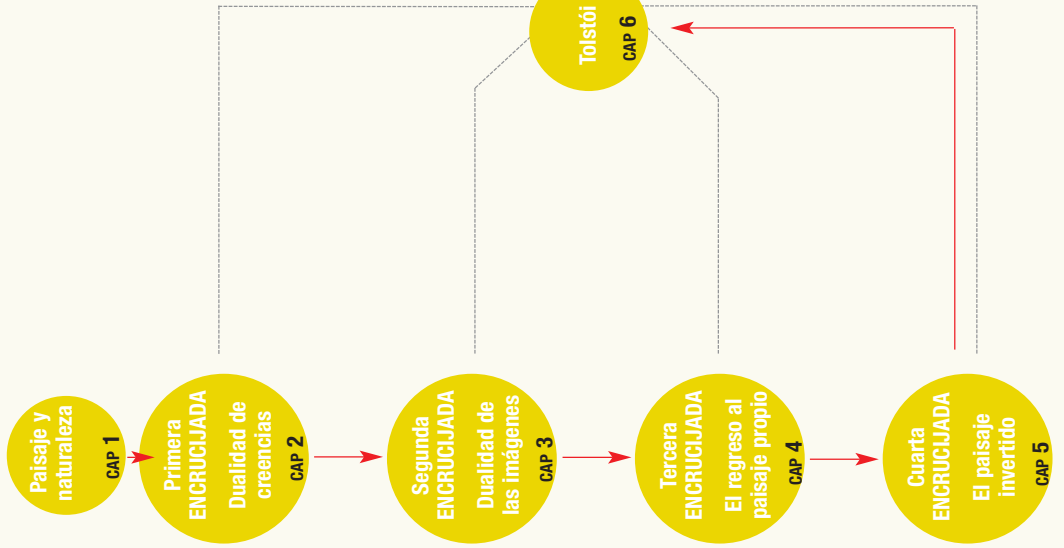
Como ya advirtió Edward Soja al abordar su teoría del tercer espacio, hay una contradicción entre la linealidad de la palabra y la lógica del espacio y del paisaje. Soja lo ejemplificaba con *El Aleph* de Jorge Luis Borges, paradigma de una espacialidad que se da simultáneamente (un espacio que contiene a todos los espacios simultáneamente) y el desasosiego de no poder abordarlo con palabras: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo -escribe Borges-: lo que transcribiré, sucesivo porque el lenguaje lo es”.

Más allá de la utilidad en la lectura, estos diagramas quieren poner en evidencia que el pensamiento del paisaje debe ser también un *pensamiento paisajero*, en el que las capas de análisis se superpongan unas sobre otras, propiciando una experiencia más circular que lineal.

ESTRUCTURA DE LA TESIS

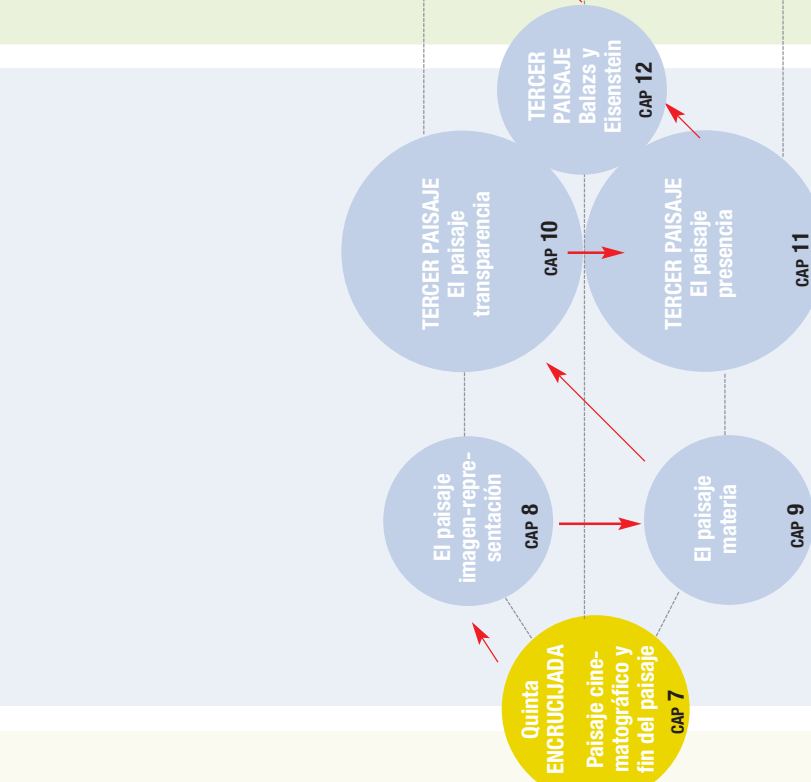
PARTE 1

IDENTIFICACIÓN DEL PAISAJE RUSO



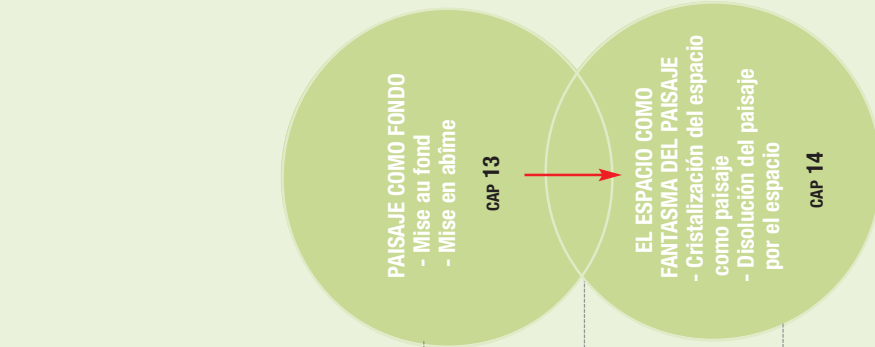
PARTE 2

COMPONENTES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO RUSO



PARTE 3

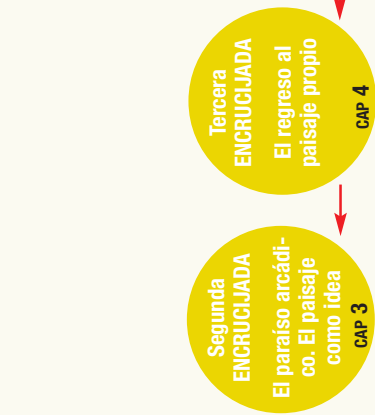
VIOLENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE



OTROS ITINERARIOS DE LECTURA

ESTÉTICA DEL PAISAJE COMO FONDO

IDENTIFICACIÓN DEL PAISAJE RUSO

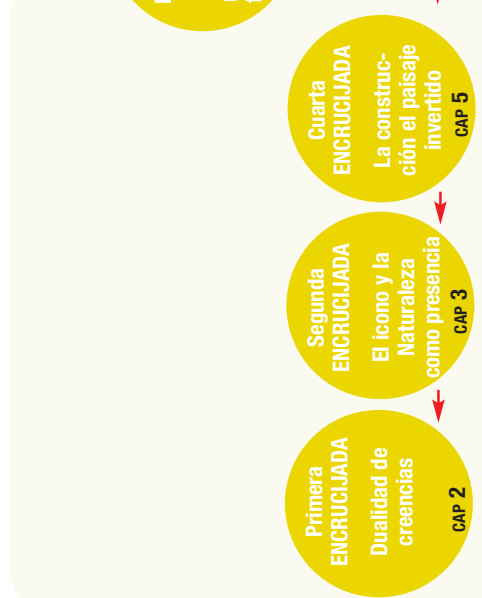


COMPONENTES DEL PAISAJE EN EL CINE RUSO



VIOLENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE

EL ESPACIO COMO FANTASMA DEL PAISAJE



PARTE I

IDENTIFICACIÓN DEL PAISAJE RUSO

CAPÍTULO 1

PAISAJE Y NATURALEZA

1.1. SENTIDO DE LA NATURALEZA Y GUSTO POR EL PAISAJE

El escritor Serguéi Aksákov (1791-1859) planteaba en la primera mitad del XIX la diferenciación entre el “amor o gusto por el paisaje” y “el sentido de la naturaleza”, como dos actitudes distintas y habitualmente enfrentadas en la historia de Rusia. En la introducción a su primer libro, *Notas sobre pesca (Zapiski ob uzhenie, 1847)*, Aksákov insistía en que, desde el punto de vista de la *rusicidad*, el paisaje era un acercamiento superficial al mundo. Sin embargo, identificaba un “sentimiento de la naturaleza” propiamente ruso, más amplio y profundo que la simple fascinación por la estampa bella. “El sentimiento hacia la naturaleza es innato al ruso, tanto en el hombre más iletrado y salvaje como en el más ilustrado”, no descansa ni se agota en la admiración de los valores pintorescos del paisaje, que no proponen sino un mero interés por la apariencia exterior habitual en las sensibilidades urbanas (1955-1956: 10). El gusto por el paisaje, por los escenarios bellos, por los efectos lumínicos o escenográficos del entorno “es un amor externo y quien así lo siente sólo ama los cuadros (*kartinii*) mientras los mira” (Aksákov, 1966: 288-299).

Frente a la interpretación pintoresca simplemente visual, superficial y no “propiamente rusa”, resultado de la toma de distancia y el alejamiento del contemplador, Aksákov identificaba un sentimiento más noble, denso e innatamente ruso, que surgía de la inmersión en la naturaleza, a partir de una grado de intimidad con la creación que anulaba la distancia estetizante. Aksákov prefería los espacios que se resistieran al recorte o parcelación visual, las visiones nocturnas, lugares herméticos y envolventes como un bosque, o los espacios muy abiertos, uniformes y llanos como la estepa, igualmente difíciles de delimitar en un marco.¹⁴ Como explicará Schönle, “lo que une a estos lugares es precisamente la carencia de rasgos específicos para el encuadre y la imposibilidad de asumir un único y obligatorio lugar privilegiado de observación” (2007: 241-242). En las intuiciones de Aksákov quedaban confrontadas la mirada paisajística, moderna, visualista, estetizante y de influencia occidental, con un indeterminado sentimiento ancestral de disolución y unidad con la naturaleza asociado a lo puramente ruso. Esta dicotomía confronta lo paisajístico (resultado de la proyección individual ante la naturaleza) a lo cósmico (como esfera de experiencia comunitaria). Aunque con diversas variantes, este esquema dual es recurrente en la historia cultural de Rusia al menos desde el siglo XIX.

Rusia no poseyó ni arte ni conciencia estética del paisaje -como celebración gratuita y consciente de la belleza del mundo sensible- hasta finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. El retrato de la naturaleza como motivo autónomo y

¹⁴ A propósito de la naturaleza como hecho no circunstancial sino agente, resulta interesante el comentario de Christopher Ely sobre la imposibilidad de encontrar en ruso una palabra equivalente a la inglesa ‘scenery’, como si tal dificultad dejara en evidencia el hecho de que la naturaleza en Rusia nunca es un mero contenedor de historias, jamás un simple escenario, equivalente por ejemplo a los ‘lejos’ en la pintura tardo-gótica europea (2003: 672).

PARTE I

autosuficiente, lo que entendemos como pintura de paisaje -paisaje *in visu*-, sólo apareció en el arte ruso a partir de modelos pictóricos occidentales con el proceso de apertura que impulsó Pedro I el Grande (1682-1725) y que se acentuó con el reinado de Catalina II (1762-1796). Otro tanto podría decirse del arte del jardín -del paisaje *in situ*-, que se desarrolló en torno a los palacios de Pedro el Grande, Isabel I y Catalina II como escenografías del poder, siguiendo pautas primero francesas y alemanas y después inglesas. Aunque la naturaleza ocupaba un lugar importante en la literatura rusa desde la primeras fuentes escritas, sin embargo, en todas las referencias antiguas su presencia era inseparable de su funcionalidad mágica. En *El cantar a las huestes de Igor (Slovo o polky Igoreve, XIV)*¹⁵, abundan los elementos de la naturaleza local perfectamente identificables, como el río Dniéper, o fenómenos astronómicos datados históricamente, como el eclipse solar que condiciona la suerte de la batalla, pero siempre como entes intermediadores.¹⁶ Una situación equivalente se aprecia en la rica tradición del folclore. En la literatura popular, los ríos, mares, estepas y bosques son referidos sólo cuando el personaje cruza o atraviesa tales escenarios, asumidos como espacios empíricos porque “el narrador es indiferente a la belleza del paisaje” (Propp, 1984-1, 21). Sólo con el desarrollo de la poesía lírica -no con la épica ni con la narrativa- a partir del siglo XVIII, el paisaje se incorpora a los textos por sí mismo, es decir, como experiencia emocional autosuficiente en su aparente superficialidad. Para encontrar una apreciación gratuita del paisaje -es decir, valorado por sí mismo- habría que remitirse realmente a la literatura del siglo XIX, aunque podemos encontrar ejemplos aislados en un tiempo inmediatamente anterior, así en la obra de Nikolái Karamzín e incluso en la de A. N. Radischev, en el siglo XVIII.

Así pues, tanto en la pintura como en la literatura rusas, la frontera que señala la incorporación del paisaje como concepto estético hay que situarla no antes del siglo XVIII. En comparación con sus referentes europeos, la asimilación de lo paisajístico se retrasó en Rusia incluso un tiempo reseñable: “Antes de Pedro el Grande -argumenta Ely- la Rusia moscovita no estetizó la naturaleza de ninguna manera que pudiera equipararse a las imágenes de puro y aislado paisaje que habían comenzado a aparecer en Europa a comienzos del siglo XVI” (2003: 29). Prueba de este proceso es la inclusión del término *paisaje* en el habla y diccionarios rusos (en su doble acepción como obra artística y sección del territorio), que se produce a finales del siglo XVII a partir de los referentes francés (*peizazh*, derivado de *paysage*) y alemán (*landshaft* de *landschaft*), en un proceso de asimilación que pone en evidencia la influencia de otras culturas en la asunción de lo paisajístico.¹⁷

¹⁵ El *Cantar* fue escrito probablemente a finales del siglo XII, pero el único manuscrito data del XIV. Basado en un acontecimiento real, narra la derrota del príncipe Ígor Sviatoslavich de Nóvgorod-Síverski contra los polovstianos en el Bajo Don en 1185.

¹⁶ El *Cantar* constituye un paradigma literario que podríamos llamar paisaje o panorama simbólico, en donde lo geográfico-espacial -a veces precisamente localizado- delimita un marco temporal e interpretativo más que un escenario físico donde tiene lugar el relato (Partida Tayzan, 2001: 12). En la misma línea, en las *Enseñanzas de Vladímir Monómaco* el autor percibe toda su vida en los límites geográficos hasta donde llegaba en sus marchas, cacerías y travesías. El autor del *Cantar de la ruina rusa* (siglo XIII), por su parte, circunscribe el territorio dominado por los eslavos desde una posición que le otorga conocimiento y distancia física y premonitoria. *El Relato de las épocas de los años* (XII) arranca con una descripción de las leyes del universo y un panorama de la tierra rusa, preciso en la identificación de la geografía real a partir de la cual configura la esfera del paisaje simbólico

¹⁷ Si tomáramos como parámetro de análisis no el arte del paisaje, sino el concepto más amplio de *cultura paisajística* definido por Agustín Berque (1995) obtendríamos algunas matizaciones interesantes. Las seis manifestaciones que evidencian la existencia de una cultura paisajística según Berque son las siguientes: 1) una

En el ámbito de la poesía, Mikhail Epstein ha desplegado un esfuerzo sistematizador y teórico extraordinario con el fin de analizar las referencias a la naturaleza en la historia de la poesía rusa desde el siglo XVIII al XX. En su opinión, la naturaleza aparece como gran paradigma vertebrador y transhistórico. Un megatexto que desborda el simple concepto de paisaje, habitualmente asociado a lo visual, a la construcción de un punto de vista, a la proyección de la mirada sobre el entorno. Epstein se refiere a los “tipos de paisaje” como un apartado más, ni siquiera el más notable, en un contexto analítico más amplio en el que cobran gran protagonismo otros conceptos filosóficos ligados a la naturaleza, como la aspiración a la unidad en el todo, la dimensión cíclica del tiempo, la percepción de los elementos materiales, la interacción del hombre en su entorno y los paisajes imaginados o utópicos (Epstein, 2007: 330-348). Más que una tradición paisajística propiamente dicha, la literatura rusa habilita a partir del XVIII una cosmogonía poética de la naturaleza inseparable de las creencias y la vivencia del medio. Como si los árboles de la naturaleza no dejaran ver el bosque del paisaje. Como si en Rusia perviviera una reminiscencia ancestral que atara en corto la distancia, ésa que requiere, tal y como advertía Cézanne, la emergencia de la mirada paisajística.

1.2. IMPERATIVO FÍSICO Y PRIMACÍA DE LO ESPIRITUAL

El sentimiento ancestral de la naturaleza en Rusia, llamémoslo proto-paisajístico o anterior al gusto o amor por el paisaje, viene dado en primera instancia por la presencia del entorno como imperativo físico: realidad imponente e incontestable impuesta por las condiciones geográficas y climáticas del territorio que propició el surgimiento de la idea de Rusia como resultado orgánico, más natural que histórico.¹⁸ Desde la historia del arte, Alpátov ha contextualizado las aportaciones rusas a la estética precisamente a partir de este imperativo físico, la naturaleza propia. Se refiere a la naturaleza como elemento estructural, incorporado a su destino histórico a lo largo de mil años. Así, el papel de la naturaleza en la historia del arte no está asociado sólo al

literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares; 2) jardines de recreo; 3) una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas; 4) pinturas que representen el entorno; 5) una o varias palabras para decir paisaje; 6) y una reflexión explícita sobre el paisaje. En las líneas precedentes hemos datado las referidas a la pintura, al arte del jardín y a los términos específicos en la lengua rusa. Por lo que se refiere a la aparición de una arquitectura planificada para disfrutar de las vistas, la larga tradición eremita y la edificación de los monasterios bizantinos respondían a una búsqueda de lugares para la contemplación en el sentido etimológico de contemplatio como espacio colindante al templo propicio a la oración a partir del recorte visual de la naturaleza. Esta condición remite ciertamente a un tiempo anterior al siglo XVII, como influencia de la tradición monástica bizantina del monte Athos. El filósofo y escritor Nikolái Strájov nos recuerda a este respecto en *Viaje al monte Athos*, que “ya se sabe que los monjes aprecian, y mucho, la hermosura de la naturaleza. Basta con recordar el emplazamiento de cualquiera de nuestros monasterios en Rusia. Si somos atentos nos daremos cuenta de que el lugar ha sido elegido, invariablemente, con el gusto más refinado y exquisito. Y así, el regocijo de los ojos, el deleite que produce el espectáculo de la naturaleza se encuentra, es obvio, en plena armonía con la más pura devoción, incluso con las más elevadas proezas espirituales” (Strájov, 2007: 116). Por otro lado, la reflexión explícita sobre el paisaje local -sexta de las condiciones berquianas- no cuaja como tema de debate intelectual hasta el siglo XIX, aunque bien es verdad que en ese tiempo, con la difícil aplicación de la categoría de lo pintoresco a la naturaleza rusa, el tema del paisaje nacional se convierte en un asunto de gran calado en los ámbitos artísticos y filosóficos rusos, hasta el punto de convertirse en uno de los grandes asuntos histórico-filosóficos en la construcción de la identidad rusa.

¹⁸ Desde el punto de vista histórico, fundamentalmente desde el Romanticismo, tomó cuerpo la interpretación determinista de la historia rusa a partir de sus particulares condiciones geográficas. Surge así la idea de Rusia como resultado orgánico y en cierta manera inevitable, natural. Remito sobre este asunto particular a FILATOVA, N.M (2007). ‘Ideia gograficheskovo determinizma v Polshe. Prosveschenie i romantizim’, en SVIRIDA I.I. *Landshafti Kulturi* (pp. 113-127), Moscú: Progress-Traditsia.

lugar que ocupa la representación icónica y literaria del mundo natural, sino sobre todo a la función mítica y espacial, al sentido de lugar, del tiempo y de la memoria del territorio, a la experiencia vivencial del medio y a las creencias inspiradas por el entorno. Alpátov afirma:

No es ésta la Tierra Prometida, generosa en sus bienes, benevolente con el hombre. De manera despiadada el hielo se impone durante todo el invierno, los caminos se hacen intransitables con la acumulación de nieve y el corto verano resulta opresivamente caluroso. Sin embargo, la naturaleza (...) ha revelado siempre nuevos tesoros. El hombre ha tenido siempre que exprimir la tierra con el sudor de su frente, sólo así, paso a paso, ha sido capaz de aprovechar los recursos naturales en el torbellino de su propia vida, hasta convertirla en parte indisoluble de su destino histórico (1950: 1).

En Rusia, la presencia inevitable, omnipresente y poderosa de la naturaleza aparece unida a su espiritualización, es decir, a la proyección sobre ella de valores propios de la creencia, la religión y el mito que trascienden su materialidad. Como explicó Hausherr al identificar el concepto de “primacía de lo espiritual” como máximo rasgo diferenciador de Rusia, lo espiritual en la cultura rusa no afecta sólo al ámbito de la fe, sino a todos los órdenes de la vida, la moral, las creencias y la creatividad, comenzando por la naturaleza circundante (1967: 351). De alguna manera, la presencia excesiva de lo físico queda desbordada, a su vez, por aquello que oculta o trasciende.

El eslavista norteamericano James Billington edificó su estudio *The Icon and the Axe* sobre el doble andamiaje de la naturaleza y la fe como armazón invisible de la historia rusa a lo largo de mil años. En su opinión, las dos placas tectónicas sobre las que se yergue la cultura rusa son la fe cristiano-ortodoxa y las creencias en la naturaleza. Ahí donde *the icon* (el icono) se refiere a la Iglesia ortodoxa, *the axe* (el hacha) simboliza el espíritu belicoso frente a las amenazas e invasiones externas, pero también la lucha por la habitabilidad en el bosque, emblema de una naturaleza implacable y omnipresente, con su doble rostro benéfico y amenazador. Simultáneamente, ambos arquetipos simbólicos, icono y hacha, coinciden en el corazón del bosque, en el árbol: base material del primero (icono) y destino del segundo (hacha).¹⁹ La circularidad de ambos símbolos viene a ilustrar la paradoja de que la naturaleza resultaba finalmente de una espiritualización del mundo exterior y de que, a su vez, la fe se fundamentaba en la encarnación o materialización “mundana” del espíritu.

Es paradigmática, en este sentido, la construcción del concepto cultural del espacio, a partir precisamente de su omnipresencia como imperativo físico. El espacio ruso conforma, ha explicado George Nivat, una célula constitutiva de la identidad del país. Hasta el punto de que esa certeza predeterminedada, real e inasible simultáneamente, fue adquiriendo a lo largo de los siglos la dimensión de gran mito cultural. Desde esta perspectiva, la construcción del paisaje ruso sería la crónica de cómo fue configurándose como parámetro cultural (es decir, como idea abstracta del espacio) la aparente inabarcabilidad del horizonte geográfico (Nivat, 1993: 48). Tal es, podríamos

decir, la dimensión proto-paisajística de la naturaleza en Rusia: poderosa y omnipresente antes incluso de la definición del paisaje en los términos estéticos del siglo XVII y XVIII.

1.3. EL MITO DEL ESPACIO RUSO

1.3.1. ATOPIA RUSA: EL ESPACIO COMO PROTO-PAISAJE

El término ruso *prostor*²⁰ nombra la particular experiencia del espacio ruso caracterizada no sólo por la inmensidad física, sino también por su apariencia informe. Previa a cualquier lectura metafórica, moral o filosófica, *prostor* es espacio que desborda el lugar, hasta el punto de hacerlo ilocalizable. A tal paradoja la identificaremos como atopia rusa, resultado de la dificultad para abarcar con el entendimiento su vastedad e informidad geográfica. En Rusia el espacio es certeza física y ontológica. Pre-existe a toda idea paisajística. Sucede así tanto por su dimensión territorial (por la gran extensión del país), como por las características de su perímetro geográfico, que aparece como no-racional²¹, más bien líquido y contingente, de fronteras esquivas y quebradas, no lineales, que hacen dificultosa incluso su representación cartográfica.

Los geógrafos Leonid Smirnyagin (1994: 32) y Vladimir Kaganski (1995: 125) han enumerado siete propiedades fundamentales que caracterizan la existencia proto-paisajística de Rusia. Junto a tres características propiamente objetivas²², argumentan también que el ruso es un espacio sin límites o amorfo, con tendencia a expandirse y desparramarse porque no tiene barreras naturales de contención que funcionen como marco, ni tampoco una región matriz, sino, en todo caso, un germen (la Rus de Kiev) y

²⁰ La lengua rusa posee una gran riqueza de vocablos para referirse al espacio. Comparándolos con los términos asociados al paisaje (de procedencia francesa y alemana), los referidos al espacio poseen una genuina originalidad. Billington ha hecho notar que “los vocablos rusos para definir el espacio (*prostor*, *prostanstvo*) llegaron a ser muy utilizados por los filósofos, sobre todo, para definir la naturaleza de una libertad que los rusos nunca tuvieron. *Na prostore* significa en total libertad, mientras que *svoboda -volia + prostranstvo-*, que se traduce como libertad, es voluntad más espacio (Billington, 2006: 1). Elena Hellberg-Hirn abunda en la misma línea de la dimensión moral del término. En las épicas bylinas, “el héroe *-bogatyř-* siempre cabalga hacia el corazón de la estepa para combatir contra los intrusos paganos y defender la Tierra de la Rusia ortodoxa. El hogar es calificado con el epíteto *shiroco pole*, campo extenso. En las canciones populares rusas, estas palabras riman con mucha frecuencia con *privoliie*, *razdoliie* y *volia* -tres expresiones sinónimas para libertad que también se entiende como *prostor*: espacio abierto a movimientos no predeterminados y posibilidades sin límite (Hellberg-Hirn, 1999: 61). La asociación de las ideas de espacio y libertad pueden apreciarse también en la traza de diferencias que se aprecia en los términos vinculados al espacio frente a los ligados al poder o a lo institucional. En ruso, los fenómenos espaciales son esencialmente femeninos. Con frecuencia la palabra *matushka* (madre) se articula en expresiones vinculada con la tierra. Así, *zemlya-matushka* (tierra madre), *Rossiia-matushka* (madre Rusia), *Volga-matushka* (madre Volga), hasta su grado más extremo en la exclamación de Blok: “O Rus moya zhena moya” (“Oh mi Rusia, mi esposa”). Por el contrario, las atribuciones y lugares del poder raramente adoptan epítetos femeninos. Ahí donde *rodina* (madre patria) tiene un sentido natural y orgánico de pertenencia a un lugar y familia, el masculino *otechestvo* (país natal) tiene connotaciones más cívicas o ciudadanas. (Medvédev, 1999: 19). Recuérdese la sentencia de Dostoyevski en la que conjuga los elementos del espacio y la femineidad del país: “Somos amplios, amplios como nuestra madrecita Rusia”.

²¹ Utilizo aquí el término geografía racional asociada al desarrollo de la teoría geográfica decimonónica vinculada a la colonización, y cuyo ejemplo más evidente es la ordenación del territorio de África.

²² Esas tres características son: la escasa densidad poblacional, la omnipresencia de una naturaleza en estado salvaje (tres cuartas partes del territorio están ocupadas por la tundra o la taiga), y las contradicciones geográficas y humanas (la propaganda soviética hablaba de que el territorio de la Unión abrazaba más de 150 nacionalidades), los estudiosos de la inmensidad rusa identifican otras cuatro que contribuyen a la conformación de su imaginario espacial y paisajístico.

no una necesidad o exigencia estructural. Este aspecto hace de Rusia un espacio poli-periférico, tanto desde el punto de vista cultural (como periferia de la cultura Europea-Mediterránea, asimismo próxima pero no integrada en la cultura islámica, mongólico-budista, china), como desde el paisajístico. Smirnyagin y Kaganski singularizan, además, lo que llaman el factor unidimensional del espacio ruso (cit. Medvédev, 1999: 17). A consecuencia del desarrollo del país hacia la frontera sur, el límite de Occidente a Oriente se extiende en una franja de 10.000 kilómetros, con distancias enormes entre poblaciones. Esta franja unidimensional, explican, acentúa la sensación de infinitud horizontal, lo que podríamos llamar un territorio sin punto de fuga que ordene su visión. Finalmente, desde la geografía humanística afirman que, precisamente por la dificultad a la hora de delimitar el pensamiento territorial, Rusia carece de una cultura espacial que dé sentido a las distancias, fronteras y lugares, que otorgue unidad al relato colectivo y cierta estabilidad a la ocupación del territorio. De tal manera que, concluyen, el espacio de Rusia es impensable: expansivo, sin límites, unidimensional, abstracto e informe.

La imposibilidad de pensar Rusia no es desde luego una idea surgida ni originaria ni necesariamente de la reflexión científica. De hecho, la atopía rusa (Medvédev, 1999: 15) fue instaurada de manera categórica por el poeta Fyodor Tiútchev (1803-1873) en su famoso poema *Con la razón no se comprende a Rusia*:

CON LA RAZÓN no se comprende a Rusia,
con el arshín común no se mide.
Tiene Ella su forma de ser propia.
Crear en Rusia es lo único posible²³

Desde una mirada exterior, el historiador francés Anatole Leroy-Beaulieu ya aventuró a finales del siglo XIX una interpretación filosófica del espacio ruso, convencido de que existía un cierto determinismo geográfico en la suerte histórica del país de los zares²⁴. En su opinión, las dos fuerzas opuestas que caracterizaban el paisaje ruso eran su amplitud y su vacuidad. De tal manera que la monotonía de lo visible (tan igual y monocorde en la Rusia central) establecía un paradójico diálogo con la infinitud inimaginable de lo que quedaba, sin forma, más allá del horizonte. No es que hiciera falta una facultad particular para atrapar el espacio. Más bien al contrario, era la particularidad del espacio ruso la que había generado una particular forma evolucionada de percepción de lo próximo y lo lejano, lo general y lo aislado:

²³ Es la asimilación (y la equivalencia) del espacio informe y el alma rusa lo que otorga a este poema un carácter fundacional en la búsqueda de lo ruso que se origina con el Romanticismo. (Nivat, 1993: 54). Como veremos en el capítulo 5, la pintura del siglo XIX contribuyó a cristalizar este sentimiento del espacio, de vacío todavía no modelado, de inacabamiento prometedor, de depósito de espiritualidad sobre la superficie desolada, la paradoja de la riqueza humilde, también, omnipresente en la obra de Gógol y de los eslavófilos, y después en algunos de los paisajistas Itinerantes. Antes y después, toda una tradición literaria ha abundado en la correspondencia entre el sinfín espacial y espiritual de lo ruso, desde Aksákov a Turguénev, de Esenin a Mikhail Prichvin y Yuri Nagibin. Algunos años después, en 1908, el poeta Alexandr Blok vislumbraba el advenimiento de una era nueva en la que, sin embargo, la presencia del espacio pervivía como una compañía eterna en la historia rusa: "Nuestros espacios están destinados a jugar un papel crucial en nuestra historia".

²⁴ Las consideraciones referidas a la naturaleza ocupan el primer tomo de *L'Empire des tsars et les Russes* (1897-1898).

En estas planicies vastas, de ordinario sin planos escalonados, no hay territorio intermedio entre la impresión de conjunto y el efecto de lo aislado, entre el extenso bosque y un grupo de árboles, entre la estepa sin límites y un matorral de arbustos. Si la inmensidad invita al ojo a perderse en el horizonte, cada detalle sin importancia aparente, termina por llamar inevitablemente la atención (...). Por emplear una comparación vulgar, los rusos tienen una rara facilidad para contemplar la naturaleza por los dos extremos del catalejo, para ver, a veces, miope y otras con presbicia (Leroy-Beaulieu, 1988: 156-157).

En época reciente, Georges Nivat²⁵ ha actualizado y desarrollado esta idea de que la identificación del paisaje ruso debía atender primeramente una dimensión no visible del territorio que llama *mythe du paysage russe*. En su opinión, la inmensidad del espacio ruso, a pesar o gracias a su inabarcabilidad -siendo así el paisaje que no se ve pero en el que se cree-, conforma un lugar de proyección y confrontación personal y colectiva permanente que ayuda a edificar un sentimiento paisajístico particular. El paisaje podría ser interpretado, bajo esta premisa, como la dimensión narrativa del territorio, y el espacio, como una reserva mítica o inefable. Así, el sinfín del espacio ruso funcionaría como depósito de evocaciones y misterios, temores y esperanzas, que resonarían en la monotonía y aparente vacuidad del paisaje cotidiano. Precisamente, uno de los rasgos caracterizadores de la identidad de Rusia después de su conformación moderna a principios del siglo XIX ha sido su culto al espacio (1993: 48).²⁶ Nivat habla de culto y no apreciación o valoración del paisaje, en una línea de interpretación que no está tan alejada del sentimiento de la naturaleza a la que se refería Aksákov como experiencia opuesta a la simple visibilidad del paisaje.

El espacio ruso se nos presenta como el *grado cero*²⁷ del paisaje, de existencia real y localizable en los mapas, pero escurridizo y esquivo en la interioridad del hombre: imposible de abarcar con la razón. Un algo que realimenta los miedos y expectativas de la colectividad. Frente al paisaje como volumen, el espacio funciona como vacío. Frente al paisaje como constructo de la visión, el espacio se nos presenta como un motor de la imaginación. Frente a la inevitabilidad del paisaje (está ahí enfrente), el espacio se configura como posibilidad, como potencia para el desarrollo de la voluntad, pero como amenaza también. No como territorio recortado por los ojos, sino como objeto de creencia. El paisaje se ve y en el espacio se cree.

Entre los términos que la lengua rusa posee para referirse al espacio, la palabra *prostranstvo* recoge justamente esta dimensión de inevitabilidad espacial en la que está indiscerniblemente inmerso el hombre. Para autores como Bakhtin y Florenski, este concepto será una pieza esencial de su proyecto teórico. Así, frente a la idea de espacio como contenedor vacío, objetivo, delimitable por las coordenadas geométricas, es decir, frente al espacio científico-moderno de la perspectiva y el Renacimiento que Panofski llama sistemático, *prostranstvo* define el espacio como medio: subjetivo, denso,

²⁵ George Nivat ha sido el prologuista de la edición de *L'Empire des Tsars et les Russes* de 1988.

²⁶ Escribe Nivat: "Basta releer *Almas Muertas* de Nicolás Gógol, uno de los libros fundadores del mito del espacio ruso, para darse cuenta de la unión sorprendente entre los tres componentes esenciales del sentimiento de la identidad rusa: las canciones, la palabra rusa y el espacio ruso" (Nivat, 1993: 48-49).

²⁷ Alain Roger ha definido el topos como *el grado cero* del paisaje, porque pre-existe, se cobija en su interioridad y nutre la construcción del paisaje. Roger quiere dar a entender que todo territorio es espacio proyectivo (2007: 23).

interior-exterior, que llena y ocupa al ser humano. Este espacio-medio, ajeno a los ejes geométricos de la modernidad, un espacio que *habita* al hombre.

1.3.2. NOMADISMO Y REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO

La forma de habitar el mundo condiciona la construcción de la mirada sobre la naturaleza y el espacio.²⁸ También en Rusia. Serguéi Medvédev sostiene que la capacidad expansivo-territorial de Rusia siempre se ha visto acompañada por cierta provisionalidad o prevención a la hora de ocupar y habitar el lugar. Nómada es la sensación de que el pueblo ruso está de paso, y de que esa peregrinación en el tiempo (como colectividad) se concreta también en el modo, digamos que liviano, en que el ruso habita el territorio. La informalidad espacial conllevaría cierta provisionalidad en la ocupación y habitación del paisaje (1999: 18).

El camino es, desde luego, la manifestación iconográfica más evidente de este tránsito hacia un espacio transfigurador, más allá en el horizonte, siempre en la invisibilidad del paisaje. El camino cambia de estado a lo largo de las estaciones, se hace transitable o cenagoso según las lluvias y el deshielo, desaparece bajo la nieve y vuelve a aparecer en verano, abriendo y cerrando la posibilidad del reencuentro o la huida, como las aguas del mar Rojo. El camino se convertirá en uno de los grandes motivos del paisajismo pictórico y literario de Rusia, particularmente a partir del siglo XIX, y más tarde en una imagen recurrente en el paisajismo cinematográfico²⁹. Pero su protagonismo es anterior, desde luego, a su solidificación como arquetipo visual³⁰.

²⁸ El acto de viajar, o simplemente de caminar, ha conformado el paisaje desde la prehistoria a la actualidad, desde la delimitación del territorio del primer ser humano, a las acciones heterodoxas del Dadaísmo o los paseos del Situacionismo, que dibujaron la ciudad emocional del siglo XX (Careri, 2004). El desarrollo de los viajes, por motivos comerciales y militares, y la emergencia del concepto de regreso al lugar (natal, familiar, doméstico) tuvo un papel crucial en el nacimiento del paisaje en los Países Bajos en el siglo XVII (Alpers, 1983; Maderuelo, 2005). Baste recordar también que la educación emocional del Tour Europeo (el descubrimiento de los Alpes camino de Italia, por ejemplo), entre los siglos XVIII y XIX, cumplió una función esencial en la expansión de categorías paisajísticas de lo pintoresco o lo sublime (Kessler, 2000).

²⁹ La construcción del arquetipo del camino nos llevaría primeramente al XIII, a la huida por los caminos hacia el Norte, del Dnieper al alto Volga, para protegerse de las incursiones mongolas. Sobre ese gesto se refundó la nueva Rus. Aquél fue un movimiento seminal en su cultura, que volvió a repetirse, con intenciones e implicaciones distintas, a lo largo de los siglos siguientes (Billington, 1966: 59). Los *jurodivyye* o locos por Cristo del siglo XVI marcharon hacia el Oriente en busca de la verdadera patria, estableciendo, a nuestros efectos, otra conexión interesante entre la desposesión de la tierra y la ausencia de razón, la locura (a propósito de la sentencia de Tertuliano de que “Creo en Dios precisamente porque no tiene sentido”). En momentos de crisis, pensadores como Dostoyevski, Musorgski o Berdiaev tendieron a encontrar la verdadera identidad de la nación en la tradición de aquellos santos peregrinos o vagabundos de la tierra Rusa (Billington, 1966: 60). Olga Novikova menciona el nomadismo ruso (asociado a la atopía y a la acronía) como un sentimiento de extrañeza en el propio suelo patrio que se repite con frecuencia en las confrontaciones entre eslavistas y occidentalistas (2000: xxxix). Vibert achaca al vagar de los místicos rusos el proceso por el que acabó santificándose la naturaleza rusa a lo largo de los siglos (2003: 159). Por otro lado, la dualidad del camino se aprecia también en la cultura popular, por ejemplo, en las canciones que entonaban los convictos marchando en columna hacia la prisión de Siberia. Ely funda en los primeros viajes de placer por el Volga la construcción de la escenografía pintoresca de Rusia (2003: 667). El camino, humilde, frágil, que desaparece y se hace visible respondiendo a los ritmos naturales como un ente vivo, se convirtió en un tema recurrente entre los pintores de la naturaleza en el siglo XIX, de Savrasov y Vasiliev a Arkhip Kuindzhi. Era aquél un espacio potencial de encuentro entre lo rural y lo urbano en la sociedad rusa (Ely, 2002: 181), además de una invitación a adentrarse, a perderse e imaginar qué hay al otro lado de la frontera del horizonte. Algunos autores llaman la atención sobre la denominación *Peredvizhniki* (movimiento de los errantes o itinerantes) del primer movimiento plenamente paisajista del arte ruso, a partir de la década de 1860, surgidos por “el inherente deseo ruso de marchar por la planicie” (Medvédev, 1999: 32).

³⁰ Una de las primeras articulaciones entre el caminar y el territorio (y la personificación femenina de Rusia) la encontramos en el *Discurso triste* de Máximo el Griego (1470-1553). El peregrino se encuentra a Rusia en un recodo

La equivalencia entre el artista y el nómada constituye un lugar común desde el siglo XIX. La creatividad en Rusia, según escribió Nikolái Berdiaev, reflejaría “un tipo de inmensidad, de imprecisión, una predilección por lo infinito como la que sugiere la gran llanura rusa” (1948: 2). Para el filósofo, el arte ruso aspiraba a ser teúrgico (refiriéndose al arte de convencer a un dios o a otro poder sobrenatural para que haga o deje de hacer alguna cosa), de ahí que su arte asomara inagotable, vasto, desbordado (1978: 294 y ss.). En una línea equivalente, Billington entendía que la experiencia del espacio, como entidad no visible pero sí vivible o experimentable, convertiría a los artistas rusos en cierta clase de nómadas de la historia (Billington, 2005: 1). Los artistas rusos eran o estaban destinados a ser peregrinos que intentaban superar las dificultades materiales convirtiéndose en pioneros espirituales. Suya era la misión de materializar la vivencia de la infinitud compartida por el ruso.

Serguéi Soloviev (1820-1870), padre del filósofo Vladimir Soloviev y quizá el más influyente historiador de la Rusia moderna, fundamentó toda su interpretación del destino y esencia de su país precisamente en el inherente desarraigo ruso, reconocible en su opinión desde sus primeros asentamientos primitivos. Soloviev consideraba que Rusia era un país orgánico (frente a otros estados artificiales e inorgánicos), es decir, constituido sobre una región natural, y que obedecía a una cierta teleología histórica. Siendo esta una razón para la estabilidad y la auto afirmación histórica, sin embargo, la especificidad de Rusia como nación provenía de la forma en que se habían desarrollado los movimientos migratorios de los primeros eslavos hacia el norte. A diferencia de las tribus germanas, los eslavos ocuparon el continente de Sur a Norte, enfrentándose a una naturaleza inhóspita, monótona e infinita. Tales movimientos condicionaron la historia de las dos culturas y por ende de toda Europa, precisamente por el distinto sentido del espacio que cuajarán en ambas mentalidades. En el caso de los eslavos, la expansión no sólo no fue acompañada por una colonización estable, sino que la propia geografía, los espacios abiertos y vacíos del Norte, facilitaron el movimiento constante, la provisionalidad de los asentamientos y un estado anímico de permanente inicio, que impidió que se estimulara el cultivo de la belleza o la experiencia de la monotonía cotidiana, del hoy, del presente (Bassin, 1993: 500). Soloviev escribía:

En esta estructura del espacio, no hay casas firmes, que serían difíciles de abandonar, que serían ocupadas por generaciones (...); hay tan pocas propiedades fijas o no transportables, que todo puede ser llevado con uno mismo, y construir una nueva casa es asimismo fácil porque los materiales son baratos... Ésta es la razón por la que los rusos antiguos dejaban tan fácilmente sus casas, sus ciudades y pueblos: huyeron de los tártaros, de los lituanos, de los impuestos excesivos o de un mal *voivode* -gobernador local- o *podychy* -oficial estatal local-; a los rusos no les importaba seguir avanzando porque en cualquier lugar uno encontraba lo mismo, en todos los sitios podía oler Rusia (1962: 46).

del camino. Y ahí escucha su confesión: “Este camino solitario, ¡oh, caminante!, simboliza este maldito siglo; el camino está desierto porque ya no hay más emperadores sabios y ortodoxos, celosos de mi Padre celestial, porque ahora todos se ocupan sólo de sus cosas, sin importarles el Altísimo” (Máximo el Griego, 2000: 91). El camino adquiere en este caso un carácter alegórico, en sintonía con la antropomorfización de Rusia, y funciona como oráculo ante las circunstancias religiosas y políticas en un momento histórico de gran complejidad.

Medvédev hace notar que la expresión *olor de Rusia* (*Rusiyu pakhnet*), de la que se apropia Soloviev, pero que surgió en el folclore popular y luego fue adoptada por la literatura, prueba la particular existencia de Rusia como entidad desbordada en el espacio. “Rusia es tan inconmensurable y plana, tiene tan pocos mojones, que de hecho no puede ser propiamente vista, sino percibida-olida” (1999: 31). La expresión ilustra la complejidad de la representación del espacio ruso, al que se refiere a través de sus emanaciones humorales, como un ente vivo, más que por su estricta visibilidad. En Rusia el *chronos* es sistemáticamente desplazado y engullido por el *topos*. “*Chronos* tiende a cero, hacia el milagro repentino, hacia la instantaneidad de la transformación revolucionaria o escatológica. *Topos*, por su parte, tiende al infinito, tratando de abarcar la enorme masa de tierra e incluso la tierra misma” (Epstein, 2003: 277).

1.4. PAISAJE Y DESCOSMIZACIÓN MODERNA

La pervivencia del sentimiento de la naturaleza y la fortaleza del mito del espacio nos lleva a establecer ciertas equivalencias con China, la primera gran cultura paisajística de la historia.³¹ Por diversas circunstancias históricas, ambas culturas permanecieron ajenas a la descosmización³² moderna de la naturaleza que se desarrolla en Occidente a partir del siglo XVII, pero que tenía su origen remoto en los filósofos de Mileto del siglo VI anterior a nuestra era³³. La física moderna, tal y como se desarrollará a partir del siglo XVII, hizo de la naturaleza un objeto de estudio abstracto, homogéneo, isótropo e infinito, el espacio puramente cuantitativo de las coordenadas cartesianas: el llamado paradigma occidental moderno clásico, edificado por Bacon, Galileo, Descartes y Newton a partir de la revolución copernicana. Tal decalaje filosófico distancia, en opinión del orientalista Augustín Berque, la visión de la naturaleza de Occidente de la de Oriente, y condiciona su evolución histórica hasta la actualidad. La emergencia del paisaje (del concepto estético y de la práctica artística) en Occidente a partir de los siglos XV-XVI sería resultado de este proceso que confrontó la visión tradicional del mundo (identificada en Occidente con el mundo ptolemaico) con la visión moderna (mundo copernicano)³⁴.

³¹ A partir de esa referencia fundacional, Berque enumeró los seis parámetros de identificación paisajística que mencionamos anteriormente. Según el orientalista francés, el nacimiento del paisaje en China entre los siglos IV y V surge a partir de una motivación embrionaria fundamental, que identifica como el principio de Zhon Bing, en referencia al autor que la recoge literariamente en su época. El principio de Zhon Bing formula la tendencia al espíritu que estimula todo paisaje, lo que significa que la experiencia de la individualidad y la confrontación con el mundo exterior no son ámbitos distintos, sino complementarios: la voz interior puede escucharse también entre los árboles del bosque y no sólo en las galerías de la conciencia. Junto al principio de Zhon Bing, Berque señala también otra condición, el principio de Xie Lingyun o la experiencia de la soledad en la naturaleza. Este principio viene a confirmar que la posesión de la clave del paisaje corresponde a una experiencia individual, tal y como afirmó muchos siglos después Cézanne (2009:49 y ss.).

³² Al hablar genéricamente de la unidad con la naturaleza anterior al paisaje nos referimos al sentido del cosmos, tal y como aparece planteada por Platón al final del *Timeo* e implícitamente supuesta por todas las visiones del mundo premodernas: “La última frase del *Timeo* afirma que el mundo es uno (*heis*) y que es muy grande, muy bueno, muy bello y muy perfecto (*megistos kai aristos kallistos te kai teleôtatos*). Esa unidad la quiebra el dualismo moderno, que opone un mundo interior subjetivo al mundo exterior objetivo” (Berque, 2009: 93).

³³ En torno a esa fecha, los filósofos de la llamada escuela de Mileto (Tales, Anaximandro, Anaxímenes) separan “la mitología de los fenómenos naturales y empieza a pensar la *physis* con el sentido que, poco a poco, engendrará la ciencia de la naturaleza: la física” (Berque, 2009: 51).

³⁴ Humboldt es el último humanista que desde las ciencias de la naturaleza busca la unidad cósmica de la teoría, una cosmovisión. Con el mundo moderno, sin embargo, el paisaje se convierte en una especie de reserva espiritual que recuerda y procura una unidad perdida por el proceso descosmizador. Así se ve en Carus y otros. Ahora bien, es Schiller el que, precisamente al procurar una escisión total con la naturaleza, el que da autonomía a la mediación

La diferenciación entre cosmofanía y paisaje es un argumento asentado en la teoría paisajística que trata de desentrañar el nacimiento del paisaje en Occidente y el progresivo abandono del sentimiento arcaico de la naturaleza. La emergencia de una estética del paisaje en Europa tuvo lugar justamente cuando la visión del mundo ptolomeico (pre-moderno) queda desplazada o desmontada por la mirada copernicana.³⁵ En el mundo ruso, Bakhtin dejó planteada la cuestión de una manera tan sintética como diáfana al afirmar que el paisaje es naturaleza convertida en paisaje tras la ruptura de la unidad (1981: 217). Dado que China y Rusia quedaron al margen del humanismo y de la llamada descosmización -o que accedieron a ella de una manera tardía o intermediada-, en ambas culturas pudo pervivir inalterada la reminiscencia espiritual-cosmogónica de la naturaleza hasta tiempos recientes, cuando esa influencia fue asimilada desde parámetros distintos. Hay, en todo caso, un aspecto que distingue el aislamiento cosmogónico de Rusia del de China, hasta el punto de otorgarle una singularidad fundamental. A diferencia de China, el país eslavo se abrió a Occidente en el siglo XVII, es decir, precisamente en el momento en que en Europa estaba formulándose la estética del paisaje. Debido a la coincidencia histórica de esta apertura y de los gustos estéticos imperantes que encontró en ese movimiento de impregnación cultural, el paisaje contribuyó precisamente a solidificar conceptos estéticos nuevos como la idea de lo pintoresco, lo arcádico y lo sublime. El paisaje fue, en este sentido, una avanzadilla o caballo de Troya de la estética moderna en el corazón del mundo eslavo. Ahora bien, cuando se enfrenta a tal avalancha de nuevas influencias, Rusia no sustituye la visión cosmogónica de la naturaleza por la nueva mirada paisajística que arribaba de Occidente. No hubo sucesión, sino superposición de ambos parámetros. La historia del paisaje en Rusia no puede explicarse, por tanto, como un trasvase de espiritualidad de la naturaleza a la imagen de la naturaleza, tal y como sintetiza Kenneth Clark la estética paisajística europea (1949: 131-132). No existe tal traslación, ni mucho menos una sustitución. Cosmofanía y paisaje coexisten y se articulan de formas diversas a lo largo del siglo XIX y XX. Las nuevas creencias del paisaje -lo grandioso, lo hermoso, lo sublime- no aniquilan la antigua fe en la naturaleza.

Esta particular convivencia de creencias contrarias o excluyentes no era nueva en Rusia. De hecho, la mencionada primacía espiritual de la naturaleza estaba fundada sobre un episodio seminal en la estética de la naturaleza: nos referimos al modo en que a partir del año 988 fue asumida la fe cristiana en el contexto del paganismo eslavo. Con la irrupción del cristianismo en el mundo pagano, en la Rus de Kiev quedaron confrontados dos esquemas míticos universales, responsables a su vez de dos

artística. Sólo así, fuera de las tiranías primitivas y míticas, el paisaje puede adquirir autonomía artística y como tal, tal y como decía Hegel, equipararse a la religión y a la filosofía (Ritter, 140-142).

³⁵ Más problemático, aunque ciertamente estimulante, es el argumento de Ritter según el cual, en ese cisma, la estética habría sido el *órgano* que preservó el espacio que, por otro lado, la razón copernicana descalificaba. De tal manera que el paisaje -la unidad del mundo exterior recompuesta por el paisaje- vendría a compensar la unidad cósmica rota por el dualismo. El paisaje ofrecería, en ese contexto, un mirada de cierta unidad sobre la naturaleza (desde afuera, con distancia, a través del aparejo óptico y el punto de vista humano), toda vez que la visión cósmica (desde dentro, sin distancia, sustentado en la creencia, precisamente en lo no visible) había quedado desactivada. Escribe Ritter: Allí donde la naturaleza entera, que pertenece a nuestra existencia como cielo y tierra, no puede ser expresada ya en cuanto tal en el concepto de la ciencia, los sentidos producen estética y poéticamente la imagen y la palabra en los que dicha naturaleza puede expresarse en su pertenencia a nuestra existencia y puede hacer valer su verdad" (1974: 145). Para una lectura crítica de Ritter remito a Berque (2006: 189 y ss.).

configuraciones espacio-temporales distintas.³⁶ Por un lado, el mito arcaico, sustentado en el principio de la *coincidentia oppositorum* que conformaba una visión del espacio como unidad, además de procurar una interpretación del tiempo circular -que servía también para crear unidades de tiempo-. Frente a él, la nueva fe aparecía fundamentada en el *principium individuationes* o *principium divitionis*, asociado a la idea de la ubicación individual en el espacio, al concepto de jerarquía y linealidad del tiempo. Ambos esquemas coinciden con la distinción que Mircea Eliade estableció entre mito de la Naturaleza y mito de Dios (2000: 159 y ss.). El paradigma circular del mito de Naturaleza procuraba un espacio organizado según el principio *coincidentia oppositorum*. El paradigma lineal del mito de Dios presentaba, por su parte, un espacio jerarquizado, vertical, que ordenaba el tiempo linealmente y que ayudaba a definir también una mirada sobre el espacio como emanación de la experiencia individual e incompañable. Pues bien, a pesar de su aparente incompatibilidad, con la evangelización Rusia no sustituyó el mito arcaico por el nuevo del cristianismo, sino que se asumió la paradoja. Así, la visión unitaria del mundo, que formaba parte de la cosmogonía de los antiguos pueblos eslavos, se hibridó con el cristianismo de Oriente de una manera llamativamente orgánica a partir del siglo XI y se asentó como una de las capas más sólidas de su estratificación cultural. Eliade hablará, precisamente, de “cristianismo cósmico, desaparecido hace mucho de Occidente”, para referirse a la fe ortodoxa asimilada por la cultura popular en la Europa oriental (1979: 269).

Como reconoció Isaiah Berlin, la cultura rusa ha poseído tradicionalmente una inaudita capacidad para la asimilación armónica de lo ajeno, incluso de principios aparentemente contrarios entre sí (Berlin, 2008: 231). En esta sociedad tan impresionable, el concepto del progreso pudo convivir junto con la idea del tiempo cíclico, el culto a los elementos materiales con el pensamiento abstracto, la divinización de la naturaleza con la corporeización del dios cristiano, lo paisajístico con lo espacial, lo representacional con lo presencial, de manera coetánea, compartida, nada disonante. En las artes y en la literatura, pero también en el cine, como escenificación contemporánea del conflicto entre lo arcaico y lo moderno.

1.5. HACIA UNA TEORÍA DEL PAISAJE RUSO

Como vemos, el abordaje de la visión de la naturaleza en el arte ruso -y consiguientemente, en el cine- va más allá de lo tradicionalmente asociado a lo pictórico-paisajístico. Debe atender cuestiones relacionadas con la asimilación de las formas artísticas y motivos paisajísticos, pero también otras vinculadas a la visión del mundo y a las creencias, además de a la relación puramente fenomenológica con el medio. En las líneas siguientes trataré de dibujar esquemáticamente la fundamentación metodológica de lo que, desde mi punto de vista, debe abordar una estética rusa de la naturaleza, susceptible de ser aplicable al cine o a otras manifestaciones artísticas.

Dividiré esta fundamentación teórica en tres partes. En la primera sistematizaré lo abordado en el epígrafe anterior en torno al acercamiento dual a la naturaleza a partir de los conceptos de lo secular y lo espiritual y de la tradicional interpretación dual de la

³⁶ Ver sobre este aspecto Wisniewska, Lidia (2009). *Między Bogiem a Naturą. Komparatystyka jako filozofia kultury*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

cultura rusa. En la segunda, analizaré el concepto de la medianza, zona intermedia o modelo ternario, tal y como ha sido abordado por Lotman, Epstein y Uspensky. Finalmente, identificaré el tema del paisaje como ternalidad o tercera categoría, resultado de la inversión o el exceso de los dos extremos de la dualidad rusa.

1.5.1. LA DUALIDAD RUSA

La cultura rusa -sus dilemas y encrucijadas artísticas e históricas-, puede interpretarse como el resultado de un radical dualismo entre lo sacro y lo profano. Así como el Occidente cristiano encontró, fundamentalmente con el Renacimiento, un territorio intermedio de intercambio entre el cristianismo y el humanismo, entre lo divino y lo terrenal, entre la conciencia y el mundo exterior, Rusia, sin embargo, permaneció extraña a dicha armonización. La primacía espiritual no fue cuestionada ni por el Renacimiento ni por la Reforma, que no llegaron a prender en su territorio. De hecho, el país sólo conoció los efectos de la secularización en un periodo comparativamente tardío, ya en la Ilustración. Epstein, glosando a Averintsev, ha interpretado la fundamentación filosófica de tal dualidad a partir de la asunción que Rusia hizo del platonismo:

En el origen de la civilización occidental figuran dos pensadores: Platón, con su dualística separación entre lo material y el reino de las ideas, y Aristóteles, que trató de mediar entre ambos extremos argumentando que las ideas estaban presentes en los objetos en sí mismos y en sus formas inherentes. La civilización rusa eligió el modelo platónico y lo desarrolló con tal implacable persistencia que le condujo directamente a la realización del gobierno ideal platónico, donde el orden de las cosas respondía estrictamente al orden de las ideas (2011: 28).

Aunque el tema de la dualidad del alma rusa es un lugar común en la interpretación filosófica e histórica de Rusia, su definición como parámetro de análisis estético quedó definida por Yuri Lotman y Boris Uspenski sobre todo en *Modelos binarios en las dinámicas de la cultura rusa a finales del siglo XVIII (Rol dualnikh modeli v dinamike Russkoi Kulturi, do kontsa XVIII)*. Para ambos autores, la trayectoria específica de la cultura rusa “es su polaridad, expresada en su estructura dualística” (Lotman y Uspenski, 1984: 4). Ya en la Edad Media, los valores culturales fundamentales (ideológicos, políticos, religiosos) reposaban sobre un campo bipolar, separados por una línea afilada y sin posibilidad de encontrarse en una zona neutral de intercambio” (1984: 4).

Sobre esta base dualista, Epstein ha ordenado la historia artística y cultural en periodos cíclicos según se ha impuesto una pulsión extrema o su contraria. La primera oleada del secularismo ruso se inicia con la asunción de los planteamientos de la Ilustración y se extiende durante los siglos XVIII y XIX. Lomonósov y Pushkin, al que el autor considera el último representante de la literatura secular de este siglo “terrenal”, delimitan el periodo. Este primer proceso de secularización rusa quedaría interrumpido por la irrupción de Gógol y Belinski, en un proceso contrario al que, con las revoluciones de 1848, se estaba produciendo en el resto de Europa. En torno a esa fecha se inicia un nuevo periodo espiritualista que, utilizando los términos de Berdiaev, podría definirse como neo-medievalista. Entiende el filósofo que en los 140 años que abarca

este nuevo periodo espiritualista se produce una confrontación entre dos *Iglesias*, la *Iglesia* de Gógol y la de Belinski, ambas como resultado extremo del post-secularismo. Para el primero, el paréntesis de secularización dieciochesco desemboca en una super-religiosidad -hasta 1917-, como si el advenimiento de la tierra prometida estuviera a la vuelta de la esquina: “Todos nosotros deberíamos servir no como en la vieja Rusia, sino como si ya estuviéramos pisando el reino de los cielos bajo la protección de Cristo”. Gógol indica así el camino a la *Iglesia* del Tercer Testamento que Merezhkovsky y Berdiaev trataron de establecer en Rusia a comienzos del siglo XX. La *Iglesia* de Belinski, por el contrario, cuya vigencia abarcaría de 1917 a 1988,³⁷ abraza lo secular y el ateísmo racionalista elevándolos a nivel de dogma. La intensidad de sus respectivas conversiones tiene que ver con el efecto que el periodo de secularización de la Ilustración produce en la intelectualidad rusa, generando esta doble actitud incendiaria de todo lo anterior. “El post-secularismo desemboca en una serie de notables incluso grotescas fusiones que no podrían darse en una cultura exclusivamente religiosa o sólo secular, específicamente la vanguardia fundamentalista de Gógol y la religión atea de Belinski” (Epstein, 2011: 18). A comienzos del siglo XIX, Vasili Zhukovski y Pushkin podían estar alejados desde el punto de vista de la fe, pero ello no impedía su proximidad en otras esferas. Sin embargo, las posiciones de Gógol y Belinski, en este tiempo post-secular y neo-medievalista, eran irreconciliables.³⁸

1.5.2. UN MODELO TERNARIO

Lo que aleja al dualismo ruso³⁹ de otras categorías duales que podríamos encontrar en Occidente es la imposibilidad a encontrar un terreno medial o intermedio entre los polos extremos. Menciona Epstein que en el mundo tradicional ruso no existía un purgatorio donde las almas que no fueran ni pecadoras ni santas, sino que vivieran en una medianza propiamente humana, pudieran ganar la salvación (2011: 26). Antes incluso del Renacimiento, es decir, antes de la conquista de la mediación del humanismo -argumentan Lotman y Uspensky-, siempre fue posible encontrar, incluso en la vida de la Edad Media occidental, un espacio de comportamiento neutral e instituciones asimismo neutrales que no fueran ni estrictamente sagradas ni pecadoras, ni leales al Estado ni destructivas, ni sólo buenas ni sólo malas” ((Lotman y Uspenski, 1984: 4). La cultura como mediocracia, es decir, como conquista del reino del medio, como hibridación e intercambio entre las fronteras enfrentadas, constituye en opinión de estos autores un rasgo específico occidental, aportado por el humanismo y la razón.

³⁷ En torno a 1988, coincidiendo con el milenio de la cristianización, se abriría, según Epstein, la segunda etapa secularizadora que, en su opinión, sigue abierta.

³⁸ El intercambio epistolar evidencia que ambos consideraban la postura del otro como absolutamente herética, utilizando términos y conceptos propios de una cruzada evangélica. “¿Quién, en su opinión, puede interpretar a Cristo de una manera más certera en nuestros días? -escribía Gógol en una carta finalmente no enviada a Belinski-. ¿Quizá esos comunistas y socialistas que claman que Cristo les invita a robar a aquellos que han amasado ciertos bienes? ¡Recobre el sentido!”. Belinski fue elevado a la categoría de apóstol de la *intelligentsia* no-creyente de Rusia. Como escribió Ivanov-Razumnik, su muerte “le privó de la corona de espinas que habría santificado su ya gran nombre. Pero incluso a pesar de ello, vemos su nombre envuelto en el halo de luchador y mártir” (Epstein, 2011: 19).

³⁹ Como han argumentado Kivelson y Greene, la aplicación sin matices del paradigma dualista tiene sus limitaciones. Puede conducir a una reducción esquemática y simplista de la complejidad de una cultura, además de establecer herejías y maniqueísmos ciertamente peligrosos (2003: 15). El modelo ternario sortea precisamente tal esquematismo.

Por el contrario, en Rusia el valle que separa los dos picos de la dualidad es el escenario de una batalla constante. Un espacio presto a la tensión, la revolución, los arrebatos explosivos y el intercambio súbito de las posiciones enfrentadas. Sucede así en el ámbito del arte y la literatura. Y también en el cine. De hecho, los sistemas filosófico-culturales elaborados en torno a la especificidad cultural rusa han tratado de definir el territorio del límite en donde cuaja la cultura no como un espacio de anulación de contrarios sino, precisamente, como de intensificación de todas las diferencias. Ahí quedan permanentemente expuestas las heridas que surgen de la confrontación de lo carnal y lo espiritual, la esencia y la apariencia, el principio y el fin, el arriba y el abajo, la representación y la presencia.

Tal es el argumento que emplea Yuri Lotman en sus libros *Estructura del texto artístico (Struktura Khudozhestvennogo Teksta)* y *Dentro de los mundos pensantes (Vnutri Mysliaschchikh Mirov)*. Explica Lotman que la cultura se construye sobre la matriz de la diferencia, de tal manera que cualquier narración o sucesión de eventos, cualquier texto artístico, resulta de la violación de los límites significativos, es decir, de las avanzadillas que se internan en los territorios semióticos inexplorados e indecibles, en las fronteras violentas que llevan del centro a la periferia, del mundo de los vivos al de los muertos, que dividen el espacio de “los ricos y los pobres, de lo familiar y lo extraño, de la ortodoxia y lo herético, de la sabiduría y la ignorancia, de la naturaleza y la sociedad (...)”. Cualquier evento textual supone una herida infringida en otro campo semántico” (Lotman, 1972, 282). Como puede apreciarse, los argumentos de Lotman otorgan a la ausencia de un territorio cultural neutral no ya un valor positivo, sino la categoría de necesidad. De hecho, como comenta Epstein, la situación antagónica, es decir, la transmutación del espacio intermedio en un lugar neutro, conduce a la ausencia de cualquier hecho artístico: “El modelo dualístico es remarcable no por la lucha de contrarios (...) sino por la creciente tensión entre los polos, incluso en su mutua amplificación trágica, así como en su superposición cósmica, en sus absurdidades y substituciones” (Epstein, 2011: 51).

El propio Epstein ha insistido en la identificación de un modelo ternario aplicable a la cultura y el arte rusos. Un modelo que no abundara en la unificación hegeliana, como resultado de la dialéctica de contrarios, ni en la mediación aristotélica. Un modelo ternario que hiciera evidente que la cultura rusa está caracterizada por la inversión y la ruptura, no por la armonía ni el término medio, sino por la tensión explícita. Este tercer estado que reúne tesis y antítesis no puede ser realmente ni la síntesis ni el terreno medio, sino un extremo más radical que el de los dos que están enfrentados. “El corazón que habita simultáneamente en Sodoma y Madonna⁴⁰ no es el purgatorio sino un monstruo, simultáneamente cielo e infierno” (Epstein, 2011: 74). De hecho, la oposición entre ambos extremos no es tan radical y extraña como la que ambos poseen con el tercer estado o ente que generan. La principal contradicción, por tanto, no es entre los polos en sí, sino entre su polaridad (comprensible y monosemántica) y el elemento que brota de su increíble combinación. Esto no es mediación o reconciliación entre extremos, sino, por el contrario, la invitación a un extremo más extremo todavía. “La belleza -escribió Dostoyevski- es algo tremendo y terrible! ...

⁴⁰ La dicotomía Sodoma/Madonna como argumento estético fue utilizada por Dostoyevski en el capítulo III de la primera parte de *Los hermanos Karámazov*.

PARTE I

Aquí se juntan las dos orillas, aquí viven juntas todas las contradicciones. (...) Resulta espantoso eso de que la belleza sea no sólo una cosa terrible, sino también misteriosa” (2000: 163). Así, el verdadero y sobrecogedor misterio reside en que, efectivamente, Madonna y Sodoma pueden habitar en el interior de una misma persona o de una obra: la terrible belleza reúne a los extremos pero no los acepta. Es el territorio del *tercer reino*, que Tsvetaeva identificó con el arte (1994: 362)

Esta pulsión habita el arte ruso. Cielo y tierra, materia y espíritu, no se reúnen o se pacifican en el territorio intermedio de la razón o el humanismo: no, sólo queda la herida. De la dualidad confrontada y siempre latente emerge un tercer elemento o una tercera categoría que no conlleva la suma o el justo medio. Más bien al contrario, este nuevo estado se genera por la inversión y el exceso: por un exceso de lo profano o lo sacro, por una inversión de sus componentes. Epstein localiza en este espacio de la ternalidad lo demoníaco y lo apofántico, como dos categorías estéticas que terminan por completar el triángulo estético ruso.⁴¹

En lo apofántico se despliega una energía negativa extrema que, en virtud de ese proceso de inversión, conduce paradójicamente hacia la plenitud de sentido. En el ámbito de lo demoníaco, por el contrario, es una energía excesiva, no necesariamente negativa, pero siempre desbordada, pura agresión que conduce a su propio cuestionamiento, incluso a su aniquilación: la *terrible belleza* de la que hablaba Dostoyevski. Un *más* que no puede ser soportado, según Castelli, quien se refería a lo demoníaco como lo que no se puede posar y, por lo tanto, muchos menos reposar, “el no ser que se manifiesta como agresión pura: lo trastocado” (2007: 65). En el ámbito de Rusia, el filósofo Alekséi Lósev definía lo demoníaco como:

la concepción generalizada de cierto poder divino-diabólico, a veces benevolente, indefinido e informe, que frecuentemente determina el destino del hombre en la vida. Esta terrible y fatal fuerza aparece y desaparece en un momento; no puede ser nombrada, ninguna relación puede establecerse con ella. Como una súbita ola, actúa a la velocidad de la luz e inmediatamente desaparece sin dejar huella. Evidentemente en esta imagen hay elementos de la así llamada cultura animista: usando la terminología de G. Uzner, lo demoníaco es nada más que el dios de un momento preciso” (Lósev, cit. Epstein, 2011: 85) .

1.5.3. ESTÉTICA DEL PAISAJE COMO TERNALIDAD

La teoría de las fronteras de Lotman y de la ternalidad cultural de Epstein proporcionan en último término un modelo teórico sobre el paisaje ruso. También el paisaje puede tender hacia la estricta materialidad de lo físico y orgánico de la naturaleza o hacia su extrema espiritualización: en la confrontación de los dos polos

⁴¹ Una de las manifestaciones emblemáticas de la ternalidad cultural rusa la encontramos en la trilogía literaria de Andréi Bieli formada por *La paloma de plata* (*Serebriani golub*, 1910), *Petersburgo* (*Petersburg*, 1913) y *Yo Kotik Letaiev* (*Kotik Letaiev*, 1916). Si la primera parte supone una inmersión en la Rusia profunda y secreta de Oriente y la segunda, el retrato del espejismo cerebral de Occidente, la tercera resuelve la dualidad depositando la responsabilidad del relato a la mirada de un niño a lo largo de su confuso y laberíntico mundo de aprendizaje, desde antes de nacer hasta que abandona la infancia.

emerge la tercera naturaleza, bien apofántica, bien demoníaca, que caracteriza las manifestaciones extremas del paisaje ruso. En él quedan evidenciados, confrontados o superados lo espiritual y lo mundano, lo sacro y lo profano, la conciencia de la individualidad frente a la experiencia radical de tal otredad. Además, retomando algunas de las cuestiones avanzadas al inicio de este capítulo, es un territorio en el que se concreta el conflicto entre la circularidad y la linealidad del tiempo, entre lo natural y lo social, entre cultura y naturaleza, entre “amor o gusto por el paisaje visual” y “el sentido de la naturaleza”, entre el hacha y el icono. Sobre la dimensión ternaria y excesiva del paisaje, Epstein recuerda:

Rusia es un país desbordado con sus vastas extensiones erosionadas por el vacío que emerge de su interior. La tierra es ancha, como es ancho también el hombre que la habita. Todo excede la medida pero al mismo tiempo nada puede ser medido. Todo es, al mismo tiempo, más y menos de lo necesario (...), sólo una explosión puede unir los polos, es decir, un exceso incluso mayor que los contenidos en los polos mismos” (2011: 73).

Podemos caracterizar este doble rostro sacro y profano del paisaje a partir del arquetipo cultural que representan, desde Dostoyevski, la mujer de Lot y el retrato de una Madonna. Recordemos, en primer lugar, la resolución paisajística del episodio de Sodoma: en su huída de la ciudad condenada, sobre la que llueve “azufre y fuego del Señor”, la mujer de Lot vuelve la mirada y desde la lejanía, en una irreprimible proyección de la curiosidad, el paisaje revierte sobre ella y la convierte en parte solidificada del territorio. “Y destruyó estas ciudades y toda la vega, todos los habitantes de las ciudades y toda la vegetación del suelo. La mujer de Lot miró hacia atrás y se convirtió en estatua de sal” (Génesis 19, 25-26). El episodio parece señalar el carácter profano connatural a la construcción del paisaje como objeto de la mirada: de una mirada que quiere estar sin estar, tener sin poseer, irse pero quedarse al mismo tiempo. La última mirada, desde el último recodo del camino, encarna el deseo que escinde a la mujer de Lot y la convierte en aquello que mira: estatua de sal, paisaje ella misma, como castigo divino. En esta interpretación visualista, proyectiva y nostálgica, el paisaje emana como un exceso de mirada, de una mirada prohibida, de ahí la escisión que produce en su protagonista -entre el cuerpo que huye y la mente que vuelve-.

Frente a ella, el rostro de la Virgen María remite al icono, como gran referente *pictórico* ruso. El rostro de María, como depósito de creencias populares, incluso de reliquias paganas. Tarásov recuerda que la veneración al icono de María fue identificado, por un lado, con el culto a *Sophia* la Sabiduría de Dios, y por otro, con el culto a la Naturaleza, madre de la tierra húmeda (2002: 105). De ahí deduce la conexión entre el calendario natural y las fiestas relacionadas con la Virgen María y, también, la equivalencia que muchas veces se establece entre ella y la verticalidad del árbol en la naturaleza. Figura intermediadora entre lo terrenal y lo incorpóreo, el icono de la Virgen resulta así un espacio devocional que no resulta de la proyección de la mirada, sino de la retroproyección de la imagen, es decir, de la imagen que acoge a quien la mira. Así descritos, los dos modelos, el de Sodoma y Madona, proponen dos caminos distintos de relación con el paisaje. Ahora bien, conviene advertir que los límites entre lo sacro y lo profano, cuando se concretan en el paisaje como tercera categoría, son paradójicos e inestables.

En Occidente, de manera genéricamente asumida, la invención del arte del paisaje se produjo por la progresiva secularización de la mirada: continuando con la dualidad planteada por Dostoyevski, el paisaje surgió por la asunción de *la mirada paisajística* de la mujer de Lot. Los recelos hacia el mundo visible expresados en la doctrina de San Agustín, y que se concretan en *Subida al Mont-Ventoux (1336)*⁴² de Petrarca, limitaron durante siglos la valoración de la naturaleza en sí misma, por su belleza y materialidad. Sin embargo, en el Renacimiento, la convergencia armónica de lo espiritual y lo terrenal animada por la relectura de Aristóteles-Tomás de Aquino propiciaron la progresiva apreciación del mundo sensible, la invención del paisaje y su desarrollo como género autónomo. En el paisaje, en todo caso, pervivió algo de aquel mirar prohibido. En Rusia, por su parte, y a pesar de la asunción de la dicotomía platónica-agustiniana, el cristianismo ortodoxo nunca dejó de mirar al mundo sensible con lo ojos abiertos: incluso en la Edad Media asumió lo visible como una permanente celebración piadosa de lo creado. Es decir, fue la radicalidad de la preeminencia espiritual la que condujo al encuentro devocional con Dios en la naturaleza. Es importante remarcar la diferente matriz de esta doble vía de acceso a la naturaleza: si en Europa occidental la apreciación de la naturaleza llega como resultado del proceso de secularización renacentista, en Rusia la celebración del mundo exterior es el resultado de la extrema espiritualización de todo, también de lo visible.⁴³

Cuando se abre a Europa, especialmente a comienzos del XVIII, Rusia se topa con la extraña manifestación del paisaje, el arte nuevo que llega desde el continente y que pone en evidencia la definitiva secularización del naturaleza y del arte que ha acontecido en los últimos dos siglos en Occidente (Calvo Serraller, 1993: 27). Rusia, sin embargo, no sólo no ha experimentado tal secularización sino que mantiene un profundo sentimiento arcáico-mítico e incluso religiosos hacia el mundo sensible. De ahí que el paisaje aparezca en Rusia como un arte contradictorio: un arte abierto al misterio del mundo pero absolutamente antropocéntrico y secular. Se trata, sin duda, de una paradoja de difícil resolución en una cultura que no había conocido ni el Renacimiento ni la Reforma. Como advierte Epstein, “el vínculo orgánico entre el cristianismo y el humanismo, entre el cristianismo y el individualismo, entre lo divino y lo terrenal que fue articulado en la cultura europea durante el Renacimiento y la Reforma, permaneció absolutamente extraño en la cultura rusa” (Epstein, 2011: 15). Se entiende, por tanto, que el paisaje adquiera desde el primer día la categoría de territorio de conflictos y violencias estéticas, de posiciones enrocadas e innegociables. Sobre todo a partir del siglo XIX, en el paisaje ruso asomarán con toda nitidez los rostros de la dualidad identificados por Epstein: no sólo los extremos de lo sacro y lo profano, sino otras formas paradójicas que tienen en su interior la contradicción y el conflicto, como lo demoníaco y lo apofántico. Estas dos categorías, lo demoníaco y lo apofántico, aparecen en Rusia como el resultado de los procesos de inversión, ruptura y sustitución que se producen en la relación sagrada o profana con la naturaleza (2011: 99).

⁴² El texto de Petrarca, citado muchas veces como acta fundacional del paisaje occidental, posee una naturaleza paradójica, porque es también una manifestación evidente de los recelos hacia la contemplación de la naturaleza. Se trata, por tanto, de un elogio y refutación del paisaje.

⁴³ Sobre esta base debe entenderse el comentario de Epstein de que incluso en el siglo XX y entre los círculos más culturizados de Rusia, “el arte del Renacimiento era visto todavía como un extraño espiritual, aterrador, demasiado físico y sensual” (2011: 23).

El paisaje se constituye, así, en tercer lugar o tercera esfera, encrucijada cultural entre dos extremos, entre lo espiritual y lo material, ahí donde se precipitan las manifestaciones demoníacas y apofánticas de la cultura rusa. A esa tercera esfera la identificaré en esta tesis como *tercer paisaje*, aplicando al cine y de una manera flexible la categoría de la ternalidad, que ha sido empleada desde enfoques diversos tanto en el ámbito del paisaje, por Gilles Clement⁴⁴, como en la teoría del espacio, por Lefebvre y Soja, entre otros.

La idea del *tercer paisaje* viene a nombrar, en el caso de Clement, los espacios de la realidad que no responden a la categoría de un paisaje ordenado primario ni a un espacio natural virgen, sino que poseen un carácter residual, abierto, en movimiento. Lugares paradójicos que resultan de la diversidad y la incertidumbre, pura potencia para inventarse y negar los extremos de la dualidad convencional. Explica Clement:

Tercer paisaje remite a Tercer estado (no a Tercer mundo). Es un espacio que no expresa ni el poder ni la sumisión al poder. Se refiere al panfleto de Sieyès de 1789: ¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo (1997: 10-11).

Ha sido, en todo caso, en el ámbito teórico de la geografía humana y la teorización del espacio en donde la imaginación geográfica se ha expandido o ampliado gracias a la categoría de la ternalidad. Debemos referirnos particularmente al concepto de Tercer Espacio (*Thirdspace*) de Edgard Soja, inspirado en el concepto de heterotopía de Foucault y en la obra *La producción del espacio* de Henri Lefebvre. En términos generales, como explica el propio Soja, la imaginación geográfica había estado dominada en los últimos 200 años y hasta tiempos recientes por una lógica binaria en torno a las oposiciones fundamentales como lo objetivo frente a lo subjetivo, lo materialista frente a lo idealista, lo real frente a lo imaginario, las cosas en el espacio frente a los pensamientos sobre el espacio” (1997: 74). Esta interpretación del espacio como un ente dual objetivo-abstracto/ físico-mental comenzó a ser cuestionada en los años 60 por Foucault y Henri Lefebvre, entre otros, al incorporar la posibilidad de *la otredad* también en la vivencia del espacio. El primero concentró esta apertura a *lo otro* en el concepto de heterotopia. Lefebvre, por su parte, desarrolló la idea del espacio como una realidad producida socialmente, no objetiva ni dada a priori, e identificó una triple dialéctica en la conformación del espacio. Para Lefebvre y después para Soja, esos tres componentes serán: la práctica espacial -como espacio percibido, sensible, físico-, las representaciones del espacio -como espacio concebido abstracto y mental- y, finalmente, los espacios de representación -como espacio vivido. Lefebvre catalogó, además, la que llamó la *dialéctica de la triplicidad*, es decir, la tríada de componentes fundamentales del ser y que operan particularmente en el nivel de la ontología, es decir,

⁴⁴ En la teoría del paisaje, el término tercer paisaje fue empleado también por J.B.Jackson en *Discovering the Vernacular Landscape*. Jackson recurre al concepto en el último capítulo, después de analizar las dos principales tipologías del paisaje en la historia. El paisaje uno correspondiente a la Alta Edad Media, es un paisaje sin signos evidentes de la historia política y los espacios reflejan las relaciones de trabajo de la comunidad. El paisaje dos refleja ya las relaciones de propiedad, permanencia en el tiempo y poder. Correspondería al Renacimiento y mostraría la progresiva *santificación* del lugar. El tercer paisaje resulta de un cierto regreso al primer paisaje y Jackson lo localiza en la historia contemporánea de Estados Unidos.

PARTE I

de la comprensión de la existencia humana: el tiempo, la sociedad y el espacio. A partir de estos conceptos, a mediados de la década de 1990 Soja definió la categoría del *Thirdspace*, con la idea de reajustar la relación entre los tres componentes referidos, es decir, con la pretensión de romper la dualidad entre lo social y el tiempo, entre la historia y la sociología, otorgando un valor transdisciplinar al espacio: entendiendo, en definitiva, que existe una forma espacial de interpretar al hombre. Así, junto a las disciplinas históricas y sociales, Soja instaura el conocimiento del ser humano a través de la espacialidad o de su vivencia del espacio.

La espacialización o extensión de la imaginación geográfica a todos los campos de conocimiento humano que procura Soja a través de Lefebvre, se articula a partir del concepto de Tercer espacio o *thirdspace*. Entiende el autor que esta nueva esfera espacial es esencialmente un espacio vivido, pero vivido en un sentido más amplio que el mero conocimiento empírico o experiencial del lugar: el tercer espacio “es equivalente, en su alcance y complejidad, al tiempo vivido. Por ejemplo, la biografía: porque nuestra vida es al mismo tiempo temporal como espacial. Entonces al hablar de tercer espacio estamos hablando de una complejidad plena, de una manera totalmente diferente de pensar la geografía” (1997: 75). Soja compara este tercer espacio, el espacio de la vivencia, con *El Aleph* de Borges:

Es un espacio donde todos los lugares pueden ser vistos desde cualquier ángulo y siempre de forma clara; pero es también un objeto secreto e imaginado, lleno de ilusiones y alusiones, un espacio que nos es común a todos aunque nunca puede ser completamente visto o comprendido. (...) Todo se reúne en el Tercer espacio: la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo cognoscible y lo inimaginable, lo repetido y lo diferencial, lo estructural y lo motor, mente y cuerpo, lo consciente y lo no consciente, lo disciplinar y lo transdisciplinar, la cotidianidad y la historia interminable (1996: 57).

Es importante señalar que la formulación de este pensamiento espacial triádico coincide en un punto esencial con la idea de la ternalidad de Epstein: tanto para uno como para otro, la tercera esfera que ambos proponen para superar el dualismo de sus respectivos campos de conocimiento no es una categoría intermedia ni conciliatoria. Lo hemos visto en el caso de Epstein. Soja, por su parte, aclara que el tercer espacio “no es un continuo entre el pensamiento materialista y el pensamiento idealista. Lo que estoy proponiendo es un *repensamiento* crítico de este dualismo en pos de lograr una ruptura del mismo para que se produzca una apertura y la posibilidad de un pensamiento geográfico más amplio (1997: 75).

Así pues, considerando lo dicho, tanto por la herencia cultural y filosófica rusa, como por los recientes enfoques teóricos sobre el paisaje y el espacio, me parece no sólo útil sino realmente pertinente aplicar la categoría de la ternalidad al estudio de la representación de la naturaleza en el cine ruso. A comienzos del siglo XX el nuevo medio acogió en su interior la enigmática doble naturaleza carnal y espiritual que habitaba su tradición. El cine apareció como invocación de sombras, canto a la fugacidad, elogio de la luz, nuevo templo para la celebración del espíritu colectivo ruso. Simultáneamente, y sin resolver la paradoja, el cine se presentó también como

documento fidedigno de la materialidad del mundo, además de como libertador de la naturaleza que había permanecido amordazada durante más de tres siglos por la representación racional-perspectivista del arte del paisaje. Ninguna otra cinematografía en el mundo experimentó la vigencia de estos extremos con tanta radicalidad. Ninguna otra evidenció que, en el interior de los extremos dualistas, se agitaba un movimiento de inversión y ruptura que llevaba a su propia contradicción. De ahí precisamente la emergencia de espacios paradójicos que llamaremos *tercer paisaje*.

Con el fin de abarcar la visión del paisaje que hereda el cine a finales del siglo XIX, en los próximos capítulos analizaré con detalle algunos de los componentes que han conformado una poética de la naturaleza específicamente rusa, abundando en algunas de las cuestiones avanzadas en las líneas precedentes. Identificaré cuatro encrucijadas históricas en las que se ponen en tensión distintos componentes vinculados a la visión de la naturaleza, la ontología de la imagen o las categorías estéticas. La distinta estratificación de estas dialécticas convergen o vuelven a activarse con la aparición del cinematógrafo, quinta encrucijada de este relato estético.

CAPÍTULO 2

PRIMERA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE RUSO

DUALIDAD DE CREENCIAS

2.1. LOCALIZACIÓN HISTÓRICA Y DESCRIPCIÓN DE LA *DVOEVERIE*

Llamamos primera encrucijada del paisaje ruso a la intersección de las creencias paganas de los antiguos pueblos eslavos con la doctrina sobre la naturaleza del cristianismo ortodoxo, a partir del siglo X. La primera encrucijada explica la hibridación de creencias y la pervivencia del sentimiento arcaico hacia la naturaleza en la cultura rusa hasta tiempos recientes, con una viveza que resulta extraña en la Europa católica.⁴⁵ Esta dualidad de creencias cristiano-paganas recibe el nombre de *dvoeverie*, un término asociado con San Teodosio del monasterio de las Cuevas de Kiev. La *dvoeverie* identifica la doble fe del hombre ruso -monista y politeísta sin aparente contradicción- y asimismo, de manera extensiva, la interiorización popular de las visiones paganas hasta nuestros días (Riasanovsky, 2005: 28).⁴⁶

Los cuentos populares y la larga tradición folclórica constituyen un catálogo extraordinario de motivos y argumentos de la *dvoeverie*.⁴⁷ La publicación en el siglo

⁴⁵ Aunque más tardío, este proceso de hibridación de creencias también es palpable en la cristianización de los pueblos de Siberia, entre los siglos XVII y XIX. No podemos abordar aquí el proceso que lleva, por ejemplo, a la asimilación del santoral con las divinidades antiguas -Ekshere se personificará como San Nicolás, etc-. El caso de los pueblos eslavos ejemplifica, en todo caso, las líneas centrales de nuestra argumentación, extensibles como decimos a otros territorios y culturas de la futura Rusia.

⁴⁶ Como sucede con otros conceptos de la identidad rusa, también definición de la *dvoeverie* sigue siendo objeto de debate y división de opiniones. Para un resumen de estos cuestionamientos remito a Riasanovsky (2005: 28-29).

⁴⁷ Un caso paradigmático sobre la capacidad de estas creencias para mutar y sobrevivir a circunstancias históricas y a medios expresivos igualmente dispares es el hilo que une al escritor Iván Turguénev y al cineasta Serguéi Eisenstein. Basta repasar *Memorias de un cazador (Zapiski Ojotnika, 1852)* de Turguénev para comprender que, casi mil años después del bautismo cristiano, el primitivo espíritu eslavo seguía latente bajo los ropajes de la devoción ortodoxa. El escritor recoge en esta obra abundantes testimonios de las creencias pre-cristianas o sincréticas, expresadas en la vida campesina y testimoniados luego por el visitante esporádico de tales territorios que es el cazador. Uno de los relatos en donde quedan perfectamente retratados lo mágico y lo espiritual de la naturaleza es *La pradera de Bezhin (Bezhin lug)*. De ahí tomamos este fragmento:

De repente, sin saber de dónde, hizo su aparición un pichón blanco y se dirigió directamente a la luz, revoloteó asustado en un mismo sitio, envuelto todo él en un ardiente brillo, y desapareció batiendo las alas.

- Habrá perdido su morada – observó Pável-. Ahora volará hasta tropezar con algo y allí se quedará hasta que amanezca.

- Oye, Pavlusha – profirió Kostia-, ¿no será el alma de un justo, que subía al cielo?

Pável echó otro puñado de ramas a la hoguera.

- Podría ser –respondió finalmente.

- Dime, Pavlusha, ¿habéis tenido en Shalamovo algún presagio celeste?

- ¿Cuándo deja de verse el sol? ¡Cómo no!

- ¡Anda, que también os asustaríais! ¿Verdad?

- ¡Y no sólo nosotros! Nuestro barin nos había prevenido de antemano, pero cuando oscureció, había que ver el miedo que le entró, a él el primero. Y en la isba de los siervos domésticos una guisandera, en cuanto oscureció, ¿me oís?, hizo pedazos con el gancho todos los pucheros que había en el horno. “¿Quién ha de comer –decía-, ahora que ha llegado el fin del mundo” (Turguénev, 2007: 154).

XIX de *Mirada poética de los Eslavos sobre la Naturaleza*, de Alexándér Afanasiev, rescató para el conocimiento público un catálogo de historias tradicionales sobre la relación del hombre eslavo con la naturaleza en las que, sin gran esfuerzo, podían reconocerse comportamientos, creencias y cultos del mundo rural de antaño, entremezcladas con ritos y sacramentos cristianos.⁴⁸

Un lugar específico en el debate sobre la dimensión espiritual de la naturaleza en Rusia lo ocupa la influencia que la Antigüedad del mundo griego pudo ejercer en esta encrucijada cultural. Los eslavos orientales, a diferencia de otras naciones de Occidente, pasaron directamente de la religión de la naturaleza al cristianismo. Pero en ese trasvase, y a través de Bizancio, accedieron a un conocimiento directo, no intermediado por la latinización, de la Antigüedad griega (la Grecia pre-jónica) y su visión unitaria y mágica de la naturaleza. Siguiendo las argumentaciones de Alpátov, la influencia helénica a la que fue permeable Rusia no fue tanto la del logos como la del mito:

El humanismo de los siglos XV y XVI descubrió la Antigüedad volcada en los textos antiguos, reactivando la imagen del hombre como heredero del don de Prometeo, del cuerpo bello, del héroe del drama de Eurípides, consciente de su propia alma, con sus tormentas interiores y dudas. Pero hay otra antigüedad, con su religión de la Naturaleza, sus mitos sencillos y juiciosos, ritos primitivos, cantos corales y vasijas pintadas. De estos orígenes de la antigüedad se han nutrido las raíces de la cultura rusa. (Alpátov, 1950: 313).

En *El cantar de las huestes de Igor*, obra maestra de la literatura rusa medieval, el mundo aparece unificado como una herencia de esta cosmogonía antigua, en donde hombres y mujeres, animales, pájaros, plantas, incluso los astros y señales del cielo forman parte de una misma vida, de un mismo relato mítico que explica las tribulaciones colectivas y en donde cada uno de los elementos citados ocupa su sitio y cumple su función.

El fragmento resulta especialmente revelador por lo que tiene de retrato de cierto paganismo mágico inscrito en el alma del campesinado, pero también por las evocaciones sincréticas de los elementos que intervienen en la escena. Así, el pichón blanco remite a la paloma blanca, representación canónica del Espíritu Santo, en el que se conforma uno de los grandes dogmas de la Ortodoxia, el de la hipóstasis y la unidad divina. La referencia al eclipse, como señal funesta del cielo, es otro símbolo que recorre toda la literatura rusa. El relato de Turguénev sirvió como fuente de inspiración para la película que relegó al ostracismo a su director, Serguéi Eisenstein. Con el mismo título, *La pradera de Bezhin* (*Bezhin lug*, 1937), el film se basaba libremente en el texto original, pero conservaba el espíritu arcaico sobre la naturaleza que proyectaban sus personajes, además de referencias alegóricas al cristianismo, comenzando por la relación paterno-filial que vertebra el film. Boris Shumyatsky, responsable del monopolio cinematográfico soviético entre 1930 y 1937, primero a través del Soyuzkino y luego del GUKF, atacó despiadadamente el film de Eisenstein, impidiendo su estreno. Los argumentos de Shumyatsky se centraban precisamente en la visión mágica que latía en las imágenes, en donde pervivía una dualidad arcaica extraña a la visión ordenada y jerárquica del cine estalinista. “La concepción del film -escribía en Pravda en marzo de 1937- está fundamentada no en la lucha de clases sino en la batalla entre las fuerzas elementales de la naturaleza, en el enfrentamiento entre el Bien y el Mal”. Volveremos a *La pradera de Bezhin* de Eisenstein en la segunda parte de esta investigación.

⁴⁸ Haney y Zelenin han comprobado la veracidad de tales historias hasta tiempos muy recientes. Haney anota: “Una de las cuestiones persistentes que se encuentra el estudioso de los relatos populares es la relación de mito y realidad. Para el campesino de la Rusia pre-revolucionaria éste no era realmente un dilema. Los relatos se tomaban como verdad actual o como verdad que así había sido en el pasado. En este segundo caso, se entendía que las historias habían sido ciertas cuando ‘el hombre hablaba el lenguaje de los pájaros’, ‘cuando el abuelo del abuelo había contado aquellas historias, ‘cuando los santos todavía vagaban por la Santa Rusia’ (1999: 6). Zelenin pudo verificó en sus estudios de campo antes de la I Guerra Mundial que los narradores orales del lejano Norte creían en la autenticidad de lo que relataban (1991: 28).

La implantación del cristianismo ortodoxo no fue homogénea ni uniforme. Mientras en el periodo de Kiev la fe adoptada estaba próxima a cierta teología de la belleza, el periodo del auge del principado de Moscú, sobre todo inicialmente, procuró una visión más escatológica y apocalíptica. Tras la ocupación de Constantinopla por los turcos, en 1453, Rusia asumió su destino solitario como un proyecto teleológico, convertida en la *Bizancio después de Bizancio*⁴⁹ y asimilando estructuras espirituales del imperio bizantino. En todo caso, en el ámbito de las creencias populares las particularidades del cristianismo oriental permitieron la aparición de un cristianismo atravesado por la magia (Eliade, 1999: 166). Tanto la Rus de Kiev como posteriormente la Rusia de Moscú adoptaron y asimilaron la fe en Cristo sobre el sustrato de creencias de carácter mítico y animista de los pueblos primitivos.⁵⁰ En esa hibridación se concretó un tipo de apreciación de lo visible que pervivirá en la mentalidad rusa al menos hasta el siglo XVIII.

El núcleo de este asunto tiene que ver con la actitud hacia la materia física (de una materialidad no materialista, de una materialidad espiritual) que distingue el cristianismo ortodoxo del romano. De los dos troncos paisajísticos opuestos que se enraizan en Europa en la Edad Media da cuenta el estudio que el filósofo ruso Dimitri Merezhkovski realizó sobre la naturaleza en *El Quijote* de Cervantes, a partir de su mirada eslava:

Lo que más nos llama la atención de la novela es la ausencia completa de la naturaleza: nada de paisaje. En todo el transcurso de la novela no se encontrarán más de tres o cuatro descripciones”, frente a la riqueza y precisión de “todo lo que se refiere al mundo humano” (2005: 65).

Para el autor, “la naturaleza no existe por sí misma, no es este ser, pleno de vida y cercano al corazón”, que ven en ella “los artistas panteístas del Norte, trascendidos de mística veneración ante el misterio del mundo”. Merezhkovski encuentra que la razón última de tan distinta apreciación de la naturaleza es que Cervantes “es hijo devoto de la Iglesia romana: su devoción está encerrada en las formas determinadas y limitadas de los dogmas ortodoxos y ni una sola gota de su sentimiento religioso se expande sobre la naturaleza. Por tanto, ni ha resucitado esta naturaleza para el artista, ni le revela el misterio eterno bajo el espacioso decorado del firmamento y de la tierra, del mar y de las montañas” (2005: 66).

En las líneas siguientes analizaré con detalle aquellos elementos que entran en contacto en esta primera encrucijada paisajística. Por un lado, las creencias eslavas sobre la naturaleza y su pregnancia en la cultura popular. Por otro, las razones estéticas y

⁴⁹ La expresión ‘Byzance après Byzance’ fue acuñada por el escritor rumano Nicolae Iorga en el libro del mismo nombre publicado en 1935.

⁵⁰ En un texto de tanto calado fundacional como el *Discurso sobre la Ley y la Gracia* (1037-1050), en el que Hilarión reconstruye la aparición del pueblo ruso como pueblo elegido -“Se ha cumplido en nosotros lo dicho sobre los paganos”-, el autor reconoce ya la herencia de la cultura mágica sobre la que se levanta la nueva iglesia. “La imaginación popular otorga categoría de seres celestiales a las aves, equivalentes a los ángeles” (Hilarion, 1997: 17). Hilarión, uno de los padres de la iglesia rusa, destacaba ya en el siglo XI no sólo la existencia de una serie de creencias paganas en la cultura popular, sino cierta clase de sincretismo que llevaba a equiparar las aves mágicas a los ángeles.

teológicas por las que el cristianismo de Oriente posibilitó, con habitualmente sin desearlo, tal hibridación.

2.2. LAS CREENCIAS ESLAVAS SOBRE LA NATURALEZA

El rastreo de las creencias eslavas sobre la naturaleza debe atender dos ámbitos. Por un lado, el que se refiere al relato mítico sobre el origen del mundo y que justifica su apariencia y fisicidad. Por otro, el de las creencias cotidianas, articuladas en un sistema más o menos organizado de ritos y en un panteón de divinidades vinculadas a la naturaleza próxima. Ambas cuestiones son todavía territorios abiertos a investigaciones y debates por parte de antropólogos y estudiosos de las religiones debido a la falta de documentación directa. Las fuentes escritas que nos han llegado son posteriores al cristianismo y ofrecen una lectura habitualmente decadente del mundo arcáico.

2.2.1. INMERSIÓN COSMOGÓNICA Y DUALISMO ESLAVO

Respecto al relato originario, las fuentes que han llegado hasta nuestros días permiten plantear la hipótesis de que el mito de la inmersión cosmogónica, originado probablemente en Asia septentrional, articuló el origen del mundo también para los eslavos antiguos. Aunque constantemente reinterpretada, la inmersión cosmogónica conserva en términos generales la idea de un paisaje original: las grandes aguas antes de la creación y Dios enviando a un buceador a las profundidades. Algunas leyendas de la Gran Rusia identifican a ese emisario divino, encargado precisamente de sacar el limo del fondo -la materia de las montañas-, como un ave acuática. En la figura de ese pájaro se concreta después la presencia de una fuerza contraria, el diablo, que rompe la fidelidad o la confianza divina. En opinión de Mircea Eliade este relato mítico es el más significativo de cuantos cuajaron entre los pueblos de Rusia y el que pervivió con éxito entre las creencias populares más allá del cristianismo. El maniqueísmo entre las dos figuras del relato justificaría el fuerte dualismo religioso de los antiguos eslavos que, desde el *Cronica Slavorum* de Helmond, escrita entre 1162 y 1172, constituye uno de los grandes asuntos de debate científico. El *dios otiosus* de los eslavos descrito por Helmond sufre a causa de su soledad y siente la necesidad de un compañero para completar el mundo. Es un Dios fatigado, incapaz de acabar la creación por sus propios medios, sólo se ocupa de asuntos celestes y ha dejado el gobierno del mundo en manos de las divinidades inferiores. A pesar de sus diferencias, el carácter dualista y maniqueo (Dios-Satán) del relato ayuda a explicar su adaptabilidad cristiana y, en general, la pervivencia de estructuras mítico-religiosas arcaicas hasta tiempos presentes. Podemos interpretar así, que “sobre el mar primordial, Dios se encuentra con Satán y le ordena sumergirse hasta el fondo de las aguas y que le traiga un poco de limo para crear la tierra. Pero el diablo se guarda un poco de ese limo (o de arena) en la boca o en la mano, y cuando la tierra empieza a crecer, esos pocos granos se convierten en montañas o en pantanos” (Eliade, 1985: 59)⁵¹.

Antes de su formulación dualista, el océano de los orígenes proporciona además un fondo o dimensión hermética de la naturaleza, como aquello que la naturaleza

⁵¹ Sobre la apariencia final del mundo así construido, explica Eliade que “la prehistoria de este motivo ha de buscarse en la necesidad de desvincular a Dios de la existencia de valles y montañas, que fueron creados más tarde y por necesidad. En el principio, la tierra era llana, pues es sabido que la llanura perfecta es un síndrome paradisíaco en muchas mitologías, tanto indoiranias como ‘primitivas’” (1985: p. 95, nota 25).

esconde de sí misma, es decir, su ser vuelto sobre sí mismo, salvaje e imprevisible. La naturaleza se oculta a sí misma en el corazón del bosque o tras las montañas, bajo la tierra o sepultada bajo una capa de nieve y hielo buena parte del año. El genio del valle, la Hembra Oscura, como lo identifica Berque, es el poder engendrador de la naturaleza, asociado al agua, tanto en China como en Rusia en la recopilación de textos de la espiritualidad popular titulada *El libro de la Paloma* o *Libro profundo* (*Stij o Golubinoi Knige*, XIII)⁵². Pero es también una divinidad oscura, sin rostro, que obliga a remontar el valle, en busca de cierto paisaje perdido o promesa de inmortalidad, en el seno materno de la naturaleza. Pareciera que el rostro fiero de la naturaleza, implacable con sus hijos, siempre estuviera mirando, pero siempre en silencio. Fue esta dimensión de total extrañamiento ancestral que procura el paisaje ruso, esta experiencia arcaica del silencio, la que atrapó a Rainer María Rilke. El poeta, observador en tierra extraña, articuló la idea de la naturaleza como divinidad oscura y elusiva: “Dios es la oscuridad de la que provengo”. Sólo a través de la mirada del artista, de su lienzo intermediador, el hombre se puede acercar a esta entidad inmensa. En la confrontación de Rilke con el paisaje ruso surge el concepto de *apertura* (*das Offene*) que tomará cuerpo en el octavo poema de *Elegías de Duino* (Bernardi, 2009: 29, n.15).

La concepción del paisaje rilkeano, expresada en *Worpswede*, nace del profundo impacto que el espacio y las creencias populares rusas le causaron en el primer y segundo viaje a Rusia, en 1899 y 1900. Según el poeta austriaco, el paisaje es parte de un todo que no se puede mostrar, porque el ser humano no está de frente a la naturaleza como se creía, sino dentro de ella; vaga en su interior como un animal, como un niño; comienza a comprenderla o a verla, paradójicamente, cuando no la comprende más, cuando se descubre excluido (Bernardi, 2002: 29). “Se encuentra inconsolablemente solo entre los árboles y arroyos que fluyen entre ellos (...) Sólo en compañía de un cadáver estaríamos menos abandonados que en medio de los árboles” (Rilke, 2010: 16). Rilke concluye que el arte antiguo no conocía el paisaje, mientras que el cristianismo usaba el paisaje como espejo del hombre.

2.2.2. DIVINIDADES Y CREENCIAS DE LA NATURALEZA

A diferencia de los griegos, los indios o los iraníes, “los rusos no tenían un corpus elaborado de mitos sobre los dioses paganos, ni tampoco antiguos libros sagrados o grandes narraciones épicas” (Warner, 2005: 7). Sucede lo contrario, sin embargo, con los niveles más primitivos del mito relativos al mundo natural, la familia y las necesidades básicas de un pueblo corriente. Ello obliga a estudiar este sistema de creencias a partir de los indicios rescatados del folclore y la etnografía, es decir, de la interacción directa de los eslavos sobre el mundo exterior. El lugar de ese libro inexistente lo ocupó un sistema de creencias engarzadas en la propia naturaleza y en sus ciclos de los que formaba parte la memoria de la colectividad a través de las tradiciones orales populares (*las bylich, skazki y bylina*, etc). El libro era, por tanto, la naturaleza: con sus páginas marcadas con señales, intervenciones mágicas, ritmos cíclicos, creencias y rituales. Tal era el relato inscrito en el propio paisaje. En ese sentido, “los

⁵² El libro ofrece una respuesta cosmogónica popular a diversas cuestiones sobre el origen del mundo y constituye en ese sentido una de las grandes obras rusas de carácter religioso. De gran calado popular, existen más de veinte versiones distintas del texto, lo que puede ser un indicativo de su popularidad.

PARTE I

eslavos -ha escrito Alpatov- siguieron la misma vía natural de desarrollo cultural que otras naciones, ancianas o modernas. Comenzaron con la deificación de las fuerzas de la naturaleza: el sol, la luna, las estrellas y los vientos, pero en su caso las divinidades no adquirieron características de los seres humanos” (1950: 4).

El engarce de las creencias eslavas con la naturaleza se establece fundamentalmente en tres ámbitos, que tendrán posteriormente sus consecuencias en la representación del paisaje. Por un lado, el panteón relacionado con el culto; es decir, con las deidades y su jerarquía. Precisamente el príncipe Vladimiro de Kiev, que propiciaría luego la conversión al cristianismo, intentó reorganizar el panteón de divinidades al comienzo de su reinado, en torno al año 980. En segundo lugar, las creencias e interpretaciones mágicas de los elementos; es decir, la tierra, el agua, el fuego y el viento. Finalmente, toda la cohorte de demonios y espíritus del lugar vinculados a un territorio específico, como el *domovoi*, el *leéis*, el *vodyanoi* y la *ruskalka*. “Al menos hasta los primeros años del siglo XX -explica Warner-, todos los aspectos de la vida cotidiana del campesinado ruso, hasta las actividades más elementales como lavar o comer, estaban dominadas por la conciencia de la presencia omnipresente de espíritus, muchos de los cuales les deseaban algún mal” (2005: 33).

Del complejo sistema de creencias vinculadas a la naturaleza profesadas por los antiguos pueblos eslavos, podemos extraer una serie de consecuencias cuyo efecto pueden rastrearse en las manifestaciones artísticas, también cinematográficas, hasta el día de hoy. Destacamos aquellas que tendrán, en el proceso de este estudio, lecturas e implicaciones cinematográficas directas.

A.- Los elementos

El protagonismo de los elementos otorgado entre los pueblos eslavos pervivirá de una manera u otra hasta el siglo XX: el agua, el fuego, la tierra y, en lugar algo más rezagado, el aire (viento). Según los versos sagrados del legendario *Libro de la Paloma*, que describía la creación del hombre y los fenómenos naturales, los ríos brotaron primero de una piedra mágica llamada *latyr*. Desde allí se extendieron a través de todo el mundo. Igualmente significativa era la importancia del fuego, con su poder destructor y benéfico, tal y como se manifestaba en los rituales relacionados con los casamientos o en la festividad de Iván Kupala, el día de San Juan. El ovin era el espíritu refugiado en el foso que había en el granero de secado y el fuego vivo o fuego *zar* aquel que, con fines purificadores, se encendía mediante la fricción de madera. En ruso, la tierra (*zemlya*) es un nombre femenino y en la mitología rusa y eslava, generalmente, un concepto típicamente femenino. Para una comunidad agrícola, en especial, la tierra es la fuente húmeda y fértil de las cosechas, donde se siembran las semillas de la vida futura. Hasta bien entrado el siglo XIX un solemne juramento realizado en nombre de la tierra era tan vinculante como uno hecho ante Dios o la Biblia. Entre los héroes épicos rusos hay uno que destaca precisamente por sus estrechos lazos con la tierra, más que por su portentosa bravura: Mikula Selyaninovich, el prodigioso labrador de la tierra que demuestra que el pacífico agricultor puede tener más éxito que el valeroso hombre de guerra (Warner, 2005: 30). El cine revolucionario de los años 20, y específicamente *Zemlya* (1930) de Dovzhenko, parecerá reactivar la figura del campesino como producto, él mismo, de la madre tierra.

De la conexión íntima del campesino con la tierra da cuenta el episodio de *Los hermanos Karamázov* en el que el joven Aliosha se deja caer al suelo y abraza la tierra: “El dios que siente el joven Karamázov es cristiano, pero su ritual de abrazar la tierra es profundamente pagano. En *Los hermanos Karamázov* hay numerosas escenas que reflejan cómo las costumbres paganas siguen muy vivas en el culto cristiano y estas últimas son especialmente visibles en la relación mantenida con la naturaleza” (Djermanovic, 2009: 30).⁵³ En esta misma línea, Tomás Spidlik apunta que, según la antigua creencia popular rusa, existe una misteriosa relación entre la tierra y la conciencia enferma del hombre, es decir, los delitos, los pecados e incluso los más íntimos secretos del alma. Esa vinculación acarrió la práctica de la ‘confesión a la tierra’, tal y como la practicó de manera instintiva el protagonista de Dostoyevski (1986: 346).

B.- Deidades

Entre las deidades paganas vinculadas a la naturaleza que fueron asimiladas o consentidas por el cristianismo, destaca Volos (o Vele, skotti bog). Aparece según muchas referencias como dios del ganado, vinculado también al comercio. De hecho, su figura sí estaba representada en el barrio comercial de Kiev. Junto a Volos tenía una especial importancia el culto a Perun, representado con un ídolo de madera en la colina del palacio en Kiev. Asociado a la guerra, ha sido identificado por los eruditos con las tormentas eléctricas, como manifestación de su cólera.⁵⁴ Había otras divinidades vinculadas a elementos de la naturaleza que ocupaban el panteón de Vladimir levantado en la colina de su palacio apenas unos años antes de la cristianización: Sribor asociado a la adoración del viento (*stri*), Dazhbog y Khors como dioses del sol, Mokosha como deidad femenina asociada a la fertilidad (su nombre podría proceder de *mokryi*, humedad), Simarg, de probable origen persa, como dios de la cosecha y la vegetación. Los ídolos de madera de estos dioses, erigidos en las colinas de Kiev fueron destruidos o arrojados a las aguas del Dniéper en lo que podría interpretarse como un ruptura radical con el politeísmo antiguo. Sin embargo, los dioses Perun y Volos parecieron reencarnarse en el calendario cristiano como san Vlasi y el profeta Elías, respectivamente. Vlasi aparece en los iconos rodeado de vacas y ovejas y se convirtió en el patrón del ganado. Este trasvase de creencias fue, según parece, un proceso bastante frecuente.

C.- Los espíritus del lugar

⁵³ Explica Djermanovic que “la creencia de que la naturaleza tiene alma (ánima); que no sólo vive, habla y siente, sino que también determina la vida de los humanos, queda profundamente reflejada en toda la literatura. El paisaje y la naturaleza no únicamente acompañan a los héroes en momentos importantes, sino que a veces se convierten en el protagonista principal, mostrándose más sabios que el hombre” (2009: 29).

⁵⁴ Resulta difícil precisar el rol de ambas divinidades. A partir de las fantasías mitológicas de A. N. Afanasyev en el siglo XIX, se reconstruyó una cosmología eslava en la que el mito de Perun aparecía como dios de la guerra, el trueno y la fertilidad de la naturaleza. En ese nuevo panteón, Volos, como su oponente, representaba la naturaleza y la agricultura.

PARTE I

A través de la jerarquía de espíritus del lugar, asociados a lo físico-geográfico, el hombre eslavo establecía cierta clase de ordenación del territorio. Procuraban una primera intervención paisajística *in situ* que venía a sacralizar el espacio. Cumplían, así, una primera función de apresamiento y culturización del espacio circundante, el que alcanzaba el ojo, pero también el que debían explorar físicamente alejado del hogar. Ha explicado Warner que los primeros pobladores del territorio, especialmente en los sucesivos desplazamientos hacia el norte, tenían que aventurarse continuamente en el interior de espacios enormes e indómitos:

Esta estrecha relación con la naturaleza elemental sobrevivió en las comunidades rurales a lo largo de los siglos y ayudó a dar forma a esa percepción de espacio dividido -el nuestro (*svoi*) y el que no es nuestro o ajeno (*chuzhoi*)- que es característico tanto de la creencia popular rusa como del folclore (2005: 35).

Así, la distinta jerarquía de tales espíritus del lugar respondía a una organización concéntrica, en la que el centro estaría ocupado por el *domovoi* (en el corazón de la isba o casa campesina) y, luego sucesivamente, en ámbitos más alejados, otras presencias hasta el *leshii*, habitante del bosque, el ámbito antagónico del hogar, el mundo de los otros.

La necesidad de ordenar la naturaleza a través de todo un sistema de creencias, con núcleos, ámbitos de transición, lugares de encuentro y espacios seguros, constituye una de las primeras formas de habitar el espacio informe de Rusia, que tendrá su continuidad en la construcción de lugares sacros a través de la edificación de los templos y monasterios cristianos. Este asunto constituirá, además, uno de los temas centrales del cine cuando, con sus herramientas específicas, se confronte con los territorios inabordables del país. El cine será una herramienta fundamental, especialmente en la construcción del mito del espacio soviético, claramente jerarquizado con su centro y su periferia, de una sacralidad profana, tal y como sucede con el estalinismo.

D. Figuras intermediadoras

Buena parte de los espíritus y personajes vinculados a ubicaciones concretas poseían un carácter liminar. Es decir, un papel intermediador entre el mundo físico y el mundo hermético u oculto. Los pastores, por ejemplo, para conseguir que su ganado deambulara libremente en busca de los pequeños pastos en los claros del bosque, ejercían una relación proactiva con el amo del bosque. Como intermediarios entre el mundo visible y ese *otro* mundo de los espíritus, su papel rayaba incluso con lo sagrado (Warner, 2005: 39). Algo análogo sucedía con determinadas presencias fantasmagóricas y elementos de la naturaleza como árboles y ríos.

En algunas formas del paisaje, la dimensión liminar de determinadas creencias tendrá un eco también en el cine. Precisamente por la reminiscencia religiosa de la naturaleza, las representaciones paisajísticas adquirirán en determinadas circunstancias una dimensión fronteriza entre lo visible y lo hermético. El paisaje cinematográfico funcionaría así como ente liminar de la naturaleza, como un espacio *entre*.

2.3. LA IGLESIA CRISTIANO-ORTODOXA Y LA NATURALEZA

El cristianismo oriental posibilitó la pervivencia en la mentalidad del hombre ruso de una particular espiritualización arcaica de la naturaleza. Identificaré cuatro razones teológico-antropológicas que procuraron esta pregnancia del cristianismo oriental hacia la religión pagana de la naturaleza, y que lo diferencian de otras culturas, fundamentalmente de Europa occidental, cimentadas sobre la fe católica⁵⁵: la interpretación adánica de la cristianización rusa, la ausencia del pecado original de la naturaleza, la divinización de la materia y la encarnación de Dios,

A.- La interpretación adánica de la cristianización rusa.

Tras la cristianización rusa, a partir del siglo X, algunos de los textos fundacionales del nuevo estado, como el *Discurso sobre la Ley y la Gracia (Slovo o za/eone i blagodati, 1037-1050)*, de Hilarión, y la *Narración sobre los grandes príncipes de Vladimir de la Gran Rusia*, interpretaron la conversión como si en el curso de la historia sagrada volviera a reproducirse el encuentro primero entre el nuevo Adán y el mundo natural puesto a su disposición por Dios. La esperanza del nuevo principio a partir de la asunción de la fe cristiana no sólo estará presente, de manera evidente o soterrada, en la visión que tendrá Rusia sobre sí misma en esa encrucijada histórica, sino que alimentará, siglos más adelante, la idea de Rusia como pueblo elegido, además de la interpretación escatológica de la Santa Rusia.

En ese nuevo Edén, en la Rusia elegida, la naturaleza mantendrá una suerte de protagonismo originario y germinal que se explica por el modo en que se produce el cruce de las creencias eslavas paganas y la nueva fe cristiana. El nuevo Edén, vivido como una refundación de la alianza con Dios, proporciona una nueva oportunidad al hombre, pero también a la propia naturaleza, a la vegetación y a las bestias, que habían quedado marcadas por el pecado del hombre. La posibilidad de hallar el Paraíso en la tierra, de construirlo o restaurarlo a través de la mano del hombre, nunca fue descartada por la Iglesia de Oriente. Esta esperanza otorgó al cristianismo ortodoxo una doble confianza: primero, en la capacidad transfiguradora del ser humano a través de lo visible y, segundo, en la posibilidad de la co-creación del mundo junto con Dios. Ambas ideas tendrán idas y venidas, interpretaciones y refundaciones a lo largo del tiempo. “El imaginario del cielo en la tierra y del paraíso terrestre fue un asunto central en la teología de la Iglesia oriental, frecuentemente simbolizada por el templo en sí mismo o unido a sus rituales. Como escribió San Irineo, ‘el templo se yergue como un paraíso en este mundo’. Desde Orígenes en el siglo III (...) esta idea del templo como paraíso terrestre es un recurrente: una imagen terrenal del reino celeste de Dios” (Baehr, 1991: 15). La edificación de los templos sobre suelo ruso, además de la celebración de ritos en el campo abierto, adquirieron la categoría de marca cultural o símbolo que sacralizaba el paisaje -lugares físicos para la invocación ritual de lo sobrenatural- al mismo tiempo que ayudaron a crear una conciencia o identidad colectiva. Tomando en cuenta el poso animista sobre el que se produjo la cristianización rusa, “para cualquier creyente la edificación de un templo sacralizaba el paisaje. (...) Y esa sacralización se refería tanto a los muertos como a los vivos” (Zhuk, 2010:199).

⁵⁵ Que el hombre ruso de la Edad Media asumiera los preceptos cristianos amalgamándolos en ocasiones con creencias paganas no significa que la jerarquía eclesiástica aceptara estas prácticas. De hecho el combate contra el paganismo fue una constante a lo largo de todo el milenio (Riasanovsky, 2005: 29 y ss).

B.- La ausencia del pecado original de la naturaleza

La Iglesia cristiano-ortodoxa no desarrolló la doctrina del pecado original, como sí lo hizo la Iglesia romana bajo la influencia de San Agustín. Las consecuencias del pecado original, según el catolicismo, no se limitaban sólo a la historia del hombre. Con Adán y Eva había quedado manchada la propia naturaleza, que es expulsada del Edén - salvaje, oscura, doliente- junto con los hombres. El efecto devastador del primer pecado había generado la sospecha hacia los sentidos, particularmente del sentido de la vista, y la interpretación siempre suspicaz del mundo sensible. Las consecuencias de tal interpretación quedaron plasmadas en el famoso episodio de la subida a la cima del Mont Ventoux por parte de Petrarca en 1336. Después del esfuerzo de la ascensión, cuando tiene ante sí la vista del valle que se extiende diáfana hacia el horizonte, el poeta vuelve los ojos sobre las *Confesiones* de San Agustín que lleva consigo. Petrarca lee entonces el siguiente fragmento: “Viajan los hombres para admirar las alturas de los montes y la inmensidad del océano, y el giro de los astros, y se olvidan de sí mismos” (San Agustín, 2006: 146). Para algunos autores, este episodio constituye en sí mismo el *pecado original* del paisaje en Occidente, al reencauzar o corregir la mirada hacia la interioridad más que hacia el disfrute gratuito del mundo sensible. En esta conversión que lleva de la mirada al exterior, de las bellezas del mundo material, a la mirada interior, es decir, hacia la hermosura de la conciencia, descansa la razón principal por la que el mundo cristiano no descubrió el paisaje hasta el Renacimiento (Berque, 2000: 3)⁵⁶.

La fe cristiano-ortodoxa propició una lectura distinta del primer pecado. En la fe oriental, explica el teólogo John Meyendorff, “la rebelión de Adán y Eva contra Dios era concebida como un pecado personal exclusivamente, de tal manera que no había lugar para el concepto de la culpa heredada” (Kivelson, 1999: 22).⁵⁷ En Rusia, desde el primer día de la conversión eslava, la naturaleza no fue ni doliente, ni pecadora, ni exiliada del Paraíso. Pudo ser, y lo era de hecho, terriblemente fiera y hermética, pero no estaba cargada con el pecado cometido por el hombre. “Siguiendo a Clemente y Orígenes más que a San Agustín, la teología Ortodoxa hablaba menos del drama personal de la salvación que de la redención cósmica” (Billington, 1966: 55). Es más,

⁵⁶ Las implicaciones de la doctrina de San Agustín en la historia del paisaje es un tema recurrente en los estudios contemporáneos de la materia. Javier Maderuelo ha resumido en *El Paisaje. Historia de un concepto* las consecuencias de la asunción agustiniana del principio de predestinación del hombre y de la ceguera del conocimiento sensible. “Durante más de diez siglos - escribe -, el paisaje dejará de ocupar el más mínimo lugar en el pensamiento occidental, tampoco requerirá la atención de los artistas, que abandonarán la representación de lugares, ni de los poetas, que se olvidarán de la descripción de aquellas escenas campestres que tan alta cota habían llegado a alcanzar, para dedicarse ambos al desarrollo de un arte de profunda raíz simbólica que alcanzará su máximo desarrollo en lo que se ha dado en llamar estilo gótico” (2005: 73). En el arte occidental, la representación de la naturaleza a lo largo de toda la Edad Media fue sometida a un vaciamiento de su propia materialidad, apareciendo siempre como imagen conceptual asociada a lecturas alegóricas o simbólicas y no como celebración de lo visible individual. De tal manera que la naturaleza pecadora sólo merecía ser representada en tanto y cuanto funcionase como un signo de una realidad más alta. Bajo estas premisas debe entenderse la sentencia de Francisco Calvo Serraller según la cual “el triunfo del paisaje (a partir del siglo XVI) supondría la paganización del arte, su secularización” (1993: 11-12).

⁵⁷ La mancha infringida por el pecado original estaría eliminada por partida doble, por la Encarnación y por la Nueva Eva o Theotokos. La Virgen María proporcionaría, además, justificación a la reforestación de la tierra del cristianismo ortodoxo, señalando el camino hacia el Edén: “Al redimir a los hombres, el Theotokos proporcionó justificación ideológica a la reforestación de las tierras ortodoxas, para el retorno al Edén” (Kivelson, 1999: 22).

frente a la carga del pecado original y el pesimismo sobre la ciudad terrenal que pesa sobre el cristianismo romano, los padres de la Iglesia de Oriente se inclinan hacia la esperanza de la transfiguración de la tierra propia. “Proyectaron la creencia de que el territorio del Imperio cristiano del Este podía ser el escenario en donde se concretara la transformación del reino celeste en la tierra” (1966: 55).

C.- La divinización o espiritualización de la materia y la encarnación del Logos

Lejos de obedecer a una simple dicotomía entre lo material y lo espiritual, la redención del mundo físico está fundamentada en dos aspectos teológicos que establecen a su vez dos vínculos del mundo material y sensible con la divinidad. Por un lado, la doctrina de la theosis o de la divinización de la materia, y por otro el misterio de la Encarnación. Ambas cuestiones teológicas constituyen las dos principales vías de conexión (en dos sentidos inversos, una de ascensión, la otra de descenso) entre la naturaleza, el hombre y Dios.

El cristianismo oriental se mantuvo fiel a la promesa literal del encuentro “cara a cara con Dios” (Genesis 32:30). Simeón el Nuevo Teólogo (942-1022) había escrito: “Tú me has concedido, Señor, que este templo corruptible –mi carne humana- se una a tu carne santa, que mi sangre se mezcle con la tuya. En adelante ya soy miembro tuyo transparente y traslúcido”. La posibilidad de la theosis era viable porque, según la Iglesia ortodoxa, Dios no era sólo substancia sino que de él emanaban las energías increadas que el hombre podía compartir. “Si fuera sólo substancia, no podríamos unirnos y comunicarnos con Él, porque la substancia de Dios es tremenda e inaccesible para el hombre “porque no puede verme el hombre y seguir viviendo” (EX. 33.20). Como proclamaron algunos de los principales padres de la Iglesia ortodoxa, como Máximo el Confesor y Dionisio el Aeropagita, Dios está lleno de un amor santo, inmenso y extático hacia sus criaturas que sale de sí mismo y busca la unión con ellas. “Con estas energías increadas Dios creo el cosmos y a través de ellas sigue manteniéndolo. Está presente así en la naturaleza. Mantiene el universo con sus energías, entra en la naturaleza, en el cosmos, en la historia y en la vida de los humanos” (Archimandrita Georgios, 2004: 13). La participación de las energías increadas de Dios divinizaba al hombre y abría las puertas, además, a la colaboración con Dios en la co-creación del mundo, es decir, en la configuración del paisaje, en su sacralización. Bajo la esperanza de la theosis, el camino espiritual como una senda de perfección moral aparece como un destino pequeño para el hombre de fe. “No basta que nos hagamos mejores. El objetivo es la unión con Dios. Esta es la finalidad de la creación del universo” (2004: 15). Este maximalismo ortodoxo tendrá sin duda influencias en cuestiones no relacionadas con la religión, sino con el arte y la función del artista.

A su vez, la espiritualización del cuerpo -advierde Eliade- no implica en modo alguno una desvinculación de la materia. Por el contrario, el contemplativo, “sin separarse o ser separado de la materia que lo acompaña desde el comienzo”, hace que retorne a Dios “a través de él toda la creación en conjunto” (1999-2: 280). El misterio de la Encarnación, es decir del Logos hecho carne, constituye la segunda pieza esencial de esta argumentación. Con la encarnación del Logos, como escribe san Gregorio el Teólogo, se realiza una segunda comunión de la humanidad con Dios y los hombres. Si

PARTE I

la primera comunión fue la del Paraíso, esta segunda alianza de Dios con los hombres tenía lugar en el Prósopon, es decir, en la persona y rostro de Cristo. Con él desaparece la nostalgia de un Dios desconocido de la Antigüedad, queda rehabilitado el mundo sensible y posibilita la restauración de la theosis. Como secuela de la Encarnación, nuestros cuerpos han sido hechos “templos del Espíritu Santo que mora en nosotros”, advertía Palamas. El gran teólogo insistía en la importancia de los sacramentos en este proceso porque a través de ellos la materia era “transustancializada” sin ser aniquilada (280). El misterio de la Encarnación no sólo justificará el respeto, la veneración y la construcción de imágenes (frente a cualquier tentación o reminiscencia iconoclasta), sino que sustenta el rescate que la fe ortodoxa rusa realiza del mundo sensible. Argumenta Evdokimov:

Creado por la palabra de Dios, lo sensible tiene su principio en el Verbo (Jn 1,1; Heb 1,9), no se opone de ninguna manera a lo inteligible, más aún, es inteligible por constitución. Lo sensible es un *lenguaje* (Gen 2,19) y una *lectura* sin ninguna opacidad para el espíritu, lo cual hace imposible la idea de una materia anti-espíritu. La Biblia libera de todo complejo de culpabilidad a lo sensible. La caída sobreviene en el mundo angélico de los espíritus puros, el mal no viene, pues, de la materialidad; es el espíritu el que la profana haciendo de ella ídolos; el pecado carnal es esencialmente el pecado del espíritu contra la carne (Evdokimov, 1991: 108).

La hipótesis de la divinización de la material planteada por la Iglesia de Oriente procuraba un territorio de contacto o convergencia con la interpretación mágica o animista de la naturaleza que pervivía en los estratos más populares de la sociedad rusa. De ese particular sincretismo brota lo que Eliade identifica como cristianismo cósmico:

Después de la Encarnación, el Mundo se restableció en su gloria primera; por esta razón a Cristo y a la Iglesia se les cargó de tantos símbolos cósmicos. En el folklore religioso del sudeste europeo, los sacramentos santifican asimismo la Naturaleza. Para los campesinos de la Europa oriental, esta actitud, lejos de implicar una «paganización» del cristianismo, era, por el contrario, una «cristianización» de la religión de sus antepasados (1999: 166).

D. La apreciación del misterio y la estética de la belleza.

Mencionaremos finalmente dos aspectos no estrictamente teológicos pero que están asociados a una cierta antropología de la Iglesia rusa: la apreciación del misterio y la estética de la belleza. A diferencia de lo que ha sido habitual en la Iglesia de Roma, la cristiandad del Este ha permanecido comparativamente ajena a los asuntos del mundo científico. Así, mientras las Iglesias occidentales han tendido hacia un cierto monismo, es decir, hacia la conciliación entre fe y razón, en Rusia ambos ámbitos de conocimiento han permanecido extraños entre sí. “La Iglesia ortodoxa siempre propone algo extraño y *de otro mundo* a la sociedad, algo no muy comprensible y difícil de aceptar, como cierta clase de residuo o pervivencia irracional o de otra racionalidad que no puede ser resuelto con las ideas de libertad, equidad, conveniencia, humanidad o propósito” (Epstein, 2011: 108). Esta separación tajante entre fe y razón dio pie a la

valoración del misterio, también del misterio del mundo, opuesto a los acercamientos científico-rationales de medida y conocimiento de la naturaleza.

En ocasiones la valoración de lo irracional -de lo misterioso, de lo mágico- estaba conectada a la apreciación de la belleza no tanto como valor estético sino como energía de conversión y espiritualización de los hombres. Desde sus inicios, la espiritualidad rusa se distingue por la atención particular prestada a la belleza. Para el ruso antiguo la belleza no se manifestaba separada de otras ideas, sino por la sabiduría y por el fundamento de un orden moral universal. Como explica Pitirim, “si toda la vida, toda la creación estaba impregnada de belleza, esta no podía ser reducida al gusto subjetivo ni podía tener nada en común, en su esencia ontológica, con la máscara, el *trompe l’oeil* y la seducción, no tenía necesidad de ningún ornamento. Era verdaderamente espiritual y traducía la presencia de Dios en el mundo” (1989: 163). Es conocido, tal y como relatan las antiguas crónicas recogidas en *Primera Crónica o Historias de los años pasados (Povesti vremennykh let)* el asombro de los emisarios del príncipe Vladimir ante la belleza de la liturgia bizantina en la basílica de Santa Sofía en Constantinopla y la influencia que tal impresión tuvo en él a la hora de abrazar la fe ortodoxa. “Llegamos a la tierra griega, y nos condujeron al interior del lugar donde veneran a su Dios, y en ese lugar no sabíamos si estábamos en el cielo o en la tierra; porque no hay tal espectáculo y belleza en todo el mundo, hasta el punto de que no sabemos cómo explicarlo” (AAVV, 1969: 69). La cultura rusa -aclara Epstein- no existe sin la justificación estética del Cristianismo como la manifestación de la belleza en el mundo”. De hecho, la dificultad a la hora de trazar una estética rusa no se fundamenta en los recelos de la Iglesia hacia el culto de lo bello, sino en la dificultad para separar ambos aspectos. Cuando Joseph de Volok (1439-1515) estableció las bases de una hipotética *estética* ortodoxa (utilizando este término con todas las prevenciones)⁵⁸, la restauración de lo visible y el elogio de las imágenes -gracias al misterio de la Encarnación- ocupaban expresamente un lugar central. Dos serían los principios fundamentales de la estética de Volok: primero, el sometimiento de la herejía iconoclasta a una crítica de fondo; y, segundo, el disponer como ideal del arte cristiano-ortodoxo la transfiguración de la carne, y no su aniquilación ni su sometimiento (Pitirim, 1998: 165-166). Se trata de una invitación al mirar contemplativo. Ha explicado López Cambrero: “El hombre, en este contexto, es comprendido como el cruce entre dos mundos, el mundo carnal y el mundo espiritual” (2009: 22-23).

Misterio y belleza son dos argumentos que terminan por configurar la dimensión de este cristianismo cósmico que preserva la apreciación de la naturaleza, que resistirá el proceso de des-cosmización moderna y seguirá vigente a finales del siglo XIX, cuando haga su aparición el cinematógrafo. Eliade, él mismo cristiano ortodoxo, hizo de esta cuestión uno de los enigmas centrales de sus estudios sobre antropología religiosa. “Cuando se escriba la historia de esta *teología popular* -escribía Eliade-, tal como se puede percibir especialmente en las fiestas anuales y los folklores religiosos, se dará una cuenta de que el *cristianismo cósmico* no es una nueva forma de paganismo ni un sincretismo pagano-cristiano”. En su opinión, el dualismo eslavo es “una creación

⁵⁸ Sobre el uso del término *estética* en la cultura rusa medieval rusa, remito Métropolitano Pitirim (1989). ‘L’esthétique de Saint Joseph de Volok’, en *Mille Ans de Christianisme Russe*. Paris: YMCA Press, pp.163-175.

PARTE I

religiosa original, en la que la escatología y la soteriología adquieren dimensiones cósmicas” (1991: 81). Concluye diciendo:

El Ser Supremo, Cristo, sin dejar de ser el Pantocrator, desciende sobre la Tierra y visita a los campesinos, como lo hacía, en los mitos de las poblaciones arcaicas, el Ser Supremo antes de transformarse en deus otiosus; este Cristo no es «histórico», ya que la conciencia popular no se interesa por la cronología ni la exactitud de los acontecimientos ni la autenticidad de los personajes históricos (1991:82).

CAPÍTULO 3

SEGUNDA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE

DUALIDAD DE LAS IMÁGENES

3.1. EL ICONO Y LA IMAGEN DE LA NATURALEZA COMO PRESENCIA

La segunda encrucijada del paisaje ruso se concreta a comienzos del siglo XVIII como consecuencia de la interacción de dos concepciones de la imagen radicalmente distintas: por un lado, la que se deriva de la tradición del icono y, por otro, la que sigue los modelos paisajísticos adoptados de la Europa occidental. Entre los siglos XVIII y XIX Rusia asume, en ocasiones vehiculadas a través de la reflexión en torno a su propio paisaje, categorías estéticas fundamentales en Occidente, como eran lo arcádico, lo pintoresco y lo sublime. Sin embargo, el arte del icono, aun siendo más o menos permeable a las influencias europeas, persevera en una interpretación de la imagen que no sigue los cánones occidentales de la imitatio y la mimesis. En Rusia quedan confrontados, así, dos modelos ontológicos: la imagen como representación y la imagen como presencia.

La iconofilia ortodoxa establecía una clara diferenciación entre la imagen con funciones ornamentales, descriptivas o mnemotécnicas y el icono. Éste último sitúa al hombre ante la imagen no creada por el hombre, la imagen *acherópita*⁵⁹ u *obraz*, impresa o trasladada al lienzo por contacto con el modelo, en un único gesto que embalsamaba la presencia. Tanto el relato del Mandylión de Abgar⁶⁰ como el episodio del paño de la Verónica remitían a tal posibilidad: una imagen impresa directamente por el contacto del modelo, Cristo, en el lienzo. En el proceso de realización de un icono, la imagen adquiría la dimensión de *obraz* por medio de técnicas perfectamente canonizadas, el ayuno de los ojos de los iconógrafos, que conducía al olvido de la subjetividad, además de la ritualización y repetición de los procedimientos. “Para poder significar aquella realidad inmutable, fuera del tiempo y del espacio -explica Pitirim-, la cultura ortodoxa adoptó como principio estructural el respeto al canon y la fidelidad profunda a la perspectiva invertida, que no admitía el ilusionismo de la lejanía subjetiva de las criaturas en su relación con Dios (1988: 168). Después, en virtud del acto sacramental en el rito religioso, el icono entablaba unión santa con el prototipo divino y devenía en lugar del misterio. Por medio de esta santificación, el icono se convierte en

⁵⁹ El término ruso habitual para *acheiropoietos* es *nerukotvornyi*.

⁶⁰ Uno de los argumentos centrales manejados en defensa de la veneración icónica por San Juan Damasceno, padre de la Iglesia de Oriente, en los debates iconoclastas del siglo VIII fue precisamente el episodio del rey Abgar, recogido en los evangelios apócrifos, en el que se localiza la creación del primer icono. En ese pasaje se relata el episodio en el que el rey de Edesa, enfermo de lepra, envió a su archivero Hannan para que trajera a su presencia a Cristo. Hannan lo intentó, pero ante la imposibilidad de convencerle, probó a hacer un retrato que testificara el encuentro, tal y como le había urgido el monarca. Este intento también fue vano. En un momento dado, Cristo tomó un pañuelo blanco, lo aplicó sobre su cara y sobre él quedó impreso su rostro. Ningún retrato salido de mano del hombre podría tener el valor de aquel “sudario” de un rostro vivo. Según el relato apócrifo, aquella imagen sanó al rey.

PARTE I

un lugar: el lugar de la presencia de la gracia, el lugar misterioso del encuentro entre el orante y Cristo” (Bulgakov, 1980: 157).

El icono no es, por tanto, una imagen representativa ni imitativa, tampoco un objeto decorativo ni una tabla memotécnica de la historia sagrada. Dispone al espectador frente a la contemplación de la esfera de lo sacro a través de unas formas ajenas al desarrollo de la perspectiva lineal, tal y como se había desarrollado en la pintura occidental en los siglos XIV y XV. Se entiende, por tanto, que en el icono queden sin efecto cuestiones esenciales en el arte del paisaje como la representación y la mimesis. “Era como si la geografía de la Cristiandad en Moscovia obviase la necesidad de la representación del mundo natural -argumenta Ely-, de tal manera que al concentrarse en el ámbito de lo sacro, dejaba poco margen para el interés en la imaginaria del paisaje o la descripción del terreno natural” (2002: 28-29).

La presencia de elementos vegetales o naturales en el icono con anterioridad al siglo XVI era rara y marginal en comparación con la figura del santo. El paisaje se desplegaba según la perspectiva invertida, era simbólico y periférico, con formas arquetípicas y repetidas que sugerían que el mundo natural no tenía valor por sí mismo. En ocasiones, la desfoliación del icono o el vacío de la tierra venía a reforzar la idea de la caída del Paraíso. El contraste quedaba en evidencia precisamente por la representación del Paraíso con proliferación ornamental y la figuración de Adán y Eva tras la puerta del Edén sobre un fondo vacío. Paul Murátov ha apuntado que la presencia de elementos naturales en el icono en cualquier fecha anterior al siglo XVI responde a los mismos parámetros definidos por el icono bizantino, adoptados y repetidos por los pintores rusos sin ninguna modificación ni aporte localista. Las montañas, árboles y edificaciones que aparecían en el icono medieval, asociadas fundamentalmente a la representación del Jardín del Edén, eran absolutamente extrañas a las que podían tener los creyentes rusos en su entorno vital. Formaban parte de una composición espacial que, en el contexto de influencia neo-platónica de la teología cristiano-ortodoxa, reflejaba el paisaje de la esfera divina. “Era imposible que estas imágenes y formas- explica Murátov- tuvieran ningún sentido representativo para la gente común: para ellos, sólo poseían un sentido a la vez decorativo y simbólico” (1929: 259).

A lo largo del barroco ruso los pintores de iconos comenzaron a incluir paisajes con una mayor profusión. Aunque respetando la canónica interpretación sacra del espacio, incorporando monasterios e iglesias como elementos santificadores del entorno, el protagonismo del paisaje dio pie en este tiempo a que, por vez primera, “las imágenes de oración se convirtieran en cierta clase de iconos paisajísticos” (Tarásov, 2002: 234). Desde finales del siglo XVII, con el cisma de la Iglesia ortodoxa y en el contexto de la encrucijada estética que supone la Ilustración y luego el Idealismo, las formas vegetales adquirieron no ya una presencia importante sino un naturalismo desconocido.⁶¹

⁶¹ Si a lo largo del siglo XVII el arte del icono podía mostrarse receptivo a influencias locales o ajenas se debía, en buena medida, a la crisis que había sobrevenido con el cisma de la iglesia rusa. El tiempo de la primera secularización rusa que supone la Ilustración se produce en el contexto de la escisión de la iglesia rusa, iniciado a mediados del siglo XVII tras las reformas de Nikon. Patriarca de la Iglesia ortodoxa rusa entre 1652 y 1658, Nikon trata de restaurar las conexiones con la Iglesia Griega dado que, desde su punto de vista, los textos litúrgicos, ritos y ciertas interpretaciones teológicas habían sufrido una rusificación y un alejamiento herético de las fuentes. Salvando las

En el siglo XVIII, especialmente a partir de su segunda mitad, se aprecia una doble transformación. Por un lado, la enigmática cualidad del paisaje alegórico del barroco petrino fue reemplazado por cierto paisaje ideal, que correspondía al espíritu y gustos de la Ilustración (2002: 246). En los complejos efectos de claroscuro del icono de *San Juan el Bautista en la naturaleza salvaje*, de Palekh, en la riqueza de sus colores, en la libertad de la localización y vegetación circundante, en los inesperados efectos de la perspectiva, se aprecian reminiscencias “de las clásicas escenas de Claude Lorrain o de los cuadros tan de moda en la época de Salvator Rosa” (2002: 246). La influencia del idealismo y las noticias de las expediciones científicas a tierras distantes, que procuraban ejemplos, descripciones y grabados de plantas y animales exóticos llevaron también a que el icono presentara cierta imagen sacra de la naturaleza, como un territorio exótico habitado por santos y seres fantásticos

En paralelo se aprecia también un interés cada vez mayor por cierta verosimilitud topográfica, consecuencia de los cambios en la representación racionalista y científica del mundo a los que Rusia es permeable. Este afán documentalista, además de la interpretación mecanicista de la materia, tienen su influencia en los rasgos cartográfico-geográficos cada vez más evidentes en la representación de la naturaleza en el icono (2002, 241).

La cuestión de fondo sobre la naturaleza y el icono no se limita, en todo caso, a la existencia y evolución de los motivos paisajísticos, sino que afecta a su propia naturaleza: a su realismo ontológico. Para la teología cristiano-ortodoxa, el realismo del icono es la consecuencia de su íntima conformación con su modelo, lo que hace de la bizantina la cultura de la impresión, molde o sello. El icono planteaba la posibilidad de una imagen de la naturaleza que no respondiera a los modelos imitativos ni miméticos sino a un tipo de realismo provocado por la conexión directa con su referente: es decir, un paisaje que hiciera presente lo real más que representara o ficcionara la ausencia. Esta posibilidad adquirió un impulso extraordinario años después con la aparición del cinematógrafo. Por su propio fundamento mecánico, la imagen fotoquímica evocaba en la tradición rusa la hipótesis de la anhelada imagen acherópita, es decir, la imagen que fuese el resultado de la inscripción, huella o herida directa del modelo en la superficie sensible. En buena medida, por tanto, el cine cumple con el proyecto estético-teológico de la imagen que hace presente al modelo, no que lo sustituye por una ilusión visual. Particularmente tras la Revolución de Octubre y desde una actitud secularizada cuando no directamente atea, esta dimensión presencial del cine activó profundos debates sobre la verdad de la imagen.

3.1.1. REALISMO DEL ICONO

La dimensión presencial del paisaje, opuesta a la ilusionista, ficcional o representacional, se fundamenta en el icono en tres cuestiones teológicas que a su vez

distancias, el movimiento de Nikon supone una apertura más allá de la autarquía religiosa rusa, equivalente en alguna medida al proceso que años después iniciará Pedro el Grande en el ámbito de la cultura. De hecho, la reforma traerá consigo cierta secularización del icono. El cisma (*raskol*) entre la iglesia reformista y los Viejos Creyentes (*Starovery*) será perceptible, así, en el distinto modo en que se representa la naturaleza en las obras que siguen una u otra interpretación. Los Viejos Creyentes trataron de perpetuar la pureza de la tradición rusa, mientras que el icono del periodo imperial se abre a referencias llamémoslas más realistas e influencias estéticas occidentales.

tendrán importantes consecuencias estéticas: el misterio de la Encarnación del Logos, la relación con el modelo y el realismo del icono.

A. La argumentación teológico-estética del icono como imagen-presencia se sustenta en el concepto de la Encarnación (Encarnación del Logos), que es junto con la Transfiguración, uno de los episodios centrales de la doctrina del cristianismo de Oriente. Del misterio de la Encarnación deviene la teología de la imagen, heredada de la polémica iconoclasta de los siglos VIII-IX. El misterio de la Encarnación no fue sólo un tema central de la pintura medieval rusa, sino que tal obsesión primigenia ha acompañado a la historia del arte ruso hasta la actualidad (Alpátov, 1950: 42).

Explica Pitirim que el Logos Divino se hizo hombre siguiendo su propio patrón, que le había servido para crear a Adán (“a su imagen y semejanza”, dice el Génesis). Así fue como él mismo se hizo visible y representable, sin dejar de ser trascendente (1988: 166). La naturaleza humana de Cristo es, en este discurso, un principio esencial y no creerlo así constituye una de las herejías más condenables por la fe rusa. A partir de este planteamiento, el Antiguo Testamento no fue sino la preparación al advenimiento de la Imagen verdadera, el rostro de Dios a través de su hijo. El cristianismo ortodoxo puede interpretarse, así, como un relato iconográfico de la salvación, sustentado en el valor de la imagen como advenimiento y presencia (Evdokimov, 1991: 107). Tal argumentación teológica sustenta la defensa de las imágenes durante la crisis iconoclasta en los siglos VIII y IX.

B. Además del dilema de la representación de lo irrepresentable en virtud de la Encarnación, uno de los asuntos centrales en la teología iconófila se refería a la relación de la obra con su referente; en el caso de Cristo, entre él y su imagen. Y a partir del paradigma de la Santa Faz, la vinculación de toda imagen con su modelo. Según Nikephoros, patriarca de Constantinopla durante la segunda crisis iconoclasta (806-815)⁶², existían dos tipos de imágenes según su distinta conexión con el arquetipo. La imagen natural y la imagen artificial. Cuando existía directa consustancialidad entre el modelo y la imagen, podía hablarse de imágenes naturales. El Hijo de Dios, Jesucristo, era la imagen natural y consustancial al Padre, como lo era la eucaristía, también, por la participación de la esencia de Dios. En la imagen artificial, por otro lado, el vínculo no era de consustanciabilidad sino relacional, de máxima semejanza. Escribió Nikephoros: “Un icono es semejante al arquetipo, en él queda estampado, a través de su apariencia, todo lo visible de aquello a lo que se parece, al mismo tiempo que es distinto de su modelo sólo en la diferente esencia de su materia” (cit. Mondzain, 2005: 234).

C. Al establecer este vínculo relacional con el arquetipo, Nikephoros dictaba una indicación sustancial sobre el contenido de las imágenes, porque “sólo las cosas o seres que tienen una existencia real en el mundo, que son o han sido vistos por los ojos humanos, son susceptibles de ser representados” (Sidorkin, 2011: 12). Nikephoros prevenía, así, contra cualquier idolatrización del infinito, y contra la construcción de ficciones idólatras como los dioses paganos y toda la corte de nymphs, demiurgos y criaturas monstruosas. Para la teología ortodoxa de la imagen el icono es un arte realista porque la imagen es prueba de verdad, de existencia de lo real. Lo cual lleva a la

⁶² Nikephoros desarrolló un sistema filosófico en defensa de las imágenes de gran vigencia luego en Rusia.

restauración de los ojos (y la contemplación) como fuente de conocimiento y acceso a Dios. A diferencia de otras creencias cristianas, la oración ante las imágenes sagradas, ante los iconos, se realiza con los ojos abiertos y no con la mirada vuelta hacia la interioridad (Billington, 2006: 4). La confianza devocional en la mirada, la oración a través de los ojos, no puede desligarse del principio enunciado sobre la naturaleza no representativa del icono: los ojos no se abren a una ilusión visual que sustituye o representa, sino a aquella que acoge la presencia. En ese sentido, el icono es un lugar intermedial, un territorio de encuentro. Por lo mismo, el icono no se adora, sino que se venera.

3.1.2. EL PAISAJE COMO PRESENCIA: EL ÁRBOL Y EL ICONO

Tradicionalmente en la cultura rusa, el árbol ha poseído una carácter híbrido (simbólico y material) tanto en su medio natural como cuando aparecía en el icono. Según la teología ortodoxa, la conexión del hombre con Dios había quedado restaurada con la Encarnación y puesta en evidencia, de manera concreta y personal, con el Theotokos o la Nueva Eva, la Virgen María. El carácter intermedial e intermediador de la Madre de Dios había permitido su asociación con el motivo del árbol, linde entre el cielo y la tierra. A su vez, la dimensión del árbol como umbral estaba conectado con la importancia que poseía en la Rusia medieval, debido a la herencia del paganismo eslavo, los rituales chamánicos⁶³, la personificación y feminización de los bosques. “Incluso en tiempos modernos, el folclore popular seguía relatando que el bosque de primavera se extendía a lo alto hacia el cielo. En los tiempos fundacionales, el bosque representaba cierta clase de perenne cortinaje vegetal para la imaginación, a la que blindaba de los cada vez más remotos mundos de Bizancio y Occidente” (Billington, 1966: 21).⁶⁴ En este contexto, el árbol se constituía en sí mismo en epítome del propio icono, porque compartía con el icono el carácter intermediador, material y espiritual, que era propio de la pintura sacra rusa. Si el icono se ofrecía en su plenitud como Encarnación del Logos, el árbol recorría el mismo territorio pero en el sentido inverso, es decir, como espiritualización de la materia del mundo. A través de su evolución como motivo pictórico no sólo puede seguirse la incorporación del paisaje local al arte sacro ruso entre los siglos XVI y XIX, sino que además ayuda a entender la naturaleza intermedial de la imagen como obraz. Analizaré este proceso en cuatro etapas.

1. Etapa del Paisaje-Paraíso. Hasta finales del XV y comienzos del XVI la naturaleza aparece retratada en el icono asociada siempre al Jardín del Edén, siguiendo los parámetros descritos.

⁶³ El *tu*, árbol sacrificial del chamán o árbol del mundo del chamán, constituía un elemento fundamental en los ritos de los pueblos de Siberia, como los orichi. En su visión cosmogónica dividida en tres mundos (el mundo superior, el medio y el inferior), el árbol sacrificial -un mástil vertical y brazos horizontales, adornado con imágenes de pájaros y animales-, permitía la comunicación con la esfera más elevada. El Museo Etnográfico Ruso (Rossiiskii Etnograficheskii Muzei) recogió a comienzos del siglo XX ejemplares de estos árboles chamánicos.

⁶⁴ De la pervivencia de el carácter intermedial del árbol -y del camino parapetado por árboles- da cuenta la frase del cineasta Alexander Dovzhenko, el gran paisajista cinematográfico soviético, cuando dijo que los postes eléctricos, que habían transformado el paisaje del país con el plan de electrificación -*Plan elektrifikatsii*- de 1920 eran “árboles editados”, transformados por el hombre. Estos nuevos árboles no se diferenciaban gran cosa de la tradición que otorgaba a tal presencia vertical el valor intermediador con una realidad trascendente: en este caso, el anhelo de la utopía soviética.

PARTE I

2. Etapa de la triple asociación. En el siglo XVI se produce un paso importante en la asociación simbólica del árbol, cuando su presencia se asimila a la de la Virgen María. El establecimiento de la triple asociación entre el árbol, el Paraíso y la Madre de Dios hace explícito el rol de la Virgen como guardiana y defensora de la tierra rusa (Kivelson, 1999: 17). En la primera mitad del XVII el árbol se hace más presente, pero todavía vinculado a contextos iconográficos muy concretos. En un icono titulado *Diálogo de la vida y la muerte* (*Dvoeslovie zhivota i smerti*) de finales del siglo XVII aparece una elegante dama conversando en un espacio paradisíaco conformado por una línea de árboles, sobre los que pende esta leyenda: “El alma de los justos en un lugar luminoso”. “Un lugar luminoso, brillante y alegre -concluye Kivelson- es aquel que tiene árboles; y un lugar con árboles es el Paraíso (1999: 18).

3. Etapa del paisaje y santoral propios. En la segunda mitad del siglo XVII, especialmente en las últimas dos décadas, el paisaje asume un aspecto más reconocible como próximo o autóctono. La progresiva naturalización del icono se explica por la influencia de la cultura popular que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, va horadando los cánones heredados de Bizancio. En el icono comenzaron a aparecer santos locales⁶⁵, ropajes propios y paisajes reconocibles. “Especialmente durante la segunda mitad del siglo XVI -argumenta Murátov-, durante el reinado de Iván the Terrible y Boris Godunov, la pintura de icono comienza a tener más y más características del arte rústico y temas prestados de la vida real” (1929: 267).

Este movimiento viene dado en buena medida por la progresiva configuración de un santoral cada vez más local. Con frecuencia los santos rusos eran incorporados al almanaque por aclamación o devoción popular más que por un proceso estricto de venerabilidad, beatificación y canonización, como sucedía en la Iglesia católica. Fueron los fieles quienes llevaron a los santos locales al iconostasio. Y aquellos santos próximos aportaron al cuadro su lugar, su tierra, su paisaje, porque al “relatar la vida de los santos rusos, el maestro iconógrafo encontraba necesario reproducir el entorno propio del personaje, de tal manera que los tipos humanos, las ropas, los templos y el paisaje eran propiamente rusos” (Murátov, 1929: 267). En los siglos XVIII y XIX era habitual incluir eventos realistas y localizar las escenas en espacios históricos reconocibles. Y ya “a comienzos del siglo XX la presencia del paisaje en el icono tenía incluso un valor nacionalista: los muros del Kremlin servían como lugar sagrado de la Santa Rusia” (Tarásov, 2001: 242).

La creciente proximidad entre la naturaleza representada en el icono y la naturaleza circundante se manifiesta en la escuela de Moscú en el uso del color. Lazarev invita a apreciar el realismo de Rublev no a través de la imitación de las formas, sino de la traslación de las luces y atmósferas de la naturaleza. En el empleo del color Rublev no sigue los patrones canónicos, sino los modelos del mundo exterior. Escribe Lazarev:

Los colores de su paleta no responden a los cánones iconográficos, sino a los de la naturaleza de la Rusia circundante, a cuya belleza era especialmente receptivo. Su maravilloso azul profundo está inspirado en el azul del cielo de primavera,

⁶⁵ Sobre la hibridación del santoral Ortodoxo y los dioses de la naturaleza eslavos, remito al texto de Hilton (1991), ‘Piety and Pragmatism. Orthodox Saints and Slavic Nature Gods in Russian Folk Art’.

sus blancos remiten a los abedules, tan apreciados en Rusia, su verde al centeno antes de madurar, su ocre dorado acumula la memoria de las hojas caídas en otoño, en el verde oscuro hay algo de las sombras tintineantes de los densos bosques de pinos. Rublev trasladó los colores de la naturaleza de Rusia al noble lenguaje del arte (1960: 19).

Lazarev nos hace pensar en Rublev como uno de los primeros paisajistas rusos, a pesar de que nunca tomara como motivo exclusivo la naturaleza. El paisajismo de Rublev no está en la reproducción mimética de las formas exteriores del mundo, sino en la sublimación de los colores de su entorno.

4. El árbol, lugar de encuentro. *Bendito es el huésped del zar celeste*, icono de la segunda mitad del siglo XVI, ofrece una variación del tema del jardín del Paraíso, en el que aparecen retratados la Virgen con el Niño en un espacio delimitado por un muro-círculo y cubierto de vegetación y árboles, a la manera tradicional del motivo edénico. Una cierta heterodoxia convierte esta obra en encrucijada esencial del paisajismo ruso (Kivelson, 1999: 19). El autor del icono no sólo delimita el Paraíso de manera canónica sino que en la misma tabla recrea también un paisaje más natural o terrestre. Ambas aparecen como dos esferas de realidad diferenciadas, pero, llamativamente, una y otra -aquella que tradicionalmente representa el Edén y ésta que viene a dar forma al mundo presente- están entrelazadas por el camino que forman una hilera de árboles, como si fueran estos los que cumplieran una función de *simbolum* o unión entre ambos niveles de realidad.

Este abrazo vegetal está generado por el desbordamiento de los árboles, que tienden a expandirse desde el Edén hacia la Tierra, rompiendo la mandorla, el cerco del Paraíso, poblando el territorio y respuntando el camino de salvación. “La circunferencia que encierra el espacio de la Virgen está roto. Se abre al espacio terrestre a través de los árboles, los mismos árboles que aparecían un siglo atrás en los mapas, desplegándose entre el espacio celeste y el terrestre, marcados como imagen y sustancia de la tierra prometida” (Kivelson, 1999: 20).⁶⁶ Desde finales del siglo XVII los bosques del icono ruso no remitirán invariablemente al Jardín del Edén, como era lo habitual hasta entonces, sino que solidificarán esta asociación del árbol como lo santo en la tierra (1999: 27).

La condición de lo santo en la tierra configura definitivamente la imagen del árbol como verdadero ente simbólico, en el sentido que otorga Eugenio Trías al término: frontera permeable y umbral de encuentro entre lo hermético y el aparecer. Esta visión del paisaje como presencia o lugar intermedial estaba plenamente vigente a finales del siglo XVII, cuando Rusia recibe el impacto de las teorías estéticas de la Ilustración.

⁶⁶ El detallado estudio de Kivelson continúa con el análisis de otras manifestaciones pictóricas contemporáneas a *Bendito es el huésped del zar celeste* que vienen a corroborar esta misma función del árbol como ente intermediario en el paisajismo ruso. Así se observa, por ejemplo, en los frescos de la escuela de Iaroslva.

3.2. EL PARAÍSO ARCÁDICO: EL PAISAJE COMO IDEA

3.2.1. PARAÍSO Y PARAÍSO: *PARADIZ Y RAI*

Cuando Pedro el Grande, con motivo de la edificación de San Petersburgo, fundada en 1703, se refirió a la nueva ciudad como un “paraíso en la tierra”, sus palabras se engarzaban en una tradición que había confiado secularmente en la localización cierta y quizá próxima del Edén⁶⁷. Ahora bien, las palabras del zar revelaban un cambio importante en el discurso del imperio, precisamente por el empleo de la palabra *paradiz* (paraíso), de etimología occidental, en lugar de la rusa *rai* (también paraíso), de origen eslavo y que había sido la habitual en las visiones edénicas de la Santa Rusia (Baehr, 1991: 1). Habría que añadir que la palabra *paraíso* era en Occidente, ya para esa fecha, un gran depósito cultural. Cargado de influencias no sólo bíblicas sino provenientes de la literatura clásica y de referencias patristicas, el paraíso del siglo XVII había adquirido las dimensiones de megamito, un concepto refundado en la Europa renacentista a partir de la fusión de referencias bíblicas y clásicas.⁶⁸ El lenguaje del imperio generó también un cambio en la forma de referirse a la tierra propia. El término femenino *rodina*, asociado tradicionalmente a la madre tierra como sustrato originario común, fue progresivamente sustituido por el masculino *otechstvo*, que hacía referencia a la patria-estado en expansión, con un sentido más político y administrativo (Stockdale, 2010: 25).⁶⁹

Una vez que Pedro el Grande abrió las compuertas a la influencia occidental, la estética pastoril comenzó a suplantarse, al menos entre las elites rusas, a la idealización de la naturaleza sustentada hasta entonces por el cristianismo de Oriente (Ely, 2002: 36). En la encrucijada de los siglos XVII y XVIII la visión rusa de la naturaleza, resultado de la peculiar conversión eslava al cristianismo ortodoxo siete siglos atrás, es atravesada por la concepción del paisaje como escenario imaginado y remoto que aporta la Ilustración, concretado fundamentalmente en la imagen bucólica de una nueva Arcadia. Los argumentos que llegan de la Europa Ilustrada desacralizan la utopía de Edén terrestre y la transforman en visión bucólica, que tendrá gran aceptación en las altas esferas de la vida política y cultural. A partir del siglo XVIII, “la estetización secularizada del mundo natural comenzó a jugar un papel importante en las altas esferas de la cultura rusa” (2005: 36). Las categorías de lo pastoril y bucólico, que para esa fecha ya han tenido gran aceptación en Occidente durante el siglo XVII, se incorporan en este tiempo a la tradición rusa, que a su vez las asimila y moldea con elementos de su propia tradición. El escenario estético que comienza a trazarse a partir de la occidentalización, en el periodo de Pedro el Grande y Catalina II, constituye además

⁶⁷ Habría que añadir que también la ciudad de Kiev fue levantada según un diseño proyectivo que pretendía rememorar la Jerusalem bíblica.

⁶⁸ Explica Baehr que para cuando llega a la Rusia del XVIII la mayor parte de los mitos clásicos o bíblicos sobre el lugar-tiempo primigenio de la felicidad se habían convertido en intercambiables, “independientemente de que se refiriera a ellos como paraíso, edad de oro, Elyseo, islas afortunadas, tierra prometida, Eden, cielo en la tierra, Arcadia, reino de paz, o Esperides, el lugar o tiempo ideal era con frecuencia definido o descrito a través de detalles idénticos” (1991: 3).

⁶⁹ La referencia a Rusia como *rodina* o *otechstvo* por parte de las autoridades varía a lo largo de la historia. En momentos en los que es necesario comprometer a la población para defender la tierra propia se rescata la palabra más tradicional, asociada a la memoria común, los ancestros y menos cargada de connotaciones políticas: *rodina*. Sucede así por ejemplo durante la invasión nazi en la Segunda Guerra Mundial (Stockdale, 2010: 24-48).

uno de los episodios principales de la ya mencionada permeabilidad y capacidad sincrética de Rusia (Schönle, 2007: 19).

Con la refundación del concepto del paraíso y la asimilación de lo bucólico, nos encontramos ante una etapa nueva del paisaje ruso. Ya no se trata del paisaje como territorio santo, ni como receptor de proyecciones míticas o mágicas, sino del paisaje imaginado (pensado como paisaje perfecto, ficticio), producto de la fantasía y de las ideas estéticas, y sobre-impuesto (concretado realmente) sobre el territorio autóctono. La fisonomía real del paisaje ruso permanece en este periodo o poco valorada o directamente invisible, un espacio vacío sobre el que se proyecta el *regreso a la Arcadia*. Desde el Imperio se concreta un programa de vistas pintorescas, de panoramas majestuosos o imponentes, de jardines bucólicos y de territorios de promisión que hay que conquistar (como Crimea), haciendo hincapié en las implicaciones políticas de un paisaje que se superpone como un gran *trompe l'oeil* sobre una realidad humana y social de la Rusia de la época. Los famosos pueblos imaginados por Potemkin, comandante en jefe del ejército imperial de Catalina II, se convierten en paradigma del paisaje convertido en ficción: a los lados del camino que llevaba a Crimea y que iba a ser recorrido por Catalina II para, precisamente, bendecir la nueva conquista, Grigori Potemkin hizo construir un decorado de fachadas de edificios con el fin de hacer creer a la emperatriz que el paisaje ucraniano por el que pasaba la comitiva era rico y floreciente. El mismo hombre que había dirigido los ejércitos hacia el nuevo Edén, imaginó también los parajes que debían arropar el relato de la Rusia ilustrada, como una manera de escribir la historia a través de la invención del paisaje.

3.2.2. LOS JARDINES DEL ZAR

Junto a Rousseau y Voltaire, con quien Catalina II (1729-96) mantuvo una larga relación epistolar, dos de los filósofos más leídos en la Rusia de la época fueron los franceses Nicolas Boileau (1636-1711) y Charles Batteux (1713-1780) (Ely, 2005: 37). Ambos vieron en el paisaje una posibilidad de recrear el ideal de belleza y armonía que constituían los fundamentos platónicos del mundo natural. Ello implicaba, desde los planteamientos del neoclasicismo, que el retrato de la naturaleza debía reflejar sus valores ideales y no contingentes, los únicos que permitían un acceso universal a su conocimiento (Lovejoy, 1948: 69-77). Entendida así, la única manifestación auténtica del arte era aquella que reconocía las intenciones universales de la naturaleza y las concretaba ante los ojos del espectador: el arte que implementaba y mejoraba el trabajo de la naturaleza. “Por lo tanto, el arte clásico, lejos de repudiar a la naturaleza, se transforma él mismo en la más alta y verdadera forma de naturalismo: porque revela las auténticas intenciones de la naturaleza” (Honour, 1968: 106). Charles Batteux expuso en *Les beaux arts réduits à un même principe* el modo de interpretar la lógica de la naturaleza, a partir de la imitación de lo probable y hermoso, no de lo raro ni de la excepción monstruosa:

La Naturaleza tiene una infinidad de diseños que nosotros conocemos; pero también otra infinidad de la que no tenemos noticia. Así que nosotros podemos reunir lo que está separado y separar lo que está unido en la Naturaleza. Ella se presta a ello, a condición de que sepamos respetar sus leyes fundamentales. Es suficiente pintar aquello que es probable (1747: 111).

Teniendo en cuenta estas premisas, se entiende el auge que adquirirá en este periodo el interés por el diseño y cultivo de jardines: como porción de terreno delimitado y vivo, abierto al cambio pero sujeto parcialmente a los designios del hombre, el jardín permitía llevar a buen fin, con la ayuda del genio humano, las verdaderas intenciones de la naturaleza. Se trataba de un excelente banco de pruebas para los postulados idealistas. De hecho, acompañar a la naturaleza en este proceso de materialización visible emparentaba el arte de la jardinería y el de la pintura, como se encargaron de expresar autores como Alexánder Pope, Horace Walpole (*Anecdotes on Painting*), William Manson (*The English Garden*) y René-Louis de Girardin. En su tratado *De la composition des paysage*, éste último entendía que los “cuadro en el terreno” y los “cuadro en la tela” eran manifestaciones equivalentes e igualmente válidas: “Es como Poeta y Pintor como hay que componer los paisajes” (1999: 21).

Los zares rusos comenzaron a manifestar interés por el paisajismo en el siglo XVII, pero no fue hasta el regreso de Pedro el Grande de su viaje por Europa cuando el diseño del paisaje, en su modelo arquitectónico desarrollado en Francia por Le Nôtre, se incorpora de manera metódica a las nuevas edificaciones y ordenaciones palaciegas y urbanas (Likhachev, 1991: 110-126). Pedro el Grande hará del nuevo Jardín de Verano, que comienza a construirse en 1711, un espacio racionalista y simétrico, contenedor de bustos y referencias a la mitología occidental y laboratorio de nuevos hábitos de comportamiento y protocolos sociales (Schönle, 2007: 39-40).

El interés por los nuevos modelos paisajísticos se mantuvo con Isabel I (1741-1762), pero fue durante el reinado de Catalina II (1762-1796) cuando se produjo una curiosidad renovada por la tierra (el jardín, la hacienda), no sólo por parte de la zarina, sino de la aristocracia en general. Entre las causas que lo justifican, además de las consabidas influencias de los nuevos valores y formas de vida europeos, hay que mencionar el Edicto de Libertad de la Nobleza, promulgado en 1762 por Pedro III -que posibilitaba que los nobles tuvieran el control directo de sus haciendas-, y la posterior Carta de la Nobleza de 1785, por la que Catalina III otorgó títulos legales de propiedad a los hacendados. Ambas reformas legales contribuyeron a estrechar la responsabilidad y el compromiso de la aristocracia hacia sus propiedades en el campo.

Durante el reinado de Catalina II se asienta, así, una nueva relación de las clases elevadas hacia la naturaleza y el paisaje. “Tras haber conquistado las estepas del sur y habiéndolas fijado como una provincia, la aristocracia cortesana en los últimos años del reinado de Catalina fue nuevamente consciente de la tierra” (Billington, 1966: 228). Es sólo el principio de un largo regreso hacia el campo, que durante el siglo XIX emprenderán también artistas y miembros de la *intelligentsia* rusa. Buena parte de la historia del paisaje ruso se sustenta sobre esta retreta hacia el campo que, en buena medida, durará hasta la Revolución de 1917.

Con Catalina II el diseño de parques y espacios abiertos adquirió no sólo un auge inusitado, sino la capacidad de desempeñar un rol auto-representacional del imperio. En su anhelo por reescribir los propósitos de la naturaleza y adecuar su apariencia visible al proyecto del imperio, el poder de Catalina la Grande se manifestó también de manera paisajística. A sus ojos existía además cierto paralelismo entre la gobernanza de un país y el arte de la jardinería y del paisaje: “Catalina subió al trono en

un tiempo en el que la cultura del Sentimentalismo comenzó a descubrir los méritos de la Naturaleza como modelo estético. Así es que ella abordó nuevos retos: cómo podrían sus jardines continuar representando al estado ruso como en un espejo idealizado (Schönle, 2007: 42).

Esta idea del territorio como *espejo idealizado* del poder tendrá concreción práctica en sus jardines (que se convertirán en metáfora de la Rusia imperial), pero también en el paisaje, digamos, silvestre; es decir, en la naturaleza del país que tiene bajo su mando. Esta doble estrategia puede concretarse en un doble camino paisajístico: la ideación del jardín como metáfora del Imperio y la concepción del Imperio como jardín.

A.- El Jardín como metáfora del Imperio

La emperatriz descubrió el gusto por el diseño paisajístico en 1755, cuando todavía era Gran Duquesa, tal y como contó en sus memorias (Catherine II, 1859: 237). Aunque desde Pedro el Grande los modelos de jardín habían sido franceses, la emperatriz manifestó pronto su gusto por las referencias inglesas, en la línea de lo que estaba pasando en toda Europa.⁷⁰ De hecho copió y editó la versión francesa del tratado de Thomas Whateley *Observation on Modern Gardening*, referencia de lo que era el jardín inglés informal ejemplificado en los trabajos de Lancelot Capability Brown.⁷¹ Siguiendo los consejos de Whateley sobre la necesidad de cierta autonomía expresiva de todo jardín, Catalina II trató de trasladar su visión del paisaje -y por extensión, del imperio ruso- al proyecto de Tsarkoe Selo. A lo largo de su reinado, el jardín fue transformándose en un modelo paisajístico cerrado y autónomo que, a través de las asociaciones y evocaciones dirigidas, funcionaba como eficaz metáfora de todo el imperio. Las metáforas estimulaban las conexiones espontáneas de ideas mucho más que las alegorías directas y de sentido único, y propiciaban, además, la vivencia del jardín desde la experiencia individual de cada visitante. Los experimentos jardineros de Catalina contribuyeron de manera persuasiva a la misión del imperio, incidiendo especialmente en la retórica de Rusia como heredera de Bizancio en la propagación del cristianismo.⁷² Utilizando la terminología de Whately, Tsarkoe Selo culmina el proyecto de jardín expresivo en toda su dimensión metafórica, capaz de añadir paisaje

⁷⁰ En una carta remitida a Voltaire a comienzos de 1770 escribía: “Estoy enamorada de los jardines ingleses, con sus líneas sinuosas, suaves estanques que recuerdan a lagos, sólidos archipiélagos de tierra. Desprecio las líneas rectas y las sendas en paralelo. Odio las fuentes, que torturan el agua con el fin de invertir su curso contra natura, (...) en una palabra, la anglomanía gobierna mi plantomanía (Reddaway, 1931: 163).

⁷¹ En este texto Whately diferenciaba entre dos tendencias generales en el arte del jardín: el estilo emblemático y el expresivo. En el primero incluía el gusto por las estatuas, inscripciones y grabados mitológicos, es decir, aquellas referencias que hacían del paseo por el jardín una experiencia intermediada, en la que todas las referencias remitían al paseante fuera del propio jardín, a la historia, la poesía o la tradición clásica. Frente al tipo emblemático, Whately defendía el jardín que tuviera autonomía expresiva, estableciendo una retórica autosuficiente, que se volviera sobre sí mismo y estimulara asociaciones y metonimias: “Debería ser vista como si fuera sugerida por la escena: una imagen fugaz, que ocurre de manera inevitable, no para ser vista, no preparada para ello, que tuviera la fuerza de una metáfora, libre de la precisión de una alegoría” (Whately, 1801: 83).

⁷² La relación epistolar que mantuvieron Voltaire y Catalina II desde su primer año de reinado están plagadas de referencias paisajísticas y metáforas naturales que remitían a la necesidad de expandir la civilización Ilustrada hacia los territorios baldíos del sur. La utilización de metáforas hortícolas o de jardinería designaban indirectamente la necesidad cultivar los territorios de la antigua Bizancio ocupados por Turquía.

(imaginario) al paisaje (real), o de transformar la realidad a través de la ficción que se superpone sobre ella (Schönle, 2007: 68).

B.- La visión de Rusia como jardín

Si el jardín podía representar a todo el estado, la formulación inversa resultaba también plausible. Invirtiendo los términos de la comparación, el imperio fue concebido como gran extensión cultivada o como jardín ilustrado, en el que la razón finalmente había guiado a la naturaleza hacia su acabamiento idílico. Tal fue la retórica empleada para legitimar la anexión de Crimea en 1783.⁷³ En una carta enviada a la emperatriz un año antes de la ocupación de la península, el militar y político Grigorií Potemkin escribía: “Si tu poder es manso y dócil, entonces Rusia necesita un paraíso: ¡Tauric Kherson!”. Comandante en jefe del Ejército Imperial que estaría al frente de las tropas en dicha misión, Potemkin se refería a Crimea con el nombre legendario otorgado por los griegos, Tauric Kherson, por motivos que él mismo explicaría cuando la anexión se consumó, en 1783, en una nueva carta a Catalina II: “Tauric Kherson, cuna de nuestra cristiandad y desde ahora de nuestra humanidad, está ya a los pies de su hija. Hay algo místico en esto”. La conquista, desde esta perspectiva, habilitaba al imperio de Catalina II un lugar esencial en la Europa ilustrada, al asumir el papel de eslabón final en la restauración neoclásica: después de que los aires del clasicismo recorrieran Francia y el Occidente europeo, Rusia sería la encargada de cerrar el círculo, retornando a las fuentes de inspiración tanto de la nueva Europa como del propio imperio ilustrado (Schönle, 2007: 101). La urgencia por investir de significado a la naturaleza nos sitúa ante el paisaje como ficción o texto⁷⁴, planteamiento original de Yuri Lotman y recogido por Serguéi Medvédev: “Russia está condenada a ser un texto -sentencia éste último-, condenada al poder de los signos, símbolos y mapas” (1999: 25).

En términos generales, el proyecto catalino marca un referente en el estudio de determinadas manifestaciones del paisaje ruso ligadas a las transformaciones del territorio, la construcción de imágenes bucólicas o de espacios imaginados o exóticos. La hipótesis de solapar ficciones paisajísticas a la realidad del territorio, tanto de manera física como metafórica, nunca desapareció del todo de la cultura rusa a partir del siglo XVIII. Ahora bien, sólo los sóviets emularon la ambición y las dimensiones del programa paisajístico de Catalina II, con la diferencia de que su modelo era de un racionalismo monumental, socializado, urbano y alejado de la huerta y el jardín bucólico: “Se aplicaron menos en aventuras hortícolas que en la ingeniería física y en la planificación de las ciudades” (Schönle, 2007: 111). Sin embargo, durante el Realismo Socialista se activó un tipo de visión arcádica del huerto soviético, siempre desde el

⁷³ Las propias características geográficas y físicas de Crimea ofrecían argumentos que justificaban la metáfora edénica: la península era un nuevo Edén. Crimea atesoraba variedades vegetales tanto de Europa como de Asia, en ecléctica concentración. Su configuración geográfica remitía a las montañas sublimes de Suiza pero también a los fértiles jardines de Italia. Incluso la variedad de sus referencias arquitectónicas, religiosas y culturales, su condición histórica de tierra fronteriza, convertían a Crimea en un palimpsesto de las esencias de la humanidad. Tomado como jardín, Catalina llegó a imaginar incluso que la intervención sobre el terreno de Crimea, plantando árboles o rediseñando el espacio, generaría cambios en el clima y lo haría más habitable.

⁷⁴ Sobre este tema véase Lotman (1984), *The Semiotics of Russian Culture*, en donde figura su artículo ‘The Theater and Theatricality as Components of Early Nineteenth Century Culture’. Remito también a Alexándér D. Nakhimovsky y Alice Stone Nakhimovsky (ed.) *The Semiotic of Russian Cultural History*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

punto de vista productivo, que tenía su referencia remota en la interpretación escenográfica de la Ilustración.

3.2.3. EL PAISAJE COMO CUADRO

El “paisaje sobre tela” se articulaba sobre las mismas bases estéticas que “el cuadro configurado sobre el terreno”. Un tratado ruso de 1793 sobre cómo pintar paisajes sugería al artista “embellecer el cuadro con cascadas y peñascos entre los que el agua caiga con gracia... y dibujar también una cadena de montañas que se extiendan en la distancia, hasta desaparecer de la vista” (cit. Ely, 2005: 40). La Academia de Bellas Artes de San Petersburgo no difería del resto de las europeas, que proponían como referentes paisajísticos la obra de Claude y Poussin, que a su vez seguían modelos literarios virgilianos.⁷⁵

Para finales del siglo XVIII la visión pastoril de la naturaleza era el código dominante entre las clases elevadas de Rusia a la hora de apreciar el paisaje, como cuadro o como naturaleza. Este espíritu guió el trabajo de Fédor Matveev y Semen Shchredrin (Gray, 2005: 6). Muy pocas de sus obras retrataron el entorno natural próximo. Cuando estaban localizadas en Rusia, sus pinturas se centraban en los paisajes de la familia real en San Petersburgo, que habían sido modelados a su vez sobre patrones neoclásicos europeos (Ely, 2005: 41). La construcción del paisaje, como cuadro en el terreno y como cuadro en la tela, se cerraba así en un círculo de autoreferencias: el jardín se basaba en modelos pictóricos neoclásicos que a su vez estaban inspirados en fuentes literarias clásicas, como el *locus amoenus*, la arcadia virgiliana o el jardín bíblico.

Durante casi cien años, la Academia cumplió esta función de insertar una idea de arte y de modelo artístico en la mentalidad rusa y velar por su cumplimiento. “La misión de la Academia -advertía una crónica de Botkin en 1855- consiste en señalar constantemente las formas más altas de la belleza. Cómo esta belleza eterna se manifiesta según las circunstancias nacionales ya no es asunto de la Academia sino del propio desarrollo de la sociedad” (1855: 73-82).

Como había ocurrido en otros países del Siglo de las Luces europeo, también en la Rusia del siglo XVIII y buena parte del XIX el concepto de *imitatio* condicionó la vida artística, la formación de los pintores, la elaboración de cánones, el auge del coleccionismo y el nacimiento y evolución de la crítica. Una de las grandes aventuras del arte ruso de estos dos siglos consiste precisamente en el proceso de búsqueda, asimilación y transfiguración de las formas artísticas occidentales, tomadas y elevadas a la categoría de canónicas de forma vertical; es decir, por la decisión del propio monarca y, después, por la gestión de la *imitatio* que desarrolla la Academia de las Artes de San Petersburgo. De una manera sintética, podríamos decir que la Ilustración rusa sustituye el concepto de *canon* (tan importante en la tradición del icono) por el de *imitatio* (una guía, en un principio, absolutamente extraña a la tradición rusa).

⁷⁵ El pintor y poeta Salomon Gessner escribía a propósito del paisaje de Lorena y Poussin que la suya no era una imitación servil de la naturaleza sino una selección de sus más bellos objetos; llanuras que fuesen “lujuriantes sin confusión, variadas sin desorden”; que cada objeto insuflase la idea de reposo y tranquilidad (Ely, 2005: 43).

La institucionalización de la *imitatio*, por así decirlo, sólo llegará con la creación de la Academia de Bellas Artes, fundada por Catalina II en 1764. Siguiendo el sistema de las academias europeas, la de San Petersburgo no era sólo un centro de capacitación artística sino una guía social de lo bien o de lo mal hecho en términos estéticos. En el que se considera uno de los textos fundacionales de la crítica rusa titulado ‘Un paseo por la Academia’, Konstantin Baiushkov describía en 1814 la impresión que le produjo recorrer ese templo de lo clásico. El texto adopta la estructura de diálogo entre el autor y otro paseante, en el que van surgiendo las reflexiones, que resumen los referentes y modelos de la Rusia neoclásica:

Entramos en otra sala, ocupada por pruebas de las tallas inimitables de los Griegos y los Romanos. Aquellos preciosos restos hablaban de los Antiguos más vivamente que lo que lo hacen todos los historiadores juntos, son el legado de la belleza de la Antigüedad. En ellos el arte da vida, por decirlo de alguna manera, al eco que los antiguos tenían del profundo conocimiento de la naturaleza, las pasiones y el corazón humano. (...) También está Venus, el ideal de la más elevada belleza, en una palabra: la Venus de Medici. Y finalmente el divino Apolo, el hermoso dios de los poetas. Mirando a semejante obra de arte, me acordé de las palabras de Winckelmann: Me olvidé del universo todo, cuando miré a Apolo. Incluso yo mismo adopté una postura más digna para ser digno de contemplarle (Baiushkov, 1814: 121-32).

La contestación a los modelos paisajísticos académicos desde el interior de la institución no llegaría hasta casi sesenta años después, con la reacción de los alumnos de la Academia que luego se organizarían en la Asociación de Exhibiciones Artísticas Itinerantes (1870-71). En todo caso, para 1814 Rusia había abandonado los referentes arcádicos y, gracias a la asimilación de las influencias de lo pintoresco, había comenzado ya a apreciar el paisaje nacional.

3.3. REPRESENTACIÓN Y PRESENCIA: DOS FORMAS DEL PAISAJE

La convergencia en la Rusia del siglo XVIII de la imagen-presencia y la imagen-representación supuso la confrontación de dos modos absolutamente distintos de construcción paisajística y espacial: uno se derivaba de la perspectiva invertida del icono; otro, de la perspectiva lineal y atmosférica del paisaje pictórico. A través de la primera, la imagen desbordaba al espectador y lo envolvía en la esfera de una visión en la *perichoreis* o unidad divina. La segunda generaba en el espectador un efecto de absorción abismático hacia el interior de la representación, reforzando la impresión de un punto de vista privilegiado que ordenaba y jerarquizaba el mundo. La perspectiva invertida anulaba la distancia en favor de una visión cosmogónica unitaria, la perspectiva lineal ordenaba el mundo a costa de generar una cierta nostalgia del objeto mismo del paisaje: la naturaleza. En el primer caso, la imagen abordaba -miraba- al contemplador; en el segundo, era éste quien, con sus ojos, hacía del paisaje un constructo de la visión. En la confrontación de estas dos representaciones del espacio vuelven a encontrarse de hecho las dos formas de interpretación de la naturaleza que cohabitan en la cultura rusa desde el siglo XVIII y que hemos identificado como visión cosmogónica y mirada paisajística. En 1920, en el contexto post-revolucionario, bajo el efecto de las vanguardias artísticas que habían proscrito el género del paisaje, Pável

Florenski hizo una defensa de la perspectiva invertida, entendida no como una forma de representación del mundo, sino como una vía de conocimiento⁷⁶. Su análisis en seis puntos establece claramente las concepciones paisajísticas que habían colisionado a lo largo de los últimos dos siglos en Rusia:

1.- La representación del mundo a partir de la perspectiva geométrica supone entender que el mundo real responde a la lógica del espacio euclidiano-kantiano. Es decir, un espacio “isótropo, homogéneo, infinito e ilimitado (...), de curvatura cero y tridimensional, en el que es posible trazar una sola paralela entre un punto determinado y en una determinada línea recta” (Florenski, 2005: 96). Sin embargo, argumenta el filósofo, hay motivos para dudar de que nuestra experiencia del mundo responda a las leyes del espacio euclidiano. En la noción misma de espacio, argumenta, “se distinguen tres conceptos que están lejos de ser el mismo: el espacio abstracto o geométrico, el espacio físico y el espacio fisiológico” (2005: 96). Sobre cada una de tales esferas surgen diversas reflexiones abstractas, complementarias o no. Una de ellas, relacionada con el espacio abstracto, es precisamente la geometría de Euclides, responsable de la representación en perspectiva. Pero “se trata únicamente de un postulado (...) que nace de la fe en las ciencias naturales físico-matemáticas” como un a priori incuestionado y que absolutiza el principio de continuidad, el tiempo absoluto y los cuerpos absolutamente sólidos (2005: 97).

2.- La perspectiva geométrica o lineal absolutiza un punto de vista. Recuerda Florenski que “el artista, conforme a la visión kantiana en la que el sujeto trascendental reina sobre el mundo fantasmagórico de la subjetividad, imagina un lugar privilegiado entre todos los puntos del espacio infinito. Uno lugar excepcional, único, especial por su valor monárquico” con respecto a los demás (2005: 92). Sin embargo, como el propio Euclides advierte, todos los puntos del espacio son iguales: desde un punto de vista de contenido puede haber unos más ricos o característicos que otros, pero pensar que existe para el hombre tal punto de vista absoluto y globalizador es, según Florenski, un profundo error.

3.- Florenski advierte, así, que la representación perspectivista está legislada o tiranizada por un ciclope monocular. La construcción del punto de vista a partir del cual se genera el efecto de la profundidad requiere de este legislador único, un centro óptico, el ojo derecho.⁷⁷ Sin embargo, reconoce el autor, al tener dos ojos, dos puntos de vista simultáneos, “el pintor está siempre en posesión de un corrector del ilusionismo, ya que el segundo ojo está demostrando permanentemente que la perspectiva es un engaño, es más, un engaño fracasado” (2005: 100).

4.- A su vez, la asunción de un centro o trono ocular significa estar atado a él para siempre. De otra manera, todo su mundo aparecería como una construcción falsa. Las palabras de Florenski tienen sin duda un eco cinematográfico: “El ojo que mira no es, en este sentido, el órgano de un ser vivo que vive y trabaja en el mundo, sino la lente

⁷⁶ El cine soviético criticará el ilusionismo renacentista del cine occidental y restaurará en cierta medida formulas espaciales del icono y la perspectiva invertida. Remito sobre este tema a la segunda parte de esta tesis.

⁷⁷ También el cinematógrafo hereda la mirada monocular de la caja oscura, de ahí el carácter heterodoxo que poseen las formulaciones de Florenski llevadas al cine.

PARTE I

de cristal de una cámara oscura” (2005: 93). Por el contrario, “lo que debe llamarse una imagen artística visual es la síntesis psíquica de una infinitud de percepciones visuales desde distintos puntos de vista, y, además, cada vez duplicados; es el resultado integral de estas imágenes dobles y a la vez únicas” (2005: 101). El artista que no ha asimilado la naturaleza sintético-espiritual de las imágenes visuales, entiende Florenski, no es capaz de entender la teoría de la visión artística.

5.- Desde la posición única y privilegiada del mirar perspectivista, el mundo aparece, sólo puede aparecer, como inmóvil e inmutable. No tiene historia ni crecimiento, ni movimiento ni biografía, “como sumido en un eterno sueño” (2005: 101). En este sentido, Florenski rechaza la idea de que la contemplación deba producirse en inmovilidad y con el objeto contemplado inmóvil. No existe una forma única y a priori para retratar el mundo, porque “el artista no representa una cosa, sino la vida de esta cosa de acuerdo con su impresión de ella” (2005: 102). Y esa impresión puede ser el resultado del movimiento, la imprecisión o la abstracción, la superposición de impresiones o su vaciamiento total.

6.- Finalmente, desde la representación perspectivista-lineal del mundo, quedan excluidos todos los procesos psicofisiológicos de la visión. El ojo mira inmóvil y desapasionadamente, como si fuera una lente óptica, dice el teólogo. “Además, este mirar no va acompañado ni de recuerdos, ni de esfuerzos espirituales, ni de una labor de reconocimiento. Es un proceso externo-mecánico, como mucho físico-químico, pero, en absoluto, lo que llamamos visión”. Por el contrario, la experiencia estética no puede obviar la dimensión psíquica de la visión, tampoco al espectador que participa activamente, a veces con esfuerzo, en su compleción. “Sobre la imagen que se construye en el espíritu -concluye Florenski- crece una capa de recuerdos, ecos del movimiento de las emociones interiores, y junto a los granos de polvo de estos datos sensoriales cristaliza el contenido psíquico activo de la personalidad del pintor” (2005: 102).

El diálogo aparentemente imposible entre estas dos formulaciones del espacio fue un estímulo estético constante a lo largo de la historia artística rusa. Así, por ejemplo, la coexistencia de la perspectiva invertida y la perspectiva directa en el interior de los iconos habilitó en determinados momentos un espacio humano en el espacio sagrado del icono: propició un punto de apoyo para la asimilación racional del espacio sagrado. A su vez, la formulación de la perspectiva invertida encontró también cierta proximidad en la experiencia de apertura al espacio inabarcable del Romanticismo y en la categoría de lo sublime.

CAPÍTULO 4

TERCERA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE

EL LARGO REGRESO AL PAISAJE PROPIO

La tercera encrucijada del paisaje ruso se refiere al proceso de descubrimiento y apreciación del paisaje propio, del paisaje local y autóctono, activado a través de la asimilación de la categoría estética de lo pintoresco. Entre finales del siglo XVIII y los primeros años del XIX la cultura rusa se adentra en el complejo proceso de aceptar que la naturaleza rusa es digna de ser pintada o loada por los poetas, como lo eran escenarios canónicamente bellos del sur de Europa. Este lento proceso parte del paisaje desmaterializado de la Arcadia y lleva a la celebración moral del campo ruso y sus habitantes a través de la escuela realista de Chernishevski y otros autores, trazando un arco que lleva del paisaje imaginado al paisaje ineludible.

En todo caso, *el regreso al paisaje* debe entenderse tanto en un sentido conceptual como literal. La asunción de que en lo autóctono pervivía cierta esencialidad de lo ruso fue acompañada, y a veces precedida, por la confrontación real con el campo ruso: concretado primero en el regreso de la aristocracia a sus posesiones lejos de San Petersburgo y Moscú, después por el refugio de determinados intelectuales en el campo y finalmente por el descubrimiento de la naturaleza local por parte de los pintores Itinerantes (Peredvezhniki) en la segunda mitad del XIX.

4.1. EL REGRESO AL CAMPO

4.1.1. EL REFUGIO DE LA NOBLEZA EN EN LA HACIENDA

En su formulación más canónica, la Arcadia era un paisaje no localizado. Su existencia era independiente, a veces incluso sustitutiva, del paisaje autóctono o del entorno propio. Esta inmensa otredad que constituía la geografía local alcanzaba desde luego a los territorios ignotos del imperio, pero comenzaba en las mismas puertas del palacio. En las décadas de 1760 y 1770 Catalina II ordenó una expedición de geógrafos precisamente a las afueras de San Petersburgo para catalogar la flora, fauna, la agricultura y los asentamientos humanos con parámetros occidentales, como si se tratara de un aventura a los confines de Siberia (Ely, 2005: 39).

Sin embargo, a finales del XVIII y en los primeros años del XIX, ese paisaje utópico, asociado a un no-lugar ideal, comenzó a sufrir influencias, hibridaciones y erosiones diversas, en consonancia con las transformaciones ideológicas y estéticas de Rusia, que acabarían desmontándolo poco a poco. Este proceso no fue sólo el resultado de una transformación en la escala de valores estéticos, sino de un reencuentro real con el campo que inicia la alta nobleza rusa en un movimiento de refugio y retirada hacia la naturaleza. Tras las liberación del servicio obligatorio de la nobleza, en 1762, bajo el reinado de Pedro III, incómodos muchas veces por las restricciones de la vida en la

PARTE I

corte, muchos propietarios volvieron a sus tierras en el campo con la intención de encontrar allí a los parabieses bucólicos de la Arcadia. Resume Ely:

La prototípica hacienda rusa se convirtió en un mundo extenso y comprimido; era el refugio y la retaguardia de la alta nobleza. Como tales, el diseño del jardín y el parque era con frecuencia modelado para encajar en la imagen de la Arcadia en la que se habían educado los propietarios a través de la literatura, la pintura y la arquitectura del paisaje. Imitando a los jardines ingleses, los rusos buscaron transformar el espacio natural en la perfección tranquila de la edad de oro (2005: 45-46).

El caso de Alexánder Kurakin es paradigmático. Tras perder el favor de la emperatriz, Kurakin se retiró en 1772 a Nadezhino y en poco tiempo convirtió la hacienda en un laboratorio de pruebas no sólo paisajísticas sino sociales sobre las virtualidades de la organización del poder absolutista. Durante el tiempo que pasó en su hacienda, desarrolló un remedo de corte principesca, con beneficios y prebendas, concediendo una especie de ciudadanía a todos lo que vivían bajo su poder.⁷⁸ Kurakin fue uno de los primeros interesados en Rusia en la mirada pintoresca⁷⁹, que había definido Uvedale Price en *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794), y de la que tuvo noticia a través de las referencias mencionadas por Claude-Henri Watelet en *Essai sur le jardins*, que Kurakin estudió con detenimiento (Schönle, 2007: 182). Era, la suya, una interpretación muy limitada de lo pintoresco, pero su interés ayuda a apreciar los cambios sobre la valoración del paisaje que comenzaban a cristalizar en el cambio de siglo:

Kurakin emplea el concepto de pintoresco de manera precavida en sus cartas, pero su interés en Watelet, sus críticas al paisaje despojado de Brownian en Inglaterra, y el intrincado trabajo con los árboles que desarrolló en los grabados de su jardín, sugieren que de manera intuitiva se fue aproximando hacia el gusto de lo pintoresco que había emergido en torno al cambio de siglo en Inglaterra (Schönle, 2007: 184).

⁷⁸ Roosevelt ha estudiado la dimensión escenográfica del paisaje en las haciendas de la aristocracia y la nobleza rusas. El dueño de la hacienda hacía uso de su casa en el campo (del jardín, del bosque adyacente, de los terrenos cultivados) como escenario en el que se ponían en escena modelos de comportamiento europeo, fundamentalmente inspirados en la nobleza inglesa. Se trata de una escenografía del poder con todos sus atributos: el noble como rector ilustrado a cargo de su pequeño reino (que muchas veces se presenta como exilio involuntario de la ciudad, a la manera byroniana), rodeado de su corte, caballos, perros y toda la parafernalia a la manera inglesa (1995: 129 y ss.).

⁷⁹ La categoría de lo pintoresco se define explícitamente a finales del XVIII en los escritos de Gilpin, Price o Knight, pero de alguna manera estaba presente ya antes en los debates estéticos. Inicialmente, con Vasari, lo pintoresco fue una técnica pictórica, después una moda del sentir y finalmente un ideal estético que, en los albores de la revolución industrial, dotó a pintores y escritores de una mirada absolutamente moderna sobre el mundo. Los principios que lo originan (observar, sentir, entender aquello que aparece en torno a nosotros en función de la variedad, el entrelazado, la regularidad o la rudeza en un recorrido de efectos de tramas objetivas y plenas de asociaciones) representan una manera de ver, leer y contemplar el paisaje que hace posible lo pintoresco, definido a menudo como un artificio que pretende favorecer o ser vehículo de un sentimiento universal. El *picturesque* se presenta unido a los temas de lo sublime y de lo romántico. Así sucede en Gilpin. Price, por su parte, es partidario de distinguir entre lo bello y lo pintoresco. El gran inspirador del gusto y del ideal pintoresco fue Salvatore Rosa. Lo pintoresco para él es una mezcla de horror y familiaridad, de llano y escarpado. Para R.P. Knight es la asociación lo que constituye lo pintoresco, gracias a la actividad de dos sentidos, el de la vista y el del tacto.

La vuelta de la nobleza a sus posesiones era un regreso idealizado, que obviaba a los habitantes del campo hasta el punto de hacerlos tan invisibles como los paisajes reales que habitaban. En todo caso, aquel primer impulso hacia la naturaleza, entendido como refugio en la retaguardia, sentó las bases de lo que, ya en el XIX, se convertiría en la mitificación del campo y del campesinado ruso. Tanto el nacimiento de la clase intelectual rusa, la *intelligentsia*, como el descubrimiento del paisaje propio son, ambos, el resultado de la liberación de las obligaciones de la aristocracia.⁸⁰ A su vez, la dialéctica entre campo-ciudad y entre hacienda-corte puso la primera piedra sobre la que se levantaría la idealización de la aldea rusa y de sus habitantes como guardianes de cierta esencialidad nacional. Aunque el estilo neoclásico de la poesía dieciochesca no revela ninguna traza localista o rastro de proximidad a lo autóctono, sus receptores (las clases nobles) estaban más predispuestos, precisamente por esa nueva proximidad al campo, a interpretar los versos de una manera más realista (Roger, 1960: 126-85). Además, el contraste creado entre la ciudad artificial y corrupta y la vida en el campo inocente y genuina hizo que incluso “la concepción pastoral del campo apareciera real y hasta cierto punto accesible” (Ely, 2005: 45).

4.1.2. BOLÓTOV Y LA VOZ EN EL JARDÍN

Lotman ha sugerido que a lo largo del siglo XVIII se observa en Rusia una teatralización de la pintura (y de la vida ritualizada en la corte) similar a los *tableau vivánt*, muy populares por aquella época: representaciones estáticas en las que la audiencia era sorprendida por el movimiento, a veces imperceptible, otras súbito y sorprendente, de aquellos cuadros vivos (Roosevelt, 1994: 54). El concepto de *tableau vivánt* aplicado a la naturaleza parece el grado más extremo de la ficcionalización paisajística: a fin de cuentas, ¿cómo detener la naturaleza para la visión o cómo ordenarla para suscitar un efecto súbito y sorpresivo? A. T. Bolótov (1738-1833) desarrolló una estética contemplativa del jardín que venía a profundizar precisamente en esta cuestión. Su posición es realmente híbrida y desconcertante en la historia de la estética de la naturaleza en Rusia. Aun perteneciendo por formación y planteamiento filosófico al espíritu neoclásico, sin embargo, algunas de sus propuestas, sobre todo las que tienen que ver con la actitud contemplativa y la búsqueda del asombro ante la naturaleza, pervivirían años después y tendrían relecturas interesantes a lo largo de los siglos XIX y XX.

Bolótov manejaba un pensamiento ecléctico sobre la naturaleza. Cuando reparaba en ella con una mirada intelectual (*umstvennyi vzor*) creía reconocer en ella el funcionamiento de una estructura sistémica, en sintonía con la imaginación ilustrada de

⁸⁰ El retorno a la arcadia campestre iniciado por las clases más elevadas en el XIX, irá contagiando progresivamente a otros estamentos de la sociedad, hasta convertirse en una llamada de la Rusia ancestral y secreta, guardiana de las esencias, que interpelará a artistas, escritores y pensadores. En palabras de Roosevelt, “para finales del XIX las haciendas rivalizaban con los salones urbanos a como un lugar de reunión de escritores, intelectuales y artistas” (Roosevelt, 1995: 291). Un caso paradigmático es el de Alexander Bakunin, padre del famoso anarquista Mikhail Bakunin. Tras estudiar filosofía en la Universidad de Padua, Bakunin se retiró a su hacienda de Tver a la edad de 29 años, y allí, en compañía de sus hijos, atendido por sirvientes franceses y alemanes, y rodeado con frecuencia de escritores y artistas que iban a visitarle, construyó un universo rural (e intelectual) absolutamente idílico. Su hijo Mikhail permaneció allí hasta que en los años 40 del siglo XIX partió a Europa, donde se dio a conocer por su anarquismo revolucionario. Antes de su vida pública, y en la década de 1830, la hacienda en Prymukhino acogió los interminables debates en torno al Idealismo alemán que mantenía con frecuencia junto con sus invitados Stankevich, Belinsky e Iván Turguénev.

la naturaleza como sistema ordenado. Cuando empleaba la mirada sensual (*chuvstvennye ochi*), la naturaleza se le manifestaba infinita e impredecible, destructiva y exuberante, caótica y discontinua, de ahí la importancia que en su pensamiento tenía el rol del agente motor, él mismo, como ilusionista del paisaje (Schonle: 2007: 120). Influenciado por la lectura de los tratados de Johann G. Sulzer, Bolótov trató de desarrollar una nueva sensibilidad estética hacia la naturaleza que puso en práctica en sus jardines a partir de lo que llamaba un nuevo arte de la contemplación. Fundamentaba su acercamiento en la incentivación del asombro ante el paisaje como resorte de auto-trascendencia y extrañamiento, incluso como intuición de lo absoluto, que podía entreverse en determinados momentos, sorpresas o choques que procuraba el paseo. Para alcanzar tal efectividad, su estética contemplativa requería limitar o encuadrar la mirada, detenerla en determinados puntos de atención y referencia para poder apreciar la inmensidad del lugar. Como jardinero, Bolótov pretendía guiar la mirada de un contemplador estático. En ese sentido, concebía el jardín como una galería pictórica o escenográfica en donde estuvieran claramente delimitados el recorrido y la posición del espectador. “Un lugar debe ocultar el siguiente -explicaba el propio Bolótov- de tal manera que la mirada particular de cada uno encuentre nuevos e inesperados objetos a cada paso”.⁸¹

Junto a esta valoración del marco, Bolótov imaginaba el jardín como un espacio segmentado, que debía ser visto en etapas, como un proceso que respondía a estados de ánimo y propósitos distintos. “La contemplación estética -explica Schönle- es un ejercicio de asunción quietista de nuestro papel en el mundo, que es útil conforme nosotros permanecemos anónimos, y creativo mientras nosotros callamos” (2007: 144). Bolótov evoca así una retórica del descubrimiento en el paisaje, de encuentro individual con *lo otro*, aunque habitualmente este planteamiento se concrete en una disposición simplemente ilusionista y performativa de la naturaleza. De ahí su gusto por los aparejos ópticos que transformaban la visión o los efectos de *trompe l’oeil* a la inversa, es decir, en los que la naturaleza creaba ilusiones arquitectónicas. No importaba qué era natural y qué artificio, qué realidad y qué ficción: todo el mecano de la naturaleza estaba destinado a generar ese instante de iluminación y silencio en el jardín. La idea general de sus jardines era construir una serie de escenas atrayentes (...) que sorprendieran y estimularan al visitante y propiciaran la oportunidad de descansar y reflexionar” (Newlin, 2001: 115).

4.1.3. LA DIMENSIÓN SONORA DEL JARDÍN

Uno de los aspectos más interesantes del planteamiento escenográfico de Bolótov tiene que ver con la experiencia sonora del paisaje. Bolótov incluyó en el jardín de Bogoroditsk numerosas inscripciones que pretendían funcionar como discurso inaudible de alguien, una tercera persona, que se dirigía al contemplador-paseante. Las palabras escritas sustituían de alguna forma la firma del hacedor del jardín y, efectivamente, esa voz inaudible redirigía la atención hacia Bolótov. Para Schönle, era una manera “de llenar el silencio que, de otra manera, podría provocar que alguien

⁸¹ La obsesión por el encuadre respondía a la necesidad rusa por el cerramiento o enclaustramiento de la naturaleza, reconocible también en otros autores. La concepción del jardín como espacio perimetrado que contrarrestaba de alguna manera la exposición al espacio abierto de la naturaleza rusa ha sido estudiado por Roosevelt (1995: 84 y ss).

articulara un sentido del jardín distinto del previsto, un discurso que le pondría en evidencia a él mismo” (2007: 142). El tono de las palabras inscritas estaba próximo a una dulce melancolía, no exenta de indicaciones morales, que pretendía poner en evidencia los efectos del tiempo sobre el lugar y la fugacidad de la vida. Los versos que siguen ilustran bien el componente moral del que hablamos, pero además permiten apreciar el lugar, más allá de la muerte, desde el que llega la voz. Es decir, el espacio desde dónde habla Bolótov:

¡Hombre razonable! Muestra sumisión
Y dispón todas tus esperanzas de Dios
Descarta la vanidad, la soberbia lo pierde todo
Qué esperar, si todo en la vida se pierde. (2007: 144)

En este diseño general de Bogoroditsk como jardín del asombro, los versos distribuidos a lo largo del paseo cumplían una función cuasi metafísica. Se trataba de dar voz al jardín. Una voz que iba cobrando sentido en el tránsito contemplativo del paseante. Es decir, que se activaba con sus pasos, en un juego de simulacros y falsas evidencias que conducía al reflejo de uno mismo, a la experiencia personal e incompañable de la soledad. El de Bolótov era el jardín concebido como promesa de revelación.

El encuentro con la voz del jardín constituye el fundamento de la actitud creativa, literaria y también paisajística de Bolótov. Rompe con la visión imperturbablemente arcádica del paisaje, introduce un componente tan subjetivo como una voz sin cuerpo que se manifiesta, como una conciencia, por los rincones de la naturaleza y, sobre todo, anticipa el extrañamiento de la soledad ante el paisaje. La Bogoroditsk -ha explicado Newlin- no sería sino remedo de otra voz que Bolótov escuchó en su juventud en el bosque, una experiencia cuasi visionaria cuyo recuerdo no sólo no le abandonó nunca, sino que transfiguró para siempre su relación con la naturaleza (2001: 3 y ss.).

Era una tarde de verano de 1754 de la que Bolótov sólo dio cuenta literaria tres décadas y media después, en 1789. Apenas con 16 años, Bolótov se adentró en el jardín de Dvorianinovo, cada vez más adentro. Allí escuchó una voz que se dirigía a él. Así lo describía:

Un día de verano, hacia el atardecer, se me ocurrió dar un paseo solitario por el jardín de abajo. Este jardín estaba apartado de la casa y del patio, en la ladera entre el río y lo alto de la colina. A mitad de paseo de repente oí una voz llamándome con mi nombre y patronímico -una voz bastante grave que parecía llegar de un lugar próximo. Respondí sobresaltado: ‘¡Aquí estoy!’, pero mi ‘¡Aquí estoy!’ no obtuvo respuesta. Me sorprendió. Inmediatamente grité, ‘¿Quién me llama?’, pero esta pregunta no obtuvo más respuesta que la anterior. Volví a intentarlo, pero inútilmente. Busqué a mi alrededor, primero aquí, luego allí, pero no vi a nadie. Grité de nuevo: ‘¿Quién me busca?, ¿Quién me necesita?’. Pero allí no había señales de que hubiera nadie, ni siquiera un leve murmullo: todo era silencio y una quietud total. ‘¡Dios mío!’, dije, cada vez más y más aturcido” (cit. en Newlin, 2001: 3).

El encuentro de Bolótov con *la voz* viene a definir una de las experiencias epifánicas esenciales (y repetidas cíclicamente) del paisajismo ruso. En este caso, tras la fachada del jardín bucólico, se escondía una voz desconcertante, que algunos han interpretado incluso en términos de sentimiento de culpabilidad o justicia social, es decir como la voz de los siervos sometidos. La voz ponía en evidencia al contemplador, lo descubría desnudo como la llamada de Dios a Adán y Eva tras la caída (Gen. 3, 8), disolvía la certeza del jardín arcádico como un lugar seguro y atemporal en el que mirar no implicaba ser mirado. El desconcierto de *la voz que mira* desde la oscuridad del bosque es reconocible en otros autores y en otras circunstancias a lo largo de la cultura rusa, hasta el punto de configurar algo así como un modelo fenomenológico del paisaje que puede seguirse de Gógol a Dostoievsky y Tolstói, entre otros autores.

4.2. LA DIFÍCIL ASIMILACIÓN DE RUSIA COMO PARADIGMA PINTORESCO

4.2.1. LA EROSIÓN DEL IDEALISMO ARCÁDICO EN RUSIA

La estética arcádico-pastoril sufrió el primer embate serio con el sentimentalismo, también llamado pietismo secularizado (Jirku, 2011: 87), que llega a Rusia a finales del XVIII: no tanto porque afectara a la esencia misma de las imágenes neoclásicas, como por el cambio de foco, que progresivamente prestará más atención a la respuesta individual, del escritor, hacia el entorno (Ely, 2005: 47).⁸² El posterior desmembramiento de la naturaleza clásica resulta del efecto disolvente que genera sobre ella “la revolución pintoresca”, utilizando la expresión de Van Tieghem en *Le sentiment de la nature*, y la asimilación de la categoría de lo sublime en Rusia.

Tras la expulsión de las tropas de Napoleón en 1812 y el desarrollo del orgullo nacional generado por la guerra, las prácticas paisajísticas (sobre todo en la literatura, que funcionó como una avanzadilla experimental) fueron definiendo una estética propia, incluso un vocabulario y herramientas estilísticas específicas, adecuadas a las características del paisaje ruso (Ely, 2005: 609). Este proceso puede condensarse en dos fases. La primera condujo a la asunción por parte de la intelectualidad rusa de la categoría de lo pintoresco, tradicionalmente asociada a los países del sur de Europa, tal y como había sido utilizada por viajeros y escritores nacionales e internacionales. La segunda llevó a aplicar los presupuestos pintorescos a la naturaleza local, lo que constituyó de alguna manera el acta fundacional del paisaje ruso.

La cristalización de la mirada pintoresca en Rusia se produjo a pesar de que los principales tratados sobre lo pintoresco, como *On Picturesque Beauty, Picturesque Travel, and On Sketching Landscape* (1792) de Gilpin o *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794) de Uvedale Price, no fueron traducidos al ruso en la época (Schönle, 2007: 223). El término pintoresco aparecía en las memorias de V. A. Zhukovskii, también en *Viaje a Arzrum* de Pushkin. Para éste, las

⁸² El sentimentalismo es una corriente literaria pre-romántica que “se caracteriza por excitar los sentimientos del lector, el sentimiento y los elementos emocionales juegan un papel fundamental” (Ayuso, García Tallarín y Solano, 1990: 348). Asociado al espíritu rousseaiano de aproximación a la naturaleza, en Rusia se caracteriza por una aproximación subjetiva a la realidad, el culto a las emociones y a la pureza innata. Se cita *Liza*, de Karamzín, como una obra emblemática de este espíritu.

montañas nevadas del Cáucaso que encuentra en el camino cumplen de alguna manera la función de los Alpes habían completado para otros escritores que siguieron el tour europeo⁸³. Cuando Gógol lo usa en *Almas Muertas* el término está plenamente asimilado e interiorizado en la cultura. Quien más hizo por la propagación del concepto de una manera consciente, asociada a la tradición europea y vinculándolo al paisaje propio, al territorio ruso, fue Karamzín. El autor de *Pobre Liza* jugó un papel esencial en la formación de la cultura moderna de Rusia, no sólo por su obra sino como receptor e intérprete de las principales corrientes estéticas de su tiempo, el neoclasicismo, el sentimentalismo y el romanticismo. Tanto en el caso de Karamzín como en el de otros autores de la época, como Alexándér Radishchev, la apreciación del paisaje local es la consecuencia de su espíritu viajero. El viaje y la invitación a establecer comparaciones entre lo propio y lo ajeno ejerció un papel catalizador de las nuevas ideas en la historia del paisaje.⁸⁴ Este factor, unido a la cristalización de la respuesta individual y apasionada a la naturaleza, estimulada por el sentimentalismo romántico y la progresiva valoración del paisaje real argumentada por lo pintoresco, provocó que hacia el final del siglo XVIII el paisajismo ruso, en todos sus ámbitos, fuera abandonando la idealización pastoril (2007: 54).

4.2.2. ITALIA COMO MODELO PINTORESCO

Al igual que la intelectualidad del sur continental, también la *intelligentsia* rusa de comienzos del XIX recorrió los caminos del tour europeo y se sumó a la mitificación de los extremos paisajísticos exóticos. Ya en las primeras décadas del siglo XIX Italia era el primer destino de los viajeros rusos al extranjero y pronto adquirió un poder casi fetiche como Sur paradigmático y pintoresco. El pintor Orest Kiprensky fue uno de los primeros en anhelar desde la infancia el reencuentro con una Roma imposible y doliente, madrastra antipática con la gente del Norte, con la que existía sin embargo una conexión profunda, que algunos formularon como un vacío o ausencia histórica (Pautovski, 1978: 39). La expresión rusa “toska po Italia” (tristeza por Italia) transmite la potente nostalgia que los rusos sintieron en algún momento por un país distinto al suyo, incluso antes de que llegaran a visitarlo (Poppi, 1991: 7-14). El mismo Gógol escribió el poema *Italia* ocho años antes de que visitara Roma, lo que deja patente la admiración de la que hablamos:

¡Italia, magnífico país!
 Por ti mi alma gime y se estremece.
 Toda alegría, idílico jardín
 Donde el amor esplendido florece.⁸⁵

⁸³ “Nuestro camino se volvió pintoresco -escribe Pushkin-. Las montañas se extendían por encima de nosotros. Sobre sus cimeas pasaban lentamente rebaños apenas visibles que parecían de insectos. Distinguimos incluso al pastor, seguramente un ruso hecho prisionero antaño y que ha envejecido en la esclavitud” (2003: 19). El conocimiento del paisaje que posee Pushkin es extraordinario, tal y como queda de manifiesto en sus referencias a conceptos estéticos y a autores como Salvatore Rosa (2003: 65).

⁸⁴ A propósito de esta cuestión remito a las obras de Alpers (1987), Maderuelo (2005, 2008), Careri (2004) y Kessler (2000).

⁸⁵ Sobre la relación de Gógol e Italia recomiendo Torquemada (2003). *Gógol y su legado*. La traducción del poema ‘Italia’ corresponde al autor del mencionado ensayo.

Gógol se encontró en Roma con su amigo el pintor Ivánov, becado por la Academia. Como él, otros muchos obtuvieron soporte económico de tal institución artística para completar su formación en Italia. Los cuadros de los pintores rusos en Italia, Briulov, Bruni y Iordan, entre otros, fueron llegando al puerto de San Petersburgo desde Livorno (Paustovski, 1978: 12). Al igual que las noticias de la colonia artística y los comentarios sobre la bella Italia. Matveiev descubrió allí referencias arcádicas para su obra pictórica, tan influenciada por Lorrain y Poussin. Kiprensi, al que hemos citado, halló finalmente una segunda madre patria además de una nueva familia. Kireievski, por su parte, quedó impresionado por el cielo italiano. En 1832 escribió:

Más que las pinturas y estatuas, lo primero que me atrae de Italia es el cielo. Hay que ver el cielo del sur para poder entender la poesía y la Antigua mitología y el poder de la naturaleza del hombre. Ese cielo no habla con la imaginación, como el cielo o las estrellas o una tormenta del norte; posee una belleza sensual y su disfrute exige esfuerzo y tensión. Aquí el cielo está tan cerca (a pesar de su profundidad) del hombre que éste no necesita de puntillas para llegar hasta él, mientras que en el norte se necesita subir una escalera entera de sombras ossiánicas para conseguir que el cielo parezca palpable (cit. Allenov, 2005: 76-77).

Shchedrin intentó buscar modelos de una Italia menos conocida y se marchó a Nápoles como una manera de aproximarse a la antigüedad clásica. Los testimonios de aquellos viajes al Sur, a la Roma genuina, son abundantes. Si “el paisaje siempre es un retrato”, tal y como dijo el poeta ruso Konstantin Batiushkov en 1814 (“si no, ¿qué hay en él?”), Italia era el rostro perfecto, “incluso un autorretrato de la naturaleza, como sujeto activo y creativo -escribía Murátov- porque la naturaleza está representada allí de manera exhaustiva pero armónica: cada roca, cada árbol, cada ladera de cualquier montaña y cada lámina de agua parecen el ejemplo definitivo de su especie (2005: 76).⁸⁶

En este contexto cobra especial significación el gesto de Pushkin de no viajar a Italia, como lo hicieron la mayor parte de sus contemporáneos románticos, y apreciar las virtualidades paisajísticas de Rusia, tal y como fue reconocido por Belinski en 1844: “Él no tuvo la necesidad de ir a Italia para encontrar paisajes hermosos: la naturaleza bella estaba aquí, bajo sus pies, en Rusia, en sus planas y monótonas estepas, bajo sus cielos eternamente grises, en sus tristes aldeas” (Ely, 2005: 229). Algunos años después, en el último tercio del siglo XIX, Isaac Levitán, el gran pintor ruso, ya no tendrá necesidad de viajar a Italia ni de atravesar los Alpes, esa “colección de postales” del paisaje, para encontrar inspiración o completar su formación artística (Paustovski, 1978: 88). Para entonces, el territorio nacional de Rusia se habrá convertido ya en la reserva enigmática de valores estéticos que los artistas entenderán como propios e intransferibles. A principios de siglo, sin embargo, el paisaje ruso permanecía todavía perfectamente invisible. Nada parecía haber en la naturaleza rusa que mereciese la pena de ser pintado. Rusia asoma así, en el quiebro del siglo XIX, como paradigma anti-pintoresco.

⁸⁶ Para valorar la actualidad de tal reminiscencia, piénsese en el caso de Tarkovski que filmó *Nostalgia* (1983) en Italia, precisamente como una reflexión sobre la memoria del paisaje, en la que un poeta ruso contemporáneo seguía los pasos de un músico del siglo XVIII, Pavel Sosnovski, que en su día se adentró en la brumosa y misteriosa Italia.

4.2.3. KARAMZÍN Y EL CAMINO HACIA LA VISIBILIDAD

En cualquier caso, la apreciación del paisaje local en la literatura rusa había comenzado con Nikolái Karamzín (1766-1826). Con apenas veinte años Karamzín había interiorizado las formas y el lenguaje con los que se estaban manifestando las nuevas estéticas de la naturaleza europeas.⁸⁷ Asimiladas las corrientes de lo sentimental, lo pintoresco y lo sublime, y con reminiscencias a las pinturas de Rosa o Poussin, Karamzín “recorrió Europa con los ojos” (Ely, 2005: 49). Entre 1789 y 1790 realizó un largo viaje por el continente -no incluyó Italia en su tour- del que dejó constancia en *Cartas de un viajero ruso (Pisma russkogo puteshestvennika)*. De cara al lector ruso contemporáneo, su libro no fue sólo un relato testimonial sobre los parajes más llamativos de Europa, sino un manifiesto sobre el paisaje como constructo de la mirada: asombrada, sentimental, temerosa, extasiada. “¡Qué vista!, ¡Qué escenas!”, exclama al entrar en Suiza. Arrebatado por la visión del Rhin, Karamkin siente el impulso de besar el suelo como agradecimiento ante tal espectáculo y afirma: “¡Feliz Suiza! En dulce abrazo con la naturaleza, bajo las leyes benefactoras de unión fraternal, con maneras sencillas, sirviendo a Dios, ¿no das gracias al Cielo, cada día, cada hora, por tu dichosa fortuna? Tu vida entera es un dulce sueño” (1957: 49).

La activación de la estética tautológica y circular de lo pintoresco (que busca paisajes en el paisaje) conllevaba, tal y como la desarrolla Karamzín, cuatro condiciones previas y necesarias. En primer lugar, otorgaba un valor estético autónomo a la contemplación. Implicaba, en segundo lugar, la adopción de distancia respecto al objeto de la visión (así Karamzín se sube a un promontorio o se asoma en un recodo del camino para contemplar mejor). Era necesaria, en tercer lugar, libertad perceptiva por parte del contemplador, liberado de lo urgente y predispuesto a la actividad gratuita que significaba mirar un entorno. Finalmente, el ojo pintoresco obligaba a la aplicación de una cierta secuencialidad en la mirada: construye el paisaje a la manera de un relato, trasladándose por la imagen, estableciendo vínculos e interpretaciones, dando sentido. Karamzín desarrolló estos hábitos aprendidos por la lectura de los textos de lo pintoresco. De regreso a su tierra natal, como consecuencia de la comparación inevitable con lo que había visto en Europa, miró a Rusia como nunca antes la hubiera percibido. (Schönle, 2007: 234). Rusia nació para sus ojos en ese regreso.

Uno de los mejores ejemplos de la *conversión* pintoresca de Karamzín es su relato *Pobre Liza (Bednaya Liza)*, publicado en 1792. En los párrafos iniciales encontramos las condiciones de la mirada pintoresca que hemos enumerado: la elección de un punto de vista por parte del caminante que selecciona y compone el paisaje, la necesidad de cobrar distancia, subir a un promontorio y mirar desde afuera para delimitar el cuadro. El texto es un elogio a la visibilidad del paisaje, que parece desplegarse ordenado, secuencialmente, ante el lector. Encontramos también los componentes escenográficos propiamente pintorescos, como un catálogo de estampas (y de recuerdos): la sucesión ordenada de prados y bosques, las cúpulas doradas, los

⁸⁷ Schönle afirma que las precisas referencias a lo pintoresco y su oposición con lo sublime indica que Karamzín debía conocer el significado de tales conceptos. De hecho, Karamzín alabó expresamente el tratado *Travels in Switzerland* de William Coxe (2007: 231).

trabajos cotidianos, un cementerio, las ruinas... Y una luz vespertina que refuerza la profundidad del cuadro. No es Italia, sino Moscú.⁸⁸

El ojo de Karamzín va posándose en un punto y luego en otro, desplazándose desde el primer plano al fondo, estableciendo una temporalidad narrativa. Karamzín parece componer escenas pastoriles, pero siempre con una precisión geográfica, dejando claro que está describiendo un lugar (ruso), no una visión.⁸⁹

El paradigma de lo pintoresco y lo sublime implicaba también, en el caso de Karamzín, una lectura moral y política de la naturaleza. Inicialmente, el autor asocia la contemplación de la naturaleza y el disfrute del paisaje pintoresco a los logros del nuevo hombre de la Ilustración. Sin embargo, la progresiva transformación de su código estético hacia la valoración de lo autóctono lleva emparejada también una transformación de su interpretación moral del mundo. Así, de la búsqueda de la autodefinition personal a través de la naturaleza, siguiendo la sentencia de *Candido* de Voltaire “Cultivemos nuestro jardín”, Karamzín pasa a una lectura histórica del paisaje como propiedad y resultado colectivo. “La naturaleza sirve para la autodefinition de la identidad colectiva, de la nación, que se enfrenta a la tarea de elaborar una personalidad identificable que respete las condiciones naturales de su propia existencia”, explica Schönle (2007: 238). A través de esta evolución, su inicial fe en el progreso cambia hacia una inasible e inmemorial evocación del paisaje nativo. Lo pintoresco preparó el terreno a la idealización nostálgica incluso de las formas de vida tradicional rusa.

Diez años después de su viaje por Europa, Karamzín publicó *Sobre el amor a la patria y el orgullo nacional (O liubvi k otechestvu y narodnoy gordosti)*, en el que desarrollaba las derivaciones políticas y morales de su nuevo planteamiento paisajístico. Karamzín distinguía en ese texto tres tipos de patriotismo vinculados al paisaje: el físico, el moral y el político. Entendía el escritor que el contacto físico con la naturaleza, el clima, la geografía y el ambiente interiorizado desde la infancia, propiciaba unas determinadas querencias anímicas, morales y políticas. Cada ser humano, desde esta perspectiva, se sentiría más cómodo dentro del territorio en el que pasó sus primeros años por la conexión existente entre éste y sus sentimientos. El amor a la tierra de Karamzín no se refiere exactamente a la disposición de ánimo que provoca la contemplación del paisaje de nuestra niñez o el habitar en el clima que nos es familiar,

⁸⁸ “Cada verano encuentro algún rincón nuevo o descubro bellezas ocultas en lo ya conocido. Pero el que más me gusta es uno sobre el que se elevan tenebrosas y góticas torres del Monasterio de Si...nov. Situándose en esta colina, a la derecha, uno puede divisar casi entera la ciudad de Moscú, que en forma de majestuoso anfiteatro ofrece a los ojos su terrible mole de edificios e iglesias. ¡Espléndido cuadro éste, sobre todo cuando brilla el sol y los rayos vespertinos se reflejan en sus infinitas cúpulas doradas y sus cruces elevándose al cielo! Abajo, se extienden los espesos y fértiles prados, verdes y florecientes, detrás de los cuales, entre las arenas amarillas, corre un claro río levemente agitado por los remos de unas barcas de pesca, río que, a veces, emite un ruido de la conducción de pesados transbordadores que navegan desde los fructíferos rincones del imperio ruso ...”. Los fragmentos de *Pobre Liza* corresponden a la traducción de Isabel Martínez accesible en la web de la Universitat de Barcelona: http://www.ub.es/dprse/Liza_web.htm. (Revisado en junio de 2013).

⁸⁹ “Al otro lado del río se divisa un robledal, junto al que pastan innumerables rebaños; allí, jóvenes pastores cantan sencillas y melancólicas canciones a la sombra de los árboles, haciendo de este modo más llevadero su hastío estival. Más allá, en la verde espesura de viejos olmos, brilla el monasterio de Danilov, con sus doradas cúpulas; un poco más lejos, y casi rayando en el horizonte, azulean las colinas de Vorobiovy. A la izquierda se pueden ver grandes campos de trigo, unos bosquecillos, tres o cuatro pueblos, y en la lontananza, la aldea de Kolomenskoie, con su esbelto palacio”.

“sino principalmente, a la capacidad de desarrollo del ser humano hacia la felicidad, que se encuentra en peligro fuera de la tierra de nuestros primeros juegos a no ser que al menos los recuerdos mantengan la paz interior de nuestro amanecer como hombres” (López Cambroner, 2009: 88-89).

4.2.4. LO PINTORESCO Y EL PAISAJE SAGRADO

La construcción de la Rusia pintoresca iniciada por Karamzín se completó en buena medida a través del testimonio, literario e iconográfico, de viajeros, turistas y peregrinos. Pavel Svinin (*Apuntes sobre la patria/ Otechestvennyye zapiski*, 1818-1830) puso especial énfasis en el valor del lugar (el *genius loci*) y la capacidad de la arquitectura en el paisaje para abrirse como un pliegue hacia el pasado. En Svinin había una visión pintoresca del campo. En Andréi Muravev (*Viaje a través de los Espacios Santos de Rusia/ Puteshestvie po sviatym mestam russkim v dvukh chastiakh*, 1836), sin embargo, primaba la visión del peregrino para quien Rusia era un espacio esencialmente sagrado. Stepan Shevyrev (*Viaje al monasterio de Kirillo-Belozersk/ Poezdka v Kirillo-Belozerskii monastyr*, 1847), por su parte, dedicó más atención al territorio *entre* los edificios religiosos y de hecho defendió el valor pintoresco de Rusia central. A través de estas y otras aportaciones locales, la influencia de lo pintoresco fue estimulado la concreción de imágenes de la Santa Rusia que permanecían latentes y que ahora quedaban asimiladas como rutas de *un turismo devocional*.

La opinión generalizada en el siglo XVIII y comienzos del XIX entre los propios habitantes del país de que Rusia no tenía nada que valiese la pena de ver o visitar, o de que viajar por su territorio era una forma particular de tortura nacional, fue transformándose progresivamente gracias a las herramientas proporcionadas por la mirada pintoresca. Fue tomando cuerpo a partir del elemento más reconocible y significativo de las vistas rusas: la presencia vertical de las iglesias y monasterios en la horizontalidad del paisaje. Rusia no tenía Alpes, ni campiña, no tenía un Lake District, ni un río sorprendente como el Rhin, tampoco el bosque de Fontainebleau, ni la suave belleza de los Pirineos. Sí tenía en cambio una vista propia y reconocible, que además hablaba directa y sintéticamente de la esencia de lo ruso. Pararse en el camino y volver la vista al paisaje paradigmático de la Rusia pintoresca, observar al fondo la presencia imponente de las torres elevándose sobre el paisaje uniforme, significaba captar en el mismo golpe de vista una imagen de gran densidad simbólica y, también, un instante detenido de la historia espiritual de la tierra nativa (Ely, 2003: 3). Lo había dicho Gógol, precisamente ante la constatación de la ausencia de ruinas en el paisaje ruso (un elemento característico de lo pintoresco): “Nuestros castillos son los monasterios”. Ese parecía ser el camino para hacer visible el paisaje propio: precisamente porque tal experiencia del territorio santo de Rusia sí era reconocible por sus habitantes.

Uno de los aspectos más interesantes de la deriva pintoresca en Rusia fue el corrimiento de significación que aquí venimos detallando. Progresivamente, el elogio del lugar sagrado (el templo o monasterio) fue desbordándose hacia la sacralización del lugar, del paisaje y sus gentes. Esta misma deriva puede reconocerse en el paisajismo pictórico de la segunda mitad del XIX, fundamentalmente de Levitán: “Sus cuadros del Volga -ha escrito Ely- también asentaron las bases para la mayor parte de las

aproximaciones sacras al espacio nacional que desarrollaría en los años venideros como *Lago y Más allá del descanso eterno*” (2003: 679).

4.3. CRÍTICAS A LA RUSIA PINTORESCA

Llamativamente, las críticas más agudas a Rusia pintoresca de Karamzín acabaron completando el regreso al paisaje nacional iniciado por él mismo. Analizaremos en las líneas siguientes dos de las críticas más atinadas a la estética pintoresca rusa: la visión no estética del paisaje de Aksákov y la doctrina de la escuela natural.

4.3.1. LA VISIÓN NO ESTÉTICA DEL PAISAJE DE AKSÁKOV

Serguéi Aksákov no sólo fue el más consistente experimentador de lo anti-pintoresco (con lo que contribuyó a fundar la mitología del paisaje ruso), sino que hizo lo posible por adecuar su proyecto estético a su propio estilo de vida. Nacido en el seno de una familia de clase acomodada en las estepas de la provincia de Orenburg, Aksákov compró una pequeña hacienda a las afueras de Moscú, en Abramtsevo. Desde 1844, fecha en la que se trasladó al campo, dedicó los últimos quince años de su vida a escribir algunas de sus obras más importantes: *Crónica familiar* (*Semeinaya khronika*, 1856), *Notas sobre pesca* (1852), *Notas de un cazador en la provincia de Orenbur* (*Zapiski ruzheinogo ojótnika Orenburgskoi gubernii*, 1852). Abramtsevo fue un lugar para la inmersión en la naturaleza y el disfrute de la vida intelectual, lugar de reunión de autores aparentemente antagónicos, eslavófilos y occidentalistas, incluidos Gógol, Khomiakov y Turguénev.⁹⁰

Aksákov escribió su primer libro, *Notas sobre pesca*, a partir de los recuerdos de la que era su gran afición; pero el efecto de su obra fue mucho más allá de la experiencia personal y literaria, hasta el punto de resultar una importante contribución a la reconceptualización del paisaje ruso en la primera mitad del XIX. En *Notas sobre pesca* Aksákov no mantenía la distancia pintoresca sobre la naturaleza, sino que se sumergía en ella, haciendo partícipes a los sentidos, sin el marco del cuadro o los límites de la composición emblemática del pintor, con la intención exclusiva de reestablecer una relación íntima con la tierra. Fue crítico con los planteamientos de lo pintoresco, con los amantes del placer puramente estético y visual, con la reducción de la naturaleza a una imagen. Y defendió, como lo había hecho Gógol y Thomas Cole en EEUU, la experiencia de la naturaleza desde ella misma y no como escaparate, desde un promontorio exterior. Schönle no duda en calificar a Aksákov como un “fenomenologista *avant la lettre*, para quien el auto-extrañamiento forma parte de la reconsideración personal necesaria para capturar la esencia del fenómeno que contempla” (2007: 248).

⁹⁰ A Turguénev le debemos una interesante descripción sobre cómo Aksákov se acercaba a la naturaleza: “Mira a la naturaleza no desde un único punto de vista, sino como uno debería hacerlo: de manera clara, sencilla e involucrándose en ella. No trataba de mostrarse listo o astuto, no se acompañaba de intenciones y objetivos extraños. La observaba con inteligencia, conciencia y sutileza: sólo le movía el ver y aprender. Ante tanta capacidad de escrutinio, la naturaleza se abre y le permite adentrarse en ella (cit. Schönle, 2007: 243).

Su actitud crítica sobre las teorías pintorescas y la necesidad moral de regresar a la naturaleza (defendiendo que era un impulso natural, pero muchas veces acallado por influencias ajenas) se aprecia en los siguientes párrafos. En el primero, se refiere a aquellos que se acercan a la naturaleza como simple paisaje, como imagen, y que sin embargo prefieren la caótica y desordenada vida urbana:

Prefieren bonitas imágenes (...); pero incluso cuando las miran, comienzan inmediatamente a pensar sobre sus insignificantes asuntos. Se apresuran a casa, en su propio torbellino sucio, atravesando la polvorienta y asfixiante atmósfera de la ciudad, sus terrazas y balcones aspirando el hedor de los estanques fétidos de sus jardines miserables o los vapores nocturnos que emanan de la avenida abrasada por el sol del atardecer... ¡Que Dios les ayude! (1997: 6).

Unas líneas después, Aksákov hace un elogio de la inmersión en la naturaleza, que procura beneficios anímicos y espirituales. El fragmento se contrapone a la visión procurada en el extracto anterior:

Sólo en el campo (...) es posible sentir la vida plena de la naturaleza, sin mancha por la intervención del hombre. ¡El campo, paz, tranquilidad, serenidad! ¡La naturalidad de la vida, la sencillez de las relaciones! Allí puedes refugiarte de la ociosidad, del vacío y de la falta de interés, puedes evadirte de la realidad ingobernable, de las diligencias triviales y egoístas, de lo infructuoso, de los pensamientos, preocupaciones y cuidados inútiles (1997: 7).

En estos dos párrafos se aprecia la dimensión moral de un proyecto que presenta como antagonicas la vida salubre, relajada y genuina del campo frente a la existencia falsa e impura de la ciudad (Ely, 2005: 124). En los mismos años que Aksákov escribió estas líneas, el pintor Thomas Cole dictaba en EEUU su famosa e influyente *Lectura on American Scenery*. Ambos, Aksákov y Cole, se enfrentan a una naturaleza que no responde a las convenciones pintorescas de lo que, desde la Europa occidental, había quedado definido como digno de ser pintado o apreciado como paisaje. Ambos extraen además un corolario moral del paisaje autóctono. En la mencionada conferencia de 1836, Cole afirmaba: “Hay quienes, a causa de la ignorancia o los prejuicios, se empeñan en afirmar que el paisaje americano no tiene gran interés ni es verdaderamente bonito; lo consideran basto sin llegar a pintoresco, monótono sin llegar a sublime” (AA.VV., 2006: 169). Las reflexiones del pintor estadounidense recuerdan en muchas ocasiones a los dilemas planteados por Aksákov y los defensores del valor de lo anti-pintoresco en Rusia. Dice Cole que en EEUU no hay torres en ruinas, “pero sí hijos de la libertad: la paz, la seguridad y la felicidad habitan aquí: son el espíritu del paisaje. (...) Y mientras contempla el paisaje aún sin cultivar, el ojo humano puede ver más allá, puede ver el futuro” (2006: 171).

Resulta interesante comparar los recelos que surgen de forma coetánea sobre la importación de la categoría estética de lo pintoresco y su aplicación directa sobre el paisaje propio. A pesar de los paralelismos, un país y otro siguen caminos distintos en la construcción de lo pintoresco (y de lo anti-pintoresco). Frente al modelo de lo salvaje (*wilderness*), que progresivamente se irá imponiendo en EEUU, en Rusia la atención se centró siempre en el paisaje habitado, en la gente, en el paisaje como casa. En Rusia no

PARTE I

se produjo una reacción nostálgica hacia lo *natural* porque los ritmos urbanos no habían llegado a dominar todavía la cultura popular (Ely, 2003: 80-89).

Conforme evolucionó el siglo, la visión del hombre natural rousseauiano fue interpretada en Rusia no como un retrato del *buen salvaje* sino como la imagen ejemplar y simbólica del campesino. Es decir, el modelo ideal de libertad y felicidad roussoniano se transformó, en este trasvase, en el guardián del ideal ruso, de las esencias rusas. Particularmente en el movimiento *narodnik* y en la visión tolstóiana, el hombre natural, el campesino, ocupó el puesto del buen salvaje, libre y sabio, frente a la clases pudientes o la *intelligentsia* (Likhachev, 1991: 16).

Al mismo tiempo que dispuso los fundamentos de la crítica anti-pintoresca, los textos de memorias de infancia y juventud de Aksákov nos retrotraen al *locus amoenus* del bosque y la estepa, donde pasó los primeros años de su vida. La de Aksákov es, en estos casos, una mirada melancólica a la infancia que se transmuta en mirada idealizada del paisaje. Ely la identifica como doble nostalgia o pastoral *redoux*, precisamente porque el regreso a la aldea se produce al compás del retorno al tiempo de la niñez. Ese doble movimiento refuerza el convencimiento moral de que en aquel lugar, en el pueblo, allí donde se descubrió la vida personal, reside también la esencia de lo ruso (2005: 120).⁹¹

Serguéi Aksákov creó el sustrato para el desarrollo de una novedosa y particular relación no-estética con el paisaje, un acercamiento que caracterizó la obra literaria y pictórica de la segunda mitad del XIX y que estaría ejemplificada en autores como Iván Shishkin o Alexéi Savrasov (Schönle; 2007: 250).

4.3.2. LA ESCUELA NATURAL DE CHERNISHEVSKI

Esta visión no-estética -pero sí moral- del paisaje estará presente también en la llamada escuela natural (influenciada por Vissarion Belinski), especialmente en la obra de Nikolái Chernishevski, uno de los teóricos fundamentales del arte realista ruso. Algunas manifestaciones de Chernishevski sobre la corrupción pictoricista de la mirada parecen próximas a la visión anti-pintoresca de Aksákov. “Un hombre cuyo sentido estético no se ha corrompido encuentra un placer pleno en la naturaleza y no aprecia defectos en su belleza”, argumentaba el apóstol del nuevo realismo (1953: 324). Sin embargo, el proyecto de Chersnishevsky, expuesto en *La relación estética del arte con la realidad (Esteticheskie otnosheniya iskusstva k deistvitelnosti*, publicado en 1853, un año después de *Notas sobre pesca*), consistía en el desmontaje de cualquier consideración estética que perturbara o intermediara en el conocimiento real del mundo. La crítica no se limitaba sólo a la artealización de la naturaleza sino a la experiencia emocional del paisaje en su globalidad. “Su ataque a lo pintoresco era un episodio en una cruzada más amplia contra la estética en su conjunto -explica Ely-. El paisaje, tanto como representación en la literatura o en un cuadro, como admirado en un espacio real, significaban una estetización de la realidad, y, por lo tanto, innecesaria y perjudicial”

⁹¹ Otros autores de la época ensayaron igualmente relatos de corte autobiográfico en los que se formulaba este binomio paisajístico: infancia-pueblo. En este repunte del paisaje bucólico participaron, entre otros, Gonchárov, en el capítulo *El sueño de Oblómov de Oblómov (Oblomov*, 1859), y el mismo Tolstói, con *Infancia (Detstvo*, 1852), en donde, aprovechando el punto de vista del niño observa el paisaje desde abajo, inmerso en su magnificencia.

(2005: 149). Tatarkiewicz ha condensado en cuatro puntos las ideas generales del pensamiento de Chernishevski:

1) Su teoría básica se sustenta en que la belleza está contenida en la vida y sólo en la vida, y por lo tanto en la realidad; 2) la realidad es más perfecta que la imaginación, cuyas imágenes son simplemente tenues adaptaciones de la realidad; 3) no es cierto que el arte surgiera de la necesidad de perfeccionar la realidad, ya que las obras de arte no igualan, de hecho, ni están a la altura de la realidad; 4) el propósito del arte no es sólo la belleza, la sola perfección de la forma: el arte produce todo aquello que interesa al hombre y desarrolla además otras tareas, ayudando a la memoria, fijando la realidad, pero haciendo también algo más: explicando y valorando la realidad (Tatarkiewicz, 1995: 315).

El pensamiento de Chernishevski no desmonta sólo el concepto de lo pintoresco sino la misma definición de paisaje. El propósito del arte, tal y como argumenta en su artículo, consiste en reproducir aquello que resulta de interés al hombre, cumpliendo una función casi notarial de la vida social. Refiriéndose al tema del paisaje, advierte: “Los cuadros de la naturaleza sirven sólo como escenario de los acontecimientos de la vida humana, o como una alusión o un presentimiento de tales fenómenos” (1998: 388). Aunque nunca elaboró un pensamiento unitario sobre el paisaje, de su corpus teórico se pueden deducir algunas pautas para una vía realista del paisaje ruso, que será rescatada posteriormente en otros momentos puntuales de la historia cultural del país, como por ejemplo en la Rusia soviética. Los cuatro puntos fundamentales de esta estética realista del paisaje serían: A) El cuestionamiento del género pictórico del paisaje, que siempre resulta de un embellecimiento de la realidad. B) La consideración de lo pintoresco como corrupción (ética y política) de la mirada. El paisaje-ficción-escenografía, asociado a los gustos y hábitos burgueses, queda confrontado a la imagen-verdad que en buena medida presta atención a los habitantes del paisaje y su realidad cotidiana. C) La defensa de la apreciación de la belleza natural en vivo, sin mediaciones. Y D), la crítica materialista a las categorías de lo Bello y lo Sublime.

Chernishevski no desdeñaba la existencia de categorías como lo Bello y lo Sublime, pero su formulación obedece invariablemente a un planteamiento estrictamente materialista. Rechaza lo Sublime como atributo propio de la naturaleza en sí misma, y sólo lo contempla como un producto de la imaginación del hombre.⁹² Para el teórico del realismo, “lo bello resulta cuando vemos que la vida se corresponde con nuestras concepciones de la vida; lo sublime, por su parte, cuando aquello es mucho más grande que los objetos con lo que lo comparamos. Por tanto, la existencia objetiva de lo bello y lo sublime en la realidad se corresponde con la visión subjetiva del hombre” sobre el mundo (Harrison, Wood y Gaiger: 1998: 393). Al subordinar el arte a la realidad, Chernishevski disponía lo social en lo más alto de la valoración de la crítica artística: negaba el paisaje pero rescataba a sus habitantes, los campesinos.

⁹² Chernishevski pone el ejemplo del monte Kazbez, una de las cumbres más altas del Cáucaso. La montaña georgiana produce un efecto de grandeza en quien no ha visto cumbres altas, pero si el viajero tiene el recuerdo de otros grandes picos, el efecto del paisaje sublime desaparece. Otro tanto sucede con el Volga, río imponente para el ruso porque los términos con los que lo compara suelen ser otros menos caudalosos.

PARTE I

La crítica desde el realismo no sólo suponía el desmontaje de las categorías de lo Sublime, lo Bello y lo Pintoresco, sino también de los modelos pictóricos de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, que a mitad del XIX seguía buscando referentes canónicos en los salones artísticos de la Europa meridional. La tradicional exposición anual de la Academia correspondiente al año 1863 dio pie a un airado comentario de I.I. Dmitriev, crítico y periodista de izquierdas, titulado *El arte servil e hiriente*, que ilustra el proceso crítico que, desde el realismo, estaba horadando la institución académica:

¿Qué ha ganado el pueblo ruso con la existencia de la Academia durante cien años? ¿Dónde puede encontrarse la más mínima utilidad generada por nuestro arte? La respuesta es negativa. El arte de la Academia no ha traído ningún beneficio a la gente, no le ha proporcionado ningún contenido, porque él mismo está y ha estado vacío. Aquí, desde el principio, la Academia se planteó como un juego para los ricos y los poderosos, y así ha permanecido hasta el día de hoy (Dimitriev, 1863: 505-511).

En las mismas fechas, un grupo de catorce alumnos se negó a aceptar la imposición de un ejercicio de género mitológico como práctica para optar a la Medalla de Oro de la promoción. En la carta dirigida a la dirección explicaban:

Elegir un mismo tema para todos, sin discusión, es la salvación para aquellos cuyas habilidades encajan bien con el tema, mientras que será la perdición para aquellos que, de existir la posibilidad de elegir un tema libre, habrían sido capaces de expresarse por sí mismos. Este tipo de examen da por sentado que la evaluación es una lotería.⁹³

Los catorce alumnos firmantes (A. Morozov, F. Zhuravlev, A. Korzhukin, N. Shustov, M. Peskov, I. Kramskoi, N. Petrov, K. Makovskii, A. Grígoriev, P. Zabolotskii, A. Litovchenko, B. Venig, K. Lemokh, N. Dmitriev) no realizaron finalmente el ejercicio y se agruparon en torno al Artel de San Petersburgo, primera asociación de artistas independientes de la historia del arte ruso. Aquel núcleo de rebeldes (el grupo de Los Catorce) daría lugar, apenas siete años después, a la fundación de la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, cuyos miembros serían conocidos como *Peredvizhniki* o pintores ambulantes, precisamente por el carácter itinerante⁹⁴ de sus exposiciones.⁹⁵

⁹³ *Petición de catorce estudiantes de la Academia de BBAA al príncipe G.G. Gagarin*, vicepresidente de la Academia. 1863. Documento depositado en el State Historical Archive (RGIA) de St. Petersburg, Archive of the Academy of Arts, f. 789. Versión en inglés y faximil del documento original en *Russian Visual Arts: Documents from the British Library Collections*. <http://hri.shef.ac.uk/rva/index.htm>. Revisado en junio de 2013.

⁹⁴ Los Itinerantes ponen en práctica por primera vez una estrategia de exhibición, acercando sus cuadros a núcleos de población pequeños, que tras 1917 se convertiría en una de las señas de identidad del cine revolucionario y de la llamada cineficción soviética (*kinofikatsia*).

⁹⁵ *Artistas*, de Garshin (1855-1888) ejemplifica las dos actitudes ante el paisaje que se ponen de manifiesto en este enfrentamiento. El relato cuenta la historia de dos pintores: Por un lado, Diedov, un esforzado pintor que sigue las indicaciones de la Academia y anhela el reconocimiento público pero que ello no le impide apreciar en otros el talento verdadero. Por otro, Riabinin, “endiablidamente dotado, pero increíble gandul”, tal y como le define Diedov. En el cuento, Riabinin conseguirá a duras penas concluir una obra genial, pero a costa de una gran frustración. Finalmente, Diedov obtendrá una beca de la Academia para viajar a Europa, sueño de cualquier pintor academicista, en busca de modelos pictóricos clásicos. Riabinin, sin embargo, decide dejar la pintura, dedicarse a magisterio y viajar al campo para impartir clases.

La crítica de Chernishevski y de otros autores realistas no incidía en las visiones arcádicas, pictorialistas, santificadoras o sacralizadoras de la realidad. Sin embargo, ese impulso secularizador iba acompañado de una cierta mistificación del campo y sus habitantes, como modelos de resistencia y dignidad ante las injusticias del poder. Con la liberación de la servidumbre feudal en 1861, el campesino pareció concretar buena parte de los sueños de justicia estimulados por Belinski. De alguna manera, también la crítica realista tenderá a construir una imagen arquetípica o idílica de la fortaleza campesina, de su capacidad de sufrimiento y resistencia silenciosa a lo largo de los siglos. Por ese lado, como apreciaba Epstein, el camino de la escuela natural conduce también hacia una cuasi-religión, que eleva a la categoría de dogma la secularización de la mirada sobre Rusia.

En los cien años exactos que van de la liberación del servicio obligatorio de la nobleza en 1762 a la liberación del campesino, en 1861, se produce un lento repliegue hacia la naturaleza autóctona: primero fue el interés de los nobles por sus haciendas en el campo, a cuya llamada acudieron también algunos de los intelectuales más importantes del periodo. Sin duda era una “Arcadian retreta” como definió Ely a este movimiento de retorno al campo. Luego vino la curiosidad de los escritores por la naturaleza propia, el descubrimiento de los valores pintorescos de la tierra nativa, el encuentro ‘fenomenológico’ con ese lugar llamado Rusia y las visiones santificadoras del territorio. Finalmente, tanto desde la filosofía política como desde la estética realista toma cuerpo la urgencia social por abrir los ojos no ya al paisaje sino a sus habitantes.

Llamativamente, tanto el paisaje arcádico como el paisaje realista parecían atesorar en su interior una dimensión sonora que trata de tomar cuerpo como herida de la imagen. La voz que petrificó a Bolótov poseía una dimensión mística que remitía al más allá del Edén. Las voces que escucha Chenishevsk provienen de un más aquí invisible: de los siervos de la tierra, el campesinado ruso, sometido a un largo silencio feudal. Dostoievsky escribió en *El mujik Marei*, que nada desconcierta más que las voces que nos sorprenden en el bosque. La frase venía a identificar un motivo recurrente en el paisaje ruso, que toma cuerpo en estos años de reconocimiento de la tierra propia. En el paisaje ruso, incluso en sus manifestaciones más puras en las que no aparece ningún personaje, se vislumbra siempre una voz o un eco lejano que prueba que por allí ha pasado alguien, en mitad de la noche o luego de la ventisca, que alguien ha dejado perdidas algunas palabras que recoge el visitante o el viajero.

CAPÍTULO 5

CUARTA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE

LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE INVERTIDO

En el siglo que va de 1762 a 1862 la tierra rusa *se hace visible* para escritores, filósofos y pintores. Sin embargo, el viaje al paisaje propio no concluye con la crítica y reevaluación de la naturaleza rusa como escenario pintoresco: es decir, con la reconciliación de sus habitantes con la tierra rusa como escenario bello y digno de ser pintado, equiparable a las maravillas del sur europeo. El retorno al paisaje tendrá, por el contrario, una dimensión más filosófica y moral, resultado de la asunción de los rasgos uniformes, monótonos, silenciosos de la naturaleza de la Rusia central, a la que se atribuye el privilegio de una espiritualidad específica e incompañable precisamente por su llamativa vacuidad.

La cuarta encrucijada del paisaje da cuenta de esta dicotomía entre lo visible y lo invisible del paisaje a partir del cual se construye, según Nivat, el mito del paisaje ruso, uno de los grandes conceptos culturales que emergen en la Rusia decimonónica. Esta dialéctica activó la conformación de los valores antipintorescos del paisaje propio, procurará una particular asunción de la categoría de lo sublime y fijará la idea de vacío (la ausencia del propio paisaje) como rasgo propio de la naturaleza de Rusia. Este proceso se inicia con la incorporación de la categoría de lo sublime, particularmente con Karamzín, a finales del siglo XVIII, y se extiende a lo largo de todo el siglo XIX, dando lugar, en el segundo tercio, a la escuela nacional del paisajismo pictórico ruso. Como resultado de este proceso, cuajará un modelo arquetípico del paisaje propiamente ruso, cuya vigencia se extenderá más allá de lo pictórico y literario, hasta convertirse en un concepto de identidad cultural. El concepto de paisaje invertido identifica esta particular afección del paisaje, poniendo énfasis en la particular asimilación del concepto de lo sublime en Rusia, entendido como “placer negativo”, tal y como lo identificó Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* (libro 2, parágrafo 23).

5.1. FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DEL MITO DEL PAISAJE RUSO

5.1.1. PAISAJE COMO FORMULACIÓN ANTI-PINTORESCA

El cuento de Nicolás Gógol titulado *El retrato* (*Portret*, 1842) comienza con la descripción del escaparate de la tienda de cuadros de Schukin Dvor en San Petersburgo, ocupado mayoritariamente por paisajes invernales realizados a la manera convencionalmente pintoresca, “con árboles blancos, un crepúsculo totalmente rojo como el resplandor de un incendio, un campesino flamenco, más parecido a un pavo con puños almidonados que a una persona, con el brazo arqueado para sostener su pipa” (Gógol, 2001: 5). Bien pronto, Gógol pone en evidencia la efectividad de los tópicos pintorescos que artealizan la mirada: el pintor protagonista, después de detenerse un rato frente a los paisajes del escaparate, aprecia la realidad circundante con la mirada teñida de prejuicios pintorescos: “El resplandor rojo del crepúsculo vespertino tenía aún la

mitad del firmamento”, describe Gógol cuando el protagonista sigue caminando por la calle.⁹⁶

El retrato aborda cuestiones interesantes sobre las rutinas artísticas de determinados pintores (“franceses y alemanes”, puntualiza), que abordaban cualquier género a partir de convenciones académicas y obtienen notoriedad y éxito. En contraste, el pintor protagonista, artista ruso, se debate en dudas y frustraciones:

¿A qué se debe que la naturaleza simple y baja se revele en un pintor determinado bajo una luz que no nos produce la menor sensación de bajeza sino, por el contrario, una impresión de deleite y, después, todo se mueve en torno a nosotros con una placidez y una serenidad mayores? (Gógol, 2001:7)

El párrafo deja entrever el misterio que se oculta tras la pantalla de lo visible, argumento que se constituirá en uno de los temas centrales del relato. El joven pintor protagonista, Chartkov, ha comprado en la galería de Schukin Dvor un retrato masculino, atraído por algo enigmático, no exento de terror, que se concentra en sus ojos. Una vez en su estudio, guarda el cuadro en un rincón, cubierto por una sábana blanca. En medio de la noche, Chartkov se despierta sobresaltado, con la sensación de que el retrato le mira desde el otro lado de la tela que lo cubre. La sábana blanca aparece aquí, bajo la luz de la luna que entra por la ventana, como un paraje nevado, aparentemente vacío, deshabitado, hueco; un paisaje que, sin embargo, funciona como una lámina que deja traslucir lo enigmático, en este caso lo terrible, que se oculta bajo su superficie:

El resplandor de la luna acentuaba la blancura de la sábana y llegó a parecerle que los terribles ojos empezaban a traslucirse. Espantado, miraba fijamente, como queriendo convencerse de que era una ficción. Pero finalmente, y ya en realidad, vio... Vio de modo evidente que la sábana había desaparecido, que el retrato lo miraba directamente a él (2001:10).

El retrato de Gógol no es sólo una reflexión sobre el enigma cifrado en la pintura, sino también una metáfora del paisaje, a partir de la convicción de que lo visible (tantas veces como paisaje nevado, como sábana blanca que borra la naturaleza) oculta el rostro y las verdaderas intenciones del paisaje ruso. La idea del doble fondo o del revés del paisaje ruso y, sobre todo, la relación paradójica entre lo visible y lo que el paisaje oculta, ha sido analizada y reconstruida en su recorrido histórico como categoría estética por Georges Nivat. A él le debemos el concepto de mito del paisaje eslavo que, tal y como ha quedado fijado, responde a la aporía de la *pauvreté riche*, es decir, la contradicción paisajística de que la pobreza exterior es un signo inequívoco de la riqueza moral (invisible, irrepresentable, no pintable) que se oculta como un pozo ético-estético inagotable bajo su superficie (Nivat, 1993: 49). La pintura de la segunda mitad del XIX, y hasta esa fecha la literatura rusa, contribuyeron a cristalizar este sentimiento de vacío todavía no modelado, de inacabamiento prometedor, depósito de espiritualidad

⁹⁶ A esta retro-alimentación de la mirada, Alain Roger la llama artealización del paisaje, lo que no es sino el círculo cerrado de la mirada pintoresca, que ve la realidad que retrata con ojos a su vez modelados por el arte (2007: 15 y ss.).

bajo la superficie desolada, que será un concepto omnipresente en Gógol, en sus colegas eslavófilos y, después, en los cuadros de los Ambulantes.

La *pauvreté riche* puede entenderse como formulación invertida de la mirada pastoril que se activa como reacción a los modelos de lo pintoresco que se imponen en Rusia a través de la Academia (Ely, 2005: 135). La ausencia de un perfil pintoresco del paisaje a la manera europea acabaría convirtiéndose así en un valor positivo, capaz de aglutinar el arquetipo del paisaje nacional ruso tal y como quedó conformado a finales del siglo XIX.⁹⁷ Ely toma de Verderevskii (*Desde más allá de los Urales a más allá del Cáucaso/ Ot zauralia do zakavkazia*, 1857) la expresión “exteriormente pobre, interiormente rica” para definir la antinomia central del paisaje ruso. En el proceso que lleva a definir esta idea del paisaje no visible intervienen dos factores, a partir del convencimiento general, ya para 1830-1840, de que el paisaje ruso no tenía los atractivos escenográficos o espectaculares de Europa occidental. Por un lado, la permanente negación de la belleza del paisaje local en comparación con el europeo del sur. Y, en segundo, la tendencia a la celebración de las virtudes espirituales ocultas por la miseria material (2005: 133-134). La combinación de estos dos elementos acabó conformando una imagen paradójica de la tierra rusa como un lugar singularmente humilde, monótono y poco atractivo, pero señalado (elegido) de manera especial.

5.1.2. PAISAJE Y ESCISIÓN ROMÁNTICA EN RUSIA

Entre las causas que llevaron a la construcción del mito del paisaje invertido hay que destacar primeramente la particular asunción que Rusia había hecho de las ideas del Romanticismo alemán en el cambio de siglo⁹⁸. Las cuestiones planteadas por el Idealismo alemán, particularmente la *Naturphilosophie* y la estética de Schelling, fueron acogidas con gran afinidad espiritual en Rusia⁹⁹. Isaiah Berlin ha relatado la extraordinaria fascinación rusa por esta invitación a “comprender la textura, el motor, el principio de la vida de todo lo que existe, penetrar en el alma del mundo, captar el plan

⁹⁷ También para Schönle la formalización de esta estética del paisaje estaría vinculada a la influencia de Serguéi Aksákov y de sus hijos, que abundaron en las ideas anti-pintorescas desarrolladas por su padre quizá con más énfasis que nadie en Rusia. En una carta dirigida a su progenitor, Iván describe el paso por el bosque de Murom con unas palabras en las que queda patente su apreciación ético-mítica del paisaje y de sus pobladores: “Sólo por esta ausencia de agitaciones vanas, por el contacto cara a cara con la naturaleza, con lo sublime de estas extensiones y por la solemnidad de esta paz, el campesino ruso de moldeado tal y como es” (2007: 263). La monótona inmensidad del paisaje ruso encuentra equivalencia con la espiritualidad del campesino, estableciendo lo que Schönle llama una estética invertida del paisaje.

⁹⁸ Las formulaciones más extendidas de la historiografía del arte ruso contemporáneas distinguen entre el romanticismo y el clasicismo como dos tendencias que en parte compiten en la misma época y que muchas veces se manifiestan simultáneamente, lo que haría inviable cualquier separación tajante entre estilos (West, 1994: 11-40). Para Sarabianov tal periodización aplicada a la cultura rusa resulta problemática: “La aplicación genérica del concepto de estilos periódicos ha sido desmontada de una vez por todas: el romanticismo no extendió sus dominios a todos los dominios de la cultura artística europea, el clasicismo continuó desarrollándose simultáneamente y de ninguna manera todas las formas de arte del periodo expresaban los ideales románticos”. Ilya Serman, por su parte, entiende que tradicionalmente se ha realizado una interpretación del neoclasicismo ruso de forma insuficiente y muy limitada, impuesta en parte por una estrecha interpretación del concepto de lo clásico, entendido como mecánica aplicación de reglas abstractas y la persecución de formas racionales ideales (cit. West, 1994: 18). Para Troitsky, la naturaleza del romanticismo ruso combina materiales de procedencia muy diversa. Por norma general, explica, incluso en la prosa pre-romántica, encontramos interrelacionados eventos reales, imágenes históricas o tomadas del folclore tradicional y situaciones embellecidas o idealizadas por la imaginación del autor: tanto en la literatura romántica más temprana -Levshin, Chulkov, Popov- como en el pre-romanticismo (cit. West, 1994: 19).

⁹⁹ Schelling era “considerado como un dios en Rusia”, advierte Figges (2006: 387).

oculto, ‘interno’ del universo, comprender su propio lugar en él, y actuar en consecuencia” (1979, 240). Schelling conminaba al artista a “emular ese verdadero Espíritu de la Naturaleza que habla desde dentro de las cosas y usa su figura y su forma como meros símbolos sensoriales” (Schelling, 1995: 170). Tales ideas contribuyeron a resquebrajar los fundamentos del racionalismo ilustrado asentados de manera siempre inestable en Rusia y permitieron rehabilitar el espiritualismo (la preeminencia espiritual) desde el corazón de los nuevos tiempos¹⁰⁰. En ese sentido, la gran influencia de Schelling contribuyó en gran medida a la instauración de un nuevo periodo espiritualista –postsecular- de la cultura rusa que afectó tanto a cuestiones estéticas como a la propia visión de Rusia, como nación, en la historia. La vasta producción de la retórica romántica alemana acerca de las fuerzas íntegras del pueblo alemán y de su idioma no erosionado, con su pureza antigua y la joven robusta nación, dirigida contra las naciones occidentales “impuras”, latinizadas y decadentes, fue leída en Rusia como una indicación de su propio lugar en la historia (Berlin, 1979: 240).

La adopción entusiasta de la filosofía alemana se debía, entre otros motivos, a la revelación que el pensamiento romántico procuraba indirectamente sobre la propia historia estética de Rusia. El Romanticismo había hecho evidente la escisión entre Naturaleza y hombre que había resultado del proceso de descosmización moderna. De tal ruptura había derivado la construcción antropocéntrica del paisaje, como ventana racional que jerarquizaba la visión de la naturaleza y localizaba precisamente el lugar del contemplador en ella. Los románticos, sin embargo, como resume Argullol- desean el retorno al Espíritu de la Naturaleza, porque en él reconocen a aquel dios que en la anhelada e inexistente Edad de Oro alentaba la unión de Belleza, Libertad y Verdad” (1983: 18). Rusia había vivido esta escisión como una particular contradicción, tal y como hemos visto en el capítulo anterior. De tal manera que el anhelo pre-moderno de *unidad en el todo* había pervivido con una crudeza y una vigencia extrañas en el resto de Europa. A partir de tal dilema, el Romanticismo procuró herramientas nuevas para asumir la paradoja irresoluble de la Rusia moderna. El viaje a la naturaleza propia que se había iniciado a mediados del XVIII como un repliegue arcádico, adquirió a lo largo del XIX la dimensión espiritualista que significaba la restauración de la unidad perdida.

La explicitación de la herida moderna que formulaba el Romanticismo y que la cultura rusa asimiló a partir de sus propios dilemas estéticos, generó evidentes transformaciones en la representación pictórica y literaria de la naturaleza. La activación de cuestiones relacionadas con la representación del espacio informe, la unidad del cosmos, la equivalencia entre espíritu y materia o la transmutación de las formas llevó al cuestionamiento de la ventana abierta de la perspectiva y del punto de vista antropocéntrico que habían permitido la fundación del paisaje desde el Quattrocento. Algunos autores, como Rosenblum, Turchin o West, entienden que esta crisis restauró una cierta curiosidad secular hacia la tradición del icono, la imagen de la infinitud, de los espacios dorados, la contemplación y la desmaterialización de la materia, porque el icono, a su manera, venía a resolver el dilema de la representación

¹⁰⁰ Desde el punto de vista académico el gran propagador de la filosofía de Schelling en Rusia fue Mikhail Pavlov, que contó entre sus alumnos con Konstantin Aksákov, Nikolái Stankevich y Alexánder Herzen. Remito sobre este asunto concreto a Charles Evans. *Count Serguéi Stroganov and the Development of Moscow University, 1835-1847*, PhD Dissertation: University of Virginia.

<http://novaonline.nvcc.edu/eli/evans/his241/Documents/Dissertation/Chapter2.pdf>. (Revisado en junio de 2013)

del espacio informe y abismático. Rosenblum achaca a la tradición del icono la extraordinaria acogida que un pintor como Friedrich tuvo en Rusia, país que en su época atesoraba la más importante colección de obras del autor fuera de Alemania. En cierta manera, la frontalidad de los paisajes de Friedrich remitía a la estructura del iconostasio: en lugar de la vista oblicua de sus ancestros barrocos -que sugerían un contacto cotidiano y azaroso con el cielo, los edificios, la tierra y el mar, vistos como un mundo familiar-, Friedrich ofrecía una vista frontal rígida que detenía cualquier efecto de movimiento y alineaba al espectador frente a un eje central, como si estuviera ante un altar” (Rosenblum, 1990: 9).

En una línea similar, James West entiende que la asimilación del paisajismo romántico en Rusia estuvo intermediada por la influencia siempre presente, de manera más o menos explícita, de la tradición del icono.¹⁰¹ De la simbiosis de la concepción espacial del icono y del romanticismo surgirían -afirma- una forma peculiar de paisaje, en la que influirá también la llamada perspectiva invertida (1994: 34)¹⁰². La tradición del icono fue propicia a la recepción y asimilación del Romanticismo, especialmente por su concepción espacial no racional y la tendencia a hacia la “imagen emblemática” o “icónica”, reconocible luego en pintores rusos como Iván Aivazovski(1817-1900)¹⁰³. Argumenta West: “Para los artistas rusos la tradición y la técnica de este paisaje icónico estaban cultural e históricamente muy próximas, presentes de manera latente, de hecho, bajo la superficie formativa recibida en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo o en los estudios de Europa” (1994: 22).¹⁰⁴

El auge de la gran escuela del paisaje ruso de la segunda mitad del XIX dio forma a esta conciencia de escisión que bullía en su interior desde el siglo XVIII: la coexistencia paradójica entre el sentido de la naturaleza y la mirada del paisaje, entre la visión cósmica y la mirada individual y solitaria. La doble faz de la naturaleza romántica, simultáneamente consoladora y desconsoladora, adquirió en Rusia unos rasgos específicos e igualmente excluyentes que parecían otorgar a la naturaleza rusa una dimensión profética, como si el paisaje ruso hubiera estado esperando durante dos siglos, aguardando el momento del retorno para mostrarse entonces como el gran vacío prometido, el espacio receptor, vacío para los ojos y lleno para el espíritu, inabordable en el lienzo y saturado de sentido más allá del silencio del marco.

¹⁰² Según explica West, el concepto de perspectiva invertida (*umgekehrte perspektive*) fue descrito en 1907 por Oskar Wulff para discutir sobre el primitivo arte cristiano, en las mismas fechas en que lo expuso también Florenski (*obratnaia perspektiva*) en su ensayo sobre el icono ruso de los siglos XIV a XVI” (1994: 34).

¹⁰³ Figges aprecia que Venetsianov (1780-1847) transmitía la impresión de vastedad de la tierra rusa haciendo descender el horizonte, con el objetivo de realzar la inmensidad del cielo sobre los llanos espacios abiertos. “Una técnica derivada de las pinturas de iconos y más tarde copiadas por los paisajistas épicos como Vrubel y Vasnetsov” (2006: 168).

¹⁰⁴ Para Turchin que una de las aportaciones más novedosas del paisaje romántico fue el abandono de la perspectiva lineal, que ordenaba de manera racional y jerarquizada la disposición de la naturaleza en el cuadro: “A comienzos del siglo XIX el paisaje y la pintura perspectivista emprendieron caminos distintos. La misma separación de las clases de Paisajismo de las de Perspectiva en la Academia de Arte de San Petersburgo era un indicio de los distintos caminos que emprenderán ambas disciplinas. El dibujo en perspectiva fue asociado con la noción de clasicismo. Por este motivo, el movimiento romántico comenzó a desarrollarse obviando este principio de organización espacial” (Turchin: 1981: 464).

El paisaje como promesa, como retorno a la plenitud imposible. La dimensión profética del paisaje ruso, como reconciliación de las contradicciones de su cultura y formulación de la identidad esencial de lo ruso, quedó formulada por Isaac Levitán cuando definió su oficio como un mandato privilegiado cuasi teúrgico: “Sólo en Rusia es posible ser un pintor de paisajes”. Escrita a finales de siglo XIX, la frase evidenciaba lo mucho que habían cambiado las cosas desde que los primeros viajeros románticos se asomaron a la homogeneidad paisajística de la Rusia central a comienzos de siglo, sin herramientas conceptuales para asumir su anti-pintoresquismo. Levitán apreciaba que en el paisaje ruso se concretaban dilemas específicos e incompatibles con ninguna otra cultura, como la confrontación con lo no-pintable, con el vacío o el silencio, pero también con una particular escisión o soledad frente a la naturaleza, armonizada como dulce nostalgia, que identificaba diáfananamente el alma rusa. El arte del paisaje, tal y como fue tomando forma a lo largo de la segunda mitad de siglo, “amalgamaba elementos de lo sublime -los vastos campos y bosques en un clima implacable- con un denso sentido íntimo de nostalgia y calidez” (Ely, 2005: 38). La particular asimilación del concepto de lo sublime constituye en este punto un aspecto capital.

5.1.3. LO SUBLIME¹⁰⁵ Y EL VACÍO DEL PAISAJE

Con las traducciones de los relatos de *Ossian*, de James Macpherson, que comenzaron a llegar a Rusia en 1792, la valoración de los paisajes del Norte habían comenzado a cambiar de una manera positiva. Aquellos escenarios en donde tenían lugar estas historias no eran Rusia, pero proporcionaban parámetros de apreciación estética más próximos y más fácilmente compartibles que los que llegaban del sur europeo. La posibilidad de pensar el *paisaje del Norte* (Finlandia y el Cáucaso) en su dimensión épica, vinculada a los hechos del pasado, sublime no sólo en su aspecto físico-geográfico o climático, sino también en su monumentalidad legendaria e histórica, ejerció un gran impacto en autores como Gavriil Derzhavin.

La apertura hacia el rarificado paisaje nacional era ya apreciable en *El Viaje a Brocken en 1803 (Puteshestvie ruskogo na Broken v 1803 godu)*, de Alexander Turguénev, la que se considera primera obra romántica rusa, en donde reconocemos una dimensión de lo sublime próxima a la formulación de Burke (Bilekin, 1998: 614-615). En su *Philosophical Inquiri (1757-1759)* Burke había dedicado un capítulo específico a la experiencia de lo sublime generada precisamente por las ausencias del paisaje: “Todas las privaciones generales -había escrito- son magníficas, porque todas son terribles; la vacuidad, la Oscuridad, la Soledad, el Silencio” (Burke, 1767: 125).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Junto con lo Bello y lo Pintoresco, lo Sublime es una de las grandes categorías paisajísticas de los siglos XVIII y XIX. En *A Philosophical Inquiri into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful (1757-1759)* Burke distingue entre *vastness* e *infinity* y confía al infinito el poder de provocar en la mente un “delightful terror”. Se abre así el abismo luminoso de lo sublime cuya influencia favoreció la aparición de temas en los que profundizaron los románticos, paralelamente a la evolución de lo gótico y de lo pintoresco. Lo sublime en la estética inglesa del XVIII no expresa sólo curiosidad, sino terror mostrado como prueba del descubrimiento de la intuición, del genio y del trastorno del ánimo. Como dice Burke, “el raptó de todo lo que es potente e infinito está presente en el hombre”. Tal revolución en el gusto se vio marcada por el éxito del breve tratado de época helenística de Pseudo Longino (*Lo sublime*). En él aparecía la categorización del entusiasmo en la mente creativa. “La grandeza de ánimo -leemos-, supera las reglas del estilo”. Lo sublime volverá a ser un tema central en la *Crítica del Juicio* de Kant, donde habla de lo sublime dinámico y matemático para convertirse en verdadero ideal de la estética romántica.

¹⁰⁶ Respecto a la asimilación de lo infinito (el territorio inabarcable e impensable) y lo sublime, Marchán Fiz ha explicado que la infinitud, hasta el siglo XVIII un predicado privativo de la divinidad, se aplica desde entonces a la

Aquellas palabras habilitaban una vía de apreciación de la naturaleza que la estética del paisaje ruso recorrería a lo largo de todo el siglo. En cualquier caso, tal y como había ocurrido con otras categorías filosóficas occidentales, la figura de Karamzín resulta esencial en el trance de la incorporación de nuevos modelos estéticos. Particularmente por sus *Cartas de un viajero ruso* (1791-1792), una reflexión única en el ámbito ruso en un momento crucial en el que lo sublime está tomando forma en el discurso europeo.¹⁰⁷ En la obra de Karamzín se alternan los cuadros pintorescos con las reflexiones sentimentales y visiones de lo sublime -fundamentalmente cuando habla de los Alpes-, siempre con una diáfana autoconsciencia intelectual, como queda patente por la cita expresa a pintores o filósofos como el “glorioso” Burke.

Cuando Karamzín llega a los Alpes, entre agosto y septiembre de 1789, la estética de lo sublime de Burke, asociada a su idea del *gozoso espanto* de la naturaleza (*pleasing horror*) estaba en pleno auge en Europa. Kant no había publicado todavía la *Crítica del juicio*, pero Karamzín había coincidido con él en Königsberg, precisamente cuando el filósofo estaba a punto de concluir su interpretación de lo sublime. El aturdimiento que experimenta el viajero ruso ante las cumbres y las cascadas de los Alpes es extraordinario. Ante las cascadas de Reichenbach y Rihne, Karamzín dice que la experiencia es “algo romántico” (*nechto romanicheskoe*), habla de “fenómenos sublimes” (*velichestvennye*), “maravillas de la Naturaleza”, “cautivadores” (*plenitelnoe*) y enfatiza “la imposibilidad de encontrar maneras artísticas que comuniquen adecuadamente la poderosa impresión de este objeto espantosamente bello” (Bilekin, 1998: 610-611). La peculiar cualidad de las escenas alpinas descritas por Karamzín no se queda en el escenario que contempla sino incluye siempre al sujeto que las percibe, paralizado o mudo: “Es esta combinación de observación y auto-observación lo que hace de estas escenas tan valiosas para el análisis” (1998, 610). Esta dimensión autoconsciente de la experiencia irá tomando cada vez más cuerpo en sus textos, de tal manera que progresivamente es la mente del contemplador la que parece que vuelca sublimidad sobre la naturaleza, es decir, la que transfiere sobre el escenario natural el vacío inefable que habita en el hombre, más allá de la razón.

En 1820, cuando corrige la redacción del episodio de la cascada de Rhine para incluirla en sus obras completas, el escritor sustituye algunas palabras por un nuevo párrafo: “¡Un fenómeno verdaderamente sublime! Mi imaginación dio vida a un

naturaleza como mediación entre lo físico y lo metafísico, entre lo sensible y lo suprasensible. “Precisamente, esta extrapolación es la que, todavía sin nombrarla ni disponer de un calificativo adecuado, impulsará la estética de lo sublime. Una estética ligada en sus orígenes a la sombra y la apariencia de Infinito, que inicia el inglés Thomas Burne en su obra *The Sacred Theory of the Earth* (1681), anticipándose a Burke y Kant, cuando mira ‘con gran placer’ las montañas, la inmensidad del mar, el firmamento ilimitado con sus estrellas parpadeantes, etc. y se percata de que son ‘demasiado grandes para nuestra comprensión, llenan e intimidan nuestra alma con su exceso’ (2006: 21).

¹⁰⁷ La figura de Karamzín ilustra perfectamente la dificultad de establecer líneas divisorias temporales y formales tajantes entre el clasicismo y el romanticismo, dos estilos igualmente ajenos e importados a la cultura rusa, que sin embargo Rusia asimila y hace convivir con peculiaridades entrecruzadas propias. De hecho, la idea de Robert Rosenblum sobre la existencia de una variedad de expresiones distintas del espíritu clásico, incluida la posibilidad de un clasicismo romántico, encaja mucho mejor en Rusia que cualquier intento por aplicar mecánicamente los estilos separados (West, 1994). Turchin había observado esta convivencia muchas veces contradictoria cuando afirmaba que hasta mediada la década de 1830 los pintores paisajísticos rusos realmente no apreciaban mayores diferencias entre una aproximación ideal y otra más natural a la naturaleza, y que era más bien la síntesis de ambas la que probaban de manera rutinaria (Turchin, 1981: 30). La categorización del clasicismo romántico coincide con lo que Ely ha definido como “formas transgresoras de la poesía idílica”, formas híbridas, difíciles, contradictorias, que el autor personaliza en autores como el poeta Petr Viazemskii y el pintor Venetsianov (2005: 68).

elemento frío: le otorgó sentimiento y voz: y así me confesó algo no-dicho” (1998: 611). En este cambio que lleva de encontrar lo sublime en el exterior a proyectar sobre él cierta dimensión de trascendencia humana aprecia Bilekin un paso fundamental en la historia de la estética rusa, un paso que lleva de Burkin a Kant. Karamzín valora en este punto, al final de su carrera, “la importancia de la subjetividad como fuente primera de la experiencia de lo sublime, y la función creativa de la imaginación que anima el objeto transfiriéndole (...) lo inefable del contemplador” (1998: 611). La experiencia de lo sublime se revela así como una manifestación de la trascendencia del hombre a partir de la categoría ideal que posee en su razón y que desborda el *a priori* del gusto por lo bello. Kant había escrito:

El objeto que excita en nosotros sin el auxilio de ningún razonamiento, por la simple aprehensión que de él tenemos, el sentimiento de lo sublime, puede parecer, en cuanto a la forma, discorde con nuestra facultad de juzgar y con nuestra facultad de exhibición, y juzgarle, sin embargo, tanto más sublime cuanto más violencia parece hacer a la imaginación (1876: Libro II, 23).

En su opinión, por tanto, un objeto puede ser bello, pero la experiencia de lo sublime corresponde al anhelo de trascendencia que activa este desbordamiento de sentido: ninguna forma sensible puede contener lo sublime propiamente, sino que descansa únicamente en las ideas de la razón. Concluye el filósofo que “la satisfacción referente a lo sublime de la naturaleza es simplemente negativa (mientras que la que se refiere a lo bello es positiva): es el sentimiento de la imaginación privándose ella misma de su libertad y obrando conforme a una ley distinta de la de su ejercicio empírico” (1876, Libro II, 23).

Asimilando la herencia del placer negativo de Kant, Karamzín introdujo en las correcciones de su obra una dimensión de lo sublime que daba prioridad a la particular predisposición del alma antes que a las propiedades del escenario natural: es decir, no a la lejanía que se dispersa en el infinito geográfico sino a aquella otra terrible que se asoma en los límites de la razón. Las escenas de los Alpes de Karamzín, tanto en su primera versión como en su forma final, contienen -concluye Bilekin- “la primera manifestación de la sensibilidad romántica en la historia de la cultura rusa” (1998: 64).

5.1.4. EL PAISAJE COMO ANALOGÍA, EL PAISAJE COMO PARADOJA

La categoría de lo sublime, tanto en su formulación del exceso como del vacío, funda un nuevo estadio estético para resolver las contradicciones de la dualidad cultural de Rusia: entre lo moderno y lo arcáico, entre lo cósmico y lo pictórico, entre la estricta visualidad y el afán de trascendencia, entre el fragmento del paisaje y la experiencia de la naturaleza, entre la exterioridad y la interioridad. Lo sublime viene a ser una categoría *entre* pero no una categoría medial o conciliadora, una expresión estética donde las dualidades se entrecruzan, chocan y generan nuevas realidades: una superación de los contrarios, no una pacificación de los extremos. En ese sentido, la dimensión de lo sublime está relacionada con la argumentación del modelo ternario de la cultura de Epstein. Mikhail Epstein explica que, entre los dos polos extremos -a un lado lo secular, al otro lo espiritual-, emergen dos territorios que no son espacios de conciliación entre uno y otro extremo, sino ámbitos de superación de tal dicotomía. La

emergencia de esa tercera esfera no significa la desaparición de las diferencias, más bien al contrario, la identificación de un tercer elemento de referencia al que, a su vez, lo espiritual y lo secular, están conjuntamente enfrentados. Estos nuevos estados se generan por la inversión y la ruptura, no por la amalgama de los extremos. Epstein los identifica con lo demoníaco y lo apofántico¹⁰⁸. El primero resulta de un exceso súbito de poder positivo que genera un efecto de inversión y ruptura. En el segundo, el más alto ideal sólo puede presentarse como absoluta negación, porque ninguna de las comparaciones posibles puede sustituir la presencia de lo más elevado.

En la tradición espiritual de Rusia anterior a este periodo neo-espiritualista, no resulta nada extraño el cultivo de una estética apofántica o negativa, no sólo en teoría, piénsese en que “la figura central de la santidad en Rusia es el *yurrodienvyi* (vagabundo loco-idiota), cuya inmundicia, discurso bronco, obscenidades, comportamiento y apariencia desagradable sirven al propósito de Dios con digna incongruencia” (Epstein, 2011: 88).

Los orígenes rusos de una teología y estéticas negativas hay que fecharlos en el llamado renacimiento monástico de los siglos XV y XVI que siguió a la caída de Constantinopla en 1453 y que generó el enfrentamiento de dos interpretaciones distintas del cristianismo ortodoxo, dos formas de acceso a la divinidad, de organización de la colectividad y de lectura del mundo. Una de ellas, la interpretación cuasi mística de Nils Sorsky, perseveraba en la tradición de intensa espiritualidad y meditación silenciosa del hesicasmo (*hesykasmos*), asociada habitualmente a los monjes bizantinos guiados por San Gregorio de Palamás (1296-1359). La vida ascética, la repetición de breves y rítmicas oraciones, la meditación silenciosa y el alejamiento de las pasiones mediante la oración se conjugaban en el hesicasmo con la estricta observancia del rito y el reglamento de la vida en grupos humanos no tan amplios como las comunidades monásticas. En contraste con los monasterios estables y dependientes de un centro patrón, el movimiento hesicasta era reclusivo, peripatético y cuasi eremita, de una profunda mirada interior. La unidad espacial no era el monasterio (*lavra*) sino la celda (*skit*), un espacio para unos doce monjes, aproximadamente.

La lógica monástica estaba basada en la analogía, de tal manera que la magnificencia arquitectónica y decorativa del monasterio patrón era una referencia directa de la gloria del reino de Dios. El hesicasmo, por el contrario, se fundamentaba en la paradoja, con lo que sólo a través de los signos de la pobreza podría señalarse la luz del porvenir. Ahí encontramos una de las fuentes de la inversión estética del paisaje: la paradoja hesicasta frente a la analogía monástica.¹⁰⁹ Y obtenemos, también, dos

¹⁰⁸ Según Pseudo-Dionisio Aeropagita (siglos V-VI), fundador de la teología apofántica, dado que lo divino excede el entendimiento humano, el camino más preciso de descripción de Dios es a través de lo que no es, lo que llevándolo al extremo nos conduce al silencio.

¹⁰⁹ Respecto a su actitud contemplativa, el hesicasmo pretendía llegar a la visión de la luz divina o, al menos, de aquella luz que los apóstoles vieron en el monte Tabor durante la Transfiguración del Señor (Spilidik, 1986: 120), que sólo podría hacerse visible con una doble reclusión: “reconduciendo la mente en el cuerpo, sobre todo en aquel cuerpo dentro del cuerpo que llamamos corazón” (Palamás, 2007 : 122). No eran los ojos del mundo los que debían procurar esta nueva mirada; pero tampoco los de la razón. De hecho, Palamás no sólo no condenó el mundo exterior, sino que manifestó que el desprecio de la materia era objeto de herejía: “Sostienen que el cuerpo es malo y obra del Maligno. Nosotros defendemos que la mente está apresada en los pensamientos del cuerpo, no en el cuerpo, porque el cuerpo no es algo malo” (Palamás, 2007: 120). En la terminología de los padres griegos, “la naturaleza siempre se

formulaciones del paisaje: por un lado, el paisaje como analogía, por otro, el paisaje como paradoja. El primero proclive a las formas miméticas y al exceso de visión; el segundo, próximo a la disolución de las formas imitativas y el ascetismo figurativo.¹¹⁰

En el siglo XIX la estética negativa se actualiza como ideal estético a través de Gógol. En todo caso, la pulsión apofántica no afectará sólo al espiritualismo neo-medieval del escritor de *Almas muertas* ni al auge de hábitos religioso pre-cismáticos. Soloviev, en cuya obra se cruza la herencia teológico-filosófica rusa con el idealismo trascendental de Schelling, generó la idea de que la finalidad del arte no consistía en reproducir lo visible, sino en continuar la obra artística iniciada por la naturaleza, teniendo en cuenta que “tras las apariencias de la sustancia amorfa, se oculta el fuego divino” (Bayer, 1965: 368). Más adelante, Nicolas Berdiaev escribiría que el alma rusa está aprisionada bajo los campos ilimitados de Rusia y bajo las nieves desmesuradas, que lo envuelven y contienen. En su libro *La Idea de Rusia (Russkaia Ideia)* perfila así la continuidad del ascetismo ruso: “El misticismo de la raza y de la sangre es extraño a los rusos, sin embargo, el misticismo de la tierra es mucho más afín a ellos” (Berdiaev, 1992: 268).

Frente al misticismo del paisaje, la crítica de Chernishevski está atada al presente y a las demandas urgentes de justicia social, aunque también en su caso la realidad se manifiesta de una manera cifrada que era preciso interpretar. Chernishevski había defendido un realismo ruso alejado de la objetividad perceptiva de Hippolyte Taine (que fue tan influyente en el naturalismo francés), y que, por el contrario, diera cuenta de la verdad, a primera vista insignificante, del paisaje. En su opinión, en la piel del mundo (en la miseria del campo ruso) estaba impreso un mensaje crítico sobre la calidad ética de los trabajadores y el destino del propio país. Mientras que en el arte todo es visible, la naturaleza debía ‘adivinarse’. Sus tesoros permanecen ocultos: “En el camino de nuestra vida hay diseminadas monedas de oro, pero no las

consideraba buena. Este término [buena] corresponde a lo que en nuestra estructura [occidental] proviene de Dios en la creación y en la elevación al estado de gracia. Naturaleza es aquella buena semilla que el Dueño ha sembrado en su campo (Mt 13, 24)” (Spidlik, 1986: 122). El acceso a la luz divina debía pasar por la liberación de los pensamientos del cuerpo y sometimiento al cuerpo (pero a través de él) para acceder a la visión del ojo de la mente. Explicaba Palamás el sentido de esta mirada circular que reconducía el cuerpo hacia la experiencia del corazón diciendo que, por un lado, la mente actúa de conformidad con su capacidad de observación externa (lo que Dionisio llama el movimiento “en línea recta” de la mente), y por otro lado, retorna sobre sí misma y actúa en sí misma cuando se ve a sí misma. Esto es lo que el mismo Padre ha llamado su movimiento “circular”. Se trata de la operación más excelente y propia de la mente, gracias a la cual ésta se supera a sí misma y se une a Dios (Palamás, 2007: 123).

¹¹⁰ El siglo XIX procuró una interesante actualización de la práctica hesicasta de la que es buena muestra el *Relato de un peregrino ruso*, publicado por primera vez en Kazan en 1870. El autor anónimo describe la vía de perfección nómada, siguiendo la guía espiritual de la Filocalia y el consejo del *staretz* (que se hace presente a través de apariciones y sueños), con el objeto de alcanzar el estado de perfección de vivir siempre en oración. La errancia aporta al peregrino la experiencia de la Providencia divina, otorga un valor distinto a la contemplación de la naturaleza e inicia al hombre en la oración cósmica, obra de alianza y reunificación de los elementos del alma dispersados por la huida de la actividad y la búsqueda del placer individual, la enfermedad ontológica del ser caído (Vibert, 2003: 160). Resulta interesante la respuesta que en esta vía de perfección el peregrino otorga a la presencia constante de la naturaleza en su camino, el modo en que se refugia en el bosque, apartándose de las personas, en silencio, olvidando cualquier pensamiento y protegido en la espesura. Así alcanza un grado de conocimiento del mundo, del “gran misterio de la creación”, procurado sólo por la oración: “Al mismo tiempo que oraba, todo lo que me rodeaba se me aparecía bajo un aspecto maravilloso: los árboles, la hierba, los pájaros, la tierra, el aire, la luz, todo parecía decirme que existía para el hombre, que daba testimonio del amor de Dios por el hombre, todo oraba, todo cantaba la gloria de Dios. De esta manera comprendí lo que la Filokalía llama “el conocimiento del lenguaje de la creación” y la posibilidad de conversar con las criaturas de Dios” (Peregrino, 1992: 37).

vemos -escribió Alpátov glosando a Chernishevski-. En el arte todo aparece delante de nuestros ojos, la Naturaleza debe ser desentrañada” (Alpátov, 1950: 222).

5.1.5. FORMULACIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE INVERTIDO

Todos los grandes escritores rusos han sido maestros de cuantos quisieron describir paisajes: desde “un poema de Sumarókov, mediado el siglo XVIII, en que inesperadamente se entrevé por vez primera el campo ruso, hasta un escritor proletario de los años del socialismo, todos proyectan su vida anímica en el entorno natural, en sus colores, sus lejanías, sus ruidos, su transparente silencio” (Zuñiga, 2010: 125).¹¹¹ De manera específica, la definición del mito del paisaje y la plasmación visual de la estética invertida estuvo anunciada y construida fundamentalmente por los textos literarios de Pushkin, Gógol, Tiútchev, Lérmontov, Fet y Turgénev a lo largo de la primera mitad del siglo. No es sólo una consecuencia de la primacía literaria de la cultura rusa en el siglo XIX sino, sobre todo, el resultado de una transformación de los valores y de la percepción que procuraron las letras, además de la invención de herramientas literario-expresivas radicalmente nuevas. A partir de 1863, con la revuelta de algunos alumnos de la Academia de Bellas Artes, la revolución del paisaje desarrollada por la literatura alcanza a la pintura. Arranca así una edad de oro del paisajismo ruso en la que participan, entre otros, Iván Shishkin, Alexéi Savrasov, Fédor Vasiliev, Arkhip Kuindzhi, Mikhail Nesterov e Isaac Levitán. Numerosos estudios han atendido el surgimiento del movimiento de los Itinerantes (en parte como reacción contra los modelos de la Academia de Bellas Artes), el progresivo abandono de los motivos campesinos y rurales y el desarrollo de un paisaje puro, de un nuevo sentido de lugar, a partir de 1880.¹¹² En este epígrafe describiré cómo van fraguándose, en la primera mitad del XIX, algunas de las imágenes y motivos arquetípicos del paisaje ruso a partir de

¹¹¹ En *Priroda v Russkoi Poezii* Mikhail Epstein traza lo que llama el megatexto de la naturaleza en la poesía rusa a partir de la siguiente cadena de escritores, desde el siglo XIX al XX: Vasilií Trediakovskii (1703-1768), Gabriel Derzhabin (1743-1816), Mikhail Muravlev (1757-1807), Nikolái Karamzín (1766-1826), Aleksandr Vostokov (1781-1864), Vasilií Zhukovskii (1783-1852), Konstantin Batiushkov (1787-1855), Piotr Viazemskii (1792-1878), Aleksandr Pushkin (1799-1837), Anton Dielvig (1798-1831), Evgenii Baratinskii (1800-1844), Nikolái Iazikov (1803-1847), Fedov Glinka (1786-1880), Stepan Shevirev (1806-1864), Valdimir Benediktov (1807-1873), Mikhail Lérmontov (1814-1841), Aleksei Koltsov (1809-1842), Fedor Tiútchev (1803-1873), Afanasi Fet (1820-1892), Apollon Grigoriev (1822-1864), Nikolái Ogarev (1813-1877), Nikolái Nekrásov (1821-1877), Mikhail Mikhailov (1829-1865), Iván Nikitin (1824-1861), Apollon Maikov (1821-1897), Aleksei Tolstói (1817-1875), Yakov Polonskii (1819-1898), Semen Nadson (1862-1887), Aleksei Apukhtin (1840-1893), Konstantín Sluchevskii (1837-1904), Valdimir Soloviev (1853-1900), Konstantín Fofanov (1862-1911), Mirra Lokhvitskaia (1869-1905), Valerii Biusov (1873-1924), Konstantín Valmont (1867-1942), Iván Bunin (1870-1953), Fedor Sologub (1863-1927), Innokentii Annenskii (1855-1909), Aleksandr Blok (1880-1921), Andréi Bieli (1880-1934), Viacheslav Ivanov (1866-1949), Maksimilian Voloshin (1878-1932), Mikhail Kuzmin (1875-1936), Nikolái Gumilev (1886-1921), Mikhail Zenkevich (1891-1973), Ósip Mandelshtam (1891-1938), Anna Akhmatova, Sergéi Gorodetskii (1884-1967), Nikolái Kliuev (1884-1937), Velimir Khlebnikov (1885-1922), Igor Severianiin (1887-1941), Vasilií Kamenskii (1884-1961), Valdimir Maiakovskii (1893-1930), Sergéi Esenin (1895-1925), Boris Pasternak (1890-1960), Marina Tsvetaeva (1892-1941), Vasilií Kazan (1898-1981), Nikolái Aseev (1892-1941), Eduard Bagritskii (1895-1934), Nikolái Tikhonov (1896-1979), Ilia Selvinskii (1899-1968), Pável Vasiliev (1910-1937), Boris Kornilov (1907-1938), Nikolái Zabolotskii (1903-1958), Mikhail Svetlov (1903-1964), Aleksei Surkov (1899-1984), Stepan Schipachev (1898-1979), Mikhail Isakovskii (1900-1973), Aleksándr Prokoflev (1900-1971), Aleksándr Tvardovskii (1910-1971), Arsenii Tarkovskii (1907-1989), David Samoilov (1920-1990), Valdimir Sokolov (1928-1997), Evgenii Evtushenko (1933), Andréi Voznesenskii (1933), Bulat Okudzhava (1924-1997), Bella Akhmadulina (1937), Iunna Morits (1937), Anatolii Shigulin (1930-2000), Nikolái Rubtsov (1936-1971), Iurii Kuznetsov (1941-2003), Aleksándr Kushner (1936), Oleg Chukhontsev (1938).

¹¹² Entre la abundante bibliografía sobre los Peredvizhniki remito a Lebedev (1982), Valkenier (1977) y Nesterova (1996).

cinco dualidades arquetípicas: A) Presencia y ausencia del paisaje, B) La naturaleza indiferente, la naturaleza no-indiferente, C) El paisaje como palimpsesto, el paisaje como vacío, D) El paisaje como interioridad, el paisaje como exterioridad, y E) El paisaje como mito, el paisaje como contra-mito.

A. Presencia y ausencia del paisaje

Como en tantos otros aspectos de la lengua y la cultura rusas, Pushkin constituye un punto de arranque fundamental en esta reconstrucción. Reelaborando imágenes arquetípicas del siglo XVIII, influenciado por la literatura francesa, quizá “sin comprender el paisaje ruso” como advertía Nabokov (1990, 2: 204), lo cierto es que el paisaje pushkiano constituye un largo y metódico acercamiento a la tierra propia, en el que va sentando las bases para un nuevo ideal estético del espacio. En sus páginas encontramos una extremada conciencia literaria del paisaje y la formulación de algunos de los motivos más característicos del siglo. Uno de los más fecundos es el de la pérdida de la gracia de la naturaleza, tal y como está planteado en *Eugenio Oneguin*¹¹³. El poema está concebido como una historia del paisaje, que evoluciona desde la postal pastoril del capítulo II hacia la nostalgia final, fundamentada en la memoria del paisaje y asociada siempre a los estados de ánimo de su protagonista, Tatiana, y a los rostros distintos del invierno ruso. Leída como una historia del paisaje, la evolución que lleva de la estampa pastoril al descubrimiento de una naturaleza más rusa coincide con el proceso por el que Tatiana va tomando consciencia de su propia soledad. Tatiana es descrita como una joven integrada en la vida en el campo, absolutamente crédula de las supersticiones y leyendas populares y, sobre todo, amante del invierno como reducto del secreto. Sin embargo, a lo largo del poema Tatiana se hace extraña al paisaje y olvida su favor. Un proceso característicamente romántico (el del éxodo de la naturaleza) que en *Eugenio Oneguin* está articulado a través de los viajes de Tatiana a la ciudad, su progresiva integración en la vida social, y su desapego del campo, lo que genera una especie de ostracismo que abunda en la nostalgia.

El sentimiento de ostracismo con respecto a la naturaleza, característicamente romántico, adquiere en Rusia la dimensión de una ausencia irreparable vinculada específicamente a la tierra nativa, una nostalgia que aguza los sentidos pero distorsiona las relaciones objetivas. El mismo Lérmontov, que viajó por tierras exóticas y localizó sus historias en ambientes de un arrebatado espíritu oriental, que parecía atraído siempre por algo que Rusia no podía proporcionarle, sin embargo fijó en *Tierra natal* (1841) algunos de los estereotipos más característicos de la ausencia.¹¹⁴ En el fondo, advierte Nabokov, Lérmontov “es esencialmente un viajero europeo que admira tierras lejanas, como todos los poetas rusos lo han sido, aunque nunca hayan abandonado sus hogares”

¹¹³ Mencionaré, en este sentido, las continuas referencias e intertextualidades pictórico-estéticas del relato, la construcción de imágenes emblemáticas (fundamentalmente asociadas al invierno) y la importancia de la mirada subjetiva en la valoración del paisaje, crucial en todo el texto. La novela deja traslucir las influencias del pensamiento europeo que perfilan el pensamiento estético de la época. Pushkin nos hace saber que Lansky era admirador de Kant y había vivido en Alemania, de donde trae ideas románticas; y que Tatiana, por su parte, era lectora de Rousseau. En el texto también hay referencias más o menos veladas al círculo literario moscovita (*los señoritos archiveros*) seguidores de Schelling.

¹¹⁴ En *Ensayos sobre el paisaje nacional ruso a mediados del XIX (Ocherki o russkom natsionalnom peizazhe serdiny XIX veka)* Pigárev (1972) diserta sobre el poema *Rodina* (1841), en el que Lérmontov celebra la inmensidad de la estepa, de los bosques y ríos.

(Nabokov, 1941: 34)¹¹⁵. Tal y como toma cuerpo en este tiempo, la nostalgia del paisaje es un sentimiento absoluto, que no depende de las circunstancias externas. El anhelo de viajar a tierras extrañas que finalmente animó a Pushkin, Lérmonov o Gógol, parecía no estar motivado por el deseo de conocer nuevos lugares exóticos, sino por la necesidad de justificar la nostalgia por la tierra natal. Esta herida de la dualidad reabierto por el romanticismo, fue interpretada por Nabokov como un exilio en tierra propia y de la propia tierra. No hacía falta marcharse para sentirlo:

El poeta ruso habla de la vista desde su ventana como si fuera un exiliado que sueña con su tierra con más viveza de lo que nunca la vio, aunque se encuentre inspeccionando los acres de su propiedad. Pushkin anhelaba viajar a África no porque estuviera harto del paisaje ruso, sino porque ansiaba añorar Rusia cuando estuviera en el extranjero. En Roma, Gógol hablaba de la belleza espiritual de la lejanía física; y la actitud de Lérmonov hacia el paisaje ruso implica una paradoja emocional similar (1941: 35).

Lytard resolvió la paradoja del *dolor del paisaje* advirtiendo que “no es el destierro el que suscita el paisaje, sino a la inversa”: mirar al paisaje es siempre la prueba de una ausencia, de un destierro, de una extrañeza o imposibilidad de asunción, ahí donde “el espíritu falló”: “Se queda sentado ahí mismo, en un banco, mirando una ventana iluminada y vacía” (1998: 191). Tal parece ser la nostalgia identificada por Nabokov entre sus colegas rusos.¹¹⁶

B. La naturaleza indiferente y la naturaleza no-indiferente

Otro motivo recurrente que aparece prefigurado en Pushkin es el concepto de la naturaleza indiferente, recogido por vez primera en el poema de 1829 *Y vague por las calles bulliciosas* (*Brozhu li ia vdolulits shumnikh*). Los últimos versos dicen así:

Y que a la entrada misma de mi tumba
una juvenil vida jugar pueda,
y que Naturaleza indiferente (*ravnodsuhnaia priroda*)
con su eterna hermosura resplandezca.

¹¹⁵ Nabokov profundiza en este aspecto afirmando: “El gran amor por el paisaje natal es europeo en Lérmonov (y en otros), en el sentido de que al mismo tiempo es irracional y está basado en experiencia sensual concreta. (...) el pequeño río del hogar que un peregrino ruso, hace muchos siglos, recordó al ver el Jordán, o simplemente aquellos “campos verdes” sobre los que un gordo famoso balbuceó antes de morir, ofrecen un entusiasmo de amor indescriptible por el propio país que los libros de historia y las estatuas en jardines públicos no logran provocar” (1941: 34).

¹¹⁶ La añoranza de la tierra, presente o ausente, se nutrió a lo largo del siglo XIX y XX de causas no sólo estéticas o de impulsos románticos, sino de razones políticas e históricas, exilios y destierros, que a pesar de las distintas circunstancias en las que se produjeron, siguieron abundando en la idea de la hiriente nostalgia, tal y como había sido formulada por Pushkin o Lérmonov. Un siglo después de aquellas visiones, la Rusia recreada por Bunin en *Los segadores* (1923) y *Primavera tranquila* (1924), aparece desde su exilio político en París como una tierra de ensueño, no tan alejada de aquella que añora Tatiana: “Evoca una visión de una antigua Rusia rural que jamás había existido en realidad, un soleado mundo feliz de bosques vírgenes e interminables estepas donde los campesinos trabajan esforzadamente y eran dichosos, viviendo en armonía con la naturaleza y sus compañeros agricultores, los nobles (Figges, 2006: 640).

La imagen de Pushkin reflejaba la autonomía de la naturaleza en su confrontación con el ser humano. En la tradición cultural rusa ha servido para expresar con frecuencia la tensión entre el paisaje y la cautividad del hombre, muchas veces como imagen antagónica a la *Mat Zemliá Siraya*, la fecunda Madre Tierra Húmeda, de herencia mítica.¹¹⁷ Frente al abrazo de la tierra amantísima, Pushkin y después Tiútchev construyen la imagen de la naturaleza indiferente e impasible ante el cuerpo difunto que acoge en sus entrañas.¹¹⁸ El carácter efímero de la existencia humana contrasta con la eternidad de la naturaleza” (Kunichika, 2008: 257). Aunque prefigurado por Pushkin, Tiútchev dio continuidad a la imagen en un poema paradigmático escrito en 1871, poco antes de su muerte:

La vida que aquí proliferaba,
de la sangre que aquí se derramó,
¿qué resta? ¿que ha llegado hasta nosotros?
Unos túmulos duran hasta hoy.
Unos robles crecieron sobre ellos,
que resuenan frondosos y arrogantes,
sin importarles de quién sea el polvo
y la memoria que bajo ellos yacen.

Naturaleza ignora lo pasado,
nuestro tiempo ilusorio le es ajeno
y ante ella comprendemos vagamente
que somos el producto de sus sueños.
A sus vástagos todos, uno a uno
que tanta gesta estéril realizaron,
los deposita con indiferencia
en su apacible, omnívoro regazo.

En Tiútchev bulle “la idea romántica de la espiritualidad de la materia que vive por sus causas internas, conforme a la filosofía de Schelling, contra las concepciones eclesiásticas tradicionales de la naturaleza y las teorías mecanicistas que imperaban en la época del Racionalismo del XVII-XVIII” (Alonso, 2006: 5).¹¹⁹

¹¹⁷ Son muchos los autores que recurren a esta imagen después de Pushkin. Turguénev escribe en *Padres e hijos*: “Por muy apasionado, pecador y rebelde que fuera el corazón oculto bajo la tumba, las flores que crecieron sobre ella nos miran inmutables con sus cándidos ojos. Y no sólo nos hablan del reposo eterno, ese sublime reposo de la indiferente naturaleza; nos hablan también de la resignación eterna y de la vida infinita” (1987: 210).

¹¹⁸ De la perdurabilidad del motivo a lo largo del tiempo da cuenta el hecho de que el cineasta Eisenstein encabezó con los versos de Pushkin su ensayo *La música del paisaje*.

¹¹⁹ Wilson entiende que las diferentes interpretaciones de la *naturaleza indiferente* dependen de la respuesta del ser humano ante ese silencio. Resume así algunas variantes de la indiferencia: “Para Housman y Vigny, [la naturaleza] es indiferente a los hombres y por ese motivo ellos la desafían... Para Wordsworth el mundo natural contiene cierta presencia divina que está siempre detrás de los que vemos, y sentirse en contacto con él da fuerzas, instruye o exalta. Pero la actitud de Tiútchev es del todo distinta. La Naturaleza, en cierto sentido, es indiferente al hombre, pero éste no necesita luchar contra ella. No es ni un adversario ni un amigo: posee vida y alma propias, mayores que la vida del hombre, y que terminarán por absorberlo y borrarlo” (2006: 152).

C. Paisaje como palimpsesto, paisaje como vacío

En Pushkin encontramos otros motivos igualmente recurrentes, como el del paisaje como palimpsesto, en el que van incidiendo las marcas de la presencia humana, como en un rostro que siempre oculta bajo su superficie el manantial de los secretos. Los fragmentos de *Eugenio Oneguín* en los que se describe la tumba de Lansky están trufados de elementos característicamente pastoriles y pintorescos, además de evocaciones al tema de la voz del paisaje, que terminan configurando un paisaje estratificado de la cultura. Pushkin decidió no incluir en la versión final de *Eugenio Oneguín* un capítulo completo titulado ‘El viaje de Oneguín’, que debía estar situado entre el VII y el VIII y que posteriormente se ha publicado de manera independiente, a veces como anexo a la novela en verso. En este capítulo se condensan algunas de las principales aportaciones de Pushkin relacionadas con el paisaje invertido, por cuanto asocia el paisaje de una manera sentimental y nostálgica con la sencillez y su aspecto desmantelado (Ely, 2002: 84). Pushkin deposita en ese capítulo (en sí mismo un capítulo invisible u oculto), los valores de la invisibilidad del paisaje ruso, el mito de la sencillez del invierno y la humanidad oculta bajo la nieve (Likhachev, 1981: 52). El capítulo no tiene más argumento que, como indica el título, la descripción del viaje de Oneguín por la naturaleza de Rusia, convertida en oráculo de confrontación y reflexión personal. En palabras de Ely: “La fantasía de la inmersión en el gris, disperso y nada espectacular espacio del campo ruso marca aquí el comienzo de un nuevo ideal estético” (2002: 85).

Cualquier tentación pintoresca de idealizar la naturaleza se topa con la obra de Gógol, que construye un nuevo paradigma positivo a partir del vacío y la desolación del paisaje. En *Taras Bulba* (1836-1842) realizó una descripción de la estepa con gran atención a los detalles y una precisión que no tenía precedentes en la literatura rusa. No se trataba de un abordaje al paisaje como lienzo, ventana o cuadro, sino como experiencia vivencial; es decir, no como objeto de la visión, sino como desbordamiento que envolvía al espectador y lo devoraba. Ely habla de una experiencia particularmente rusa de lo sublime, asociada al vacío y a la ausencia, pero distintivamente positiva, ajena a la angustia de Kant o Friedrich (Ely, 2002: 93). Gógol será en buena medida el creador de la imagen de la estepa que cuajó como verdadero arquetipo paisajístico, vinculado a la idea de los espacios abiertos y a la libertad.

En el viaje que realizará por Europa, Gógol tendrá oportunidad de confrontar esta concepción no estrictamente visual del paisaje con los modelos pintorescos, como los Alpes o Roma. Curiosamente, sólo Italia superó la prueba de su fenomenología paisajística. “El resto de Europa sólo sirve para que la miren; pero Italia es algo más, es para vivirla”, escribiría en su viaje (Gógol, 1952: 141). De la doble ausencia que aviva este viaje (la ausencia física y real de su tierra nativa y la falta de la belleza de Rusia que se le hace evidente al confrontarla con la Europa pintoresca que tiene ante sus ojos), surge una ambivalencia dolorosa que cuajará finalmente en *Almas muertas*. Precisamente en Italia terminó de escribir los últimos párrafos de la primera parte, en donde Chichikov abandona la ciudad: un episodio que como epítome paisajístico de

toda la novela, funciona como acta fundacional del paisaje ruso.¹²⁰ Conforme el carruaje deja atrás el paisaje conocido, los ojos de Chichikov pasan revista meticulosamente a lo que va quedando atrás, mientras se aleja del pueblo y de sus habitantes. Es un sentimiento de tedio y rutina intensificado por el estilo enumerativo y descriptivo que refuerza la horizontalidad de la experiencia, como en un largo travelling cinematográfico tendido hacia el horizonte. El fragmento termina con la referencia a la lejanía: “Se veían tierras recién labradas, otras amarillas o verdes; en la lejanía de los pinos; se perdían a lo lejos unas campanadas, veíase una multitud de cuervos, el interminable horizonte... (Gógol, 1987: 258-259).

La confrontación con “el interminable horizonte” prende la comparación del paisaje ruso con la Europa pintoresca, que Gógol tenía al otro lado de la ventana, precisamente, cuando redactó estas líneas.¹²¹ El siguiente párrafo recoge un cambio del punto de vista del relato, que adopta ahora la voz del autor desde la lejanía, fuera de su país:

¡Rusia! ¡Rusia! Te veo desde esta maravillosa lejanía; veo tu pobreza, tu desorden y tu falta de comodidad: no alegran ni atemorizan la vista las audaces maravillas de la Naturaleza, coronadas por las ostensibles maravillas del arte; las ciudades, con sus altos palacios de numerosas ventanas, construidos en las rocas; los árboles extraordinarios y las enredaderas que trepan por las casas entre el ruido de las eternas cascadas, ni se alza la cabeza para contemplar una infinidad de picachos. (...) Todo es amplio y llano en ti; tus ciudades de casas bajas aparecen imperceptibles en medio de las llanuras, como unos puntos, como unas motitas; nada cautiva ni encanta la vista (1987: 255).

Rusia queda así descrita en su dimensión no-pintoresca, incluso dificultosamente visible. En ese límite de la invisibilidad, Gógol resuelve la particular fascinación invirtiendo la dirección de la mirada: es el paisaje el que pone en evidencia al contemplador, el que lo petrifica y lo convierte en parte del territorio como un hito del camino. Con toda su fuerza activa, el aparente vacío se convierte en ojo, y el viajero en paisaje, objeto de la contemplación del espacio. Ya no es el paisaje el que es construido por el ojo humano, sino el propio caminante el que emana de la cuenca vacía de la naturaleza:

¿Qué fuerza incomprensible y misteriosa atrae hacia ti? ¿Por qué se oye y resuena siempre en los oídos tu melancólica canción, que se extiende de un extremo a otro, de mar a mar? ¿Quién tiene esa canción? ¿Qué sonidos acarician dolorosamente y tienden a penetrar en el alma, envolviendo el corazón? ¡Rusia! ¿Qué quieres de mí? ¿Qué incomprensible vínculo se oculta entre nosotros? ¿Por qué me miras así y por qué todo lo que hay en ti ha puesto sobre mí sus ojos? ... Aún permanezco inmóvil, lleno de vacilación, cuando ya se cierne por encima de mi cabeza una nube amenazadora que presagia lluvias futuras, y mi pensamiento se paraliza ante tu inmensidad (1987: 259).

¹²⁰ Para Nivat, *Almas muertas* (1842) es la obra fundacional del paisaje ruso (1993: 48). También para Ely, quien otorga a los últimos párrafos de la primera parte la dimensión de acta fundacional del paisaje (2002: 98).

¹²¹ Gógol terminó la primera parte de *Almas Muertas* en Roma (1836-1841).

Estas líneas nos plantan ante una etapa radicalmente nueva en la construcción del paisaje ruso, fundando uno de los motivos más emblemáticos de la estética invertida: el paisaje que mira. “Gógol -argumenta Ely- transforma el vacío real del paisaje en la promesa de la todavía oculta pero siempre presente superioridad nacional” (2002: 115). El vacío, la desolación y la fugacidad resuelven el dilema sobre la desesperanza de Rusia planteada por Chaadaev: “El paisaje de la Rusia de Gógol es como un gran agujero, una fórmula que remite a la famosa declaración de Chaadaev según la cual, en comparación con las naciones de Europa occidental, Rusia es nada excepto una masa de tierra sin rostro que no posee ni pasado ni futuro” (Spieker, 1999: 11).¹²² La respuesta de Gógol está formulada como pregunta que conduce a la interpretación paradójica de la naturaleza y al gozo del “paisaje negativo, como vía apofántica de acceso o diálogo con Dios” (Vajskopf, 1999: 102).

La confrontación con la infinitud del espacio se ha concretado a lo largo de toda la historia cultural rusa en la imagen del jardín como emblema de una medianza necesaria: entre lo abierto y lo enclaustrado, mitad cultura-mitad naturaleza, el jardín aparece como uno de los grandes motivos visuales del arte ruso. En el caso de Gógol, su descripción del jardín de Plyushkin resume la revolución paisajística del paisaje invertido. Explicaba Nabokov que la descripción del jardín de Plyushkin escandalizó a los lectores rusos de la misma manera a como, en su día, Manet lo hizo a los “bigotudos filisteos” de la sociedad francesa¹²³. Antes de él, los escritores rusos describían el mundo natural con el lenguaje convencional del siglo XVIII. “Que el cielo podía ser gris pálido al amanecer, o la nieve de un azul denso en un día despejado habría sonado como un sinsentido herético a los así llamados escritores clásicos” (Nabokov, 1984: 66). Gógol acabó con las expectativas del paisaje que respondían una y otra vez a fórmulas establecidas. En ese sentido, el jardín de Plyushkin concentraba en sí mismo toda una serie de caminos conocidos y artealizados, cargados de historia paisajística, de memoria cultural, de evocaciones incluso bíblicas, que a lo largo del texto, sin embargo, quedaban contradichos o cortocircuitados. El jardín de Plyushkin era el resultado natural de la desidia de su dueño y del abandono a los caprichos de la naturaleza, informe y excesivamente orgánico, salvaje o monstruoso, y sin embargo su efecto “desolado y espléndido” resultaba de una misteriosa fascinación: “algo que ni la naturaleza ni el arte” por sí solos podían lograr. “Si fuera pintor -advirtió Gógol- elegiría para pintar un tipo especial de paisaje. ¿Qué árboles y paisajes se pintan hoy en día! Todo es diáfano y está separado; el maestro ha hecho el trabajo de interpretarlo y el espectador le sigue titubeante. Yo, ciertamente, encadenaría un árbol a otro, enmarañaría las ramas, dejaría que la luz se asomara por donde nadie esperase, éste es el tipo de paisaje que pintaría” (Annenkov, cit. Fusso, 1994: 121).

¹²² También Spieker menciona la facultad gogoliana para reducir a cero la realidad que describe, paisajes, ciudades y personas, lo que, en su opinión, remite a la “desmaterialización de las imágenes” descrita por Cizevskij (1999: 13).

¹²³ Nabokov abordó este asunto por primera vez en 1922, cuando en uno de los exámenes en la Universidad de Cambridge tuvo que argumentar sobre la famosa descripción del jardín de Plyushkin en *Almas muertas*. Años después, en 1944, retomó la argumentación al traducir al inglés al “más extraño de los poetas-narradores que nunca ha producido Rusia”.

D. Paisaje como interioridad, paisaje como exterioridad

Féodor Tiútchev (1803-1873) comparte con Gógol el haber pasado una buena parte de su vida fuera de Rusia, además de su admiración por la naturaleza y un fervoroso sentido patriótico próximo al misticismo. También como Gógol proporciona una interpretación del paisaje ruso en términos paradójicos. Ambos parten de una inicial incompreensión hacia el paisaje nacional, que sólo consiguen superar sublimando su sentido final: “lo que transparente y secretamente luce en tu humilde desnudez”.¹²⁴ La particularidad de Tiútchev es la vinculación de la apariencia humilde de la naturaleza a la santidad de la tierra; una sacralización que, de alguna manera, significa que Rusia se incorpora a la Historia Sagrada a través del paisaje: “El extranjero no puede entender su desnudez humilde, que es la nueva tierra prometida, y que Cristo, bajo el aspecto esclavo, la ha hecho peregrina y la ha bendecido” (Nivat, 1993: 54). El paisaje ruso es, por tanto, la tierra de quienes heredarán la tierra. Si bajo la sábana de Gógol se ocultaba el rostro probablemente siniestro y, en cualquier caso, intimidador de un desconocido, en Tiútchev esa faz sólo puede ser la de Dios.

Cuando de la creación suene la última hora
se hundirá la estructura de las partes terrenas;
de nuevo cubrirán las aguas lo creado
y la Divina Faz se reflejará en ellas (2006: 37)

Tanto en Tiútchev como en Gógol la naturaleza interroga al hombre, es ella la que se presenta como un enigma frente al verdadero erial, paisaje realmente desolado, que es el ser humano. El paisaje que miraba a Gógol adquiere en el poeta la figura mítica de la esfinge como formulación visible del enigma:

Es una esfinge la naturaleza
que siempre al hombre con sus pruebas vence,
ya que, cabría decir, desde el principio
no tuvo enigma alguno ni lo tiene (2006: 141).

En el proceso de mistificación del paisaje, Lérmontov y Fet ocupan dos extremos confrontados, el primero demoníaco, el segundo luminoso, aunque en ambos la naturaleza resulta de una doblez inquietante. El poema más largo de Lérmontov, *El demonio* (*Demon*), dedicado al escabroso amor entre un demonio y una joven georgiana, está construido sobre un lugar común del misticismo, pero con un control preciso de los pigmentos del paisaje, pintados aquí y allá por un pincel mágico. La energía del gesto literario a la hora de describir los espacios tendrá una traslación directa en la pintura de Vrubel (1856-1910). En Afanasi Fet (1820-1892), la dualidad es más lírica, pero tan desconcertante como en Lérmontov, un horror humano que también atrajo a los poetas del simbolismo y del acmeísmo. Sus primeros poemas dedicados a la naturaleza, publicados en 1842, de espíritu claramente romántico, cuajaron en la sociedad rusa con una pregnancia que ha persistido hasta el día de hoy. Poemas como *El*

¹²⁴ “Estas pobres aldeas/ Esta humilde naturaleza:/ ¡Tierra nativa de infinita paciencia,/ Tierra del pueblo ruso!/ Ni comprende ni percibe/ El orgulloso ojo del extranjero/ Lo que se transparenta y secretamente luce/ En tu humilde desnudez”. Las traducciones de Tiútchev pertenecen a *Silentium!* (2006), antología traducida por Alonso Luengo.

sauce frondoso forman parte del saber común sobre la naturaleza en Rusia que pervive en la memoria colectiva. La naturalidad para absorber lo circundante, las estaciones, el viento, los bosques y sus aromas e incorporarlo a la expresión de estados de ánimo, sin que la dualidad resultara apostada o retórica resulta enigmática. Su obra ha sido calificada como de una poesía pura, ni descriptiva ni social, ni sentimental, sino de una objetiva contemplación extasiada del mundo.¹²⁵ El canto de las bellezas externas va asociado a la extensión del bosque de la interioridad, con el que conforma, casi sin solución de continuidad, un mismo y angustioso bosque sombrío (Zúñiga, 2010: 136). “A un periodo que llamaremos simbolista -*La golondrina, La muerte*- sucedió la fase final, metafísica por su sentido panteísta al considerar el mundo de la naturaleza como manifestación del misterio divino; y así hermanó ‘el oscuro delirio del alma y el vago perfume de la hierba’ (Zúñiga, 2010: 136-137). La manera en que, enfrentado al paisaje, Fet hace brotar elementos de “la fronda íntima”, muestra un camino de la dualidad interioridad-exterioridad que recorrerán, casi un siglo después, los cineastas soviéticos a partir de los años 60 del siglo XX.

Más allá de su talento, que lleva a Klenin a identificarlos como los mejores poetas de la naturaleza rusa, Fédor Tiútchev y Afanasi Fet tuvieron la capacidad de fijar en el imaginario colectivo algunas de las imágenes del paisaje que hoy reconocemos como genuinamente rusas (Klenin, 2002: 174). Pero en ese territorio de la solidificación de imágenes como estatuas de sal, el lugar de Iván Turguénev es primordial. La publicación en 1846 de *Memorias de un cazador* constituye uno de esos momentos de compilación y regeneración que periódicamente puntúan la cultura rusa, como nuevos principios que catapultan hacia el futuro, con apariencia transfigurada, tradiciones ya asentadas. El territorio central de Rusia, las provincias de Tula u Orel, quedarán solidificadas como paisaje en los textos de Turguénev, y convertido posteriormente en el laboratorio pictórico de autores como Shishkin, Savrásov, Levitán, Polémov o Grabar, que recogerán “el lirismo, los colores suaves, las distancias esfumadas, la intimidad” (Zúñiga, 2010: 126).

Buena parte de este poder iconológico de Turguénev tiene que ver con su capacidad para conciliar las dos tradiciones antagónicas del paisaje ruso. A la tradición misticadora de la realidad de Gógol y Aksákov, suma la preocupación por dignificar a los habitantes del campo y poner en evidencia la injusticia social que acontecía en esos escenarios naturales. A su vez, el experimento conciliatorio de Turguénev sólo fue posible gracias a la revolución del lenguaje emprendida por el escritor, de una precisión descriptiva extraordinaria, de una materialidad nada ambigua ni abstracta, que hace que Turguénev transite con naturalidad entre lo real (y cuasi científico) y la experiencia interiorizada del mundo.

Turguénev admiraba los manuales de caza y pesca de Aksákov precisamente por su talento para variar el punto de vista y ofrecer un relato vivencial e íntimo de la naturaleza, no limitado a la visualidad. Siguiendo el camino que Gógol había señalado

¹²⁵ Torquemada ha advertido que la influencia de Fet no sólo es reconocible en la común apreciación de la naturaleza, sino en todas las tendencias de la poesía rusa moderna: simbolismo, acmeísmo, futurismo y decadentismo, entre cuyos representantes encontramos figuras de la talla poética de Valeri Briúsov, Aleksandr Blok, Nikolái Gumiliov, Borís Pasternak, Konstantín Balmont, Vladímir Maiakovski, Ósip Mandelshtam, Anna Ajmátova o Marina Tsvetáieva (2006: 201-210).

PARTE I

en *Taras Bulba*, Turguénev se incorpora además a la tradición de *contar* el paisaje desde dentro del paisaje. Resulta especialmente revelador, en este sentido, el episodio *Kasián de Karívaia Miech* de las *Memorias*, no sólo como ejemplo de esta inmersión absoluta, a ras de tierra, en el entorno, sino por la aplicación de una mirada vertical, de tantas connotaciones religiosas y estéticas en la cultura rusa. El narrador se tumba en el lecho de la tierra y mira al cielo, concentrando en ese eje vertical, en la actitud quietista y silenciosa de la contemplación, algunas de las actitudes hacia la naturaleza más importantes de su tradición: del asombro de Avvakum al vacío gogoliano. La mirada de Turguénev parece ir discerniendo entre las distintas opciones del paisaje, colándose en los pliegues de lo visible, entre los intersticios de las láminas superpuestas de la naturaleza, en un movimiento indiferenciado de lo próximo a lo lejano, pero también de afuera hacia adentro, como una inmersión en la vertical.

Semejantes a mágicas islas submarinas, las redondas nubes blancas se aproximan y cruzan lentamente, y, de pronto, todo este mar, ese aire resplandeciente, estas ramas y estas hojas inundadas de sol, todo, se diluye, se estremece con un fugitivo destello, y se eleva un balbuceo trepidante, lleno de frescor, semejante al interminable roción de la repentina marejada (2007: 172).

La quietud y el silencio arropan el viaje de la mirada, como una oración invocatoria de los ojos frente al mundo que se abre finalmente al abismo de la interioridad:

Uno mira: el profundo y purísimo azul del cielo provoca en nuestros labios una sonrisa como él, como las nubes que flotan, y uno tiene la sensación de que al mismo tiempo que ellas, desfila lentamente por su alma toda una cadena de recuerdos felices: uno tiene la impresión de que la mirada se pierde en la lejanía, arrastrándole hacia ese tranquilo y radiante abismo y de que le resulta imposible apartarse de esa altura, de esa profundidad... (2007: 172).

Por otro lado, Turguénev había estudiado en una universidad alemana y desarrollado un implacable espíritu crítico contra la injusticia del campo ruso, que se vio reforzada por su amistad con Belinski, editor de *El contemporáneo*, revista en la que apareció el primer capítulo de *Memorias de un cazador*. La conciencia de la otredad, la presencia de ese otro desconocido y extraño que era el habitante del mundo rural, está inscrita en la novela desde su misma estructura, ya que el texto funciona como una plataforma o linde en la que coinciden el cazador (el autor) y el campesino. Turguénev describe a los campesinos desde perspectivas diversas, no sólo como mano de obra del campo, sino como personas soñadoras y reflexivas, contradictorias y creativas, por lo que piensan y creen, no sólo por lo que hacen. Nunca antes había habido un retrato del campesino tan “cálidamente humano”, subvirtiendo los roles sociales sobre la nobleza de los personajes y la jerarquía tradicional sobre quién es el maestro y quién el sirviente (Scheijen, 2003: 100). A través de los testimonios de estos nuevos maestros, al fresco paisajístico de *Memorias de un cazador* se incorporan ecos remotos que pervivían

indelebles en el corazón de la aldea, supersticiones, prácticas sincréticas y la herencia de las antiguas creencias eslavas en la naturaleza.¹²⁶

E. Paisaje como mito, paisaje como contra-mito ruso

En una conversación que mantiene Basárov con Arkadi, su posible protegido, en las primeras páginas de *Padres e Hijos*, el protagonista de la novela afirma: “La naturaleza no es un templo sino un taller, y el hombre, en ella, es un trabajador”. La respuesta revela la actitud cínica y descreída hacia la mistificación del paisaje, que encontró concreción literaria en la obra de Saltykov-Shchedrin y Nekrásov, entre otros autores próximos al realismo. Tal y como avanza Turguénev, la formulación del mito del paisaje parece completarse por la concreción de un contra-mito, que paradójicamente ayuda a completar a su contrario y a envolver en una esfera estética a aquellos planteamientos que la estaban cuestionando. De ahí la expresión de Nyvat de *anti-paisaje*, de la que resulta una restauración del vacío como vacío.

Gran admirador de Koltsov (poeta que nutrió su poesía de voces y cantos populares y folclóricos y que inspiró la obra de Belinski y Grigorovich), Saltykov-Shchedrin desarrolló en *La familia Golovliov* (1880) una demoledora elegía campesina: canto fúnebre por la estirpe de los Golovliov, que durante generaciones había estado al frente de una importante hacienda en el campo. La novela presenta a veces episodios paisajísticos que recuerdan a Turguénev, aunque la resolución de tales instantes se vuelva habitualmente hacia la sátira y la ridiculización de la placidez contemplativa. Al referirse a Saltykov-Shchedrin, Nivat habla incluso de *anti-paisaje*, como manifestación antagónica de la estética de Aksákov y Turguénev: “Así son los paisajes de Saltykov, subversiones desveladoras e irónicas del paisaje forjado por los grandes maestros de la prosa rusa, que son también los grandes hacedores del mito” (Nivat, 1993, 59). En el siguiente párrafo de *La familia Golovliov* se aprecia bien esta deriva: la que comienza siendo una escena paisajística próxima a la *pauvreté riche*, se trunca por el desdén y la pereza mental de la protagonista, Irina:

Mientras contemplaba todo aquello no pensaba en nada; o, mejor dicho, sus pensamientos eran tan confusos que no podían concentrarse en nada durante mucho tiempo. Ella se limitaba a contemplar, hasta que una modorra senil volvía a zumbarle en los oídos, cubriendo con un velo los prados, las iglesias, las aldeas y a aquel lejano campesino que se arrastraba entre la niebla.

En Nikolái Nekrásov, por su parte, convive una desencantada asunción de la miseria del campo con cierta esperanza en la resurrección de Rusia, precisamente como impulso del sufriente *narod* (Ely, 2002: 159). Aunque con antecedentes más materialistas y populistas, Nekrásov admiraba profundamente la capacidad de Tiútchev para retratar la naturaleza y comparte con él la desazón melancólica que genera el silencio de la naturaleza. Autor de *Silencio* (1857) y *¿Quién puede ser feliz y libre en Rusia?* (1876), Nekrásov se refugia en una doliente y densa melancolía que Ely

¹²⁶ El personaje de Kasian ilustra perfectamente la heterodoxa convivencia de la fe cristiana y el animismo eslavo que nutre, como ya dijimos, la particular visión del paisaje ruso. A propósito de este personaje, Ely escribe. “En él se mezclan su ser con el mundo natural hasta el punto de que su inmersión en el bosque representa cierta clase de animismo cristiano que claramente sobrepasa el entendimiento del narrador” (2002: 132).

interpreta como callada resignación, conectada de alguna manera a la trascendencia humilde de Tiútchev (2002: 163). Son famosos estos versos, convertidos en emblema de la inexpresividad del paisaje:

Rusia está contenida en las profundidades rurales
Donde reina un silencio eterno.

Aun proviniendo de familias ideológicas distintas, la relación entre Nekrásov y Tiútchev es un ejemplo de cómo el paisaje ruso del siglo XIX tuvo la capacidad de concentrar a autores dispares a partir de la sublimación de la naturaleza, convirtiéndola en depósito de sentido y oráculo del destino (esperanzado o trágico) de la propia Rusia.

En la dualidad que enfrenta y reúne a Lérmontov con Fet, a Turguénev con Saltykov y a Tiútchev con Nekrásov, Gógol encuentra réplica en Bunin. Se dio a conocer con *Una Aldea* (1910), obra de una visualidad cortante y dura, especialmente desoladora en los episodios invernales. Esos fragmentos constituyen verdaderas odiseas de la mirada de los personajes, como si la crudeza del invierno incidiera específicamente en sus ojos, obligándoles a cierta clase de ceguera. El velo del invierno no cuelga sobre el paisaje sino sobre los ojos de los personajes, que tratan de vislumbrar una luz y un reflejo que les oriente en el paisaje: como si ellos mismos fueran ahora el retrato estigmatizado de Gógol. No es tanto que el paisaje vacío mire, como que las cuencas de los ojos de los personajes se vacían, generando una lejanía abisal hacia adentro en su interioridad. El siguiente fragmento ejemplifica el estado de turbio entendimiento (fiebre, vaho, aire helado, pestañas blancas...) de Kuzmá y el choque de contrarios entre el fuego y el hielo que terminan por dibujar el paisaje como absoluto delirio:

Kuzmá tenía fiebre, su cara ardía, y a los ojos se le asomaban, sin razón, las lágrimas; era el efecto del aguardiente, que como un veneno corría por su cuerpo helado...y aun teniendo frío, Kuzmá se dirigió por las blancas y amplias ondas de los campos a casa de Tijon Illich.(...) Kuzmá los miraba a través de sus pesadas y blancas pestañas, sentía que el rostro arrecido y los blancos rizos del bigote y la barba parecía una careta de carnaval. El sol se ponía; las nevadas ondas verdeaban cadavéricamente en la luz color de naranja, y por sus lomos y dientes se extendían sombras azules... (1973: 227-228).

Bunin abandonó Rusia después de 1917 y desde su exilio en París escribió *Los segadores* (1923) y *Primavera tranquila* (1924), dos obras que no sólo tienen poco que ver con el oscuro realismo de *Una aldea*, sino que constituyen su reflejo antagónico. Asoma así una recreación lejana, casi de ensueño, que resulta de una doble ausencia, la del paisaje en sí y la del exilio personal, articulación de dos de los motivos esenciales del paisajismo ruso. La Rusia añorada como un Eliseo del pasado, tal y como admitió el propio escritor, que decía haber entendido Rusia desde este doble vacío. Escribía: “Por primera vez he entendido la poesía del abandono de los grandes caminos rusos, esta antigüedad rusa que arrastra al alma al territorio de la leyenda” (cit. en Woodward, 1980: 164). Estas novelas despliegan lo mejor del talento de Bunin para la construcción mágica del paisaje, sin prescindir de la nota desolada que ya existía en su obra anterior a 1917. Para Nivat, “Bunin dispone el acento sobre un aspecto del espacio ruso ya

poetizado, sin dejar de ser inquietante, por Gógol: el estado vacío y abandonado del paisaje ruso”. Y concluye que se trata del más grande poeta de este Espacio que pintores y escritores han erigido en mito” (Nivat, 1993: 57).

La obra de Bunin nos sitúa en un periodo distinto al de la fundación de la estética invertida del paisaje. Su ejemplo sirve como muestra de la cadena paisajística que la cultura rusa ha ido engarzando, con aportaciones diversas, no sólo literarias, sino pictóricas y cinematográficas, hasta el día de hoy. En la genealogía establecida por Nivat, tras Turguénev, Chéjov transformaría el paisaje emocional en un paisaje liberador; Bunin trabajaría sobre el estado de abandono y vacío del paisaje, en la senda marcada por Gógol, y luego definiría la imagen de Rusia desde el exilio; con Gorki nos encontraríamos con el mito del paisaje en su formulación más sentimental; Prichvine entraría en el panteón de los autores soviéticos gracias al paisaje sufriente, al que otorga una nueva necesidad en coherencia con la causa soviética; el de Bieli sería el espacio maléfico, de una preexistencia demoníaca, que engulle a sus personajes y que será reconocible en Pilkiak, Vsavolod Ivánov y Bulgakov. “El mitologema del paisaje no ha perdido su fuerza todavía hoy. Ha sido el que ha nutrido la prosa rural, es decir, la resistencia al mito prometéico del comunismo”, concluye (1993: 62).

5.1.6. EL PURO PAISAJE EN LA PINTURA RUSA

Mientras la mayor parte de los retratos de la naturaleza de la década de 1850 y 1860 seguía incluyendo algún tipo de presencia humana, habitualmente tipos campesinos, a partir de esa fecha el paisaje ruso fue despoblándose, dando lugar a una nueva formulación del género como puro paisaje. La generación que a partir de 1870 siguió los pasos de Savrasov, Shishkin y Vasiliev (que habían asentado las bases de una iconografía del paisaje nacional) parecía liberada, primero, del sentimiento de inferioridad de la pintura con respecto a otras artes, especialmente de la literatura, y, sobre todo, de las dependencias políticas y sociales a las que la práctica pictórica estaba atada en las décadas precedentes (Ely, 2002, 217). El paisaje marcó las distancias con las intenciones memorialísticas o reivindicativas que marcaban desde la crítica autores como Chernishevski, Stásov, Valerian Maikov y I. Dimitriev. El paisaje había sido tema preferido de los *Peredvizhniki* (22 de los 46 cuadros de su primera exposición eran paisajes), pero nunca fue aceptado plenamente como un tema apropiado por aquellos que buscaban en el arte un vehículo para publicitar contenidos: parecía el menos político de todos los géneros y, por tanto, el menos útil y noble (Valkenier, 1977: 84). Después de que hubiera sido celebrado por la literatura, los *Peredvizhniki* llevaron a la pintura las peculiaridades del paisaje ruso (la nieve, quietud, las noches de luna, la infinita estepa), estimulando en el espectador un sentimiento de nostalgia y de especificidad nacional refractario a lecturas sociales y políticas directas y pragmáticas (Valkenier, 1977: 84). En ese camino perseveraron los autores de una nueva generación, más seguros de la autonomía y de la dignidad del género.

De esta nueva relación equilibrada entre la pintura y la literatura (y entre artistas y escritores) da cuenta la profunda amistad que mantuvieron Levitán y Chéjov a lo largo de su vida, completamente distinta a la preeminencia literaria de otras relaciones como las que unieron a Turguénev con Polémov (que decidió dedicarse al paisaje tras leer *Memorias de un cazador*), o a Gógol con Ivánov y Fedótov (Gorlin & Brodiansky,

1946: 134). Para Scheijen, Chéjov fue de hecho el primer escritor ruso influenciado por la pintura (2003: 102). Otros autores, como Mikhail Gorlin y Nina Brodiansky, aprecian que los cuadros de Levitán son el mundo en el que tienen lugar las historias de Chéjov (1946: 148). El escritor inventó el adjetivo *levitanesco* y convirtió a su amigo en personaje en varios de sus cuentos de forma expresa o simplemente evocada, y en la novela corta *Tres años* (1895) describió la experiencia de una mujer joven frente a uno de sus cuadros, probablemente el titulado *En el lago*, como una experiencia que trascendía lo meramente visual y se convertía en un encuentro con el horizonte, más allá del propio paisaje (Ely, 2003: 222). Cuenta Chéjov que Julia, el personaje en cuestión, tras detenerse un instante ante el cuadro, se imaginó a sí misma atravesando el puente y caminando cada vez más adentro por el sendero. Había silencio, sólo se oían los gritos de unas adormiladas gallinetas. “De repente, tuvo la vaga sensación de que conocía el lugar: esas nubes que dibujaban una línea en el cielo, el bosque, aquellos campos. Se sintió sola y quiso caminar más y más adelante por aquel camino. Allá lejos, al final del crepúsculo reposaba un algo sobrenatural y eterno”.

De entre los pintores de esta nueva generación, Isaac Levitán (1861-1900) realizó la fusión más acabada hasta ese momento entre las dos aguas que recorrían el subsuelo y nutrían el paisajismo ruso: entre la mística y el realismo. “El más grande los pintores rusos del paisaje”, lo definió Billington: (1966: 437). “El poeta del paisaje”, equiparable a Tiútchev y Turguénev, escribió Alpátov (1950: 277). Savrasov, maestro de Levitán, y él mismo uno de los fundadores de la escuela paisajista rusa, entendía que los pintores habían sido ciegos como murciélagos, avergonzados de la tierra propia, y que su discípulo aparecía como el salvador no ciego del paisaje (Paustovski, 1978: 60). La “espera de un Levitán” se hizo así equivalente a la llegada de un redentor estético del paisaje.

La figura de Levitán emerge en un tiempo nuevo en el que comienza a fraguarse una verdadera tradición del paisaje nacional. El impacto de su maestro Savrasov y de otros pintores realistas es palpable en su capacidad para atrapar escenas intransferibles de la naturaleza rusa: el camino de Vladimírka, un atardecer en el Volga, una crecida de primavera, la presencia de unas cúpulas en el horizonte. Simultáneamente, sus imágenes conforman modelos absolutos, no atados a lugares ni a tiempos concretos: no tienen fecha ni nombre que identifique los parajes, y están envueltos de una densa atmósfera elegiaca, profundamente nostálgica. Sus motivos, como los de Shishkin y Savrasov eran lugares comunes y nostálgicos, pero a la vez imbuídos con una profunda, aunque intangible significación, sólo accesible a aquellos con capacidad para apreciar la llamada dulce del paisaje ruso” (Ely, 2003: 221). De esta combinación entre lo concreto y el eco místico, emerge la capacidad de Levitán para “encapsular simbólicamente toda la totalidad de la tierra rusa en una simple imagen” (2003: 206). La formulación de la estética invertida del paisaje tiene que ver con esta impresión de la densidad, la sensación de que cada pintura es un encuentro con un algo concentrado pero no abstracto, un umbral con el poder ser de la naturaleza, pero también un reencuentro con toda la herencia del tiempo. El mundo podría desplegarse a partir de las obras de Levitán y comenzar a crecer de nuevo, como si sus paisajes fueran semillas de la naturaleza esencialmente rusa. El aparente inacabamiento de algunas de sus obras no obedece tanto al gesto urgente de sus coetáneos los Impresionistas ni a la capacidad de éstos para atrapar la fugacidad del momento cambiante, sino a una formulación densa

del instante: los cuadros de Levitán son también instantes de la naturaleza, pero no de la naturaleza como acto (manifestación presente de la luz, de la atmósfera, del cambio, de un día y a una hora concretas e irrepetibles) sino de la naturaleza como potencia (es decir, de toda la memoria emocional que atesora ese momento denso). Algunos autores han asociado el paisaje en potencia de Levitán al mito indeleble del primer paisaje de la infancia, con una paz o refugio maternal, con los motivos concentrados de sentido de Bachelard (Paustovski, 1978: 67 y 77). Como dice Nivat, “Levitán lleva a la perfección la percepción rusa de la dulzura secreta del paisaje vasto y desolado” (Nivat, 1993: 50).

Paradójicamente, la impresión de cierto inacabamiento en determinadas obras de Levitán contrasta con la impresión de que con él culmina algo en la historia del paisaje ruso. Ciertamente, Levitán es un punto de llegada. Durante las décadas precedentes, los pintores rusos habían ido acercándose cada vez más al interior del paisaje ruso. Utilizando la dicotomía de Cosgrove, su trabajo era el de verdaderos *insiders* del paisaje: parecían apreciar algo más que lo visible, olían Rusia, la sentían, construían la nostalgia de su ausencia, escuchaban las voces en el interior del bosque. Con Levitán, sin embargo, tal y como también explica Ely, la sensación del *insider* convive con la del *outsider*. Es decir, Levitán fija la imagen de lo que hoy interpretamos inequívocamente como un paisaje ruso. Así, desde el momento en que solidifica la imagen del paisaje como paradigmáticamente ruso también para los no rusos, Levitán adquiere la distancia del *outsider*, del extranjero o del viajero extraño al territorio que mira desde un promontorio. “La diferencia entre Levitán y la generación anterior descansa en su agilidad para reintroducir elementos propios de un sentido de la belleza natural más comúnmente aceptados” (Ely, 2005: 39). Podríamos decir que Levitán solidifica finalmente como un nuevo canon pintoresco lo que originalmente, apenas medio siglo atrás, era paradigma de lo antipintoresco. Es la nueva Rusia pintoresca fundada sobre el vaciamiento. Despoblamiento humano, por un lado: en 1879, Levitán pinta *Día de otoño en Sokolniki*, única ocasión que incluye una figura humana -una mujer-en sus cuadros, componiendo un modelo icónico que luego repetirá el cine con insistencia. Pero vaciamiento, también, de aquellos componentes característicamente amables o humanos. Buena parte de la crítica echaba en falta en sus cuadros la presencia de unos gansos, una vacada o una pareja de amantes bajo un tilo, elementos que completarían la escena según los cánones campestres (Paustovski, 1978: 79).

A propósito del cuadro *Un campo arado por la tarde* Henk van Os ha explicado que es incomparable a ningún otro paisaje ruso realizado hasta entonces porque la sugestión de espacio está creada de una manera enteramente nueva (Van Os, 2003: 37). El cuadro en cuestión se estructura a partir de tres bandas de color que se superponen brevemente. Levitán emplea una pincelada amplia y de una gran riqueza de matices, más evocativa que interesada en el detalle, y no echa mano de recursos de oficio para generar profundidad y espacio. El campesino de la escena no avanza del fondo ni viene hacia el espectador para crear perspectiva, sino que ara la tierra en la paralela del horizonte, lo que crea un efecto de absoluta bidimensionalidad. Levitán no hace uso de la perspectiva aérea y la sensación espacial viene dada por el tamaño de las figuras. No es una imagen simbólica sino de gran existencia material, no representativa sino presencial, antes expresiva que significativa. Como concluye Van Os, no es éste un icono paisajístico, pero sí una formulación icónica del paisaje (Van Os, 2003: 38). Al mismo tiempo, *Un campo arado por la tarde* parece anticipar la geometrización

paisajista de Malévich, estableciéndose como eslabón en el proceso hacia la aniquilación del paisaje como género artístico que acontece con las vanguardias del siglo XX.¹²⁷

La tristeza luminosa del pintor incomodó a ciertas esferas del nacionalismo ruso que entendieron que un judío como Levitán había canonizado el paisaje de una manera impropia, excesivamente idealizada y alegre.¹²⁸ Nivat recoge las palabras de Vassili Rozanov contra la canonización Levitánesca del paisaje:

Levitán es de una rusidad artificial, forjada por los judíos rusos helenizados, sin pecado y sin Cristo. El Verdadero carácter nacional ruso es carnal, violento, pecador. Las inmensidades suaves y delicadas de Levitán, su elevación, su pureza y miserabilismo no son, en última instancia, características rusas. (cit. Nivat, 1993: 50).

Años después, Solzhenitsyn ponía en boca de uno de los personajes de *El primer círculo* unas palabras que siguen resonando con igual desconcierto: “Nuestro público ruso se ha dejado influenciar por Levitán... Levitán nos ha hecho creer en una naturaleza rusa, miserable, ofendida, humilde y acogedora. Pero si este es el caso, ¿de dónde han surgido los fanáticos de la hoguera tan presentes en nuestra historia?” (Solzhenitsyn, 1992). Las dos almas de Rusia, el hacha y el icono, confrontadas esta vez frente al paisaje de Levitán.

5.2. FORMAS DEL PAISAJE INVERTIDO

La formulación del paisaje a través de su ausencia constituye no sólo una de las grandes aportaciones de la mirada rusa a la naturaleza en el siglo XIX, sino la que llega a conformar una imagen canónica del paisaje nacional ruso, hasta el punto de convertirse en un lugar común de la literatura, la pintura y el cine a lo largo de todo el siglo XX. Dedicaremos este apartado a diferenciar algunos rostros de este paisaje sin rostro: formas del paisaje a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, a partir de tres lecturas estéticas asociadas al concepto del paisaje invertido: 1) La humildad y el vacío del paisaje como invitación y práctica de la contemplación ascética. 2) El silencio y la desolación del paisaje como escatología, escenario del final del tiempo, como augurio apocalíptico y/o liberador. Y 3) el paisaje inacabado como prueba de que el mundo sigue en construcción y el ser humano (el artista) debe participar en su acabamiento.

5.2.1. PAISAJE Y ASCESIS CONTEMPLATIVA

Durante el tiempo que vivió en Roma, Gógol solía subir al atardecer al monte Pincio, convertido en ese trance en un remedo del mítico Athos. En lo alto, se sentaba frente al crepúsculo, en una actitud contemplativa de recogimiento equivalente a la de

¹²⁷ En buena medida, la crítica y aniquilación del paisaje por Malévich y Kandinsky no es sino el eslabón inevitable al que conducía la asunción invertida del paisaje, que valoraba los componentes no visibles, lo anti-pintoresco, el vacío y las formas naturales del icono.

¹²⁸ Paustovski entiende que Levitán nunca fue un pintor libre, como lo eran por ejemplo los Impresionistas, debido a las numerosas humillaciones que sufrió como judío y que ese exilio quedó reflejado en el silencio de sus paisajes (1978: 79).

un monje hesicasta. Si alguien osaba perturbar la breve espera a que se ocultara el sol, Gógol respondía airado: “No me impida ser un buen hombre, al menos durante un instante, en este mundo cruel” (Paustovski, 78: 50). La actitud ascética de contemplación de la naturaleza de Gógol contrasta con la de Tolstói, igualmente interesado en contactar con la naturaleza, pero de una manera más táctil y orgánica, y que apreciaba la confrontación con la naturaleza como cierta clase de encuentro o reunión con la comunidad de sus iguales en el pasado. La contemplación y el encuentro marcan dos formas de relación que se alternan en la cultura rusa, la primera asociada a la ausencia del paisaje, la segunda sustentada en su presencia. Argumenta Semon: “Tolstói es un testigo del espíritu que habita en la carne. Escruta la materia, el trabajo, golpeando su hacha de leñador, obstinado hasta que, como la savia o la sangre de la vida, hace brotar el espíritu (...) como el apóstol incrédulo, palpa el lugar extraño, pleno de misterio, entre el cuerpo y el alma, la materia y el espíritu. Tolstói evoca la presencia, Gógol, la ausencia; Tolstói hace aparecer el rostro, Gógol, las concavidades (1989: 334).

Gógol articuló su pensamiento sobre la contemplación, el paisaje y la ausencia en la segunda parte de *El retrato*, un texto muy revelador sobre las ideas estéticas de su autor. La segunda parte del cuento comienza en la subasta del cuadro que ha acarreado tantas desgracias a sus sucesivos dueños.¹²⁹ Cuando el retrato es expuesto a los concurrentes, el narrador reconoce súbitamente la obra. Mientras la subasta sigue su curso, el testimonio del narrador nos conduce atrás en su vida. Nos revela que el autor del cuadro fue su padre, al que le sobrevinieron toda clase de desgracias después de completarla, como la muerte de su esposa y dos de sus hijos. El viejo artista abandonó entonces los pinceles, se recluyó en una cartuja, vistió los hábitos y observó rigurosamente las reglas monásticas. Cuando el superior le pidió que pintara una imagen para decorar la iglesia, el humilde monje “dijo rotundamente que él no era digno de tomar el pincel, que su pincel estaba profanado y que, antes de acometer semejante obra, debía purificar su alma con el trabajo y grandes penitencias”. Fue así que se retiró a un lugar desierto, cobijado en una cabaña de ramas que construyó él mismo, comiendo raíces, durmiendo sobre piedras y orando todo el día con los brazos levantados hacia el cielo. Sólo cuando se creyó purificado, volvió al convento y durante un año pintó el fresco. En el último encuentro que mantuvieron padre e hijo, el artista le advierte:

Tienes talento y el talento es el don más valioso que nos concede Dios. No lo malogres. Investiga y estudia todo lo que veas, reproducélo con tus pinceles, pero procura encontrar en cada cosa su sentido interno y, más que nada, afánate por descubrir el gran misterio de la creación. Bienaventurado el elegido que llega a penetrarlo. Para él no existe objeto vil en la Naturaleza. El artista capaz de crear conserva su grandeza en lo ínfimo y en lo sublime.(...) Para el hombre, la intuición del divino paraíso celestial está en el arte, y ese solo hecho coloca ya al arte por encima de todas las cosas (2001: 33).

En el último párrafo se disuelve la evocación y la historia vuelve a la subasta. Frente al narrador sigue el cuadro maléfico. Gógol escribió dos finales para el cuento.

¹²⁹ Remito al primer epígrafe de este capítulo, donde se analiza la primera parte de *El retrato*.

PARTE I

En la versión de 1835, cuando el protagonista vuelve sus ojos hacia el retrato, después de la evocación del pasado, el lienzo se transforma poco a poco en un “inocente paisaje” (Maguire, 1996: 173). Sin embargo, en la versión de 1842, que es la que ha quedado como definitiva, cuando el narrador mira una vez más, el cuadro ya no está en la pared. Un confuso murmullo de sorpresa cundió entre el público antes de que brotaran las palabras. ‘Lo han robado’. Alguien se las había ingeniado para escamotearlo aprovechándose de que la atención general estaba pendiente del relato. Y todos los presentes siguieron perplejos un buen rato, dudando entre si habrían visto en realidad aquellos ojos extraordinarios o si se trataría sencillamente de una ilusión que pasó fugazmente ante sus ojos cansados de la larga contemplación de cuadros antiguos (Gógol, 2001: 35).

La segunda parte de *El retrato* describe de esta manera el proceso de depuración de la mirada de un artista a través del ayuno de los ojos, tal y como exigía la tradición de los pintores de iconos. Pero también, la purificación del alma del narrador (hijo del retratista y él mismo pintor), que en el abrazo final obtiene la bendición de su padre y la advertencia de estar siempre alerta y vigilante. Es esa transfiguración de la mirada, que atraviesa al viejo pintor, al narrador y también el lector, la que en el párrafo final transmuta el maléfico retrato en paisaje (en la primera versión), o en un espacio vacío (en el texto definitivo).

Valorando ambos finales podríamos reconstruir una breve galería de tres cuadros (un retrato demoníaco, un inocente paisaje, un espacio vacío) que trazarian el espectro de las bondades y corrupciones del arte según Gógol. En la primera versión, el paisaje disuelve la mirada demoníaca del retrato y se convierte en expresión magnífica de la reconciliación del alma. La solución que procura el arte a través de la vía negativa, aquí levemente intuida, se convertirá unos años después en verdadera ausencia material, física, pictórica: la falta de la obra en sí. Aunque con una diferencia de grado, el paisaje y el vacío parecen hermanados y cumplen la misma función de reunificación del alma dispersada por lo demoníaco.

El modo en que el viejo pintor encuentra sosiego y regenera su talento en la contemplación solitaria de la creación, la equivalencia entre el paisaje y ausencia de la pintura y la capacidad depuradora del vacío como último eslabón en la cadena de perfección espiritual, plantea abiertamente la conexión de la actitud ascético-contemplativa del artista con la estética invertida del paisaje. El relato de Gógol nos invita a pensar que la invención del paisaje invisible, el mito paisajístico de la *pauvreté riche*, tiene un componente ascético-contemplativo vinculado a la tradición monástica de la propia Rusia.

Ciertamente, el proceso sanador se produce en Gógol con la exposición al vacío envolvente de la estepa, que parece disolver al contemplador, interrogarle, mirarle. Pero hay también un Gógol de la espesura, de la maraña vegetal impenetrable, del laberinto caótico de la naturaleza dejada al azar, tal y como aparece descrita en el jardín de Plyshkin. En este caso, es el exceso el que desborda y revela al contemplador en su pequeñez. La búsqueda de un sendero en el laberinto vegetal procura en este caso una guía para la contemplación de la imagen llena –del horrois vacui-, que desarrolló hasta las últimas consecuencias el pintor Iván Shishkin (1832-1898). Encontró en el bosque

ruso un espacio de confrontación y medida personal. Alejado de las escenas campestres y campesinas, de las vistas pictóricas tradicionales, Shishkin dedicó buena parte de su vida artística a retratar el bosque, un espacio de formas esenciales que se resistían a cualquier organización unitaria. De ahí el aspecto caótico y azaroso, de ausencia de estructura, que devuelven buena parte de sus cuadros en una primera confrontación. La obra de Shishkin es reconocible por la precisión realista, que fue alabada por críticos como Stásov y que Valkenier define como la de un “contador de hojas” (Valkenier, 1977: 77). Esa materialidad o meticulosidad científica otorga un fundamento más firme a la elevación reflexiva de sus cuadros, de igual manera que la experiencia mística necesita de la activación material del propio cuerpo y no su aniquilamiento.

La contemplación de los bosques de Shishkin tiene algo de laberinto regenerador, físico y casi palpable, que trasciende el tiempo y el espacio. Los árboles se superponen uno sobre otro como breves pantallas, conformando una red que cierra el acceso inmediato del espectador pero que, a su vez, deja entrever lo que se oculta al fondo. Una vez superado ese límite inicial, el bosque de Shishkin se expande hipnótico. Conforme se adentra en la obra, el contemplador comienza a apreciar los detalles que hablan del paso del tiempo reflejado en signos camuflados: troncos caídos, caminos abandonados, ramas cortadas, vegetación en proceso de putrefacción, una huella... memento mori. Con la concreción de la fugacidad del tiempo en los pequeños elementos del paisaje, emergen evocaciones de relatos antiguos de los bogatyr y de los héroes legendarios, como si el paisaje se pensara o se recordara a sí mismo (Ely, 2002: 199).

Shishkin estaba convencido de que el paisajismo ruso podría alcanzar un nivel de calidad y novedad absolutamente desconocido en el arte europeo, precisamente por el rol que la naturaleza había cumplido tradicionalmente en la vida de Rusia. Shishkin sostenía que el paisaje es la forma de arte más joven y preconizaba cierta clase de liberación procurada por el paisaje: “¿No te sientes doblegado y aniquilado en el bosque, no eres consciente de que eres una miseria insignificante en esta naturaleza imperturbable y eterna? Llegará un artista en el futuro que hará milagros, y será ruso, porque Rusia es un país del paisaje (Shuvalova, 1984: 284).

La obra de Shishkin constituye una variante de la estética invertida del paisaje. Se basa en la certeza de que el valor genuino de la tierra rusa es más valiosa que cualquier ostentación de belleza. Ahora bien, su estilo no es el del ascetismo, el horizonte vacío o los senderos semiocultos en la nieve. En su caso, es cierta clase de exceso y desbordamiento, próxima a la categoría de lo demoníaco, tal y como la define Epstein en el ámbito ruso, lo que verdaderamente aturde al espectador. En la tradición rusa de lo sublime, Shushkin emplea un tipo de visión que sugiere “la grandiosidad del bosque, un espacio en el que no hay espacio para la humanidad” (Ely, 2005: 32). Su inmersión en el laberinto del bosque la habían realizado antes que él, huyendo del mundo, monjes, peregrinos y santos hesicastas. Lo que allí encontraron, como él, era un complejo jeroglífico de la naturaleza. Incomprensible pero propia. Shushkin se refugiaba en el bosque porque, decía, “la naturaleza es siempre nueva, nunca está marcada de la misma manera y siempre parece dispuesta a ofrecer su cargamento de regalos inagotable que llamamos vida. ¿Qué podría ser mejor que la naturaleza. No, desde luego, las hazañas deformes del ser humano. Cuando reparo en la historia del

hombre me asola el tedio y la desesperación. ¡Ah, la historia!” (cit. en Shuvalova, 1984: 246). Las palabras de Shishkin remiten a las que Gógol puso en boca del pintor santo en *El retrato* y a las del peregrino de los Relatos, cuando uno y otro se refugiaron a orar en la soledad de la naturaleza. En cualquier caso, los paisajes de Shushkin ya no necesitan de referencias narrativas o icónicas –una cúpula, un santuario, un personaje característico- para reconocerlo como ruso. “Este no es sólo un bosque de pinos sino un bosque de pinos ruso. Sus composiciones deben ser entendidas finalmente como un intento por construir un rasgo nacional distintivo” (Ely, 2005: 33).

A propósito de la contemplación de la naturaleza, debemos reseñar también la emergencia de un motivo visual que, desde principios del siglo XIX, permanecerá unido a la representación de la apertura al paisaje y la feminización de la tierra rusa. Nos referimos al motivo de la *contemplación de la contemplación*.¹³⁰ Las primeras formulaciones pictóricas de la figura contemplando el horizonte las encontramos en Alexéi Venetsianov (1780-1847), un pintor que abrió un camino nuevo en la pintura rusa al decidir pintar escenas tomadas directamente de la vida cotidiana. En la parte trasera de *Retrato de Mariia Matveevna Folosofova* (1828), el pintor anotó: “En marzo de 1828, Venetsianov deja la pintura de retrato”, lo que nos orienta sobre el momento en que decide pasarse a la pintura de género. Venetsianov nunca atendió las clases de la Academia, ni viajó al extranjero para perfeccionar su estilo a partir de la enseñanza de los maestros europeos. Desde 1819 comenzó a pasar los veranos en su finca de Safonkovo, en la provincia de Tver, donde se concentró en la pintura de escenas campesinas y fundó una escuela de arte independiente de la Academia de St. Petersburgo. Como en otros casos de sus contemporáneos, el regreso al campo fue providencial en el desarrollo de la estética rusa del paisaje.¹³¹ Rosalind G. Gray ha llamado a Venetsianov el *Karamzín de la pintura*, precisamente por la capacidad para asimilar influencias y formular un nuevo vocabulario paisajístico, además de una mirada absolutamente original sobre la tierra propia (1999:664- 666). Venetsianov no realizó ningún retrato de la heroína de Karamzín. Sin embargo, a lo largo de la década de 1820 compuso una serie de paisajes con figura (femenina) e instituyó de alguna manera la iconografía de la *contemplación de la contemplación* en Rusia. A esa serie pertenece *Tiempo de cosecha, Verano* (en torno a 1827).

La mujer de *Tiempo de cosecha, Verano* está sentada en primer término, sobre el muro que delimita la parte inferior del lienzo, dando parcialmente la espalda al

¹³⁰ Tomo la expresión y la identificación del motivo de Rafael Argullol (1983: 53), que lo emplea en la definición del paisaje romántico.

¹³¹ Venetsianov suele mencionarse como paradigma de los tiempos de *inclasificable sincretismo* del arte ruso, en los que pervive la herencia del Clasicismo junto a la interpretación rusa del Romanticismo y se vislumbra ya la necesidad, propiamente realista, de reflejar la vida tal y como es. “Los méritos de Venetsianos no estaban fuera de la tradición”, ha explicado Taylor, para quien sus logros provienen precisamente de la tensión a la que somete la herencia clásica (Taylor, 1983: 143). Por otro lado, Venetsianov se ganó los epítetos de “primer realista ruso” y “profeta del realismo en la pintura rusa”, a pesar de que su visión del campo ruso estaba tintada de un cálido romanticismo. El propio pintor manifestó su entusiasmo por el traslado directo de la realidad al lienzo, sin intermediación idealizantes de ningún tipo. Dejó escrito sobre este asunto: “No debo hacer nada de manera diferente a como aparece en la naturaleza, debo obedecer sólo a la naturaleza, sin rasgos de estilo de otro artista: esto es, no pintar a lo Rembrandt, a lo Rubens, y así sucesivamente, sino simplemente, a la manera de la naturaleza” (Venetsianov, 1980: 49). En otros documentos Venetsianov propugnaba, por el contrario, la búsqueda en la naturaleza de la belleza idealizada (Gray, 1999: 664-666). Como se aprecia, en Venetsianov convivían sin aparente contradicción influencias diversas, lo que ayuda a entender el carácter híbrido y permeable de su obra.

espectador y con la mirada perdida hacia la derecha del paisaje. Los ojos nos llevan fuera del lienzo, pero las manos, abrazando su vientre, concentran la atención sobre su futura maternidad. La figura tiene una presencia apaciguadora y plena, más propia de una diosa que de un retrato campesino¹³². Junto a las evocaciones a las divinidades antiguas de la fertilidad, la obra de Venetsianov constituye también una variante del modelo de la Virgen de la Humildad, que adquirió gran pujanza en Rusia a partir del siglo XI-XII, tras el traslado de la Virgen de Vladímir de Constantinopla a Kiev en torno a 1130. En ningún caso, sin embargo, se trata de una copia o simple variación de los modelos referenciados. Venetsianov aporta al cuadro un rasgo de consciencia moderna: juega con las distancias y trabaja la forma no directa sino intermediada (a través de la figura) por la que el espectador debe acceder al misterio del cuadro. Al interponer esa figura femenina, el retrato de la naturaleza no se queda en la exterioridad visible, sino que nos invita a acceder al territorio de la interioridad de quien está mirando al frente.

El resultado es una imagen ensimismada entre dos abismos, la línea recta del horizonte y la esfera de su vientre, que refuerzan la soledad de la mujer, una densidad que Gray no duda en relacionar con el Romanticismo alemán. “La recurrencia a las actividades cotidianas y prosaicas de la primavera y el verano con evocaciones espirituales establece un paralelismo con el arte alemán romántico contemporáneo”. La autora ve conexiones con sus contemporáneos Philipp Otto Runge (1770-1810) y, sobre todo, con Caspar David Friedrich. “La contemplación del paisaje en verano a la que se entrega la mujer genera reverberaciones con el asombro de los mortales ante el esplendor de la naturaleza en el trabajo de un casi-contemporáneo de Venetsianov, Caspar David Friedrich (1774-1840), tal y como aparece en *Amanecer sobre el Mar*, cuadro que estaba en el Hermitage” (Gray, 1999: 669). No hay evidencia de que Venetsianov conociera ni a Friedrich ni a Runge, pero sí de las visitas que el pintor realizaba regularmente al Hermitage. El museo de San Petersburgo poseía en la época la mayor colección de pintura alemana del siglo XIX fuera de su país. De Friedrich, en concreto, colgaban en las paredes del museo obras como *Amanecer sobre el mar*, *Puerto nocturno* (1818) y *En un barco de pesca* (1820).

Otro autor que ocupa un protagonismo indiscutible en la definición del arquetipo visual de la *contemplación de la contemplación* es Nesterov (1862-1942).. Como para el resto de su generación, el paisaje y la identidad de Rusia fueron asuntos cruciales y estrechamente vinculados. Su acercamiento metafísico al paisaje no era novedoso en la tradición artística rusa, pero sí la solemnidad escenográfica de sus cuadros, de reminiscencias literarias o épicas, la personificación de la naturaleza y de la propia Rusia, la capacidad para incorporar a la vanguardia pictórica las hebras de la cultura popular (el arte decorativo, los cuentos y tradiciones orales) y, sobre todo, su misterioso talento para atrapar el silencio y el recogimiento de sus figuras. Junto a estos rasgos estilísticos, Nesterov trabajó toda su vida sobre el paradigma de la *contemplación de la contemplación*. Nesterov no fue un paisajista al uso, sino un pintor de paisajes con figuras, habitualmente en primer término y de cuerpo entero, confrontadas al paisaje o

¹³² Para Gray, “el verano simboliza la procreación, el sacrificio materno, la regeneración así como las actividades asociadas a la estación: la guadaña dispuesta cuidadosamente en el cuadro no es sólo un tributo antiguo al Verano personificado como Saturno, el dios romano de la agricultura, sino también un atributo de Ceres, la diosa de la agricultura en la mitología Griega que era también adorada como primera fuente de fertilidad” (1999: 668).

replegadas sobre sus pensamientos. A propósito de *En las colinas* (*Na Gorka*, 1896), Nesterov declaró: “Acabo de terminar un cuadro con un tema simple pero bastante poético; el concepto del cuadro se ha resuelto bien: se trata de la conexión entre el paisaje y la figura, un único pensamiento en uno y otro, que ayuda a crear una atmósfera unitaria y compacta”.

Trabajando sobre ese modelo, Nesterov realizó a lo largo de su vida una serie de paisajes en los que aparece habitualmente una mujer, ataviada con ropajes tradicionales, dando la espalda al espectador y mirando al horizonte desde el promontorio de una colina o una ladera. Formarían parte de esa colección obras como *La novia de Cristo* (*Khristova nevesta*, 1886), *Pensamientos profundos* (*V dumakh*, 1900), *Invierno en el monasterio* (*Zima v skitu*, 1904), *Más allá del Volga* (*Za Volgoi*, 1905), *La tierra natal de los Aksákovs* (*Rodina Aksákovykh*, 1910), y *En el lago* (*U ozera*, 1918). Toda la serie comparte rasgos comunes, como la localización de la escena en espacios abiertos, la presencia de un río, la niebla, el bosque y una mujer mirando al infinito.

Las figuras de Nesterov no van a ningún lado ni están en el trance de completar una acción. Han llegado al cuadro para detenerse y mirar, y ese gesto parece una forma de afrenta ante el aparente hermetismo del mundo, pesado y geológico. La quietud de los personajes de Nesterov tiene una dimensión religiosa, en muchos casos evidente por las referencias temáticas o signos expresos. Ahora bien, el sentido religioso profundo de tales imágenes está relacionado con el ritual que parece articularse en los cuadros. Las figuras, ataviadas con los hábitos de la tradición, propias de un acontecimiento solemne, ejercen de celebrantes en medio de la naturaleza, como en un ritual de acceso al silencio tremendo y abismal del paisaje. La naturaleza cuelga ante los ojos del personaje como un lienzo de imágenes, como una obra de orfebrería o arte decorativo, como un iconostasio. Ante él, la figura femenina ora con los ojos abiertos. El paisaje convertido en iconostasio (en pantalla de iconos del templo): tal parece el logro paisajístico de Nesterov. Como en el templo ortodoxo, la voz y la palabra, en este caso el silencio, llegan desde el otro lado de la pantalla de imágenes. En los casos de *En las colinas* y *Más allá del Volga* la presencia femenina está inspirada en un prototipo literario inventado por Andréi Pecherskii en las novelas *En las colinas* y *En los bosques*, escritas entre 1875 y 1881. Flenushka (Faina), el personaje central de las novelas de Pecherskii, representa también un tipo de mujer doliente, aunque su actitud es más activa y rebelde que la de Liza, de Karamzín. Educada en el ambiente de los Viejos Creyentes, bajo un estricto sentido sacrificial de la antigua tierra rusa, Faina parece ella misma condenada por su belleza y su promiscuidad sexual, lo que refuerza la asociación entre ella y la tierra: ambas condenadas, heroínas incomprendidas e inmoladas por amor.

Este personaje literario fue, también, una de las fuentes de inspiración de Faina, la figura central de la colección de poemas que Alexander Blok (1880-1921) escribió entre 1906 y 1908 titulada precisamente *Fayna*. En la obra de Blok, Faina aparece en dos ocasiones confrontada a lo que podría ser un escenario quintaesencial de Rusia.¹³³

¹³³ Estas escenas no aparecen en las novelas de Pecherskii, pero remiten a *En las colinas* de Nesterov, lo cual completa el círculo de conexiones en torno a la feminización del paisaje: la figura femenina solitaria, los ropajes de corte tradicional, la actitud estática, de pie, en actitud de espera y la identificación entre ella y el paisaje (Rutten, 2003: 239-240). Estas coincidencias y otras de carácter biográfico (la documentada admiración de Blok por Nesterov)

La primera corresponde a la presentación de Faina que “mira a la distante Rusia como si estuviera esperando a alguien”¹³⁴ y la segunda coincide con la separación o disolución del romance, que da sentido a la espera sin objeto de la escena inicial¹³⁵. Por otro lado, las imágenes de Percherski, Nesterov y Blok contribuyen a reforzar uno de los temas centrales de la visión tradicional de la naturaleza en Rusia: el proceso de feminización de la tierra¹³⁶.

5.2.2. PAISAJE Y ESCATOLOGÍA

A diferencia del Occidente católico, donde era posible encontrar una amplia panoplia de comportamientos neutrales, limbos y purgatorios, instituciones sociales neutrales que no eran ni santas ni pecadoras, ni pro-estado ni anti-sistema, ni buenas ni malas, la Rusia ortodoxa instaló desde el inicio un radical maximalismo espiritual. En Rusia, “la dualidad y la ausencia de una esfera axiológica neutral condujo a concebir lo nuevo no como una continuación, sino como un cambio total y escatológico” (Bethea, 1989: 139). Berdiaev escribió que en la vida de los pueblos había dos mitos dominantes muy activos: el mito de los orígenes y el del final. En su opinión, entre los rusos predominaba claramente el segundo, al que denominó como un anhelo siempre latente de otro mundo: “La inclinación escatológica es connatural a la estructura del alma rusa”, sentenció (Berdiaev, 2003: 80).¹³⁷ Se entiende así que la lectura del paisaje doliente y silencioso de Rusia fuera interpretado por algunos artistas como señal inequívoca de la caducidad del tiempo presente.

La visión de la naturaleza rusa como tierra elegida pero solitaria entronca con la idea del destino de Rusia, que podemos encontrar expuesta de manera canónica en la réplica de Pushkin a una carta de Chadaayev fechada en 1836:

Rusia, con su inmensa extensión, absorbió la conquista mongola. Los tártaros no osaron cruzar nuestras fronteras occidentales y dejarnos a retaguardia. Volvieron

hacen que la poesía de Blok pueda ser leída como un directo e intenso diálogo con la pintura de Nesterov (2003: 242).

¹³⁴ “En la parte más elevada de la pendiente del río, apareció una joven delgada que miraba mucho más allá del río. Iba vestida con con vestido negro, como una monja, y sólo sus ojos brillaban tras el chal. Así permaneció toda la noche, de pie, mirando a la distante Rusia como si estuviera esperando a alguien. Pero no había nadie, sólo una extensión de agua calma, algunos arbustos marchitos y el viento de primavera”.

¹³⁵ “Frente al fondo ilimitado y crepuscular, Faina aparece. Permanece de pie mirando a la distancia. Su cabello está cubierto por un chal negro y el crepúsculo dibujo una aureola sobre su cabeza. Lleva un vestido de fiesta tradicional ruso, que parece un sarafán”.

¹³⁶ En la obra de Nesterov y Blok la imagen clásica de la naturaleza panteísta representada como madre amantísima se torna esposa-amante. Con las referencias próximas del Simbolismo y las nuevas tendencias de 1900, Rutten entiende que “el deseo frustrado de conectarse o fundirse con la Rusia tradicional acabó siendo expresado con formulaciones abiertamente místicas y de género. Con esta metáfora, Rusia, y específicamente, la Rusia pastoril o pre-industrial, cumplió el rol de mujer amada que la *intelligentsia* intentó sin éxito rescatar y tomarla como esposa simbólica. Así, lo que era esencialmente una autocrítica sociopolítica fue transformado en una metáfora amorosa” (2003: 249). De este ambiente participaba Blok cuando escribió las obras que estamos mencionando. En el caso de Nesterov se añade además un valor de novedad por la nueva visión que aporta a las formas tradicionales de representar la tierra rusa: “En la época en la que aparecieron los cuadros de Nesterov, no había casi ejemplos, ni en las publicaciones literarias ni filosóficas, de la representación metafórica de Rusia y de la elite intelectual o artística como pareja de amantes” (2003: 250) Podríamos concluir con Rutten, que el mito tradicional de Russia como tierra que nutre y alimenta, como madre, estaba ya cambiando hacia la imagen de la mujer amada, que vendría a ser tan popular en los años siguientes.

¹³⁷ Sobre la base filosófica de la escatología rusa remito a Deutsch Kornblatt (2010).

de retirada a sus desiertos, y la civilización cristiana quedó a salvo. Esto nos obligó a llevar una vida completamente aparte, que nos dejaba cristianos, sí, pero tan extraños al mundo occidental que nuestro martirio no distrajo en modo alguno el dinámico desarrollo de la católica Europa (1967: 779).

Precisamente en un acto en honor a Pushkin que tuvo lugar en 1880, Dostoyevski hizo de este concepto una clave interpretativa o exegética de Rusia a partir de la equiparación con el relato evangélico. Dostoyevski citó la humilde desnudez de la que había hablado Tiútchev y concluyó: “¿Por qué no recordamos lo que Cristo dijo? ¿No decidió Él mismo nacer en un establo?” (cit. en Ely, 2002: 24). Dostoyevski otorga a la humilde desnudez del entorno natural y a su infinita paciencia el valor de símbolo de la supremacía moral rusa y de la promesa de un destino luminoso. Indiscernible para el ojo extranjero.

El sentimiento escatológico del tiempo no era nada extraño en el campesino de la segunda mitad del siglo XIX.¹³⁸ Incluso entre la intelectualidad y el mundo artístico la presión latente del Apocalipsis pervivió en Rusia durante las tres primeras décadas del siglo XX (Billington, 1966: 515). Tras la revolución de octubre de 1917, a pesar de la nueva era y del empeño de la intelectualidad y el Partido Comunista por acabar con las creencias ancestrales, el miedo al fin de los tiempos seguía vivo a través de referencias míticas y pre-cristianas (1966: 515).

Desde el punto de vista literario, la idea del apocalipsis aparece en varias ocasiones en la obra de Chéjov, vinculado a veces a la destrucción de los bosques (como en *Tío Vania*), en otras, como en la novela corta *Campesinos*, asociado al fuego. Un gran incendio ocupa el corazón de este relato. Un siniestro que amenaza con arrasarlo por completo la aldea. Sabedor de que todo apocalipsis va precedido por las trompetas premonitorias, Chéjov sitúa un capítulo antes de la catástrofe una escena de confidencialidad íntima entre Sacha, recién llegada junto con sus padres a Jukov, y la niña María (Motka), que parece anunciar o invocar el fuego devastador. Ambas miran el paisaje, de pie, sobre una enorme piedra, con la iglesia al fondo. Poco después, el fuego transforma la visión placentera y amable del paisaje que se obtiene desde la posición de Sacha y Motka. Adoptando entonces el punto de vista de Olga, madre de Sacha, Chéjov escribe: “Y cuando el techo de la casa se vino abajo con estrépito, pensó que iba a arder la aldea entera, y, sin ánimos ya para seguir llevando agua, se sentó a la orilla del río junto a los dos cántaros”.

En pintura, la lectura escatológica del paisaje la encontramos diáfana expuesta en *Procesión de la Cruz en la región de Kursk* (1883), de Ilya Repin. El pintor conocía la ceremonia religiosa como resultado de varios viajes a la provincia de Kursk y a través de las conversaciones con Leo Tolstói, que le urgió a hacer más explícito su compromiso con la escena. Tras realizar varios borradores, en 1878 pintó *Procesión de la Cruz en un bosque de robles*, primera de sus aproximaciones pictóricas a aquella manifestación de fervor religioso que tanto le había impresionado. Cuando al año

¹³⁸ Heretz entiende que el sentimiento escatológico popular se deriva en Rusia de las mismas fuentes que su visión global del mundo: la decisiva influencia del Cristianismo ortodoxo, a la que se van añadiendo elementos de tradiciones apócrifas que daban respuesta a cuestiones que la iglesia oficial dejaba sin respuesta (2008: 118).

siguiente volvió a la zona de Kursk para tomar apuntes, el escenario que se encontró difería grandemente del que había conocido apenas tres años atrás: el espectacular paisaje por el que discurría la procesión, un bosque de robles centenarios, era ahora un erial polvoriento, en el que sobresalían ocasionalmente algunos tocones como cicatrices de los árboles que alguna vez habían poblado la ladera. El camino polvoriento y la colina devastada adquirieron así un protagonismo inesperado en el cuadro *Procesión de la Cruz en la región de Kursk* que Repin pintó a su regreso. La naturaleza agónica añade un dramatismo apocalíptico a una procesión ya de por sí suplicante y desesperada por la amenaza de la sequía y el cólera, tal y como la vivió el pintor en su último viaje a Kursk.

Por otro lado, a la dimensión del paisaje como herida (que ocupa el fondo) Repin contrapone la presencia real de la violencia en primer término, en donde, a la par que la procesión, vemos gestos de represión contra campesinos, mujeres y niños. Cuando los ojos del espectador se desplazan del fondo al primer término, la mirada recorre también el conflicto entre la naturaleza y la cultura que contrapone el paisaje a la historia del hombre (Costlow, 2003: 104). Costlow interpreta el cuadro en toda su potencialidad alegórico-política, asociando el bosque (primero presente, luego ausente) a la Rusia patriarcal: “Tanto el pueblo como los árboles son ambos víctimas de la violencia y habitan un paisaje estéril y casi-apocalíptico” (2003: 105).

A esta mirada terminal del paisajismo ruso que se desarrolla especialmente entre 1860 y 1900 Robert Rosenblum la denominó “la transformación del paisaje en el dominio de los muertos”. Bajo tal epígrafe agrupa obras como *El último viaje* y *La última taberna junto a la puerta de la ciudad*, ambas de Perov; *Derrotados: Funeral*, de Vasili Verschagin; *Campanas en el crepúsculo*, de Isaac Levitán; y muchas de Arjip Kuinzdhi (1842-1910). “En los paisajes de Kuinzdhi a menudo parecemos estar a punto de penetrar en un mundo espiritual que trasciende el reino de lo conocido, y nos enfrentamos, tal vez, a un desconocido viaje de la vida a la muerte” (Rosenblum, 2005: 143). A propósito de su obra *Después de la lluvia* (1879) explica: “Nos sitúa en lo que podría ser el escenario de un cuento sobrenatural. El diminuto edificio aislado que corona la remota colina, va a ser totalmente oscurecido por amenazadores nubarrones de tormenta, el equivalente de una visión apocalíptica” (2005: 143).

Frente a la precisión contable de Shishkin, Kuinzdhi representaba el otro extremo de los paisajistas reunidos en torno al movimiento de los Itinerantes¹³⁹, más interesado en los juegos de luz y en el efecto global de sus visiones del paisaje, alejadas completamente del canon realista (Valkenier, 1977: 119). Además de por el tratamiento lumínico, los cuadros de Kuinzdhi sobrecogen por su abstracción temporal: por la inquietante certidumbre del tiempo embalsado y quieto que contienen sus obras. Bethea ha explicado que el mito del Apocalipsis está disociado de la idea de utopía porque ésta es, por definición, estática: la utopía es un tiempo acabado y fijo. “Significa, en otras palabras, un punto y final inmutable (que sigue al Apocalipsis) más que un estado de desarrollo dinámico” (1989: 148). De una manera equivalente, las obras de Kuinzdhi parecen contener el aliento y escuchar el silencio en ese instante sublime del fin. No hay

¹³⁹ Vasili Shishkin fue miembro fundador de la sociedad de los Itinerantes (*Peredvezhniki*) en 1870. No así Kuinzdhi, que se afilió en 1875 y participó en las exposiciones hasta 1879.

componentes narrativos que proyecten el cuadro fuera de sí mismo. Una casa solitaria, una cruz caída, una lápida rota, el punto de vista un poco elevado sobre el horizonte, un paraje deshabitado, una bestia irreconocible. Son paisajes iluminados por una luz que no es ni del sol ni de la luna, sino, más bien, del sol negro (la luz del eclipse), que detiene un instante del paisaje, instaurando en la tierra un tiempo no mensurable: la noche en el día o el día en mitad de la noche.

En la lectura escatológica del paisaje ruso, no hay probablemente símbolo más poderoso que el del sol negro: el sol que desaparece, el de la noche que extiende su territorio en el día, la imagen del eclipse. Se trata de una imagen que viene a definir un círculo de intertextualidades y diálogo cultural fascinante. La primera referencia documentada del sol negro en la literatura rusa aparece en *El cantar de las huestes de Ígor*¹⁴⁰. Como otros emblemas del paisaje ruso, la imagen del sol negro es el resultado de una encrucijada de las influencias heredadas del paganismo eslavo¹⁴¹ y las mutaciones de las referencias cristianas tal y como aparece en Isaías, San Mateo y el Apocalipsis.¹⁴² A partir de aquel episodio fundacional, la regeneración de la imagen se produce con Pushkin. El autor de Eugenio Oneguín era extendidamente conocido como “el sol” de la poesía rusa, a pesar de que su genio no fuera apreciado de forma generalizada por sus contemporáneos. Alexi Koltsov dijo aquello de “han matado al Sol” y el príncipe Oloyevski lamentó la “muerte del Sol de nuestros poetas”.¹⁴³ Posteriormente, el tema de la regeneración de la luz fue para Mandelstam una prueba de la continuidad cultural a través de los siglos. En su artículo sobre Alexander Scriabin y Pushkin, establecía un paralelismo entre ambos a partir de la convicción de que, después del poeta, el músico era el máximo representante de la naturaleza helenística del arte ruso y su continuador natural y lógico. En esas notas Mandelstam utiliza por primera vez en su obra la imagen del sol nocturno o, mejor, del enterramiento del sol, para explicar la pérdida irreparable que supuso la muerte de aquellos prohombres de Rusia¹⁴⁴. A su vez, su poema *Tristia*¹⁴⁵ aparecerá atravesado por variaciones distintas de

¹⁴⁰ Episodio fundamental en el desarrollo de *El cantar* es el eclipse total que acompañó la derrota del príncipe de Nóvgorod-Siévijski. Es frecuente interpretarlo a partir de las concomitantes señales apocalípticas que aparecen tanto en el relato medieval como en los textos bíblicos, precisamente porque el poema marca un nuevo principio en la Cristiandad. Los anuncios de Isaías, extraordinario creador de soles negros (Isaías XIII, 10 y 13), o las descripciones del Apocalipsis en torno a la consumación del mundo (Apoc. VI, 12-13), alimentan permanentemente la imaginaria apocalíptica, incluídas las imágenes de la muerte del sol. Por otro lado, las tres horas y pico que duró el eclipse sobre el Don parecen una clara referencia a las tres horas de tiniebla que siguió a la crucifixión de Jesucristo. Igualmente, el eclipse que sobrevino el tercer día de la batalla contra los infieles es una referencia a la muerte del hijo de Dios y su resurrección (Besharov, 1956: 115). Habría que sumar a estas referencias las del evangelio de San Mateo, en donde Cristo describe la oscuridad del sol en el momento de la llegada del Hijo del Hombre (XIV, 27-30).

¹⁴¹ En los mitos germánicos y escandinavos la desaparición del sol acontece en la gran lucha final entre los dioses y los gigantes malignos, cuando llega la realización del anunciado fin de los dioses. De ahí la flexibilidad de una imagen que, perteneciendo a dos cultos (cristiano/ pagano), a dos tiempos (el que se finiquita y el que está por llegar) y a dos niveles de realidad (visible/ invisible) se articula como gozne poético de *El Cantar*.

¹⁴² La imagen del sol negro está también asociada al concepto de velo que atesora valores positivos porque intermedia para poder mirar a la luz absoluta. Pável Florenski (1882-1937) nos presenta una interesante interpretación del sentido paradójico de esta imagen, al asociarlo con la materia que permite que la luz de Dios se concrete y no ciegue al hombre. Todos aquellos rostros del sol negro, que tienen que ver con distintos grados de veladura e interferencia de la luz solar, podrían ser, atendiendo las palabras de Florenski, intermediarios e interlocutores, bisagras del aparecer fronterizo, entre lo visible y lo invisible ((2002: 119-121).

¹⁴³ Gógol y otros escritores echaron mano de la misma imagen en los obituarios de Pushkin. La imagen del sacrificio del sol está relacionada “con la tradición kenótica de la autoinmolación de la intelligentsia rusa, y sobre todo con la imitación de Pushkin y Cristo” (Reynolds, 1998: 537).

¹⁴⁴ El 28 abril de 1915, un día después de la muerte del gran músico Alexander Scriabin, Ósip Mandelstam comenzó a redactar un ensayo sobre Pushkin y Scriabin que nunca terminaría y que ha llegado hasta nosotros de forma

este arquetipo paisajístico que remiten al *rostro oscuro* de Vasili Rozanov (*Temnyi lik*, 1911), la de *Vida de Avakum* o al poema *Oeste* de Mikhail Lozinskii, evidenciando que se trataba de una imagen común en la poesía rusa de la época (Friedin, 1987: 74).

Desde el punto de vista pictórico, el sol negro reaparecerá con el paisaje Kuindzhi y Aivzovsky en el siglo XIX, pero su manifestación más radical se produce en 1915, en las mismas fechas en que Mandelstam comenzó a escribir el artículo sobre Pushkin y Scriabin. En esa fecha Malévich colgó en un rincón elevado de la exposición 0.10 de Petrogrado su famoso *Cuadrado Negro*: sol que no era ni circular ni luminoso, y que anunciaba, bien visible desde la distancia, la aparición de *lo otro* en el arte. Como el sol del eclipse, aquel astro que dominaba la sala no dejaba de ser lo que era (cuadro o sol) pero al mostrarse en su negación revelaba la futilidad de todo lo que quedaba a sus pies. Todo el arte era mirado por un ojo ciego, “toda la historia del hombre, de su arte, terminó en ese instante y en ese lugar”, escribió Kabakov (1983: 35). La imagen encontrará, posteriormente, actualizaciones diversas en la literatura -como en el libro IV de *El Don apacible* de Sholokov- y en el cine, en Bárnét, Dovzhenko, Tarkovski, Chukhrái y Sokúrov, entre otros.

5.2.3. PAISAJE Y CO-CREACIÓN DEL MUNDO

La premisa de que el mundo creado por Dios no sólo no está acabado sino que seguía en construcción según el plan de la Encarnación en el que participa el hombre, estaba en la base de la teología ortodoxa rusa del siglo XV. Formulada inicialmente por San Pablo (1 Cor, 3:9), la idea de la colaboración con Dios fue desde bien temprano un componente esencial de la tradición religiosa-cultural de Rusia. Para el cristianismo de Oriente es significativo -advierte Ware- que el primer acto de Adán fuera poner nombre a los animales (Gen. 2: 19-20). Ese gesto era en sí mismo un acto creativo. Y, como ese, otros como cultivar la tierra, escribir o pintar iconos, transformar lo visible (Ware, 1995: 54). Ya en el siglo XV Joseph de Volok había definido la unidad ontológica del proceso de creación emprendido por Dios como una verdad indiscutible, pero también como un proceso eterno, que continuaba sin descanso y que, en su esencia, era único e irreplicable. En el siglo XIX, la filosofía estética de Vladimir Soloviev retomó el concepto evolutivo de Volok. Soloviev procuró cierta conciliación entre el pensamiento ruso heredado y el Idealismo alemán, fundamentalmente Schelling, otorgando un papel central a la transmutación de las formas y a la participación del ser humano en la creación del mundo a través del arte. Lo resume Bayer:

Interpretando de manera original las tesis de Schelling, Soloviev defiende que el principio creador no es indiferente a la belleza de sus criaturas. Así, el deber del arte se halla sometido a la transformación del cosmos y está ligado a la comunicación del alma con lo absoluto. (...) La visión profunda del artista debe

fragmentaria e incompleta. “El cristianismo es el helenismo fecundado por la muerte”, escribía Mandelstam en un complejo trenzado de relaciones entre la Antigüedad griega y la espiritualidad rusa a partir del cual elevaba a la máxima categoría moral a los dos prohombres de la cultura rusa: Pushkin y Scriabin.

¹⁴⁵ Los poemas que componen *Tristia* fueron escritos entre 1916 y 1920, en un ambiente de tremendos y meteóricos cambios sociales y políticos originados por guerras y revoluciones. Con el trasfondo de la I Guerra Mundial, la Revolución de Octubre y la guerra civil que desencadenó la revuelta de 1917, las páginas de *Tristia* se llenan de soles negros y signos premonitorios.

colaborar para alcanzar la victoria de la realidad verdadera, la transformación, la redención del mundo (1965: 368).

Para Soloviev, la belleza es un algo concreto que encarna la Idea (materializa la energía espiritual) y, a su vez, completa la espiritualización de los fenómenos materiales, lo que vendría a ser una manifestación estética del principio de la unidad del todo o *vseedinstvo*. El término significa que “todo el universo es una única entidad interconectada, y no un conjunto ordenado de diferentes cosas”, explica Tatiana Kochetkova: “De acuerdo con este principio, el verdadero significado de cada objeto particular consiste en su relación con el todo del universo. Tal unidad en el todo - *vseedinstvo*- se manifiesta en todos los fenómenos naturales” (Kochetkova, 2005: 320).

Desarrollada fundamentalmente en *Lo bello en la naturaleza* y *El significado del arte*, la co-creación implica, por tanto, que la finalidad del arte no consiste en reproducir lo visible, sino en continuar la obra artística iniciada por la naturaleza. De ahí que el arte tenga capacidad anticipatoria, por cuanto es una representación sensible de un objeto o fenómeno visto desde el punto de vista de su estado final y acabado, a la luz del mundo futuro (Soloviev, 2003, 1931).¹⁴⁶

Aunque la co-creación era un capítulo básico en el pensamiento estético de Soloviev, fue su discípulo Nicolás Berdiaev quien resituó el debate en torno al paisaje, el único género artístico que precisamente se definía en la confrontación (en el retrato) con lo creado-inacabado de la naturaleza. Para Berdiaev, el arte era el genuino ámbito de la creación: “sea en el dominio de la ciencia, de la filosofía, de la moral, de la política, todo creador es, en algún aspecto, un artista” (1978: 21). El mismo Creador del mundo, argumentaba Berdiaev, era designado con este término. El arte representaba, en este sentido, una victoria constante sobre la mediocridad de este “mundo”, por medio de él, el hombre sale de sí mismo, procura una trasfiguración de la vida y conlleva la presencia de un mundo nuevo: “La obra artística es la creación de un universo, de un cosmos” (1978, 275). Entiende Berdiaev que la naturaleza del hombre es creadora porque él es la imagen y semejanza del Dios-creante”. Ahora bien, la creación auténtica no le era posible al hombre sino después de haber sido rescatado por la redención: “La venida de Cristo, la cristianización de la naturaleza humana es lo que hizo del hombre un Creador” (1978: 115). A partir de ese momento, la naturaleza humana, consciente de su identidad, de su ser autónomo y libre, tiene que existir eternamente como una naturaleza creadora, creante (1978: 126), descubriéndose en Dios mediante una operación positiva. De ahí que toda creación tuviese, para Berdiaev, un objetivo teúrgico: suponía siempre una acción del hombre conjuntamente con Dios, una creación anthropo-divina. Ahora bien, tal y como la concibe, la creación artística no puede en ningún caso lograr un resultado ontológico: crea el ideal, no la realidad, crea valores simbólicos, no el Ser. Ahí radicaba la diferencia que establecía entre las dos formas de arte que habían imperado en la historia de la humanidad: el clásico-canónico y el cristiano-romántico-trascendente. Mientras el primero había resultado incapaz de hacer

¹⁴⁶ Resulta muy interesante la lectura que Berdiaev hace de Tiútchev a propósito de la naturaleza. El poeta y el filósofo comparten cierta visión mística del mundo y creen que la razón es inoperante para acceder a la naturaleza. Para ambos, “nuestra intuición y el inconsciente son los sentidos apropiados para percibir la vida en la naturaleza. Por lo tanto, pretender entender la naturaleza a través de la observación racional está condenado al fracaso, porque es sólo una fuente secundaria de conocimiento de la realidad profunda” (Kochetkova, 2005: 335).

penetrar la energía creadora en *otro mundo* y su obra se mantenía en *éste*; el arte inacabado-romántico era consciente de que no podría lograr la belleza en *este mundo*, de ahí que todo su empeño se formulara como anhelo trascendental. El arte pagano, las obras de la Antigüedad Clásica, por ejemplo, respiraba salud; pero su perfección era de un acabamiento sin salida, cerrado en sus límites terrenales, bajo un cielo cerrado. En cambio, en el arte cristiano latía una morbidez romántica, precisamente por su aspiración a una realidad última, por la ruptura de cánones y reglas, por su inacabamiento y su afán trascendente:

El arte cristiano se inspira en otro espíritu. El cielo se abre encima de él y descubre lontananzas ilimitadas. Refleja una nostalgia trascendental, un impulso hacia otro mundo, fuera de los límites de lo inmanente: eso es la tristeza romántica. Lo inacabado romántico de la forma es uno de los caracteres del arte cristiano (1978: 277).

El artista cristiano-romántico-trascendente sabe que ya no podrá lograr la belleza en este mundo: para él, la belleza acabada, perfecta, eterna, no existe más que en el otro mundo, y aquí abajo no se puede tener de ella más que nostalgia. Precisamente en el tiempo en que el cine hacía su presentación en Rusia, a comienzos del XX, Berdiaev manifestó mucho interés por las manifestaciones simbólicas en arte y literatura. Entendía que “sólo en el simbolismo se revela la naturaleza verdadera de toda creación artística” (1978: 288). A fin de cuentas, el simbolismo es la creación no cumplida, que no ha llegado a su objetivo íntimo, realizada de manera incompleta. “Los simbolitas renuncian a pertenecer a este mundo, a someterse a sus reglas, a beneficiarse de su ordenamiento. Su destino es ser los precursores de una vida nueva en la creación, una vida trágica y sacrificada” (Berdiaev, 1978: 290).

Desde el punto de vista paisajístico, la estética de la co-creación del mundo rescata el contravalor de la humildad, la sencillez y la monotonía de la naturaleza rusa: a saber, el valor positivo de lo inacabado. Asumir la co-creación y su dimensión teúrgica obliga a pensar en el valor de lo inconcluso en el arte (la obra como condensación y potencia, como anhelo trascendente, como nostalgia de futuro), pero también en lo perfectible en la propia naturaleza. A fin de cuentas, ¿la *pauvreté riche* del paisaje no era una muestra de que realmente la naturaleza rusa estaba inacabada? Y tal inconclusión ¿no abría el destino, el cielo de la espera dichosa? Rusia era en el fondo un proyecto (una profecía) del paisaje (Ely, 2005). Anton Chéjov vislumbró en alguna de sus obras, como en *Tío Vania*, la hipótesis de la cooperación del ser humano con las fuerzas de la naturaleza en el acabamiento del mundo. Argumenta Costlow: “Chejov conecta la observación paciente, cierta clase de humildad, trabajo duro y la posibilidad de una lenta intervención positiva, y no sólo destrucción a manos del hombre” (2003: 116).¹⁴⁷ En estos términos, el ideal chejoviano de la fuerza creadora del hombre sería, en

¹⁴⁷ Preocupado por la creciente destrucción de la masa forestal de Rusia, Astrov, el apasionado defensor de los bosques de *Tío Vania*, formula en un momento dado el deseo de que el ser humano participe activamente en la creación del mundo. Dirigiéndose a Elena Andreevna, dice: “¿No es verdad, señora?... Es preciso ser un bárbaro sin juicio para quemar en la estufa esa belleza... Para destruir lo que nosotros somos incapaces de crear... Si el hombre está dotado de juicio y de fuerza creadora, es para multiplicar lo que le ha sido dado y, sin embargo, hasta ahora, lejos de crear nada, lo que hace es destruir...”.

PARTE I

el fondo, una variación secularizada de la co-creación del mundo formulada por diversos teólogos y filósofos como Soloviev y Berdiaev en los siglos XIX y XX.

La idea de la co-creación, ella misma tan maleable, encontró acomodo durante los primeros años del siglo XX en el Cosmismo. Tendencia filosófica propiamente rusa, el Cosmismo proponía una lectura teleológica de los orígenes, evolución y fin del universo a partir de las perfecciones introducidas por la intervención del hombre en un camino que debía conducir a la aniquilación y superación de la muerte. Para el principal teórico del Cosmismo, Nikolai Fedórov (1829-1903), el hombre, como ser racional, ha evolucionado de la materia viva (*zhivoe veshchestvo*), de la tierra, y está destinado a constituirse en un factor decisivo en la evolución cósmica, conformándose como autoconciencia cósmica colectiva, un agente activo, protector potencial. “La evolución cósmica es por tanto dependiente de la acción humana para alcanzar su fin, que es la perfección o la plenitud” (Hagemeister, 1997: 186). Desde esta perspectiva holística y antropocéntrica del universo, el hombre no sólo es dueño de la naturaleza, a la que debía domesticar y tener bajo su dominio, sino del cosmos entero. Como había escrito Fedorov, “la Tierra es la cuna del hombre, pero el cosmos es su hogar”. En su corpus filosófico el Cosmismo concitaba conceptos genuinamente rusos perfectamente reconocibles, que habían ido mutando y redefiniéndose durante siglos. En los años colindantes a Fedórov, la idea de la *vseedinstvo* (la unidad del todo) ocupaba el pensamiento de Vladímir Soloviev, Berdiaev, Karsavin, Bulgákov y Pável Florenski, entre otros. A su vez, las cuestiones filosófico-científicas están en Tsiolkovski (1857-1935), Vladímir Vernadski (1863-1945), y Aleksánder Chzhevski (1897-1964).¹⁴⁸

¹⁴⁸ El Cosmismo fue objeto de críticas tanto desde ámbitos religiosos como revolucionarios. Para los primeros era insostenible la visión tecnológica y mecanicista con la asunción del orden divino del universo. Desde el materialismo, el Cosmismo era despachado por su dimensión espiritual, que lo hacían aparecer como una filosofía cripto-medieval y mística. En todo caso, su influencia fue extraordinaria también en la elaboración de un soporte ético para la ciencia rusa y soviética (Young, 2012: 237).

CAPÍTULO 6

BREVE ENCUENTRO EN EL BOSQUE

TOLSTÓI Y EL PENSAMIENTO DE LA NATURALEZA

Filmar a León Tolstói se convirtió a comienzos de siglo XX en una obsesión de los primeros cineastas. Un día de 1909, después de estudiar los movimientos cotidianos del escritor, el operador Drankov plantó la cámara en la linde de un bosque, junto a Iasnaia Poliana. Alrededor de las cinco y media de la madrugada, Drankov vio una figura alta que se acercaba, con bastón en la mano y la cabeza gacha. Como la Natasha de *Guerra y Paz*, el escritor emergió del corazón del bosque como un animal desconcertado. “Drankov me dijo que podía haberle filmado sin ser descubierto, pero por una cantidad de razones (...) decidió pedirle permiso: ‘Permítame filmarlo para el cinematógrafo’. Tolstói le contestó con una frase curiosa: ‘Yo estoy en libertad’, y Drankov corrió a tomar su pesado aparato” (Leyda, 1965:36). Aquel primer encuentro del paisajista-jardinero Tolstói con el cine en el corazón del bosque aparece ante nuestros ojos como una señal o una advertencia. O, quizá mejor, como un sello de legitimidad paisajística, como un salvoconducto histórico que, de la mano del gran pensador del paisaje ruso, recibe el cinematógrafo.

Tolstói desarrolló tanto desde el punto de vista teórico como desde la praxis del paisaje *in situ*, en la finca de Iasnaia Poliana, un complejo pensamiento de la naturaleza que compilaba los dilemas ético-estéticos de las distintas encrucijadas paisajísticas de Rusia. Cuestiones relacionadas con: 1) las creencias paganas siempre latentes; 2) la aspiración a la unidad del todo, de reminiscencias cristiano-ortodoxas; 3) la evocación de la naturaleza como madre amantísima y la tendencia a la feminización de la tierra; 4) la tensión entre el gozo y el exilio que se inscribe en la concepción del jardín; 5) el éxtasis contemplativo frente al silencio del mundo, heredado de ciertas vocaciones nómadas, e incluso 6) el eco de la Antigüedad que, a partir de Alpátov, asociábamos con la Grecia del mito a través de la conexión indirecta de Bizancio. La escisión con respecto a la naturaleza que se había producido en Rusia desde la Ilustración y la herida no cerrada entre el sentimiento arcáico y el moderno fueron cuestiones que Tolstói identificó y analizó, particularmente en *¿Qué es el arte?* Explicaba ahí que la asunción por parte de la nobleza de las nuevas creencias artísticas europeas en el siglo XVIII había generado una escisión entre las élites y el pueblo, pero también una ruptura en la visión unitaria del mundo y del arte rusos. Nadie como él explicitó y compiló a finales del gran siglo paisajista la paradoja sobre la que se asentaba la estética rusa. Dado que este proceso es coetáneo a la aparición y asentamiento del cine, el encuentro en el bosque entre el cine y Tolstói posee una significación que va más allá de la metáfora porque resume en un instante la herencia que llega al cine.

6.1. EL PENSAMIENTO DE LA NATURALEZA DE TOLSTÓI

Precisamente por su anhelo de conexión directa con la naturaleza, el pensamiento ético-estético de Tolstói remite, en primera instancia, a un tiempo antiguo o pre-moderno. Entre él y el mundo natural, escribió Steiner, “el lenguaje se levanta no como un espejo o un cristal de aumento, sino como una ventana a través de la cual toda la luz pasa y, sin embargo, es acopiada y recibe permanencia” (2002 :83). Ciertos poetas “son naturaleza mientras que otros sólo la buscan”, escribió parafraseando a Schiller, para concluir que Tolstói pertenecía a la estirpe de los primeros. “Tolstói es naturaleza”. Esta gracia no retórica ni afectada, como si el escritor hubiera recuperado una cierta conexión perdida en el tránsito de la occidentalización, llevó a Steiner a vincularle con Homero. Enumeraba así las equivalencias entre ambos:

El ambiente arcaico y pastoral; la poesía de la guerra y de la agricultura; la primacía de los sentidos y de la acción; el fondo luminoso y conciliador del ciclo del año; el reconocimiento de que la energía y la vitalidad son, en sí, sagradas; la aceptación de una cadena del ser que se extiende desde la bruma material hasta la estrellas y a lo largo de la cual los hombres tienen el lugar que les corresponde; y, en lo más hondo, una salud esencial, una determinación a seguir lo que Coleridge llamó ‘el camino real de la vida’, en vez de aquellas sombrías oblicuidades en las cuales el genio de alguien como Dostoyevski se hallaba completamente en su elemento (Steiner, 2002: 83- 84).

En ese sentido, la obra de Tolstói es paisajística, también, porque ella misma está conformada como paisaje, es decir, como palimpsesto a través de estratos que solidifican como una imagen inevitable, imposible de desmontar en sus componentes bucólicos, panteístas, materialistas y cristianos. Un ejemplo de memoria cultural inscrita en el paisaje lo procuran las escenas de la cosecha tal y como aparecen en el recuerdo evocador en los capítulos I y XXIII de *Infancia*. En este caso, el término empleado por Tolstói para describir la imagen que el niño busca desesperadamente es *obraz*, no casualmente la misma palabra rusa para icono, porque “como un artefacto santo, el poder espiritual y moral se perpetúa en el paisaje rural de la infancia (Chester, 1996: 66).

Junto al sincretismo del sentimiento de la naturaleza que amalgama herencias cristianas y paganas, Tolstói parece instaurar una nueva fe, que con frecuencia se ha comparado con el pensamiento naturalista de Thoreau en Estados Unidos. Hagberg Wright fue el primero en establecer estas equivalencias en 1904¹⁴⁹:

No puedo pensar en ningún otro prosista, excepto Thoreau, tan sometido al hechizo de la Naturaleza como Tolstói. Thoreau estaba interesado en los fenómenos normales de las plantas y de la vida animal; Tolstói, próximo al panteísmo, encontró respuestas a su estado de ánimo en los árboles, y obtuvo amplitud espiritual de los cielos infinitos y de las plantas. Con frecuencia ponía

¹⁴⁹ Tolstói conocía la obra de Thoreau y demostró gran entusiasmo por *Ensayo sobre la desobediencia civil*. Sobre las conexiones entre ambos autores véase Manning (1943) y Krzyzanowski (1971).

en contacto a sus personajes con la Naturaleza, y los dotaba de todo el innato misticismo de su propio temperamento (1904: 21).

Piedra angular de esta nueva creencia, el encuentro con la naturaleza asumía la dimensión de promesa de eternidad, lo que suponía una reelaboración del anhelo utópico que había distinguido ancestralmente a la espiritualidad rusa como proyecto colectivo o *sobornost*. El sentido de perdurabilidad intrascendente -perdurabilidad *en* la naturaleza, no fuera de ella- fue interpretado en 1908 por Plekhanov como una reacción contra el miedo a la muerte, indisociablemente unido a su contemplación gozosa. “La experiencia de horror ante la muerte la experimenta Tolstói de manera más diáfana precisamente en los momentos en que él es consciente de su singularidad en medio de la naturaleza”. Su anhelo de inmortalidad está alejado de los parámetros cristianos y conectado con lo que llamaba un sentimiento de unidad con la naturaleza y de permanencia en ella, un sentimiento de raigambre pagano que parecía argumentar una inmortalidad en éste y no en otro mundo. Tomando algunos fragmentos del propio escritor, Plekhanov concluía:

Anhelaba una inmortalidad en la que las diferencias entre su propio ser y la belleza ajena *-lo otro-* de la naturaleza continúan existiendo para siempre. Anhelaba la inmortalidad en la que él no cesara de sentir a su alrededor el aire cálido que ‘se arremolina en la distancia infinita y que crea el profundo azul del cielo sin fin’. Una inmortalidad en la que miriadas de insectos ‘zumban y aletean, en la que los coleópteros se agarran y siguen trepando, y las aves cantan por todos lados’. En dos palabras, Tolstói no podía encontrar nada reconfortante en la idea cristiana de la inmortalidad (Plekhanov, 1997: 427).

Por otro lado, el protagonismo de la naturaleza en la obra de Tolstói es indisociable de la presencia que ésta tuvo en su vida. En 1856, justo después de la guerra de Crimea, el escritor regresó a Iasnaia Poliana, la finca familiar situada a 12 kilómetros al suroeste de Tula en la que había pasado su infancia. Tolstói se involucró desde esa fecha en la gestión de la hacienda y en el mejoramiento de las condiciones de los siervos, pero también en la definición y transformación del paisaje, como lo demuestran las intervenciones en el entorno a través de masivas plantaciones de árboles y el ordenamiento de sus terrenos. La naturaleza, la experiencia del paisaje *in situ*, fue para Tolstói un espacio ambivalente de confrontación y recogimiento que agitaba un inefable anhelo de fusión o de disolución en ella.

Esta llamada del bosque, a veces inquietante, otras gozosa, constituye una energía fundamental en la obra del escritor, un sentimiento que le acompañó hasta el final de sus días. Para definir esta imposible disociación, Pamela Chester acuñó la expresión “el paisaje como una forma de autobiografía”, también reconocible en Levitán y en otros autores no rusos como Wordsworth y Constable (1996: 60). Existe así un paralelismo coherente entre su vuelta a la hacienda y el regreso a los primeros días de su vida; entre la contemplación de la naturaleza y la construcción del templo de la contemplación (el árbol, el bosque); entre su quehacer literario y los trabajos en el campo; entre su vida impresa en papel y su obra impresa en la tierra (Schönle, 2007: 275 y ss.). Tal intersección se concreta en Iasnaia Poliana, su hacienda, que señala el camino de retorno a la infancia y simultáneamente hacia cierto estado natural

roussonianos de comunión con el entorno. En ese espacio, Tolstói, tan implacable con la idealización romántica del paisaje, desarrolló una relación con la naturaleza que excede la de cualquier otro escritor” (Schönle, 2007: 275).

6.2. EL ENCUENTRO CON EL PAISAJE

Uno de rasgos del pensamiento ruso del paisaje, tal y como toma cuerpo a finales del XIX, y que Tolstói viene a formular de una manera nítida es el del encuentro solitario y confuso, también epifánico y revelador, con la naturaleza. En este sentido, viene a sintetizar otras experiencias anteriores que ya hemos citado, y adelanta la formulación del concepto de *ostranenie* (extrañamiento) formulada por Shklovski en *O teorii prozy* (1925). La desfamiliarización o extrañeza ante la naturaleza tendrá gran importancia en el cine soviético post-revolucionaria. Revisemos cómo fue identificado por Tolstói.

El 31 de mayo de 1856, alrededor de las 9 de la tarde, el escritor se sentó a mirar por la ventana que daba al camino de acceso a Iasnaia Poliana. “Los muchachos pasan, sin sus gorras”, anotó en su diario. “Pensando que no les veo, se las ponen y salen corriendo hacia la colina entre risas alegres, levantando una polvareda con sus delicados pies desnudos y sucios” (cit. Schönle, 2007: 299). La escena cotidiana que contempla desde su casa tiene algo de inocente participación en el plan secreto del mundo cuyo significado se le escapa y perturba. Tolstói se pregunta: “¿Por qué están contentos?”. El desconcierto del escritor ante la feliz ignorancia de aquellos chavales, interrelacionándose con el paisaje (el camino, la colina, los pies descalzos y el polvo) o, mejor, conformando con él un paisaje de resonancias remotas, vuelve a aparecer en *Guerra y Paz* (1869), en un episodio inspirado en aquella tarde de mayo.¹⁵⁰ En el primer capítulo de la sexta parte, el príncipe Andréi se ve obligado a pasar la noche en la hacienda del conde Ilia Andréievitch, en Otradnoe. Mientras su coche avanza por la senda hacia la casa de los Rostov, de la espesura irrumpe una “jovencita muy delgada”, inocente y asutadiza, ruidosa y feliz como un animal del bosque:

De pronto, el príncipe Andréi se sintió incómodo, no sabía por qué. Hacía un día tan hermoso, un sol tan claro, todo lo que le rodeaba era tan alegre... Y aquella niña delgada y gentil, que no sabía ni quería saber que él existiese, que estaba contenta y satisfecha de la propia vida, probablemente vacía, pero gozosa y tranquila... “¿En qué piensa, pues? ¿Por qué es feliz?”, se preguntaba, curioso y contra su propia voluntad.

La perturbación de esta risa que llega de entre los árboles y que emana de una criatura (Natasha) que a sus ojos aparece como un ser asilvestrado e inconsciente, vuelve a plantear sospechas sobre la naturaleza y el hombre. En la estructura de la novela, la escena está situada en un entrelazado de episodios que ilustran el desconcierto que genera la naturaleza en el personaje de Andréi. Una cadena de

¹⁵⁰ Guerra y paz puede ser leído como un complejo tratado paisajístico en el que se confrontan dos paradigmas antagónicos asentados en Rusia a lo largo del XVIII y del XIX, y que aparecen concretados en las dos haciendas de la familias protagonistas. Por un lado Lysye Gory, propiedad del príncipe Bokonsky, y, por otro, Otradnoe, de la familia Rostov. A su vez, Andréi y Natasha definen dos caminos de confrontación con la naturaleza, el de la Ilustración y el Romanticismo (Schönle, 2007: 292).

confrontaciones con el entorno que evidencian cómo, en un momento súbito, el hermetismo del paisaje se transmuta en luminosa revelación y de repente todo es entendible y claro. Reunidos en apenas cinco páginas, tales episodios condensan la experiencia del extrañamiento ante la naturaleza. Veámoslos brevemente:

1. En el capítulo inmediatamente anterior a la visita a Otradnoe, Andréi se planta ante un hermoso roble, centenario, herido, aparentemente derrotado y expuesto al tiempo. Se trata de uno de los episodios paisajísticos más celebrados de la novela, en el que Andréi no ve realmente lo que tiene ante sí, sino que utiliza la presencia imponente y vertical del árbol para proyectar sobre la naturaleza su propia desazón.

Los grandes brazos descarnados, nudosos, abriéndose en todos los sentidos, dábale el aspecto de un monstruo feroz, desdeñoso, lleno de desprecio, en su vejez, para la juventud que le rodeaba, sonriendo a la primavera y al son cuya influencia dejábale insensible (321).

2. La misma noche que llega a Otradnoe, tras el encontronazo con la salvaje Natasha, Andréi se aproxima a la ventana de su cuarto, en una situación que remite inevitablemente a aquella tarde de agosto de 1856 en que Tolstói quedó desconcertado por la alegría sin objeto de sus siervos. En esta ocasión también Andréi trata de entender la felicidad injustificada de Natasha. Al otro lado de la ventana, vuelve a encontrarse con los árboles: un paisaje nocturno de hermosa armonía y contraste. Todo el paisaje parece el resultado de una combinación de contrarios (blancos y negros, sombras y luces) perfectamente unida:

(...) a la derecha extendíanse las frondosas ramas de un alto árbol, cuya blanca corteza relucía a los rayos de la luna llena que vagaba por un cielo de primavera, puro y con pocas estrellas. El príncipe, apoyado en el alféizar, se puso a contemplar el paisaje (321-322).

3. Tras el episodio del roble solitario y éste blanco abedul, Tolstói sitúa inmediatamente después la tercera escena, a modo de corolario, en la que finalmente la naturaleza (el mismo roble del episodio inicial) transforma la percepción de Andréi, activa un modo genuino de conocer la realidad, como un relámpago que desvela súbitamente el sentido de las cosas y de su propio destino. Andréi vuelve a pasar por el primer escenario:

El viejo roble, transformado, parecía sonreír al sol con su lujurante verdor. No se veían ya en él ni ramas nudosas ni descortezaduras; su aspecto no expresaba ni la desconfianza amarga ni la pena lúgubre.

Sí, es el mismo! -pensó el príncipe Andréi.

Y se sintió con el corazón henchido de alegría intensa que despertaba en él la primavera con su nueva vida. Los recuerdos más íntimos y más queridos desfilaron ante él. Volvió a ver el cielo azul de Austerlitz, los reproches impresos en las facciones inanimadas de su esposa, su conversación con Pedro, la joven encantada ante la hermosura de la

noche...y aquella noche, y aquella luna. Todo volvió a presentársele en su imaginación (323).

Andréi es un personaje escindido, racionalista, descreído, verbal, un hombre de acción pero incapaz de salvar por sí sólo la falla entre la inmanencia y la trascendencia, enredado en la paradoja de cómo dejar de pensar (como detener el juicio constante y la proyección racionalista sobre el mundo) y ser más sabio, sin caer ni en la inocente ignorancia ni en la locura.¹⁵¹ Sin embargo, en esta secuencia de acontecimientos (el árbol desnudo, la contemplación nocturna por la ventana, el mismo roble frondoso) está planteada la necesidad de Tolstói de desarrollar un sentido de conexión espiritual con el paisaje que permita tomar parte de algún modo en la totalidad del universo (Schönle, 2007: 290). A lo largo de la novela, Tolstói plantea el paisaje como formulación de un permanente escrutinio, de un constante trabajo práctico de interconexión moral, de ahí la dimensión ética de su paisaje. Es en el encuentro con la naturaleza donde el hombre halla la oportunidad de restituir la herida de la dualidad.¹⁵²

6.3. TOLSTÓI Y EL PAISAJE COMO REVELACIÓN

Para cuando Tolstói se hizo cargo de la finca buena parte del bosque que pertenecía a la propiedad había sido talado. En los primeros años de su administración, el escritor continuó con la explotación forestal y ordenó vender más madera para cubrir gastos domésticos. Más adelante, desde 1856 y hasta su muerte, tanto él como su mujer, Sofia Andreevna, fueron muy activos plantando árboles, drenando terrenos y propiciando obras y reformas hidráulicas que extendieran y preservaran la masa forestal de Iasnaia Poliana.¹⁵³ En una carta de 1858, Tolstói escribía:

Ayer fui al bosque que compré pero que están talando; ya hay hojas en los abedules y nidos de ruiseñores. No quieren enterarse de que ya no son del Estado, que ahora son míos y que los van a talar. Los talarán y ellos crecerán de

¹⁵¹ En la estructura dualista de la novela, el personaje de Pierre, a diferencia de Andréi, disfruta con la manifestación de desbordante belleza del paisaje, que no presiente como amenaza sino como instante de confrontación ante la inmensidad del mundo y la infinitud del tiempo. Tras la batalla de Borodino, Pierre tiene una revelación (una voz) que le insta a buscar la conexión entre contrarios, no la unidad, pero sí la reconciliación: “No, no unificar. No es posible unificar, pero sí conectarlos, esto es lo necesario”. No es Pierre un personaje carente de contradicciones y dudas, sin embargo, en determinados momentos vislumbra y accede a cierto grado totalizador que aniquila las distancias entre lo trascendente y lo inmanente. El instante más revelador, y que condensa lo dicho, es el que sucede un atardecer en el camino de Klouga, cuando marcha en la columna de presos. Limitado de movimientos y vigilado, cercenado en su libertad exterior, Pierre eleva los ojos al cielo y todo él se ve arrebaado por una risa liberadora incomprensible. Esa carcajada nos remite a otras -la de la joven Natasha, la de los mozos de aquella tarde de agosto en Iasnaia Poliana-, igualmente espontáneas, pero sin el sentido liberador y de iluminación súbita de quien por fin ha encontrado cierta clase de conexión y entendimiento nítidos. Tras la risa, emblema del estado de dulce comunión con la naturaleza más pura del hombre, Pierre descubre que ve de otra manera: el paisaje se manifiesta transparente a pesar de haber caído la noche. En ese preciso instante, Pierre entiende que él mismo forma parte de lo que ve, conectando íntimamente con el mundo, en una manifestación del poder epifánico del paisaje. “¿Todo esto es mío? ¡Todo esto está en mí, todo esto soy yo!”, piensa Pierre antes de acostarse.

¹⁵² En la novela hay otros momentos de unión con la naturaleza, como sucede por ejemplo en el caso de Pierre y su descubrimiento de la unidad perdida, que brota como un acceso de risa inocente y luminosa que desconcierta a sus compañeros presos y a los centinelas.

¹⁵³ El historiador K. Seménov reconstruyó en los años cincuenta la gestión forestal de Tolstói tanto en su finca como en otras más allá de los límites de Iasnaia Poliana, como en las llamadas *tulskie zaseki*, áreas boscosas de gran importancia defensiva durante la Edad Media que el escritor quiso repoblar y devolver a su estado original (Semenov, 1954).

nuevo, sin querer enterarse de nada. No sé cómo transmitir esta sensación: vergüenza por las prerrogativas de las que como hombre gozo y por la arbitrariedad de las que nos enorgullecemos: las arbitrariedades de dibujar líneas imaginarias y no tener el derecho de hacer el más mínimo cambio en nada, ni siquiera en uno mismo (Tolstói-I, 1858: 158).

En la misma carta Tolstói expresaba su desacuerdo con la interpretación cristiana que había provocado su última obra, *Tres muertas*, en donde describía la distinta forma de morir de una dama, un campesino y un árbol. Sus comentarios parecen avanzar el argumento rilkeano de la muerte propia, por cuanto cada una de esas tres agonías era la consecuencia de la vida falsaria o de coherencia con el universo que habían mantenido los personajes:

Mi idea era la siguiente: tres seres vivos han muerto, una dama, un campesino y un árbol. La dama da lástima y asco porque mintió toda su vida y miente también en el momento de morir. El cristianismo, tal y como ella lo entiende, no la ayuda a resolver el problema de la vida y de la muerte. ¿Por qué morir cuando uno tiene ganas de vivir? (...) El campesino tiene una muerte serena, precisamente porque no es cristiano. Su religión es otra, aun si por costumbre cumple con el ritual cristiano; su religión es la naturaleza, con la que siempre vivió. Taló árboles, sembró y segó su centeno, degolló carneros y vio nacer ovejas y también niños y vio morir ancianos y conoce bien esta ley a la que nunca dio la espalda como hizo la dama, sino que la miró directa y simplemente a los ojos. *Une brute*, dice usted, pero ¿qué tiene de malo *une brute*? *Une brute* es felicidad y es belleza, es armonía con el universo y no desavenencia como en el caso de la dama. El árbol tiene una muerte tranquila, honrada y bella. Bella porque no miente, no anda con remilgos, no tiene miedo y no lamenta nada (Tolstói, 2003-I: 158).

La advertencia sobre la digna agonía del árbol está asociada a su vida no mentirosa, que no tiene ni miedo ni lamenta nada, a su dignidad silenciosa que parece remitir a un tiempo anterior al tiempo y que procura una fraternal hermandad con la naturaleza. El 17 de abril de 1907, tres años antes de morir, Tolstói apuntaba en sus diarios que “la emoción y el entusiasmo que sentimos ante la contemplación de la naturaleza es el recuerdo del tiempo en que éramos animales, árboles, flores, tierra. Más exactamente; es la conciencia de nuestra unidad con el Todo, una unidad que el tiempo nos ha ocultado” (2003-II: 228).

La deforestación fue sin duda un grave dilema paisajístico -y económico- que sobrevino tras la liberación de los campesinos en Rusia y que el mismo escritor tuvo que lidiar tras recibir en herencia Iasnaia Poliana en 1847. El dilema de la rentabilidad económica de los bosques, la transformación del paisaje (que había llegado intacto hasta el siglo XIX), y las consecuencias morales e incluso religiosas de la tala del bosque ocupa un lugar central en *Ana Karenina*. En la novela aparecen dibujadas las dos actitudes elementales ante el problema, personificadas en Levin y Stivia, el primero como defensor ferviente del mantenimiento del bosque y el segundo, interesado en el beneficio económico inmediato que la tala y la venta de la madera podría reportar a la familia. Los argumentos de Levin para evitar lo que parece inevitable pasan,

inicialmente, por la rentabilidad económica a largo plazo y por la necesidad de que Stivia conozca realmente el bosque, para que “cuenta los árboles”, para que toque cada uno de los ejemplares como lo que son, individuos irrepetibles, y sea consciente de las implicaciones de su decisión; en definitiva, para que no se deshaga de los árboles por ignorancia, es decir, sin llegar a conocerlos. La defensa del bosque que lleva a cabo Levin se fundamenta en última instancia en estos argumentos irracionales y no cuantificables, vinculados al *genius loci* del bosque, a su consideración como lugar sagrado, a un sincretismo que combina aspectos panteístas con una desesperada búsqueda de la creencia, de la fe (Costlow, 2003: 112).

Esa visión trascendental, que va construyéndose a lo largo de la novela, alcanza su formulación más acabada en los capítulos finales, cuando la presencia del bosque adquiere la solemne verticalidad de un templo fraternal, ecuménico y comunitario: el momento en el que el bosque abraza a Levin.¹⁵⁴ En su lucha interior por encontrar un sentido a la vida, Levin va caminando cada vez más adentro en el bosque, inmerso en sus pensamientos. Planteado como un proceso invocatorio que atraviesa etapas y estados de ensimismamiento, el episodio comienza con la descripción de la jornada, un día de siega en el que todos los habitantes de la finca se afanan en las tareas agrícolas con el fin de cosechar la avena y la cebada antes de que cambie el tiempo. Ocupado en estas tareas, Levin se pregunta por el sentido de semejante esfuerzo colectivo y charla con el campesino Feódor sobre el trato a los súbditos. Dando vueltas a este asunto y evaluando su propia existencia, Levin parece perder el sentido de la orientación. Como si obedeciera a una llamada personal, sólo para sus oídos, el protagonista sigue adentrándose en la naturaleza. En su caminar, Levin va accediendo a un estado de dicha y paz, hasta que se tumba junto a un olmo. La escena recuerda al episodio de Kasián de Karívaia Miech en *Memorias de un cazador* de Turguénev. Escribe Tolstói:

Tumbado de espaldas, contemplaba ahora el cielo alto y despejado. ‘¿Acaso no sé que es el espacio infinito y no una bóveda? Pero, más que entorne los ojos y aguce la vista, no puedo dejar de verlo redondo y limitado, y, a pesar de mis conocimientos del espacio infinito, tengo razón cuando me imagino una bóveda azul sólida, mucha más razón que cuando me esfuerzo por ver más allá.

La mirada a la bóveda del cielo parece completar el viaje con un instante de pleno entendimiento en el que Levin vuelve a experimentar una felicidad misteriosa, como la de Pierre en *Guerra y Paz*, resultado no de una actitud crédula e inocente ante los caprichos del mundo, sino como superación de la razón. Como dice Tolstói, “Levin había dejado de pensar”.¹⁵⁵ La naturaleza es para Tolstói la efectiva garantía de que más

¹⁵⁴ Hay que anotar que el momento privilegiado del final al que nos referimos viene anticipado por un episodio anterior, también relevante y en cierta medida preparatorio. En la escena en la que Stiva y Levin van a cazar juntos. Conforme se adentran en la naturaleza, el cielo se torna cada vez más oscuro, algunos pájaros sobrevuelan los abedules como señales premonitorias, las estrellas aparecen entre las copas de los árboles y el tiempo suspendido, que comienza a densificarse lentamente, va transformando a los dos personajes, que pierden actualidad y se incorporan lentamente a la dimensión atemporal paisaje: de ser dos nobles aficionados a la caza, pasan a ser dos cazadores primitivos empeñados en la noble causa de buscar sustento alimenticio.

¹⁵⁵ “Levin había dejado de pensar, y sólo prestaba oídos a unas voces misteriosas que hablaban entre sí, tan pronto alegres como preocupadas. “¿Será eso la fe? -se dijo, sin atreverse a creer en su felicidad-. ¡Gracias, Dios mío!” profirió, ahogando los sollozos que le subían a la garganta y enjugándose con ambas manos las lágrimas que se agolpaban en sus ojos”. (Traducción Víctor Gallego).

allá del mundo de los convencionalismos existe una vida real, un ritmo continuo y monótono, eterno. Una corriente que sólo se hace visible en momentos raros y privilegiados. Lukács identifica estos “momentos grandiosos, generalmente vinculados a la muerte” como aquellos en los que “una realidad se revela por sí misma al hombre y, a través de ella, sorpresivamente, éste entrevé y acaricia la esencia que rige sobre él y que trabaja en su interior, el sentido de su vida” (Lukács, 1974: 149). El cambio de percepción de Levin se produce en la soledad de la naturaleza, porque “el mundo natural es siempre para Tolstói el lugar para la epifanía” (Costlow, 2003: 112).

El mismo Dostoyevski creyó ver en este episodio de *Ana Karenina* una escena de revelación de la naturaleza que, en su opinión, conducía a cierta clase de conversión. En una entrada de su diario, Dostoyevski anotó:

[Levin] volvió a internarse en el bosque, se tendió al pie de unos álamos temblones y se puso a reflexionar, casi en estado de éxtasis. (...) La idea de Levin puede resumirse así: ¿por qué buscar mediante la inteligencia lo que la vida misma nos ha dado, aquello que hay en cada hombre en el momento de nacer y que, aun sin quererlo, debe seguir y de hecho sigue (Dostoyevski, 2007: 515-516)?¹⁵⁶

Para Andréi, el personaje de *Guerra y Paz*, la luz que hacía visible el roble majestuoso aclaraba su propio camino personal. La iluminación del bosque de Levin, sin embargo, es fraternal y comunitaria. El episodio culminante de *Ana Karenina*, lo hemos visto, se inicia en la reunión solidaria de todos los habitantes de la finca para trabajar en la siega. Y concluye en el bosque, en la comunidad de los árboles que abrazan a Levin en el momento de su conversión. “Los árboles son lo visible, el signo externo de la vida vivida por otros, dan fe de su pervivencia y verdad, de la resistencia firme y del refugio ante todas las tormentas del tiempo. Levin no encontrará un lugar mejor a donde ir (Costlow, 2003: 113). Éste es el viaje paisajístico final de *Ana Karenina*: el que va de la reunión de los presentes a la comunidad de los ausentes. En este sentido, el bosque es ecumene, cuerpo colectivo y recuerdo de la unidad que pervive en el tiempo por la participación de todos sus miembros. Como ha explicado Semenov, Tolstói quería repoblar el entorno de Iasnaia Poliana como una manera de perdurar, de dejar algo bueno para la gente, de crear algo para el futuro, una comunidad de árboles, un templo que guardara el recuerdo de la fraternidad original.

Advertí al inicio de este capítulo la dimensión metafórica del encuentro de Tolstói con la cámara de cine: al igual que sus personajes, el escritor se detuvo en el corazón del bosque. Frente a él, el trípode con la cámara. Tal encuentro en la naturaleza selló de alguna manera la raigambre paisajística sobre la que crecería el cine ruso. Para finales del siglo XIX, a las puertas de la invención y expansión del cinematógrafo, había cuajado una categoría paisajística de lo ruso. En un siglo, Rusia pasó de ser un país *imposible* de retratar, sin valores pintorescos, a desarrollar una ética-estética del paisaje

¹⁵⁶ De ese algo del que participan los hombres antes de nacer se deriva un sentimiento fraternal que Dostoyevski interpreta como amor al prójimo: “Ese conocimiento, en esencia, contiene toda la ley humana, tal como nos la anunció el propio Cristo. Ese conocimiento es innato, se nos ha concedido como una gracia, pues la razón jamás podría proporcionárnoslo: ¿por qué? Pues porque ‘amar al prójimo’, si se analiza con la razón, es irracional” (Dostoyevski, 2007: 516).

PARTE I

paradójica y absolutamente original en el ámbito europeo. A tal categoría paisajística de la *pauvreté riche* la hemos llamado paisaje invertido, por la inversión o sublimación que desarrolla sobre las categorías de lo pintoresco y lo sublime. La pregnancia y reconocimiento de sus valores expresivos no es ajena a su asimilación como arquetipo o elemento de identidad nacional, en un periodo en el que Rusia está inmersa, desde el punto de vista político y social, en la definición de su lugar en la historia. El paisaje contribuyó también a la fijación de tales respuestas.

La aparición del cine en este contexto tiene la dimensión de gran encrucijada paisajística. Recoge la herencia acumulada durante mil años de cultura, al tiempo que va articulando no sólo nuevas formas del paisaje, sino incluso de relación con la naturaleza. Todo ello coetáneamente a la proscripción del paisaje como género pictórico, a través de una doble vía que representan Kandinsky y Malévich. A la definición de esta quinta encrucijada del paisaje dedicaremos el próximo capítulo.

CAPÍTULO 7

QUINTA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE RUSO

EL PAISAJE CINEMATOGRAFICO Y EL FIN DEL PAISAJE

A partir de la herencia romántica, el paisaje en Rusia no fue simplemente una imagen, un género o un motivo, sino un territorio de violencia estética en donde quedaron confrontados a lo largo de los siglos los componentes extremos de su dualidad cultural: lo secular y lo religioso, lo visible y lo invisible, la interioridad y la exterioridad, lo material y lo espiritual, lo individual y lo colectivo. La irrupción del cinematógrafo a finales del siglo XIX, *el siglo paisajístico* por excelencia, tiene la facultad de reactivar algunos de los dilemas descritos en las cuatro encrucijadas del paisaje ya mencionadas. En ese sentido, el cinematógrafo propicia la quinta encrucijada del paisaje, no sólo por su facultad para retratar la naturaleza como no lo había logrado ningún invento humano hasta la fecha, sino porque en la confrontación con el mundo exterior -la cámara frente a la naturaleza- se despiertan fantasmas, vuelven cuestiones teológicas y filosóficas, reverdecen asuntos constitutivos del alma cultural rusa. Al plantar la cámara frente a la naturaleza queda reformulada la ecuación más básica de la experiencia paisajística, la del hombre frente a la exterioridad más radical. Es posible plantear una interpretación paisajística del cinematógrafo como escenario de una nueva y aparentemente definitiva batalla cultural, precisamente por la raigambre histórica de los argumentos que se activan.

Paradójicamente, la reformulación del paisaje que procura la máquina de los Lumière coincide en el tiempo con la crítica y radical proscripción del paisaje como género pictórico en las artes plásticas, tal y como preconizan las vanguardias. Los dos principales celebrantes de este proceso serán los rusos Vasili Kandinski y Kazimir Malévich. Coinciden así en el tiempo dos tensiones de sentido contrario, una de formulación del nuevo paisaje cinematográfico y la otra de disolución del paisaje, que generan un campo de tensiones y paradojas absolutamente original pero nada extraña a otros procesos igualmente contradictorios de la estética de la naturaleza en Rusia. En este capítulo abordaré en primer lugar las peculiaridades paisajísticas que genera la instauración del cine, analizaré después el motivo del jardín como primer arquetipo paisajístico, y terminaré identificando la crítica anti-paisajística que se desarrolla coetáneamente.

7.1. LA TERCERA NATURALEZA DE LAS IMÁGENES DEL CINE

7.1.1. LA RECEPCIÓN DEL CINEMATÓGRAFO EN RUSIA

El gran paisajista ruso Isaac Levitán murió en 1900. Apenas sobrevivió cuatro años a las primeras proyecciones en suelo ruso. Llamativamente, su nombre estará en boca de los cineastas, por un motivo o por otro, durante todo el siglo entrante: de Kuleshov a Khutsiev, el maestro del paisaje tiene un lugar eminente en el debate del

paisaje cinematográfico ruso.¹⁵⁷ De la misma generación que Levitán, el escritor Máxim Gorki publicó en julio de 1896 la crónica de la primera proyección cinematográfica a la que asistió, documento esencial para entender la recepción del nuevo medio en Rusia, especialmente entre la *intelligentsia* cultural y artística. Gorki tenía treinta años y un prestigio ya consolidado como uno de los grandes narradores de Rusia cuando conoció el cine en su ciudad natal, Nizhny Novgorod. El relato de aquel descenso al “reino de las sombras”, como él lo definió, publicado pocos días después en un periódico local, da cuenta de la contradictoria y desconcertada experiencia vivida, no tanto por la dimensión inmaterial o fantasmagórica del invento, que en principio podría chocar con su pensamiento ético-estético literario, como por el realismo incompleto del cinematógrafo.

En la famosa crónica, Gorki criticaba el cine no porque fuera un espectáculo de fantasmagorías intrascendentes, sino porque era “casi lo real”: casi lluvia, casi árbol, casi viento. En ese “casi” se concretaba un déficit de realismo que le privaba de completar su materialidad. Tal postura, por otro lado, venía a reconocer la importante carga presencial que sí tenían sus imágenes. Los árboles, el viento y el agua proyectados eran árboles, viento y agua, pero sin serlo. “Están imbuidos en un gris monótono. Rayos grises de sol que atraviesan un cielo gris, grises ojos en medio de rostros grises y, en los árboles, hojas de un gris ceniza” (1988: 25). Frente a las reacciones, fundamentalmente en Francia, que celebraban la objetividad científica del nuevo invento, tanto por su alta iconicidad como por su capacidad de atrapar el movimiento y la vida cotidiana, tal y como ocurría en las bobinas de los Lumière, Gorki apreció desde la primera proyección que la especificidad del nuevo invento residía en su materialidad en grado incompleto o no consumado, de tal manera que la extraña amputación que sufría el mundo filmado transformaba lo conocido en algo extraño, como lo *Heimlich/Unheimlich* freudiano.

A pesar de sus prevenciones expresas (“voy a tratar de explicarme para no ser tachado de loco o de hacer concesiones al Simbolismo”), las palabras de Gorki marcan una línea de interpretación del paisaje cinematográfico que será lugar común en el cine ruso de los orígenes, dominado por la visión del simbolismo, y hasta los años treinta (Taylor y Christie, 1988: 19). Apenas una década después de la experiencia de Gorki, en 1911, Leonid Andreiev abundaba en la paradójica materialidad del cinematógrafo, en donde lo que aparece “no está ni vivo ni muerto: es una segunda vida, una existencia enigmática, como la de un espectro o una alucinación”.

Ciertamente, en los primeros años del cine, y no sólo en Rusia, abundan los testimonios que se refieren a la interpretación mágica del invento. El antropólogo Edgar Morin ha relatado cómo los campesinos de Nizhny Novgorod, en 1898, dos años después del texto de su paisano Gorki, incendiaron una barraca de proyección de Lumière al grito de “¡Fuego a la brujería” (1961: 51). El cinematógrafo parecía explicitar con especial pertinencia algunos paradigmas del espíritu finisecular de Occidente, referidos a lo visual, lo fugaz, las apariencias, la unidad orgánica o la mecanicidad de la realidad. Pero en Rusia, además, el cine ponía en evidencia la confrontación entre dos mundos. Argumenta Bulgakova:

¹⁵⁷ La referencia a Levitán es recurrente en esta tesis. Para apreciar su importancia remito particularmente al capítulo 13.

El cine ruso de los orígenes reflejaba valores característicos de una sociedad pre-industrial; esto era evidente en la particular tendencia arcaica de este medio en Rusia. Esta dualidad, que evidencia una ambivalencia en la asimilación de la modernidad, dio forma específica al cine ruso durante muchos años. Rusia se adentró en la creación de un sistema artístico e ideológico que estaba en directa y consciente oposición al desarrollo de la industria cinematográfica en el resto del mundo, fundamentalmente de Hollywood” (2012: 1).

Aunque el proceso de asentamiento, a partir de las ferias y de las proyecciones itinerantes, y las demandas de los primeros espectadores rusos no difiere de las de otros países, al implantarse en suelo ruso el invento de los Lumière adquirió una seriedad trascendental más solemne y duradera que la del juego de feria, habitual en el resto del mundo occidental. De tal manera que en Rusia, desde el primer momento, “el cine fue percibido como un doble fantasmagórico peligroso de la vida, con diversos poderes místicos” (2012: 3).

La conexión entre el cine y la muerte parecía además señalada como un estigma por los sucesos trágicos que acaecieron *el primer día* del nuevo invento en suelo ruso y que, de manera simbólica, parecieron marcar su evolución posterior. Las primeras bobinas rodadas en rodados por Félix Mesguich -para la compañía francesa Pathé- tenían como objeto la coronación del zar Nikolái Romanov en 1896, siguiendo por otro lado la pauta de *lo noticioso* manejada por los primeros operadores en todo el mundo. Sin embargo, la coronación (política y cinematográfica) se convirtió en una terrible tragedia a consecuencia de las avalanchas que se produjeron durante las celebraciones en el campo de Khodynskii, en las que murieron más de dos mil personas. Buena parte de la *intelligentsia* rusa vio en aquella sangrienta coronación el anuncio del fin de una era. Lo cierto es que, en el ámbito del cine, el rumor de la masa convertida en una fuerza natural no dejará escucharse desde el fondo del paisaje, con toda la fuerza de un elemento de la naturaleza, durante buena parte del cine ruso. La confrontación de la masa (en plano general, que llega del fondo, como una gran ola) frente al individuo (en primer plano, propio del *star system* hollywoodense) constituirá una de las dialécticas centrales del cine ruso de los años veinte.

Hay que tener en cuenta, por otro lado, que el cinematógrafo actualizó un debate profundamente autóctono asociado a la dicotomía entre la experiencia individual y el destino colectivo. Un debate en torno al concepto de *sobornost*. El cinematógrafo, como espacio de encuentro, experiencia y ritual social, proporcionaba un nuevo escenario para la celebración de la unidad de lo colectivo; es decir, del destino común supra-individual que, como en la percepción de una película, resultaba de la disolución de las experiencias particulares por un fin comunitario más noble.

Esta serie de dualidades específicamente rusas, a la que se une la poderosa herencia cultural (teatral, literaria, pictórica), genera ya en estos primeros años un estilo reconocible de lo ruso-cinematográfico fuera del país: una narrativa cadenciosa, un modo interpretativo explícito y grandilocuente, el rechazo del montaje y el gusto por las tomas continuas, la carencia de finales felices. Tan habituales en el cine occidental, fundamentalmente a través del montaje en paralelo de acciones que se resolvía con una salvación *in extremis*, los finales felices se convirtieron en un elemento extraño al cine

PARTE I

ruso. “Todos los films rusos (de esta época), incluso los más triviales, terminan en tragedia”, concluye Bulgakova (2012: 2). El cine sufre así la herida de una aparente incongruencia entre la modernidad del medio, predispuesto a atrapar la velocidad, el cambio, la vida, y el espíritu arcaico que parece animarlo desde su asentamiento en suelo ruso (2012: 3-6). Esta primera interpretación estética del cinematógrafo ruso, que se inscribirá como marca de nacimiento en todo el periodo formativo del cine, estuvo animada y argumentada por la importancia que tuvo el Simbolismo en el cambio de siglo.

7.1.2. EL CINE COMO QUINTA ENCRUCIJADA DEL PAISAJE RUSO

La particularidad de la quinta encrucijada del paisaje consiste en que el cine reactiva dilemas originados en los cuatro escenarios estéticos previos. Respetando la estructura desarrollada en los capítulos anteriores, podemos agrupar tales cuestiones en cuatro partes:

1. El primer rasgo, ya descrito en el epígrafe anterior, se refiere a la naturaleza híbrida, material-espiritual, del nuevo invento. El cinematógrafo es una invención mecánico-óptica creada en el contexto de una sociedad industrial (la factoría Lumière) en la edad de la electricidad, coetáneo del automóvil y el psicoanálisis, con una utilidad científico-espectacular imprecisa que muy pronto encuentra viabilidad comercial como espectáculo de masas entre las clases trabajadoras y medio-bajas de las ciudades. Junto a esta dimensión urbana, post-industrial y secularizada del nuevo medio, el cine reactiva una serie de impulsos arcaicos o mágicos, especialmente en Rusia, propios del “hombre imaginario”, diría Morin (1961: 206). Cuando la cámara proyecta los parajes naturales, exóticos o cotidianos, la naturaleza filmada parece confirmar ante los ojos de los rusos el doble fondo -la mencionada pulsión espiritual- que como reminiscencia lejana posee todo paisaje y de la que hemos dado cuenta en la primera encrucijada del paisaje. Este rasgo dual del cine será especialmente celebrado por el Simbolismo ruso, que interpreta el cine y el paisaje de una manera absolutamente original como espacio intermedio o lienzo entre dos mundos.

2. El cine reactiva el debate sobre la ontología de las imágenes que destacábamos en la segunda encrucijada del paisaje. El marco rectangular, el uso de la perspectiva, del punto de vista monocular y la prevalencia narrativa de las nuevas películas, todos estos elementos remiten a la tradición pictórico-representativa occidental fundamentada en el Renacimiento que Rusia, como hemos visto, no asume antes del siglo XVIII. En ese sentido, la imagen cinematográfica encuentra modelos y herramientas de representación en la pintura. Al mismo tiempo, la imagen fotoquímica viene a resolver mecánicamente la posibilidad de una imagen hecha sin intervención de la mano del hombre, obtenida por la impresión directa del objeto sobre la superficie sensible: a la manera del rostro de Cristo tomado por la Verónica o el velo del rey Abgar, la imagen cinematográfica tiene una dimensión acherópita que no pasará desapercibida para los cineastas rusos. Por este camino, el cine genera una imagen emparentada con la estética y fundamentos del icono: por su dimensión acherópita, por su realismo o materialismo (como encarnación del mundo), por la relación con el modelo o arquetipo (de ahí su naturaleza verdadera) y por la función intermediadora o limítrofe de la imagen. El nuevo invento actualiza la doble naturaleza de la imagen que

caracterizaba la segunda encrucijada del paisaje y que queda resumida en esta dicotomía: una imagen representativa/ pictórica/ fantástica frente a otra presencial/ icónica/ verdadera.

3. En la búsqueda de modelos estéticos, el cine ruso se nutrirá de las categorías estéticas paisajísticas decimonónicas. De hecho, lo arcádico, lo sublime y lo pintoresco sufrirán numerosas formulaciones a lo largo de toda la historia del cine ruso hasta el día de hoy. Aunque una de las primeras series de vistas cinematográficas llevará por título *La Rusia Pintoresca*, el reconocimiento de la belleza o valor estético-filosófico-espiritual del paisaje propio volverá a constituir un dilema para los cineastas, como lo había sido antes para literatos y pintores. Es verdaderamente llamativo comprobar cómo el debate de lo pintoresco constituye una herencia densa y pertinaz de la Europa dieciochesca. Lev Kulechov, uno de los pioneros de la llamada escuela de montaje soviético, comentaba irónicamente el trabajo del cineasta pre-revolucionario más importante y personal, Evgenni Bauer, atendiendo precisamente a sus vanos intentos paisajísticos. Para Kulechov, el entorno natural de Rusia, “el vistoso y colorista barrizal” de los campos rusos no era suficientemente fotogénico y sólo las estructuras arquitectónicas o industriales merecían ser filmadas (1987: 93). La visión arcádica de Rusia será, a su vez, una categoría maleable y constantemente revisitada, particularmente durante el Realismo Socialista, a partir de la década de los años 30. Haciendo un juego de palabras, podríamos decir que la estética de *El acorazado Potemkin* de la vanguardia da paso a la estética de los *pueblos Potemkin* del Realismo Socialista en la década siguiente.

4. Finalmente, el cinematógrafo asume en Rusia los dilemas del Romanticismo, particularmente de lo sublime, y la estética invertida como una herencia propia. Si en Francia el cine parecía engarzado en la tradición del Impresionismo, precisamente por su capacidad para atrapar la piel y las atmósferas fugaces del mundo, en Rusia encontró su continuidad genética en el Romanticismo. La imagen cinematográfica daba fe de una realidad incuestionable y era prueba del mundo sensible, pero al mismo tiempo ella misma formaba parte del mundo, intentando configurar una gramática que permitiese al hombre vivir en un mundo de confusión insoluble (McConnell, 1977: 88-92). El cine daba prueba, por tanto, del perdurable universo de las cosas, pero marcaba una distancia insuperable que le separaba de la pureza de la cosa-en-sí: el cine generaba, parafraseando a Shelley, una permanente nostalgia del objeto. “El romanticismo y su hijo, el cine -concluye McConnell-, representan una ruptura de la antigua seguridad de la inteligencia humana (...) y de la terrible necesidad de volver a los ritmos del mundo (1977: 199). En esta vinculación con el Romanticismo, el cine era, por tanto, un arte del mundo natural, perto también del mundo confuso y del mundo ausente. Este rasgo idealista será crucial en el desarrollo diferenciado del cine ruso a lo largo del siglo XX. De hecho, en el caso ruso y particularmente en el contexto del Simbolismo, resultaba especialmente pertinente la hipótesis baziniana de que el cine estaba prefigurado en la mente del ser humano, como en el cielo platónico, antes de que inventase técnicamente por los hermanos Lumière (Bazin, 1990: 33).

Veíamos en la cuarta encrucijada que lo pintoresco evolucionaba en la cultura rusa hacia la apreciación del vacío, la monotonía y la humildad de la naturaleza nacional. Tal y como supo ver Gorki, la imagen cinematográfica era también de una

realidad humilde, incompleta, casi lo real, pero sin serlo. Las ausencias, el vacío de determinados rasgos propios de lo real, hacían del cine una herramienta que creaba a partir de la negación. Un mundo sin color, un bosque sin ruidos, hombres y mujeres sin voz, agua que no moja, nieve que no enfría, viento sin movimiento... Todo ello sobre una pantalla blanca, como negación absoluta de la hipótesis de cualquier imagen. Un ausencia que Gorki interpretó como demoníaca: un reino de sombras.

7.1.3. LO PAISAJÍSTICO CINEMATOGRAFICO Y LO DEMONÍACO

Lo demoníaco y lo apofántico son los dos componentes que, por ruptura o inversión, por exceso o por defecto, resuelven la coexistencia aparentemente imposible de la dualidad cultural rusa. En la pantalla cinematográfica se reúnen materia y espíritu, luz y oscuridad, representación y presencia, sueño y vigilia, cielo e infierno, deseo y contemplación, Sodoma y Madonna. Pero además, el cinematógrafo es el templo del “dios del momento”, del que hablaba Lósev: dios que aparece y se esfuma como un efecto lumínico. En el paisaje filmado lo demoníaco aparece en la amenaza siempre latente, en la irrupción de los cambios atmosféricos, en un golpe de viento, en la aparición súbita del azar, en un árbol que se desploma, en las bombas que destripan un campo de girasoles, en un incendio que arrasa la dacha o la cosecha, el paisaje arcádico que toda la comunidad ha cultivado durante meses. En el cine ruso la naturaleza tiene el poder de destruir lo que acaba de tomar forma ante nuestros ojos, evidenciando la dimensión demoníaca que anida en la belleza terrible del paisaje.

Lo apofántico y lo demoníaco habían coexistido en la cultura rusa durante la segunda mitad del siglo XIX. Era la cohabitación de Gógol y Belinski, dos extremos del neo-espiritualismo decimonónico ruso. La evolución de paisaje hacia lo anti-pintoresco a partir de la década de 1860 permitía hablar de una predominancia de la estética negativa en las artes plásticas. El cinematógrafo, sin embargo, tal y como es recibido por el Simbolismo y la predisposición romántica, asombra como mecano demoníaco. En el particular contexto de la Rusia de fin de siglo, plagado de augurios vinculados a la compleción de los tiempos, la lectura demoníaca del cinematógrafo como reino de las sombras realizada por Gorki parece el diagnóstico general de la evolución de la cultura en la que encaja el nuevo invento. Por otro lado, las primeras proyecciones generaron en el espectador ruso un “exceso de visión”: disponía todos los elementos ante los ojos del nuevo espectador sin jerarquía ni organización aparente, abierto en muchos casos al azar. Todo era visible, todo resultaba equívoco: todo, demasiado real. Lejos de entenderse como muestra de un mayor realismo, este exceso de la imagen fue interpretado como manifestación de una percepción turbada. Paradójicamente, ver demasiado no era, en el cine de los primeros días, sinónimo de una mayor verosimilitud, sino sospecha sistemática sobre la credibilidad y el estatus onírico de lo visible.

La primera década del siglo XX, tiempo en que el cinematógrafo se hizo familiar a la audiencia, fue también el periodo en el que el Simbolismo copó la mentalidad cultural y social del país. Fue la primera vanguardia, antes que el Futurismo, en descubrir en el cine no un vehículo, una herramienta o un campo de exploración formal, sino la demostración ontológica de su credo artístico. Una prueba en sí misma, más que un campo de pruebas. Su argumento quedaba respaldado por la coincidencia histórica que les hermanaba generacionalmente con el nuevo invento: ambos habían visto la luz

al mismo tiempo (hijos naturales del fin de siecle), lo que animaba cualquier interpretación escatológica de la máquina cinematográfica y les señalaba a ellos como celebrantes del fin del tiempo.

La lucha entre la luz y la sombra, el carácter evanescente de la imagen cinematográfica, el universo crepuscular de la pantalla, en blanco y negro, su fugacidad, como un suspiro, unida al carácter imprevisto de sus finales... Todos estos elementos daban pie a la interpretación de las películas “como visiones nocturnas fantasmagóricas que encajaban con el sentido de la realidad velada y oculta de la cual el mundo era una mera sombra” (Gunning, 1998: xix). “Somos sombras pálidas, como las imágenes del cine” escribió el escritor simbolista Fyodor Sologub, en una de las muchas referencias metafóricas a las que se acomodaba fácilmente el cine. El cine aparecía como profecía inesperada y prefiguración del Apocalipsis que estaba próximo a llegar.

La interpretación que hace el Simbolismo del cine no se limita, en todo caso, a la lectura metafórica de las sombras, sino que continúa con la celebración de la extraña materialidad de sus imágenes. Entendía Andreiev que los componentes materiales del cine eran de una *tercera naturaleza* (un paisaje que no es el real ni el del sueño). Una idea desprovista de los recelos morales de Gorki y convertida en prueba fehaciente de sus postulados estéticos y filosóficos. La hipótesis del Simbolismo no descansa, por tanto, en la idea de que las películas están hechas de los materiales de la naturaleza, sino en que la naturaleza está confeccionada con los materiales del cinematógrafo. Es el mundo el que tiene en origen una dimensión esquiva, mortecina, espectral, no el cine. El verdadero “reino de las sombras”, criticado por Gorki pero puesto en evidencia justamente por el cine, era por tanto el llamado mundo de los vivos, el mundo exterior. La interpretación simbolista del nuevo invento afectaba a todo el dispositivo espectacular del cinematógrafo, no sólo a la naturaleza incierta de las imágenes proyectadas. Yuri Tsivian establece tres ámbitos en los que se concretaba esa lectura:

A. En la dimensión ritual del cine. La disposición de los espectadores en la sala, el rol del proyccionista como celebrante y la visión de la pantalla como lienzo de imágenes -no otra cosa era el iconostasio en el templo cristiano ortodoxo- propiciaron la consagración de cine como nuevo rito profano. Aunque el mito de la caverna de Platón se convirtió a lo largo del siglo XX en “escenografía ejemplar de cualquier trascendencia y modelo topológico del idealismo” (Baudry, 1970: 7), los simbolistas fueron los primeros en establecer la conexión del cine con el teatro-cárcel de las sombras descrito en el libro VII de la República. Recuerda Tsivian que la imagen de la caverna de Platón constituye “la analogía más certera a la hora de ilustrar los fundamentos de la doctrina poética simbolista” (Tsivian, 1988: 50). Hay que añadir, tal y como hemos adelantado, que el cine actualizaba a los ojos de los simbolistas la idea del *sobornost*, concepto anclado en la tradición rusa y que establecía un vínculo indisociable entre la unidad comunitaria y el destino como pueblo.¹⁵⁸

¹⁵⁸ En este ámbito, los detalles diferencian la rama moscovita de la peterburguesa. La primera, con Bieli a la cabeza, apreciaba que el cine sometía el *sobornost* a una cura de realidad, la concretaba en el tiempo presente, como resultado también de su inminente advenimiento. Los de San Petersburgo, por su parte, entendían el *sobornost* de una manera más tradicional, como un teatro místico que guiaba el destino de la comunidad.

PARTE I

B. En la naturaleza de la imagen. “No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro silencioso”, había prevenido Gorki, expresando un sentimiento que pronto se generalizó como cliché, no necesariamente negativo, entre los intelectuales rusos. De la misma manera que el circo había servido de metáfora recurrente de la condición humana –en autores como Picasso, Andreyev o Hermann Bang-, el cine devino su contratipo o duplicado negativo: imagen de la muerte y sus variables. “La extraña sensación de que las películas pertenecían al mundo de los muertos fue activada por señales contradictorias que provenían de la propia imagen. (...)La presencia del movimiento hacía que la imagen apareciese sorprendentemente como viva, mientras que la ausencia de sonido y color la convertían en un rectángulo embrujado” (Tsivian, 1998: 6). Esta ambigüedad, que hemos definido como demoníaca, cautivó a pintores y escritores simbolistas, también por su engarce insospechado con la tradición nacional.

C. En el carácter intersticial de la experiencia filmica. La *tercera naturaleza* del cine mencionada por Andreyev sintetiza la dimensión visionaria que el Simbolismo otorgó a la imagen filmica como territorio intersticial entre lo oculto y el mundo de los vivos. En 1917 Fyodor Otsep publicó un artículo en el que decía: “El cine es completamente una tierra transparente; una alucinación más misteriosa si cabe, ya que esconde en sí algún tipo de idea que todavía no hemos comprendido” (Otsep, 1917: 68). Esta dimensión de la imagen como territorio intermedio situada entre dos mundos, que remite a la hapticidad descrita por Laura Marks, constituye la tercera de las grandes asimilaciones del cine desde el Simbolismo.¹⁵⁹

7.1.4. LA DIMENSIÓN PAISAJÍSTICO-PERFORMATIVA DE LA PROYECCIÓN

La experiencia paisajística del primer cine para el público de Rusia no se limitó a lo visual, sino que adquirió cierta dimensión experimental o vivencial: la propia proyección tenía algo de territorio híbrido, de recorrido o atravesamiento físico, de *jardín o bosque de imágenes*. Es lo que Tsivian identifica como la dimensión performativa del cine, que equipara la vivencia de aquellas proyecciones iniciales a la confrontación física del hombre con la naturaleza.

Hasta mediados de la década de 1910 cada sesión era un acontecimiento abierto y heterogéneo que no estaba determinado por la duración institucionalizada de una película, que no tenía ni principio ni fin definidos, y que no respondía a una lógica causal que llevara al relato a su conclusión inevitable. Tanto la respuesta física como el comportamiento del espectador con respecto al evento cinematográfico respondían a este planteamiento azaroso. El espectador iba al cine, no a ver una película. E ir al cine significaba adentrarse en la experiencia del reino de las sombras y el gran silencio, tal y como fue descrita por Gorki. A mediados de la segunda década de siglo XX la institucionalización del cinematógrafo como *lugar donde se exhibían películas*, superpuso la experiencia del film a la del cine. Frente a la idea primitiva del cine como fluir de la conciencia, atado a factores muchas veces incontrolables, no intencionados y exógenos, los nuevos cánones contemplaban la película como unidad cerrada, como texto coherente, narrativo y limitado en el tiempo, cuya duración venía condicionada

¹⁵⁹ Sobre las pulsiones multisensoriales del cine ver Laura U. Marks (2000 y 2002).

por la propia historia contada como concatenación de causas y efectos. Y en donde cada elemento estaba dispuesto con intención expresiva, comunicativa o emocional. Así podemos concluir que, en sus primeros días, el cine mismo propiciaba una experiencia cuasi-fenomenológica emparentada con la confrontación azarosa y extraña que genera la naturaleza. Conforme avanza la década, el paisaje cinematográfico fue desplazándose hacia el fondo, señalando un movimiento que lleva del *más aquí* de la pantalla (el paisaje performativo) al mero rol ambiental o escenográfico: es decir, del paisaje como experiencia (como jardín de imágenes) a escenario de las historias.

La diferenciación establecida por Tsvian no difiere grandemente de la lectura sobre *el cine de atracciones* (el paisaje como atracción de feria) formulada por Gunning y Gaudreault.¹⁶⁰ La fascinación primitiva por la visibilidad o lo espectacular (que Gunning sintetiza en el concepto de *atracción*) había propiciado que en esa primera década los operadores de cine recorrieran el mundo atrapando vistas pintorescas y exóticas, poniendo ante el espectador lugares lejanos, cascadas, pasos montañosos, mares y desiertos, que convertían al cine en espectáculo del paisaje en sí mismo. El nuevo invento comenzó retratando el paisaje con absoluta voracidad, hasta el punto de que, dada la práctica abundante y la buena recepción de aquellas imágenes, se instauró el nombre de *nature views* para identificar las tomas de la naturaleza como un género independiente (MacDonald, 2001/ 2: 56). Las películas de paisajes, tal y como recuerda Paustovski en *Historia de una vida*, ocuparon también buena parte de los programas en Rusia. Como recuerda el escritor, el dispositivo ruidoso e inestable de proyección establecía cierta clase de continuidad entre las imágenes de la naturaleza y la sala.¹⁶¹ En origen, el cinematógrafo era, por tanto, un medio más paisajístico (o espectacular) que narrativo: elogio del instante fugaz (como el paisaje cambiante), sin continuidad ni retorno, de un presente pasajero que no camuflaba la presencia del espectador sino que requería su presencia manifiestamente consciente. Serguéi Eisenstein se apropió del concepto de atracción, ya en los años 20, a través de su teoría del montaje de atracciones. Aunque el significado que otorga al término atracción difiere del empleado en los orígenes, este temprano vínculo con el paisaje-performativo nos hace recordar que Eisenstein dedicó buena parte de su tarea teórica a buscar un lugar para el paisaje cinematográfico distinto del simple fondo narrativo convencional.

El concepto del paisaje-performativo nos permite hacer una lectura de las primeras proyecciones como una experiencia equivalente o próxima a la contemplación del paisaje in situ, porque activaba una serie de resortes en el espectador que eran comunes a los que se desplegaban cuando el ser humano se confrontaba en soledad ante la naturaleza; es decir, cuando se medía con la exterioridad más ajena, con lo otro que

¹⁶⁰ La formulación del cine de atracciones está recogida fundamentalmente en André Gaudreault y Tom Gunning (1989). 'Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?', en Jacques Aumont (ed.), *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris, Sorbonne, pp. 49-63. Y también en T. Gunning (1990). 'The Cinema of Attractions: Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde', en Robert Stam y Toby Miller (eds.), *Film and Theory: An Anthology*, Malden, Wiley-Blackwell, pp. 229-235.

¹⁶¹ Resulta ilustrativo el modo en que Paustovski cuenta su primera experiencia en el cine. Las imágenes de los volcanes de las películas de paisaje encuentran cierto paralelismo con la exposición al humo, el ruido, la luz y las chispas de la proyección: "Después de un largo centelleo, en la pantalla apareció el letrero 'Erupción en la isla de Martinico. Film de paisajes'. La pantalla tembló y apareció, como a través de un chaparrón, la montaña que escupía fuego. De sus entrañas se derramaba la lava candente. La sala se llenó de rumores, impresionada por este espectáculo" (1982: 80).

no soy yo (Lyotard, 1998: 187). En la literatura rusa, la metáfora cinematográfica del “mundo sin mí” se asociaba a dos paisajes psicológicos: el de la patria evocada por el emigrante y el del mundo visto por los muertos (Tsivian, 1998: 160). Abundando en la evidencia material del cinematógrafo, Erwin Panofski argumentaba en 1934 que la imagen cinematográfica atañía específicamente al vértigo experimentado ante la inmutabilidad del mundo físico. “Son las películas, y sólo las películas, las que hacen justicia a la interpretación materialista del universo que, nos guste o no, impregna la civilización contemporánea (1995: 120). Podemos localizar esta experiencia vivencial o fenomenológico-paisajística del cine en tres aspectos:

A. El primero tiene que ver con la idiosincrasia de las imágenes. La sucesión de imágenes respondía aparentemente a una falta de intencionalidad expresa. Más que una articulación de sentido clara y lineal, daba la impresión de ser un objeto sin significación evidente. Lo que pasaba por delante de los ojos era visto como un algo azaroso, incomprensible, totalmente inaccesible en su sentido profundo, más propio del mundo externo, de la naturaleza, que de la proyección humana. La experiencia del caos, la velocidad y ritmo que transmitían las imágenes proyectadas remitían al caos, velocidad y ritmo de las nuevas ciudades, símbolos de la modernidad. En este aspecto el cine era más un mirador de los *cityscapes* que un promontorio para admirar la lejanía del *landscape*. Así quedó fijado de manera magistral por Andréi Bieli en su artículo *La ciudad (Gorod)* y por Maximilian Volsoshin en *Pensamientos en la sala de cine (Misli o teatre)*.

B. El segundo se refiere al lugar del espectador. En el cine de los orígenes la posición de público era menos la de un espectador que la de un observador, un paseante o flâneur casual cuya sensación de seguir caminando quedaba acentuada por la mayor cantidad de imágenes de exteriores que de interiores que contenían los films. La exhibición de una película no era un espectáculo clausurado sino permeable a que los espectadores entrasen y abandonasen el lugar y experimentaran el film de una manera menos voyeurística y sí más expuesta a que ellos mismos, a su vez, fueran mirados. Como una experiencia fenomenológica *avant la lettre*, ha definido Aumont la vivencia del cine de los primeros espectadores (1997: 34-36).¹⁶²

C. El tercer aspecto se refiere a la estricta materialidad de la experiencia cinematográfica primitiva. El cinematógrafo primitivo no era simplemente un espectáculo de imágenes sujetas al azar, sino que él mismo parecía generarlo, invocarlo e interiorizarlo, lo que le otorgaba una raigambre orgánica y no mecánica. En un país grande como Rusia, las copias que llegaban a los espectadores de las regiones más alejada estaban sujetas a todo tipo de defectos y accidentes. Tales interferencias, los problemas técnicos, las condiciones externas de exhibición, eran con frecuencia interpretadas según parámetros de lo natural, como si formaran parte del mensaje estético. Desperfectos en el negativo, rayas, desenfoques, cortes abruptos, fagonazos... Todos estos añadidos, que entran en la categoría de lo que Lotman llamaría el ruido comunicativo (1977: 75), eran asimilados con frecuencia a elementos naturales, incluso denominados por su equivalencia metafórica con los fenómenos atmosféricos.

¹⁶² Acceder al cine bajo la influencia del Simbolismo significaba entrar en contacto no con la película, sino con la ciudad misma, condensada en el texto cinematográfico. Tsivian (1998: 38-44) ha recopilado numerosos testimonios.

Uno de los más frecuentes era la *cortina de lluvia* que se interponía entre el espectador y la imagen, cuando el negativo estaba seriamente rayado. La palabra *lluvia* era tanto un término de uso técnico como una metáfora común: una figura retórica, si se quiere menor, que se activaba en la recepción cinematográfica. No era, pues, que lloviese en las películas, sino que las películas mismas *llovían*. Las reseñas cinematográficas contenían con frecuencia divertidas referencias meteorológicas. Un comentarista de *Cine-Phono* escribía en 1917, tras ver *Cabiria* en un cine de provincias, de manera elocuente: “Hay una duda que me inquieta: ¿la acción sucedía realmente en interiores o en el exterior? Caía una lluvia tan torrencial por todo...” (Cit. Tsivian, 1998: 105). Otro trasvase de sentido recurrente fue la identificación del efecto de *soft-focus* (voluntario) o el desenfoque (involuntario)¹⁶³ como niebla, hasta el punto de quedar identificado como un rasgo característico de la melancolía convencionalmente rusa.¹⁶⁴

7.2. EL JARDÍN: PRIMER ARQUETIPO PAISAJÍSTICO DEL CINE RUSO

El motivo del jardín constituye una presencia reiterada en las distintas encrucijadas del paisaje. Vuelve a aparecer aquí, en la quinta encrucijada, erigiéndose en primer modelo paisajístico del cine y, a su vez, en engarce con una tradición cultural milenaria.

En su doble rostro, como naturaleza dejada al albur y como construcción hecha por la mano del hombre, el jardín ocupa un lugar intersticial en la historia del paisaje, también en Rusia. Especialmente en el siglo XVIII, en la que hemos llamado segunda encrucijada del paisaje ruso. El jardín es “presentación y representación”, imagen cultivada y naturaleza salvaje (Jacob, 2010: 11), resultado paisajístico de la colaboración entre el ser humano y la naturaleza, sus ritmos y azares. Esta particular hibridación permite plantear, tal y como menciona MacDonald, una cierta equivalencia entre el arte del jardín y el arte del cine (2001/1: 46). Ambos surgen, como primera condición para su existencia, de la delimitación de un perímetro, de una sección de territorio: el jardín y el cine nacen a partir de un encuadre. Ambos resultan de la culturización o domesticación del azar, de los ritmos y de las leyes de la naturaleza. El cine y el jardín están hechos por el hombre y por la naturaleza conjunta e inseparablemente, y su resultado es la escenificación del pacto, cuajado como imagen.

¹⁶³ El difuminado de muchas de las películas rusas producidas a finales de la década era tan evidente que llamó la atención internacionalmente. Víctor Shklovski, entonces emigrado en Berlín, reparaba en la curiosa respuesta del público europeo al efecto de desenfoque de algunas películas procedentes del estudio Rus, que era interpretado como un efecto de melancolía que impregnaba todo el film. Se trataba, sin embargo, de una lectura errónea de un problema técnico, que el público extranjero leía apoyándose en el hipertexto de las grandes convenciones culturales. La niebla que caracterizaba la filmografía del estudio se debía realmente al mal estado de la película virgen que se empleaba para la filmación. Dadas las dificultades materiales de la cinematografía nacional tras la Revolución de Octubre y la guerra civil, en Rus estaba filmando con material mal almacenado o recolectado de *stocks* dañados o semi-velados. Resulta curioso que aquel problema técnico fuera, primero, asociado a un fenómeno natural y, después, interpretado como un símbolo de la melancólica alma rusa, a partir de los estereotipos culturales rusos del XIX (Tsivian, 1998: 107).

¹⁶⁴ Continuando con las interpretaciones naturalistas del cine, merece la pena señalar cómo algunos escritores vieron en la experiencia *nocturna* del cine un contravalor de las legendarias noches blancas de San Petersburgo, tal y como figura en la novela de Zinaida Gippius *Niño del demonio* (*Chortova Kluka*, 1911). Si en las noches blancas el día pervivía en el tiempo destinado a las tinieblas; en el cine, la noche se hacía un hueco en las horas del sol. En ambas, la realidad adquiría el aire trémulo de una aparición.

Ambos se presentan como un resultado visible (una idea, una imagen), pero cambiante, una encarnación del punto de vista que va modificándose conforme el espectador o el caminante se adentran en su espesura, la del film o la del jardín. Uno y otro se ofrecen por tanto como territorio para perderse y encontrarse, espacio-tiempo que sólo se posee cuando es explorado y recorrido. Un territorio que guarda un secreto.

En momentos comprometidos en los que se activa la dicotomía presencia-representación (uno de los nódulos del dilema del paisaje en el cine ruso), el jardín vuelve a aparecer como arquetipo paisajístico, que no es ni cultura ni naturaleza puras, sino que posee una tercera cualidad resultado de su hibridación. Si en algún momento de la historia del cine ruso puede rastrearse esta condición salvaje-cultural del jardín, pero también como metáfora de la propia intermedialidad del cine, es en la década previa a la revolución de octubre de 1917. Particularmente en la obra de director más sobresaliente del periodo: Evgeni Bauer (1865-1917). Entre 1913 y 1917, Bauer dirigió más de 80 películas, de las cuales menos de la mitad han pervivido hasta nuestros días. Con el conocimiento limitado que poseemos de su filmografía, la figura de Bauer emerge como director de psicodramas, especialmente preocupado por la construcción pictórica de los encuadres y la creación, a través de la luz y de otros efectos ópticos, de pantallas traslúcidas ordenadas en profundidad y un cierto estado gaseoso de la imagen. Bauer ambientó una de sus películas en Siberia (*Revolutioner*, 1917) y otra en Crimea (*Za Schastiem*, 1917), atendiendo a los modelos pictóricos perfectamente integrados en la cultura rusa del XIX: la del lejano Este y la del Sur benéfico. Sin embargo, fue la recurrencia a los espacios ajardinados (jardines urbanos, jardines de mansiones y palacios) lo que le otorga un lugar pionero entre los paisajistas cinematográficos rusos.

Desde un punto de vista argumental, en el cine de Bauer el jardín es un territorio limítrofe: fuera del perímetro del hogar (y de las convenciones sociales), más expuesto a las pulsiones secretas o clandestinas, a lo oscuro y primitivo, ahí donde se manifiestan los amores imposibles y los deseos prohibidos. En *Deti Veka* (1915), el invernadero (jardín de invierno) procura cierta protección a lo ojos de los extraños. Será el escenario de las infidelidades sentimentales de la protagonista. En *Za schatiem* el jardín aparece como huerto arcádico, representación de la dulce Crimea, en donde se escenifica el proceso por el que la protagonista va desvaneciéndose: no sólo como resultado de la historia de amor imposible, sino por la enfermedad que va dejándola ciega. El jardín es el territorio en el que tiene lugar este doble efecto de disolución carnal y espiritual.

En su máxima expresión limítrofe, el jardín es el limbo en el que se produce el encuentro entre los amantes separados por la muerte. En *La muerte del cisne* (*Umirayushchy lebed*, 1917), los encuentros de amor verdadero y eterno entre Gisela y Víctor se producen en medio de la naturaleza, habitualmente en un jardín. Este espacio se presenta como lugar antitético al estudio del pintor empeñado en retratar a *la muerte* a partir de modelos a los que hace posar lánguidamente. En el jardín, la muerte es pura naturalidad; en el estudio del pintor, incluso la vida aparece acartonada y falsa.

En la adaptación del relato de Iván Turguénev titulado *Después de la muerte* (*Posle Smerti*, 1915) el encuentro con la amada fallecida se produce también en medio de la naturaleza cultivada, aunque en este caso no representa al jardín sino al hortus

arcádico. Bauer modificó la ambientación del episodio original, tal y como explica Tsivian:

En la descripción de Turguénev la mujer muerta se asemeja más a una aparición fantasmagórica tradicional, que emerge en un paisaje desnudo de la estepa con algunos grandes peñascos bajo un cielo bajo. De repente, algo aparece en la naturaleza tras la lámina de una nube. Este paisaje o, mejor, la ausencia práctica de paisaje, el terreno vacío parece predispuesto al suicido. Bauer transforma esta ambientación en un paisaje arcádico lleno de sol y gavillas de centeno. La mujer no aparece como una nube sino como una criatura luminosa que recuerda a Perséfone, la antigua diosa de la fertilidad y la muerte, o como una luminosa Beatriz de Dante.¹⁶⁵

Más que una ambientación propicia a lo fantástico, el jardín mismo (por su naturaleza híbrida) parece generar presencias fantasmales. En el jardín las certezas son inciertas y el estado sólido de la realidad comienza a perder entereza. Tiene un efecto disolvente de lo matérico a pesar de ser él mismo pura naturaleza. Resulta interesante apreciar el modo en que Bauer traslada a los espacios interiores rasgos propios del jardín, asilvestrando los habitáculos y pasillos de las viviendas y, en consecuencia, trasladando a todo el film esta dimensión gaseosa o de velo intermedial. Las estrategias por las que el jardín se expande a los interiores son fundamentalmente dos:

A. La primera, por la ambientación y la decoración, a través de plantas y elementos vegetales, además de elementos propios de la naturaleza que irrumpen insospechadamente en la escena. La trama de *El ocaso de un alma femenina* (*Sumerki zhenskoi dushi*, 1913) acontece en los interiores de una vivienda y de un teatro, pero el abigarramiento vegetal es llamativo tanto por la disposición de pantallas vegetales en perspectiva en los salones y pasillos como por la presencia de las flores (naturalezas muertas) como elemento de atrezzo recurrente. La naturaleza expansiva y sigilosa de lo vegetal parece traer noticias de un territorio oscuro para la razón, que guía el comportamiento de la protagonista.

En *Una vida para la vida* (*Zhizn za Zhizn*, 1917) es el viento, que sopla en el interior de la vivienda moviendo el velo de la novia y las flores, el que anuncia un final trágico. Se trata, probablemente, de la primera vez en el cine ruso que un elemento de la naturaleza, un elemento atmosférico, irrumpe en un espacio que no le es propio, como el interior de una casa. Este efecto sorpresivo y desconcertante (*dios del instante*), alejado de cualquier naturalismo, se convertirá en un rasgo repetido a lo largo de los siguientes cien años en el cine ruso, evidenciando la importancia que en la representación paisajística tendrán los territorios ambiguos y liminares, entre la naturaleza y la cultura, entre exterior e interior, entre el espacio ilimitado y el cerco o perímetro que se concretaron de manera primigenia en el arquetipo del jardín.

B.- La segunda estrategia tiene que ver con la pauta visual que Bauer emplea en el rodaje en exteriores y que aplica después a los interiores. Cuando filma en la

¹⁶⁵ Texto extraído de los comentarios del Yuri Tsivian en el dvd *Mad Love: The films by Evgeni Bauer*. Londres, British Film Institute, 2001.

naturaleza, el encuadre se estructura en torno a un eje perpendicular al plano de la cámara, confrontado al camino o vereda que atraviesa el jardín hacia la lejanía. La imagen se organiza en estos casos hacia el fondo a partir de esa línea, muchas veces zigzageante y sinuosa, otras como una recta diáfana que secciona el horizonte. El camino divide el jardín entre lo visto y lo no visto, materializando expresamente la dimensión del jardín como territorio del aparecer. Del fondo llegan el amante a la cita clandestina o al encuentro insospechado pero también muertos, que pisando ese sendero con sus pies desnudos, regresan al territorio de los vivos.

En no pocas ocasiones, Bauer adapta esta pauta visual (de composición, de puesta en escena, de movimiento de cámara) característica de los exteriores a los interiores. Es *el fondo del fondo* (lo oscuro de la naturaleza) lo que queda inscrito en esta composición hacia la lejanía trasladada del jardín al interior de las casas. Así, incluso cuando filma en el interior de una casa, algo de la naturaleza pervive como reminiscencia en la construcción espacial o en el movimiento (un *travelling* que va abriendo la escena) que va desvelando lo desconocido. En *La muerte del cisne*, el movimiento de la cámara hacia atrás que precede a la pesadilla de Gizelle parece animado por la tormenta, de la que tenemos noticia por los relámpagos que vemos a través de la ventana. Pareciera que las fuerzas de la naturaleza hubiesen poseído por un momento al operador y marcaran el breve viaje de la cámara. En este caso, el movimiento dibuja un camino hacia otro estado de percepción, “conduce al espectador al lugar del sueño, el lugar donde se desencadena y acontece su drama y se articula su simbolismo” (Cavendish, 2004: 221).¹⁶⁶

En *Después de la muerte*, la composición pictórica del paisaje arcádico en el que el protagonista se encuentra con el fantasma se calca meticulosamente en su vivienda. De tal manera que, avanzada ya la película, Bauer no insiste en el paisaje onírico para relatar el encuentro entre las dos almas, sino que lo escenifica en la propia habitación: la amada muerta ya no avanza entre gavillas y bajo un sol otoñal, sino que camina de la puerta del fondo hacia el diván o el lecho en el que su hombre agoniza de amor. Del paisaje-jardín sólo queda el movimiento. Metonimia del jardín: ya no es necesario que aparezca expresamente, ni siquiera el motivo paisajístico del camino, porque el movimiento de la cámara en sí mismo lo sustituye. El caminar de la cámara, sustituye al camino y carga con sus mismas funciones.

Bauer traslada a sus películas otros gestos propios de la experiencia del jardín. En no pocas ocasiones, por ejemplo, dispone elementos perturbadores de la visión entre el objetivo y la escena, enturbiando la mirada, difuminándola, como quien acechara entre el follaje o tratara de otorgar cierta materialidad háptica y táctil al fotograma. El jardín es una imagen, pero también una invitación a entrar, a seguir el camino. Precisamente por esta llamada de la imagen “a adentrarse en la espesura”, Tsivian se refiere a la pantalla como membrana paradójica, penetrable e impenetrable, sustantiva e inmaterial, transparente y opaca, lugar de encuentro entre ellos y nosotros (1998: 155-

¹⁶⁶ El gesto vuelve a reproducirse en otro momento del film, más adelante, adquiriendo una función estructural en todo el film. “Al moverse hacia atrás -insiste Cavendish-, revelando al espectador gradualmente la ventana abierta, la cortina agitada por el viento y las flores caídas al suelo, la cámara invita al espectador a considerar la significancia de los límites del encuadre y la inevitable tensión de estos límites. El movimiento constituye un proceso gradual de revelación” (Cavendish, 2004: 222).

157). “Más allá de la tumba”, había llamado Bieli a la experiencia del cine. A su vez, la experiencia del mundo visible era interpretada, también en el caso de Bieli, como si respondiera a la lógica visual de una película. “Somos el transcurrir de un film cinematográfico -escribió Bieli-, sometido a la acción minuciosa de fuerzas ocultas: si el film se detiene, nos coagularemos para siempre en una pose artificial de espanto” (cit. Deleuze, 1984/2: 170). Por tanto, el cine poseía la extraña materialidad de un universo intermedio y vago; y a su vez, la inestabilidad y la vaguedad del mundo real sólo tenían equivalente en las películas. El mundo y las películas participaban, por tanto, de la misma materia constitutiva. Como decía Bieli, una misma “biología de las sombras” (2009: 508).

La expresión “mundo intermedio” está cargada de sentido orientalista y permanece asociada al pensamiento de Henry Corbin. El gran explorador de la mística islámica se lamentaba en *Mundos Imaginalis*, a comienzos de los años sesenta, del proceso por el que la “civilización de la imagen” -mencionaba expresamente al cine- había ido desprendiendo a la imagen de su fuerza *imaginal* en favor de sus virtualidades simplemente *imaginarias*. Corbin oponía lo *imaginario*, en el sentido corriente con que se designa lo irreal o lo inexistente, lo fantástico, incluso lo utópico, a lo *imaginal*, entendido como el rito, digamos mágico, propio de la imagen, que media entre lo sensible y lo inteligible (1995: 29-47). Por tanto, la imagen no como expresión, sino como verdadero sendero de conocimiento, analógico y no racional, que superaba “el dilema del racionalismo habitual que reduce la elección a los dos términos de un dualismo banal: o la materia o el espíritu”.

7.3. EL FIN DEL PAISAJE

7.3.1. HACIA UNA NUEVA ICONOCLASIA

Al mismo tiempo que los cineastas sentían una atracción cada vez mayor por los retos del paisaje, éste dejó de interesar a los pintores. En un movimiento paradójicamente opuesto pero coincidente en el tiempo, los cielos, las nubes, los bosques, los caminos y el horizonte fueron desapareciendo de la pintura a la vez que iban ocupando profusamente la ventana del cinematógrafo (Païni, 2010: 22). Dos impulsos antagónicos, en sentido contrario, que se viven con especial virulencia en el cine de Rusia. Al mismo tiempo que el cine ruso fue construyendo una imagen del paisaje, las artes plásticas se involucraron a lo largo de las primeras décadas del siglo XX en un proceso inverso que llevaba, justamente, a su aniquilación. Una evolución que conducirá, en el contexto de las vanguardias históricas, al cuestionamiento de la pintura figurativo-imitativa, y más específicamente, al abandono del género paisaje como manifestación emblemática de la pintura decimonónica. En este nuevo tiempo, “los trenes y los automóviles, con su penacho de humo y de polvo, acaparan para sí la carga dinámica, pasando el paisaje a un lugar secundario y decorativo” (Fernand Léger: 1969: 26). Kenneth Clark, autor de *Landscape into art*, explicaba en 1940 que “la pintura de paisajes no puede entenderse independientemente de la tendencia mayoritaria de la *imitatio* como *raison d'être* del arte:

Durante quinientos años los artistas habían aplicado todo su talento a la imitación de la naturaleza. En este tiempo muchos métodos de representación habían sido desarrollados y refinados, culminando el estudio de la luz que permitía la ciencia y el aguzamiento de la visión. Para 1900 los más aventurados y originales artistas habían perdido su interés en pintar hechos. En un común y poderoso impulso se encaminaron a abandonar la imitación de las apariencias de la naturaleza” (1940: 134).

El proceso de estigmatización del paisaje culmina en Rusia con la instauración revolucionaria de una nueva iconoclasia, también desde el punto de vista político, que consideró al paisaje precisamente como el género más caduco del antiguo régimen. En una secuencia de *Entusiasmo* (*Entuziazm*, 1931), Dziga Vértov ilustra de manera precisa la guerra contra las viejas imágenes que siguió a Octubre de 1917. La vista general de un templo y su entorno rural con la que se inicia la secuencia recuerda en su pintoresquismo a algunos paisajes populares del XIX como *Patio de Moscú* (1878), de Vasili Polenov o *Las cornejas han llegado* (1871), de Alexéi Savrasov, con la diferencia de que, en el caso de Vértov, estos escenarios realmente están siendo despiezados ante el ojo de la cámara. Vértov muestra el proceso de desintegración de la estampa típicamente rusa, fijada en la memoria por los *Peredvizhniki*, con la armoniosa monumentalidad del templo ortodoxo en medio de un paraje rústico y humilde. Las cruces son arrancadas de las cúpulas de los templos y las figuras y los elementos decorativos arrojados al vacío desde lo alto de las fachadas. Una fila de personas sale del interior de la iglesia, ordenadamente, cargando iconos y crucifijos. No es una masa enfervorizada, sino una procesión iconoclasta. Tras su paso, el iconostasio queda desmantelado.¹⁶⁷

La vertiente iconoclasta de la vanguardia rusa no se concreta sólo en la quema de iconos y de emblemas zaristas o en la proclamación de un punto cero para el arte figurativo.¹⁶⁸ Las propuestas de Malévich y Kandinski, tal y como se habían desarrollado desde la segunda década de siglo, habían restaurado una nueva iconofilia a través de la abstracción racionalista suprematista y de la espiritualidad del arte no-objetual. Atendiendo esta dicotomía entre la iconoclasia y la nueva iconofilia, en los siguientes epígrafes abordaré en primer lugar el fin del paisaje al que lo conducen Kandinski y Malévich, y su conexión con la estética de lo sublime y del paisaje invertido ruso. En segundo lugar, me centraré en la evolución este tiempo convulso del movimiento de los *Peredvizhniki*, constructores en su momento de la escuela del paisaje ruso. Ambas cuestiones tendrán una gran efecto en el cine ruso de los primeros treinta años del siglo XX.

¹⁶⁷ Alrededor de la Revolución es posible apreciar proclamaciones diversas sobre el fin de las viejas prácticas icónicas. Algunos de los casos más significativos son los de Dziga Vértov, que anunció el fin del cine de ficción, Kazimir Malévich que pintó *Cuadrado negro* colgándolo en el rincón que tradicionalmente se disponía el icono en la *Ultima exposición futurista 0,10*, y Vladimir Tatlin que también abandonó la pintura.

¹⁶⁸ El tema de la iconoclasia modernista es un asunto complejo y con importantes derivaciones históricas, más si tenemos en cuenta la huella que la prohibición de las imágenes impuesta por León III en el 726 pudo dejar en la memoria de las culturas heredadas de la iglesia bizantina, también en Rusia.

7.3.2. KANDINSKI Y MALÉVICH, DOS CAMINOS DEL NO-PAISAJE

La crítica y desmontaje del paisaje había sido completada en términos estéticos por Kandinski y Málevich en el lustro que va de 1910 a 1915. Sus propuestas señalan dos alternativas distintas pero igualmente radicales en el proceso de liquidación del paisaje.

El camino de Kandinski hacia la pintura no-objetiva o arte concreto fue largo y resultado de una intensa experimentación desde los primeros años de siglo XX, cuando comienza a redactar *De lo espiritual en el arte*, hasta 1912-1914, cuando se publica la versión completa del ensayo y él mismo abandona definitivamente los motivos figurativos. En el inicio de este viaje experimental, en 1903, el pintor había quedado impresionado por un paisaje de Monet expuesto en Moscú que, fuera de la aclaración del título -*Montón de heno*-, parecía no haber partido de un modelo o motivo externo. Definió aquella como la *primera pintura* que había visto en su vida y la recordó siempre porque “los objetos quedaban desacreditados como un elemento esencial en la pintura” (Lindsay y Vergo, 1994: 363). En Monet la pintura en sí misma parecía ocupar el primer término y el motivo o la fidelidad a las formas de la naturaleza desaparecía en la lejanía, en un efecto de perspectiva invertida que trastocaba la jerarquía de prioridades de la pintura tradicional. Sin embargo, el abandono del objeto generaba en el pintor ruso un desasosiego o un vacío que no era fácil de ocupar sin caer en lo estrictamente decorativo: “¿Qué va a reemplazar al objeto desaparecido?”, se preguntaba Kandinski (1994: 370).

El pintor inició así un camino de búsqueda fundamentado en la predisposición hacia la conexión emocional y la pureza artística ocultas bajo la materialidad y las formas. Su alejamiento de la imitación de la naturaleza fue el resultado de una depuración de la “representación de los objetos visibles con el fin de penetrar más adentro de la epidermis de lo visible hasta la realidad interior” (Seltz, 1957: 425). Tal proceso se produce a partir de un doble movimiento. Primero, por la mencionada desmaterialización o desobjetualización de la obra de arte. Kandinski recordaba su paso por la Academia de Arte de Munich por la obligación de copiar los cuerpos humanos de los modelos, de una asfixiante evidencia visible, de una excesiva concreción física: “Sólo podía respirar liberado cuando salía del estudio y me encontraba de nuevo en la calle” (Kandinsky, cit. Seltz, 1974: 225). En la huida o fuga de los fenómenos naturales, de lo contingente y relativo, coincide Kandinski con Worringer, que en 1908 publica en Munich *Abstracción y naturaleza (Abstraktion und Einfühlung)*. El teórico del arte argumenta en su estudio que la abstracción es una forma de refugio espiritual del hombre frente al mundo de la estricta otredad del paisaje y al caos violento de los fenómenos naturales:

Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante estos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agarofobia espiritual (2008: 92).

PARTE I

En todo caso, el camino que llevaba de la desobjetualización de la realidad a la abstracción no era un proceso de intelectualización que aniquilaba el objeto de la obra de arte. Al contrario, y este era el segundo de los movimientos de penetración, se trataba un viaje experimental sustentado en la visión (Grohmann, 1958: 145). Al igual que los pintores de iconos, también Kandinski confía a los ojos la posibilidad de un acceso distinto de percepción, es decir, delega en lo visible la trascendencia de lo visible.

Para Kandinski, la forma de la obra era en sí misma insignificante porque ésta debía resultar invariablemente de la necesidad oculta del artista, como “una expresión del contenido, enteramente dependiente de su realidad interior” (Selz, 1957: 428). El pintor instauro así como guía inefable el principio de la necesidad interior. En el proceso de emergencia de tal forma había dos caminos extremos pero que coincidían en sus resultados: la gran abstracción y el gran realismo. En el gran realismo, el espíritu oculto del objeto emergía de la representación simple y bruta del objeto, de una manera primitiva. En el caso de la gran abstracción, excluido el objeto real, el contenido quedaba encarnado en las formas no-objetivas y el sonido interior se manifestaba de manera más clara. Establecía así una relación paradójica según la cual conforme menor era la presencia cuantitativa del objeto, mayor era el valor cualitativo. Por tanto, el gran realismo podía generar un efecto abstracto total y, viceversa, la total abstracción podía producir a su vez un efecto de realismo radical (Kandinski, 1968: 162-163).

Kandinski nunca trasladó sus ideas al cinematógrafo, quizá, entre otras razones, por la dificultad para trabajar el color en el cine, un elemento fundamental en la desmaterialización de su pintura. Sin embargo, la posibilidad de un cine abstracto que emanase de la realidad como una forma de descomposición del objeto paisajístico pero que brotara de él, estimuló a numerosos cineastas de la vanguardia. En este sentido, su artículo *Sobre el problema de la forma (Über die Formfrage, 1912)*, en donde exponía la concomitancia del gran realismo y la abstracción, permitía una lectura sugerente desde el ámbito cinematográfico. De hecho, el cine ruso experimentó esta transmutación contradictoria que conectaba el máximo realismo y la mayor abstracción en los años 20, tal y como veremos en la Parte II. En ese tiempo, el retrato preciso de los elementos de la naturaleza -los cielos y las nubes-, aislados como episodios paisajísticos autónomos, condujo a la emergencia de ciertos paisajes-refugio en el interior de las películas de una innegable potencia abstracta y espiritual: resultado aparente de una interna necesidad, afirmación del espíritu.

Donde Kandinski era intuitivo, experimental y visualista, Malévich se mostraba programático, revolucionario y conceptual:

Hay una diferencia fundamental entre el arte de Kandinski y el de sus compatriotas suprematistas. Allí donde estos dieron prioridad a la construcción de un cuadro, empleando radicalmente elementos y materiales racionalizados, análisis precisos y estructuras conscientes, Kandinski buscó la verdadera y expresiva esencia de la pintura, por la libre combinación de múltiples elementos pictóricos (Becks-Malorny, 2003: 126).

En su texto *Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo: el neo-realismo en pintura (Ot kubizma i futurizm suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm, 1915)*

Malévich invitaba a la transformación de la realidad en entidad abstracta, lo que posibilitaría el acceso a un nuevo estado de percepción. “El artista -escribía- sólo puede llamarse creador cuando las formas de la naturaleza no tienen nada en común con la naturaleza. El arte es la habilidad de crear una construcción que se derive de la interrelación de formas y colores y no sobre la base de un gusto estético de la belleza compositiva, al contrario, sobre la base del peso, la velocidad y la dirección del movimiento. Debemos dar a las formas vida y el derecho a una existencia liberada” (1976: 122-123). El nuevo realismo que proponía Malévich suponía destruir la brújula del horizonte y escapar del círculo de las cosas que confinaba al artista en las formas del mundo. Apoyándose en un sistema constructivo, Malévich presentaba el Suprematismo como la ruptura de un hábito de la mente que sólo apreciaba en la pintura reductos de la naturaleza, pero también como una formulación de la pintura como puro conocimiento, capaz de redefinir nuevas coordenadas para la inteligibilidad del mundo. La reacción anti-paisajística lleva a Malévich a formular cierta clase de cosmología, tal y como resume Zhadova. “Sus cuadros pueden describirse como imágenes de los mundos de espacio cósmico. Pero no son copias de la naturaleza, no es el espacio que uno ve cuando otea el cielo azul. Son imágenes hipotéticas, imágenes conceptuales, imágenes como formulaciones plásticas, como hechos reales generados por la imaginación del artista” (1982: 53).

A diferencia de Kandinski, Malévich sí conectó la nueva visión del gabinete abstracto con el cinematógrafo, en donde encontró un mecanismo para la reformulación de sus ideas en los nuevos tiempos revolucionarios. En los primeros años de la década de los años 20, la evolución del suprematismo, que tanto efecto había tenido en artistas y fotógrafos de vanguardia, se topó con un nuevo figurativismo, agrupado en torno a la AKHRR y que se constituiría como el arte social bolchevique que levantaría testimonio visual del tiempo nuevo. Explica Tupitsyn que “Malévich no mostró hostilidad alguna hacia el ideario del grupo, llegando a la conclusión de que ‘no somos enemigos, aunque hayamos tomado direcciones distintas: su fundamento es la representación -*izobratelnost*- y el nuestro es la ciencia y la propia vida” (2002: 73). En todo caso, la lucha por la nueva iconofilia estaba planteada. Y la víctima fue el propio Malévich que, en febrero de 1926, y por presiones del AKHRR, fue destituido de su cargo en el GINJUK, el Instituto de Cultura Artística de Petrogrado.

El cuestionamiento de las limitaciones del *neo-realismo* suprematista estaba poniendo en evidencia una dicotomía que provocaba en Malévich un nuevo desconcierto: la dificultad para adaptar la idea absoluta de la abstracción geométrica a las demandas de funcionalidad artística de la URSS. Con otras palabras, ¿cómo propiciar el encuentro entre lo abstracto y lo real? ¿Cómo romper con la figuración y obtener sin embargo un arte de una materialidad extrema? Y, en todo caso, ¿en qué punto coinciden la utopía de la nueva percepción de Malévich con el nuevo tiempo revolucionario? Malévich encontró la resolución a este dilema en el cine. En el extremo opuesto de lo que venía siendo su práctica mayoritaria, el cine podía abstraer la materialidad del mundo en su dimensión geométrica, objetual y rítmica. “No fue casualidad, por tanto, que a partir de ese momento Malévich dirigiera sus críticas contra la AKHRR desde la plataforma del discurso cinematográfico” (Tupitsyn, 2002: 73).

Para Malévich, el camino hacia el cine era la historia misma del paisaje y su transformación. Comenzaba con “el cézanimismo y pasaba por el cubismo y el futurismo, para concluir finalmente en el suprematismo abstracto”: tal era la genealogía estilística que el cine debía recoger, los cánones formales que procedían de la pintura y que debían concretarse en “películas de contenido” (1976: 170). Malévich explicaba en una carta a Meyerhold la irrupción del cine en este proceso que, a través de la no-objetividad suprematista, había desactivado la imagen como representación, refundando la *imagen-obraz*: “El arte -escribía- debe regresar sobre sus pasos para volverse figurativo” (Malévich cit. Tupitsyn: 84). Tal regresión consistía precisamente en el abandono del paisaje, entendido como relato o narración sobreimpuesta, para que la materia y los objetos apareciesen liberados en su dimensión primitiva.

7.3.3. LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE Y LA ESTÉTICA INVERTIDA

Aunque tanto Kandinski como Malévich llevan al paisaje a cierta clase de final, sus estrategias iconoclastas señalan dos opciones radicalmente distintas. Kandinski llega a la pintura no-objetiva forzando las opciones del paisaje, es decir, agotándolo hasta su disolución. La vía del neo-realismo de Malévich, por el contrario, supone un rechazo intrínseco al género mismo. Resume Galeson:

Kandinski soñaba con un arte abstracto que se originase en la naturaleza, en el que las formas de la naturaleza serían simplificadas y armonizadas a través del juicio del artista sensible y experimentado. Malévich proyectó un arte abstracto que rechazaba la naturaleza, en el que las matemáticas se usaran sistemáticamente para construir nuevas formas revolucionarias que fueran entendidas como símbolos del dinamismo de una nueva sociedad revolucionaria (2006: 16).

El debate sobre si la abstracción resulta de la maximización del paisaje o, por el contrario, de su rechazo radical, es uno de los grandes debates estéticos de la vanguardia. En el caso de Rusia, la cuestión engarza además con la herida estética que a lo largo de los dos siglos precedentes resultó de la confrontación entre lo paisajístico y la naturaleza considerada como unidad del todo. Robert Rosenblum abrió una vía de interpretación de esta cuestión en su artículo ‘Lo sublime abstracto’, planteando la hipótesis de que el eslabón perdido entre el paisaje y la abstracción había que buscarlo en la asunción y las mutaciones de la categoría de lo sublime en la primera mitad del siglo XX.¹⁶⁹ Siguiendo esta idea, Hoffmann señaló la conexión entre Friedrich y Kandinski como un episodio capital del *exceso paisajístico* que, a comienzos del siglo XX, conduce a su liquidación en la obra del pintor ruso. Explicaba: “Cuando Friedrich aconseje cerrar los ojos estará protestando contra aquel secular fervor imitativo, positivista, que no ve en el mundo exterior más que un repertorio de motivos que permite perfeccionar más y más el lenguaje del ilusionismo hasta llegar al *trompe l’oeil*” (2008: 20). La insatisfacción así expuesta por Friedrich será la misma que cien años después da lugar al desencanto de *De lo espiritual en el arte*, cuando el pintor ruso

¹⁶⁹ Rosenblum se refería específicamente al expresionismo abstracto norteamericano, que unía con una línea sinuosa lo sublime romántico y lo sublime abstracto: “Rothko al igual que Friedrich y Turner nos coloca en el umbral de esas infinidads carentes de forma de las que hablaban los estetas de lo sublime (2008: 164)

escribe: “Nuestra alma, después de un largo periodo materialista, se encuentra aún en los comienzos del despertar” (1986: 22).

La experiencia de lo sublime levanta el puente roto entre la pintura y la naturaleza: cuestiona la ventana renacentista y se abre a la unidad del cosmos inabarcable, pero simultáneamente no deja de ser un fragmento pictórico que lleva el sello de la subjetividad; es decir, aunque manifestación de la angustia y de la impotencia ante el todo, la imagen del paisaje sublime es resultado de una estricta individualidad, aparentemente incompatible. Así, lo sublime resuelve la dicotomía paradójica entre el cosmos y el paisaje planteada desde Petrarca. Hoffmann reconstruye así el hilo de la transmutación de las formas del Romanticismo que llega a Kandinski:

Friedrich enfiló la senda de la equivalencia entre el espíritu y la materia que también seguiría Kandinski, al plantearse las preguntas ‘¿es todo materia?’ ‘¿es todo espíritu?’ Y hay otra pregunta más, que ya contiene la respuesta: ‘¿es posible que las diferencias que establecemos entre materia y espíritu no sean sino gradaciones? Esos tránsitos de los que presumía Kandinski remiten a Leonardo, que había establecido la analogía entre el microcosmos humano y el macrocosmos: ‘...de la misma manera que el hombre está compuesto de tierra, agua, aire y fuego, así también lo está el cuerpo de la tierra’. En consecuencia, el hombre es parte de esa naturaleza que aislamos del todo cósmico como ‘paisaje’ (2008: 20).

En Rusia, el impacto del Romanticismo se tradujo en una relectura propia de lo antipintoresco, que condujo a la construcción de la estética invertida del paisaje. Tal y como la hemos descrito, la estética invertida del paisaje implicaba en el fondo un proceso de aniquilación de lo visible a favor de los valores humildes y secretos, la riqueza oculta o *pauvreté riche* de Nivat. Por tanto, la pintura no objetiva o del arte concreto de Kandinski no sólo se inserta en esta particular tradición del paisaje antipintoresco ruso, sino que constituye en buena medida el episodio final: aquel que lleva de la celebración de los valores no visibles del paisaje -en el paisaje invertido-, a la abstracción absoluta de la materia del paisaje. Directamente al elogio de la pura espiritualidad. El paisaje fue, en este sentido, un laboratorio para el arte abstracto” (Zerner, 1997: 103).

Por otro lado, en el contexto de la historia cultural del país, la referencia a Kandinski como paisajista abstracto y a Malévich como pintor cosmogónico reactiva el doble acercamiento a la naturaleza que, como hemos visto en los capítulos precedentes, vertebró el pensamiento ruso desde el siglo XVII. Si Kandinski supone el último episodio del mito de la *pauvreté riche*, Malévich recupera una visión de la naturaleza de un arcaísmo revolucionario, característico de un nuevo tiempo utópico. En cierta medida, la crisis de las vanguardias y el cuestionamiento del arte figurativo personificado en ambos autores supone la renovación del enfrentamiento entre los dos extremos de la dualidad paisajística rusa. Esta dualidad se trasladará también al cine a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. La representación visualista del paisaje conducirá a cierta clase de abstracción sublime, por ejemplo en Pudovkin. Mientras que la construcción materialista del mundo llevará a interpretaciones cosmogónicas de una nueva espiritualidad profana a través de Vértov.

7.3.4. LA DERIVA DE LOS *PEREDVIZHNIKI* Y DEL PAISAJE FIGURATIVO

Al margen de la vanguardia, el grupo de los *Peredvizhniki* pervivió durante las primeras década del nuevo siglo bajo el manto protector de la Academia de Bellas Artes, de la que curiosamente habían renegado en sus orígenes. La institución dieciochesca desapareció en 1917, cuando Luchanarsky ostentaba el cargo de Comisario de Instrucción. Pero el fin de la Academia no conllevó la condena oficial del grupo. De hecho, el alejamiento de las esferas de influencia de los pintores realistas en estos primeros años posteriores a la revolución se debió más a los nuevos aires de cambio y a la fidelidad de la vanguardia con los nuevos agentes políticos, que a un programa deliberado de los líderes bolcheviques. Como reconoció Ósip Mandelstam, en el periodo inmediatamente posterior a Octubre la revolución liberó a las artes: “La cultura, como la Iglesia, ha sido separada del Estado. (...) La palabra que mejor define la actitud actual del Estado con respecto a la cultura es tolerancia” (Mandelstam, cit. Nadezhda Mandelstam, 1973: 62).

Aunque nunca argumentó públicamente cómo debía de ser la guía estética del nuevo estado, Lenin apreciaba realmente el arte del pasado, “especialmente el arte realista, incluidos los *Peredvizhniki*”, argumenta Valkenier. Sin embargo, cuando Lenin quiso emplear el arte de manera activa para la activación social y política, con la creación del Plan de Propaganda Monumental, no consideró adecuado incluir en la lista a ningún pintor de los Itinerantes (Valkenier; 1977: 147). Más que una censura expresa, este silencio condenatorio implicaba una estigmatización pública.¹⁷⁰ Vino, después, el descrédito teórico y su reubicación en las historias del arte de inspiración marxista que se fueron publicando a partir de 1928. A pesar del argumento del compromiso social empleado por Stásov y Kramskoy, que en sus orígenes había otorgado consistencia intelectual al movimiento, los primeros historiadores del arte marxistas entendieron que las motivaciones de los Ambulantes siempre fueron comerciales y económicas, no ideológicas. “Los *Peredvizhniki* fueron despojados del aura de abnegada entrega a la sociedad con la ayuda de un puñado de fríos datos, y representados como un grupo con intereses e intenciones circunscritos” (1977: 157). Durante los años frenéticos de la industrialización y la colectivización impulsada por el primer Plan Quinquenal (1928-1932), el rearme de la militancia revolucionaria condujo a posturas más intransigentes y verdaderas purgas contra el arte antiguo.¹⁷¹ Definitivamente asociado a un falso realismo, al costumbrismo, al impresionismo, al arte de caballete *-stankovismo-* o al ilusionismo burgués, el mismo término *Peredvizhnik* se convirtió en una descalificación rotunda, sinónima de arte anacrónico y servil. Tal fue, precisamente, el calificativo empleado por Malévich para referirse a la vieja escuela cinematográfica, en la que incluía a Eisenstein.

¹⁷⁰ Aprobado por el Consejo de los Comisarios del Pueblo en 1918, el Plan debía recoger, en palabras de Lenin a Lunacharski, el censo de “precursores socialistas, luminarias del pensamiento filosófico, del saber, del arte, etc, que aun no estando directamente vinculados con el socialismo, eran héroes genuinos de la cultura”. Ningún pintor de los Ambulantes aparecía en el nuevo panteón de la cultura integrado por 66 hombre ilustres, entre los que figuraban cuatro pintores rusos: Rublev, Kiprenski, Ivánov y Vrubel. Valkenier destaca que la escasa valoración política del arte del paisaje por parte de los líderes bolcheviques hace pensar asimismo en el desdén estético que los *Peredvizhniki*, tradicionalmente, habían sufrido desde la intelectualidad (1977: 148).

¹⁷¹ Da una idea de esta situación el caso de Isaak Brodsky. Antiguo estudioso de Repin que tras la revolución había dejado la pintura paisajista impresionista para pintar detallados retratos de grupo en eventos revolucionarios, fue expulsado de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria precisamente por su foto-ilusionismo.

La interpretación del arte realista durante los primeros años de la URSS no admite, en todo caso, lecturas unidimensionales. De hecho, la descalificación de la pintura decimonónica no implicó necesariamente la ruptura con el arte realista. El auge de la vanguardia pictórico-abstracta vivió su auge hasta 1920.¹⁷² A partir de esa fecha, comenzaron a incorporarse progresivamente visiones críticas contra el formalismo y sobre la necesidad de que el arte se acercara al pueblo y diera cuenta de la dialéctica de la historia. La exposición número 48 de los Ambulantes, que tuvo lugar en Moscú en 1922, la penúltima antes de su desaparición como grupo al año siguiente, “proporcionó una base sólida para las tendencias realistas conservadoras que ya se estaban formando y cuyos defensores se apresuraron a aprovechar esta oportunidad para defender su derecho a la existencia” (Tupitsyn, 2002: 71). En buena medida, esta herencia fue recogida por la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria (AKHRR), fundada también en 1922 con la intención de acomodar el arte figurativo a un nuevo realismo heroico. Quedó así planteada la hipótesis de un arte popular naturalista, accesible y cargado de contenido ideológico y asociado a los nuevos tiempos. Por tanto, la lectura simplificadora que contrapone la vanguardia al Realismo Socialista no se ajusta a la compleja realidad de los acontecimientos ni, sobre todo, a la lógica cultural del fenómeno (Fontán, 2011: 32). La rehabilitación del realismo figurativo estaba justificado porque el tiempo experimental concluye de alguna manera con la instauración del *país de los soviets*, es decir, “porque tras la revolución de 1917 el futuro se había hecho ya realidad (Degot, 2005: 14). Conforme más se avanza en la década de los años 20, el realismo será la manera soviética de nombrar a la modernidad: “Ser realista significará progresivamente, al menos en los años veinte y treinta, estar con los tiempos y no seguir una tradición” (2005: 15).

El recorrido de la pintura figurativa en la URSS pasa, por tanto, de la proscripción de los Itinerantes a la rehabilitación de una modernidad realista a finales de la década de los años 20. Será un realismo adjetivado de formas diversas: monumental, sintético, colectivo, de masas o de producción, como una nueva vanguardia, acorde con la nueva realidad que ha completado la revolución. Lejos de permanecer al margen de todos estos vaivenes, el cine ocupará un lugar central en la definición de los cánones y heterodoxias del paisaje ruso-soviético.

¹⁷² Diversas exposiciones han historiado retrospectivamente este asunto. Señalo por su carácter pionero The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932, celebrada en el otoño de 1992 en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.

PARTE II

**COMPONENTES DEL PAISAJE
CINEMATOGRAFICO RUSO**

PRESENTACIÓN

Las tres primeras décadas del siglo XX son de una tremenda actividad intelectual, política y artística en Rusia. El régimen zarista sobrevivió a la revolución de 1905 pero cayó definitivamente con los episodios revolucionarios de febrero y octubre de 1917 que, tras la guerra civil, condujeron a la fundación de la URSS en 1922. Ha explicado Gutkin que entre las décadas de 1890 y mediados de la de 1930 se producen en Rusia dos crisis culturales interrelacionadas que hacen que todo el periodo pueda considerarse revolucionario o de una revolución siempre latente. La primera se desencadena cuando “el optimismo positivista en el progreso histórico que había dominado la segunda mitad del siglo XIX dio paso a la expectación por una nueva sociedad ideal cuya emergencia estaba históricamente predeterminada” (1999: 9). Aparejada a esta expectativa, tomaron cuerpo dos vías utópicas de transformación de la realidad” que chocarán en estos primeros años del siglo XX, provocando una segunda crisis cultural. Por un lado, la utopía de fundamento “materialista, marxista-leninista, que puede ser interpretada como un avatar de la Ilustración; por otro, la basada en el idealismo neo-cristiano de Soloviev, cuyas raíces se remontaban al idealismo filosófico de la era del romanticismo europeo” (1999: 9).

Desde el punto de vista estético, fundamentalmente a través de los envites del Futurismo o el Suprematismo, quedarán desmontadas las convenciones artísticas heredadas desde el Renacimiento, además de la institucionalización de las bellas artes incuestionada desde la Modernidad. No deja de ser paradójico que precisamente los artistas rusos, que no habían conocido el Renacimiento, sean sin embargo los destructores más implacables de sus convenciones. En este proceso, el cuestionamiento de la pintura al caballete y de todo el arte figurativo decimonónico situará al paisaje como uno de los principales objetivos en el desmantelamiento de la tradición. Otra vez el paisaje, como había acontecido en anteriores encrucijadas estéticas, volverá a ser territorio fronterizo y escenario de las más virulentas batallas del dualismo ruso.

La regeneración artística anunciada por el Futurismo y el Constructivismo corrió en paralelo al desarrollo de una vanguardia política muy activa, alimentada con argumentos y razones que habían fermentado a lo largo del siglo XIX.¹⁷³ La vanguardia política y el avant-garde estético estuvieron guiados por “un empeño utópico, con el propósito de crear una sociedad ideal de superhombres en el futuro inmediato. Este empuje fue el común denominador cultural que dibujó el terreno de juego y de cooperación de la vanguardia política (los bolcheviques) y las sucesivas generaciones de artistas vanguardistas, desde el simbolismo al futurismo y los Artistas de Izquierda (Gutkin, 1999: 12). Como concluyó Camilla Gray en su estudio *The Russian*

¹⁷³ La Rusia soviética y la vanguardia artística compartían cuatro obsesiones fundamentales que ayudan a entender su nueva actitud ante la naturaleza: a) Una postura anti-burguesa y la oposición al pre-existente viejo orden en sus manifestaciones estéticas, sociales y políticas; b) el deseo de ver cumplida una comunidad universal ideal en la que todas las oposiciones históricas quedaran reconciliadas, como por ejemplo, hacer realidad un estado de belleza en la que arte y vida no estuvieran ya separados, y los seres humanos, liberados de los asuntos materiales, pudieran completar sus potenciales creativos; c) la sensación de estar viviendo el final del tiempo de la historia y, por tanto, la creencia de que la conquista de esa sociedad en un futuro inmediato debería ser el propósito rector de una existencia revolucionaria plena; d) el imperativo categórico de trabajar en una teoría general, un esquema de salvación, cuya implementación haría posible ese ideal de futuro (Gutkin, 1999: 13).

PARTE II

Experiment in Art, la revolución de octubre de 1917 fue para los artistas la señal definitiva “para la exterminación del odioso viejo orden y la introducción de uno nuevo, basado en la industrialización” (Gray: 219). La campaña anti-burguesa se concretó en la crítica a la pintura de caballete y cierta clase de nueva iconoclasia o guerra contra las *viejas imágenes*, que tuvo su aplicación también al cine. No se trataba sólo del abandono de la dimensión óptico-paisajística-pasiva del arte anterior, sino de interpretar de manera háptico-espacial-constructiva el territorio natural y urbano. Y, a partir de ahí, de transformarlo. El anhelo escatológico y colectivo tenía entre sus propósitos la edificación de un nuevo *topos*. Quedan así enfrentados como entes antagónicos el viejo paisaje frente al nuevo *topos*. El “final del tiempo” no sólo implicaba un esquema de salvación para la comunidad universal de los hombres, sino también un plan de liberación de la propia naturaleza. En la retórica post-revolucionaria el término *osvoenie* significaba precisamente la conquista o dominio del vasto espacio nacional. Cada uno de los Planes Quinquenales soviéticos contenía específicamente una sección llamada *osvoenie prostranstva* (el dominio del espacio): el espacio nacional, desconocido y salvaje es transformado gracias a la expansión del poder soviético en un lugar tanto conocido como ilustrado” (Widdis, 2003: 7). La historia cultural de la Rusia revolucionaria no sólo tiene una particular variable paisajística, sino que la naturaleza misma es el escenario en el que se escenifican algunos de los conflictos ideológicos y artísticos más agudos.

En este trance histórico, uno de los elementos radicalmente nuevos en el panorama cultural ruso fue la presencia y participación activa del cinematógrafo. Una herramienta paradójica, cuyas virtualidades creativas fueron esgrimidas tanto por los defensores del paisaje figurativo como por quienes lo combatían desde las vanguardias. La doble naturaleza del cine le permitía jugar en los dos bandos, *vender su alma* a posiciones absolutamente contradictorias entre sí, tanto al paisaje pictórico-figurativo como a la transfiguración del nuevo *topos* desde su estricto materialismo.

El paisaje se reafirma, por tanto, como uno de los caballos de batalla estéticos del arte ruso. Cuaja como paradigma de las distintas visiones sobre la función del cinematógrafo en el nuevo tiempo histórico. Sucede así desde un punto de vista práctico, pero también, y de aquí se deriva buena parte de su trascendencia, desde la teoría y la reflexión. Es decir, el paisaje se convierte en Rusia, en las primeras décadas del siglo XX, en tema de debate cinematográfico, tanto desde la práctica como desde la teoría. La densidad y la persistencia de este debate permite afirmar incluso que la rusa es una cinematografía que se instaura sobre el dilema del paisaje, tanto por su presencia expresa como por su cuestionamiento o, directamente, su aniquilación planificada. El paisaje es, a partir de ahí, uno de los rasgos que otorgan especificidad a la cinematografía rusa y soviética. Tomado como paradigma de análisis estético, el paisaje atesora tres características activas a lo largo de toda la historia del cine ruso-soviético: A) como territorio de exigencia y libertad para los cineastas, B) como territorio de hibridación de tendencias cinematográficas contradictorias y, C) como territorio de subversión estética y política.

A.- PAISAJE COMO TERRITORIO DE EXIGENCIA Y LIBERTAD

La filmación de la naturaleza rusa (y en la naturaleza rusa) aparece invariablemente, a lo largo de todo el siglo XX, como un dilema para el cineasta: fuente constante de problemas técnicos y de producción, pero a su vez, encrucijada regeneradora a partir de la cual se han definido nuevos caminos expresivos. En la famosa recopilación de textos cinematográficos del Formalismo ruso editada por Boris Eikhenbaum en 1927 titulada *Poetika Kino*, los directores de fotografía Eugueni Mijailov y Andréi Moskvín verbalizaban esta preocupación de la siguiente manera: “La simple filmación en exteriores es por esencia difícil de llevar a cabo y casi no presenta ventajas, pues su organización se construye al revés: todo debe supeditarse a un elemento imposible de calcular de antemano, caprichoso y absolutamente aleatorio: las condiciones del tiempo y la luz” (1998: 165). Como si se tratara de un verdadero territorio de riesgo, los experimentados operadores recomendaban filmar directamente la naturaleza no más de una hora o dos, quizá quince minutos, en condiciones de estabilidad lumínica y recrear todo lo demás en el interior de “una fábrica” (1998: 165).

En los momentos históricos en los que se ha producido un cambio de rumbo político o estético, en la cinematografía ruso-soviética siempre encontramos a un cineasta frente a la naturaleza, como ecuación fundamental a partir de la cual se resuelve el enigma del nuevo cine. La película que simboliza las grandes innovaciones de los años veinte, *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)**, paradigma de la escuela soviética de montaje, brota precisamente de un dilema paisajístico. Nos referimos a la secuencia de la niebla de Odesa (una mañana temprano, preludio de la muerte del marino Vakulinchu). Eisenstein había imaginado una escena al amanecer, con un ambiente desenfocado como visto “a través de la lágrimas” (*skvoz slezy*), abundando en el efecto emocional del *soft-focus* de *Broken Blossoms* (1919), de Griffith (Pudovkin, 1974: 123 y ss.). Cierta día, buscando localizaciones con su operador Eduard Tissé, Eisenstein se topó con el espectáculo del muelle cubierto por la niebla. El director letón evocó después el hallazgo como si la niebla “trepara por el objetivo como copos de algodón húmedo” (1964, I: 130). En principio, como comentaría Alexánder Levitskii, ese paisaje natural pertenecía a la categoría de lo no-filmable, es decir, de lo que técnicamente, por la calidad de la luz y su evanescencia, no podía quedar impreso en el soporte fotoquímico del cine. De hecho, la caída de la niebla era siempre un motivo de fuerza para dejar de filmar. Sin embargo, la belleza lírica de ese *objeto encontrado*, tal y como lo definió Eisenstein, “se convirtió en el coro de apertura de lo que se convertiría finalmente en una verdadera sinfonía en honor de los marineros asesinados” (Cavendish, 2007: 685). El concepto de lo *no-filmable* recuerda al de lo *no-pintable* (lo no pintoresco), que tanta influencia había tenido en el paisajismo ruso del XIX.

El *tour de force* de Tissé y Eisenstein frente al paisaje, que a mediados de los años veinte abrió las puertas a un nuevo paradigma cinematográfico, tiene réplicas equivalentes en otros momentos de la historia cinematográfica rusa, desde los mismos orígenes hasta el día de hoy. De hecho, en los primeros años “el cine comenzó a distinguirse de manera marcada del teatro por el tratamiento de la naturaleza en exteriores (Nilsen, 1937: 156). Tiene su razón de ser: en localizaciones exteriores el operador tenía la libertad para elegir la posición de la cámara en relación con los

actores, además de mayores posibilidades para explorar los problemas de la representación espacial y la perspectiva, y la organización de la imagen en términos de su valor tonal.¹⁷⁴ Golovnia añadiría que sin la confrontación de los operadores con la realidad, a través de los noticiarios, no habría nacido el concepto de montaje, tal y como se desarrolló en los años 20: “Efectivamente, Levitski, Tissé, Ermolov, Forestier y otros trabajaron en ellos [en los noticiarios]. (...) Las posibilidades técnicas (la movilidad de la cámara, los objetivos de focal corta, etcétera) han permitido enseñar el mundo visible bajo varios puntos de vista, a menudo completamente inesperados y nuevos” (Golovnia, 1960: 165).

La filmación de la naturaleza constituirá, a lo largo de todo el siglo, un constante reto, pero también un refugio de experimentación y libertad para el cineasta. En pleno estalinismo, precisamente cuando la doctrina del Realismo Socialista imponía unos cánones cinematográficos estrictos, Eisenstein formuló la visión del paisaje como espacio de libertad con las siguientes palabras: “El paisaje es el elemento más libre del cine, el menos cargado con obligaciones narrativas serviles, el más flexible a la hora de condensar atmósferas, estados de ánimo y experiencias espirituales” (Eisenstein, 1987: 216-17). Tal formulación daba continuidad a un sentimiento ruso expresado tiempo atrás por Dostoyevski, cuando en 1860, ante un cuadro de Calame, dejaba claro que todo academicismo perdía su autoridad normativa ante el paisaje: porque “es muy difícil fijar su reglas inamovibles para el paisaje, y por lo tanto es complicado atar en corto y limitar el desarrollo del talento pictórico en ese terreno”.¹⁷⁵

B.- PAISAJE COMO TERRITORIO DE HIBRIDACIÓN

Frente a la división tradicional del cine ruso-soviético en periodos absolutamente herméticos e incompatibles, algunos estudios recientes invitan a una reflexión más rica y permeable que se ajusta con mayor precisión al devenir histórico y al trasvase generacional que siempre ha caracterizado la cultura del país. Seguimos en esta interpretación a Denis Youngblood, que ha hecho notar que en el periodo NEP (Nueva Política Económica, 1921-1928)¹⁷⁶, junto a las aportaciones de la vanguardia, se desarrolló también un cine orientado comercialmente, en el que intervino activamente la generación de cineastas y técnicos *burgueses* del periodo anterior. Ello explica la pervivencia de géneros y convenciones narrativas del tiempo pre-revolucionario y el

¹⁷⁴ Estas palabras encuentran su corroboración en un film como *Idiot* (1910), de Piotr Chardinin, en donde las secuencias en interiores, poco naturales y convencionalmente teatrales, contrastan con las filmadas en exteriores, especialmente la secuencia de la boda, en donde el operador parece querer incorporar los elementos de composición y la luz solar de manera orgánica en la narración (Cavendish, 2004: 213).

¹⁷⁵ En un artículo de 1860, después de alabar precisamente los valores del cuadro *El lago de los cuatro cantones* de Calame, Dostoyevski sentaba las bases del paisaje como género eminente de libertad y experimentación. Decía así: “El éxito de la pintura de paisaje en Rusia se debe a dos circunstancias: la primera, al hecho de que la nuestra es una nación predominantemente rural y agrícola. La segunda, al hecho de que para los academicistas es muy difícil fijar su reglas inamovibles para el paisaje, y por lo tanto es complicado atar en corto y limitar el desarrollo del talento pictórico en ese terreno. En la pintura de paisaje el maestro es incomparablemente mucho más incontrolable y variado que todos los profesores del mundo: es la naturaleza misma. Y para un alma abierta a sus enseñanzas, el aprendizaje es siempre exitoso, modesto y carente de arrogancia; en ningún caso constriñe a los estudiantes, sino que, más bien al contrario, les deja en el camino para que caminen por sí solos, deprisa o lentamente, según el ritmo que sean capaces de soportar” (<http://www.hrionline.ac.uk/rva/texts/dos/dosbib.html>). Revisado en junio 2013).

¹⁷⁶ Conocido también como un periodo de capitalismo de estado, el NEP (Novaya ekonomicheskaya política) fue instaurada en marzo de 1921. Vino a sustituir a la economía de guerra. En 1928 el NEP dio paso al Primer Plan Quinquenal de Stalin.

mantenimiento de ciertas importaciones extranjeras, muy populares en la audiencia soviética, que obligaron a imitar y emular sus recursos y formas de producción. En cierta medida, esta pervivencia de géneros y modelos fue la base sobre la que se reconstruyó la industria cinematográfica estalinista a partir de los años treinta, bajo la estética del Realismo Socialista¹⁷⁷. De igual manera, en los momentos más propensos al pictorialismo y al cine narrativo, particularmente a partir de 1935, pervivió igualmente el recuerdo latente de cierta subversión que algunos autores identifican como *vanguardia socialista* (Degot, 2005: 10 y ss, Draskoczy, 2011).

Las hibridaciones cinematográficas entre concepciones paisajísticas antagónicas que se producen en el cine ruso-soviético deben interpretarse desde esta perspectiva. Salt entiende que a finales de los años 20, en plena década vanguardista iconoclasta, el cine soviético más comercial estaba fuertemente influenciado por la tradición de los pintores Itinerantes (1992: 194). Incluso entre los directores *más artísticos*, de Eisenstein a Bárnét, encontraríamos composiciones del espacio o la naturaleza “que no habrían podido ser realizadas si no fuera por la influencia de las artes visuales de finales de XIX y principios del XX” (1992: 194)¹⁷⁸. El documental *En primavera (Vesnoy, 1929)**, de Mikhail Kaufman, hermano de Vértov, ilustra paradigmáticamente esta convivencia de contrarios. En el film reconocemos la huella pictorialista, el goce lírico de los planos de cielos y nubes, de los campos de cereal agitados al viento, reconocemos el sosiego contemplativo de un pintor del paisaje y el sometimiento a los ritmos de la naturaleza (las estaciones) que marcan el paso del tiempo. Simultáneamente, la película es una metáfora de la revolución, un canto a la máquina y a la capacidad del cine para transfigurar la visión, reordenar la naturaleza y descubrir la materialidad del mundo. Ya en *Moscú (Moskva)*, tres años antes, el propio Kaufman junto a Ilya Kopalin había realizado una sinfonía urbana que mezclaba el lirismo de la mirada subjetiva con una precisión observacional casi científica. Las variaciones del punto de vista, bien a ras de calle, bien desde una mirada cenital, creaban en opinión de Kuleshov una nueva interpretación del material paisajístico (1927: 31-34). Precisamente Kuleshov protagonizó un trasvase de parámetros distinto pero igualmente interesante en 1926 con la filmación de *Dura Lex (Po Zakonu)**. Ambientada en Canadá durante la fiebre del oro y con una presencia omnipresente y poderosa de la naturaleza, la película presentaba a la manera de los *Perevezhniki* paisajes que no eran rusos. Como nunca hasta ese momento, el film retrata la manifestación visual-cinematográfica del paisaje sin límites o de la naturaleza sin fondo que tanto atrajo a los paisajistas decimonónicos. Comenta Cavendish que “como el trabajo de determinados Itinerantes, el film descarta la idea de fijar un ancla visual en la composición, con lo que genera un analogía visual de la carencia de orden o control de la naturaleza” (2007: 44).¹⁷⁹

¹⁷⁷ Sobre la lectura histórica de Denis Youngblood remito a *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918* (University of Wisconsin Press, 1999); *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge University Press, 1992), y *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935* (University of Texas Press, 1991).

¹⁷⁸ Salt cita como ejemplo paradigmático las composiciones estáticas de *El fantasma nunca regresó (Prividenyie, kotoroye ne vozvrashchayetsya, 1930)*, de Abram Room. En su opinión, una influencia tan directa entre cine y pintura no se vuelve a producir hasta mediados de los años 60.

¹⁷⁹ La dimensión del paisaje como territorio de hibridación puede ser motivo vertebrador de filmografías completas, como la de Medvedkin, uno de los grandes paisajistas del cine soviético. En su carrera encontramos films aparentemente antagónicos desde este punto de vista. Mientras *La felicidad (Schastie, 1934)* responde a una visión folclórica próxima a los *lubok*, con un planteamiento geométrico y arcaico del paisaje, *Juventud floreciente (Chudesnitza, 1936)** se presenta como ejemplo paradigmático de los grandes frescos arcádico-pictorialistas del Realismo Socialista anterior a la Segunda Guerra Mundial.

PARTE II

Por otro lado, el paisaje asumió cierta dimensión metafórica de otros valores, creencias e ideologías más problemáticas o proscritas. Tal y como había advertido Eisenstein, el paisaje era “el cuerpo perfecto para la expresión de un determinado sistema de pensamiento” (1987: 376). El cine ruso interiorizó, en este sentido, la posibilidad de reducir cualquier debate a una dialéctica del paisaje. Se aprecia claramente en *Chófer nocturno* (*Nichii Viznik*, 1928), de Georgi Tasin, en donde la progresiva toma de conciencia política de su protagonista y el consiguiente cambio de actitud hacia la revolución bolchevique está contada como una dualidad entre dos paisajes: del lado del antiguo régimen, el paisaje nocturno de la ciudad, trabajado como un drama psicologista del *kammerspielfilm* alemán, con gran protagonismo de las atmósferas, la lluvia y las luces expresionistas; del lado de la revolución, el paisaje diurno, en donde la ciudad aparece retratada por la velocidad, el dinamismo, el montaje entrecortado, la mirada documental y un extrañamiento que contradice las convenciones pictorialistas y la visión confundida de la noche. La escena final asume definitivamente el triunfo de la nueva ciudad, del nuevo topos construido por el cine, al ambientar la acción en la popular escalinata de Odesa y estableciendo un guiño metatextual con *Acorazado Potemkin* como símbolo también del nuevo espacio cinematográfico.

C.- PAISAJE COMO TERRITORIO DE SUBVERSIÓN

La consideración del paisaje como territorio de subversión se refiere a la facultad del paisaje cinematográfico para contradecir y cuestionar el sistema de valores éticos y estéticos establecido como norma. Aparentemente inocuo, funcionalmente descriptivo, libre de ataduras narrativas, el paisaje fue desde bien temprano, precisamente por esos tres rasgos, un territorio de contestación y resistencia cinematográfica, tanto desde el punto de vista experimental como ético. Durante todo el periodo de existencia de la URSS, la subversión cobijada en el paisaje se concreta de tres maneras:

La primera, porque el paisaje aparece como reserva de la intimidad, es decir, como proyección del mundo secreto de la conciencia y la vida interior. Particularmente en la llamada *primavera del cine soviético* de los años sesenta, la confrontación con la naturaleza se convertirá en una extensión de la proyección de la interioridad del cineasta, además de en metáfora del mundo personal e incompañable de los personajes¹⁸⁰. La segunda, se refiere al efecto liberador que acompaña a la exploración

¹⁸⁰ Un referente literario contemporáneo para estos cineastas es Mikhail Prishvin (1873-1954), naturalista, agrónomo, prosista y poeta que centró buena parte de sus textos en el canto de la naturaleza, la observación paciente y la experiencia de la subjetividad -de la soledad- en el paisaje. Se le ha definido en algunas ocasiones como el Thoreau ruso. Su estilo combina la precisión científica -también en el vocabulario y el rigor observacional- con un tono poético extraordinario. En el contexto de la literatura rusa está próximo a Serguéi Aksakov y Toltói. “El tema central de Prishvin es la naturaleza, argumenta Helen Segall. Sus trabajos son paisajes verbales. La naturaleza se convierte en el tema más que en el fondo de sus historias. Prishvin creía que observando y entendiendo la naturaleza el hombre puede comprender la auténtica verdad de la vida” (1985: 353). La influencia de Prishvin entre los cineastas se aprecia particularmente en Tarkovki, quien lo menciona de manera elogiosa en *Esculpir en el tiempo* cuando se refiere a la poesía, no como género, sino como una forma de ver el mundo y la realidad. En este sentido, Prishvin fue una figura que “fue adquiriendo características de aquella naturaleza rusa que describiera con infinito amor” (1991: 40). En *Time Within Time. The Diaries 1970-1986* Tarkovski recoge y comenta también los apuntes de Prishvin sobre el cine (1994: 176). Sin duda Prishvin proporcionaba un modelo paisajístico para los nuevos cineastas por dos motivos: tanto por la precisión de su lenguaje nada retórico -como la mirada etnográfica de la cámara-, como por la mirada personal y lírica a la naturaleza. Algunas de sus obras más importantes son *En la tierra de los pájaros sin miedo* (*V Kraiu Nepugannykh Ptits*, 1907), *Jen Sheng, las raíces de la vida* (*Zhen-shen, Korenzhizni*), *Gotas del bosque* (*Lesnaya* 154

estética y a la que invita el paisaje, precisamente por ser un motivo gratuito, secundario y aparentemente inofensivo y por tanto liberado de la censura. A propósito de este asunto, Draskoczy identifica en la historia del cine soviético un tipo de *puesta en abismo* o *perpetuum mobile* que genera “la capacidad liberadora del arte que se pone así de manifiesto en la forma artística del cine” (Draskoczy, 2011). La tercera subversión del paisaje se concreta en su potencial identitario desde el punto de vista político, nacional y social.¹⁸¹

Para algunas de las nacionalidades que conformaban la URSS, particularmente Ucrania, Armenia y Georgia, la reflexión cinematográfica sobre el paisaje adquirió en determinados momentos históricos, fundamentalmente en las décadas de los años 20 y 60, la categoría de reflexión cinematográfica sobre el territorio mismo. Desde esta perspectiva, la ocupación o expoliación del territorio nacional por parte del Imperio Ruso, tal y como aparecía en determinadas películas soviéticas no rusas, o la imposible sumisión de la naturaleza local al poder central, podían interpretarse como una reflexión sobre la resistencia nacionalista a cualquier tipo de humillación o sumisión. Esta equivalencia entre naturaleza y nacionalidad constituye, sin duda, un elemento fundamental en la revisión paisajística del cine del periodo soviético. El paisaje se presenta en estos casos como última trincheras para la preservación de la memoria local, la reivindicación de la especificidad histórica y la defensa de la irreductible fusión entre paisaje y comunidad. Tal síntesis orgánica entre hábitat y cultura responde a lo que, siguiendo a Ely, puede identificarse como teoría del hábitat o aproximación biológica del paisaje: filmar la tierra, sus heridas y regeneraciones periódicas, significaría retratar el sustrato común o el humus del que emanan las gentes que la habitan. Así, el llamado Cine Poético Ucraniano de los años 60, por citar el caso más rotundo, puede ser interpretado como un movimiento esencialmente paisajístico, que incorpora las películas a un único texto histórico que da cuenta del carácter irreductible, inagotable y resistente de tal unidad con el paisaje. A esa cadena de la tradición se irían incorporando a lo largo de los años Alexander Dovzhenko, Iván Kavaleridze, Igor Savchenko, Neornii Stabovyi, Yurii Illienko, Iván Mykolaichuk, Boris Ivchenko e Iván Drach, entre otros.¹⁸²

Un caso paradigmático de esta resistencia sacrificial del paisaje ucraniano lo encontramos en el film *Perekop* (*Perekop* 1930)* de Iván Kavaleridze, que narra cómo los campesinos empobrecidos y sin esperanza deciden incorporarse a la revolución

Kapel), *El lago y los bosques* o *Calendario natural* y *Diario de la naturaleza*. Un buen texto introductorio a sus diarios es el de Alexandra Smith (2000), ‘The enigma of Mikhail Prishvin’.

¹⁸¹ Hablamos de subversión y no de contestación política, porque este último extremo era obviamente imposible bajo el estalinismo. Margolit ha acuñado una diferenciación interesante sobre la actitud de los cineastas en el periodo. Todos estaban sometidos a un estricto control de cumplimiento y censura, pero algunos lo hacían con convencimiento en lo que hacían y otros no o no tanto. Margolit, tomando una distinción característicamente rusa, que evoca al cisma de la iglesia, distingue entre cineastas creyentes y cineastas no creyentes. Los primeros creían en el sistema, los segundos, no. Julie Draskoczy da cuenta de esta distinción a propósito de una entrevista con Margolit en ‘The Socialist Avant-Garde’ at the 33rd Moscow International Film Festival, *Kinokultura*, nº 34, 2011.

¹⁸² Kiev fue visto por muchos cineastas, no necesariamente ucranianos, como el último refugio. Bajo el amparo de Dovzhenko, encontraron allí una mayor libertad y una mirada distinta sobre la naturaleza (Klejman, 2000: 24). Tsvivan llega a afirmar que la evolución paisajística que se aprecia en *Año 11* (*Odinnadsatyi*, 1928) de Dziga Vértov puede interpretarse como resultado de la influencia de Ucrania, donde no sólo se filmó sino que procuró un “acento a lo Dovzhenko”, siguiendo una tradición fotográfica más suave, rural y poética (Tsvivan, 2004: 305).

PARTE II

bolchevique como una forma de resistencia contra el imperialismo ruso.¹⁸³ De una extraordinaria belleza extática y monumental, acorde con la vocación escultórica de su director, el film describe la revolución ucraniana como un bien que madura la tierra en sus entrañas. La película muestra el campo reseco y estéril, necesitado de lluvias: “Hay nubes, por algún motivo Dios no da lluvia”, dice un personaje al inicio del film. “No hemos sembrado nada. ¿Quién ha sembrado?”, se puede leer en otro intertítulo, más adelante, cuando acontecen los bombardeos del campo por parte del ejército imperial. Coincide tal lamento con las imágenes de los cadáveres sepultados bajo la tierra, dando a entender que los cráneos, brazos y piernas inertes son la semilla que aguarda bajo el barro. De esa tierra que sólo da muertos, aparentemente agotada, brota la regeneración del paisaje y, consiguientemente, el rearme político. Kavaleridze pone especial énfasis en localizar el origen de la revuelta en las entrañas mismas de la tierra, de manera expresa y no metafórica: los campesinos se refugian en las galerías de los mineros, donde encuentran el último cobijo una vez que ellos mismos deciden dismantelar el pueblo, las casas y establos, el paisaje de la superficie, la primera piel del mundo. A partir de tal premisa, la lucha por la liberación del territorio ocupado está contada realmente como un cuerpo a cuerpo de los campesinos-partisanos contra las fuerzas de la naturaleza, el barro, el agua y el viento, en un esfuerzo descomunal por dar forma al mundo circundante, como si tal labor escultórica resumiera la revolución como un único proceso de refiguración de la tierra. Los campesinos de *Perekop* arrastran la maquinaria de guerra con una dignidad y estoicismo que recuerda, incluso iconográficamente, a los *Estibadores del Volga* (1870-1873) en el famoso cuadro de Ilya Repin. Tal parece ser el silogismo de la revolución de Kavaleridze: toda revolución es una forma de resistencia o refiguración paisajística, y puesto que es así, sólo el campesino posee las herramientas secretas de la revuelta, precisamente porque su oficio consiste en hacer que, cíclicamente, la tierra vuelva a manifestarse a los hombres.

Las tres primeras décadas del siglo XX suponen un periodo de extraordinaria actividad teórico-práctica en torno a las formas de la naturaleza en el cine y en torno a la naturaleza del propio cine. En ese tiempo fueron definiéndose una serie de conceptos y dilemas, incluso una terminología, que tendrán vigencia, a través de constantes actualizaciones, durante toda la historia del cine ruso-soviético. Dedicaré la parte II de esta tesis a aislar y analizar estos componentes estéticos que conforman el paisaje cinematográfico ruso. Tratando de establecer cierta clase de taxonomía paisajística, identificaré en primer lugar aquellos componentes referidos a los dos polos extremos de la dualidad paisajística rusa, tal y como se concretan a lo largo de las primeras tres décadas del siglo XX :

En el capítulo 8 definiré los componentes del paisaje-representación, que coinciden con la herencia pictórica, fotográfica y escenográfica del siglo XIX que asimila el cine. Estos componentes se sustentan en sus virtualidades representativas, imitativas y observacionales de la naturaleza, en la construcción de un punto de vista privilegiado y la confrontación con el espejo de la naturaleza como espacio de

¹⁸³ Ha advertido Larysa Briukovetska que hay evidentes diferencias en el modo en que el cine ruso y el ucraniano relataron la historia de la Revolución bolchevique, aunque en ningún caso éste último debe entenderse como un cine anti-revolucionario. Ahora bien, Briukhovetska aprecia que el cine ucraniano relató la revolución bochevique como un drama probablemente inevitable pero que afectó a la unidad de las propias familias. Es decir, tenía una dimensión más íntima o subjetiva que las películas rodadas en Moscú o San Petersburgo, más colectivista o épicas (2011: 267).

COMPONENTES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO RUSO

proyección imaginaria. A lo largo de las dos primeras décadas del siglo, el cine ruso se involucró en el proceso de construir una imagen fílmica de la naturaleza. Un proceso complejo, que consistía en hacer visible la naturaleza y encontrar su lugar en la narración, siguiendo los modelos heredados de la pintura, la fotografía y la literatura.

Posteriormente, en el capítulo 9, abordaré los componentes del paisaje-materia, comenzando por la iconoclasia paisajística y siguiendo con la interpretación espacial versus la visual, el anhelo de apropiación o involucración háptica en el territorio y el anhelo de re-creación del mundo. Concluiré con los capítulos 10, 11 y 12, detallando las manifestaciones híbridas o paradójicas del *tercer paisaje* que genera la confrontación del paisaje-representación y el paisaje-materia.

CAPÍTULO 8

EL PAISAJE COMO IMAGEN-REPRESENTACIÓN

Analizaré en este capítulo los componentes del paisaje-representación que van concretándose a lo largo de las dos primeras décadas del cine ruso. Asistimos en este periodo a la búsqueda, articulación y canonización del paradigma cinematográfico narrativo. Este proceso, que en Rusia posee elementos diferenciales con respecto a Europa y EEUU, lleva consigo, en el ámbito que nos ocupa, el dominio del espacio filmico y escenográfico, la definición del lugar y de la función del paisaje en el relato¹⁸⁴. Como se ha dicho, siguiendo la descripción de estos elementos se irá haciendo más evidente el movimiento paradójico que empujó a la imagen a los límites de su propia visibilidad. Los nueve componentes fundamentales del paisaje como imagen y representación son los siguientes.

1. La *artezalización* del paisaje
2. Viaje a la semilla: el paisaje propio
3. La densidad abismática de la imagen del paisaje
4. Las ventanas y el paisaje como *lejos*
5. Paisaje de interior-paisaje de interiores
6. Paisaje diegético o paisaje integrado
7. Paisaje como *paysage*: los insertos atmosféricos
8. Los motivos paisajísticos: las nubes
9. El paisaje y su abstracción

8.1. LA ARTEALIZACIÓN DEL PAISAJE

En las primeras décadas del cine ruso, el paisaje evolucionó del puro registro documental hacia una progresiva *artezalización*.¹⁸⁵ Utilizando la expresión de Víctor Shklovki, el cine ruso pasó de una etapa muy inicial en la que “todo estaba visible” (el exceso de visión que ya hemos mencionado) a otra en la que “todo era reconocible”: remitía a cuadros, atmósferas y convenciones paisajísticas interiorizadas culturalmente. Del registro documental de los entornos naturales o urbanos se pasó a una progresiva toma de conciencia estética del espacio cinematográfico y, por ese camino, a la recreación del paisaje a partir de referentes e influencias artísticas y literarias. Los dos extremos que delimitan este proceso serían las vistas de los primeros operadores y el realismo *agitka* posterior a la Revolución de Octubre. Entre estos dos límites, y

¹⁸⁴ Los componentes estéticos del paisaje-representación que iremos enumerando tendrán una vigencia que va más allá del cine de los orígenes. En última instancia, conforman una estructura de análisis aplicable al paisaje cinematográfico del cine ruso-soviético posterior.

¹⁸⁵ Utilizamos el término *artezalización* en el sentido con que Alain Roger lo aplica al paisaje. De tal manera, que la naturaleza indeterminada, excesiva en el cinematógrafo, sólo queda determinada y, por lo tanto asimilable, a través de la operación artística que procuraba el paisaje mismo, es decir, a través de modelos y referencias pictóricas y artísticas asumidas que el cine va incorporando (Roger, 2007: 18 y ss.).

PARTE II

fundamentalmente en la década de 1910, se asienta la convención de la mirada *artelizadora* del paisaje, que tendía a su formalización como imagen reconocible a partir de modelos artísticos pictóricos y literarios *indiscutibles*. De este impulso pictorialista irán surgiendo progresivamente películas que incorporarán el paisaje no como componente simplemente decorativo o fondo escénico, sino como elemento integrado en la diégesis del film. De tal manera que además de hacia la artealización, “el paisaje evoluciona del fondo pintoresco o realista a asumir una mayor y fundamentada importancia diegética” (Cavendish, 2004: 242).

En la definición de las primeras imágenes cinematográficas del paisaje jugaron un papel importante tanto la herencia teatral y pictórico-fotográfica como la tradición literaria. La interiorización de los códigos artísticos ya asentados por tales prácticas artísticas y la preocupación por otorgar al nuevo medio la respetabilidad moral y artística de las artes mayores justifica en parte el acercamiento de los cineastas rusos anteriores a 1917 a las artes canónicas. De ahí se deriva la influencia de la decoración escénica, la preeminencia literaria, el desarrollo del estilo ruso interpretativo y, también, la búsqueda de modelos pictóricos. En la definición del *lugar del paisaje* será particularmente importante la influencia de la decoración escénica, no sólo porque muchos de los primeros cineastas estuvieron formados en ese ámbito, sino porque el mundo de la escena rusa aparecerá, en los años formativos del cine, como una manifestación de la *gesamtkunstwerk* u obra de arte total en la que inevitablemente se mirará el cine¹⁸⁶.

Este proceso de dignificación artística del cine surge en buena medida como influencia directa del *Film d'Art* francés e italiano. Podemos localizar sus primeras manifestaciones en las *Series de Oro (Zolotaia seriia)*, producciones de calidad basadas en textos clásicos rusos que, a partir de 1912, fue estrenando regularmente la compañía Thiemann y Reinhardt. Además de la traslación a imágenes de obras clásicas, las *Zolotaia seriia* invitaban a la recreación de ambientes a partir de referencias visuales también incontestables. El cine desarrolló en ese tipo de producciones el “uso de la luz (tanto natural como artificial) para la creación de atmósferas y ambientes, experimentos lumínicos en claves bajas y penumbra (el arte del claro-oscuro, o lo que fue llamado la *luz Rembrandt*), y la adopción del contraluz tanto en interiores como en exteriores” (Cavendish, 2007: 26).

Alexánder Levitskii, citado habitualmente como el más creativo de los operadores pre-revolucionarios, comenzó a imaginar atmósferas paisajísticas precisamente bajo la producción de las *Series de Oro*. Algunos años después, Anatoli Golovnia, director de fotografía de Pudovkin, condensaba la importancia del pionero:

Levitskii fue el primer artista que liberó al cine de los límites del estudio fotográfico, se apartó de la iluminación genéricamente expositiva e hizo de la luz un medio del dibujo artístico. (...) En su forma de tratar la luz se inspiró en Rembrandt; los mismos haces de luz directa, el mismo difuminado preciso de las sombras, las mismas grandes manchas de sombra y el mismo cuidado en el

¹⁸⁶ La importancia de la decoración teatral, operística y de la danza en la conformación del imaginario paisajístico ruso se analiza con detalle en la parte III de esta tesis.

modelado de la luz. (...) La herencia de tan gran artista del claroscuro, como fue Rembrandt, enriqueció indudablemente al cine, le dio la posibilidad de trabajar según la manera pictórica (1960: 166-167).

La referencia a Rembrandt se convirtió en un lugar común a la hora de identificar la *artificialización* de las películas rusas. De hecho, Kuleshov hablaría de *rembranditis* (*rembrandtovshchina*) para criticar el excesivo efectismo al que había llegado el cine ruso (1987: 201). La mención del pintor holandés no obedecía, en todo caso, a una imitación fiel de su estilo, sino a ciertas convenciones o tópicos generalizados sobre su obra, como el uso de claves de luz bajas y contrastadas, además de cierto expresionismo en la distribución de las sombras.

El escenario cuasi teatral que conformaba la ciudad de San Petersburgo fue uno de los primeros paisajes en los que Levitskii proyectó esta recreación pictorialista del espacio. Aunque no ha llegado hasta nosotros más que un puñado de fotografías de la película *Mertvyi gorod*, los testimonios de la época mencionan que Levitskii construyó la noche petersburguesa precisamente a través de manchas de luz, el recurso de la perspectiva aérea, los contornos desdibujados y efectos de niebla y humo. Un efecto expresivo similar lo obtuvo Levitskii en *El retrato de Dorian Gray* (*Portret Dorian Greia*, dirigida por Vsevolod Meierkhold), considerada como piedra angular en la clarificación de las funciones del operador en el cine ruso, además de encrucijada en la que lo visual y lo teatral generaron una iconografía novedosa.

La identificación de la luz *a lo Rembrandt* en interiores y retratos tenía su equivalencia paisajística en un concepto igualmente ambiguo: se hablaba de *impresionista* (*impresssionisty*) para identificar la pictorialización del paisaje que buscaba la creación de cierto ambiente o atmósfera evanescente. En 1933, en la conferencia de operadores de cámara de Leningrado, Kozintsev explicaba retrospectivamente que “los *impresionistas* mostraban no sólo el objeto central de un cuadro dado, sino el aire que envolvía tal objeto” (1982-86: 17). Identificaba ese estilo, asociado expresamente a Andréi Moskvin, con el concepto *nastroenchestvo*¹⁸⁷, es decir, con la construcción de atmósferas, que en su opinión constituía “tres cuartos de las aportaciones que habían realizado los operadores soviéticos” (1982-86: 16). El estilo de Moskvin, como el de otros operadores, estaba determinado por sus condiciones de trabajo. En 1925 el estudio Leningradkino se había trasladado a un edificio de cristal del Aquarium, lo que, agravado por la ausencia de un equipo de iluminación de calidad, obligó a los cineastas a trabajar directamente dirigiendo, filtrando y matizando la luz solar. La escuela de Leningrado, a la que perteneció Moskvin, quedó asociada así a las atmósferas suaves que resultaban de esta manipulación.

En un estudio publicado a mediados de la década de 1930, Vladímir Nilsen, director de fotografía y teórico, catalogaba algunos de los rasgos estéticos de ese *impresionismo* que había ganado tantos adeptos en el cine silente ruso. Mencionaba, así, las transiciones lumínicas entre puntos de luz y semi-sombras, el desdibujamiento de la nitidez cortante de los objetos, la filmación con filtros y gasas, en fuera de foco, en

¹⁸⁷ Derivado de *nastroen* -ambiente, atmósfera, espíritu o tono-, el término *nastroenchestvo* da a entender la celebración de estos factores atmosféricos del film.

silueta y el uso de la perspectiva aérea. En su argumentación, buscaba referentes y modelos canónicos en el cine francés, precisamente el cine de vanguardia identificado históricamente como *impresionista*.¹⁸⁸ Los paisajes filmados de René Clair, explicaba, eran un ejemplo de la transferencia al cine del tratamiento de la naturaleza común a los artistas impresionistas (1937: 158). Nilsen entendía que con la expresión *impresionista* se podía indentificar una de las dos actitudes pictóricas que habían regido el cine hasta ese momento y que periódicamente emergían y cobraban más protagonismo: una más dura, lineal o gráfica, asociada a la vanguardia pictórica de Malévich; y una segunda, más suave, de masas tonales y contornos fluidos, más próxima a la pintura al caballete y al paisajismo decimonónico. Hablar de impresionismo, por tanto, era sinónimo de las pretensiones pictórico-imitativas del cine. “La aparición de los puntos de luz, las siluetas, la iluminación *rembrandtesca*, son todas atribuibles a la misma tendencia imitativa que ha llevado a los operadores a trasladar al cine las acabadas composiciones espaciales heredadas del Renacimiento” (1937: 158).

Más allá de la polivalencia del calificativo *impresionista*, merece ser reseñada la influencia de los movimientos fotográficos pictorialistas, que proporcionaron modelos fácilmente asimilables para la representación del paisaje en el cine.¹⁸⁹ El pictorialismo fotográfico de Arthur Stieglitz y otros representantes europeos fue asimilado y luego aceptado con gran devoción en Rusia a través, precisamente, de la fotografía de paisajes.¹⁹⁰ El paisaje fue, en este sentido, puerta de acceso del pictorialismo en Rusia.¹⁹¹ A través de él se extendió después a otros géneros, hasta conformar un movimiento de gran actividad y personalidad propia que sólo acabó a mediados de los años treinta, cuando las autoridades soviéticas calificaron las imágenes de paisajes, aldeas y tipos humanos, los estudios de desnudos y otros motivos fotográficos tradicionales, de burgueses, inútiles e incluso pornográficos¹⁹². Debe destacarse, en esta cadena de influencias, que Demutskii, responsable de la luz de *La Tierra (Zemlia)**, *Arsenal (Arsenal)* e *Iván (Ivan)*, películas que figuran como emblemas del paisaje cinematográfico soviético, estuvo desde joven vinculado al pictorialismo fotográfico, incluso fue miembro activo de la prestigiosa Sociedad Daguerre de Kiev, impulsora de las últimas tendencias artísticas fotográficas. El pictorialismo ruso habría ayudado a perfilar una idea de lo ruso como lo melancólico y evanescente que ya había sido formulada por el paisajismo de Levitán y otros pintores del movimiento de los Itinerantes, y que luego sería reforzada por el Estilo ruso en el cine. Explica Tchmyreva:

¹⁸⁸ Desde el punto de vista histórico, la calificación de impresionista se asocia, a partir de los textos de Langlois y Bordwell, al cine francés de vanguardia de los años 20. Habría que decir que los rusos emigrados a la capital gala contribuyeron en gran medida, sobre todo a través de la productora Albatros, al desarrollo del impresionismo cinematográfico francés.

¹⁸⁹ Cavendish ha sugerido que la influencia del paisaje del Impresionismo francés pudo producirse de manera indirecta a través del impacto que lo pictórico tuvo en la fotografía rusa de principios de siglo.

¹⁹⁰ Debo mencionar por su carácter pionero la exposición antológica celebrada en la bienal FotoFest 2012 junto con Rosizo (ente estatal para museos y exposiciones del Ministerio de Cultura de la Federación Rusa), comisariada por Berezner y Tchmyreva.

¹⁹¹ La obra de Iuri Eremin, Serguéi Lobovikov, Nikolái Svishchev-Paola y Anatolii Trapani ilustran esta asimilación. Rusia contó “con algunos de los más interesantes y talentosos seguidores del movimiento foto-secesionista de Stieglitz” (Cavendish, 2004: 229).

¹⁹² Irina Tchmyreva (2004), *Etudes for the history of russian pictorialism*, en Photographer.ru (<http://www.photographer.ru/cult/theory/472.htm#.UTiA2I72xhs>). Revisado en junio de 2013.

Las vastas extensiones de Rusia, el inabarcable y heterodoxo país, lo santo y lo demoníaco para el pueblo ruso, habían demandado durante siglos algún meta-lenguaje que ayudara a mantener unida a la comunidad y le permitiera expresar sus aspiraciones. Un lenguaje sencillo y transversal que unificara las distintas partes de la sociedad y a las diferentes generaciones y completara los vacíos de la geografía nacional. Durante algún tiempo, la fotografía pictorialista sirvió a este propósito (2004).

8.2. VIAJE A LA SEMILLA: EL PAISAJE PROPIO

Junto a la pulsión arrealizadora del paisaje, también fue frecuente la tendencia a localizar las películas en ambientes no-rusos, en el extremo sur o norte de Europa, que a su vez coincidían con los arquetipos decimonónicos de lo pintoresco. Tres de los films más notables del periodo -*En la tierra del amor* (*V strane liubvi*, 1917, Alexander Uralskii), *La boda del oso* (*Medvezhia svadba*, 1925, V. Gardin y K. Eggert) y *Dura Lex* (*Po Kazonu*, 1926, Lev Kuleshov)- recreaban ambientes o paisajes extranjeros. *En la tierra del amor* fue filmado en Yalta con el fin de intentar atrapar la belleza del paisaje italiano tal y como era celebrada expresamente en la novela original.¹⁹³ *La boda del oso* remitía a Lituania, aunque el ambiente se inspiraba en los tópicos paisajísticos de la novela gótico-romántica. Finalmente, *Dura Lex* acontecía en un lugar remoto de Canadá.¹⁹⁴ Que la tendencia hacia el exotismo sea relativamente habitual también en otras cinematografías no debe hacernos olvidar la dificultad para apreciar y visualizar el paisaje propio a partir de patrones occidentales, un rasgo cultural que atraviesa la historia del paisaje ruso. Y que en buena medida parece extenderse también al cine. Kuleshov, el director de *Dura Lex*, escribió en este sentido, incorporándose a la larga tradición anti-pintoresca: “Nada hay en el paisaje ruso que merezca la pena filmar”.¹⁹⁵

Es significativo, a este respecto, que el paisaje propiamente ruso comenzó a ser utilizado como reclamo o marca distintiva con las películas de *tema ruso* producidas fundamentalmente por las compañías extranjeras afincadas en el país. El subgénero identificaba a obras de argumentos sentimentales, ambientadas habitualmente en el campo, que exploraban los tópicos de lo pintoresco. Pathé Frères explotó este subgénero en films como *Mara* (1910) o *Lekhaim* (1911), ambas dirigidas por André Maître. Particularmente en esta última, la composición de las escenas en exteriores sigue incluso modelos de una placidez visual que era propia de la tradición del paisaje arcádico y pintoresco (Cherchi Usai, 1989: 102).

¹⁹³ *En la tierra del amor* pertenecía a un grupo de películas filmadas en espacios naturales del sur de Rusia, en ocasiones con el propósito de recrear la imagen luminosa y pintoresca del Mediterráneo. Pertenecen a esta tendencia las películas dirigidas por Evgeni Bauer *Las aventuras de Lina en Sochi* (*Prikliuchenie Liny v Sochi*, 1916), *Umiraiushchii lebed* (1917) y *La búsqueda de la felicidad* (*Za schastem*, 1917).

¹⁹⁴ Cavendish ha recopilado un importante número de películas de los años veinte y comienzos de los treinta ambientadas en países extranjeros. Destacaremos, entre otras, *Un espectro que asola Europa* (*Prizrak brodit po Evrope*, 1922, de Gardin), basada en *La máscara roja* de Edgar Allan Poe; las dos versiones de *Tres ladrones*, de Notari, dirigidas por Chardynin (*Ne poiman, ne vor*) y Protazánov (*Protsess o trekh millionakh*), ambientadas supuestamente en Italia; *Miss Mend* (1926), de Bárnét y Komarov, que sucede en EEUU; *El día de San Jorge* (*Prazdnik sviatogo Iorgena*, 1930), de Protazánov, que tiene lugar en Alemania (2007: 101).

¹⁹⁵ Algunos de los films emblemáticos del paisaje cinematográfico ruso no están filmados o ambientados en el país propio. Quizá el caso más paradigmático es *Que Viva México!* (1932), película en la que Eisenstein pretendía poner en práctica algunas de sus teorías paisajísticas y que fue rodado íntegramente en espacios naturales del país americano.

PARTE II

En las primeras películas dirigidas por cineastas rusos, la recreación de la naturaleza propia estuvo asociada con frecuencia a las ideas de pérdida, nostalgia o abandono del lugar. Aparece así prefigurada en *Los vendedores ambulantes* (*Korobeiniki*, 1910), dirigida por Vasilií Goncharov a partir del poema homónimo de Nekrásov. En el film aparecen dos imágenes arquetípicas de la tradición paisajística rusa. Por un lado, los campos de cereal mecidos por el viento, como un mar vegetal apaciguado y dichoso. Al ritmo de su melódico vaivén va conformándose el romance entre Vanyusha, el vendedor ambulante, y la joven Katerina. “Crece recto, centeno/ y mantén tu sagrado secreto”, evocaba una crítica de la época (*Sine Foto*, 1910, nº 21: 19). Por otro lado, el bosque, como territorio de soledad y protección en donde, al final del film, Katerina se refugia para llorar el asesinato de su amante.

Desde muy pronto, el reencuentro o el viaje de regreso constituye el estímulo necesario para que los personajes miren la tierra propia con ojos distintos y, así, el paisaje más familiar se haga visible. Da la impresión de que la distancia que procura el viaje, el trauma de la experiencia vivida fuera y el anhelo de reencontrarse con los habitantes de ese paisaje originario habilitan en los personajes el *órgano de apreciación del paisaje* que, en el contacto directo con la tierra, parecía desactivado. Aunque el tema del exilio aparece ya en films anteriores a la década de los 20, como en *El revolucionario* (*Revoliutsioner*, 1917, Evgenii Bauer)¹⁹⁶, queremos mencionar dos películas de 1929 que elevan a la categoría de paradigma paisajístico sus respectivos viajes a la semilla: el regreso a la tierra propia. Nos referimos a *Fragmentos de un imperio* (*Oblomok Imperii*)*, de Fridrikk Érmler y *El fantasma que nunca regresó* (*Privideniye, kotoroye ne vozvrashchayetsya*)*, de Abram Room. Ambos films articulan su discurso paisajístico en torno al regreso de un personaje a su lugar de origen, después de la guerra, en el primer caso, o tras un largo cautiverio en prisión, en el segundo. En ambos casos, los protagonistas quedan confrontados con el paisaje propio, que apenas reconocen en el momento presente pero al que en algún tiempo remoto pertenecieron. El exilio del paisaje, en ocasiones más difícil de restaurar que el desapego o la desconexión con respecto a un grupo humano o a la familia, genera en los protagonistas un estado de aturdimiento o lejanía que debemos identificar con el extrañamiento teorizado por los Formalistas Rusos.

Las dos películas a las que hacemos referencia poseen una esencia cinematográfica híbrida. Están poderosamente influenciadas por el cine formalista o constructivista en la composición y angulación de los planos, en los modelos paisajísticos en los que se inspiran y en el ritmo, estimulado muchas veces por el montaje entrecortado. A su vez, ambas películas responden a parámetros narrativos

¹⁹⁶ En *El revolucionario*, el exilio en Yakutia del protagonista fue recreado en jardines de Neskuchni en Moscú. Resulta interesante el relato que hace el guionista Iván Perestiani en sus memorias sobre las dificultades para recrear estos paisajes: “Ya estábamos en marzo, pero necesitábamos los campos de nieve de Yakutia. La ciudad estaba completamente limpia. Encontramos nieve solo en el jardín Neskuchni. Las grabaciones se realizaban a toda velocidad una tras otra. Al menos conseguimos traer al umbral de la casa nieve húmeda del Neskuchni y colocarla en algunas partes por los cuadros de la película. El tercer día de grabación fue terrible. Era necesario grabar la escena del entierro del exiliado político fallecido en el exilio. Nos reunimos en el Neskuchni y empezamos a buscar entre las zonas de nieve derretida aunque solo fuese algo aproximado. Y de repente empezó a caer la nieve, tan densa que al cabo de una hora no solo la tierra sino hasta las ramas de los árboles parecían vestidas de un vestido invernal. Fue como un milagro” (Perestiani, 1962: 270. Traducción de Carlos Valmaseda. <http://cinesovietico.com/?p=2657>).

propios de un cine más popular, tanto en las tramas como en la construcción espacial y el uso de los insertos paisajistas con pretensiones psicologistas y ambientales.

El paisaje bélico en el que encontramos al soldado Filimov, en las primeras bobinas de *Oblomok Imperii*, posee una potencia apocalíptica extraordinaria, capaz de generar imágenes siniestras y de un onirismo desconcertante. Así, por ejemplo, la escena nocturna en la que el protagonista se encuentra con el Cristo crucificado cuyo rostro está cubierto por una máscara antigás. El bloque de la guerra concluye con un plano de clara influencia gráfico-constructivista que, a modo de coda, cumple la función de tránsito o transición hacia el nuevo tiempo: la imagen representa un paisaje esquemático, con una pequeña colina surcada por un camino que asciende en zig-zag hasta la cumbre. En ese paisaje bidimensional como una ilustración de los *lubok*¹⁹⁷ se produce el encuentro y reconciliación de los dos soldados enemigos. Ese abrazo marca el final de la guerra. Se inicia entonces el regreso de Filimov a su ciudad, Petersburgo, en una peripecia que describe los cambios acaecidos tras la revolución bolchevique en todos los ámbitos, pero también, especialmente, desde el punto de vista de la transformación del paisaje urbano. Los ojos aturridos del veterano ante la nueva ciudad nos guían por las calles, edificios y monumentos erigidos en honor de Lenin, en un proceso de alfabetización cultural y visual (alfabetización paisajística) que afecta a todos los órdenes de su vida: tanto a sus referencias morales (“Ahora todos somos los dueños y los maestros”, tratan de explicarle), como al lenguaje y a la apreciación y reconocimiento del nuevo paisaje.

Por su parte, *El fantasma que nunca regresó* está localizado en un país no identificado de América del Sur bajo un régimen represor que mantiene en prisión a cuantos ejercen algún tipo de crítica o contestación política. Uno de esos cabecillas políticos es puesto en libertad con la idea aparente de que regrese al hogar, pero con la intención oculta de que, en esa larga vuelta a casa, un sicario acabe con su vida. El viaje al pueblo con la sentencia a muerte fijada en su espalda conforma el núcleo de un film extraño e híbrido, de gran influencia vanguardista pero con episodios paisajísticos igualmente poderosos. En términos visuales, el film adopta numerosos recursos puestos de moda por la vanguardia: angulaciones bajas, construcciones en diagonal, composiciones descentradas, vistas de pájaro al estilo Rodchenko, sobreimpresiones, densidad de los planos, etcétera. Pero a su vez, toda la peripecia del regreso al hogar, ambientada en el desierto, bajo un sol implacable y rocas zooformes, tiene ecos del *western* americano. Aunque en primer término el film tiene una intención política nada oculta, en su estructura básica trasciende lo circunstancial para relatar ese último *viaje a la semilla* que implica, con su consecución, el advenimiento de la muerte. No queda esperanza atrás, pero lo que espera en el horizonte es asimismo el fin.

Era habitual en el cine soviético a partir de 1925 que los paisajes industriales y las grandes obras de transfiguración territorial apareciesen como el paisaje prometeico del nuevo tiempo. En *El fantasma que nunca regresó* encontramos, sin embargo, uno de los pocos ejemplos posteriores a la revolución en los que el paisaje industrial, con las grandes torres y pozos petrolíferos filmados a contraluz y en contrapicado, conforman

¹⁹⁷ Arte tradicional ruso, de carácter figurativo y narrativo de temática popular, diseño lineal y gráfico, realizado en madera hasta la generalización de la litografía. Muy popular a partir del siglo XVII.

un escenario negativo, incluso abiertamente apocalíptico. El paisaje de la refinería, así retratado, contrasta por ejemplo con el complejo de la planta hidroeléctrica filmado en *Iván* (1932) de Dovzhenko. Todo lo que en este caso es armonía y co-creación del mundo, en el film de Room aparece como sobreexplotación de la naturaleza por parte del hombre, en un proceso irreversible de desecamiento y aniquilación del planeta. Este paisaje inicial tiene su contrarréplica más adelante, en el breve sueño del preso en medio del desierto, que constituye una pequeña venganza de la tierra. Tras caer herido por las balas de su verdugo, José, el preso, se desploma por un terraplén y a través de pequeños impulsos del terreno, como oleadas de un mar de arena, su cuerpo queda tendido al final de la ladera, al borde del camino. Por ahí pasará poco después el coche de caballos que transporta a su esposa y que se detiene a socorrerlo. Mientras tanto, la misma tierra que ha empujado el cuerpo del José hasta los brazos de su mujer, ha atrapado a su verdugo, que lucha inútilmente por salir de las arenas movedizas que poco a poco van engulléndole. Aunque el film genera cierta ambigüedad sobre el carácter real y cierto de tal escena, José es despertado bruscamente de su sueño liberador por el agente encargado de matarle. Sin embargo, en ese breve episodio onírico se ha producido cierta clase de reencuentro con la naturaleza, con el paisaje natal transmutado ahora en último paisaje.

8.3. LA DENSIDAD ABISMÁTICA DE LA IMAGEN DEL PAISAJE

Para mediados de la segunda década del siglo XX era una opinión extendida, dentro y fuera del país, que la cinematografía rusa respondía a una estética distinta a la que mayoritariamente se estaba imponiendo en Occidente. El gusto por los finales trágicos, la lentitud en el despliegue actoral que condicionaba la duración de los planos, la inmovilidad de la cámara y la composición en profundidad, la necesidad de los intertítulos, que en algunos casos se tornaba en exigencia literaria para poder seguir la trama, todas estas querencias del cine ruso, especialmente agudas y reconocibles a partir de 1914, chocaban con el cine europeo y norteamericano que había elegido en esa misma época el camino hacia el dinamismo, la interpretación naturalista y la acción (física o emocional) como base del cine narrativo. En el libro que el futuro director Fédor Otsep planeaba escribir en 1913-1914, pero que nunca llegó a completar, había un capítulo clarificador titulado ‘Las tres escuelas de cinematografía: 1) Movimiento: escuela Americana; 2) Forma: la escuela europea; 3) Psicológica: escuela Rusa’.¹⁹⁸

La piedra angular del *estilo ruso* tenía que ver con las maneras interpretativas de sus actores, especialmente por la inmovilidad de las figuras. En cierta medida, el cine ruso hizo converger el tempo lento y las pausas intencionales del Teatro de Arte de Moscú (llamado estilo Chéjov), con la mímica y las posturas corporales operísticas, supuestamente cargadas de motivación psicológica, que llegaban del cine italiano y danés (Tsivian, 1989: 54). El resultado fue un cine corpóreo, fisiognómico, tremendamente estático e inmóvil en su superficie. Pero, a su vez, un cine absolutamente arrebatado interiormente tras la máscara del rostro. Las divas del Estilo Ruso se tomaban todo el tiempo del mundo para alcanzar el punto expresivo de la

¹⁹⁸ En 1914 un crítico recibía el estreno de *Sonata Kreutzer* (*Kreitzerova Sonata*) como la película que marcaba una distancia definitiva del cine ruso con respecto al extranjero, precisamente por “el elemento psicológico, base de todo el drama”, lo cual da idea de la tendencia asumida como característicamente nacional (Sine Fono, 1914, nº 3, p. 21).

emoción en cada secuencia, sabedoras de que nada iba a interponerse, agilizar o recortar ese proceso. Olga Gzovskaya acuñó la expresión de *escena plena o completa* para identificar el modo característicamente ruso en que los actores hacían que la secuencia madurase ante la cámara como un fruto, sin prisa, con el tiempo casi geológico e imperceptible a los ojos. Valorada en cierta medida como una conquista del actor, que había conseguido que la duración no limitara su arte, “una escena plena o llena es aquella en la que el actor tiene la oportunidad de desplegar en términos interpretativos una experiencia espiritual, sin importar cuántos metros de celuloide ocupa. (...) En lugar del cambio frenético de un caleidoscopio de imágenes, aspira a clavar la atención del espectador sobre una única imagen” (Petrovski, 1916: 3). Las películas filmadas bajo el *estilo ruso*, como recordaba en la época el crítico de *Proektor*, “están llenas de una atmósfera poética, de melancolía y de una exultación o erotismo propio de un romance gitano”, pero reservan poco espacio al paisaje: “Pase lo que pase, no hay acciones en exteriores. (...) La acción de estas íntimas emociones no sucede con el fondo de las extensas estepas o las peñas empinadas del Cáucaso, ¡a pesar de que la estepa no tiene nada que desmerecer de la pampa y el Cáucaso es tan majestuoso como las Montañas Rocosas! Los personajes sueñan “junto a la chimenea” (Levinson, cit. Tsivian, 1991: 17).

A su vez, cuando Vera Kholodnaya y Polonskii regresaban de un baile en coche, el espectador podía contemplar sin interrupción *el paisaje de su rostro*, en primer plano, sin mirar a su acompañante, inmerso en su intransferible dolor. En esa inmovilidad quedaba definido su destino. El espectador debía aguzar su mirada para adentrarse en los misterios de lo no expresado:

Nadie les perseguía en coche. No aumentaba de velocidad. Nada existía al otro lado de la ventanilla. (...) En aquellos años Tom Mix ya saltaba de un puente sobre el techo de un tren Express. El guión de aventuras había triunfado. Sin embargo, las producciones rusas se concentraban en el sentimiento, en la vibración de la atmósfera que rodeaba a las figuras estáticas. La relación entre las manchas blancas y negras, los conceptos de claro-oscuro servían a la expresividad mejor que un movimiento ocasional de los caracteres (1991: 17).

De lo dicho se desprende una paradoja que tendrá sus efectos en la ideación del paisaje cinematográfico de los orígenes. Ciertamente, la naturaleza no tenía un protagonismo autónomo en el cine de la época; sin embargo, las decisiones formales del estilo ruso predisponían hacia cierta clase de espera y fe en la capacidad reveladora de la imagen aparentemente inmóvil. El estilo ruso predisponía hacia la construcción dramática en profundidad, más allá del horizonte; invitaba a los espectadores a mantener cierta actitud contemplativa ante lo visible como fisonomía externa de una realidad oculta. La imagen como texto que requería ser desentrañado y no sólo mirado. Por tanto, sin ser un cine paisajístico, el cine del *estilo ruso* predisponía hacia el paisaje, es decir, hacia la contemplación no apresurada de los ritmos de la naturaleza, la mirada en profundidad o en densidad de la imagen, no como sucesión sino como superposición de tiempos, hacia el desentrañamiento de las señales inciertas y no dirigidas del mundo exterior. En cierta medida, el cine ruso filmaba los primeros rostros de sus grandes divas como si fueran paisaje. Cuando más adelante rueda paisajes puros, sin presencia humana, los mirará con el ojo acostumbrado paciente y estático que espera que la

secuencia, la secuencia *plena o completa*, madure ante la cámara como un misterio de lo visible. ¿Es posible, por tanto, un cine paisajístico sin paisaje? Habría que considerar, al menos, la influencia del *estilo ruso* en el desarrollo de cierta actitud contemplativa y paciente hacia el interior del encuadre, como la de quien otea el horizonte esperando algo.

La proyección de la mirada *hacia adentro* en el encuadre, estimulada por las tomas en el exterior, permitía al cineasta organizar la puesta en escena en profundidad. Los personajes podían definir claramente su relación con el espacio, otorgar una mayor versatilidad dramática a las acciones y, simultáneamente, involucrar al espectador en la acción emocional. En ocasiones, esa disposición escénica *hacia adentro* de la imagen estaba reforzada por un movimiento de cámara, tal y como hemos visto en el caso de Bauer. No era un recurso privativo de este director. Resultan especialmente reveladores, en este sentido, los planos finales de la primera y única parte que se conserva de *Calla, tristeza, calla (Molchi, grust, molchi, 1918)*, dirigida por Piotr Chardinin. Arruinado en el juego, Zarinski planea robar el dinero que ha perdido mientras su amante, Paula, entretiene al grupo que sigue departiendo en un salón contiguo. La acción clandestina está contada a través de la articulación del fondo, subrayado por un abismático movimiento de cámara hacia atrás acompañando al personaje en sus pasos hacia la muerte. La habitación, a oscuras, se convierte en un paraje natural inhóspito plagado de trampas e imprevistos.

Además del juego escénico, el fondo procuraba en este periodo el valor de segunda pantalla o pantalla intermedia: más allá del lienzo blanco sobre el que se proyectaba la película, asumía la incierta consistencia de un velo o *trompe l'oeil* perturbador. Paolo Cherchi Usai menciona este recurso como propio de una “estética de lo sensacional”, proto-expresionista, que se desarrolló a partir del gusto por la iluminación tenebrosa o baja en el cine danés y sueco. En el film *La casa secreta n° 5 (Taina doma no. 5, 1912)*, que Cherchi Usai identifica como primera película rusa que utiliza este efecto, Elsa, después de haber convencido a su antiguo amante de pasar la noche en una casa encantada, busca venganza a través de un complejo *trompe l'oeil* que, dispuesto en la pared de una de las salas, funciona como *fondo sin fondo* hacia una realidad oculta e imprevisible (1989: 156).

La construcción en profundidad otorga densidad al plano, bien por las exigencias del paisaje en exteriores, bien por la artealización posterior que obligaba a cierto estatismo compositivo; sea por la puesta en escena, o por el efecto de *trompe l'oeil* del fondo, por la apertura al paisaje a través de vanos o por la dimensión inabarcable de la lejanía. En el cine ruso de la década de 1910 la imagen podía desplegarse hacia el fondo, sin necesidad de otros planos que complementaran o resolvieran la acción. El fondo procura cierta promesa de autosuficiencia a cada encuadre, como si la película, su continuidad, se guardara como un tesoro en la lejanía y la narración del film consistiera precisamente en la inmersión hacia esa lejanía o en esperar a que de esa lejanía llegaran nuevos contenidos a la imagen. Obviamente la elección del encuadre como paisaje abismático tenía consecuencias en el espectador. Cavendish las explica apoyándose en *Iurii Nagorniyi*, film dirigido por Bauer y fotografiado por Zavélev:

COMPONENTES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO RUSO

La luz hace que cada área del fotograma sea pictóricamente dinámica, a diferencia de la aproximación habitual en Hollywood, que buscaba dirigir la atención del espectador sin opción hacia la mímica, el gesto y movimientos del actor. En esta secuencia, por el contrario, el ojo del espectador se ve distraído inevitablemente por la abundancia de elementos sensoriales: la riqueza de tonos, las relaciones entre las masas y volúmenes, el movimiento de líneas y la distribución de diferentes luminosidades en el negativo. Todo ello está potenciado por la puesta en escena que, deteniendo la acción por unos pocos segundos y reduciendo el movimiento humano al mínimo, anima al ojo a vagar por la imagen” (2004: 241-242).

Mediada la década de los años veinte, uno de los aspectos formales más criticados del cine “convencional” por parte de la vanguardia revolucionaria seguía siendo precisamente el ensimismamiento moroso de sus planos. Es famoso el bulo extendido por Kuleshov sobre uno de los directores de fotografía más importantes de la época, Zavelev, que había trabajado con Bauer y Chardinin, ridiculizando precisamente su querencia a la composición estática. Decía la falsa anécdota que el gusto de Zavelev por la “sagrada inmovilidad” del encuadre era tal que ordenaba a los decoradores que, en lugar de desplazar la cámara, movieran el decorado completo para ajustar la composición (Cavendish, 2004: 232). Más allá de la anécdota, buena parte de las críticas a la vieja escuela cinematográfica se centrarán en *el estatismo decadente*, ajeno al ritmo mecánico y colectivo impuesto por la revolución.

En todo caso, la dimensión abismático-paisajística del encuadre, identificada como una querencia natural del cine ruso en estos años formativos, no dejará de aparecer periódicamente en su historia: bien a través de la puesta en escena en profundidad¹⁹⁹, del estatismo ensimismado de la cámara o de la sobreimpresión de imágenes. Convivió incluso con la vanguardia o la escuela de montaje de los años veinte. En un artículo publicado en *Sovetskii ekran* en 1927, Moskvin, uno de los máximos representantes de la fotografía pictorialista característica de la llamada Escuela de Leningrado, manifestaba su gusto por el encuadre como un depósito de imágenes en el que estuviese de alguna manera cifrada toda la película:

Mi convicción profunda es que cada uno de los encuadres de una película debería portar en sí mismo elementos de todo el film, de cada escena, de cada episodio. Idealmente, por tanto, cada fotograma individualmente debería insinuar todo el conjunto” (cit. en Butovskii, 2000: 89).

Las reflexiones de Moskvin se incorporaban a uno de los debates estéticos fundamentales de la época, que venía a confrontar la autonomía intrínseca de cada fotograma -pleno en su densidad- con una visión más mecanicista o funcional de cada imagen según la cual el plano requería la intervención de un elemento extrínseco, como el montaje, para la consecución de sentido (Cavendish 2007: 697, 714).

¹⁹⁹ El caso más extremo en tiempos recientes de la puesta en escena abismática es *El arca rusa* (Russkij Kovcheg, 2002), de Alexánder Sokúrov.

8.4. LAS VENTANAS Y EL PAISAJE COMO *LEJOS*

Sabida es la importancia que, en la invención del paisaje pictórico, tuvieron los vanos abiertos en los interiores de ciertos cuadros renacentistas, en cuyo recorte asoman miniaturas paisajísticas que progresivamente fueron desbordándose hasta ocupar el lienzo completo. El rol de las ventanas o los vanos abiertos en interiores hacia el paisaje tienen también gran relevancia en la artealización del paisaje cinematográfico ruso. No sólo por los fragmentos del paisaje que se construyen a través de tales aperturas a la naturaleza, sino también por las expectativas que tal convención escenográfica creaban en el espectador. Las ventanas o los vanos en el decorado eran una manifestación específica de la mencionada tendencia a la construcción abismática del encuadre. Pero su especificidad paisajística se fundamenta en que la ventana constituía en sí misma un umbral entre el afuera y el adentro, entre el horizonte y el primer término, entre lo desconocido y lo familiar, incluso entre el delirio, la paranoia o la visión y la razón.

Como motivo paisajístico, la ventana comparte con el jardín la dimensión de territorio liminar entre dos estados distintos de realidad, por ejemplo entre el campo y la ciudad. Esta dicotomía argumental fue recurrente desde muy temprano en films como *Asha, la estudiante* (*Kursistka Asya*, 1913), de Kai Hansenm y *Las campanas doblan, contando su simple historia* (*Kolokolchiki-budenchiki zvenyat, prostodushmuyu rasskazyvayut byl*, 1916), de Sigismund Veselovskii. En ambas películas la protagonista aparece dividida entre las tentaciones de la gran urbe y el recuerdo del campo, de tal manera que en momentos puntuales la ventana constituye un lienzo de comparación y reflexión de tal dualidad. Esta eficaz manera de hacer visible la escisión íntima de los personajes se mantendrá a lo largo de toda la historia del cine ruso-soviético. La ventana adquirirá la función de evocativa *pantalla dentro de la pantalla* en films como *Mi aprendizaje* (*V lyudyakh*, 1939), segunda parte de la trilogía de Gorki dirigida por Donskoy, en donde el futuro escritor encuentra un lugar de recogimiento precisamente en la ventana que da a la noche; pero también en los filmes heroicos de Stalin (en donde la ventana de su despacho sobre el Kremlin y Moscú se convierte en promontorio del vigía omnipresente) y en otras películas más heterodoxas, en donde la ventana asumirá la dimensión de lienzo de imágenes, a modo de nuevo iconostasio profano, frente al que detenerse y pensar.

El film *Satán triunfante* (*Satana likyushii*, 1917), de Yakov Protazánov, ejemplifica de forma paradigmática esta dimensión liminar de las ventanas del cine ruso: abiertas a la naturaleza, la vegetación y la luz solar, esos vanos constituyen breves recortes del paisaje que, en muchas ocasiones, ni siquiera alcanzamos a ver, más allá de algunas señales. Esas pantallas paisajísticas recortadas en el escenario son, también, el territorio de la tentación: Satán hace que el sacerdote, víctima elegida, abra los ojos hacia las bellezas del mundo mirando precisamente a través de tales promontorios hacia el exterior. De ese paisaje apenas entrevisto llegan todas las tentaciones, también la visión de la mujer de la que el cura se enamora: “Realmente, ¿es así como lo quiso la naturaleza?”, argumenta Satán cuando su víctima trata de no mirar al paisaje primaveral que llega hasta su ventana.

Por lo que sabemos, Protazánov fue un director especialmente interesado en las posibilidades cinematográficas de los vanos en el decorado. Incluso en la época parecía

algo digno de mención. Tras el estreno de *Pequeña Ellie* (*Malytka Elli*, 1918), un comentarista de *Kino-gazeta* criticaba al cineasta por “no hacer ningún uso del paisaje del norte. Es sólo a través de los típicos ventanales bajos con sus finos cortinajes en la casa de Clara Clarson (...) como el espectador puede llegar a concluir que la acción está teniendo lugar en una ciudad del norte”.²⁰⁰

Una de las manifestaciones más inquietantes del paisaje entrevisto a través de un vano al fondo lo encontramos en *La boda del oso* (*Medvedzhia svadba*, 1925). El film estaba basado en un relato post-romántico escrito por Mérimée en 1869, aparentemente a partir de las sugerencias de Iván Turgenev, que en esa época vivía en Francia. Ambientada en Lituania y con una mezcla de etno-folclorismo nórdico y cierto aire gótico, el film recrea una atmósfera próxima al expresionismo alemán, en donde se desarrolla la terrible historia de amor de Mikhail Shemet y Iulka. En el prólogo, fotografiado por Tissé, se nos cuenta que durante una jornada de cacería, la bella Adelina, esposa del noble Casimir Shemet, es cortejada por otro hombre que, al dejar en evidencia sus pretensiones sentimentales, es asesinado por el marido celoso. En el episodio en que descubre el cadáver, Adelina es atacada y violada por un oso. Tras el prólogo, la película de Protazánov narra la historia de amor entre el joven Mikhail Shemet, fruto de aquella violación, y la joven Iulka, que a la postre acabará siendo la última víctima de la saga vampírica de los Shemet. El primero vive en el castillo familiar de Medintiltas, situado en lo alto de una colina rodeado de pinos y coníferas. Iulka, en la hacienda de la familia Dowgiello. Estos son los dos paisajes fundamentales de un film que, tanto por su tratamiento lumínico como por el planteamiento narrativo, constituye él mismo una obra de extraña naturaleza en la Rusia post-revolucionaria.

En *La boda del oso* las ventanas cumplen un papel esencial como gozne hacia el paisaje como proyección de la interioridad. Sucede sobre todo en la mansión de los Shemet. A través de ellas se establece la comparación entre las dos almas que luchan entre sí en el interior del personaje principal. El hijo de la bella y la bestia carga, efectivamente, con una naturaleza dual que le arrastra hacia una terrible escisión interior. Para asimilar el drama de tal dicotomía resulta interesante el uso de los vanos y ventanas, como ámbitos limítrofes. Particularmente, el ventanal de la biblioteca, desde donde el narrador de la historia sigue la evolución de los personajes: desde ese mirador llegan noticias de la naturaleza salvaje, del lado oscuro del paisaje. Cumple una función de pantalla que permite acceder al reverso siniestro de Mikhail.

Más allá del juego de espejos que lleva al otro lado de las apariencias, el ventanal es una invitación al paisaje. “Las siluetas de las ramas y hojas se mueven violentamente durante la primera vez que el pastor Wittenbarch, narrador de la historia, descubre a Shemet transformado en oso cuando se sienta a horcadas junto a un árbol. A partir de ahí, el ventanal es explorado como una visión del mundo natural que lleva a una catástrofe inevitable” (Cavendish, 2007: 94). Frente al lado salvaje e incontrolado de la naturaleza, el valle en el que vive Iulka se presenta como un paisaje cultivado y amable, con un parque atravesado por avenidas rectas y arboladas y un pequeño lago respunteado por una fila de arbustos.

²⁰⁰ *Kinogazeta*, 1918, n° 3, 5.

Conforme *la sangre del oso* va dominando el comportamiento del personaje principal, en arrebatos cada vez menos espaciados y más agudos, la película parece adentrarse también en el territorio oscuro del paisaje. Como si la visión enmarcada a través del ventanal fuera devorando la ordenación racional y armoniosa del paisaje. En este sentido, el paisaje de *La boda del oso* se comporta, conforme avanza el film, como una proyección de la interioridad escindida de su protagonista. A su vez, la degeneración de Mikhail responde a una implacable invasión del fondo del paisaje. Es una invasión de la interioridad por parte de lo lejano y simultáneamente, una proyección de lo íntimo en la exterioridad, en un doble movimiento que se concreta en el tratamiento paisajístico del film. “Conforme la mente del personaje va trastornándose, así la fotografía del paisaje (...) se adentra en un efecto onírico” (2007: 96). Las ventanas cumplen, así, la doble e intercambiable función de abrirse al exterior y, simultáneamente, procurar un espejo que revela el paisaje íntimo de los personajes. En su condición ambigua y liminar, la ventana ayuda a implantar la representación del paisaje como proyección de la interioridad de los personajes.²⁰¹

8.5. PAISAJE DE INTERIOR-PAISAJE DE INTERIORES

Uno de los aspectos más originales del cine que va tomando forma a lo largo de esta época es la inversión de las expectativas o de la lógica del paisaje. La película en la que esta peculiaridad se manifiesta de una manera acabada e hiperbólica es *Dura Lex* (*Po Zakomu*, 1926) de Kuleshov. La tomaré como pauta de la argumentación. Basada en el relato *The Unexpected* de Jack London, *Dura lex* se centra en tres personajes, una mujer y dos hombres, que en plena Fiebre del Oro sobreviven a una matanza entre los exploradores que trabajan en Yukon, un remoto paraje de Canadá. La convivencia armónica del inicio deriva hacia una vida social regida por una ley tiránica y cruel que imponen dos contra uno. La fuerza de la mayoría instaaura un régimen de terror, incluso con sus formalidades y rituales, al que queda sometido el tercer personaje, finalmente condenado a morir en la horca. En todo este proceso, la pequeña cabaña en la que viven, alejada de cualquier otra señal de civilización y en medio de una naturaleza sublime, constituye el símbolo de la vida colectiva y del proyecto humano. Su faz, la de la casa, irá transformándose al mismo tiempo que la de los protagonistas: aquélla y éstos van desfigurándose, perdiendo la entidad de lo que son, apareciendo finalmente irreconocibles, bárbaros, salvajes.

La película de Kuleshov es una de las primeras que dotan al paisaje, tanto interior como exterior, de una fuerza dramática poderosa y orgánicamente integrada en el relato. Resulta difícil desentrañar si este proceso de construcción de una sociedad tiránica, alejándose de la armonía *roussonian* inicial, es fruto de las condiciones naturales, del largo invierno que obliga a la inactividad, de los cambios del tiempo y del paisaje brusco y violento, o, por el contrario, el paisaje traduce el proceso de

²⁰¹ El film recurre a otras formas de *subjetivización* del paisaje. La repetición de escenarios equivalentes en momentos psicológicamente distintos posibilita apreciar cómo la configuración del paisaje depende de la interioridad de los personajes. La cabalgada a caballo de Shemet tras haber matado a su novia, remite a un episodio anterior, ambientado en los mismos espacios, en el que el personaje se mostraba tremendamente atribulado con sus pensamientos: la lucha por el control de los impulsos propios contrasta en este caso con el desbordamiento paisajístico final (la huida enloquecida a caballo) que parece haber arrebatado el alma del personaje (Cavendish, 2007: 98).

deshumanización que viven los personajes. El proceso interno tiene su equivalencia paisajística en la interrelación que se establece entre las escenas filmadas en exteriores y en interiores. Así, por ejemplo, el suelo de la cabaña encharcado por la sangre de la matanza del inicio, quedará bien pronto anegado por el agua de la tormenta, que transforma la chavola en un barco a la deriva en medio de un enfurecido océano. Expuesta a los envites del temporal y del deshielo, esa breve colonia de civilización pierde su perímetro y sus muros de contención, el dibujo de sus formas y fronteras, y se convierte ella misma en paisaje, eso sí, paisaje cubierto por la techumbre. Un paisaje, el más desolador y brutal, bajo techo. Esta simbiosis entre el exterior y el interior es un componente esencial del paisaje en *Dura Lex*: como si cualquier construcción humana fuera provisional y vulnerable en medio de la naturaleza, el paisaje irrumpe constantemente en el interior de la cabaña, arrinconando a los personajes y obligándolos a vivir en un permanente naufragio: el paisaje como naufragio permanente.

Este asunto recuerda algo ya mencionado a propósito del carácter limítrofe del paisaje: al menos desde Eugeni Bauer, en el cine ruso los límites entre los espacios interiores y el exterior se desdibujan y confunden con una permeabilidad llamativa. A veces, simplemente, a través de golpes de viento, de la irrupción de la lluvia o de la intervención de otros fenómenos atmosféricos. Hay ríos en el interior de las casas rusas, arrebatos coléricos del viento y extensiones nevadas. Y a su vez, un paraje exterior, el más exigente e inhóspito, puede adquirir en un instante la calidez de un hogar reconfortante y acogedor. En su análisis de *Iurii Nagorniye* (*Iurii Nagorniye*, 1915), Cavendish acuña el concepto de *paisaje de interiores*, dando a entender que el paisaje resulta de una particular proyección de la mirada sobre cualquier espacio, incluso sobre el cuerpo humano. El paisaje puede resultar de la aplicación de parámetros propios de la contemplación de la naturaleza en otro ámbito. Sobre esa premisa, podemos afirmar que el paisaje también se manifiesta o se concreta en los interiores de un edificio o un habitáculo. El concepto de *paisaje de interiores* es perfectamente rastreable a lo largo de la historia del cine ruso, desde Bauer a Tarkovski, a través de una gran variedad de paisajes de interior, con la irrupción de la lluvia, el viento, la nieve y la vegetación en el interior de las casas.

En esta inversión de roles paisajísticos habría que mencionar también, por la continuidad que tendrá en la historia del cine ruso-soviético, la utilización de micro-paisajes o representaciones meta-paisajísticas que aparecen en determinadas películas como pequeños universos concentrados y autónomos que compilan o dan forma simbólica al relato. Son llamativas, por ejemplo, la función de las macetas en determinados films de Bauer o los cambios de escala y la utilización de maquetas que relativizan los tamaños y no permiten asegurar con total certeza las dimensiones de lo que el espectador está viendo. En el periodo silente, la manifestación más compleja del meta-paisaje aparece en *Zvenigora* (*Zvenigora*, 1928)*, de Dovzhenko, en donde el relato se detiene en un momento determinado para dar paso a una representación de sombras y miniaturas como emanación del valle que los personajes están contemplando. Todos estos fenómenos que cuestionan las coordenadas paisajísticas asumidas, no hacen sino desdejar la separación tajante entre el paisaje natural objetivable y el que resulta de la proyección de la interioridad. La inversión paisajística que se aprecia ya en estos años es, de hecho, un paso hacia la abstracción del paisaje, hacia la asunción de la subjetividad absoluta que va adquiriendo cada representación paisajística.

8.6. PAISAJE DIEGÉTICO O PAISAJE INTEGRADO

Desde un punto de vista narrativo, en las dos primeras décadas del siglo XX el paisaje podía cumplir tres funciones distintas en un film ruso: a) como fondo ambiental o atmosférico, en la línea que ya hemos referido; b) como elemento diegético, integrado de manera activa y agente en la narración; y c) como interludio paisajístico, es decir, como un aparte o monólogo del paisaje.

Para Cavendish la primera película rusa en la que el paisaje “es un elemento integrado diegéticamente en el texto cinematográfico” es *En la tierra del amor* (*Strane Liubvi*, 1918), dirigida por Alexánder Uralskii y fotografiada por Zavelev (2004: 241-243). Basada en una novela de corte romántico de Alexánder Amfiteatrov publicada en 1893, la película sigue fielmente el texto original, en el que una joven italiana es asesinada por su antiguo pretendiente después de caer profundamente enamorada de un pintor ruso emigrado en Italia. Zavelev reconstruyó en Yalta la luz del Mediterráneo y su atractivo pintoresco, tal y como quedaba explícitamente indicado en la novela. El film responde, desde el punto de vista paisajístico, a ciertos parámetros atmosféricos que hemos analizado. Ahora bien, la presencia constante y expresamente retórica del mar, filmado a horas distintas y con momentos luminosos dispares, habitualmente a contraluz, multiplicando el efecto de los brillos en la superficie, resulta especialmente llamativa. El mar no marca simplemente un tono o una clave atmosférica impresionista, sino que responde a una voluntariedad estilística marcada. La escena en la que el cuerpo apuñalado de la joven es arrastrado por el muelle está filmada desde el interior de un bote, sujeto a los vaivenes y altibajos de la marea, como si el paisaje, aunque no aparezca como imagen visible, interviniera sin embargo a la hora de conformar su apariencia: el paisaje *toma* la cámara, lo hace el mar, en este caso, otorgando una inestabilidad y ambigüedad al plano realmente reseñables.

La incorporación del paisaje de una manera más consciente o interiorizada se aprecia también, y con claridad, en un aspecto más estructural del film: la confrontación del trabajo del pintor con el del cineasta, es decir, el pintor protagonista e inmerso en la trama, y el cineasta, omnisciente, pero obsesionado también en un empeño equivalente: retratar a Giulia. Uno armado con sus pinceles, lienzo y caballete; el otro con la cámara y el trípode, ambos parecen compartir una misma obsesión, el retrato de Giulia, la joven italiana. Un emparejamiento similar, aunque de espíritu totalmente contrario, acaecía en *La muerte del cisne*, tal y como lo hemos visto en el capítulo anterior. Si en la película de Bauer, el pintor y la cámara trabajaban en la captación del verdadero rostro de la muerte, en *En la tierra del amor*, por el contrario, ambos creadores persiguen la belleza luminosa y pasajera de un rostro joven. Y en ese empeño, el paisaje se pone de parte de la cámara de cine: de alguna manera, el sol y el mar contribuyen a que la faz de Giulia se incorpore vivamente a la explosión de vida que transmite toda la naturaleza. Esta sensación contrasta con el duelo que incluso el mar parece rendirle a Giulia tras su muerte.

En un momento determinado, el film contrapone esas dos visiones: después de haber posado para el pintor en el estudio, Giulia toma un bote y se adentra en el mar. Filmada a contra-luz, el rostro adquiere concreción física, mientras el fondo se desvanece sobreexpuesto. El retrato cinematográfico, tal y como aparece en ese

instante, “trata de capturar y comunicar algo del aura de Giulia”, probablemente el mismo enigma que inquieta al pintor y que ahora aparece ante el espectador con más nitidez. En este punto, “el ojo de la cámara y del pintor están fusionados en uno” (Cavendish, 2004: 244). Lo más llamativo de *En la tierra del amor* es la claridad con la que pone de manifiesto la función integrada del paisaje en el cine narrativo, tal y como va tomando forma en esta época. Concretado en el motivo del mar, el paisaje se incorpora solidaria y de manera redundante, junto con el resto de los elementos del film, para reforzar la idea central de la película.

8.7. PAISAJE COMO *PAYSAGE*: LOS INSERTOS ATMOSFÉRICOS

Junto a la dimensión de fondo y a su función diegética, el paisaje adquirió en el cine silente ruso cierta dimensión autónoma identificada con el término francés *paysage*. El director de fotografía Vladímir Nilsen reconocía que “el territorio de las primeras investigaciones independientes de los operadores” fueron los panoramas o interludios paisajísticos, el llamado *paysage* (1937: 156). Insistía el maestro en que los *paysages* cinematográficos eran frecuentemente incluidos como un elemento pictórico autosuficiente, a veces sin ninguna relación con la construcción general del film, presentándose al espectador como una especie de sobresalto emocional. “Es curioso que incluso hoy en día -Nilsen escribía en 1936- los planos de esta naturaleza preservan su significado independiente” (1937: 156).

Al referirse al *paysage* -en francés en el original- Nilsen estaba identificando un uso muy concreto del paisaje en el cine, como digresión paisajística, muchas veces vaciada de personajes, a modo de interludio, *impasse* o silencio narrativo. Mantenían frecuentemente una leve ligazón narrativa, ayudaba a crear una atmósfera o ambiente que afectaba a la trama principal y contribuía a la dimensión rítmica del film. Tales interludios naturalistas, como decía Nilsen, eran espacios de experimentación. Ahí fueron apreciándose los cambios de una fotografía dura, a foco, sólida, a consecuencia de las lentes anastigmáticas, hacia un tipo de iluminación más tamizada, pictorialista o impresionista: “Las películas producidas entre 1918 y 1920 revelan claramente el abandono de un tratamiento óptico nítido y afilado y la tendencia hacia la construcción de la expresividad del plano a través de la transmisión de una impresión momentánea, con suaves semi-sombras, de la luz solar a siluetas fluidas” (1937: 156).

A pesar de su uso más o menos común en otras cinematografías, no sólo en la rusa, el concepto de inserto paisajístico, tal y como lo identifica Nilsen, no era una práctica estandarizada, al menos hasta el punto de considerarse una convención aceptada y más o menos canónica. Aunque hay ejemplos aislados, ha explicado Salt, “con anterioridad a los años veinte no hubo realmente tradición de usar planos generales para proporcionar una impresión de atmósfera o ambiente que no contuvieran a alguno de los personajes de la historia” (1992: 174). Al igual que con otros planos insertos, la interpretación que hacía la audiencia de estos interludios paisajísticos dependía de convenciones o clichés establecidos tiempo atrás por otras artes, particularmente la literatura decimonónica (1992: 174-175). En este sentido, no deja de ser curioso que, en el caso de Rusia, la ubicación del paisaje como interludio recuerde al uso que habían poseído antes, en la década de 1910, los intertítulos. Los cartelones con texto que interrumpían el discurrir de las imágenes y detenían momentáneamente la acción

PARTE II

poseían específicamente en Rusia no sólo una función clarificadora para poder seguir la trama, sino “el valor de entreacto visual”, tal y como afirmó Alexándér Voznesenskii tras el fracaso del primer film sin textos escritos del cine ruso (*Slezy*, 1914), que él había guionizado. “Sugerí -reconocía el escritor- que se hicieran algunos insertos literarios que no tenían relación con la acción, pero que proporcionarían un acompañamiento lírico además de un suplemento psicológico” (cit. por Tsivian, 1998: 145).

Los insertos paisajísticos no dejaron de usarse en la década de los años veinte, tras la revolución, a pesar de que en su origen eran una forma de imitación pictórica. De hecho, “la utilización de los insertos atmosféricos y la fotografía suave para el *paysage* caracterizó un buen número de películas comerciales y de vanguardia del cine soviético de los años veinte” (Cavendish, 2008: 114). Es bien sabido que los *paysages* cinematográficos encontraron acomodo en el cine de vanguardia de toda la década, no sólo en Francia y Alemania, precisamente como una ruptura de las dependencias narrativas y literarias, y como una vía para construir una atmósfera emocional abstracta o *stimmung*, tal y como fue teorizado por Bela Balazs y puesto de moda por los operadores germanos. Algo equivalente sucedió en la vanguardia soviética. Los films silentes de Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Kozintsev y Trauberg, “comenzaban frecuentemente con un preludio paisajístico, identificando algunos de los motivos que resonarían como insertos paisajísticos a lo largo de todo el film” (Eagle, 1987: xvi). En cierta medida, la sublimación del *paysage* subvertía la utilización meramente funcional del paisaje tal y como se empleaba convencionalmente en el cine más narrativo y literario.

Madre (Mat, 1926), de Pudovkin, fue uno de los films precursores en el uso de los insertos atmosféricos de una manera más arrebatada y libre. Su director de fotografía, Anatoli Golovnia, explicaba que el *paysage* tenía una doble función. Por un lado, era un paisaje que recreaba el movimiento psicológico del film, sin una excesiva concreción material, en ocasiones tomando como fondo el cielo:

El paisaje era aquí casi una palabra poética, una imagen poética. La forma de tratar el paisaje por parte del operador se basaba en la valoración de su significado dramático y de su función. Era un paisaje de sensaciones y no de naturaleza (...). A lo largo de una serie de episodios, los cuadros del paisaje debían constituirse en una especie de acompañamiento musical que integrase la sensación emotiva del film, al margen de las escenas del guión a las que estaban ligados por el montaje” (1960: 201).

En otras ocasiones, Pudovkin y su operador buscaron paisajes más concretos y descriptivos en torno a una idea núcleo como la primavera, que daba nombre a todo un episodio de la película:

En estos casos, el paisaje (o mejor, el montaje de los paisajes) ejerce la función ya desarrollada en la obra literaria (...) En concreto, la construcción de cada plano de paisaje estaba subordinada a la descripción del cuadro que tenía un único tema (“en el patio es primavera”). La suma de estos planos debía dar una única impresión de la mañana, de la naturaleza que despierta, de la primavera

recién llegada. En fin, de todo cuanto contrasta con la prisión, con su falta de libertad y su oscuridad (1960: 201-202).

Las palabras de Golovnia, referidas además a un film de intención política ajeno a la tendencia popular o comercial pre-revolucionaria, vuelven a ilustrar la autonomía del interludio paisajístico como laboratorio de investigación cinematográfica, fuera de las prioridades narrativas o ideológicas de la película. Como micro-relato en el interior de otro más ambicioso, el *paysage* fue adquiriendo funciones hasta ese momento desconocidas. En el texto de Golovnia quedan identificadas tres: 1) la construcción del paisaje como proyección del punto de vista del personaje o “paisaje de sensaciones”, 2) la función estructural y rítmica que podían asumir los interludios paisajísticos -“como un acompañamiento musical”- que separa capítulos o marca un compás, y 3) la generación de motivos paisajísticos que respondieran a determinadas reiteraciones o temas recurrentes que diesen unidad, coherencia interna y una cierta autosuficiencia expresiva al *paysage*.

Estas tres funciones del inserto atmosférico encontraron su manifestación más acabada en la película *Tierra en cautividad* (*Zemlia v plenu*, 1927), dirigida por Otsep y fotografiada por el operador de origen francés Frederic Forestier. El film confronta el mundo rural, tiranizado por los grandes terratenientes, frente al urbano, como territorio de corrupción e inmoralidad a donde María tiene que emigrar contra su voluntad. María se ve obligada a dejar en la aldea a su marido, Iakov, y a sus dos hijos pequeños. Esta dicotomía entre los dos mundos antagónicos recuerda la arquetípica confrontación entre lo virtuoso asociado a lo rural y el vicio, propio de la ciudad, que encontramos en *Amanecer* (*Sunrise*, 1927), el clásico de Murnau, filmado el mismo año en Hollywood. En el caso de Otsep, la colisión moral entre ambos ámbitos se articula como un conflicto del paisaje propiamente dicho. El curso espontáneo de la naturaleza aparece mutado y confundido, alienado y víctima, al igual que los campesinos, por su reducción a medio estrictamente productivo y en manos de unos pocos. Junto a la belleza de los campos en primavera, Otsep intercala la imagen del campo como un escenario atravesado por alambres de espino que dividen parcelas y propiedades y que ante los ojos del espectador adquieren la apariencia de un despoblado y sombrío escenario post-bélico. Esta impresión queda reforzada cuando, ya en el último tramo de la película, las explosiones en la mina (que hieren a Iakov) revientan el vientre de la tierra con el mismo efecto desfigurador que las bombas en el frente. En esta última representación paisajística se sustenta la dimensión política del film: el sistema de producción del antiguo régimen no sólo implica la dislocación del ser humano respecto de la naturaleza, sino que tiraniza también a ésta, alejándola de la unidad que debería conformar con los hombres.

El film de Forestier y Otsep está configurado como un verdadero catálogo paisajístico cinematográfico: hay en su metraje paisajes estáticos como encuadres pictorialistas propios de un tiempo pre-revolucionario; paisajes de montaje, es decir, como composiciones o interludios atmosféricos; paisajes urbanos y paisajes naturales; documentos de fenómenos naturales; registros de la naturaleza y la ciudad en momentos del día distintos, con condiciones de luz diferentes; paisajes estáticos y acelerados; paisajes en plano general y en plano detalle, con curiosidad científico-botánica; paisajes compuestos, muchas veces en dos términos, con intenciones dramáticas. Ahora bien,

PARTE II

lo que llama la atención poderosamente, comparándola con otras películas del periodo, es la gran cantidad de insertos atmosféricos y su variedad en contenido y tratamiento compositivo. Para Cavendish, “ninguna otra película de los años veinte explota la poética de los insertos atmosféricos con tanta persistencia y sensibilidad hacia las texturas y colores del mundo natural (2008: 114).²⁰²

Tierra en cautividad está ordenada en torno a cinco interludios de *paysage* que separan los capítulos de la trama y que progresivamente van desbordándola, hasta el momento final en el que la acción se confunde con la propia expresión de la naturaleza.²⁰³ Conforme la historia avanza hacia la resolución final (el reencuentro de toda la familia de nuevo en la dacha), los interludios son presentados con un ritmo progresivo, no sólo por la duración de esos planos, sino también por la agitación del viento y de la cámara rápida, que hace vibrar a la vegetación en un estado febril de gozo. “Tsveta vesna” (“La primavera ha florecido”) puede leerse en los intertítulos finales, en una evocación poético-ideológica que recuerda las palabras de Golovnia sobre *Madre*.²⁰⁴

En buena medida, *Zemlia v plenu* recopila algunas de las ideas paisajísticas previas y completa el concepto de *paysage* tal y como fue definido por Nilsen. Prueba de esa importancia en la construcción del paisaje en el cine ruso es el impacto que el film de Otsep tendrá en posteriores acercamientos a la naturaleza, particularmente en la obra de Alexánder Dovzhenko, el gran paisajista cinematográfico soviético. Destaca Cavendish, a este respecto, que las imágenes de florecimiento de la naturaleza “anticipan las celebradas imágenes de Demutskii de las manzanas y sandías regadas por la lluvia en la penúltima secuencia de *Tierra (Zemlia, 1930)*, igual que los encuadres de los árboles en flor, los arbustos y las flores fotografiadas por Leonid Kosmatov en *Michurin (Michurin: Zhizn v tsvetu, 1948)**, film que claramente trata de emularlos” (2008: 114).

²⁰² Cavendish indica que las únicas excepciones que rivalizan con *Tierra en cautividad* en el uso del *paysage* “pertenece al periodo posterior con *Que Viva México!* y *Tierra*, donde el uso del paisaje va más allá de la noción de *paysage* fragmentado como tal y posee un poderoso simbolismo en la arquitectura visual en su conjunto” (2008: 114).

²⁰³ Los cinco *paysages* corresponden: 1) al arranque (el regreso del marido al pueblo); 2) a la vida armónica pero empobrecida de la nueva familia, con el nacimiento de un nuevo vástago y los paralelismos entre la vida animal y la de los hombres; 3) a la marcha de Iakov a la ciudad, con la utilización de planos contrapicados, gran presencia de los caminos, la línea del horizonte y la figura humana recortada a contraluz; 4) el regreso de María, con la naturaleza en un estado de floración y exceso que abunda en la idea de la fusión o rehabilitación de la unidad perdida; 5) y finalmente, casi sin solución de continuidad, el reencuentro y restablecimiento de la unidad de la familia y de ésta con la naturaleza, como consecuencia de un desbordamiento de lo natural que impregna todo.

²⁰⁴ Esos cinco momentos condensados de *paysage* encuentran cierto contraste con algunas imágenes de la ciudad, que no llegan nunca a agruparse como interludios o secuencias de montaje, pero que funcionan también como paisajes urbanos sobre los que queda proyectado el estado sombrío de María. Frente al *paysage*, Cavendish identifica estos retratos de la ciudad como estudios urbanos cuyo poder “descansa en su capacidad asociativa más que en su función topográfica”, además de reforzar “el sentido de la época a través de la fotografía pictorialista” (2008: 119). Tras el frustrante encuentro de María y Iakov en la ciudad, a donde acude con sus hijas para rescatar a su mujer, la ciudad aparece ante los ojos de ésta como una extensión de su íntima e incompañable soledad, a la que contribuye la lluvia que cae como un llanto silencioso sobre las calles nocturnas. Este desbordamiento del interior en el exterior recuerda al tratamiento paisajístico que el cine impresionista francés realiza en esa misma época, especialmente el dirigido por un exiliado ruso, Dmitri Kirsanoff. Pienso en *Ménilmontant* (1926) y ya en los cincuenta, *Arrière-Saison* (1950), un film cuya extraordinaria belleza paisajística resulta de esta involucración del punto de vista de su personaje principal en el tintado melancólico de toda la naturaleza que le rodea.

8.8. LAS NUBES Y LOS MOTIVOS PAISAJÍSTICOS

Mencionábamos, a propósito de las palabras de Golovnia, que el *paysage* se organizaba con frecuencia en torno a temas nucleares. Algunos de estos acabarán identificándose como motivos paisajísticos canónicos, fijados como imágenes arquetípicas y repetidas regularmente a lo largo de la historia del cine ruso. El concepto de la primavera, por ejemplo, mencionado expresamente por Golovnia en *La Madre*, vuelve a aparecer en *Tierra en cautividad* como imagen recurrente en el proceso de reconstitución de la unidad hombre-naturaleza perdida. En el cine del Realismo Socialista el motivo de la primavera volverá a condensar en torno a sí el espíritu regenerador de la nueva cosecha, saturada de optimismo y buenos augurios. El mar de espigas onduladas al viento constituye otro motivo que se consolidará como imagen arquetípica, como el deshielo, el horizonte, la dacha o el camino asociado a la espera, la marcha sin rumbo y el retorno de un ser querido. De todos los motivos paisajísticos el más desconcertante y enigmático es el de las nubes. Para Dominique Païni, “existe una tradición rusa en el retrato de las nubes, sobre todo en el periodo lírico y militante del cine soviético de los años 20 y 30” (2010: 55). Una tradición que no debe nada a los frescos de los techos de los templos y palacios italianos, “pero que genera un comparable *psyquisme ascensionel*”, concluye el escritor francés, haciendo uso de la expresión de Bachelard (2010: 56). Estimulados por algunas innovaciones técnicas, como la aparición de filtros de color para la fotografía en exteriores y el desarrollo de ópticas largas, los *cloudscapes* hicieron su aparición en el cine soviético en torno a mediados de la década de los años 20. La imagen cargaba, sin embargo, con una extensa memoria cultural.²⁰⁵

En el caso específico ruso, las nubes habían sido un reto pictórico, técnico y expresivo para los Itinerantes, cuya presencia ocupaba con frecuencia la mitad del cuadro de paisaje, por la división rectilínea y limpia del horizonte: cielo y tierra diáfananamente separados como posos o estratos de realidad perfectamente diferenciados. La tierra, lineal y geométrica, pero inabarcable; el cielo cambiante e imprevisible, igualmente inaprensible: dos manifestaciones de la infinitud convergentes en la línea horizontal de la lejanía, donde algunas imágenes cuajaban como apariciones corpóreas concretas. Como los pintores rusos, algunos fotógrafos como Gustave Le Gray (en el XIX) y Langdon Coburn (en *La nube*, de 1912), habían otorgado también igual presencia al cielo y a la tierra, anticipando el creciente interés por la fotografía celeste del movimiento pictorialista que desembocará en el proyecto *Equivalentes* de Stieglitz, en los años veinte. Es conocido que los cientos de instantáneas que Stieglitz tomó del cielo, las nubes y el sol, sin ningún tipo de referente *terrenal* en el encuadre, fueron para el fotógrafo estadounidense una especie de liberación al mismo tiempo que, paradójicamente, la prueba más ascética y radical de su talento artístico.²⁰⁶ La vía experimental de Stieglitz coincide en este caso con “el territorio de las primeras

²⁰⁵ El interés por las nubes hermanaba a los cineastas del paisaje con pintores del XIX preocupados por las manifestaciones cambiantes del clima y sus atmósferas, como J.M.W. Turner y Constable, además de con los Impresionistas franceses. Antes, habría que remontarse hasta el siglo XV para localizar el momento en el que el azul del cielo deja de tener sólo funciones decorativas, particularmente con la obra de pintores flamencos como Van Eyck.

²⁰⁶ “Quise fotografiar nubes -explicó Stieglitz- para saber qué había aprendido en cuarenta años como fotógrafo. A través de las nubes, podía poner de manifiesto mi filosofía de vida, mostrar que el valor de mis imágenes no se debía al tema o motivo, no porque fueran rostros o los árboles o los interiores espaciales, no porque poseyeran privilegios: las nubes estaban ahí arriba para todo el mundo, sin aranceles, simplemente libres” (1923: 255).

investigaciones” del que hablaba Nielsen para referirse a la relación de los cineastas rusos con el paisaje y determinados motivos naturales como las nubes.

Limitando la referencia a dos de los films ya citados, en *La boda del oso*, las nubes cumplían funciones diversas, marcando tiempos distintos, estableciendo un determinado ambiente o un cambio dramático. (Cavendish, 2008: 118). En *Tierra en cautividad*, la conexión del motivo de las nubes con lo dramático son abundantes a lo largo de todo el film hasta que, al final, cuando Anna entra en la granja y se abraza con su hija, el sol va abriéndose paso en el cielo encapotado. El motivo del cielo aparece de manera expresa fundamentalmente en dos momentos distintos. Primero cuando Iakov viaja a la ciudad, y después en el viaje opuesto pero simétrico, al final del film, cuando María regresa al hogar. En el primero, el paisaje del cielo está ocupado por cúmulos en formación vertical, reforzando la impresión de peso que parece ejercer el espacio sobre el personaje caminando a lo largo de la línea del horizonte. En el segundo caso, la vuelta a casa acontece con el cielo cubierto por una gran diversidad de formaciones nubosas: escenas rodadas con luz vespertina y el sol tamizado por cirros, junto con planos filmados temprano al amanecer.²⁰⁷

8.9. EL PAISAJE Y SU ABSTRACCIÓN

Dentro de ese territorio de libertad que suponía la filmación del natural, las nubes constituían el núcleo de las esencias del paisaje como representación. Verdadero epitome del paisaje, por dos motivos fundamentales. Primero, por el valor subversivo de la imagen *vacía* (sin figuras), extrapolable a todo paisaje autónomo. Y segundo, porque como manifestación más acabada de la imagen-representación, constituía en sí misma la disolución de la imagen y, por lo tanto, el cuestionamiento de lo que ella misma representa en grado máximo. Analicemos estas dos variables.

A. En la tradición cinematográfica rusa, el paisaje en general y las composiciones nubosas en particular se convirtieron pronto en un elemento desconcertante porque habilitaba un espacio de silencio y recogimiento en el corazón del film. La ausencia de *certezze*²⁰⁸ que caracterizaba el encuadre del cielo rasgaba el film, inquiría al espectador, lo invitaba a un silencio heterodoxo y a la reflexión. Allí donde aparecían, las nubes habilitaban un territorio enigmático. “Objetos poéticos, los más oníricos. Son objetos de un onirismo a pleno día. Determinan sueños fáciles y efímeros”, argumenta Bachelard (1989: 231). En esta línea, Pañi no duda en afirmar que los paisajes celestes en el cine son invariablemente opciones de una estricta heterodoxia. En el contexto de la industria cinematográfica que privilegiaba la narración y sus leyes canónicas, la seguridad de algunos cineastas ya consagrados quedaba en entredicho cuando abrazan los motivos paisajísticos más desprovistos de *certezze*:

²⁰⁷ Cavendish interpreta la escena en estos términos: “En su viaje de regreso, Anna es retratada caminando por paisaje coronado por un cielo brumoso. A continuación aparecen dos formaciones nubosas puras -una con forma diagonal, la otra, horizontal-, tras las cuales vuelve a verse a Anna en el mismo lugar, pero con su posición cambiada. Este montaje sugiere que el paisaje de nubes responde a su punto de vista” (2008: 119).

²⁰⁸ Para Clark el cielo es una invención de la tradición pictórica nórdica y no italiana. Mientras que Italia aprecia las *certezze*, las formas de las nubes, imposibles de reducir a límites geométricos estables, no podían pasar por *certezze*. “Es el cielo el que hace fracasar la tentativa de Brunelleschi de reducir la naturaleza a elementos mensurables” (1949: 20-21).

El viento de Sjoström, las multitudes de Vidor, las olas de Bárnét, las sombras de Dreyer, el agua de Renoir, el polvo de Ford, la hierba de Dovzhenko, las proyecciones luminosas de Welles, todas las nubes en estos y otros cineastas. Estos motivos son ralentizadores narrativos, que hacen olvidar, en un arte del tiempo como es el cine, el flujo de las fotografías separadas -los fotogramas- y su irremisible pero constitutiva desaparición. Estos motivos justifican y estimulan un ensimismamiento que desafía las historias y hechos que deben guiar o marcar la eficacia hipnótica de un relato (Païni, 2010: 22).

En el caso de Rusia, la mirada vertical atesoraba en los años veinte una memoria teológica y espiritual de la que fueron perfectamente conscientes los bolcheviques, como quedó demostrado por la implantación de las campañas de alfabetización aeronáutica que trataban de demostrar a los campesinos más crédulos, a través de vuelos de exhibición, que en el cielo no estaba habitado por ángeles ni dioses. En cierta medida, los planos de las nubes, en ese mirar escrutador del cielo, conservaban la dimensión espiritual e incluso adivinatoria que tuvo en sus orígenes el mismo concepto de contemplación: otear el cielo desde el *con-templum*²⁰⁹. “El espectador es invitado a maravillarse de esas creaciones naturales por su variada morfología y belleza -comenta Cavendish-. Los cielos pueden ser vistos como símbolos de la libertad sin límites que no está constreñida por restricciones que caracterizan el ámbito terrestre” (2008: 119). Por ejemplo, *Tierra en cautividad* carece de abierto simbolismo religioso, lo que excluye la interpretación de los planos de las nubes desde un punto de vista trascendente; sin embargo, es innegable la dimensión de inabarcabilidad y relativización de los hechos, digamos de eternidad, que tales imágenes incrustan en el film.

A partir del impulso pictórico, que muchas veces trasciende el corsé ideológico, Cavendish concluye que, también tras la Revolución de Octubre, el paisaje -y particularmente los *cloudscapes*- fue una reserva de espiritualidad. “Mientras que el nuevo régimen soviético privilegió de manera expresa y pública el mundo de lo material y la utopía, sin embargo, no excluyó, al menos hasta el advenimiento del monopolio del poder de Stalin y sus estructuras ideológicas, la apreciación lírica del mundo natural como una entidad visual autónoma” (2008: 120). No otra cosa venía a decir Eisenstein cuando en pleno estalinismo, se aferraba al paisaje como el más libre de los componentes del cine. Él mismo fue un gran pintor de cielos. Baste recordar la famosa batalla del lago helado de *Alexander Nevski* (*Aleksandr Nevskii*, 1938). La solemnidad del hecho histórico parece asumida por los cielos que con una monumentalidad escultórica asoman sobre los caballeros teutónicos y los héroes rusos. Es “una tragedia del paisaje”, dice Païni, tomando prestada la expresión de David d’Angers a propósito de David Gaspar Friedrich. Entiende el autor francés que *Mar de hielo*, de Friedrich, constituye un referente iconográfico evidente para Eisenstein (2010: 57).

B. Simultáneamente, el motivo de las nubes lleva al paisaje-representación al límite de su propia visibilidad, es decir, a su disolución como imagen, inaprensible por su fugacidad y por la densidad abisal de sus capas gaseosas. Las nubes son el modelo -digamos que el objeto paisajístico-, pero también el velo que lo envuelve. Motivo, pero también lienzo que lo oculta. Llevan el paisaje al límite de su existencia, al gozne donde

²⁰⁹ Para un estudio detallado de la vertical, remito a la parte III de esta tesis.

PARTE II

comienza a ser otra cosa, precisamente por la negación de su posibilidad. Al referirse a la película soviético-panteísta *Tierra* (1930) de Alexándor Dovzhenko, Pañi daba cuenta de la progresiva vaporización de cierto paisaje cinematográfico ruso, que alcanzó su máximo esplendor en tal film: “La naturaleza vaporosa y pulverulenta de las imágenes de Dovzhenko, el efecto de los campos de trigo mecidos por el viento y filmados sobre un cielo límpido. Así son los films de Dovzhenko, ellos mismos parecen nubes!” (Pañi, 2010: 56).

La cuestión puntual de la representación cinematográfica de las nubes nos informa de un territorio paisajístico que nace de lo figurativo pero que lleva a la abstracción. A partir de la representación precisa de la naturaleza que procura el cine, es decir, utilizando la expresión de Kandinski, a partir del *gran realismo*, el paisaje cinematográfico se abre por esta vía a la disolución de la imagen misma. Este *exceso del paisaje* remite, tal y como advertimos en el capítulo 7, a cierta abstracción que nace de la naturaleza y que, en el ámbito pictórico, encontró su máximo exponente en Kandinski. En nuestro ámbito, no hablamos de films abstractos en sentido estricto, sino de episodios de difícil domesticación figurativa en el interior de las películas. Al comentar los materiales del cine, Kuleshov ya había advertido de la dificultad figurativa del paisaje, porque las nubes, los árboles, el agua, la yerba, las casas, en definitiva, “la forma del paisaje, es tan indefinida que uno tiene que invertir mucho tiempo para leerlo claramente en su especificidad” (1974: 62). El cineasta dejaba así planteado el recelo hacia el paisaje como imagen que necesita ser desentrañada, depositaria de un secreto plegado en las formas figurativas, para lo cual el espectador necesitaba tiempo, como ante un cuadro.

El carácter paradójico del paisaje-representación conduce a lo que hemos identificado como tercer paisaje: una categoría estética que, en este caso, resulta cuando el exceso de figuración anega el film y conduce a la imagen al límite de su existencia. El motivo de las nubes, máxima manifestación del paisaje representación, ejemplifica este proceso de inversión y ruptura y conduce al terreno que Epstein identificaba con lo apofántico y lo demoníaco. Abordaré los componentes del tercer paisaje a partir del capítulo 10. Antes, sin embargo, hay que atender el segundo extremo de la dualidad: las manifestaciones del paisaje-materia o topos paisajístico. Aunque por un camino distinto, la radicalidad de estas propuestas desembocará también en otras manifestaciones del tercer paisaje.

CAPÍTULO 9

EL PAISAJE MATERIA

La principal crítica a la representación pictorialista del paisaje se produjo tras la revolución de 1917 y a través de un doble camino. El primero, bajo la influencia del futurismo y del neo-realismo suprematista de Malévich, abundaba en la posibilidad casi científica del cine de abstraer los componentes no cosificados pero sí físicos y materiales de la nueva sociedad: la acción, el movimiento, la velocidad, la temporalidad y el cambio. El cine instauraba, así, una nueva percepción para un hombre nuevo. El segundo, valoraba el cine como máquina de producción. La máquina de los Lumière no sólo tenía la facultad de inventariar el mundo y rematerializar las cosas, convertidas en la sociedad capitalista en meras abstracciones, cosas sobrecosificadas y bienes de intercambio, sino que además poseía la facultad de *crear realidad*. Como ingenio productivo, el cine contribuirá tanto a crear el nuevo topos de la URSS, como a generar pensamiento. Por ese camino, el cine tenía la capacidad de crear el lugar físico -el nuevo Edén soviético- y de formular a su vez una nueva cosmovisión, superando la mirada del monstruo monocular-perspectivista de la modernidad.

La plasmación maximalista de estos componentes va revelando progresivamente un movimiento paradójico que se agita en su interior y que lleva a los postulados iniciales a cierta clase de contradicción: a la restauración de valores trascendentes o espirituales desde una mirada secularizada.

Analizaré en este capítulo los ocho componentes del paisaje-materia del cine ruso-soviético y sus consecuencia. Un camino hacia la naturaleza radicalmente distinto al del paisaje-representación.

1. El paisaje como alienación del objeto
2. De la imagen a la materia
3. La percepción en la materia
4. El extrañamiento
5. Geografía creativa y geografía física
6. El lugar del cineasta.
7. Del paisaje a la cosmogonía
8. Hacia la sacralización secular de la tierra soviética

9.1. EL PAISAJE COMO ALIENACIÓN DEL OBJETO

Desde la perspectiva de la vanguardia, la polémica sobre el paisaje en el cine quedó planteada en dos artículos titulados *Y las imágenes triunfan en la pantalla* y *Los artistas y el cine*, publicados por Malévich en 1925 y 1926. En ese momento histórico, Malévich aparecía como un espectador privilegiado del nuevo cine soviético que iba tomando cuerpo. Eisenstein sólo había estrenado *Huelga* y *El acorazado Potemkin*, y Vértov, *Cine Ojo (Kino Glaz)*, la primera de sus obras importantes. Sus argumentos, ya en ese momento mucho más benévolos con Vértov que con Eisenstein, constituyen un episodio central en la interpretación material del paisaje cinematográfico.

PARTE II

Para Malévich, la cuestión central que había puesto en evidencia la vanguardia no enfrentaba realmente lo abstracto a lo figurativo, sino lo abstracto a la representación. De donde se derivaba que la antítesis de lo abstracto no era el objeto, sino el escenario o el ambiente desplegado a su alrededor. Esa super-estructura ordenaba o tiranizaba al objeto bajo las formas de la representación. A sus ojos, la primera de esas emanaciones del objeto, o mejor, la primera imposición sobre él, era precisamente el paisaje. Como explica Michelson, para Malévich la representación nace de la emanación de ese “contender fangoso y ciego llamado paisaje” (1977: 83).

Impulsado por la visión marxista de la historia, el pintor asociaba las formas tradicionales de representación a la sociedad burguesa. Tal alienación con respecto a los modelos estéticos debería quedar superada gracias, precisamente, a la nueva relación del hombre con la materia del mundo propiciada por el amplificador sensorial que era el cine. Hasta aquel momento, entendía Malévich, todos los cineastas habían continuado la herencia de sus padres pintores: “Algunos se inclinan hacia la Antigüedad, los tiempos de Rembrandt, mientras otros se adhieren a la escuela de Barbizon o a la reproducción de los fenómenos del Impresionismo o los Ambulantes” (2002: 39). El nuevo medio permitía, sin embargo, la superación de las imposiciones argumentativas, posibilitaba un acercamiento liberador de la realidad, el mundo, la materia y los objetos, precisamente porque la nueva máquina extendía y perfeccionaba los órganos humanos de la vista, el oído, el tacto. Refiriéndose específicamente a Eisenstein y Vértov, reconocía que ambos tenían todavía “un largo camino que recorrer hasta alcanzar a Cézanne, el Cubismo, el Futurismo y el Suprematismo no-objetivo”. Sin embargo, así como el primero trabajaba sobre la idea del contraste, Vértov parecía estar en un proceso más avanzado porque trataba de “mostrar el objeto como tal” (Malévich, 2002: 42). Su crítica a la obra de Eisenstein, mucho más severa, se fundamentaba precisamente en esta dimensión paisajístico-representativa de la que, entendía, el cineasta letón había sido incapaz de desprenderse:

Sus imágenes consisten en *contenidos de contenido*, lo que trasladado al lenguaje de la pintura quiere decir el estilo de los Ambulantes, donde la pintura hacía uso del mismo tipo de contenidos. Los pintores en aquella época estaban interesados sólo por los rasgos de un rostro, por los estados psicológicos, los ambientes, y expresaban felicidad o tristeza, la vida cotidiana, la historia o formas diversas del dolor, la esperanza o la alegría, en lugar de revelar la pintura como tal o, en el caso presente, el cine como tal (2002: 39-40).

En 1929 *Leyes pictóricas en los problemas cinematográficos* dibujaba el pensamiento cinematográfico de Malévich en un estado más elaborado. El autor reconocía la definitiva evolución del cine hacia el cine-forma²¹⁰. Malévich aplaude específicamente dos películas de Vértov: *El hombre con la cámara* (1929)* y *Año Once* (1928). “Ambas utilizaban técnicas modernas de repetición, velocidad excesiva y montaje, elogiadas por Malévich al considerarlas alternativas eficaces de los sucedáneos de los cánones del realismo del siglo XIX, promocionados por aquel entonces en la pintura” (Tupitsyn: 2002: 65). Especialmente la primera, *El hombre con la cámara*,

²¹⁰ La expresión *cine-forma*, tomada de Gan, se refería al documento visual registrado de la realidad por la cámara, pero alejado de la crónica.

proponía una convergencia perfecta entre la abstracción y el realismo, entre la mecanización del ser humano y la humanización de la máquina, entre “la geometría dinámica, la carrera de puntos, líneas, planos y volúmenes” y “la poesía de las máquinas, impulsadas e impulsoras” (Vértov, 1984: 9). Constituía, en el ámbito que nos ocupa, la alternativa a la representación pictórico-imitativo-realista del espacio: convertía el centro de Moscú en “una entidad desobjetivizada” (Malévich, 2002: 158), abierta hacia el componente temporal que desmonta las palas de la narración y la representación. Vértov animaba a emprender la “huida hacia el espacio abierto, hacia las cuatro dimensiones (tres + tiempo) en busca de nuestro propio material, nuestra medida y nuestro ritmo” (1984: 7).

Malévich reconocía que Vértov había alcanzado un cine absolutamente distinto de “la complacencia de los Ambulantes”. En su opinión, articulaba dos resortes novedosos: la captación del dinamismo en estado puro, es decir, el de la materia no subsidiaria de su funcionalidad narrativa, y el desconcierto. “Vértov, explicaba Malévich, ha sido el primero en plantear este nuevo problema de dinamismo en el cine” que, en el caso de *El hombre con la cámara*, se encuentra en estado puro en el ámbito de la ciudad (2002: 158). El film “tiende a des-objetivizar el centro de la ciudad sin vincular ninguno de los elementos a una idea única que fluya a lo largo de la película. Todo surge a partir de cambios, todo es inesperado” (2002: 158).

Por tanto, de la realidad material filmada por Vértov ya no se desprendía o supuraba el paisaje, sino una composición en la que los objetos quedaban aislados de lo mundano, expuestos en su cambio (*sdivigi*), desconcertantes y nuevos ante el espectador. Semejante traslación abría los ojos a una visión nueva, anunciada de alguna manera por el *Cuadrado negro* que, silencioso, incoloro e inanimado era un objeto-señal de su profecía cinematográfica (Tupitsyn, 2002: 69). “Si entrenamos el objetivo de nuestra cámara para captar el dinamismo todavía no experimentado de la vida metálica industrial-socialista”, advertía finalmente Malévich, “seremos capaces de ver un mundo nuevo que hasta ahora no ha podido ser mediatizado” (2002: 159).

Respecto a Eisenstein, en su manifiesto cinematográfico de 1929 Malévich volvería a insistir en que el director de *Acorazado Potemkin* era, “con todas sus innovaciones, un viejo *peredvizhniki*” y lo comparaba con el pintor Vladímir Makovsky, un artista eficaz que había perpetuado hasta bien entrado el siglo XX los moldes canónicos de la pintura figurativa rusa (Malévich, 2002: 148). Eisenstein replicaría a Malévich ese mismo año a través de su artículo *Métodos de montaje*, en donde explicaba los modos de montaje métrico, rítmico, tonal y sobretonal. En referencia expresa a Malévich, el cineasta contraponía la estética de la pintura a la realidad fisiológica del cine. Esta confusión, decía, “es propia de personas con una buena cultura estética que nunca la han sabido aplicar lógicamente al cine.”²¹¹

A este tipo de argumentación pertenecen, por ejemplo, las indicaciones cinematográficas de Kasimir Malévich. Ni los más novatos en el cine se atreverían a analizar el plano cinematográfico desde el mismo punto de vista que

²¹¹ Eisenstein y Malévich habían sido amigos muy próximos, unidos por la idea del arte como forma suprema de la existencia humana. Malévich era el único pintor moderno que admiraba genuinamente Eisenstein (Tsivian, 2004: 8)

el paisaje”. Y concluía que “la verdadera cinematografía comienza con la colisión de varias modificaciones del movimiento y la vibración (Eisenstein, 1986: 79).

El camino iniciado por Eisenstein con su teoría del montaje había nacido también de un radical cuestionamiento de la representación, pero en un sentido distinto al de Malévich. Su empeño era el acceso a través del film a un estado espacio-temporal sintético y unitario. Explicaba el cineasta que “el cine no es sólo una solución al problema del movimiento de las imágenes pictóricas, sino también el logro de una forma nueva y sin precedentes en el arte gráfico, un arte que es una corriente libre de formas que cambian, se transforman, mezclando cuadros y composiciones, hasta ahora sólo posible en la música” (1986: 169). Annette Michelson entiende que la auténtica refutación de Eisenstein a Malévich iba a estar contenida en un proyecto que no pudo llevar a cabo y que consistía en la filmación del *Ulises* de Joyce. “Cine de la mente -lo describía Eisenstein en 1932, durante su viaje a California-, una película capaz de reconstruir todas las fases y todos los procesos en el curso del pensamiento”²¹². Podemos imaginar que el proyecto llevaba hasta su acabamiento la idea del cine intelectual, en el extremo opuesto de lo defendido por Malévich, por cuanto abría el territorio del paisaje interior y del vagar de la conciencia. Eisenstein está imaginando filmar el monólogo interior como la extensión infinita de las estepas interiores, “como agente disolvente entre el sujeto y el objeto” (Michelson, 1977: 86).

La descalificación de un determinado cine a partir de patrones pictórico-paisajísticos no fue esgrimida sólo por Malévich, sino que se convirtió en un lugar común de la crítica anti-paisajística. El propio Eisenstein, en un artículo de 1925 titulado *El problema de la aproximación materialista a la forma (K voprosu o materialisticheskomo podkhode k forme)*, se refería a los kinoks de Vértov afirmando: “Con un montaje de fragmentos de vida real -lo que los impresionistas llamarían sombras reales, cuyo efecto no está calculado, Vértov teje el lienzo de un pintor puntillista. (...) Ésta es la manifestación más ‘lúdica’ de la pintura al caballete, cuya cualidad ‘revolucionaria’ reside solamente en el tema, tal y como sucede con los pintores de AKhRR, tan orgullosos de su afinidad con los Itinerantes” (2004: 127).²¹³

9.2. DE LA IMAGEN A LA MATERIA

La invención del paisaje occidental había necesitado, en el proceso de asunción de lo visible que se produce entre los siglos XV y XVI, el aprendizaje casi científico de la imitación de las formas de la naturaleza: la reproducción meticulosa de hojas y árboles, frutos, montañas y nubes (Laneyrie-Dagen, 2008: 7-8). En el tiempo de las vanguardias, el cine propició un recorrido en sentido inverso: la copia perfecta de las

²¹² Resulta particularmente interesante la conexión que Argullol establece entre las visiones arquitectónicas de Piranesi como manifestación de un espacio o geografía mental y los movimientos de masas en los films de Eisenstein. Así, antes incluso del proyecto del *Ulises*, la visión de la ciudad revolucionaria en los films de Eisenstein podría leerse como cierta clase de paisaje o laberinto interior. Explica Argullol: “El cineasta ruso Serguéi Mijáilovich Eisenstein, fascinado por los grabados de Piranesi, no encontraba un paisaje mejor para enmarcar los movimientos de la masificación y dispersión modernas y, de hecho, utilizó varios de ellos en algunas de sus películas” (2005: 769).

²¹³ Las comillas son del propio Eisenstein.

formas de la naturaleza, de una precisión figurativa realmente científica, tal y como lo procuraba la cámara, no sólo condujo a la aniquilación del paisaje-representación, sino que restauró un tiempo de relación con la naturaleza más físico y menos conceptualizado. Un tiempo pre-moderno pero post-revolucionario. En ambas encrucijadas -aquella fundacional y ésta terminal- la mimesis exacta aparecía como último umbral del paisaje, bien hacia su aparición bien hacia su fin.

El nuevo tiempo ideológico, radicalmente materialista, había llevado a una nueva relación del ciudadano soviético con el mundo circundante, los objetos y la materia del mundo (Mur, 1926: 3). En su breve manual poético titulado *Cómo hacer versos*, Maiakovski había escrito que la construcción de la nueva poesía revolucionaria pasaba por el hallazgo de un nuevo vocabulario, entendido éste como nueva materia bruta: los objetos, cosas y acontecimientos con los que estaba hecha la realidad. Así, la retórica indirecta y alusiva de la literatura burguesa, quedaba superada por la materia constitutiva de lo real:

La prematura poetización sólo castra y destroza el material. Todos los libros de textos de poesía (...) son perniciosos porque no deducen lo poético del material, esto es, no proporcionan la esencia de los hechos, no condensan los hechos para generar lo esencial, una formulación económica concentrada, sino que simplemente imponen formas antiguas a los hechos nuevos (1970: 31-34).

En la primacía de lo factual, que Gan llamaría cultura de los materiales, la poética de Maiakovski parecía concretarse de una manera evidente gracias al advenimiento del ojo de la máquina: la cámara de cine. Tal impulso se concretaba en la filmación en exteriores, calles y edificios reales, en el rechazo de los estudios, en el trabajo con decorados no pictóricos sino arquitectónicos y en el uso de objetos, rostros y materiales auténticos. A partir de 1924, con el uso cada vez más frecuente de las cámaras portátiles y la luz natural, los operadores comienzan a rechazar de manera cada vez más generalizada el maquillaje teatral y tratan de atrapar la textura de la piel, la imperfección física, la experiencia viva del cuerpo, en un ejercicio que, según Cavenish, se anticipa al realismo de la nueva ola de los años sesenta y el feísmo post-chernobil (2008: 17). Los elementos de la naturaleza -la tierra, el agua, el viento- más otros nuevos, propios de la sociedad industrial como el petróleo, adquirieron una presencia mayor en las películas, además de un tratamiento cinematográfico específico. En *Un caso simple* (*Prostoi sluchai*, 1932), Pudovkin dedicó varias secuencias de montaje a estudiar los fenómenos de la naturaleza, filmados en cámara lenta para otorgarles una poética rotunda, tal y como justificó en su artículo *Vremia Krupnym planom* (1932: 30-2). En *Veintiséis Comisarios* (*Dvadtsat shest komissarov*, 1932), el petróleo fluye de las entrañas del desierto, también en cámara lenta, como sangre de un cuerpo vivo. La filmación del petróleo como una emanación orgánica, tal y como advertía Zheliabuzhskii (1932: 213), tenía su equivalente en la filmación real del cuerpo humano y su rostro, al que los cineastas de la época se acercan con curiosidad geológica.

Las películas se hacían con coches, rostros, árboles, edificios, torres y fábricas, con la adición y yuxtaposición de materiales arrebatados a la realidad. El cine se hacía con los eventos de la historia registrados por la cámara. Sobre estos fundamentos, Vértov acuñó el concepto *factoría de hechos*, asociado a su proyecto del Cine-Ojo, contrapuesto al cine teatral o interpretado por actores: "Filmar hechos. Clasificar

hechos. Esparcir hechos. Agitación con hechos. Propaganda con hechos. Puñados de hechos. Flashes de hechos. Masas de hechos. Huracanes de hechos. Y hechos pequeños e individuales. Contra el cine ilusionista. Contra el cine mistificado” (Vértov, 1988: 151). Pero aquél no era sólo un anhelo de las brigadas cinematográficas de los kinoks. La cineasta Esfir Shub reclamaba en 1926 la expansión del cine de material no manufacturado más allá de los seguidores del Cine-ojo. Los estudios, entendía Shub, debían abandonar las querencias futuristas y convertirse simplemente en una factoría de cine no-interpretado, donde la gente pudiera trabajar con materiales brutos sin editar, con un enfoque científico y cultural, como contrapeso al cine de entretenimiento (Shub, 1988: 152).²¹⁴

Si la abstracción geométrica nos remitía a Malévich, este materialismo de los elementos (de los elementos físicos, de los hechos históricos) recuerda a Tatlin y a sus investigaciones centradas en la incorporación de materiales reales a la construcción de sus relieves. Desarrolladas a partir de 1915-1916, estas investigaciones le permitieron romper los círculos que separaban la realidad del arte de la realidad de la vida. En ese proceso, el cine podía saciar también la expectativa de construir una obra con “materiales reales en un espacio real”, tal y como proyectaba Tatlin, como una nueva forma espacial en donde los ritmos y los movimientos sobresalieran, se escindieran, se abrazaran, rompieran y quebraran el espacio (Gray, 2007: 180-181). De alguna manera, el ensamblaje orgánico-mecánico de Tatlin pervivirá “como una lejana reminiscencia cuando los cineastas se apresten a montar materiales documentales atrapados de la realidad” (2007: 181).²¹⁵

La argumentación teórica del cine como ensamblaje de la materia hay que buscarla en *Konstruktivizm*, texto publicado en 1922 y en donde Aleksei Gan identificaba los tres componentes de la doctrina ideológico-artística del Constructivismo: lo *tectónico*, la *faktura* y la *construcción*. El texto se articulaba en torno a la obra de Valdimir Tatlin titulada *Monumento a la Tercera Internacional*, pero sus palabras tenían, como él mismo aventuraba, una aplicación mas extensiva en el cine, de ahí que pueda considerársele como primer teórico del constructivismo cinematográfico.²¹⁶ La identificación de los tres elementos coincidía en cierta manera con el proceso de producción cinematográfico dividido en tres etapas (la idea-forma, el rodaje y el montaje), poniendo especial énfasis en el material en bruto y en el proceso de ensamblaje-montaje como eslabón último del arte constructivista. Esta preocupación

²¹⁴ La expresión de *cine no-interpretado -ne-igravoi filmi-*, tal y como es utilizada por la directora y tal como ha llegado hasta el día de hoy, no se refería sólo a la participación de actores, sino a la interpretación de fotografías y escenógrafos, guionistas y directores: es decir, a la recreación de lo visible.

²¹⁵ La máquina de Tatlin, en sus propias palabras, “está construida sobre principios de vida, formas orgánicas. A través de la observación de esas formas llevo a la conclusión de que las formas más estéticas son las más económicas. El trabajo sobre la formación de lo material es arte” (Tatlin, cit. Gray, 2007: 183).

²¹⁶ El concepto de lo tectónico, proveniente del ámbito de la geología, hacía referencia el magma político o sustrato que debía encontrar concreción artística. Consistía, por tanto, en la disciplina que debía llevar, por la síntesis del nuevo contenido ideológico y la nueva forma, al constructivismo práctico. Faktura era, por su parte, “el proceso completo de trabajo del material (...) Aquí material debe entenderse en su estado crudo. El material es el cuerpo o asunto. La transformación de este material en bruto en una forma u otra continúa recordándonos a su forma primaria y nos trasporta a la siguiente posibilidad en su transformación” (cit. en Gray, 1962: 285). Finalmente, el proceso de coordinación y ensamblaje era identificado como construcción. “Si lo tectónico unifica lo ideológico y lo formal, y como resultado nos ofrece una unidad en la concepción, y la faktura es la condición del material, la construcción descubre el proceso real de unirlo o juntarlo todo”, al servicio de la expresión del comunismo (1962: 285).

por la fisicidad del mundo se condensa particularmente en el término *faktura*, un neologismo avanzado por Gan, sinónimo de textura o materialidad, que figurará como uno de los conceptos matrices del glosario cinematográfico y artístico soviético post-revolucionarios. *Faktura* -explica Widdis- enfatizaba particularmente “el redescubrimiento del mundo material” (2009: 13). Además, aportaba un valor de verdad, como índice de presencia material, señalando la vinculación entre arte y realidad (Gough, 2005: 11-12). Por tanto, la revolución que había liberado al hombre, procuró también cierta clase de redención de la materia del mundo, una liberación de los elementos y las cosas con respecto de la representación y el paisaje, bajo el auspicio de una mística profana que anhelaba un *cine-verdad*.

9.3. LA PERCEPCIÓN EN LA MATERIA

Desde el ámbito del paisaje cinematográfico, una de las aportaciones más sorprendentes de la vanguardia se refería a la redefinición del proceso a través del cual el film adquiría su sentido. Empleamos el término en un doble significado: sentido como razón de ser, pero también como dirección o movimiento hacia el que tiende o donde se concreta la película. Tal y como se había desarrollado desde el Renacimiento, la mirada antropocéntrica del *monstruo monocular* -utilizando la expresión de Florenski- estaba en el principio y en el final del paisaje como imagen, como constructo de la visión. El paisaje nacía de la mirada ordenadora, privilegiada y distante del contemplador y así, como una experiencia visual acabada, era recogida a su vez por la del espectador. Era un viaje cerrado que partía y arribaba a los ojos. Los cineastas de la vanguardia soviética, de Vértov a Eisenstein, articulan sus propuestas desde una radical transformación de tales presupuestos. A pesar de las diferencias que les alejan, ambos cineastas comparten una misma desconfianza en la imagen como ente que poseía sentido autónomo y autosuficiente, resultado de una mirada incuestionada capaz de ordenar racionalmente el espacio. Para ambos cineastas, cualquier cosa que ocurriese en una película no acaecía realmente en la imagen en sí, sino en el intersticio, choque o transfiguración de tales imágenes, es decir, en algún territorio, ideológico, mental o material no visible pero dialécticamente activo. Se entenderá, por tanto, que el sentido de una imagen ya no descansará necesariamente en la percepción o en la contemplación - el ojo que funda el paisaje-, sino en el motor secreto, más mental que visual, que lo destruye o la reactiva.

Esta visión dialéctica de la imagen -necesitada de su contrario o de su negación para activarse o hacerse visible- es una derivación de su filosofía asimismo dialéctica de la naturaleza, que por otro lado tampoco es unitaria entre los cineastas de la vanguardia. Para Deleuze, los directores soviéticos de los años 20 y 30 siguen fundamentalmente dos filosofías de la naturaleza distintas. A un lado estaría el grupo formado por Eisenstein, Dovzhenko y Pudovkin, entre otros. A pesar de todas las diferencias formales que les distancian entre sí, los tres comparten la idea de que el materialismo era ante todo histórico y que la naturaleza no era dialéctica, sino totalizadora. Era el hombre el que se enfrentaba dialécticamente a la hipótesis de la síntesis superadora de tal escisión (Deleuze, 1984. 125 y ss.). Frente a ellos, Vértov, exponente máximo del materialismo en la cinematografía soviética, entendía que la materia era dialéctica en sí misma, por lo que recusaba por imposible su puesta en escena. No se aleja en este sentido de lo expresado por Engels en *Dialéctica de la naturaleza*, cuando se refería a la

dialéctica subjetiva del pensamiento y la dialéctica objetiva de la naturaleza como el reflejo del movimiento de contradicciones en su pugna constante, perpetua mutación o variación universal (2002: 178).²¹⁷ “Para Vértov -explica Deleuze- la dialéctica está en la materia y es de la materia, y no puede unir sino una percepción no-humana al superhombre del porvenir, la comunidad material y el comunismo formal” (Deleuze, 1984: 126). Desde esta perspectiva, no hay cineasta más opuesto a Vértov que Eisenstein. Para éste, no hay más dialéctica que la del hombre y la naturaleza, la del hombre dentro de la naturaleza y la naturaleza dentro del hombre. El empeño de todo su enorme dispositivo teórico y técnico va encaminado a procurar, bien por el montaje de atracciones, bien a través del concepto de la no-indiferencia de la naturaleza, la unidad perdida del todo: la esperanza de cierta paz extática, ajena totalmente a Vértov, no deja de rondar permanentemente el pensamiento eisensteiniano durante toda su vida.

De esta distinta concepción de la naturaleza y de la imagen se deriva, a su vez, la distinta articulación del sentido del film. Eisenstein condensaba las dos opciones que representaban Vértov y él mismo en la oposición del cine-puño y el cine-ojo. En su opinión, este último se abandonaba al material filmado: era un cine neolítico, ornamental, pintado sobre las rocas, en el que la materia dominaba al cineasta, pasivamente observador. En el cine-puño, sin embargo, el cineasta tomaba el control de las imágenes, no como fin en sí mismo, sino para organizar su recepción por parte del espectador (2004: 126-127). Más allá del contexto de confrontación personal y estética en el que escribe, Eisenstein señala los dos extremos de la revolución que venimos relatando: en el primero, el nódulo de sentido está depositado en la materia física; en el segundo, la película acaece o toma forma en un ámbito de la interioridad del espectador probablemente no consciente o ignorado. El método eisensteiniano, explica Tsivian, estuvo siempre fundamentado en la activación de las estructuras pre-lógicas, mágicas, totémicas o infantiles que permanecen dormidas en cada cerebro, antiguo o moderno” (2004: 6). Frente a la arcaica interioridad eisensteiniana, Vértov activa un más aquí, un aquí radical: ve en el cine una máquina de producción de realidad, un mecanismo que desvela las conexiones entre los objetos, su transformación en bienes a partir de sus presupuestos marxistas, un espacio de pensamiento que parece emanar de la emancipación de la propia materia que propicia el cine (2004: 12-13).

En el desentrañamiento y articulación de este caos silenciado de la materia resulta fundamental su *Teoría de los intervalos*, publicada en 1919. En ella explicaba Vértov que los fragmentos de materia atrapados por el ojo mecánico de la cámara desubicaban la percepción del ser humano; es decir, la máquina desactivaba la dicotomía que separaba la realidad y al hombre. Luego de la filmación, el sentido del montaje consistía en restituir los intervalos de la materia. Con ese procedimiento, Vértov no perseguía simplemente el movimiento y el dinamismo puramente visual o pictórico que anhelaba Malévich. Buscaba, más bien, desentrañar el movimiento constante o variación universal que interactuaba en la materia, la dialéctica de la materia, el cambio permanente en el que también estaba implicado el hombre. El

²¹⁷ Argumentaba Engels: “La dialéctica llamada objetiva domina toda la naturaleza, y la que se llama dialéctica subjetiva, el pensamiento dialéctico, no es sino el reflejo del movimiento a través de contradicciones que se manifiesta en toda la naturaleza, contradicciones que, en su pugna constante y en su tránsito final de un término a otro o elevándose ambos términos a una forma superior, son precisamente las que condicionan la vida de la naturaleza. Atracción y repulsión. En el magnetismo comienza la polaridad” (2002: 178).

intervalo no era, por tanto, una herramienta de representación visual, sino de construcción cosmogónica:

Lo que hace el montaje de Vértov -abunda Deleuze- es llevar la percepción a las cosas, poner la percepción en la materia, de tal manera que cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa o que actúan sobre él (...). Es la pura visión de un ojo no humano, de un ojo que se hallaría en las cosas. (...) Un ojo que no está sometido al tiempo, que ha vencido al tiempo, que accede al negativo del tiempo, y no conoce otro todo que el universo material y su extensión (1987: 122).

Desde el punto de vista de la construcción del espacio, el cine-ojo elimina la mirada centrada, la subjetividad y el punto de vista ordenador y jerárquico: acaba con la imagen construida para un ojo privilegiado, tal y como la había definido Bergson.²¹⁸ Liquidada aquella mirada que era, precisamente, la condición primera del paisaje. Para Vértov sigue existiendo un cuerpo alrededor del cual todo lo visible se organiza pero, ahora, ese cuerpo es la cámara: “Posee una mecanicidad que permite una visión superior a la humana”. Sin centro ni periferia, pero sin tiempo ni distancia, “liberado de la tiranía de las 16-17 imágenes por segundo, liberado de la estructura del tiempo y del espacio, [el cine-ojo] puede coordinar todos los puntos del universo, allí donde puede registrarlos” (Vértov: 1988 180). Entregada la percepción a la materia, las imágenes podían modificarse entre sí, unas en función de otras, sobre todas sus caras y en todas sus partes, revelando, como advierte Tsivian, la *causarum cognitio* en su forma contemporánea (2004: 11).²¹⁹ Es el ojo en la materia que mira al ojo humano y lo sobresalta. En el manifiesto *Del cine-ojo a la radio-ojo* Vértov anuncia la definitiva transfiguración del sentido del film que crea el *cine-ojo*:

El Cine-ojo es el tiempo vencido (el lazo visual entre hechos alejados en el tiempo).

El Cine-ojo es la posibilidad de ver los procesos de la vida en cualquier orden temporal inaccesible al ojo humano, en cualquier velocidad temporal inaccesible al ojo humano.

El Cine-ojo es el espacio vencido, es el lazo visual entre las personas del mundo entero, fundado en un intercambio incesante de hechos vistos, de cine-documentos, que se opone al intercambio de representaciones cine-teatrales.

El Cine-ojo es el ojo de la materia misma porque se transforma con ella; es un ojo que alcanza el componente genético de toda apreciación viable (Vértov, 1973: 99).

²¹⁸ En *Materia y Memoria*, Bergson indicaba la coexistencia de dos sistemas diferentes de imágenes: por un lado, un avatar de imágenes en continua transformación al que Bergson llama “materia” o “universo”, y, por otro lado, una imagen privilegiada en torno a la cual ese sistema de imágenes varía: esa imagen privilegiada es “mi cuerpo”, es decir, el cuerpo del sujeto que percibe. Tal como dice Bergson esa imagen (la imagen de mi cuerpo) ocupa el centro que condiciona el resto de imágenes.

²¹⁹ Dice Deleuze que, en esta revolución perceptiva, Vértov realiza por medio del cine el programa materialista del primer capítulo de *Materia y memoria*, de Bergson: el en-sí de la imagen (Deleuze, 1984: 123). Abunda sobre este aspecto Deleuze al añadir que, si el cine procura una superación hacia un estado perceptivo diferente es, precisamente, por esta virtualidad de atrapar el elemento genético de toda percepción posible, es decir, el punto que cambia y hace cambiar la percepción, diferencial de la percepción misma. (1984: 125).

9.4. EL EXTRAÑAMIENTO

En un momento de *Cine-Ojo* (*Kino-glaz*, 1924), Dziga Vértov ensaya una forma de provocación al espectador, trastocando las coordenadas asumidas e indiscutibles del *paisaje visual*. Es una subversión en tres etapas. Primero, tras el intertítulo *En la calle Tverskaya*, Vértov muestra un paisaje urbano en un momento del día de gran actividad. Después, otro letrero (*La misma calle vista desde otra posición de la cámara*) previene levemente al espectador antes del cambio de ejes (vertical-horizontal) que se dispone a ejecutar. Tras el intertítulo, la vista urbana gira ante los ojos del espectador volteada hacia un lateral, como si fuera vista desde un lugar ajeno a la gravedad terrestre, en lo que es un plano desconcertante y premonitorio. La dosificación de la información, paso a paso, atenúa el efecto de extrañeza del plano, pero no lo suficiente como para considerar su fuerza heterodoxa por la violencia estética que, en el contexto del paisaje ruso, implica la desaparición o desactivación del horizonte, verdadero límite de la visión.

El gesto de Vértov y su operador Mikhail Kaufman está cargado de herencia paisajística y resuelto con un gesto absolutamente heterodoxo. Remite lejanamente al desconcierto que también aturdió tiempo atrás a dos grandes paisajistas rusos, Levitán y Kandinski,²²⁰ ante sus propias obras, y, a la vez, concreta el concepto de *ostranenie* -extrañamiento- desarrollado por Víctor Shklovski en *El arte como técnica* (*Iskusstvo kak priem*, 1917) y otros textos. Había escrito Shklovski que “para transformar un objeto en hecho artístico era necesario arrebatarlo del dominio de la vida, sacarlo de la red de asociaciones familiares, girar el objeto como se da la vuelta a un leño en el fuego” (1965: 12 y ss.). El extrañamiento asociado al paisaje constituye, de la mano de Vértov, uno de los componentes de la revolución paisajística de la vanguardia cinematográfica.²²¹ Shklovski entendía que sólo a través de la herida en el ojo, haciendo

²²⁰ El primero remite a la carta que Anton Chéjov escribió a su sobrino el 24 de noviembre de 1887 en la que recordaba el hábito de su buen amigo, el pintor Isaac Levitán, maestro y en buena medida fundador del paisaje ruso, de girar los cuadros. “Estoy enfermo. Mi vida se apaga y estoy empezando a escribir mal porque estoy cansado y no puedo, como Levitán, *girar mis cuadros* y darles la vuelta para que mi ojo crítico pueda tomar distancia”. Aunque no es fácil interpretar las palabras de Chéjov, Víctor Shklovski aventuraba en *Sobre la teoría de la prosa* (*O Teorii Prozy*) que Levitán daba la vuelta a sus paisajes “para anular el motivo y analizar sólo la relación entre las masas de color”. Yuri Tsivian entiende, en todo caso, que el precedente inmediato a la teoría del extrañamiento de Shklovski hay que buscarlo en Malévich y Kandinski. En 1911, éste último había culpado a Levitán y Chéjov, verdaderas referencias culturales de Rusia, de una excesiva dependencia de lo natural, en lugar de llevar el arte hacia lo invisible y lo espiritual. Curiosamente, el hallazgo de la pintura abstracta, tal y como Kandinski relataría en su libro *Pasos. Un texto de artista* (*Stupeni-Tekst khudozhnika*), publicado en 1918, tuvo su origen casual en un *giro del lienzo*, equivalente a enigmático gesto de Levitán. Recordaba Kanskiski: “En una ocasión, ya en Munich, me quedé fascinado por la visión inesperada que sufrí en mi propio taller. Estaba anocheciendo. Estaba a punto de irme a casa después de finalizar un estudio, todavía imbuido en mi trabajo y en mis pensamientos sobre cómo debía trabajar, cuando de repente descubrí frente a mí un cuadro indescriptiblemente hermoso, palpitando con un fuego interior. Me quedé petrificado, inicialmente, y luego me acerqué hacia aquella misteriosa imagen, totalmente incomprensible en su contenido aparente y consistente sólo en manchas de color. Y entonces encontré la clave del misterio: aquélla era mi propia pintura, girada de lado contra la pared. (...) Aquel día me di cuenta que un exceso de contenido estaba perjudicando a mi obra” (cit. en Tsivian, 2010: 25-26).

²²¹ En el contexto del OPOYAZ (Círculo Lingüístico de Moscú y de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético de Petrogrado), Shklovski y el Formalismo ruso proporcionaron un corpus teórico a algunas de las acciones del futurismo. En el ámbito del cine, tal impulso quedó materializado en el libro *Poetika Kino* (1927), coordinado por Boris Eikhenbaum. El recuerdo de la primera sesión a la que asistió Gorki, de la que hemos dado cuenta en esta investigación, constituye en este contexto una prueba de que el cine había generado por sí, desde sus inicios, la sensación rara de un medio híbrido, imitativo y abstracto, realista y mágico simultáneamente. El cine exploraba la

que algo se tornara extraño, ese algo se hacía visible. Shklovski y en buena medida Vértov equiparan la revolución cinematográfica a una regeneración en los modos de recepción de las películas. Shklovski ciñó buena parte de sus críticas a la repetición rutinaria de modelos. La búsqueda de referentes incuestionados, la imitación de arquetipos pictóricos y la *artealización* de la naturaleza, todos ellos eran, en opinión del teórico del Formalismo, caminos hacia la *invisibilidad* de la imagen.

Shklovski distinguía entre el reconocimiento de una imagen -por su encaje en parámetros repetidos- y su visibilidad primigenia, que surge precisamente de la imagen huérfana, solitaria, desconcertante, como una herida del ojo. En su opinión, no es lo mismo ver que reconocer. Buena parte del paisaje cinematográfico pictorialista buscaba el reconocimiento. En su doble sentido: como ajustado a modelos previos establecidos y como algo valorado o apreciado por su seriedad artística. Pero el paisaje, diría Shklovski, sólo aparece, justamente, con el escalofrío de lo nuevo. “No experimentamos el lugar común -aclara en *La resurrección de la palabra-*, no lo vemos; en todo caso, lo reconocemos” (1973: 65-66). Entendía Shklovski que en las circunstancias pre-revolucionarias de Rusia el extrañamiento debía ser un gesto consciente, una acción premeditada y buscada, cargado de heterodoxia ideológica. A partir de ahí se entiende el gesto de Vértov, porque “para un cineasta verdaderamente de izquierda, como para un constructivista, ver una calle de una manera extraña, desfamiliarizada, era equivalente a hacerla más real” (Tsivian, 2010: 31). Un gesto revolucionario para “ver lo que miramos”, en la línea de lo criticado por Rodchenko:

No vemos lo que miramos

No vemos perspectivas ni la posición de los objetos

Acostumbrados a ver lo ordinario y lo incontable, debemos abrirnos al mundo visible.

Debemos revolucionar nuestro pensamiento visual (1999: 91).

En el cine, el extrañamiento del paisaje se opone a la *artealización*, y puede generarse por el vacío, por el desplazamiento, la incongruencia, la inadecuación o por el exceso, plétora, intemperancia estética. En todos los casos barbariza y purga la mirada, a riesgo de caer en la ceguera (Roger, 2007: 132). En particular, el volteo del cine-ojo suponía una inadecuación a las expectativas y convenciones del horizonte, un elemento compositivo esencial en la tradición paisajística rusa. Sobre este arquetipo o motivo paisajístico se articularon algunas de las innovaciones más interesantes de Vértov a lo largo de su carrera. El volteo desconcertante pero anunciado -a través de los intertítulos- del *Cine-Ojo*, se convirtió en *El hombre con la cámara* en un embate reiterado e insistente contra las ideas preconcebidas. Resultan verdaderamente metafóricas las secuencias deportivas incluidas en el film en las que varios saltadores de pértiga tratan de sobrepasar la barra horizontal que divide en dos mitades el fotograma. De igual manera, podríamos decir, Vértov asalta con todos los recursos cinematográficos la horizontalidad de la visión, esa línea que divide en dos mitades el lienzo -o el fotograma-, que marca el peso de la gravedad y ordena el mundo para los ojos del contemplador estático -el cielo arriba, la tierra abajo-. Tal estabilidad desaparece con

potencial inestabilidad de la representación mimética, siempre tentada por la extrañeza y el dislocamiento de la visión.

Vértov a través de varios recursos: angulaciones extremas, el volteo de la cámara, la inclusión de dos imágenes simultáneas -una en la mitad superior y otra en la inferior de la composición-, y la incorporación de planos cenitales, desde un avión, que hacen desaparecer el horizonte²²².

La vinculación del paisaje con la *ostranenie* es extremadamente rica en asociaciones culturales tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Hemos mencionado en la parte I que la extrañeza ante la naturaleza era ya una experiencia inscrita de manera indeleble en la memoria cultural rusa: la experiencia paralizadora que experimentó Bolótov en su jardín o las que fueron relatadas por Gógol y Dostoievski eran formas de un extrañamiento genuino que brotaban de la soledad ante la naturaleza. De manera expresa, Shklovski analizó la obra de Tólstoi, un autor que en el ámbito literario había formulado de manera reiterada el concepto de *ostranenie*.²²³ Por otro lado, la experiencia de la *ostranenie* será retomada y redefinida a partir de los años 50 en las nuevas formulaciones de la teoría del paisaje del siglo XX, desde el Situacionismo, la psicogeografía o la geograficidad de Eric Fardel, entre otras aproximaciones y escuelas paisajísticas. La *ostranenie* está en la base de la restauración incluso del género paisajístico en la práctica artística de post-guerra.²²⁴

9.5. GEOGRAFÍA CREATIVA Y GEOGRAFÍA FÍSICA

La crítica a la imagen-representación, la revalorización de la materialidad física, la reificación del mundo a través de la cámara y la confrontación experimental o fenomenológica frente a la naturaleza nos sitúan ante un paradigma paisajístico nuevo. En buena medida, la interpretación artealizada del paisaje como objeto visual o constructo de la mirada dejó paso a la idea de que el paisaje se construye *en el paisaje*, a

²²² Incluso desde un punto de vista temporal, el film tiene una especie de fisura a mitad de metraje -en su horizonte no espacial sino temporal-, porque a mitad de película vuelven a aparecer los volteos bruscos al estilo de Cine-Ojo, ya sin precauciones ni advertencias. Ese cambio rítmico en el ecuador de la película aparece también como disolución o cuestionamiento del horizonte temporal.

²²³ Corroborando la impresión de Merezkovsky, Shklovski ve en Tolstói a un autor que hace que lo familiar aparezca como extraño, que muestra las cosas como si él mismo las hubiese visto en su integridad, que recurre constantemente a la desfamiliarización de acciones (las batallas de *Guerra y paz*) y lugares (la ciudad en *Resurrección*).

²²⁴ El carácter desconcertante y extraño del horizonte (el horizonte como epítome del paisaje) fue revalorizado por la confrontación polisensorial a la naturaleza desde la fenomenología. Y más tarde, desde el Situacionismo, la psicogeografía y la Geograficidad de Eric Dardel. Erwin Straus, que estableció por primera vez esa intimidad entre discurso fenomenológico y noción de paisaje, escribía en 1935 en *El sentido de los sentidos (Vom Sinn der Sinne)*, que el paisaje, en tanto que es paisaje originario (...) precede a toda orientación y a toda referencia. Como para Strauss, también para *el hombre con la cámara* el paisaje es desorientación radical, surge de la pérdida de toda referencia, es una manera de ser invadido por el mundo. “Para alcanzar el paisaje -explica Strauss- debemos sacrificar cualquier determinación temporal y espacial objetiva; aunque este abandono no sólo afecta a lo objetivo, sino a nosotros mismos en la misma medida. En el paisaje cesamos de ser seres históricos, es decir, seres que pueden ser objetivizados por sí mismos. No tenemos ninguna memoria del paisaje, ni ningún recuerdo de nosotros mismos, en el paisaje soñamos a la luz del día con los ojos abiertos” (2000: 383). Para Besse, por su parte, la experiencia del paisaje supone, primera y radicalmente, la confrontación del ser humano con lo que no es él, con la exterioridad, en lo que constituye una de las experiencias seminales de la vida, porque “sitúa al individuo frente a la reserva inextinguible de silencio, ahí donde el horizonte da nombre a la potencia de desbordamiento de lo real que hay en el paisaje” (2006: 164). Más radical incluso en la asociación del extrañamiento y el paisaje, Jean-François Lyotard entendía que el paisaje era una reserva de infinito, ajena a la patria y propia del destierro (*dépaysement*), allí donde las materias se ofrecen en crudo e indomesticadas: “Nuestro espíritu desolado por el paisaje”. E insistía sobre el poder desconcertante y extraño de la total exterioridad del horizonte: “Hay que imaginar la marca que es el paisaje no como una inscripción, sino como la borrada del soporte. Si queda algo de él, es esta ausencia, que vale por signo de una presencia pavorosa, donde el espíritu falló” (Lyotard, 1998: 191).

través de la transfiguración real del territorio. La mirada del paisaje fue sustituida, en este proceso, por la experiencia del espacio.

La idea de que el mundo natural era un ente extraño y violento que la sociedad debía domesticar y perfeccionar fue axiomática para las inclinaciones tecnofílicas y modernistas del marxismo, tal y como fue asumido por la URSS (Bassin, 2000, 1: 315). En ese sentido, la creencia en la interacción entre los sujetos humanos y el mundo objeto-material fue una piedra angular en el orden del nuevo mundo, además de un argumento central en el discurso artístico durante la década de los años 20 (Widdis, 2009: 13). Para los artistas rusos, la naturaleza era “una fuerza hostil al ser humano, que había creado el paisaje, como había sentenciado Malévich, en oposición al hombre” (Gray, 2007: 200). Con el programa de mecanización impuesto por la revolución, *el maestro de la máquina* se encontraba por vez primera en posición de cambiar el rostro de la naturaleza, de reeducarla y socializarla, de completar su obra inacabada y procurar la superación de la alienación respecto de las contingencias naturales. La máquina, también la máquina del cine, se convierte así en una fuerza liberadora, “desatando al hombre de la tiranía de la naturaleza y dándole la oportunidad de crear un mundo enteramente hecho por el hombre, del cual él será finalmente su maestro” (2007: 200). Tal intervención en el mundo físico se desarrolló en el cine fundamentalmente desde dos ámbitos: la geografía cinematográfica o creativa y la geografía física.

A. Geografía cinematográfica o creativa. Como había advertido Kuleshov, el cine tenía la capacidad de construir a través del montaje un espacio cinematográfico propio o, en los términos empleados por él, una geografía creativa intransferible que no existía en la realidad pero que tenía entidad psicológica real, mucho más que la representación fantástico- pictorialista y bidimensional de un paisaje filmado por la cámara. En uno de sus experimentos más celebrados en su taller del Instituto Estatal de Cine de Moscú, Kuleshov yuxtaponía la imagen de un hombre en su propia ciudad con un plano de Washington y luego con otro del mismo hombre subiendo por unas escaleras. Aunque las escaleras pertenecían a una iglesia de Moscú, la audiencia no dudaba a la hora de interpretar que la sucesión de esos planos reflejaba una acción continua que sucedía en la capital de EEUU. Relataba el propio Kuleshov: “Cuando mostramos el fragmento, todo el mundo entendió que Mostorg está a orillas del río de Moscú, que entre Mostorg y el río está el bulevard Prechistenskii, donde se sitúa el monumento a Gógol, y que al otro lado está la Casa Blanca” (1974, 52). La construcción de un espacio cinematográfico en la pantalla parecía infinitamente más flexible y significativa que atarse a los límites de lo real, particularmente cuando el cine soviético fue imaginando la tierra soviética como un paisaje ideal que estaba por llegar.

B. Geografía física. Respecto a la intervención del cine en la geografía física, Widdis distingue dos patrones de confrontación del cine con la naturaleza desarrollados en la URSS: un patrón espacial o exploratorio y un patrón paisajístico o de dominio²²⁵. El patrón paisajístico correspondería, a grandes rasgos, a lo que hemos llamado el paisaje-representación. Por su parte, el patrón espacial o exploratorio emergió con la iconoclasia paisajística y con la transformación física en el territorio que se desarrolló tras la revolución bolchevique. Anatoli Lunacharski, comisario de instrucción pública

²²⁵ Abordaremos con la dimensión espacial del paisaje ruso en la parte III.

PARTE II

entre 1917 y 1929, articuló mejor que ningún otro responsable de la cinematografía bolchevique la nueva formulación exploratoria del cine al afirmar que el poder del cine no se limitaba a su capacidad para construir íntegramente villas fantásticas, sino que podía aprehender el mundo visible:

Las montañas más elevadas, las tempestades oceánicas, los pueblos más civilizados, las colonias salvajes, los paisajes de los polos al ecuador, del extremo más oriental al más occidental. (...) El poder del cine es inmenso. Los hombres no podemos sino luchar por tener un servidor así (1997: 144).

En otros textos equivalentes, Lunacharski continuó definiendo las virtualidades de este “instrumento que la técnica había dado al hombre”, contrario al pintoresquismo pictórico, capaz de crear “una realidad más rica que la vida misma. Ofrece posibilidades que se aproximan al milagro” (1997: 168).

Los primeros cineastas soviéticos otorgaron a la cámara cinematográfica la categoría emblemática de máquina, como lo eran el tren, el tractor o el avión, lo cual suponía, en el contexto de la tecnofilia revolucionaria, el reconocimiento más elevado de utilidad comunitaria. Filmar un lugar era ya, en buena medida, un modo de habitarlo, de apropiárselo para la revolución. La máquina cinematográfica participará activamente en el cambio e instauración del nuevo paradigma de la relación del hombre soviético con la naturaleza, que pasa de lo paisajístico a lo espacial o, utilizando una terminología que pondrán en uso los Situacionistas a mediados de siglo, del impulso panóptico a la psicogeografía. Este cambio de modelo en la representación de la naturaleza implica, entre otras modificaciones, el cambio de lo visual a lo fenomenológico, del paisaje al espacio, de lo óptico a lo háptico, de la artealización al extrañamiento, de la mirada antropocéntrica a la cosmogonía.

Además de la cámara que huella los nuevos territorios y de la mapización que procura la filmación, la expansión de las salas cinematográficas ambulantes por los pequeños núcleos urbanos, aldeas y comunidades agrícolas fue también una forma de ocupación del territorio, emparentada con el proceso de vertebración territorial que constituyó el plan de electrificación desde 1991 (GOELRO). En 1924, parafraseando a Lenin cuando dijo que “el comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país” (1991-98: 154), Anatoli Lunacharski advertía de que era “urgente llevar el cine al campo. No podemos tolerar que las ciudades se beneficien de las ventajas y el campo no tenga nada” (1997: 101). En este sentido, la electrificación (*elektrifikatsii*) y la cinefización (*kinofikatsia*) van de la mano en el proceso de vertebración e iluminación del territorio, como una manera de apropiación del espacio tanto desde un punto de vista geográfico como metafórico (Youngblood, 1991: 28).

9.6. EL LUGAR DEL CINEASTA

El nuevo paradigma espacial se dirimió en el cuerpo a cuerpo del cineasta con la naturaleza, pertrechado con la cámara y envuelto en el polvo de los nuevos caminos que surcaban los confines de la gran Rusia. Allí donde iba a levantarse una gran presa o una nueva carretera, la primera en llegar era la cámara, antes incluso que los trípodes de los topógrafos. “Si la generación pre-revolucionaria había sido asociada ampliamente con

interiores ampulosos en estudio -explica Cavendish-, la imagen del operador soviético fue sinónimo de localizaciones exteriores, muchas de ellas topografías industrializadas y proletarias” (2007: 94). Los kinoks de Vértov recorrieron incansables la *sexta parte del mundo*, el kino-tren de Medvedkin surcó las llanuras de la Rusia central en busca de espectadores-cineastas. Golovnia arriesgó su vida para filmar los primeros planos de hielo flotando sobre un río helado, suspendido desde un puente a pocos palmos de la superficie del agua, Moskvin acabó magullado por filmar unas imágenes desde una *amyerikánskiye gorki* (montaña rusa) para incluir en *La rueda de la fortuna* (*Chertovo koleso*, 1926). Evgennii Mikhilov se ató la cámara al pecho para filmar la secuencia del circo de *La unión de la gran causa* (*Soiuz velikogo dela*, 1927) subido a lomos de un caballo. Demutskii se sumergió hasta el pecho en las aguas bravas del Dnepr, con la cámara a pulso para conseguir las secuencias de apertura de *Iván* (*Ivan*, 1932). Filmar significaba para estos operadores inscribirse en el territorio. Elegir un lugar, anclarse en el, incluso arriesgar la vida por esa imagen, propiciar un encuentro, una negociación si se quiere, con ese metro cuadrado de territorio desde el que mirar al mundo.

Recordando una fotografía de Moskvin durante el rodaje de *Sola* (*Odna*, 1931), en la que aparecía con la camisa desabrochada, gafas de sol, guantes de piel y botas altas, Aleksandr Antipenko reconocía que el estereotipo del operador aparece en este periodo como la imagen de la masculinidad. No es el glamour del director hollywoodense, simbolizado en la silla plegable con el nombre inscrito, el que se impone en esta mitificación de los oficios cinematográficos, sino la figura del explorador y científico encargado de doblegar a la naturaleza, nuevo paradigma de héroe soviético (Cavendish, 2007: 695). Y junto al operador, la máquina, la cámara, el *hombre con la cámara*. La emblemática *Debrie L*, que aparece como co-protagonista antropomorfizada en el film de Vértov y que para algunos tendrá la apariencia impecable del mejor objeto constructivista (Cavendish, 2007: 719). Ya en 1924 Boltianski advirtió de los riesgos a los que conducía la fetichización de la máquina cinematográfica: convertida en nuevo ídolo de la mano de los *kinoks*, la cámara había conducido a aquella comunidad de cineastas a un conocimiento diferente y a una visión nueva del mundo, además de al establecimiento de un nuevo ritmo cósmico que parecía haberse instaurado con su presencia. “Olvidan -matizaba Boltianski-, que el aparato de filmación, como toda la tecnología, como su propia forma de pensar, es el resultado del desarrollo de las fuerzas productivas” (2004, 116). En todo caso, la verticalidad fundacional con la que se enviste a la cámara está en concordancia con la imagen de la máquina como Mesías de hierro, tan popular tras la revolución. El poeta proletario Kirilov había escrito elocuentemente:

Aquí está, el salvador, el señor de la tierra
 El maestro de las fuerzas titánicas
 Con el rugido de incontables máquinas de hacer
 Bajo los rayos de los soles eléctricos
 Habíamos pensado que aparecería envuelto en un halo solar
 En un nimbo de misterio divino
 Pero vino vestido en humo gris
 De los suburbios, fundiciones y factorías (1995: 4)

Con Vértov y Kaufman a la cabeza, los camarógrafos daban forma al territorio al mismo tiempo que ellos mismos se inscribían en él. No había distancia ni promontorios para ver el paisaje, sino trabajo sobre el terreno, cuerpo a cuerpo. El paisaje urbano de *El hombre con la cámara* “existe fuera de una estructura controlada o conocida. Todos los ejes son rechazados y reemplazados por un flujo dinámico en el que el espacio puede ser rehecho de acuerdo a principios alternativos. El film ofrece una visión de la experiencia física del mundo a través de la cámara” (Widdis, 226).

La importancia de esta regeneración del paisaje a través de la experiencia no se agota en su efecto inmediato en el cine soviético, sino que deja entrever las grandes transformaciones del paisaje en arte internacional durante la segunda parte del siglo XX. Años después de Vértov pero con la referencia del cineasta soviético, John Beardsley dirá de los cineastas del *land-art* que estos no describían el paisaje sino que lo comprometían; que su arte no era *del* paisaje, sino *en* el paisaje (Beardsley, 1984: 7). Vértov se constituye, así, en el antecedente del futuro arte del paisaje, incluso del más reciente arte corporal tecnológico. Es el primer cineasta que se incorpora a sí mismo, al propio cineasta, al *hombre con la cámara*, en la espiral misma de la construcción espacial.²²⁶

9.7. DEL PAISAJE A LA COSMOGONÍA

En 1940, buscando las razones por las que el género paisajístico había quedado proscrito entre los pintores de las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX, Kenneth Clark entendía que en ese tiempo el paisaje, y en general la naturaleza, habían perdido la consideración de culto adquirida con el Romanticismo:

A comienzos del siglo XIX la pintura de paisaje era un acto de fe. Cuando otras creencias más ortodoxas y sistemáticas fueron decayendo, la fe en la naturaleza se convirtió en cierta clase de religión. Ésta es la doctrina de Wordsworth que subyace en buena parte de la poesía y prácticamente a toda la pintura del siglo, e inspiró la manifestación crítica más extraordinaria, *Modern Painters* (Clark, 1940: 132).

En el conflicto dual que caracteriza la cultura dualista rusa, el descrédito del paisaje por la vanguardia -artística e ideológica- corresponde ciertamente al predominio del polo secular sobre el espiritual (Epstein, 2011: 19-20). En los epígrafes anteriores hemos dado cuenta de cómo el cine contribuyó, en las primeras décadas del siglo XX y particularmente a partir de 1917, a desacralizar el paisaje. Se produjo el auge de una

²²⁶ Este efecto de adentrarse en el caos dialéctico de la naturaleza y otorgar la percepción a la materia será reformulado por el artista estadounidense Robert Smithson bajo la idea de la entropía, entendida como un movimiento centrífugo hacia un tiempo anterior a la historia. La vinculación de Vértov con Robert Smithson puede seguirse a partir de la referencia que el escultor-cineasta realiza en *Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape* (1975). Smithson vincula la documentación fotográfica del proyecto de diseño de Central Park con el montaje de Vértov: “El poder documental de las fotografías muestran una sucesión de movimientos de tierra en el marco del parque. La noción de parque como entidad estática es cuestionada así por el ojo de la cámara. El portafolio me trae a la mente los montajes de Dziga Vértov y me sugiere que ciertas fotografías están vinculadas con la dialéctica de las películas” (Smithson, 1996: 160). “La fotografía tiene la crudeza de un instante arrancado del crecimiento continuo y de la construcción del parque, e indica una ruptura en la continuidad que ayuda a reforzar una sensación de transformación más que constituir una información aislada. En esta fotografía reparamos en que el desarrollo de la naturaleza esta basada en la dialéctica, no en la metafísica” (1996: 161).

nueva iconoclasia contra la imagen figurativo-imitativa-burguesa que representaba el paisaje; se revalorizaron los elementos (el agua, la tierra, el fuego, el aire) con un empuje materialista pre-moderno; se eliminó la posición privilegiada del hombre-contemplador (el punto de vista único), que era germen del paisaje-representación; se sustituyeron los parámetros del paisaje por los del espacio, como territorio físico que invitaba a la experimentación y el conocimiento fenomenológico; y finalmente se generó un empuje hacia la intervención y la transformación de lugar. Todas estas características que hemos asociado al cine de vanguardia nos plantan ante una nueva concepción de la representación de la naturaleza distinta a la paisajística representativa-imitativa que hemos analizado en el capítulo anterior.

Ahora bien, estas mismas características, llevadas al extremo con el empuje de la revolución política que se produjo coetáneamente, condujeron al cine a un límite paradójico: la iconoclasia generó una nueva iconofilia, el materialismo devino creencia, el anti-paisaje dio lugar a cierta clase de cosmología y el fin de los tiempos que inauguraba la revolución restauró algunos de los principios rectores pre-modernos. La cuestión, como la argumenta Moore en *El cine como magia moderna*, es que, en el proceso obsesivo de hacer accesible el misterio de la tecnología y la industria, y de imbuir la percepción humana en la mirada panóptica de la máquina, el cine soviético creó una nueva mistificación (2000: 43). Efectivamente, aunque genuinamente secularizador, el empuje anti-representativo e iconoclasta del cine soviético llevó a una particular sacralización del universo material. Muerto el paisaje, la naturaleza fue incorporada al discurso soviético que comenzaba a interpretar la revolución no tanto desde la lógica histórica, como desde los presupuestos de una nueva cosmogonía.²²⁷

Desde el punto de vista cinematográfico, el cambio de paradigma de lo paisajístico a lo cosmogónico es perfectamente apreciable en dos cuestiones formales:

A. La primera tiene que ver con la habilitación de un nuevo punto de vista. Conocida es la importancia que en la construcción del paisaje tuvo la definición de un lugar fijo y

²²⁷ La interpretación cosmogónica aparece confrontada a la visión paisajístico-pictorialista a partir de cuatro conceptos fundamentales que hemos analizado como propios de un tiempo pre-moderno y que vuelven a cobrar importancia prácticamente dos siglos después. De manera escueta, recordemos que entre las características de la visión del mundo proto-paisajística encontrábamos: 1) el concepto de la unidad del todo -*vseedinstvo*-, que conlleva la involucración activa y transfiguradora del hombre en los procesos de la naturaleza; 2) la instauración de lo colectivo como medida y confrontación con el paisaje, de donde surge la dicotomía entre cultura y naturaleza, entre individuo -paisaje- y colectividad -cosmos-; 3) la reminiscencia primitiva y en muchos aspectos mágica o mistificadora de los elementos físicos, en ocasiones simplemente por sus valores productivos; y 4) la redefinición del mito de la naturaleza, cuya circularidad temporal aparece como una de las contingencias que la utopía soviética debe superar. En buena medida, podemos resumir, el paisaje se mira en el resultado de la experiencia individual. En la interpretación cosmogónica, sin embargo, prima la creencia, la fe, encauzada en el proyecto supra-individualista de la comunidad.

Esta dicotomía de lo paisajístico-individual y lo cósmico-colectivo llevó a Mijáilov, en 1928, a establecer una equivalencia entre el cine y el fresco, hermandos ambos por ser artes que se experimentaban comunitariamente. Al par paisaje-pintura caballete se le opondría la pareja cine-fresco. Recogemos sus palabras: “El cine destruye la obra de arte como propiedad individual, privada. Se presenta sólo a un colectivo, para que el colectivo lo consuma. Y todo ello crea las condiciones para su difusión masiva. (...) Decimos que en el marco de la pintura de caballete es imposible transmitir una imagen dialéctica de la realidad actual y su dinámica, que no se puede activar la contemporaneidad con esta variante artística. (...) ¿Por qué abandonamos la pintura de caballete y dirigimos nuestra atención hacia el fresco? Nos dirigimos hacia la pintura mural porque pensamos que el fresco, como principio, como variante artística (...) tiene determinados momentos relativamente progresistas en comparación con la pintura de caballete (2011: 377-378).

privilegiado de la mirada desde el que delimitar y ordenar el espacio en perspectiva. Se entenderá, en ese sentido, el efecto devastador que sobre las condiciones necesarias del paisaje produce, desde comienzos de la década de los años 20, la filmación desde un punto de vista cenital. No me refiero sólo a las angulaciones extremas que privilegiaban las líneas verticales de chimeneas y edificios a la manera de Rodchenko, sino a las imágenes rodadas desde el cielo, fundamentalmente gracias al desarrollo aeronáutico. El mero cambio de punto de vista sobre el territorio transformó lo pictórico en cartográfico, con todas las consecuencias que se derivaban, muchas de ellas fundamentadas en el siglo XVII, cuando se produjo el auge de la cartografía.

La aventura aeronáutica y después la conquista espacial constituyen episodios esenciales en la definición de la representación de la naturaleza en el cine ruso: de hecho, la mirada cenital no ha dejado de estar presente desde los años veinte, cuando se incorpora este nuevo punto de vista, hasta la actualidad. Fue interpretada inicialmente como una conquista de la humanidad sobre las leyes de la naturaleza, pero como ocurre con muchas derivaciones culturales rusas, la mirada aérea portaba reminiscencias arcaicas y medievales sobre la ordenación y jerarquía divina del cosmos. La cosmogonía de muchos pueblos de nuestro planeta, también del ruso, -ha explicado Bobrinskaja- “se basaba en la separación del espacio divino y sagrado del cielo y el percedero mundo terrenal. Esta separación, que constituía la base fundamental de la creación del universo y el acta primaria de la cosmogonía, fue puesta en evidencia gracias a las naves voladoras y a la conquista científica del firmamento” (2010: 83). Por tanto, el asalto a los cielos no tenía simplemente el valor de una buena metáfora sobre los cambios políticos, sino que portaba realmente una visión del mundo que iba a revolucionar la relación del ser humano con su hogar, la Tierra, (...) poniendo fin a la concepción geocéntrica del Universo. El ser humano quedó en el centro, pero ya no del mundo sino del infinito” (Turkina, 2010: 63).²²⁸

Al enumerar los componentes del paisaje-representación, poníamos el acento en el valor que como arquetipo de lo pictorialista-espiritualista tenía el motivo cinematográfico de las nubes: el cielo visto y encuadrado desde la superficie terrestre, ocupando la totalidad del fotograma, como depósito de misterio y, al mismo tiempo, proyección de la interioridad. De alguna manera, su equivalente-contrario en el ámbito del paisaje-material vendría a ser precisamente la imagen de la tierra vista desde el cielo: una imagen que procuró una impresión de control y poderío, de organización vertical tanto sobre los hombres como sobre la naturaleza, en la que nada parecía escapar a la visibilidad de ese ojo cenital, omnipresente e invisible, que no admitía réplica. Las nubes pictorialistas y los planos cenitales ocupan dos polos de una relación dual.

En sus apenas 60 minutos de metraje, *En primavera* (*Vesnoy*, 1929), de Mikhail Kaufman, relata con elocuencia poética y en pequeña escala, como en una *pieza de cámara* o en miniatura, el proceso de traslación del punto de vista que aquí estamos relatando. Se trata de un film documental que cuenta el proceso de advenimiento de la

²²⁸ Como explica Turkina, el gran pionero de la cosmonáutica rusa, Konstantin Tsiolkovsky (1857-1935), “no sólo descubrió la manera de superar la fuerza de la gravedad gracias a una nave con motor a reacción, sino que también inventó el propio cosmos tal y como lo entendemos desde los principios del siglo XX” (2010: 63).

primavera en una gran ciudad de Ucrania, siguiendo la estela de las sinfonías de ciudad iniciadas por Walter Ruttmann (*Berlin, sinfonía de una gran ciudad*, 1927). *En primavera* comienza con planos paisajísticos de una belleza y vaporosidad pictorialista extraordinaria. Esa sucesión de imágenes incluye cuadros del cielo y del agua y, también, planos del cielo reflejado en los charcos y sobre el agua estancada. Ese juego especular genera en un momento dado una extraña desorientación, porque no es fácil diferenciar la imagen original de su reflejo, es decir, como cielo o como agua-espejo. La extrañeza aumenta cuando el resquebrajamiento de las láminas de hielo, filmadas desde una mirada cenital, semeja un cielo encapotado, como nubes desplazándose pesadamente. Así, lo que comienza como una galería de vistas paisajísticas, desemboca, al incorporar este eje vertical, en cierta clase de extrañamiento que disloca la percepción del espectador: el suelo se mueve como el cielo y, viceversa, el cielo parece ocupado por el barro del mundo. La sustitución de sentido se produce en cinco etapas a través de una cadena de imágenes que llevan del cielo al agua, luego al cielo reflejado en el agua, después al hielo filmado como si fueran nubes y, finalmente, al barro. Da la sensación, siguiendo la argumentación lógica de este silogismo visual, que el barro terrestre ocupa finalmente el lugar del cielo, completándose el proceso de inversión especular de los elementos. En el film de Kaufman lo pictórico da paso a lo vertical cosmogónico, introduciendo en el film un eje de simetría (arriba-abajo) que será utilizado a partir de ahí con gran riqueza y profusión.

B. La desaparición de la frontera horizontal entre el cielo y la tierra no significó en la URSS, sin embargo, la entrada en un tiempo caótico, anterior al orden cósmico. Al contrario, *el asalto al cielo* formaba parte del relato fundacional que fue cuajando progresivamente a lo largo de los años 20. En palabras de Bobrinskaia, “los vuelos de los aviadores lanzaron un desafío a las jerarquías de antaño, invocaron el caos y llamaron a la creación de un cosmos nuevo” (2010: 83). Antes que el cine, la Revolución de Octubre ya había sido interpretada como *evento o relato cósmico* por parte de los poetas del movimiento del Proletkult. El propio Maiakovski propició esta lectura en *150.000.000* (1919) y en su espectáculo alegórico *Mystery-Bouffe* (1918) (Terras, 1985: 91). Posteriormente, durante los años de la electrificación y los planes quinquenales, la dimensión espacial o territorial quedó además integrada en la nueva mitología marxista, como relato perfectamente cerrado que explicaba la misión del hombre en la tierra y tenía como fin la compleción de la utopía soviética. Desde una óptica cosmogónica, el nuevo paraíso soviético (el jardín la de las extensiones cultivables y los mares artificiales), parecía nacer de un acto de creación vertical. Es lo que, glosando los conceptos de Mircea Eliade, explica Maja Turovskaja cuando dice que “la mitología soviética crea una suerte de verticalidad sagrada donde el lugar del ‘acto de creación primero’ es ocupado por la revolución, que engendra una cohorte de dioses y héroes, también de enemigos infernales, sacrificios y la transformación relativa del tiempo y el espacio” (2000: 105). El relato de la experiencia común compartida, en la que todo ocupaba su lugar -el rol del trabajador, el de la revolución, el de los árboles y la naturaleza, el de la fábrica y el cielo- configura, así, utilizando la expresión de Michelson y Sidorkin, un *sistema textual* en el que los seres individuales quedaban

inscritos en una representación jerárquica de la sociedad y el estado, todos con un mismo origen y ante el destino teleológico del socialismo.²²⁹

Como han argumentado Evgeny Dobrenko y Sarah Young en *Creación del mito y el mito de la creación en el cine estalinista*, la interpretación del cine como relato mítico se produce fundamentalmente a partir de mediados de los años treinta, aunque existe una primera ola de filmes que conforman la primera tentativa de trazar una narración histórico-espacial común para el pueblo soviético. Esta primera ola cosmo-fánica se inaugura con *El acorazado Potemkin* y llega a su manifestación más acabada con *Octubre* (Dobrenko, Young, 2007 31). *Octubre* daba cuenta de la instauración del poder soviético a través de la magnificencia de la revolución hecha gran espectáculo y, simultáneamente, forjaba la unidad entre el estado y la gente, cada uno en su rol histórico, localizando el origen del mito de la revolución (Sidorkin, 2011: 31). La historia y la naturaleza parecían encajar en el film de Eisenstein de una manera esférica y finalmente armónica. Abundaderos en la construcción de esta cosmogonía en el último epígrafe del capítulo.

9.8. HACIA LA SACRALIZACIÓN SECULAR DE LA TIERRA SOVIÉTICA

La vanguardia rusa sustituyó la representación de lo real por su transformación (Fontán, 2011: 34). Ahora bien, tal y como ocurría con el paisaje imagen-representación, también la iconoclasia paisajística y la interpretación materialista del cine generó en su interior un movimiento paradójico. De la negación radical brotó la reformulación, en muchos campos coincidente, de aquello que precisamente había criticado o combatido: un marco mítico para la interpretación histórica del territorio soviético, una nueva cosmogonía revolucionaria -que afectará a todos los órdenes de la vida pública y de la naturaleza-, y la progresiva *sacralización secular* del topos soviético: cierta *santificación* del lugar de los sóviets. La película *Sal para Svanetia*, en la que lo telúrico y lo revolucionario se confunden de una manera extraordinaria, nos ayudará a definir este extremo paradójico.

En 1930, Mikhail Kalatózov dirigió *Sal para Svanetia (Sol Svanetii)**, un film que, combinando la puesta en escena y el registro documental, describía la dureza de la vida en los valles inaccesibles del Cáucaso. Sin embargo, el empuje de la revolución es capaz de invertir el curso de su destino, tan marcado por los extraordinarios rigores de su geografía. El film encajaba aparentemente en los parámetros del cine que “transforma lo real”, aunque su sobrecogedora belleza no proviene del discurso horizontal sobre el poder de la máquina y la voluntad colectiva, sino de la desconcertante oración antigua que eleva al cielo. La estructura visual del film se organiza a través de las relaciones verticales, equívocos y asociaciones que generan un movimiento circular de elevación y caída: las bolas de lana recuerdan a cúmulos nubosos del cielo, la cuna del bebé guarda una premonitoria equivalencia con el ataúd, los pechos de la madre se asemejan a las cumbres nevadas, ambas como reservas del líquido que puede nutrir la tierra y a sus habitantes. El film va construyendo así un

²²⁹ Argumenta Sidorkin que “el sistema de representación de las clases sociales que caracterizó el periodo vanguardista soviético pudo ser diverso incluso democrático, pero careció de la sistematización necesaria para permitir que el hombre se sintiera incorporado en algo más grande que él mismo” (Sidorkin, 2011: 32). El nuevo relato soviético, sin embargo, distribuyó los roles en el contexto de un relato global.

relato circular en el que la revolución interviene simplemente para ajustar las desviaciones del movimiento de vida-muerte-vida de la naturaleza en el que se halla inmerso el hombre. De esta manera, Kalatózov inscribe la transformación que procura la revolución en el relato arcáico de la unidad armónica del todo. Nacida de la tierra como un fruto orgánico, la revolución bolchevique revierte sobre ella liberándola de sus contingencias naturales: libera a la naturaleza de sí misma.

Las secuencias finales poseen una potencia antigua que sobrepasa ampliamente las contingencias políticas del momento: debido a la pobreza de los valles, que el film ha detallado con precisión, la muerte asola a sus habitantes, a las cosechas y al ganado. Ahora bien, la revolución a la que lleva tanto hastío no se produce en el ámbito de lo histórico-humano, sino en el territorio de lo arcáico-mítico y a través un proceso de feminización de la tierra que enlaza con la legendaria tradición rusa de la madrecita tierra. Acontece en una secuencia sobrecogedora, cuando la madre se recuesta sobre la tierra que cubre el cadáver de su pequeño hijo y vierte la leche de sus pechos al suelo estéril. Esas gotas blancas sobre la tierra reseca son el inicio de la explosión revolucionaria que sigue a continuación -maquinaria pesada, excavadoras, explosiones, dinamita, mano de obra- y que permitirá transformar lo real para llevar a los valles la nieve blanca -el agua tan necesaria- de las cumbres nevadas, los *pechos de la tierra*.

Así como Kalatózov transforma lo que era un documental de reordenación topográfica en un relato cosmogónico-arcáico, plagado de ecos ancestrales y evocaciones de la tradición, Vértov, el más extremo de los cineastas del materialismo-topográfico, evolucionará hacia la instauración de una nueva sacralidad-profana. Su deriva no debe entenderse como un cambio o una ruptura con los planteamientos de la vanguardia, sino como la evolución de su maximalismo inicial. Fue una evidencia constatada también por sus coetáneos. En un artículo de 1923 el diario *Pravda* celebraba la irrupción de los *kinoks* de Vértov por la nueva relación que establecían con la naturaleza, que aparecía no castrada, auténtica, violenta, real. “Amputar, castrar, desfigurar la naturaleza no es algo que las personas sabias puedan soportar” (Tsivian, 2004: 86). Apenas cuatro años después, en 1927, tras el estreno de *La sexta parte del mundo* (*Shestaia chast mira*)*, el comentario que podía leerse en *Uchitelskai gazeta* apuntaba en otra dirección. Vértov aparece como un cineasta más contemplativo, como si fuera reculando y adquiriendo una distancia cada vez más lejana para la filmación del mundo:

[Vértov] filma las cosas, el mundo animal y las plantas, las máquinas, todo, desde una pose y desde un ángulo desde el que todo aparece más bello, más interesante, más atractivo. Pero es una admiración sin propósito alguno. Así, filma a un hombre en el Norte. Nieve. Y sobre este fondo una figura a contraluz, caminando en la infinita y lírica distancia (Tsivian, 2004: 208).

La sexta parte del mundo comenzaba con unos planos aéreos y una voz sin voz, es decir, escrita en intertítulos con diferente tratamiento tipográfico, descorporeizada pero identificativa de un narrador sabio y omnipresente: “Yo veo. (...) Te veo a ti, y a ti, y a ti, y a ti, es a ti a quien veo, al servicio del Capital”. El ojo de *La sexta parte del mundo* vertebraba el film de principio a final, ensartándolo en un relato vertical, simbólico y jerárquico, perfectamente ordenado fuera de las contingencias del tiempo

dialéctico. Ha advertido Tsivian que la evolución de los kinoks a lo largo de la primera mitad de la década fue de la “factoría de los hechos, a la factoría de los sueños” (2004: 270). Los sueños velados por un ojo vertical.

El teórico y escritor Víctor Shklovski apreciaba que el cambio se había producido particularmente en el tratamiento de la naturaleza. De buscar la voz no intermediada de la materia, Vértov había pasado a articular una retórica simbólica particularmente compleja en el proceso de traslación de sentido. Shklovski escribía sobre este asunto: “El hombre que se pierde en la distancia nevada ya no es un hombre, sino un símbolo del pasado que ha desaparecido. La cosa ha perdido su materialidad y se ha hecho transparente, como en una obra de los simbolistas” (Shklovski, cit Tsivian, 2004: 271). Realmente, sólo Eisenstein parecía haber advertido que el materialismo del cine-ojo, el trabajo sobre la dinámica externa de los eventos, enmascaraba ya desde el inicio “el éxtasis de un manifiesto panteísta” (Eisenstein, 2004: 127). En todo caso, la definición de la cosmogonía vertoviana no iba a concluir con *La sexta parte del mundo*, sino que alcanzaría su manifestación más acabada prácticamente una década después en *Tres cantos a Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1935)*.

Tres cantos a Lenin fue un encargo con ocasión del décimo aniversario del fallecimiento del fundador de la URSS²³⁰. Para honrar su recuerdo, Vértov recurrió al material documental sobre Lenin entre 1919 y 1924, incluido su funeral, rodado mayoritariamente por el grupo *Kinoki*, liderado por el propio director, Kaufman y Svilova. La utilización de todo este material de archivo confirmó al film una densidad pétrea, al mismo tiempo que un poder testimonial extraordinario, porque todas las imágenes daban prueba indicial del encuentro entre Lenin y el cineasta. El film construía así la imagen del líder a partir del testimonio directo de los cineastas convertidos en evangelistas o testigos vivos de un tiempo pasado. Quedaba así solidificada la imagen de Lenin, una imagen *verdadera*, conectada directamente con el referente, el mismo Lenin vivo, a través de la dimensión acherópita que poseía el cine, lo que otorgaba al film una paradójica sacralidad profana. Precisamente por la conexión con los retratos mortuorios egipcios, para Annette Michelson la película debía entenderse en el contexto del arte funerario y del icono ortodoxo (1990: 24-25).

A su vez, la dimensión mítico-cosmogónica del film venía dada en buena parte por la estructura tripartita y la dimensión sonora, organizada sobre tres canciones tradicionales interpretadas por mujeres del Este y Ucrania. A partir de esta disposición en tres palas, *Tres cantos a Lenin* asumía no sólo la tradición cultural del retrato fúnebre, sino la forma de un verdadero iconostasio revolucionario: la muerte del personaje sagrado ocupaba el centro, con la custodia de los otros paneles a los lados. También en el centro, el retrato de grupo de la generación revolucionaria: Lunacharski,

²³⁰ Todas las películas de Vértov y del colectivo Kinoki desde 1924 respondían a un objetivo que se extendía más allá de la pantalla. *Adelante Soviet!* (*Shagai, Soviet*, 1925) había sido encargado por el Soviet de Moscú y tenía por misión demostrar el progreso en la construcción de la nueva capital administrativa tras la revolución. *La sexta parte del mundo* (1926) fue comisionada por Gostorg, la oficina de comercio internacional. *Año Once* (*Odinnadtsati*, 1928) se produjo con motivo del décimo aniversario y como celebración del poder hidroeléctrico. *Entusiasmo* (*Entuziazm: sifoniya Donbassa*, 1930), primera película sonora, alababa los progresos de la política stajanovista en la producción minera y agrícola en la bahía del Don. *El hombre con la cámara* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), la más libre de todas, también era, en el fondo, una celebración, esta vez meta-cinematográfica, sobre el poder transfigurador del nuevo medio y también su capacidad productiva.

Dzerzhinski, Kalinin, Krupskaja, Clara Zetkin y Stalin.²³¹ Con el eco de cantos mortuorios, que remitían a una tradición lejana, el film transformaba el documento en monumento, solidificaba el relato, sellaba el tiempo y cumplía una función política de gran calado, porque “la función del monumento no es sólo conmemorar sino bloquear el regreso de los muertos” (Michelson, 1990: 38) . El film completaba así el largo proceso de historización soviético, es decir, la construcción de un relato histórico que se había iniciado a mediados de la década anterior.

La naturaleza también intervenía en las exequias de *Tres cantos a Lenin*. No lo hacía activando un estado de ánimo o un tipo de pictorialismo ambiental, más propio del paisaje pictórico-representativo. Asomaba, más bien, a través de sus elementos esenciales (y míticos), el agua, el petróleo-fuego, la tierra-carbón, el aire. Eran estos elementos constitutivos de la tierra soviética los que, de la mano del cineasta, rendían pleitesía al líder y parecían acogerlo en su seno. En el último intertítulo Vértov muestra diafanamente los parámetros de la nueva estética del topos soviético:

Construir la tierra del socialismo como una tierra de provisión para la masa
 La máquina es ahora el arma
 DNEIPROSTOY
 La presa hidroeléctrica más grande del mundo...
 Si Lenin pudiera ver nuestro país hoy en día!
 Si Lenin pudiera ver nuestro país hoy en día!
 NUESTRO PETRÓLEO!
 NUESTRO CARBÓN!
 NUESTRO ACERO!
 Si Lenin pudiera ver nuestro país hoy en día!
 NUESTRA MAGNITOGORSK
 Nuestro poderoso canal del Báltico al Mar Blanco
 ¡Si Lenin pudiera ver nuestro país hoy en día!

Este capítulo, que se iniciaba con la puesta en marcha de un proceso de descomposición del paisaje pictorialista cinematográfico, concluye con la reubicación de la naturaleza y sus leyes en el suprarrelato de la URSS. Definidas en los capítulos precedentes las dos manifestaciones extremas del paisaje cinematográfico en los primeros años del cine ruso y soviético, abordaremos a continuación la definición y variantes del tercer paisaje.

²³¹ Belting estableció una conexión directa entre el desarrollo de la liturgia en la Iglesia bizantina y la necesidad por controlar el uso de la imagería cristiana (1997: 1). Siguiendo esta hipótesis, Sidorkin entiende que la nueva iconofilia profana soviética desarrolló un empeño equivalente por controlar *el buen uso* de las imágenes (2011: 27).

CAPÍTULO 10

TERCER PAISAJE EI PAISAJE COMO TRANSPARENCIA

En los capítulos previos hemos planteado un doble camino de acceso al paisaje cinematográfico. Una vía nos ha conducido al territorio del paisaje-representación, es decir, al paisaje como constructo de la mirada que heredaba toda la tradición pictórico-literaria de la naturaleza rusa. La segunda vía, planteada inicialmente como una nueva iconoclasia contra la tradición del paisaje-representación, proponía un acercamiento radical a la materialidad del mundo en todas sus dimensiones no visualistas, es decir, topográfica, vivencial, incluso productiva a través de la intervención, transformación e inscripción en su devenir del *hombre con la cámara*. La primera opción nos remitía a la interpretación imaginaria del paisaje: creadora de atmósferas, espejo de la interioridad, proyectora de ambientes y mundos. La segunda llevaba a interpretaciones cosmogónicas y totalizadoras del hombre y la naturaleza. La primera era el territorio de la mirada. La segunda planteaba inicialmente una relación háptica con el medio y conducía después a la apreciación de valores propios de la creencia.

Tal y como hemos apuntado a lo largo de las páginas precedentes, cada una de estas pulsiones dualistas parecía atravesada, a su vez, por un movimiento entrópico que contradecía o invertía la pulsión inicial. El paisaje-representación alcanzaba cierto grado de plenitud en el motivo de las nubes, que de alguna forma negaba la propia visibilidad de la imagen. Los *paysages* cinematográficos, como episodios evanescentes y cuasi abstractos en el discurrir de la película, parecían regodearse en los límites mismos de la visibilidad y de lo filmable: transparentes, densos, abismáticos.

Por otro lado, el desarrollo último del paisaje-materia nos plantaba ante films que, lejos de atarse a las cosas del mundo, construían relatos de una particular trascendencia: formas cosmogónico-narrativas sobre el origen y el destino teleológico de la revolución. Paradójicamente, por tanto, el paisaje-representación, elogio de lo visible, conducía a la invisibilidad. Y el paisaje-materia, liberador de la materia del mundo, llevaba al mundo de las ideas.

De manera sintética, por tanto, en el paisaje cinematográfico ruso nos encontramos, primero, con dos formulaciones extremas e irreconciliables. Y, segundo, con un movimiento paradójico en cada uno de tales extremos que contradice su pulsión inicial. Lejos de llegar a un punto apaciguado de encuentro, la coexistencia de estas dos formulaciones paisajísticas se resuelve en el cine ruso en una serie de propuestas teóricas y prácticas extremas que emergen como ternalidad; es decir, como entidades estéticas que desbordan su origen dual y se concretan en opciones paisajísticas absolutamente originales. No son territorios intermedios de convivencia, sino transfiguraciones o mutaciones que surgen del exceso o de la carencia radical de los componentes de la dualidad. Así, en la confrontación de los dos extremos irreconciliables de la dualidad emerge la tercera naturaleza del paisaje. Con la expresión *tercer paisaje* nos referimos al que resulta de la confrontación, anulación o sublimación

PARTE II

del paisaje-representación y el paisaje-materia. El tercer paisaje es, por tanto, la forma de identificar las manifestaciones del paisaje cinematográfico que se deriva del exceso o de la rarefacción absoluta del paisaje-representación y del paisaje-materia.

Una de las primeras formulaciones teóricas de la ternalidad cinematográfica la encontramos en un artículo de Dovzhenko de 1926 titulado ‘Sobre la cuestión del arte figurativo’. En el texto, a propósito del grupo de pintores ucranianos organizados en torno a las siglas ARMOu (Asociación del Arte Revolucionario de Ucrania), el cineasta rechazaba tanto el realismo heróico heredado de los Ambulantes -y que continuaba en el AKHRR- como el laboratorio materialista-experimental de la izquierda. “La ARMOu -escribía- niega categóricamente la separación de los problemas de la forma de los del fondo, y, a la vez, se cuida mucho de ignorar completamente la forma como objeto revolucionario” (Dovzhenko: 2000 140). El director entenderá que precisamente el cine, por su tercera naturaleza, solucionaba el dilema de las artes plásticas, porque era un medio moderno que, sin caer en el decorativismo antiguo, no sacrificaba la representación. Según Albera, la opción de Dovzhenko explica que en su cine apreciamos, sin aparente conflicto, tanto la construcción plástica y material de cada plano y la autonomía de cada encuadre, como también el conjunto organizado rigurosamente por un montaje rítmico y por oposiciones plásticas y semánticas a través de analogías formales, gestuales y referenciales:

La articulación de los planos entre sí, a través de la repetición, del conflicto, de la analogía, no genera una construcción rítmica que desintegre la representación. Por el contrario, ésta deviene, precisamente, como en un segundo tiempo, en razón de la sorpresa, del cambio de escala, de ángulo y de orientación” (Albera, 2000: 132).

Dovzhenko es el primer cineasta que de manera plenamente consciente resuelve la confrontación dualista aparentemente irreconciliable entre el paisaje y la cosmogonía. Ahora bien, la vía del tercer paisaje como ámbito de constantes estrategias estéticas, nos adentra por un territorio de gran riqueza filmica que recorre todo el cine ruso-soviético y en el que toman parte otros muchos cineastas y teóricos.

Dedicaré los dos siguientes capítulos a identificar y definir los componentes fundamentales que intervienen en *el tercer paisaje*. En primer lugar, siguiendo las derivaciones últimas del paisaje-representación, plantearé la dimensión de *transparencia* del paisaje. Atendiendo la estructura ternaria de Mikhail Epstein, el exceso del paisaje-representación nos conducirá en este caso a las manifestaciones demoníacas del paisaje: el rostro velado o traslúcido de la imagen de la naturaleza dejará entrever así la dimensión indecible y excesiva del paisaje, siempre latente por un exceso de visibilidad.

En segundo lugar, abundando en la lógica del paisaje-materia llevada hasta su extremo, articularé el dilema del paisaje como *presencia*. En este caso, también siguiendo a Epstein, el paisaje-materia desemboca en cierta estética negativa. Si la transparencia-opacidad nos plantaba ante el exceso demoníaco del paisaje, el par presencia-parecer, nos situará frente a la rarificación del paisaje, su ausencia y su dimensión apofántica.

Finalmente, abordaré la dialéctica entre Balazs y Eisenstein, pioneros de la estética del paisaje que ejemplifican la dicotomía de lo que hemos llamado *tercer paisaje*, como ámbito de constante violencia estética.

10.1. EL MITO DEL VELO EN LA TRADICIÓN DEL PAISAJE

Las nubes adquirieron en el cine ruso de mediados de la década de 1920 la condición de epítome paisajístico. Representaban la evolución más acabada del paisaje como *cuadro*, tanto desde el punto de vista pictorialista, como desde el narrativo. En el motivo de las nubes descubríamos, además, la paradoja de la disolución de la propia imagen: la imagen gaseosa, difícil de aprender y atrapar por la cámara, hacía del motivo de las nubes un oxímoron paisajístico. De tal manera que, en el extremo de su más acabada representación visual cinematográfica, alcanzando el arte complejo de filmar el cielo, el paisaje conducía a la disolución de lo figurativo, incluso a la desintegración del propio paisaje. “Lo visible invisible” definía Jacobus los estudios de nubes (2012: 10). Como una extensión de la metáfora, los llamados interludios paisajísticos o *paysages*, se comportaban ellos mismos como bancos nubosos que pasaban fugazmente sobre el territorio del film. Detenían brevemente la historia proyectando un ambiente o *stimmung* particular, anunciando cambios o giros en la narración. Los interludios paisajísticos o *paysages* parecían flotar por encima de la narración y proponer brevemente cierta clase de intervalo reflexivo.

La mención a las nubes y a los interludios paisajísticos, así como anteriormente, en la década de 1910, la referencia al motivo del jardín, identifican la dimensión abismática que adopta puntualmente el paisaje cinematográfico ruso. Bajo esta formulación, la imagen de la naturaleza aparece como movimiento que absorbe y repele, como lienzo opaco y transparente simultáneamente, como territorio liminar que deja entrever lo que oculta y a la vez limita la visión. En esta dimensión extrema de la imagen-representación, el paisaje se caracteriza por su materialidad ambigua. No aparece con una rotundidad granítica, sino como grado entre la visibilidad y la ceguera, entre la materialidad y la inmaterialidad, entre la representación y la visión, entre la total transparencia y la opacidad extrema. La transparencia y opacidad del paisaje constituye una de las manifestaciones más fecundas y complejas que adopta la naturaleza en el cine ruso a lo largo de su historia.

El paisaje cinematográfico, por su condición de lienzo de luz proyectado a su vez sobre una pantalla vertical, heredó algunos de los dilemas esenciales sobre la transparencia atesorados a lo largo de los siglos. Mencionemos específicamente tres:

En primer lugar, la metáfora del velo como pantalla que ocultaba o mediaba entre el hombre y la verdad cegadora. Mikhail Iampolski localiza el mito del velo en el testimonio de Plutarco sobre la inscripción del frontón del templo de Atenea-Isis en Saiss: “Yo soy el pasado, el presente y el futuro, y ningún mortal ha removido mi velo todavía”.²³² La dimensión de la verdad como *exceso de visión* cuya contemplación

²³² Proclus también dio testimonio de tal inscripción, a la que añadió una frase crucial: “El sol es el fruto que portaba”. Decimos crucial porque fijaba la asociación del sol a la verdad, tal y como fue interpretada después en la iconología de Cesare Ripa: el sol como Verdad que requiere ser velada. Posteriormente, con la equiparación de Isis

conllevaba paradójicamente a la ceguera, otorgaba al mito del velo el doble rostro de lo demoníaco, entendido no como carencia de cualidades, sino como exceso de virtudes que pueden conducir también a su aniquilación. La interpretación romántica neoplatónica que establecía, con diferentes variantes, la equivalencia entre la verdad y la ceguera, entre dios y la luz, estaba argumentada científicamente por la teoría corpuscular de la luz desarrollada por Newton en *Opticks* (1704). Para el científico la luz existía como un compendio infinito de haces de color independientes, que debido a la refracción y reflexión en el fino velo que envolvía a los cuerpos producía la coloración del mundo. La materia cumplía en este caso, una limitación en la visión que producía la imagen visible. La única imagen posible porque, como escribió Milton en *Paraíso perdido*: “Dios es luz, a la que es imposible acercarse nunca”.²³³

En Rusia, a comienzos del siglo XX, Pável Florenski había formulado una aproximación a la dimensión del velo, conectada con la estética de la luz característica de la teología del cristianismo ortodoxo²³⁴, que procuraba fácilmente resonancias cinematográficas. En un texto titulado *Señales celestes. Reflexiones sobre la Simbología de los colores* (1922), Florenski venía a explicar, precisamente, que puesto que Dios es Luz (San Juan, 1:5), sólo a través del polvo de la tierra es posible tener acceso a su cegadora realidad:

Sólo una limitación, un velo, un obstáculo, una disolución de la energía pura de la luz por efecto de un elemento extraño y pasivo, podría forzar a la luz a no ser simplemente luz, no solo ella misma. (...) Ese elemento pasivo, en su manifestación mejor y más delicada, es una criatura, no una cruda criatura material, que crudamente podría destruir la espiritualidad de la luz, sino una criatura superior y delicada, que por así decir, en su estado original sirve de medio que añade color a la luz (2002: 121).

con Diana, que tradicionalmente fue identificada con la luna, ésta apareció también como territorio intermedio, pantalla o velo.

²³³ Ruskin, que escribió *Modern Painters* como explicación de la teoría de la pintura de Turner, dedicó muchas páginas de su estudio a las nubes. Estas habían constituido una de las obsesiones pictóricas del pintor, que realizó hasta 500 estudios exclusivamente sobre tal motivo (Iampolski, 1993: 136). Ruskin justificaba así la necesidad del velo pictórico, como epidermis en la que se concretaba lo visible como una escarcha de Dios. “Entre la luz abrasadora (de los cielos), su densa vacuidad, y el hombre, como entre la negrura de acero de la tierra y el hombre, debe extenderse un velo de existencia intermediadora (...). Entre la tierra y el hombre brotan las hojas. Entre el cielo y el hombre, asoma la nube. Y su vida, en parte como la hoja que cae y el vapor que flota y se va” (1866: 109).

²³⁴ Aunque no desarrolló una doctrina específica sobre la belleza separada de otros valores de carácter moral o teológico, la espiritualidad del cristianismo Ortodoxo se distinguió, desde sus orígenes, por la atención particular otorgada a la belleza. Se trataba de una convicción enraizada en un sentimiento existencial más general y totalizador: para un ruso antiguo, la belleza se manifestaba en el fundamento del orden moral universal. No se trataba de que no existiera una estética específica, como que la teología ortodoxa era una teología de la belleza en sí misma, fundamentada en las primeras líneas del Génesis: “Dios dijo: que sea la luz. Y la luz fue. Y Dios vio que la luz era buena (dobro); y Dios separó la luz de las tinieblas” (Génesis, 1, 3-4). Sobre la importancia fundacional que estas líneas del Génesis tendrán en cualquier construcción estética, Méropolitte Pitirim explica que la primera imagen de la belleza es por tanto la luz. “Si quisiéramos caracterizar la estética ortodoxa con una sola expresión deberíamos llamarla estética de la luz” (1989: 165). En la sustanciación de esta estética de la luz de la que habla Pitirim, el teólogo que tuvo mayor influencia fue Simeón el Nuevo Teólogo (949-1022), de gran prestigio en el momento en que Rusia asumió el cristianismo. La importancia que Simeón da a la luz, a la contemplación extática, a la iluminación del mundo por el Espíritu, ha sido el motivo de que su mística se denomine precisamente *mística de la luz*. Explica López-Cambronero que “la visión de la Luz es, realmente, la conciencia de un encuentro con Cristo, que se establece en el corazón del hombre y lo llena de amor (ágape). Cristo es la luz del mundo y es, por tanto, natural que los fieles la contemplan. Más todavía: sólo esta contemplación espiritual, sólo esta experiencia mística percibida a través de los sentidos, puede llevar al conocimiento de la divinidad (López Cambronero, 2009: 21).

De la pervivencia de estas palabras en la cultura rusa da cuenta el modo en que Paustovski rehabilitaba la figura de Levitán a mediados del siglo XX, cuando escribía que para el pintor “la grisura del paisaje ruso es bello sólo porque es la misma luz del sol que ha tomado forma suavemente, penetrando a través de las capas del aire estancado y la fina membrana de las nubes” (1978: 78). Así las cosas, a través de la materialidad de la naturaleza, el paisaje aparece como lienzo o límite necesario sin el cual sólo es posible la ceguera, habilitando una vía al conocimiento, la perfección y la trascendencia.²³⁵

En segundo lugar, el cine hereda también la idea de la transparencia como pantalla en la que se concretan visiones y fantasmagorías: es decir, no como velo que permitía el grado máximo de visibilidad de lo invisible, sino como lienzo turbio que ponía en evidencia las imágenes de la interioridad, incluso aquellas que se negaban u ocultaban. Baste recordar que las nubes, como manifestación pictórica más acabada de tal transparencia, fueron empleadas por los pintores y escritores anteriores al Romanticismo como un espacio propicio a las visiones debido al carácter cambiante e incierto que invitaba a la aparición y desaparición de imágenes (Damisch, 2002: 45).²³⁶ El cine posee además la herramienta del fundido encadenado o de las sobreimpresiones, a través de las cuales conviven en la misma imagen dos o más matrices visuales y tiempos distintos. Con frecuencia, la sobreimpresión se ha utilizado precisamente para representar la presencia de fantasmas y espectros, componiendo lo que, en palabras de Vernet, constituye una figura de la ausencia (1988: 59).²³⁷

En tercer lugar, la transparencia en el cine es también el resultado de la secularización de la transparencia; es decir, de su asimilación como espectáculo, que se produce a través de la pintura sobre vidrio, primero, y del diorama, después, a lo largo del siglo XIX. La pintura sobre vidrio²³⁸ fue especialmente popular en Inglaterra, donde obtuvieron gran predicamento las transparencias de John Martin. Las pinturas sobre vidrio de Martin eran comúnmente percibidas en su dimensión teatral, gracias también a los motivos narrativo-escenográficos de sus cuadros. Suponían un paso definitivo hacia la reconversión del mito de Plutarco en un evento simplemente espectacular tal y como se concretará años después en el cine. El paso intermedio del *mito de la luz* al

²³⁵ La alegoría sobre la verdad y su energía cegadora logró gran popularidad a finales del siglo XVIII hasta el punto de convertirse en uno de los tópicos de la cultura romántica, canonizada por el poema de Friedrich Schiller, *The Veiled Statue of Saiss* (1795), que relataba la muerte de un joven que se atrevió a mirar a Isis. El tema del velo de la divinidad fue reinterpretado por Novalis en *Estudiantes en Saiss* y por William Blake en *America* (1793). La mitología del sol y la luna es crucial para John Keats tanto en *Endymión* (1817) como *Hyperion* (1818-19). Y Shelley, también inclinado hacia el Neoplatonismo, recurrió a la metáfora del velo y la luz por ejemplo en *Ode to Liberty* (1820). Atendiendo a la detallada construcción del mito del velo que realiza Iampolski, “mostrar la luz intermediada a través de una pantalla se convirtió en uno de los principales motivos místicos en la cultura del siglo XVIII y primer tercio del XIX” (1993: 134).

²³⁶ Luke Howard generó la primera clasificación de nubes que luego usaron Ruskin y Goethe. Éste último influyó poderosamente en los románticos de Dresden. En *Letters on Landscape Painting* (1815-35), Carl Gustav Carus interpretó los apuntes meteorológicos de Goethe en términos místico-naturalistas y dio pie al método de esclarecimiento científico para rasgar el velo de la naturaleza hacia los misterios divinos. Johann Christian Clausen Dahl y Kart Blenchen desarrollaron sus estudios de nubes bajo esta influencia. Blenchen viajó a Italia desde el norte europeo en busca de nubes, por cuanto se consideraba que los cielos italianos, como en otros motivos paisajísticos, atesoraban un patrimonio pictorialista del que carecían los países norteros.

²³⁷ Dovzhenko recurre a la sobreimpresión para presentar por vez primera el espíritu de *Zvenigora*.

²³⁸ Tal afán estaba relacionado con el llamado cristal de Claude, que se hizo popular en torno a 1740 y que consistía en un cristal ahumado y sepiá a través del cual cualquier vista aparecía del gusto pintoresco de finales del XVIII.

PARTE II

espectáculo de las sombras lo dio el diorama, invento creado por Louis Daguerre en 1822. El diorama llevaba un paso más allá la teatralización de la transparencia de Martin, con un doble sistema de iluminación que permitía representar el cambio de la luz sobre un paraje, en interiores o exteriores, “como si las nubes pasaran delante del sol” (Gernshein, H y Gernshein, A, 1956: 14). De esta manera, el diorama del paisaje incorporaba una dimensión temporal a la transparencia, lo cual le otorgaba un ambiguo realismo. Al convertir la contemplación de la naturaleza en espectáculo, lo sublime artificial o recreado del diorama contribuyó a educar la mirada de los espectadores a la hora de enfrentarse a la naturaleza en vivo. Según Iampolski, para mediados del siglo XIX, los dioramas eran uno de los principales suministradores de pautas y parámetros para la contemplación de la naturaleza o para la alfabetización paisajística (1993: 144). Para los ojos educados en las transparencias, la naturaleza se convirtió en un espectáculo que tenía un desarrollo temporal perfectamente definido, no muy distinto de un show escenográfico. De tal manera que, “conforme el código de la transparencia se asentó como canon estandarizado de la contemplación de la naturaleza, fue estabilizándose también su interpretación realista. La naturaleza misma fue percibida como una copia vulgar del paisaje” (Iampolski, 1987: 145).

El cine, y específicamente el paisaje en el cine, heredó todos estos dilemas: el del paso del mito al espectáculo, el del velo y la transparencia, el de la artealización de la mirada y su elevación a la categoría de un realismo incierto. Había razones técnicas de peso para interpretar que el celuloide, como soporte transparente y velo de imágenes, continuaba el relato de Plutarco, Ruskin o Simeón el Nuevo Teólogo. El cine fue midiendo sus potencialidades expresivas y artísticas a través de los vanos y las transparencias que la luz iba infringiendo a la lámina traslúcida del celuloide. Algunos de los caminos elegidos por los cineastas guardan no pocos paralelismos con los transitados por los artistas. Cavendish ha dado cuenta, por ejemplo, del proceso de filmación a contraluz en el cine ruso de la década de 1910 y 1920, como una manera de disponer pantallas u obstáculos a la luz solar, en un empeño afín a los experimentos de Turner. Barry Salt da cuenta, por otro lado, de que las técnicas de pintado sobre filtros de cristal (*glass matte painting*) dispuestos sobre las lentes del objetivo de la cámara se generalizaron a partir de 1913 (1992: 84).

Durante los años veinte fue frecuente la disposición de gasas y filtros, el tintaje del celuloide y la utilización de espejos y lentes deformantes, siempre con la intención de materializar o corporeizar la luz sobre la película. Heredero directo de los cineastas del velo y la transparencia, Alexánder Sokúrov, mucho tiempo después del cine silente, retomó a partir de los años ochenta algunas de las técnicas de la pintura sobre cristal y ópticas distorsionadoras en muchos de sus films como *Madre e hijo* (*Mat i Sin*, 1997), y anteriormente en *Salva y protege* (*Spasi i sojrani*) y *Piedra* (*Kamen*, 1992). Valorando el carácter un tanto anacrónico de tales técnicas, José Alaniz recordaba que Sokurov “revive una vieja práctica virtualmente extinta en la era digital: los paneles de cristal pintados. Dispuestos delante de la cámara, creaban un efecto de extrañamiento más agudo, oscureciendo ciertas áreas del plano, nublando otras, creando fotogramas escalonados en torno a un árbol o una montaña”. (Alaniz, 2008: 189). En *Madre e hijo*, explicaba el director a Schrader, “he usado un par de espejos sencillos, largos paneles de vidrio además de un pincel y pintura. Luego miro por el visor, dispongo el cristal delante, a un lado y debajo, sujetándolos con distintas estructuras móviles. Es un

proceso duro, largo y muy particular. Finalmente destruyo la naturaleza real y creo la mía propia” (Schrader, 1997: 23). Recurriendo a veces a distorsiones ópticas y mecánicas, otras a deformaciones generadas por la narración o por el estado liminar de los personajes, Sokurov es hoy por hoy el gran heredero de aquel cine pictorialista de los años veinte que tenía en las nubes el emblema de su concepción del paisaje como velo y transparencia.

10.2. BAKHTIN, EL PAISAJE DIALÓGICO EN EL CINE Y EL ESPACIO COMO ‘PROSTRANSTVO’

La reflexión sobre la transparencia y el *fondo del fondo* de las imágenes no es nada extraña en la estética rusa del siglo XX, especialmente en los años de definición del paisaje cinematográfico. Uno de los primeros filósofos que edifica un sistema teórico a propósito de la densidad de cada instancia narrativa fue Mikhail Bakhtin (1895-1975). Su pensamiento tiene como objeto de estudio el relato literario. Sin embargo, tanto por la sugerencia visual de los conceptos que emplea como por la riqueza intertextual de sus argumentaciones, la teoría del paisaje dialógico de Bakhtin ha suscitado permanentes interpretaciones desde el cine ruso.

Bakhtin define el paisaje como el resultado de una escisión que, en un tiempo pre-moderno, lo desgaja de la naturaleza. Explica el nacimiento del paisaje con las siguientes palabras:

Cuando la unidad inmanente del tiempo se desintegró, cuando las secuencias vitales se separaron de manera individual, cuando el trabajo colectivo y la lucha con la naturaleza dejaron de ser el único escenario de encuentro del hombre con la naturaleza y el mundo, entonces la naturaleza en sí misma dejó de ser un agente vivo en los eventos de la vida humana. Entonces, la naturaleza se convirtió, de manera generalizada, en un escenario para la acción, en fondo: se convirtió en paisaje, fue fragmentándose en metáforas y comparaciones, al servicio de la sublimación de aventuras y asuntos privados e individuales no conectados de ninguna marea real o intrínseca con la naturaleza en sí misma (1981: 217).

El sistema filosófico de Bakhtin parte de la revisión del concepto de paisaje como palimpsesto, en donde han quedado inscritas las voces de los hombres. El paisaje se presenta así como un texto vertical. Un texto escrito a muchas manos en épocas distintas, en el que han ido superponiéndose las acciones de los seres humanos a lo largo del tiempo, según las distintas condiciones sociales, geográficas e históricas. En los términos empleados por el filósofo, el paisaje se concreta como un repositorio de lo que llama polifonía y heteroglosia. Lo propio del paisaje no sería el monologismo, natural en muchos ámbitos de las ciencias humanas, sino el dialoguismo, entendido como interacción constante entre significados distintos, cada uno de los cuales tiene el poder de condicionar a los otros.²³⁹ “El paisaje dialógico -aclaraba- no es sólo una

²³⁹ Bakhtin publicó sus primeros trabajos en los años veinte, pero fue represaliado y pasó siete años desterrado en Kazakhsan. Para Bakhtin, el legado del racionalismo filosófico había estimulado el triste malentendido de que “la verdad está invariablemente entresacada de planteamientos generales, de que la verdad de una proposición es

realidad gráficamente visible en el espacio, sino narrativamente visible en el tiempo, en un contexto de discursos que tratan de aportar en la construcción del relato humano” (Folch-Serra, 1990: 55-74).

El ecosistema interpretativo del filósofo ruso se completa con otros tres elementos de análisis: el concepto de heteroglosia, que es la piedra angular de la teoría del dialogismo²⁴⁰, el sentido bakhtiano de la comunicación, ajeno al concepto de transparencia comunicativa²⁴¹, y la definición de lo *carnavalesco*, como suma total de los rituales y festividades ancestrales de la colectividad humana, constituidos como una manifestación del cambio y de la regeneración continuas²⁴². Finalmente, las coordenadas de análisis del paisaje dialógico se concretan (digamos que fruto de su intersección) en lo que Bakhtin llama *cronotopo*: la unidad formal y material en donde se conectan las relaciones temporales y espaciales. “En el cronotopo artístico-literario -escribió Bakhtin- tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se hace visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia” (1981: 237-238). No se privilegia a ninguna de las dos componentes, que permanecen intrínsecamente interdependientes.²⁴³ De esta manera, “como materialización principal del tiempo en el espacio, el cronotopo constituye (...) un centro de concreción plástica, de encarnación”. Lo que lleva a la conclusión, explicitada por el autor, de que finalmente, “toda la imagen artístico-literaria es cronotópica” (1981: 251). El arte, decía, está impregnada de valores cronotópicos.

A pesar de su propósito lingüístico, el pensamiento de Bakhtin no sólo ha procurado herramientas analíticas a otros ámbitos artísticos, sino que está históricamente vinculado a la obra de Aby Warburg y a la edificación de la teoría iconográfica. Desde el punto de vista del paisaje cinematográfico, su influencia es reconocible en el concepto de la imagen-tiempo de Deleuze, en la lectura iconográfica del paisaje de Natali, en el pensamiento de Eisenstein, y en la idea de lo carnavalesco (lo folclórico en su dimensión temporal) en la filmografía de Serguéi Paradzhánov. Cuando Mitchell, en su introducción de *Landscape and Power*, reclamaba la incorporación del estudio del paisaje cinematográfico a la teoría estética, hacía hincapié en la dimensión temporal del paisaje con un énfasis que remitía al planteamiento cronotópico de Bakhtin. De una manera gráfica proponía sustituir el sustantivo paisaje

precisamente lo que es repetido y constante en ella”. El suyo es un sistema de pensamiento que cuestiona cualquier sistema monológico sustentado en una verdad única y en el conocimiento atemporal (Folch-Serra, 1990: 270).

²⁴⁰ La heteroglosia conforma una panoplia de condiciones -sociales, históricas, psicológicas, meteorológicas, etcétera- que aseguran la primacía del contexto sobre el texto, de tal manera que una palabra ubicada en un tiempo dado, en cualquier lugar, tendrá un significado distinto al que esa misma palabra tendría en otras circunstancias. La idea de heteroglosia está unida a los conceptos de simultaneidad, de la otredad y lo folclórico como muestra de la conexión vertical que existe en la cultura popular.

²⁴¹ Para Bakhtin debido al valor de *lo otro* y a la interacción de significados (sinfónica o polifónica) la comunicación completa resulta imposible.

²⁴² Lo carnavalesco es festín espectacular que parodia e invierte la alta cultura. Como método, lo carnavalesco significa la interacción de géneros y el reconocimiento de una doble voz o doble fondo también de cada palabra (Folch-Serra, 1990: 274).

²⁴³ Ciertamente la argumentación del filósofo ruso tiene como destino analítico la literatura y específicamente la novela; pero su pensamiento se engarza, y él mismo es consciente de manera explícita, en el flujo teórico inaugurado con el Laocoonte de Lessing en torno al carácter temporal de la imagen estáticamente espacial.

por su formulación verbal (paisaje como verbo), ciertamente inexistente, pero que podía dar cuenta del paisaje como conjugación del lugar: los tiempos del lugar, tal y como lo presenta el cine. Bakhtin abrió la puerta a esta vía de pensamiento: pensar el paisaje en su dimensión vertical, como compendio y conjugación de los tiempos de ese lugar.

A comienzos de los años 20, un tiempo antes de elaborar el concepto del paisaje dialógico, Bakhtin había distinguido algunos componentes fundamentales en la percepción y concreción del espacio en el arte que, además de ilustrar los antecedentes de su pensamiento, procuran algunas pautas para entender la idea del espacio como medio, es decir como entidad no objetiva, alejada de la dimensión objetiva y cartesiana de la modernidad. Algunas de aquellas ideas identificaban cuestiones reconocibles después en el cine, objeto de debate en momentos cruciales de su historia. Así, frente al contenedor vacío y geométrico del espacio cartesiano, Bakhtin activa en ese tiempo el concepto de *espacio-medio* o *prostranstvo*, utilizado también por Florenski y otros autores rusos. *Prostranstvo* es el espacio indiscernible de la experiencia del espacio (Efíмова y Monovich, 1993: xxvii). El *espacio-medio* procuraba una lectura del espacio como subjetividad, como entidad densa, inseparable cuantitativamente.

Bakhtin entendía que había dos posibilidades de relacionar al ser humano con el paisaje. En primer lugar, en la que llamaba el espacio como horizonte, el mundo exterior aparecía como pantalla frente al hombre, como un objeto generado por él mismo, por su actitud y su mirada. De ahí resultaba la experiencia del mundo objetivo como una experiencia unitaria y única de la subjetividad, como objeto de sus pensamientos, de sus sentimientos, de sus actos y sus palabras: “Desde mi participación real en el hecho de ser, el mundo exterior es así el horizonte de mi conciencia activa y participativa” (1993: 42).

En segundo lugar, el mundo podía ser mostrado como entorno o escenario, resultado de una mirada exterior plástico-pictórica, como un objeto integral, caracterizado por la combinación de líneas, colores y masas. En este caso, el mundo escapaba la dimensión subjetiva y unitaria del horizonte personal, transcendía complementamente la conciencia de los personajes. Existía como un territorio autosuficiente de relaciones y vectores. Explicará Bakhtin:

Los colores, las líneas y las masas, tratadas estéticamente, constituyen en este paisaje los límites más externos de un objeto o de un ser vivo, la frontera precisa en que un objeto se aleja hacia el exterior, donde existirá sólo axiológicamente en relación con los otros, donde será parte del mundo exterior, donde ya no existirá desde sí mismo” (1993: 43).

Aunque Bakhtin no se refirió expresamente a ello, el cine procuraba herramientas para aislar y combinar estas dos formas del paisaje, precisamente porque permitía combinar el punto de vista de los personajes y del cineasta o autor. De hecho, esta dialéctica se activará en momentos de crisis o cambios, por ejemplo, en el cine que surge tras la muerte de Stalin y durante los años sesenta.

Como mencionábamos, una de las relecturas más interesantes del paisaje dialógico *bakhtiano* la formula Gilles Deleuze a través del concepto de la imagen-

tiempo aplicándolo al cine soviético del periodo. En buena medida, el filósofo francés asume el término como formulación verbal, paisaje como conjugación en el tiempo, precisamente a través del paisaje filmado.

10.3. LA FORMULACIÓN DEL PAISAJE-CRISTAL

El concepto imagen-cristal fue acuñado por Gilles Deleuze en su taxonomía cinematográfica con la intención de identificar la manifestación más compleja de la imagen-tiempo. Con esta idea -imagen-tiempo- se refería a su vez a aquella imagen cinematográfica que había superado la concepción cronológico-lineal del tiempo y establecía en sí misma un circuito de relaciones entre el presente, el pasado y el futuro que posibilitaba una concreción más *realista* de la experiencia. Como en el resto de su argumentación, también en su concepción del realismo Deleuze coincide con Bergson al entender que “el tiempo no es lo interior de nosotros; es justo lo contrario, es decir, la interioridad en la cual nos movemos, vivimos y cambiamos” (Deleuze, 1983-II: 114). En el contexto de su filosofía, la imagen-tiempo corresponde a una etapa evolucionada del cine, después de un periodo más externo o epidérmico caracterizado por la imagen-acción o imagen-movimiento. Para Deleuze, la imagen-tiempo se hace prevalente en el cine posterior a la II Guerra Mundial, en el cine moderno, cuando incluso el cine más generalista se libera de los esquemas sensorio-motores, de la trama, la consciencia y la acción y se adentra en la experiencia temporal en toda su complejidad.

En todo caso, el pensador francés localiza las primeras muestras de imagen-tiempo en el periodo anterior a la II Guerra Mundial, precisamente en el tratamiento del paisaje del cine ruso-soviético. Formula así la interpretación del paisaje como imagen-cristal, que ejemplifica fundamentalmente con la obra Alexánder Dovzhenko y su película *Zvenigora* (1928).

Tomando la obra de Dovzhenko como campo experimental, Deleuze propone una interpretación del paisaje como manifestación extraordinaria de la imagen-cristal, que revela una imagen-tiempo directa o, con otras palabras, que pone en evidencia el fundamento oculto del tiempo. A través del paisaje como imagen-cristal, el tiempo no cronológico, asociado a la memoria, los recuerdos, la evocaciones y las ensoñaciones, se abre paso en el espacio de la imagen, lo que procura un refugio de libertad para los cineastas. A través de la imagen-cristal, el paisaje dialoga con la historia y el porvenir, con la memoria y los recuerdos, con lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, con el germen y el medio. A través de la imagen-cristal el paisaje se torna, también, un arte subversivo.

Describamos brevemente los pasos de la argumentación de Deleuze que le conducen al paisaje ruso.

A. Hemos mencionado que con la categoría de la imagen-cristal, Deleuze trata de pensar el cine a partir del concepto de tiempo desarrollado por Henri Bergson. El autor de *Materia y memoria* había tratado de desmontar la ordenación cronológica del tiempo, el tiempo del reloj, por considerarla una manera de especializarlo. La especialización del tiempo, entendía, contradecía la complejidad de la experiencia humana de la temporalidad. Perseverando en este legado, Deleuze encuentra en el cine un laboratorio

intelectual para argumentar, precisamente, la hipótesis contraria a la especialización del tiempo: la *temporalización del espacio*.

B. De manera expresa, Deleuze toma algunos de los conceptos nucleares de Bergson, como la dicotomía entre lo real y lo virtual, los dos ejes que definen la densidad de la imagen-cristal. Lo actual se asocia inicialmente a la certeza del presente, esa experiencia aguda de realidad que caracteriza el contacto con el mundo en vivo, sin aparente mediación de otras variables. Lo virtual, por su parte, es el presente intermediado; es decir, la huella que podemos llamar pasado, sueño, memoria, reminiscencia o recuerdos.²⁴⁴

C. La complejidad de la experiencia del tiempo se ajusta a la relación que se establece entre estos dos ejes axiales: el horizontal correspondería a la experiencia de lo real y el vertical a lo virtual, de tal manera que en cada instante conviven dos tiempos contemporáneos y disimétricos. Los presentes pasan y los pasados se conservan, es decir, lo virtual es lo permanente y lo real lo fugaz. Paradójicamente, en el crisol del instante, lo virtual es lo que siempre está presente, y lo real lo que siempre se torna pasado. De tal manera que lo virtual es la interpretación del pasado y del futuro por medio del presente, es la puerta a la libertad, lo hemos dicho, lo que libera de las ataduras de lo real, mientras que éste por sí mismo es lo muerto, lo opaco, lo detenido.²⁴⁵

D. Para Deleuze, en principio, cualquier imagen cinematográfica que restablezca esta relación horizontal-vertical del tiempo podía considerarse imagen-tiempo. Esa imagen podía corresponder, por ejemplo, a los momentos de reconocimiento, recolección y sueño, tal y como aparecen en el cine de género de los años treinta en Hollywood: perfectamente señaladas por un elemento sintáctico, un fundido, un efecto de *flou*, un encadenado, filtradas por la consciencia y presentadas sin sobresalto ante el espectador.

La imagen-cristal constituye, sin embargo, una modalidad de la imagen-tiempo atravesada por toda la complejidad de la experiencia del tiempo horizontal-vertical: se comporta como una movilidad de emociones, parte de la superficie de lo real y lo trasciende hacia la experiencia compleja y abismática del tiempo. Para que se constituya la imagen-cristal -explica Deleuze- es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado (...), o lo que es equivalente, es preciso que se desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado” (Deleuze, 1987-II: 113). El tiempo real consiste en esta escisión. El vidente o visionario es aquel cineasta que es capaz de ver el cristal. Concluye el filósofo: “En el cristal se ve la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos (1987-II: 113).

²⁴⁴ Virtual es también el futuro, es decir, la proyección, anticipación o deseo que no existe de manera independiente, como utopía temporal en un inconcreto “más adelante”, sino más bien al contrario: precisamente porque el pasado no puede ser activado sin el futuro, es en el ámbito de lo virtual donde el hombre encuentra su libertad.

²⁴⁵ Las tres maneras más elementales de este diálogo entre lo virtual y lo real son el reconocimiento, la recolección y el sueño. Cada uno de estos escalones se adentra más en las aguas abisales de lo virtual. Mientras el simple reconocimiento es un viaje instantáneo, de ida y vuelta puramente práctico y funcional, la recolección obliga a una reconstrucción de hechos más completa y el sueño se sumerge completamente en lo virtual.

PARTE II

Tomando como patrón la densidad temporal del plano, Deleuze diferencia entre la imagen sometida al régimen orgánico y la que pertenece al régimen cristalino. La primera depende de una realidad previa, es un cine de la acción y no liberado del objeto, obligado a presentar el relato a partir de esquemas visuales y narrativos jerarquizados, a las leyes de la representación. El régimen cristalino, por el contrario, no puede explicarse sólo desde el punto de vista espacial. Presenta relaciones no localizables, no depende del objeto sino que lo disuelve, es un cine vidente, sin centro ni perspectivismo, que no responde a una realidad existente sino que parece nacer ante los ojos del espectador y, en ese proceso, supera la dicotomía entre lo real y lo ficticio.

F. En el proceso de identificación del estatus cristalino de la imagen, Deleuze recuerda el cine de Tarkovski. Específicamente sus paisajes y el agua. “El lavado de Tarkovski - la mujer que se lava el cabello contra una pared húmeda en *Zerkalo*- las lluvias que acompañan cada film, tan intensas como en Antonioni o Kurosawa pero con otras funciones, no cesan de suscitar la pregunta: ¿qué zarza ardiente, que fuego, qué alma, qué esponja enjuagará esta tierra?” (Deleuze II, 1987: 106).

El crítico francés Serge Daney señalaba en 1982 la densidad material de la imagen rusa (materialidad no necesariamente materialista) como una de las fijaciones persistentes de su cine, inaugurada con Alexándor Dovzhenko.

Los americanos han profundizado mucho en el estudio del movimiento continuo (...), de un movimiento que vacía a la imagen de su peso, de su materia (...). En Europa, algunos se permiten el lujo de interrogar al movimiento según su otra vertiente: cámara lenta y un tiempo discontinuo. Paradzhánov, Tarkovski (pero antes Eisenstein, Dovzhenko o Bárnét) ven cómo la materia se acumula y se atasca y cómo se hace en cámara lenta una geología de elementos, basuras y tesoros (1982: 11).

La lluvia de Tarkovski lleva a Deleuze a recordar estas palabras de Daney y, con ellas, a plantear la hipótesis de una tradición rusa del paisaje-cristal. En su opinión, existe una tradición rusa de la filmación de la naturaleza que atesora los valores que él ha identificado previamente con la naturaleza cristalina de la imagen fílmica. De las cosas que conservó el cine soviético, tan proclive a la inauguración de un nuevo tiempo fue “la afición por las materias pesadas, naturalezas muertas, densas, que la imagen-movimiento del cine occidental, por el contrario, eliminaba” (Deleuze, 1987: 106). Filmadas por los cineastas ruso-soviéticos, las materias pesadas, la materia bruta, los elementos básicos, el agua y la tierra, el fuego y el aire, aparecían como quiebros o estrías en el paisaje, estratos distintos de la temporalidad, verdadera concreción de la imagen-tiempo, catas geológicas de la imagen fílmica. Nadie había filmado la naturaleza de esa manera. “La imagen cristal encierra esa búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu: más allá de la imagen-movimiento, que nos hace aún piadosos” (Deleuze, 106).

El paisaje-cristal quedaba así identificado como una de las características específicas de la naturaleza rusa, especialmente a partir de dos cineastas, ensartados

como principio y fin, alfa y omega, en la misma tradición de la imagen-tiempo. Esos dos directores son Dovzhenko y Tarkovski²⁴⁶.

G. Dovzhenko es señalado por Deleuze como el primer cineasta de la imagen cristalina. Menciona la obra de otros dos, Hitchcock y Resnais, pero es *Zvenigora* (1928), del director ucraniano, la que inaugura la nueva etapa del paisaje. “En el cine -sentencia Deleuze- tres films mostrarán cómo habitamos el tiempo, cómo nos movemos dentro de él, en esa forma que nos lleva, nos recoge y nos ensancha: *Zvenigora* de Dovzhenko, *Vértigo* de Hitchcock y *Je t’aime je t’aime* de Resnais” (Deleuze II, 1987: 115).

10.4. ZVENIGORA Y LA FUNDACIÓN DEL PAISAJE-CRISTAL

La importancia de *Zvenigora* (1928) en la estética del paisaje ruso-soviético es extraordinaria. El film corresponde a la etapa inicial de Dovzhenko, a la que también pertenecen *Arsenal* (*Arsenal*, 1929) y *Tierra* (*Zemlya*, 1930), las tres películas que conforman su trilogía ucraniana. La primera del tríptico, *Zvenigora*, está basada en una leyenda ucraniana sobre el secreto que se esconde en el corazón de la naturaleza y que, inviolado a pesar de todas las guerras y artimañas de los invasores, sigue alimentando cierto anhelo inmortal del pueblo ucraniano.

Los primeros intertítulos nos presentan a “un centinela centenario, guardián del pasado, un hombre cubierto de musgo, que guarda todavía el camino que hizo en tiempo de... hace trescientos años, mil años...”. Sobre la imagen de un paisaje vacío aparecen los primeros personajes a cámara lenta, dando a entender, desde las primeras imágenes, que la temporalidad del film responde a otros parámetros que los de la verosimilitud o la *imitatio*. “Ahí está *Zvenigora*”, se lee antes de descubrir un paisaje boscoso con un árbol ocupando la posición centrada del encuadre. Desde el inicio del film las imágenes aparecen difíciles de interpretar, con capas, sobreimpresiones y pantallas vegetales que ocultan el fondo. Con *Zvenigora* Dovzhenko pone por primera vez en práctica un resorte que seguirá activando en futuros filmes: todo paisaje parece ocultar otro. A veces se despliega de forma natural y paciente ante los ojos del espectador, como la maduración de una fruta; otras, sin embargo, lo hace de manera violenta, a través de una explosión, un golpe de viento o una tormenta, que transfigura el plano como si lo volviera del revés. Esta dimensión abismal del paisaje asoma aquí en toda su dimensión perturbadora.²⁴⁷

Zvenigora está construida como una gran epopeya nacional. Narra cómo en distintos momentos de la historia de Ucrania parecen repetirse las mismas amenazas contra el gran secreto indecible oculto en el paisaje. Un secreto que, sin embargo, nunca ha sido violado. El film traza un arco histórico que va desde la invasión vikinga a la guerra civil post-revolucionaria, acompañando a un personaje legendario, el viejo

²⁴⁶ De la gran influencia de Deleuze en la interpretación de estos autores da cuenta, por ejemplo, el análisis que Slavok Zizek hace sobre Tarkovski. Zizek sustituye el concepto de imagen-tiempo por el de *anamorfosis temporal*. Escribe: “Lo que impregna los films de Tarkovski es la pesada gravedad de la tierra, que parece ejercer su presión sobre el tiempo mismo, generando un efecto de *anamorfosis temporal*, extendiendo el arrastre del tiempo más allá de lo que percibimos como justificado por los requerimientos del movimiento narrativo” (Zizek, 1999: 1023).

²⁴⁷ Dovzhenko pone en evidencia la memoria de la tierra también para los cineastas coetáneos. Tsivian advierte su impacto incluso en un cineasta tan alejado como Vértov. El esqueleto de los escitas que sale a la luz en las excavaciones de la presa en Año 11 debe verse, en su opinión, como una influencia de *Zvenigora* (2004: 292).

PARTE II

Mikola, figura fundacional de Ucrania, tan emblemático como puede ser en otros ámbitos la imagen de la Madre Rusia. Mikola tiene dos hijos, el bueno y el malo, Timos y Pablo, a los que cuenta la leyenda del tesoro escondido por los cosacos.

A diferencia de *Intolerancia* de Griffith, que también está compuesta como una gran historia de la Humanidad a partir de ejemplos emblemáticos de la intransigencia hacia lo diferente, la película de Dovzhenko resulta ella misma encriptada e indescifrable, extraña en el sentido de la *ostranenie* de Shklovski. Allí donde *Intolerancia* es lineal, *Zvenigora* se presenta como una espiral entrópica; allí donde Griffith marca cada transición al pasado de manera clara e inconfundible, Dovzhenko ensaya un tipo de narración sin centro, esférica. Ahora bien, de la misma manera que *Intolerancia* es un muestrario de todos los talentos narrativos acumulados a lo largo de los años por el maestro estadounidense, *Zvenigora* se presenta también como un catálogo de todas las intuiciones poéticas de Dovzhenko. El propio cineasta otorgó a este film esa condición (Dovzhenko, 1973: 14). Los episodios se confunden entre sí, los mismos actores interpretan a personajes de épocas temporales distintas, no hay transiciones que marquen las idas y venidas en la historia, ni un punto de vista único que ordene la narración en perspectiva. De hecho, uno de los aspectos más novedosos del film tiene que ver con la construcción del punto de vista. En determinados momentos, Dovzhenko deposita esta responsabilidad en la propia naturaleza, en el paisaje. En el episodio de las muchachas bañándose en el río, en el primer tercio del film, la cámara filma un fragmento de yerbas y juncos con especial insistencia, como si filmara un rostro o unos ojos que estuviesen vigilando la escena. Inmediatamente después, la vegetación se agita brevemente y entre los juncos aparecen unos ojos que miran, como si efectivamente la naturaleza hubiera corporeizado el punto de vista. Sólo la insistencia de la cámara al encuadrar unos arbustos, la paciencia invocatoria de tal contemplación, ha permitido la encarnación del punto de vista: el rostro que mira resulta de la maduración del plano, como un ente vivo.

La equivalencia el paisaje y el rostro y entre éste y el paisaje contribuye a dotar de densidad temporal a la intimidad de la naturaleza. De manera expresa, Dovzhenko establece el paralelismo entre el rostro y el paisaje, en ocasiones casando uno y otro con un fundido encadenado. Otras, estableciendo equivalencias morfológicas entre las cuevas y los ojos, entre la vegetación y el cabello, etcétera. Es el paisaje el que mira: con una mirada que no es la de los hombres, ordenada, perspectivista, jerarquizada; sino una mirada indiferenciada, que no prioriza la inteligibilidad del tiempo cronológico sino la dimensión esférica de la experiencia humana. El ojo de *Zvenigora*, el ojo inviolable en el corazón del bosque, parece ir transmutándose en una mirada u otra, dependiendo de las necesidades de la historia: a veces entrega la mirada a un personaje, en otras vuelve a retomar la propiedad de esa mirada, más tarde vuelve a depositar el punto de vista en la masa, en la colectividad, como si esta misma fuera una manifestación de la energía de la naturaleza. Cuando la narración llega al episodio histórico de la revolución y la guerra, esa mirada se hace colectiva, de tal manera que los muchos ojos de la naturaleza se transfiguran en todos los ojos de los soldados revolucionarios. Coincide este episodio con el cambio de paisaje y la introducción de los ambientes urbanos. Nada varía, sin embargo. Más bien al contrario, a través de este trasvase Dovzhenko transforma la revolución bolcheviche en un fenómeno cuasi natural u orgánico, engarzado en la inevitabilidad histórica custodiada en las entrañas de *Zvenigora*.

10.5. PAISAJE Y MEMORIA DE LAS IMÁGENES

La imagen-cristal activa el tiempo no presente de la imagen. Al hacerse real a través de la cámara, el paisaje se dispersa también hacia el territorio de lo virtual, el propio de los recuerdos, evocaciones, asociaciones y ensueños, tal y como advertía Deleuze. Dovzhenko fue el primer cineasta que asumió la dimensión virtual del paisaje de una manera consciente y elaborada. Un aspecto importante de esa dimensión virtual del paisaje, de su densidad temporal, remite específicamente a la memoria de las imágenes.

Zvenigora es un relato fílmico en el que van solidificándose algunas imágenes paisajísticas arquetípicas que se irán repitiendo posteriormente no sólo en la obra de Dovzhenko sino incluso en las de otros cineastas ruso-soviéticos. La película funciona como bisagra temporal, entre la herencia iconográfica del pasado y el cine que estaba por hacerse, es decir, las imágenes que estaban por llegar: los árboles ardiendo como teas, los caminos vacíos hacia el fondo, las mujeres abrazadas a la tierra, los personajes plantados frente al horizonte, los hombres camuflados tras los árboles o los girasoles, el mar de cereales agitado por el viento... Desde esta dimensión iconológica, la memoria del paisaje aporta densidad a la dimensión virtual de la imagen-cristal.

Mikhail Iampolski ha profundizado en la teoría del paisaje como palimpsesto a partir de la metáfora sobre la visión y el recuerdo que proporciona el mito de Tiresias, el adivino ciego de Tebas. Siendo todavía un hombre joven, Tiresias vio a la diosa Athenea bañándose en la fuente de Hippocrene. Como castigo quedó ciego, pero ganó al mismo tiempo el don de la videncia y de la adivinación: el ciego y andrógino Tiresias fue elegido por los dioses para conservar una memoria que no se borraría jamás. A partir de la condena, la visión de Tiresias le permitió conservar el pasado y ver el futuro en la oscuridad indeleble y eterna de su intimidad. De alguna manera, en el siglo XX el cine pareció perpetuar “la visión de Tiresias desde una dimensión espectacular (Iampolski, 1998: 2).

El relato de Tiresias tiene especial significación a la hora de analizar un film de naturaleza fundacional como *Zvenigora*. La película pone en escena, precisamente, la transmisión de la memoria mítica de manera oral, de generación en generación. Al mismo tiempo, en sí misma y desde un punto de vista cinematográfico, la película asume una forma abismática, en donde el tiempo lineal y cronológico pierden consistencia a favor de otro más esférico y centrífugo. El guardián del secreto de *Zvenigora*, el viejo Mikola, aparece caracterizado como un viejo cansado. Su vista es muy limitada y requiere de la ayuda de un bastón y de otros apoyos para abrirse camino. Su capacidad visionaria, sin embargo, no tiene límite. En una secuencia crucial, dispuesta en el corazón del film, Mikola asciende una colina acompañado de su hijo amado, ambos se sientan frente al valle y mirando al hueco vacío del paisaje, extendiendo los brazos con una solemnidad ritual, describe la tragedia fundacional de la joven Roksana, acosada por los vikingos. Como activados por un resorte secreto, van apareciendo en el paisaje, con la distorsión óptica de una fantasmagoría o de un diorama, los personajes legendarios de la antigua Rus de Kiev. Filmados sobre un nebuloso fondo negro, las figuras adquieren en ocasiones una presencia gráfica que recuerda a la decoración de una vasija griega.

PARTE II

En el contexto general del film, este episodio tiene la apariencia de una miniatura en la que queda concentrada de manera gráfica y esquemática el sacrificio heroico sobre el que se fundó Ucrania. Desde un punto de vista narrativo, el relato que despliega el viejo Mikola sobre el vacío del valle del Desna como un lienzo de imágenes, concreta por vez primera el secreto de *Zvenigora* o, al menos, todo lo decible de aquello que perdura indecible. Desde el centro mismo de la película, el episodio viene a resumir con un dibujo esquemático las distintas vivificaciones de aquella historia sobre las que se está articulando el film.

Este vértigo narrativo hace que podamos hablar de *Zvenigora* como de una construcción en abismo o abismática. Originalmente, la expresión *construction en abîme* se empleaba en heráldica para referirse a un escudo de armas que incluía en su interior una copia en miniatura de sí misma. Iampolski emplea el término con el sentido que se aplica en los estudios sobre intertextualidad, es decir, como la auto-referencia que un texto filmico introduce en su interior, generando un efecto caleidoscópico de reflejos y duplicaciones en profundidad. La construcción en abismo “duplica el texto y de este modo enfatiza su mensaje con un didactismo sin ambigüedad. El significado es unificado y consecuentemente delimitado” (Iampolski, 1998: 39). El viejo Mikola, sentado frente al valle, manejando el bastón como una herramienta invocatoria, descifra parcialmente la memoria del paisaje. La hace entendible por unos minutos. Luego, el silencio del paisaje vuelve de nuevo a cubrir el espacio. El ensordecedor rugido de la revolución ocupará inmediatamente esos mismos lugares que, por un instante, han verbalizado su secreto a través de los ojos de Mikola.

En el relato fundacional de Ucrania que va transmitiéndose de generación en generación, el paisaje aparece, por tanto, como primera y última referencia: un texto que dice y calla todo, que existe antes y prevalece después, que revela y sin embargo perpetúa el misterio. El paisaje aparece en *Zvenigora*, siguiendo la expresión de Iampolski, como *el tercer texto*, un texto primigenio, “que socava la unidimensional del contenido didáctico del texto, de la película. El significado se abre, se hace más enigmático, ambiguo, incluso hasta el punto de quedar invertido. Al mismo tiempo, se produce una disolución del sentido unívoco en una forma que adquiere una complejidad creciente” (Iampolski, 1998: 42).

Con *Zvenigora* Dovzhenko construye un paisaje real y virtual simultánea e inseparablemente. Fija imágenes de la naturaleza con tanta rotundidad que se convertirán en motivos recurrentes en ulteriores películas. A la vez, construye el paisaje en su dimensión virtual, como reino de la memoria y el tiempo, dispuesto ante el espectador como un laberinto de ecos y asociaciones. Esta doble dimensión del paisaje, horizontal y vertical, ejemplifica la argumentación de Lefebvre según la cual el paisaje cinematográfico tiene dos orígenes: lo crea intencionadamente el cineasta, a través de las imágenes que filma; pero lo recorre el espectador, que se adentra en la espesura del enigma temporal, seleccionando a dónde y cuándo mirar, con la responsabilidad de quien debe completar el cuadro. Si todo paisaje surge de la mirada, la doble mirada del cineasta y del espectador participan activamente en la construcción del paisaje-cristal de *Zvenigora*.

10.6. PAISAJE Y LA NARRACIÓN DETENIDA

A lo largo del film Dovzhenko vuelve periódicamente sobre el guardián, el viejo Mikola, que mira solemnemente hacia el paisaje infinito desde una colina u otro promontorio. La imagen del contemplador otorga invariablemente un punto de reflexión y distancia gracias al cual es posible medir la monumentalidad del relato al que estamos asistiendo. La figura del vigía, que aparece por primera vez en *Zvenigora*, se convertirá en uno de esos resortes recurrentes en la obra de Dovzhenko que activan la transparencia del paisaje: desde lo alto de la ladera, el valle del Don o del Desna se convierten en cortina o pantalla sobre la que pueden ir apareciendo, como verdaderas visiones del crepúsculo, los rostros de los muertos, de los olvidados, de aquellos que alguna vez cumplieron el mismo ritual de engarzarse en la cadena de los ancestros. Este motivo vinculado a la memoria del paisaje será utilizado en otras películas por Dovzhenko y por otros autores hasta el día de hoy, como Sokúrov en *Voces espirituales*.

Ante el silencio del paisaje, resulta proverbial la intermediación que desempeña el personaje de Mikola. Sin él, el paisaje resultaría absolutamente opaco. Su ritual contemplativo transforma la oscuridad del valle en un depósito transparente de estratos legendarios. En la interrelación de las distintas capas iconológicas del film cumple la función de interpretante, utilizando la expresión acuñada por Iampolski. Desde *el tercer vértice*, el interpretante-ciego posee el don de la videncia del paisaje, la capacidad de representarlo no sólo como constructo visual sino en toda su densidad temporal. El paisaje se hace visible y audible a través de este ser enigmático, contemplativo y narrador, presente y pasado, real y virtual, figura y fondo, vidrio transparente y velo opaco. Como el cristal de Claude que intermediaba entre la luz y la materia, el personaje de Mikola cumple la misma función de concretar el acceso al secreto de la naturaleza, a todo lo visible de lo que permanece invisible: “Entender va acompañado de la aparición del misterio. Desde esta perspectiva, el significado en sí mismo puede ser visto como un acto de comprensión o entendimiento que está envuelto en misterio” (Iampolski, 1998: 47).

Una de las razones por las que el paisaje se muestra transparente ante Mikola es que con él se introduce una velocidad distinta en el relato, ajena a la urgencia histórica: Mikola hace hablar al paisaje precisamente porque se para ante él. Al hacerlo, también la narración lineal de la historia queda suspendida durante unos instantes. Sólo entonces las aguas del mar rojo del paisaje se abren, obedeciendo a su gesto. Y sólo cuando concluye *la voz* del paisaje, la narración continúa. Esta aparente contradicción u oposición entre paisaje y narración es particularmente importante a la hora de definir la dimensión vertical del paisaje. Hablamos de momentos privilegiados de una película en los que el paisaje adquiere cuerpo, gana protagonismo y ocupa un espacio propio. Entonces, la narración se detiene.

La incompatibilidad entre narración clásica y paisaje ha sido puesta de manifiesto por Mikhail Iampolski al advertir que “el hombre de la narrativa es ciego al mundo”, actúa en él, se mide con él a través de sus acciones, pero el paisaje no va más allá de la dimensión de gran contenedor de la acción. Precisamente cuando la narración deglute todos los elementos y los organiza para no perturbar el *efecto de realidad*, cuando dispone a la naturaleza como fondo escenográfico, como escenario de la acción,

cuando la narración ha clausurado cualquier perturbación ajena, precisamente entonces, la aparición de un episodio paisajístico autónomo puede tener un efecto desconcertante, porque pone en evidencia el mecano de la construcción narrativa. En un contexto en el que todos los elementos se miden funcionalmente por su contribución a la narración, el paisaje puede asomar como “un objeto innecesario”, tal y como lo identificó Barthes, aparentemente gratuito y caprichoso, incluso contrario a la narrativa, incorporando a ella la señal de lo real desconocido. Iampolski utiliza el concepto de textura para identificar estas cualidades ambiguas de la materia filmada -el decorado, el paisaje, el vestuario, los rostros, los cuerpos- que quedan homogeneizados por la hiper-narrativización del cine soviético entre 1930 y 1960 (Iampolski, 2012).

El silencio narrativo que habilita el paisaje recuerda a la agarofobia espiritual descrita por Worringer para definir la abstracción pictórica como refugio del alma (2008: 92). En buena medida, la irrupción autónoma y abismática del paisaje cinematográfico en un film narrativo acota también un refugio para el espectador al margen de la interpretación perfectamente guiada y unívoca del relato. Extrapolando la comparación de Worringer-Kandinski que señalamos en su momento, en el cine ruso el paisaje abismático es a la narración lo que, en pintura, la abstracción era a la figuración paisajística: una forma de refugio.

Abundando precisamente en la transparencia del paisaje, es decir, delimitando la interrelación o disolución del sujeto en el abismo de la naturaleza, Iampolski ha distinguido tres tipos de personajes en el cine ruso-soviético, correspondientes a su vez a tres momentos paisajísticos distintos: el hombre narrativo, el hombre de la fenomenología y el hombre indeterminado. El primero, propio del cine narrativo del Realismo Socialista, entre 1930 y 1960, se ajusta al tiempo de la narración clausurada y hermética. La narración se impone sobre cualquier subversión del paisaje, que ocupa habitualmente una ubicación como fondo de la acción. El segundo emerge con la regeneración que se produce tras el Deshielo y se caracteriza por la disolvencia del personaje en la naturaleza y el mundo: el hombre de la fenomenología deja de ser tanto un hombre de acción y se convierte en un contemplador ante el cual el mundo se manifiesta, con frecuencia enigmático -como el Rublev de Tarkovski-, pero en una relación de intercambio con el otro. El hombre de la fenomenología completa la interpretación del paisaje como transparencia, porque él mismo se disuelve en el paisaje -se hace paisaje- en busca de un sentido que permanece encriptado u oculto. Se abre al mundo, desdibuja la oposición objeto-sujeto, y “su subjetividad es una manifestación de los fenómenos del mundo exterior tal y como se manifiestan ante su conocimiento” (Iampolski, 2012). Finalmente, el hombre indeterminado identifica la relación de los personajes con el mundo en el cine post-soviético, en donde parecen haber desaparecido las relaciones de causalidad y el sentido siquiera oculto de las cosas, y la naturaleza se muestra como una opaca indeterminación, con la única evidencia de que ese algo exterior simplemente es.

10.7. EL PAISAJE CINEMÁTICO

La caracterización del paisaje en su transparencia-opacidad no se circunscriben sólo a los vectores que se activan en una única película. Como advertía Deleuze, el paisaje virtual desborda los límites del paisaje real. Por este motivo, la consideración

del paisaje como *tercer texto* supone la concreción de un nuevo lugar, un nuevo topos, un paisaje imaginario continuo conformado por los paisajes que aparecen en otros filmes y que quedan conectados entre sí como una nueva geografía ignota e inabarcable. Podríamos aventurar que, en este paisaje virtual, los caminos filmados por Dovzhenko llevan a los paisajes de Tarkovski y los de éste, a los cuadros de Sokúrov; los desiertos de Romm (*Los trece/ Trinadtsat*, 1936) se extienden durante treinta años hasta los de Motyl (*El sol blanco del desierto/ Béloye solntse pustyni*, 1969); y las olas del océano de Bárnét (*Al borde del mar azul/ U samogo sinego moria*, 1936)* rompen en las playas de Chukhrái (*Los 41/ Sorok Pervii*, 1956)*: es el mismo territorio virtual el que se extiende más allá de las imágenes.

Paradójicamente, mientras los mensajes políticos del estalinismo hablaban de la utopía soviética, el cine construía lateral y heterodoxamente una nueva geografía compuesta por los caminos, mares, horizontes y cielos que retrataban todos sus films. Ciertamente, el relato de cada película concluía con el letrero de *Konec (Fin, The End)*, sin embargo, la geografía virtual del paisaje cinematográfico se extendía más allá de los créditos, como un texto indiferenciado y homogéneo. Conformaba un *nuevo lugar*, que debería ser analizado en su coherencia y lógica como una unidad paisajística. La sentencia de Reed según la cual “las películas nacen de las películas y cualquiera de ellas repite las cosas tal y como han sucedido en cientos de ellas” (1989: 8), debería interpretarse, en esta línea, como que son los paisajes los que verdaderamente se desbordan de un film a otro. Son ellos los que, por naturaleza, se resisten al marco, a los límites, a la delimitación.

Algunos autores como Escher y Zimmermann se han referido a esta geografía como un *mundo cinemático*, conformado por el paisaje de películas diversas interconectadas como un topos imaginario, extrapolando hasta sus últimas consecuencias el concepto de la geografía creativa de Kuleshov (2006: 307-14 y 2001: 227-36). Así sucede en Dovzhenko. La naturaleza se extiende en su filmografía como gran sustrato o base de sentido, un *tercer texto*, verdadero mundo cinemático, que puede ser recorrido y habitado por el espectador y que, llegado el caso, puede también ser ocupado por otras historias y personajes, en otras películas y por otros cineastas, como Tarkovski y Sokúrov.

CAPÍTULO 11

TERCER PAISAJE

EL PAISAJE COMO PRESENCIA

El cambio de paradigma sobre la naturaleza que se produce con las vanguardias generó, tal y como hemos visto en el capítulo 9, la crítica de lo paisajístico-visual y la construcción de cierto materialismo cósmico. En un primer momento, a comienzos de la década de los años veinte, la cámara de cine pareció rescatar las cosas de los límites de las convenciones temporales, otorgarles una perdurabilidad que no dependía de su funcionalidad o de su uso y liberarlas del contexto narrativo del paisaje, hasta hacerlas aparecer con el peso de realidad y de inmediatez que Vértov resumió en el concepto de *cine-verdad* (*kino-pravda*). La deriva de tal materialismo liberador generó sin embargo un proceso contrario de desmaterialización del cine.

Esta evolución constituye un episodio central en la identificación del paisaje cinematográfico. Naum Klejman ha advertido que en el cine ruso-soviético convivieron en este tiempo dos anhelos antagónicos pero interdependientes: por un lado, la absoluta desmaterialización del mundo y, por otro, la celebración de su materialidad también extrema, en una confrontación que debe ser interpretada como “una absoluta oposición entre lo espiritual y lo carnal, tradicionalmente rusa, ortodoxa, que el marxismo adoptó e invirtió” (2000: 26). Respecto a la primera, Klejman recuerda la deserotización del cuerpo humano como una tendencia común del cine soviético de mitad del siglo XX o la interpretación de lo erótico desde el plan social, como una confrontación entre el amor y el deber. Simultáneamente, junto a la deserotización, convive la radical corporeidad que adquiere por momentos la realidad física de la tierra, de la naturaleza y sus elementos, el agua, el barro, el fuego, el petróleo, el humo, el combate cuerpo a cuerpo del ser humano con la materia para hacerla habitable.

Así, podemos decir que la fisicidad de la naturaleza se mueve, en el cine ruso-soviético de los primeros años, en un círculo cerrado activado por dos vectores en movimiento constante: uno empuja lo físico hacia cierta clase de desmaterialización, un empuje constante a la extrema espiritualidad o conceptualización abstracta del mundo. El otro, pugna con lo inaprensible para dotarle de carnalidad absoluta. La carne tiende hacia su desmaterialización espiritual y a su vez, la infinitud de lo abstracto -como la entelequia del espacio o la utopía-, pugna por su encarnación en el barro del mundo. Es un movimiento circular inagotable y paradójico, como un peregrinar nunca satisfecho, que hace que cualquier imagen de la naturaleza se constituya como una forma de presencia: tiene el poder concreto y único de una aparición rotunda, como en pocas cinematografías mundiales, pero asimismo está atravesada por cierta pulsión hacia la desaparición o elevación espiritual o ideal. A este círculo del paisaje como presencia-aparecer-desaparecer nos referiremos en detalle en este capítulo.

11.1. EL PAISAJE COMO NATURALEZA MUERTA

La interpretación de la imagen cinematográfica a partir de su particular materialidad fue formulada inicialmente por Gorki: las imágenes que contempló en *el reino de las sombras* tras su primera sesión cinematográfica aparecieron ante sus ojos como naturaleza muerta. Sin vida, sin color, sin ruido. Frente a la naturaleza viva del paisaje pictórico o literario, el cine era una máquina que generaba naturaleza muerta. La equivalencia entre el cine y la naturaleza muerta fue posteriormente desarrollada por Lotman. En la larga tradición pictórica de la naturaleza muerta, ha explicado el teórico, “a la *cosa* se le atribuye no sólo materialidad, sino también unicidad, existencia autosuficiente, unidad interna y una autenticidad especial, independientemente del hombre y sus ideas (...), un carácter no convencional y una realidad sensorial que la coloca fuera de los límites del mundo de las convenciones sociales” (2000: 15). En ese sentido, distinto a la valoración despectiva de Gorki, el cine posee ciertamente el poder de cosificar característico de la naturaleza muerta. Así, frente al paisaje, que recibe el sentido de la acción escénica y dramática al estar inscrita en una misma cadena de sentido, la *cosa* en la naturaleza muerta, como la *cosa* en el cine, es un nombre propio, está dotada de un significado propio y está como inserta en el mundo íntimo del espectador” (2000: 22). La paradoja resultante podría formularse así: la naturaleza atrapada por el cine está más próxima al género pictórico de la naturaleza muerta que al del paisaje.

En el paisaje convertido en naturaleza muerta prima la presencia del objeto por encima de su articulación narrativa o alegórica: un árbol, un camino o una tormenta portan consigo una materialidad, unicidad y autenticidad especiales: no son árbol, camino y lluvia genéricos sino que poseen fecha e individualidad concretas. Lotman ha apreciado que todas estas virtualidades relacionadas con la fidelidad, la acronía, la perceptibilidad sensorial, el predominio de la cosa frente al signo, lo lingüístico frente a lo literario, fueron activadas por la vanguardia realista del cine soviético. Liberada de la palabra, de la articulación racional, del discurso o de la funcionalidad abstracta, las propiedades de la *cosa* aparecen en el cine con una inmediatez extraordinaria, que remite al concepto de *imagen total*, tal y como argumenta Carrera a partir de Walter Benjamin: la *imagen total* resulta del estado liberado de los objetos, convertidos ya en desechos y harapos, “desencontrados de lo humano, liberados del imperialismo de la *personalidad*, pues han dejado de ser sus metáforas, y son por sí mismos *imagen total*” (Carrera, 2008: 29).

Ahora bien, la plenitud de este particular materialismo del cinematógrafo tiene una entidad frágil, precisamente por la difícil resistencia a la interpretación discursiva de los paisajes, elementos naturales u objetos representados. De alguna manera, los objetos y cosas, liberados de un significado heredado, serán progresivamente incorporados a un nuevo discurso de carácter simbólico que, como advierte Kleijman, caracteriza la mayor parte del cine soviético. Lotman recuerda que cuando en la naturaleza muerta los elementos representados tienen un significado asignado a ellos por la tradición cultural, el efecto de radical materialidad desaparece y la imagen se inscribe en lo que identifica como naturaleza muerta alegórica, “antípoda de la naturaleza muerta” (2000: 19).

Algo equivalente sucede en el paisaje-materia, cuya evolución conduce a la alegoría y al símbolo. Un ejemplo evidente es la deriva que siguió la obra de Vértov. Sus films evolucionan de la liberación de las cosas en los años veinte a su progresiva inscripción en el contexto de una nueva cosmogonía, en donde la naturaleza ya no era mirada por el cine-ojo sino leída como un relato fundacional en donde cada elemento tenía su lugar asignado. Lotman advierte que este tipo de naturaleza muerta alegórica o narrativa se concretó particularmente en las *vanitas*: “La inclusión, en la composición, de un cráneo (...), un reloj, joyas y monedas (...) confiere a esta particular variante de la naturaleza muerta el carácter de un mensaje cifrado” (2000: 19). Los objetos se leen así como una alegoría sobre la caducidad de la vida, el sinsentido de los bienes materiales y el paso del tiempo. Llamativamente, la definitiva asunción de la naturaleza muerta alegórica la encontramos, en el caso de Vértov, en un film mortuorio, *Tres cantos a Lenin*, en donde los materiales y objetos del mundo soviético, incluso el propio cadáver del líder, encuentran invariablemente un sentido interpretativo más allá de ellos mismos.

Buena parte del potencial simbólico del cine soviético proviene precisamente de la reubicación de los materiales liberados por la vanguardia en un nuevo discurso alegórico. A partir de ahí, “los objetos no son sólo objetos. Crean una nueva lengua de objetos, hablan con los objetos. Desde luego en *Potemkin* y *Octubre*, pero no sólo en esos filmes; esta tendencia estaba por todos lados” (Klejman, 2000: 28).

En los próximos epígrafes abordaremos la paradoja del paisaje como naturaleza muerta: los valores de unicidad y autenticidad que la cámara otorga a la materialidad del mundo y a la naturaleza, su realismo *in praesentia* liberado de cualquier interpretación alegórica o narrativa.²⁴⁸ Una condición, la de la naturaleza muerta en el cine, que, como advertía Lotman, resulta absolutamente frágil, siempre amenazada por la alegoría, la linealidad o el exceso interpretativo. Analizaremos estas cuestiones en cuatro apartados: la filmación de los elementos (la tierra, el agua, el aire, el fuego), la materialización del espacio, el realismo *in praesentia* en el icono y en el cine, y la dimensión del paisaje como cuerpo sacrificial.

11.2. LOS CUATRO ELEMENTOS Y SU CORPOREIDAD

El cine ruso ama filmar el barro y la lluvia, el fuego y el viento, la huella del paso del tiempo sobre la superficies, la roña y la ruina, la transmutación del agua en sus tres estados, la llegada de la nieve y el efecto del deshielo, los cielos y la corteza blanca de los árboles, las veladuras del agua y las plantas acuáticas que se agitan a cámara lenta bajo sus profundidades. “No puede ser coincidencia -explica Bird- que las palabras para los elementos naturales (*stikhiia*) y poesía (*stikhi*) estén etimológicamente emparentadas: ambas derivan del antiguo término griego *stoicheon* o elemento, dando a entender que poesía no es sino la materialidad del lenguaje en su espontánea auto-

²⁴⁸ Esta oposición entre la individualidad de los objetos frente a su funcionalidad como signo está también en la base de la oposición de los términos *predmet* (objeto en su dimensión funcional, inanimada y material) y *versch* (cosa que posee una reminiscencia humana). Explican Efimova y Manovich (1993), que etimológicamente *versch* proviene del latín *vox* (palabra, discurso) y está relacionado también con el verbo *verschat* (profetizar, traer noticias). Esta oposición sobre la materialidad de las cosas sustenta la crítica a la interpretación meramente semiótica de Voloshnov, Barthes o Braudillard, que negaba de alguna manera al objeto mismo. Frente a esta postura, Epstein recata el término *versch* para enfatizar la individualidad de los objetos y su valor más allá de la inscripción un discurso (xxiv).

PARTE II

manifestación (2008: 16). En Rusia, los cuatro elementos de la naturaleza están agrupados en parejas: el aire con el fuego, la tierra con el agua. Se trata de una asociación que viene marcada incluso en el género de las palabras: “los términos rusos para aire *-vozdukh-* y fuego *-agon-* son masculinos; los referidos a tierra *-zemlya-* y agua *-voda-*, femeninos” (Epstein, 2003: 302 y nota 37). Tales parejas, sin embargo, lejos de generar cierta clase de complementariedad apaciguada, se manifiestan con una llamativa incapacidad para tomar forma sólida, estática, equilibrada. Del par aire-fuego brota el humo, cuya sola presencia caracteriza determinados momentos específicos del paisaje ruso. Con el plan de electrificación de Lenin (GOELRO) en 1920 se extendió por todo el país un olor más denso que el humo, “un olor más amargo y ácido, como de cuerpos quemados vivos” (Epstein, 2003: 303). Los cielos rusos se tintan por el humo que emana de las revoluciones, de los incendios, de las radiaciones, de los conflictos bélicos, del tabaco, de las extracciones petrolíferas, de las exhalaciones alcohólicas. Por su parte, de la dualidad agua-tierra, surge el tercer elemento, el barro, tan identificable con el deshielo y los caminos rurales. “En Rusia *-concluye Epstein-* la tierra siempre y en todo lugar se empeña en absorber más y más agua hasta convertirse en un cenagal” (2003: 303).

Humo y barro han dificultado, sin duda, la vida cotidiana del ruso *-la respiración y el caminar-*, pero al mismo tiempo han hecho más habitable la dureza hermética del espacio original. El aire se templea con el humo, adquiere la temperatura del aliento humano, de un hogar siquiera provisional. La tierra se ablanda con el barro, es más maleable, puede ser transformada por la mano del hombre y convertirse en una réplica de sí mismo, de un rostro u otro cuerpo. A través de estos elementos ternarios, “el espacio en su conjunto se humaniza o, más precisamente, se corporeiza”; es decir, se deja intervenir por el ser humano, se asimila a él, “acre, pegajoso, húmedo, tal y como soy yo mismo. Como es mi piel y mi alma” (2003: 303). El empuje hacia la corporeización de una naturaleza de por sí incontrollable e informe, constituye, a partir de los elementos ternarios del humo y el barro, la forma en la que Rusia ha intentado dar forma a su espacio. Dado que “pavimentar o construir sobre este espacio enorme es imposible”, el ruso sólo puede hacerlo algo más cálido y/o diluirlo. “Que se haga barro y humo. Ya que no puede ser cultivado, intentemos corporeizarlo.(...) Dejemos que el agua y el fuego se apropien de esta tierra dura, de esta enorme y fría expansión” (2003: 304).

De la misma manera que, como explica Bachelard (1966: 142), el pájaro hace su nido desde el interior, es decir, dándole forma con el pecho, ensanchando el vacío un poco más allá con cada nuevo impulso, así también el ruso parece construir el paisaje *-el paisaje habitable-* desde el interior mismo del espacio, corporeizando los elementos de la naturaleza: habilitando un vacío, un refugio, un círculo de silencio, abriendo un hueco en el bosque, empujando el barro desde el centro de la ciénaga, caldeando el aire gélido con el aliento y el humo de cada respiración. “Permíteme, Oh Madre Tierra, en tu cenagosa, vacía extensión, llorar sobre tu llanura”, escribió Bieli en su poema *Desesperación (Otchaiane)*. Las palabras de Bieli remiten a las imágenes tantas veces referidas de los enterramientos en las películas de Dovzhenko o Igor Savchenko, con la madre o la esposa cabizbaja, de pie ante el agujero en la tierra, esperando que el barro cubra el cuerpo de la persona querida con un abrazo templado y cálido.

Esta dimensión háptica o táctil²⁴⁹ de la imagen de la naturaleza ha adquirido a lo largo de la historia del cine ruso-soviético formulaciones distintas. En el cine de los años veinte y los años sesenta, primaron los elementos ternarios: el barro y el humo. La interconexión del hombre con la naturaleza era en ese periodo más expresa y física, más corpórea también. En la década de la electrificación y la industrialización, el elemento primordial era el humo que, como vaho del nuevo cuerpo soviético, pretendía templar el viento gélido del invierno y del aislamiento político. A su vez, en el cine del Deshielo abundaron los paisajes embarrados y pantanosos, que se convirtieron en metáfora de un nuevo tiempo político que pretendía avanzar sobre el suelo fangoso de los dilemas éticos y la injusticia.

Por el contrario, durante el Realismo Socialista, aunque los elementos tuvieron una presencia llamativa y constante, sin embargo su manifestación era habitualmente más pura y ordenada, perfectamente delimitada: el fuego era fuego y el agua, agua. El primero podía arrasarse la cosecha, pero no contaminaba el aire. El segundo, caía con limpieza y rotundidad, pero no anegaba los caminos. La tierra era dura, pero el tractor era capaz de horadar un tajo rectilíneo para acoger las semillas. El aire, por su parte, mecía las espigas de trigo, componiendo la bella postal del mar interior que tantas veces aparece en el cine de la época, pero en ningún caso traía aires de cambio sino noticias siempre esperanzadoras.

11.3. EL ESPACIO COMO LÍMITE

El mayor anhelo de materialización o concreción física del cine ruso-soviético se produce en el empeño titánico de habitar el espacio, de darle cuerpo visible o materialidad cinematográfica. De ese empeño ancestral que heredan los cineastas se deriva la sentencia de Nikolái Berdiaev de que “el ruso desconoce el gozo de la forma” (1990: 65). La frase del filósofo sintetiza las dificultades que venimos relatando para hacer visible esa presencia omnívora (espacio inmenso y no ubicable) que podemos llamar atopía rusa. Tomás Spidlik se refirió incluso a un sentido de la forma específicamente ruso, motivado por la experiencia de las llanuras ilimitadas, por la ausencia de límites, la falta de obstáculos que cierren el paso y la omnipresencia de un espacio que embriaga el espíritu:

Le falta al ruso el sentido de la forma claramente definida, de la que están tan orgullosos los latinos y los griegos; el ruso desprecia por naturaleza la aplicación demasiado prudente de una norma, el control burgués de un sentimiento del corazón (1986: 349).

²⁴⁹ La idea de la visualidad háptica en el cine ha sido estudiada por Noel Burch, Gilles Deleuze y Laura Marks, entre otros teóricos, y contrasta con la visualidad óptica porque cuestiona el paisaje como constructo visual. Para Marks (2000, 2002), la visualidad háptica estimula una reacción sinestésica, de tal manera que los ojos funcionan como órganos táctiles. Para Marks y Giulina Bruno (2002), lo háptico es una categoría sensorial en la que el espectador es introducido físicamente en el espacio cinematográfico. El cineasta español José Val del Omar, teórico de la visión-táctil, trabajó el concepto a partir de las teorías expuestas por el científico soviético Sergéi Vavilov en *El ojo y el sol*. Vavilov explicaba la naturaleza de la luz como una dualidad onda-corpúsculo, y la ilustraba gráficamente como un relieve egipcio, en el que los rayos del dios-sol Atón que se derraman sobre Amenofis IV acaban en forma de dedos. “La luz establecía así una especie de caricia sobre los objetos. Esto es lo que hace la vista: palpar a distancia” (Ortiz-Echague, 2010: 163).

PARTE II

Por otro lado, el medio cinematográfico se caracteriza en sí mismo, tal y como puso de manifiesto Bazin²⁵⁰, por una impotencia equivalente: el encuadre, como recorte de una parte del mundo, habilita inevitablemente un espacio fuera de campo que, aun no siendo visible, actúa como una tensión viva. Esta tensión entre la contención y el desbordamiento que caracteriza ontológicamente la imagen cinematográfica adquiere cierta dimensión metafórica del alma del cineasta ruso, ella misma escindida en el empeño de formalizar lo informe del espacio.

Sobre esta energía centrífuga del encuadre, Lotman reconocía que “en ningún otro arte figurativo como en el cine las imágenes que llenan el interior del espacio artístico se empeñan tan activamente en romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro” (1979, 175). En cierta manera, por tanto, el cine parece también marcado por el fracaso o la frustración de lo informe, por esa lucha constante por hacer habitable el lugar que el ruso conoce tan bien. Al encuadrar, el cineasta se enfrenta de una manera práctica y concreta al gran dilema de la informidad que, como advertía Berdiaev, caracterizan al hombre ruso de una manera antropológica.

A partir de este modelo topológico de la cultura, que otorgaba un papel esencial al concepto de borde, el semiólogo soviético planteó las bases para la consideración teórica del espacio cinematográfico. En su opinión, la única vía para el atrapamiento o culturización del espacio consistía en asumir la dimensión limítrofe del cine, de tal manera que sus imágenes, sus paisajes, debían entenderse desde su híbrida categoría fronteriza. “El mundo tridimensional, infinito y multifactorial de la realidad aparece isomórfico con respecto al mundo plano y limitado de la pantalla. Pero el mundo cinematográfico, a su vez, únicamente cumple una función de traductor, de intermediario” (1979: 112). Según Lotman, en el cine, cada acción parte de un *espacio alosemiótico* o más allá y tiende a la construcción de un nuevo límite, precisamente atravesando el borde y accediendo al territorio de asignación de sentido, al que se refiere como noosfera. Desde el momento en que se define un encuadre con la cámara se delimita un nuevo margen y se constituye un espacio nuevo. “Las figuras centrales de una película -interpreta Anton Escher a Lotman- deberían moverse constantemente de un lado al otro de la línea, entre lo imaginable y lo inimaginable, desde el caos o el desorden al logos (...). Gracias al franqueo constante de tales límites, lo inimaginable se convierte en una realidad cinemática. Y, así, también el espacio cinematográfico es creado como resultado de ese permanente tránsito entre los bordes” (2006: 308).

El concepto de intermediario o traductor es esencial en esta interpretación porque significa otorgar al cine el poder de transfiguración de lo bárbaro en paisaje, pero delante de nuestros ojos: un traductor simultáneo o intermediario en acción. Así, el paisaje cinematográfico como límite o frontera se constituye en verdadero lugar del aparecer (del aparecer de sentido), ahí donde la cultura hace entendible la naturaleza, haciendo del paisaje, más que nunca, verdadero ámbito de la presencia.

250 Bazin hablaba en *Pintura y cine* del carácter centrífugo del encuadre cinematográfico, a diferencia de la naturaleza centrípeta del pictórico. Para Bazin, la imagen cinematográfica encerraba el paisaje y se abría al espacio, simultáneamente (1990: 211).

Desde una óptica no semiótica sino estética y filosófica, la idea de la frontera de Lotman encuentra equivalencias con la *Filosofía del límite* de Eugenio Trías²⁵¹. Podríamos decir que el espacio pertenece al ámbito de lo hermético, es decir, de lo indecible²⁵² y lo invisible, pero que puede hacerse visible en el cerco del aparecer que llamaríamos paisaje. El paisaje adquiere así una dimensión liminar entre el espacio y nosotros, como un lienzo de imágenes que intermedia con lo no decible o visible. El espacio se hace presente en el paisaje con toda la densidad ambigua e incierta que lo hace difícil de aprehender. Aun y todo, el espacio sigue activo como reserva de lo hermético, más allá de la representación o la presencia paisajística. El espacio, en ese sentido, siempre está en fuga, pero el cine lo ocupa temporalmente, concreta así un lugar abstracto, lo materializa fugazmente durante unos planos, cultiva el territorio mientras es ocupado por la cámara, coloniza el límite de la imagen destinado a desaparecer.²⁵³ El paisaje cinematográfico, por tanto, habita un lugar mientras lo filma: es verdadero arte de la frontera, verdadero arte del habitar, colonizador, siempre en riesgo de quedar anegado por lo bárbaro.

Las virtualidades del paisaje en esta dimensión de presencia o aparecer, como territorio liminar o fronterizo, conlleva una consecuencia importante: puesto que es el resultado de una tensión activa que no deja de actuar, todo paisaje, entendido como límite del aparecer, es un territorio de violencia estética extrema. George Simmel diría, atendiendo a su *Filosofía del paisaje*, que todo paisaje es el resultado de la paradoja rusa que intenta formalizar lo informe. “Por naturaleza -explica Simmel-, entendemos la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido producir y negar de formas, la unidad fluyente del acontecer que se expresa en la continuidad de la existencia temporal y espacial” (1986: 175). Consiguientemente, hablar de un trozo de naturaleza es realmente una contradicción interna; la naturaleza no tiene ningún trozo, es la unidad de un todo. El cine ruso, por sistema, no hace sino actualizar un problema sobre la visualización o representación de lo que en sí mismo se define por su irrepresentabilidad. Simmel resume del siguiente modo la manera en que el espacio deviene paisaje:

Precisamente la delimitación, es decir, el estar comprendido en un horizonte visual momentáneo o duradero, es absolutamente esencial para el paisaje; su base material o sus trozos pueden ser tenidos, sin duda alguna, por naturaleza, pero representada como paisaje exige un ser-para-sí quizás óptico, quizás estético, quizás conforme al sentimiento, una exención singular y caracterizante a partir de aquella unidad indivisible de la naturaleza en la que cada trozo sólo puede ser un trozo de tránsito para las fuerzas totales de la existencia (1986: 176).

²⁵¹ Sobre la estética de Trías y su aplicación al paisaje, a la arquitectura y al cine, remito particularmente a *Lógica del límite* (1991), *Lo bello y lo siniestro* (2001) y *Vértigo y Pasión* (1998).

²⁵² La pulsión hacia lo informe es un motor paradójico del paisaje que lo tensa hacia su propia descomposición, hacia el espacio sin forma o la naturaleza en su estado hermético. Podemos decir que este camino hacia “la divinidad oscura del fondo”, tomando las palabras de Rilke, nunca desaparece del todo, siempre está presente: más o menos visible o adormecido, cubierto por la nieve o por el paisaje arcádico, pero siempre latente.

²⁵³ Gomez Pérez, que ha analizado la relación entre el espacio fronterizo de Lotman y Trías, afirma: En su dimensión estética, la franja fronteriza es el lugar de enlace entre el mundo (más acá de las fronteras de lo conocido y lo nombrable) y el no-mundo (más allá de esas mismas fronteras). Por consiguiente, el límite o frontera es el espacio en el que se desarrolla el ‘logos figurativo simbólico’, única vía posible de intentar atrapar lo que siempre se escapa, lo que no podemos nombrar ni, por ello, comprender” (2008/2009: 8).

PARTE II

Para Simmel, la categoría de paisaje identifica un círculo de fenómenos contradictorios que sólo pueden resumirse a partir de la asunción del paisaje como oxímoron: “Una visión cerrada en sí, experimentada como unidad autosuficiente, entrelazada, sin embargo, con un extenderse infinitamente más lejano, que fluye ulteriormente, comprendida entre fronteras que no existen para el sentimiento del Uno divino, de la totalidad de la naturaleza, que habita debajo, en otro estrato” (1986: 177). Precisamente por la tensión que habita el paisaje, entre el sentido y el no sentido, entre lo cultural y lo bárbaro, Marie-Claire Ropars concluirá que el *horreur paysagère* es consustancial al paisaje. *Horror del paisaje* porque “la imagen se presenta como una invitación a la visión ilimitada y, simultáneamente, como certeza de la pérdida de la visión (1999: 6).

La definición del espacio como ámbito del aparecer-desaparecer, portador del horror del paisaje, difícil de dar forma, perteneciente al ámbito de la creencia o del espíritu más que al de la visibilidad, definido en ocasiones como proto-paisaje, lleva a considerarlo como ente ciertamente fantasmal: de hecho, la expresión *fantasmas del espacio*, acuñada por Aumont, no sólo es certera porque resume los rasgos descritos en estas líneas, sino también porque atrapa el carácter obsesivo que el espacio posee en la cultura rusa, el mito del espacio al que se refiere Nivat: “los fantasmas lo son también en el otro sentido, lo que vuelve sin cesar, lo que obsesiona” (1997: 110).²⁵⁴ El espacio como genuino fantasma del paisaje: será objeto de análisis en la parte III.

11. 4. EL REALISMO *IN PRAESENTIA* DEL ICONO Y EL CINE

Las cuestiones cinematográficas aquí planteadas sobre el realismo *in praesentia*, sobre el valor de la superficialidad y la dimensión liminar o intermediaria de la imagen, ajenas al efecto ilusionista del paisaje como representación, tienen en la cultura rusa un referente inmediato e ineludible: el icono. La vinculación estrecha entre el icono y el paisaje cinematográfico ruso se establece a partir de tres cuestiones: materialidad del icono y del cine, ojo mecánico e imagen purificada y, finalmente, *mirada completa* y cine-grafía.

11.4.1. LA MATERIALIDAD DEL ICONO Y DEL CINE.

Andréi Tarkovski manifestó siempre su desacuerdo con la inclinación tan frecuente a interpretar de manera metafórica los elementos naturales y paisajes de sus films.²⁵⁵ Lejos de ser manifestación de una carencia, testimonio de lo ausente o sustituto de una realidad previa, la imagen era, desde esta resistencia a la interpretación, *plena plenitud*, saturación de sentido, encarnación viva. Cuando filmaba un árbol, el árbol no sustituía a una idea. Más bien al contrario, el árbol filmado era *más árbol* que el árbol real. En su delicada presencia, por tanto, *la naturaleza muerta* aspira a una plena ilusión de

²⁵⁴ La dimensión fantasmagórica del espacio recoge también el carácter liminar que adquiere en el cine, porque todo fantasma anhela hacerse visible. “En rigor -argumenta- hay dos sentidos del espacio: el espacio kinestésico, el del tacto y el movimiento, infinito, isotropo, homogéneo, tridimensional -cuyo modelo riguroso es el espacio cartesiano-, y el espacio visual, no infinito, no isotropo, no homogéneo, y cuya tridimensionalidad es imaginaria; su modelo geométrico es dudoso y es precisamente en su búsqueda en la que se empaña todo fantasma” (1997: 110).

²⁵⁵ Susan Sontag, tan afín a cierto cine ruso, escribió en *Contra la interpretación*, que “la función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa” (1996: 39).

cosicidad (veshchnosti) o *imagen total*. Una imagen que, lejos de remitir a otro lugar, de intermediar en un contexto más amplio o de obtener su significado subsidiariamente en un ambiente social o cultural, atesora como valor principal la realidad de su presencia, ese hacerse presente concreto, no trascendente, ni extra-significante, rotundo y frágil a la vez, porque en cualquier momento puede difuminarse su condición siempre inestable del aparecer.²⁵⁶

Tarkovski censuraba el cine que “suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas” porque “precisamente, éstas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine” (2005: 87). La lluvia de sus películas, que ha dado pie a tantas interpretaciones, es primeramente lluvia, *sólo* lluvia, “no apela al sentimiento, no ilustra, como metáfora, ningún estado de ánimo. No simboliza nada. Cuando llueve a raudales la imagen clama al cielo. La lluvia nunca cae sobre nosotros, los espectadores. Es soberana” (Carrera, 2007: 19)²⁵⁷. Más real y concreta, más visible y táctil, más sonora que en la realidad.²⁵⁸ “Como una película de agua”, explica Bird, dando a entender que el mundo se imprime en la materia, en la superficie de las cosas, como si la exterioridad fuera la única manera posible de atrapar lo real a través de su concreción en el barro de la naturaleza. En ese sentido, y no en el de intrascendencia o ligereza, debe entenderse la frase de Carrera de que “el cine de Tarkovski es un cine tan *superficial* como los iconos de Rublev”. Como arte de la presencia, el paisaje cinematográfico, como el icono, es así un arte de la superficie.

Conviene recordar en este punto que el icono no es el resultado de una pulsión de elevación abstracta sino, contrariamente, el resultado de la concreción o encarnación en el barro del mundo. El icono no es una imagen que tiende a la trascendencia, sino que la hace presente. El icono es materia verdadera, *in praesentia*, inmanente. En este proceso inverso, no es la imagen la que sustituye, intermedia simbólicamente o trasciende lo visible, sino que lo divino adquiere la inmanencia del barro.

Como en otros aspectos del paisaje, Alexándér Dovzhenko aparece también aquí como referencia fundamental en esta vinculación entre la naturaleza filmada y el icono. Desde 1947 y hasta 1954 Dovzhenko fue tomando notas y desarrollando como guión *La caída de los dioses (Zahybel bohiv/ Gibel bogov)*, la historia de un pintor de iconos en

²⁵⁶ La fisicidad material del cine de Tarkovski fue un tema que ocupó también a Eugenio Trías, particularmente en la forma que adoptaban las visiones oníricas y los sueños, tan alejados de los de Hitchcock o Dali, por ejemplo. En *Stalker*, “un mundo de intriga onírica parece invadir el escenario -en blanco y negro, o en sepia- de La Zona, en contraste con bellas imágenes de la naturaleza, ribeteadas de formas también próximas al sueño: postes eléctricos inclinados, casas abandonadas, vehículos enmohecidos. Esos paisajes rodados en color, tan «naturales», poseen idéntica valencia onírica que los desechos industriales, las continuas charcas y arroyos con objetos obsoletos, o los escenarios de ruina industrial que se descubren en los túneles que atraviesa la comitiva” (2012: 3). Remito también a la nota 5.

²⁵⁷ Aplicando precisamente el concepto de la *imagen total* sobre el cine ruso, y particularmente sobre el de Tarkovski, Carrera habla de un realismo *in praesentia* o de superficie, un cine volcado hacia un mundo que se manifiesta no como imaginario, como proyección del contemplador, sino como entidad autónoma, resistente: “De lo que en él se trata es, sobre todo, de alcanzar una forma esquiva, de descubrir un gesto, aunque sea furtivo, del objeto, y a partir de ahí desarrollar un realismo que no transita a través de lo verosímil, de la mimesis naturalista, sino a través de la materia de la imagen, del contorno preciso del objeto, de la “forma figurativa exacta” (Carrera, 2008: 20).

²⁵⁸ Explica Bird que “como teórico, Tarkovski hizo referencia a la tradición del Simbolismo ruso en el cambio al siglo XX, según la cual la imagen era *realiora [a realibus ad realiora]*, es decir, más real que la realidad cotidiana. La conexión de Tarkovski con esta tradición ha animado a algunos analistas de sus films a comparar sus imágenes fotoquímicas a los iconos de la Iglesia ortodoxa del Este, que hacen real la presencia de Dios” (2008: 207).

PARTE II

la URSS de la década de los años veinte. Esos apuntes, que sólo se concretaron como película en 1988, treinta años después de su muerte, ilustran detalladamente la vinculación entre la imagen cinematográfica y el icono.

El proyecto pone en escena a pequeña escala, la de una aldea a comienzos del estalinismo, las tensiones que enfrentaron a los iconófilos e iconoclastas en el tiempo de la guerra de las imágenes en Bizancio en el siglo VIII o en la Rusia post-revolucionaria. Un pintor de iconos llega a una pequeña aldea con la intención de restaurar y completar el iconostasio del templo. A lo largo del film, el creador de imágenes (“Soy Dios”, se define) va buscando modelos físicos entre los habitantes del pueblo, dilatando la elección de quien finalmente prestará su apariencia física a Judas. La película plantea de manera elocuente en qué consiste la encarnación de un arte teúrgico, porque más que representar lo sacro, la acción emprendida por el pintor consiste en hacerlo presente en la realidad material del mundo físico-carnal. Más que modelos, los campesinos son modelados: instaurados como rostros santos en el tiempo presente. La presencia presente. De hecho, la misión del iconógrafo se expande en dos direcciones, espiritualizando los rostros de los campesinos y, simultáneamente, carnalizando su retrato en forma de icono. En este proceso, la naturaleza también acude a la invocación materialista del espíritu. En un momento determinado del film, la irrupción de una tormenta cae como un regalo sobre *los doce apóstoles reales*, de tal manera que, en ese momento, incluso la naturaleza deja de convertirse en modelo o fondo pictórico y se convierte en templo espiritual de la transfiguración a la que estamos asistiendo. “La iconostasis no es una religión”, afirma el pintor de iconos. “Existe entre nosotros”. “Desde luego no soy Dios -afirma uno de los personajes de Dovzhenko-, pero soy como Dios”.

La situación que se crea en el pueblo es interpretada por el jefe del *Koljoz* como la manifestación decadente y peligrosa de una idolatría que la revolución creía superada: “Si acostumbran a orar ante estas imágenes, ¿qué será lo siguiente?”. Así, las autoridades tomarán la decisión de destruir los iconos y abandonar las tablas a las inclemencias del tiempo. Pero para entonces, las imágenes ya han generado sobre los habitantes del pueblo su efecto transfigurador. “Lo que han creado, les hace cambiar, y por primera vez en su vida adoptan un pensamiento profundo, hasta el punto de que consiguen armonizar lo personal y lo público, en paz con el benevolente paisaje, el sol, el azul y dorado del cielo”.²⁵⁹

Por otro lado, los iconos, abandonados a la intemperie, hallan en medio de la naturaleza cierta clase de plenitud, también de transfiguración del paisaje. La lluvia que cae sobre ellos y descorre los colores los convierte en *imagen total*, empleando los términos de Carrera y Benjamin, desobjetualizados, intransitivos, sin función ni voluntariedad expresa, absoluta materia transfiguradora que abre el acceso a un conocimiento distinto. Al volver a la naturaleza, el icono se transforma en ella, en árbol, desandando el camino hacia su origen.

²⁵⁹ Palabras de Serguéi Trimbach extraídas de los comentarios de la edición en DVD *Olexánder Dovzhenko. The Cinematographic Legacy* (volumen 10).

La caída de los dioses evidencia un acercamiento al paisaje precisamente en su dimensión imaginal, material o presencial, que a partir de Dovzhenko influye en otros cineastas como Bárnét, Eisenstein, Paradzhánov o Tarkovski.

11.4.2. EL OJO MECÁNICO Y LA IMAGEN PURIFICADA

Junto a este realismo *in praesentia*, la materialidad del cine se sustenta también en la preeminencia de una mirada aparentemente no intermediada por la interioridad. Precisamente por la intervención del *ojo mecánico* de la cámara, en la imagen cinematográfica parece desaparecer la presencia del yo del autor, de tal manera que el cine no procura un discurso *sobre* las cosas sino que hace entrar al objeto *en la imagen* de pleno derecho (Carrera, 2008: 23). En tanto que *obraz*, en el fotograma existe una relación directa, no intermediada por la mano del hombre, entre la imagen de la naturaleza y el sujeto o el objeto del que toma la forma, encarnación acherópita del mundo, por tanto, imagen verdadera o, cuando menos, más verdadera que otras formas de representación que lo sustituyen, evocan o simbolizan.

El cinematógrafo actualiza desde una mirada popular y secularizada, pero con una solvencia que resultaba técnicamente imposible para la pintura, la posibilidad de obtener una imagen a través del contacto directo con el modelo. Hemos equiparado esta posibilidad con la imagen acherópita, como forma presencial y genuina de la realidad y el mundo que nos rodea, como el velo de la Verónica y el pañuelo de Agbar, sin la intervención de la mano del hombre: marca que una herida deja en su vendaje y que, de alguna manera, perpetúa el dolor. El icono como el fotograma, por tanto, es una imagen no hecha por la mano del hombre, “no pintada, sino creada presuntamente por contacto con la emanación de un personaje sagrado, más bien como aquellas imágenes creadas por el mismo Pincel de la Naturaleza y después, en los años finales del siglo XIX, las animadas por los hermanos Lumière” (Michelson, 1990: 26).

Desprovista de la subjetividad, la imagen adquiriría una limpieza depurada y depuradora. Recuérdese que Foma, uno de los personajes de *Andréi Rublev**, es retratado por Tarkovski como un pintor de iconos mediocre “no sólo por su indolencia y la ausencia de ambición, sino sobre todo por su tendencia a imaginar. Su propio dilema como pintor de iconos, y de Tarkovski como autor del film, es la siguiente: ¿cómo puede convertir el mundo en una imagen sin reducirla a sus propias fantasías? (Bird, 2008: 20). Klejman, alumno en el VGIK durante los años 30, recordaba que Kuleshov repetía obsesivamente a los jóvenes cineastas que debían limpiar la imagen, es decir presentarla con la nitidez de dibujo que caracterizaba al icono. Es llamativa, en este sentido, la poca recurrencia al plano-contraplano en el cine de la URSS de este periodo, una figura de montaje desaconsejada por el propio Eisenstein. El cine soviético, recuerda Klejman, descartó clichés habituales en el cine clásico norteamericano precisamente porque ensuciaban o subjetivizaban el encuadre. Por un lado, la composición en profundidad, con un personaje en primer plano y otro al fondo, “que parecía que salía de su vientre, como una enfermedad”, por otro, “la composición que recortaba una oreja o un fragmento de un hombro y al fondo un rostro. Estas eran, nos

decía Kulechov, enfermedades del cine que debíamos combatir porque lo esencial es el rostro” (2000: 29)²⁶⁰.

11.4.3. MIRADA COMPLETA O ESFÉRICA Y CINE-GRAFÍA

En el film *Fragmentos de un imperio* (*Oblomok Imperio*, 1929) de Fridrikh Érmiler, el encuentro entre los dos soldados enemigos está relatado a través de una gran vista general de una colina que ocupa toda la pantalla, perfectamente triangular y centrada en la imagen, como un dibujo geométrico regular. A su vez, este triángulo está atravesado en zig-zag por el sendero rectilíneo que atraviesan los personajes como un camino de expiación. En medio de la noche y de las trincheras, la abstracción geométrica posee el valor cuasi extático o purificador de lo que, en el contexto general del film, supone realmente el acceso a un estado distinto de realidad. Ese emblemático plano está realizado desde una distancia que no es ni lejana ni próxima y con una altura de la cámara que no es ni cenital ni a ras de suelo: es un lugar indeterminado, a medio camino entre lo terrenal y lo celeste, sin apoyarse plenamente ni en uno ni en otro. La distancia y la altura de la cámara desde las que se genera tal imagen poseen simultáneamente la capacidad de achatar la perspectiva y de cartografiar el territorio - rasgos asociados al ojo cenital-; pero al mismo tiempo la que resulta no es una mirada distante o absolutamente vertical, sino una mirada de este mundo, sensorial y humana. Es, además, una mirada que está y no está, una mirada *entre*, entre el cielo y la tierra; ajena al tiempo del mundo y a la vez prendada de la belleza de la tierra. El plano parece estar mirado no por el ojo monocular de la perspectiva racional, sino desde un lugar ilocalizable, más propio de la perspectiva invertida. Precisamente por el achatamiento de las formas y el dibujo lineal y geométrico que genera, la imagen remite al icono. Eisenstein se referirá también, definiendo este tipo de composición, a la perspectiva axiometrica del paisaje chino.

La distancia y la altura son decisiones formales que configuran la imagen cinematográfica. Pero las coordenadas del territorio medial, entre la tierra y el cielo, pertenecen también a la tradición del icono, incluso a determinadas artes populares, como los lubok, y al paisajismo decimonónico de Shishkin y Levitán.²⁶¹ Tal disposición otorga a la imagen una rotundidad gráfica poderosa y abstracta, al mismo tiempo que no pierde el contacto con el mundo, contacto nostálgico e indeterminado de quien se va definitivamente: desde ese lugar, la mirada se solidifica, pierde la condición humana pero no el recuerdo de lo humano. A esta forma del paisaje característica del cine ruso-soviético la llamaré *mirada completa o esférica*. Una mirada que no evita la perspectiva, que quedaría aniquilada si la mirada fuera directamente vertical, pero que sin embargo tampoco se entrega a la caja escénica del Renacimiento. Es mirada completa porque parece incluir el detalle y la visión general, la mirada miope y la présbite. *Mirada esférica*, porque da cierta unidad óptica al conjunto como si apareciera

²⁶⁰ En Rusia el plano-contraplano se llamaba vosmerka (ocho) porque el ocho describía el dibujo que establecía por montaje la relación entre dos personajes que se miraban o conversaban frente a frente. Abundaremos sobre el recelo al montaje en ocho-vosmerka y la construcción de planos sin contraplano en la parte III.

²⁶¹ Una muestra paradigmática de esta mirada entre la encontramos en *Sobre la paz eterna* (1894). ¿Desde dónde está visto tal paisaje?, nos preguntamos ante el cuadro de Levitán. Ni arriba ni abajo y, sin embargo, arriba y abajo simultáneamente, lo que otorga al cuadro una dimensión de extraña atemporalidad.

recogida por un espejo cóncavo o una lente gran angular -aunque no tiene las distorsiones de tales dispositivos-.

La *mirada completa* proporciona una manera de abordaje o concreción del espacio más próxima a la planitud bidimensional de lo gráfico que al efecto tridimensional de la perspectiva. La reivindicación del cine-grafía, del dibujo filmico, de la compatibilización en la misma imagen de dos o más puntos de vista y de la activación de la perspectiva inversa o invertida constituye sin duda un camino de representación de la naturaleza que lo aproxima al icono, a los lubok, incluso a la vanguardia pictórica y al cartelismo.²⁶² El paisaje como dibujo, como línea, como ornato geométrico, será una de las obsesiones estéticas de Eisenstein y, como veremos, una forma de subversión representacional practicada a partir de los sesenta por Iliencko, Paradzhánov, Drach, Ivánov, Abuladze, Mansúrov, Tarkovski y Sokúrov.

En este contexto, el caso de *Felicidad* (1934)*, dirigido por Medvedkin, resulta no sólo paradigmático sino precursor del paisaje-grafía o paisaje mural practicado por los directores del nuevo cine del Deshielo. El film es una heterodoxa comedia fantástica en torno al humilde campesino Khmyr, que no encuentra acomodo en el universo de la vieja Rusia y recibe la llegada del nuevo régimen como un proceso natural de maduración de la tierra. La distribución de los roles y el mismo desarrollo de los acontecimientos responde a arquetipos y convenciones heredadas de los cuentos tradicionales, impregnados por un humor negro implacable, que asociamos al arte gráfico de propaganda y agitación. A su vez, los rostros parecen verdaderos iconos. No hay pretensión de leerlos a partir de ninguna identificación psicológica, sino como arquetipos cargados de memoria iconográfica, como la que vincula la faz del terrateniente a San Nicolás. Las representaciones espaciales parecen igualmente extraídas de imágenes populares: por la estilización de los elementos naturales aislados en la imagen (los árboles, la casa, de una singularidad específica), pero también por el agrupamiento de los motivos en unidades simbólicas, como la imagen del cerco-jardín, gráficamente perimetrado en torno al árbol o la montaña. Las escenas más discursivas aparecen narradas desde ese lugar intermedio (entre el cielo y la tierra) que hemos descrito como *mirada completa*, lo que le permite a Medvedkin distribuir a los grupos humanos y los elementos del paisaje en unidades o conjuntos geométricos, como formas ornamentales.

Por todos estos motivos, Valeri Fomin ha señalado que *Felicidad* es el resultado de un género nuevo edificado precisamente a partir de la poética del folclore (2001: 167), en la que el paisaje desaparece como entidad autónoma y es sustituido por una geografía deslocalizada e irreal que sólo se activa al paso del héroe. “Un camino, un árbol, un río y un puente”, resume Widdis. No hay interés en la belleza de los parajes, “no hay fondo escenográfico, no hay paisaje; el espacio real se convierte en irreal” (2005: 51). En el no-lugar paisajístico de *Felicidad*, el espectador es empujado a un tipo distinto de percepción espacial, más gráfico e irreal, también por la ausencia de

²⁶² La hipótesis del cine en su dimensión gráfica, imagen-obraz, correspondió primeramente a Malévich y fue desarrollada por Eisenstein. En todo caso, Pável Florenski en su teoría del espacio y, específicamente en el texto *La perspectiva invertida* -cuya primera redacción se remonta a 1920- señalaba las limitaciones de la cámara oscura y los aparejos óptico, de cuya evolución resulta el cine, a la hora de construir un verdadero espacio de conocimiento, equiparable al que proporciona el arte del icono.

cualquier dimensión temporal de la naturaleza y las estaciones. Ante este laconismo paisajístico, prevalece la dimensión puramente vivencial, porque sólo la acción, el viaje, la fisicidad del héroe activa -y hace visible- el lugar (2005: 42). La ausencia del paisaje, la activación del lugar en función de los pasos del héroe y la dimensión clausurada del tiempo hacen del film de Medvedkin un caso paradigmático del paisaje folclórico adaptado al cine, que por su rareza y radicalidad resultará desconcertante para el ojo acostumbrado al paisaje representación. La recurrencia a la tradición del cuento popular, al icono y las artes gráficas tradicionales supone, así, una vía de concreción o materialización del espacio como espacio empírico, como linde del habitar. Recordaba Propp que en el folclore no existe paisaje sino “sólo espacio empírico, sólo tiempo empírico, medido no por fechas, días o años, sino por las acciones de los personajes” (1984: 25). El espacio se activa -se hace visible- a su paso, y desaparece cuando el personaje abandona el lugar.²⁶³

11.5. SACRIFICIO DEL PAISAJE

Hemos insistido, particularmente en el capítulo 9, en que el paisaje-materia condujo a finales de la década de 1920 a la construcción de un nuevo relato o cosmogonía soviética que daba sentido al origen y destino del pueblo post-revolucionario. Este nuevo relato adquirió características propias de todo relato arcáico, en el que los distintos elementos fueron ocupando un nuevo lugar, nuevas funciones, nuevos ideales. También la naturaleza. En este sentido, una de las consecuencias paisajísticas más notables tiene que ver con la dimensión sacrificial del paisaje. La transfiguración geográfica del territorio soviético, la implantación de la agricultura extensiva, la construcción de los grandes embalses y la red de electrificación señalaban un inicio, un nuevo tiempo, fundamentado en la transferencia de vida que significa acabar con lo anterior. De la misma manera que, como recuerda Eliade, con la aparición de la agricultura en las sociedades arcáicas surgió el sacrificio cruento, por la toma de conciencia del ciclo muerte-vida en el que se inscribía todo lo existente, la nueva relación con el territorio que impone la revolución bolchevique obligaba también a la inmolación del paisaje propio, del paisaje heredado. “Se trata -explica Eliade- de una concepción muy antigua, y casi universal, concretamente la creencia de que toda creación implica una transferencia mágica de la vida. Se proyecta, a través de un sacrificio cruento, la energía, la vida de la víctima sobre la obra que se pretende crear” (1980: 59).

Con motivo del centenario del cine, los autores Oleg Koválov y Serguéi Seliánov hicieron del concepto del sacrificio la llave maestra para interpretar retrospectivamente el cine y el tratamiento paisajístico de Rusia. De ahí resultó el ensayo audiovisual titulado *La idea de Rusia (Russkaya Ideia)*.²⁶⁴ La hipótesis que

²⁶³ Propp explica que en los relatos tradicionales “no hay pretensión de describir el paisaje. Bosque, río, mar, escalinatas y muros de la ciudad son mencionados cuando el héroe los salta o atraviesa, pero el narrador es indiferente a la belleza del paisaje” (1984: 21). Por el contrario, una mirada más estetizante o visualista, tendería a marcar distancias en la lejanía exótica, señalando pueblos o costumbres alejadas del centro.

²⁶⁴ El concepto de la *Idea de Rusia* es una constante en la conformación de eso que se ha llamado el alma rusa, desde la caída de Constantinopla en 1453. *La Idea de Rusia*, formulada expresamente por Nikolái Berdiaev en 1946, pero avanzada anteriormente por otros autores, especialmente por Vladimir Soloviev en 1888, venía a trazar la historia y el destino de Rusia como el de un pueblo elegido, puente entre el Oriente y Occidente, que debía marchar en solitario

articulan Koválov y Seliánov viene a decir que el proceso revolucionario bolchevique y la proyección utópica de la sociedad comunista constituyeron una manifestación profana del anhelado reino de los justos que esperaba el pueblo ruso desde quinientos años atrás. Era difícil encontrar en toda la historia rusa una convergencia de factores que confirmaran de manera tan inequívoca la sospecha de que el fin de los tiempos estaba próximo: ya se vislumbraba la ciudad de Kitezsh, sobre todo si el ciudadano soviético entraba a algunas sesiones de cine y descubría los esfuerzos de mapización, industrialización y modernización del país. Para Koválov, la edad de oro de la *idea de Rusia* en el cine es el periodo soviético:

Desde los tempestuosos años 20, el joven arte que era el cine, a la estela del empuje político, estaba obsesionado con los modelos cósmicos de recreación de la realidad; levantar la catedral de la Utopía Santa en la tierra, en la que sólo el nuevo hombre del futuro tendría el derecho de entrar (1999: 13-14).

El proceso de transfiguración física del territorio al que se aplicaron los bolcheviques tras la revolución -proceso de apropiación y dominio del suelo ruso, empleando los términos de Widdis-, puede interpretarse así como rito sacrificial del paisaje. En el proceso de facilitar la llegada del *último reino*, el gesto culminante de la generación revolucionaria pasaba por el sacrificio del viejo mundo, de la tierra doliente, vacía, cuarteada y estéril, anegada de sangre. De igual manera que cada persona, de manera individual, sólo vislumbraba ante sí un camino posible, el del sacrificio por el proyecto colectivo, al *cuerpo del paisaje* sólo le cabía, igualmente, su inmolación transfiguradora. Moldeado como cuerpo, con el barro del mundo, el paisaje era siempre, por tanto, un paisaje elegíaco, agonizante, justamente el paisaje anterior al paisaje eterno. Efectivamente, precisamente porque se había dado entidad física al paisaje, la inmolación era posible: porque existía un cuerpo sacrificial, la imagen-total, la naturaleza muerta.

De tal interpretación escatológica del paisaje se deriva la paradoja, característica de cualquier cultura sacrificial, de que “los cineastas que filmaron orgiásticas escenas de destrucción, estaban igualmente fascinados por la belleza del mundo. Esto es tan hermoso que lo único que queda es morir. Después de esto, cada día de vida sobre la Tierra parece un insulto”.²⁶⁵ Filmar el paisaje, por tanto, era invariablemente una forma de despedida. La última mirada, en el último recodo del camino, sobre la ciudad de Sodoma.

En el contexto de una cinematografía que había buscado como ninguna, de manera programada, el inventario materialista del mundo, el sacrificio del paisaje supone la aniquilación de la materia y su sublimación espiritual, reactivando el movimiento circular y paradójico que hemos descrito al inicio de este capítulo. Koválov lo resume con estas palabras:

por la historia hacia la consecución del advenimiento del reino de Dios en la tierra: la mítica ciudad de Kitezsh se haría visible cuando, al final de los días, se impusiera el reino de Dios.

²⁶⁵ Voz en *off* de *La idea de Rusia*.

PARTE II

La imagen cinematográfica está llamada a expresar la poética de la realidad, del espacio terrestre que nos rodea, una vocación que es evidente en los logros de los americanos, italianos, checos, georgianos y otras eminentes escuelas. Pero el mundo de la cultura rusa es el mundo del espíritu, y su empeño consiste en encarnar lo no-material. La sensual naturaleza del cine parece opuesta a esta necesidad; y el verdadero director deifica la materia bruta de la vida (1999: 13).

Brotan así películas dolientes o de una densa nostalgia, que celebraban el mundo al mismo tiempo que entonan el lamento de una despedida o el llanto de una pérdida: fin y principio armonizados en un único gesto filmico, que sólo puede interpretarse en sentido trascendente. En *Acorazado Potemkin*, el cadáver del marino Vakulinchuk es colocado en el puerto de Odesa frente al mar, a la espera del nuevo día, como un contemplador ciego y solitario, en un interludio paisajístico desconcertante que sólo puede interpretarse como sacrificio revolucionario que se entrega a la naturaleza. *Eliso* (1928), de Nikoloz Shengelaya, va más allá y hace de todo el relato un rito del paisaje inmolado por sus habitantes. Un pueblo checheno del Cáucaso resiste en el pico de una montaña las estratagemas de los emisarios y del ejército del zar. Durante buena parte del film el director nos muestra la implicación de los lugareños en la construcción del pueblo, con barro y piedras, dando forma con sus manos al pueblo y, simultáneamente, construyendo ellos mismos la montaña. Hasta ese punto es indiferenciada la separación entre la naturaleza y la civilización. Cuando, al final de la película, la conquista parece inevitable, los habitantes de la aldea dan fuego a las casas y la montaña misma se consume como una tea. En ese punto, Sheghelaya hace explícita, en una gran vista general, la división del paisaje en tres estratos: el pueblo-tierra, el cielo-nubes y más arriba los picos nevados, como flotando en la parte más elevada del encuadre. Transformado en símbolo de la transfiguración purificadora, el humo del pueblo asciende de un estrato a otro hasta la franja más elevada, donde su resistencia encuentra valor de eternidad.

En Dovzhenko la dimensión sacrificial del paisaje es recurrente en su filmografía, habitualmente combinando referencias míticas y cristianas. *Arsenal* (1929) está planteado como un nuevo evangelio, que toma incluso la imagen vertical del árbol nuevo que crece de la tierra estéril a partir de su inmolación. El personaje principal encarna esta dimensión de nueva vida que surge de la muerte, mostrando el pecho como Cristo ofreció su costado, de pie sobre un paisaje absolutamente agotado. En *Shchors* (1935) el personaje principal aparece caracterizado como un cristo revolucionario (como el Cristo de Kramskoi) que recuerda a sus discípulos que “Resucitaremos”. En *La tierra* el momento en el que se despierta la naturaleza coincide con el funeral del joven Vasili. Contrariado por lo que había visto, el poeta oficialista Demián Bedni escribió en *Izvestia* que para el director lo sagrado no era la colectivización ni el tractor, sino lo eterno, el zumo de las manzanas y el de los pechos de las mujeres (cit. Liber, 2002: 112). Aunque su cruel diagnóstico concluía advirtiendo a las autoridades de que aquella era una película cínica y antinatural, sin embargo no se equivocaba al enunciar las prioridades estéticas del cineasta.

Patriotas (Okraina, 1939), de Bárnét, también asume elementos iconográficos - la figura de Cristo en el desierto- que parecen extraídos de los paisajes evangélicos. Las trincheras, los cráteres de las bombas, el barro, aparecen en un paréntesis de la guerra

como un escenario ultraterreno, propicio para el encuentro con lo hermético. La cámara ocupa el foso de las trincheras y asume inevitablemente el punto de vista de lo que está más allá del enterramiento. En la lógica que plantea el film se entiende el final sobrecogedor en el que Nikolai resucita: “Kalechka ¡Levántate!”, grita un compañero. Y Kalechka abre los ojos y sonrío.

Más allá de la estricta funcionalidad de la trama, *Un caso elemental*, de Pudovkin, se conforma como una abstracción cosmogónica. “La cualidad visual estática del film -apunta Kovalev- subrayada por los planos en cámara lenta y por los interiores ascéticos, contrasta con las erupciones figurativas, con la idea de transmitir la biología oculta e interior de todos los procesos” (1999:20). De *¡Que viva México!*, película inconclusa de Eisenstein, emanaba una urgencia carnal y, al mismo tiempo, una conexión densa y oscura con el origen mismo de la vida. Muerte y vida volvían a aparecer como rostros de la misma realidad circular. Tal esencialidad biológica impregnaba también las imágenes de *La pradera de Bezhin*. Los iconos filmados por Eisenstein en este film adquirirían súbitamente una carnalidad luminosa y trascendente. Más que una forma de presencia, conformaban cierta clase de aparición. Un dibujo nítido, claro, bidimensional. En una secuencia al inicio del film, los campesinos, en plena efervescencia revolucionaria, entraban en un templo y destruían las imágenes, con la convicción iconoclasta que ya hemos asociado a *Entusiasmo*. Desgraciadamente, del film sólo quedan hoy imágenes fijas, por lo que resulta difícil reconstruir el dinamismo de la situación planeada. En todo caso, la detallada serie de fotografías de los rostros de los campesinos, hombres y mujeres, recortados por los marcos de los iconos, son lo suficientemente explícitas como para entender el impacto de la sustitución: “Los rostros de los profanadores enmarcados en los marcos vacíos de los iconos -afirman Koválov y Seliánov- son los rostros luminosos de los nuevos santos. No es una blasfemia. Es la confirmación de una nueva fe”.

En este caso, la dimensión sacrificial del paisaje pareció extenderse a la película completa ya que, una vez acabada y revisada por los censores, quedó almacenada y desapareció, consumida en llamas, durante los bombardeos nazis sobre Moscú. La censura del film de Eisenstein deja en evidencia el efecto heterodoxo y subversivo del paisaje. “No era casualidad -argumenta Koválov- que esta tendencia a la poetización de las fuentes de la vida, coincidiera con el aniquilador proceso de la colectivización, o que el canto lírico a la fertilidad de la tierra fuera una reacción contra el genocidio del estado” que se estaba produciendo en ese mismo tiempo (Koválov, 1999: 21).

La última película que desarrolló la idea de Rusia, al menos hasta los años sesenta del siglo XX, fue *Iván el Terrible (Iván Groznyi, 1944)*. Todavía en este film aparece el personaje arquetípicamente ruso del loco-idiota o santo-idiota: el príncipe Vladímir, un hombre de Dios, capaz de llevar las ropas del zar como un juego, desprendido e inocente, ajeno ante cualquier posesión o carga terrenal. El santo-idiota vaga por el paisaje, gozándolo en toda su belleza arrebatadora, pero despidiéndose siempre. Y siempre de paso, como un *stalker*. A partir de *Iván el Terrible*, este arquetipo literario -y su relación inocente con la naturaleza- desaparecerá por un tiempo del cine ruso. La *idea de Rusia* pasará al fondo y el frente lo ocupará la *idea del Estado*, dividiendo en dos mitades, como una perfecta doblez, la historia del cine ruso post-revolucionario.

CAPÍTULO 12

TERCER PAISAJE

BALAZS Y EISENSTEIN, DOS MODELOS TEÓRICOS

La dicotomía entre la representación-pintura y la presencia-ícono, entre el paisaje como celebración de lo visible y el paisaje como presencia, entre el cine de la imagen y el de su ausencia, entre lo demoníaco y lo apofántico, entre el espacio ilusionista y el espacio del aparecer, se concreta en los años veinte en la confrontación entre Bela Balazs y Serguéi Eisenstein. Uno y otro representan dos formas totalmente distintas de entender no sólo la imagen de la naturaleza a través del cine, sino la misma naturaleza del cine. En este capítulo abordaremos el pensamiento sobre el paisaje de ambos autores, como manifestación de las tremendas paradojas e influencias que convergen en la estética del paisaje en el cine ruso-soviético.

El debate se inició con *Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925). El film de Eisenstein guarda en su interior un dilema paisajístico que el propio director tardó veinte años en resolver. O, al menos, en revelar. Se trata de la secuencia de la niebla tras la muerte de Vakulinchuk, interludio paisajístico que se solapa entre la parte tercera, *La muerte clama*, y la cuarta, *La escalera de Odesa*. El cadáver del marino Vakulinchuk es depositado en la dársena del puerto con el rostro descubierto, solitario y confrontado al horizonte: únicamente el paso de algunos barcos y el amanecer, el último amanecer antes de la revuelta, velan su cuerpo. Ante unos ojos que ya no ven -los de Vakulinchuk, de ahí la paradoja- va concretándose el nuevo día con toda la belleza sublime y gratuita, como un objeto aparentemente innecesario en el contexto de urgencia histórica del film. Lo enigmático de la secuencia no resulta sólo de la capacidad del paisaje para detener el curso de la historia por unos instantes, sino de la solemnidad de este rito arcaico, tributo al héroe muerto, en el que la magnificencia de la naturaleza se concreta en todo su esplendor ante los ojos vacíos de un contemplador ciego. Tras el silencio del paisaje, el estruendo de la revolución continúa.

Eisenstein había imaginado la escena en un ambiente desenfocado, como visto “a través de las lágrimas” (*skvoz slezy*), abundando en el efecto emocional del *soft-focus* de *Broken Blossoms* (1919), de Griffith (Pudovkin, 1974: 123). Cierta día, buscando localizaciones con su operador Eduard Tissé, Eisenstein se topó con el espectáculo del muelle cubierto por la niebla. El director letón diría después que era “como si la niebla se pegara al objetivo, igual que el algodón de azúcar a los dientes” (Eisenstein, 1945: 51). En principio, como comentaría Alexander Levitskii, ese paisaje natural pertenecía a la categoría de lo *no-filmable*, es decir, de lo que técnicamente, por la calidad de la luz y su evanescencia, no podía quedar impreso en la película que manejaban los operadores soviéticos de la época. De hecho, la caída de la niebla era siempre un motivo de fuerza para dejar de filmar. La belleza lírica de ese *objeto encontrado* “se convirtió en el coro de apertura de aquella sinfonía en honor de los marineros asesinados” (Cavendish, 2007: 685).

A los pocos días del estreno, el 6 de julio de 1926, y con las imágenes de Potemkin como base de su argumentación, el teórico húngaro Bela Balazs defendía, en un artículo titulado *El futuro del cine* publicado en la revista rusa *Kinogazete*, que el factor decisivo del cine como arte “sólo emerge a través de la lente; sólo puede producirse a través de la fotografía”, interpretando o creando a partir de los datos de la realidad, como hace un pintor ante un paisaje (1988: 144-145). Balazs escribía de manera elogiosa de la película, algunas de cuyas escenas le servían de ejemplo, pero entendía que la verdadera trascendencia de la obra descansaba en “la oculta cualidad figurativa de los planos” compuestos por el operador (1988: 44). En los elogios al pictorialismo de *Acorazado Potemkin* había un descrédito indirecto a la principal apuesta estética del film, sustentada en el montaje. Así lo interpretó Eisenstein, que replicó apenas dos semanas después. El 20 de julio de 1926 aparecía en *Kino* su texto *Bela olvida las tijeras*, en el que trataba con indisimulada ironía al autor húngaro, bien conocido en los ambientes cinematográficos soviéticos y cuyo libro *El hombre visible* (1924) había sido traducido y publicado en Rusia en dos versiones. Entendía Eisenstein que Balazs trasladaba al cine la tradición de la pintura de caballete (*stirización*), otorgando a cada encuadre una categoría absoluta, una belleza estática y ensimismada. Las *tijeras* que había olvidado Bela Balazs eran precisamente las del montaje porque “el efecto expresivo del cine era el resultado de la yuxtaposición. (...) El plano meramente interpreta el objeto en un lugar para que pueda ser yuxtapuesto a otras secuencias. Balazs siempre dice cuadro, plano, pero nunca secuencia” (1988: 147).

El episodio de la niebla no abandonó nunca el centro de las preocupaciones de Eisenstein y justificó algunas reflexiones nucleares en su postrero artículo ‘La música del paisaje’, última parte de *La naturaleza no-indiferente*. El cineasta citaba en aquel ensayo a Novalis: “Todo paisaje es el cuerpo ideal para la expresión de un tipo particular de pensamiento” (1987: 376), como si se tratara de la última réplica a Balazs, esta vez conciliadora, corroborando la idea del autor húngaro de que los rusos siempre tienden a hacer del cine una operación de pensamiento. El debate escenificado por Balazs y Eisenstein ilustraba dos formas extremas de pensar el paisaje cinematográfico. Al producirse esta colisión en la URSS, en el contexto de un virulento debate artístico sobre la herencia del paisaje y la nueva iconoclasia revolucionaria, la soviética se convirtió en la primera cinematografía que otorgó al paisaje la categoría de objeto de pensamiento filmico. La estética de Balazs conducía al territorio del paisaje-representación, resultado de la entronización del punto de vista antropocéntrico y el encuadre y cuya memoria iconológica llevaba retrospectivamente a *De Pictura* (1435) de Alberti. El paisaje era, en este caso, un constructo de la mirada que heredaba toda la tradición occidental pictórico-literaria, asimilada por Rusia fundamentalmente durante los siglos XVIII y XIX. La segunda vía, planteada inicialmente como una nueva iconoclasia contra la tradición del paisaje-representación, proponía un acercamiento radical a la materialidad *in praesentia* del mundo en todas sus dimensiones no visualistas, es decir, topográfica, vivencial, incluso productiva, a través de la intervención, transformación e inscripción de la cámara en el mundo. En este segundo caso, lo constitutivo del cine no parecía ser la imagen, sino su capacidad para poner en evidencia la propia operación de percibir. La primera opción remitía a la interpretación imaginaria del paisaje: creadora de atmósferas, espejo de la interioridad, proyectora de

ambientes y mundos. La segunda llevaba a la interpretación imaginal²⁶⁶, cosmogónica y totalizadora del hombre y la naturaleza. La primera era el territorio de la mirada. La segunda planteaba inicialmente una relación háptica con el medio y conducía a la apreciación de valores propios de la creencia y el mito.²⁶⁷

En 1929, en el Congreso de Cine Independiente de La Sarraz, Eisenstein había planteado la distinción de dos tipos de mimesis que se ajustan también a los extremos de este debate. Distinguía entre la *imagen representación-izhobrazhenie* y la *imagen-obraz*. La primera, que definía como mágica, copiaba la apariencia de las cosas, como la imagen que devuelve el espejo. El segundo tipo de mimesis no tomaba como referencia las apariencias sino el principio que las animaba, no duplicaba sino que aparecía, era realmente una forma de presencia. “Estamos en el tiempo de la penetración de la materia -advertía el director-. Vamos más allá del fenómeno hacia el principio que se oculta tras el fenómeno para finalmente adquirir el magisterio sobre él” (Eisenstein, 1988: 34-37). La fisionomía de Balazs, también sus paisajes, su culto exacerbado a la visibilidad espontánea y superficial de la naturaleza, respondía al primer grado de imitación, cuyo resultado era la obtención de la imagen representación: *izobrazhenie*. A diferencia de ésta, la *imagen-presencia* remitía a la imagen del icono -*obraz*- y no era definible por su valor figurativo sino por su saturación semántica: la imagen-obraz es “el sentido, entendido como condición de la obra y como el punto de llegada” (Montarni, 1992: 18)²⁶⁸. La imagen-obraz supone una crítica de la representación, de la misma manera que el icono es una crítica del mundo: ambas son escépticas respecto a la mirada superficial y proponen “una visión del espíritu más allá de lo que ven lo ojos”. En el caso del montaje eisensteiniano, porque a través de la relación entre los planos emerge una totalidad que no existe por sí misma en los fragmentos (Klejman, 2000: 26). Dirigiéndose específicamente a Balazs, Eisenstein explicaría que “las condiciones del cine crean una *imagen-obraz* de la yuxtaposición de los *cortes-obrez*” (1988: 147).²⁶⁹

En todo caso, aunque el debate sobre el paisaje aquí descrito está planteado ya en 1925, las estéticas de Balazs y Eisenstein delimitan un marco teórico que abarca veinte años. *El hombre invisible*, primera aproximación teórica de Balazs, fue publicada

²⁶⁶ La diferenciación entre imagen imaginaria e imagen imaginal corresponde a Henri Corbin. El islamista se lamentaba en Mundos Imaginalis, a comienzos de los años sesenta, del proceso por el que la “civilización de la imagen” -mencionaba expresamente al cine- había ido desprendiendo a la imagen de su fuerza imaginal en favor de sus virtualidades simplemente imaginarias. Corbin oponía lo imaginario, en el sentido corriente con que se designa lo irreal o lo inexistente, lo fantástico, incluso lo utópico, a lo imaginal, entendido como el rito, digamos mágico, propio de la imagen que media entre lo sensible y lo inteligible. Es decir, la imagen no como expresión, sino como sendero de conocimiento, analógico y no racional, que superaba “el dilema del racionalismo habitual que reduce la elección a los términos de un dualismo banal: o la materia o el espíritu” (1995: 37- 48).

²⁶⁷ Michaud ha equiparado este debate a la confrontación, en los años cuarenta, entre Krakauer y Panofsky, el primero como teórico del encuadre, el segundo, como defensor de la red de relaciones entre las imágenes. Panofsky, discípulo de Aby Warburg, hacía una lectura del cine como proyección del *Atlas Mnemosyne*. “Allí donde Krakauer piensa la imagen como un fenómeno estático, a partir de la noción de cuadro –su análisis del cine descansa en ese punto, como lo subrayó Panofsky, tributario de la cultura fotográfica-, Warburg lo hace como una estructura cinemática, con una problemática del movimiento, es decir, del montaje” (Michaud, 2006: 45).

²⁶⁸ Montani entiende que en la imagen-obraz la construcción de la obra trata de producir un efecto de totalidad (...) [Esta cualidad de la obra] es lo que Eisenstein designaba con el término *Obraznost* o *imaginidad*” (1992: 18).

²⁶⁹ Uno de los méritos de Eisenstein en la construcción de su pensamiento sobre la naturaleza consiste precisamente en la identificación de estos dos tipos de mimesis y, consiguientemente, la distinción entre la *imagen-izobrazhenie* y la *imagen-obraz*. Una distinción que no hace sino trasladar al nuevo medio el debate sobre la imagen (como representación o presencia) que caracterizaba la segunda encrucijada del paisaje.

en 1924. Eisenstein, sin embargo, resolverá su pensamiento sobre el paisaje en *La naturaleza no-indiferente*, escrita entre 1940 y 1945, fruto de la evolución de sus ideas sobre el montaje vertical y la estructura polifónica. Analizaremos a continuación los componentes esenciales de la estética del paisaje de Balazs y Eisenstein.

12.1. ESTÉTICA DEL PAISAJE DE BELA BALAZS

La posibilidad de articular una tercera categoría del paisaje, como derivación lógica de la imagen-representación pero que superara la dualidad imagen-materia, fue intuita en la década de 1920 por el teórico húngaro Bela Balazs. A comienzos de la década de 1920, Balazs fue el primer autor que teorizó de manera específica y pormenorizada sobre el paisaje en el cine. Otorgamos a Balazs, por tanto, un papel de catalizador estético en la tradición del paisaje-imagen. Analizaremos a continuación sus aportaciones a la teoría del paisaje a partir de cuatro conceptos: la herencia romántica y su articulación como paisaje cinematográfico, la fisionomía del paisaje, la categoría de lo sublime cinematográfico, y la experiencia demoníaca del paisaje.

12.1.1. BALAZS Y LA HERENCIA ROMÁNTICA EN EL CINE

La estética cinematográfica de Balazs, recogida en *El hombre visible*, estaba fundamentada en la fisionomía de Goethe y en la idea de lo visible como un constante devenir formal, resultado del flujo permanente y trascendental del espíritu, de la vida natural y orgánica. Para Goethe la apariencia física y la esencia espiritual estaban inseparablemente unidas, componían una unidad inextricable en un permanente y mutuo *llegar a ser*, de tal manera que la primera no era un simple signo de la segunda ni la segunda un territorio negado a la visión.²⁷⁰ Esta idea de la imagen como advenimiento constante es uno de los puntos centrales en la estética del pensador húngaro.

Balazs asume la herencia romántica de la imagen como rostro²⁷¹ que siempre está siendo y que muestra ocultando, porque todo está bajo el flujo permanente de la esencia trascendental que no se detiene. Desarrolla así una estética que celebra la capacidad del cine para hacer visible ese mundo fluido, como una lengua anterior a Babel, anterior a la abstracción conceptual de las palabras. A partir de la invención de la imprenta -entendía- el mundo occidental había caído en un proceso de alejamiento de lo visible propiciado por la predominancia del pensamiento verbal. “La cultura de las palabras es una cultura desmaterializada, abstracta e hiper-intelectualizada, que denigra el cuerpo humano a su estatus puramente biológico” (Balazs, 2010: 11). A lo largo de los últimos siglos, la dimensión corpórea y física del ser humano había pasado de ser

²⁷⁰ En este aspecto se distancia de la fisionomía de Johann Caspar Lavater, con quien colaboró en el primer volumen de *Fragmentos fisonómicos* (1775-78).

²⁷¹ Hoffman remite la asociación entre rostro y paisaje al dibujo de cabeza de niño que incluye Leonardo en el folio 35v del *Codex Atlanticus* (1490). “La cabeza de niño incluye un motivo morfogenético importante: en la medida en que las delicadas líneas desdibujan el rotundo y firme volumen de la cabeza, se abren a algo que no puede leerse como cuerpo, sino en todo caso como el inicio de una configuración espacial. En concreto, se trata de la prima idea de un paisaje” (2008: 20). La *transmutazioni di forme* que aparece así registrada por Leonardo fue después desarrollada, citando de manera expresa el *Codex Atlanticus*, por Alexander Cozens, ruso de nacimiento, en *A New Method of Assisting the Invention of Drawing Original Compositions of Landscape* (1785). “Para Cozens, el paisaje no era un tema para la imitación (de un fragmento de la naturaleza), sino la metáfora de la creación de la forma. Por ello, entiende el germen de toda invención puede ser una mancha accidental” (2008: 24). La línea exploratoria que abre Cozens entre el retrato y el paisaje fue seguida por Ruskin, Turner, Friedrich hasta llegar a Kandinski.

silenciada y olvidada a convertirse, finalmente, en invisible. De alguna manera, el espíritu visible había dejado paso al espíritu legible. “Esta negación del cuerpo no sólo ha provocado la atrofia de su poder expresivo, sino que igualmente ha herido al alma que el cuerpo debe expresar (2010: 12). El proceso que Marx había definido como reificación venía a identificar, precisamente, el proceso de abstracción moderno que había transmutado el concepto de valor por el de precio y el de trabajo por mercancía. “De tal manera que la mente de las personas se ha hecho extraña a la existencia inmediata de las cosas” (2010: 84).²⁷²

Además de la herencia romántica que hace aparecer al cine como una herramienta cuasi prelapsaria, anterior a *la caída* del ser humano en la palabra, Balazs asume la modernidad del nuevo medio como una revolución perceptiva. En este punto, Balazs enlaza con la fenomenología desarrollada por Georg Simmel -de quien fue alumno²⁷³- y Henri Bergson. A la forma de percepción específica que genera el cine la llamará *apercepción*. Alejada del dualismo freudiano que distinguía entre el lenguaje y el inconsciente o entre lo simbólico y lo imaginario lacaniano, la *apercepción* del cine no resulta de una mediación de un signo o de la práctica performativa en la que el discurso se *pone en escena* o simplemente de manifiesto. No, el cine hace visible lo espiritual instantáneamente, en el mismo golpe de visión: “el cuerpo se hace espíritu sin mediación, y el espíritu se hace visible a la vez” (2010: 10). Esta interpretación de la imagen como lugar de encuentro e intercambio, resolvía el problema de la dualidad que separaba el lenguaje de su referente y las palabras de las cosas. “En el cine -concluía- no hay semejante cosa como algo puramente externo o decoración hueca. Todo lo interno se hace visible en algo externo, de donde se deduce que todo lo externo da testimonio de una realidad interna. Esto incluye a la belleza” (2010: 29). Sobre esta fusión que resolvía la dualidad, Erica Carter concluye:

Balazs repudia la interpretación dualista que enfrenta la naturaleza a la tecnología, la percepción directa a la indirecta, y en su lugar presenta una visión de la cámara como un instrumento tecnológico cuyo tránsito entre *encarnación* y *desencarnación* desdibuja las fronteras entre cuerpo y tecnología, entre mundo interior y exterior (Carter, 2010: xxviii).

Aunque Balazs no establece en ningún caso una equivalencia con el misterio cristiano de la Encarnación, su visión del cine tiene la dimensión metafórica de un nuevo *advenimiento de la carne*. Ciertamente, Balazs no pretende una lectura teológica de su estética cinematográfica, pero abunda en una interpretación visionaria y escatológica del marxismo que quiere cambiar la relación de lo profano y las formas

²⁷² Aunque mencionado por Marx, el concepto de reificación fue desarrollado ampliamente por Georg Lukács, con quien Balazs mantuvo una estrecha amistad hasta que la diferencia de criterios sobre la aplicación del marxismo les fue alejando en torno a 1917.

²⁷³ Balazs fue alumno de Georg Simmel, el autor de *Filosofía del paisaje*, de quien toma el término *Landschaft*, como fragmento de lo que no admite fragmentación -la naturaleza-. La apreciación o no del paisaje era precisamente -según el autor- uno de los componentes culturales esenciales que marcan el paso de la interpretación mítica o cosmológica de la naturaleza a la antropocéntrica y visual. “El arte cristiano medieval -escribía-, permaneció ignorante del alma de la naturaleza, y por lo tanto también de su belleza. (...) Sólo con el Renacimiento los hombres comenzaron a animar la naturaleza y transformar las zonas muertas en paisajes vivientes” (Balazs, 2010: 53). En esta sublimación histórica de la visibilidad, el cine constituye la formulación más acabada del paisaje en cuanto imagen que había germinado en el Renacimiento.

sacras. En ese sentido, la aparición del cine en la historia tiene para Balazs una interpretación iconófila que remite a la espiritualidad del cristianismo oriental: de alguna manera, la imagen aparece en la historia, interviene en ella y la cambia. Si el nacimiento de Cristo había hecho visible la imagen de Dios Padre, anunciada a lo largo del Antiguo Testamento como una promesa de la imagen verdadera, el cine parecía anticipar la llegada del rostro del hombre mismo, invisible durante más de quinientos años, además de romper las cadenas de la abstracción derivadas de la verbalización del mundo. “Por muy primitivo y bárbaro que el cine pueda ser en comparación con la literatura, representa el futuro desarrollo de la cultura, porque afecta a la transformación directa del espíritu en el cuerpo” (Balazs, 2010: 13). Es también una promesa de redención de Babel, que coincide con cierta promesa de universalización de la revolución proletaria: “El cine es una máquina que en su camino crea una vía concreta y viva de internacionalismo” (2010: 19).

12.1.2. FISIONOMÍA DEL PAISAJE

Siguiendo el pensamiento de Georg Simmel, autor de *Filosofía del paisaje y Significación estética del rostro*, Balazs entiende que paisaje no es cualquier pieza de tierra, sino que resulta siempre de la interacción del hombre con ella, es decir, de la interconexión, el intercambio o el *pacto* con la naturaleza. “Incluso los planos en exteriores de una película -ilustra el autor- son raramente tomados sin la utilización de reflectores. No es posible escuchar la voz de la naturaleza en su estado original. ¿Quizá porque no habla lo suficientemente claro?” (2010: 52). Balazs plantea que, en un tiempo mítico, algunas culturas remotas poseyeron en el pasado el don de acceder al secreto de la naturaleza. En las culturas modernas, sin embargo, la naturaleza nunca aparece como un ente indiferente o neutral. Vuelve en este punto a Goethe, a quien cita expresamente bajo el epígrafe *Goethe sobre cine*, para recordar que “la naturaleza da forma al hombre, lo altera, y este proceso de alteración es en sí mismo natural” (2010: 29). El cineasta, a través de la cámara, genera instantáneamente un flujo de intercambio, comenzando por el mero hecho de elegir un emplazamiento de cámara. Es una intervención que crea la “indispensable relación subjetiva con la naturaleza” a partir de la cual emerge el rostro del paisaje, porque “el paisaje es una fisionomía, un rostro que en un momento concreto, nos mira a nosotros mismos como si su mirada emergiera de las líneas caóticas de un puzzle” (2010: 53). A través de la mirada del hombre se concreta el paisaje como fisionomía, como rostro que a su vez escruta al hombre desconcertándolo. La paradoja de este intercambio misterioso a través del cual la naturaleza se hace visible, está motivada por el hecho de que finalmente “el alma de la naturaleza es siempre nuestra propia alma reflejada en ella” (2010: 53).

Este proceso que Balazs llama *estilización*, sólo puede suceder a través del arte y, específicamente, de una manera casi transparente y líquida por medio del cine. El paisaje hace visible la interioridad del hombre, pero a través de la exterioridad cifrada y frecuentemente enigmática de la naturaleza. En cierta manera, el paisaje formula en una lengua que no conocemos los secretos que el propio ser humano no es capaz de verbalizar. Uno de los grandes logros del cine en esta nueva relación con el mundo exterior consiste en que la máquina de los Lumière (el cine silente) igualaba al hombre y a la naturaleza: los hermanaba en el silencio, en la cualidad densa del silencio, en su mutismo hermético. Calla el hombre, por fin, y sólo así se encuentra a sí mismo en el

silencio de la naturaleza. En el paisaje filmado, callan el hombre y la naturaleza, y ese silencio es “una expresión para el ojo”, porque sólo entonces se hace visible la expresión de su rostro. Gracias al cine silente, que instaura la posibilidad del silencio, “en la superficie de la imagen puede leerse la interioridad: todo lo interior se hace visible en lo externo”. Todo paisaje es, por tanto, una fisonomía. No un retrato detenido y muerto, sino el fruto de la constante transformación del hombre frente a la naturaleza y de la naturaleza frente al hombre.

En cada film, el tratamiento de la naturaleza debería responder, entendía Balazs, al criterio unitario de toda la película, de tal manera que todos los elementos deberían reflejar el mismo *stimmung* o atmósfera. El concepto de *stimmung* se convierte en una de las dimensiones más importantes de la estética de Balazs. A pesar del carácter siempre fragmentario del paisaje con respecto a la naturaleza, el *stimmung* proporciona la dimensión de totalidad, de inabarcabilidad y unidad, simultáneamente. El concepto será empleado también por Simmel, que lo hace equivalente al estado de ánimo que resulta del proceso paradójico que transforma “la naturaleza como totalidad en la individuación de un solo paisaje”. Según Simmel, con el paisaje sucede lo mismo que con los ojos en el rostro humano, que condensan el todo en una parte y horadan la faz hacia lo oscuro de la interioridad. En una línea similar, concluye Balazs: “El alma del paisaje se presenta en su superficie de manera distinta en momentos diferentes. (...) El talento del director consiste precisamente en descubrir *los ojos del paisaje* (2010: 44). Encontrar la distancia en la que convergen los dos misterios, el del hombre y el de la naturaleza, resultaba así uno de los grandes dilemas del cineasta ante el paisaje.²⁷⁴

12.1.3. LA CATEGORÍA DE LO SUBLIME CINEMATOGRAFICO

A partir de esta confrontación de los ojos del hombre con los ojos de la naturaleza, la estética del paisaje de Balazs adapta numerosos conceptos estéticos anclados en el Romanticismo. Quizá el más importante tiene que ver con la categoría de lo sublime cinematográfico, que queda perfectamente definido en el siguiente fragmento:

El *pathos* de lo inmenso es una impresión para la que el cine no tiene rival. Un mar encolerizado, un glaciar bajo las nubes, un bosque azotado por la tormenta o la dolorosa infinitud del desierto, en todas estas imágenes nosotros nos encontramos cara a cara con el cosmos. La pintura ya no puede alcanzar semejante monumentalidad sobrecogedora porque su naturaleza estática hace

²⁷⁴ En el proceso de interconexión, diálogo y negociación entre la cámara y la naturaleza, a partir del cual emerge el rostro del paisaje, Balazs se mostraba extremadamente crítico con los excesos de intención o con la ausencia de un espíritu globalizador. En el primer caso, característico del paisaje expresionista, el film procuraba un retrato enfático de la fisonomía latente, imponía una visión por un exceso de estilización y aunque procuraba una visión global, una atmósfera reconocible, sin embargo dejaba poco espacio para que el espectador se encontrara en el espejo de la naturaleza. Caso contrario era el del paisaje impresionista. En este caso, el problema era que carecía de énfasis y visión global, y dejaba al espectador toda la capacidad interpretativa: a expensas de las impresiones recolectadas por el personaje principal. En el paisaje impresionista, argumentaba el autor, “sólo vemos aquello que procura una impresión sobre el protagonista. Todo lo demás es dejado de lado” (2010: 45). Frente al montaje entrecortado, Balazs abogaba por la duración extensa de los planos y el mantenimiento de la acción sin cortes. Explicaba que el sentido de objetividad en el cine sólo es posible “si se nos presenta la totalidad del tiempo -el tiempo en su duración en un plano largo o plano secuencia, como si fuera la completa trayectoria de la acción de la película- así como la totalidad del espacio -el espacio de la acción también en un plano largo- (2010: 45).

PARTE II

que el observador pueda adoptar un lugar privilegiado, una posición firme en relación a ella. Sin embargo, el movimiento misterioso de estas fuerzas cósmicas revelan el ritmo, el palpito de la eternidad, en la que el aturdido corazón del ser humano debe perecer (2010: 41).²⁷⁵

Junto a la magnificencia de la naturaleza, lo sublime asomaba en el cine a través de su extremo contrario, precisamente en la concreción del primer plano, verdadero manantial poético del cine en el pensamiento de Balazs. La imagen de un rostro ocupando toda la pantalla tenía para él un efecto polifónico generado por una serie de impulsos que acontecían simultáneamente en un aparecer-desaparecer denso y misterioso: el espectador tenía ante sí, de manera privilegiada, el verdadero ritmo al que las emociones brotaban o se hacían visibles. Nada hay, entiende Balazs, comparable a esta experiencia del rostro convertido él mismo en paisaje incierto. Relativizado el tamaño y la escala, el rostro en primer plano adquiría una dimensión espacio-temporal mágica que Balazs asociaba a los paisajes de los cuentos infantiles, fantásticos y populares, que él conocía tan bien y que parecían ocultar siempre las aguas freáticas de un mundo desconocido.²⁷⁶ En los cuentos tradicionales, la progresión narrativa no obedecía a las leyes de causa y efecto, sino a transformaciones mágicas a través de las cuales el presente devenía pasado o viceversa, transmutando la conexión lineal del tiempo (Carter, 2010: xxxi). Así también parece acontecer en el rostro en primer plano: cuando el rostro calla, las emociones llegan de un torrente lejano, súbita y sorpresivamente.

Por otro lado, el primer plano proporcionaba al espectador una experiencia del tiempo hasta ese momento inaprensible. No es que relativizase el tamaño y por ende también la duración de las acciones o de los gestos; era más bien que conseguía arrancar el tiempo de su despliegue espacial, aproximándolo al concepto de pura duración, tal y como lo había identificado Bergson.²⁷⁷ El rostro filmado, según Balazs, disolvía la linealidad y la cadena de la sucesión cronológico-causal, generaba una experiencia del tiempo fuera de la sucesión en el espacio. Escribía:

Los músculos faciales que hacen posible la expresión pueden estar cerca entre sí en el espacio, pero es la relación de unos con otros lo que crea la expresión. Estas relaciones no tienen extensión ni dirección en el espacio.

²⁷⁵ Su reflexión tendrá gran impacto en un cine que, como el soviético, debía enfrentarse a la magnificencia de una naturaleza informe. El propio Balazs reconoció que esta dimensión cósmica del encuadre se concretaba también en las escenas de masas en las películas soviéticas, en las que lo individual y lo colectivo quedan reforzadas por la equivalencia del grupo con las fuerzas desatadas de la naturaleza. Balazs advertía también de los riesgos de este estilo monumental de la naturaleza. “Es peligroso cuando se añade simplemente a la historia”, como un simple aditamento decorativo, porque puede “devorar el film completo”. Comparaba Balazs la utilización caprichosa de un actor o una actriz en un film, con el recurso meramente monumental de la naturaleza: “De la misma manera que nadie debería consentir que Asta Nielsen apareciese en un papel menor o episódico, las cataratas del Niágara o la torre Eiffel son también estrellas que no deberían emplearse como meros extras” (2010: 44)

²⁷⁶ En su juventud, Balazs acompañó a sus amigos Bela Bartok y Zoltan Kodaly por los pueblos de Hungría, grabando y transcribiendo cuentos y cantos populares.

²⁷⁷ La duración, había escrito Bergson en *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, es “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores. Nos referimos al modo en el que la imagen se hace presente, como pura duración (1991: 67) La vivencia del tiempo resulta, para Bergson, de la proyección de esta experiencia de la duración en extensión, es decir, en una línea continua o una cadena cuyas partes se tocan sin penetrarse.

No más de la que tienen los sentimientos y pensamientos, ideas y asociaciones. Todas ellas son como imágenes en su naturaleza y todavía no espaciales (Balazs, 2010: 101).

Algunos años después, Lyotard revisaría la categoría de lo sublime a partir de la espera, es decir, de la concreción del acaecer, del ahora *incierto y angustioso* ante la posibilidad de que nada suceda. Mirar un rostro esperando el acaecer, observar el paisaje esperando también que algo suceda: tal expectativa estaba prefigurada en la dimensión sublime del rostro-paisaje. En Lyotard, la materialización de esa espera absolutizaba el presente, sometía al contemplador, lo empequeñecía y aturdió. Es la “indigencia ante el ¿sucede?”, afirmaba Lyotard, como manifestación de lo sublime en la vanguardia descreída del siglo XX. “Lo inexpresable -escribía- no consiste en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo)” (1998: 107). La experiencia del primer plano y del paisaje como rostro conllevaba la esperanza de que algo aconteciese, un algo primigenio y revelador, tal es la experiencia de lo sublime contemporáneo. Rostro-paisaje y paisaje-rostro. Ambos propician, en el pensamiento de Balazs, nuevos encuentros con lo sublime cinematográfico.

12.1.4. LA EXPERIENCIA DEMONÍACA DEL PAISAJE

“La representación de la naturaleza en el cine -advertía Balazs- es un asunto problemático, incluso difícil” (2010: 57). En la relación con ella a través de la cámara, el cineasta asume las formas de un proceso invocatorio, medido, cauto, que en su incertidumbre se juega la manifestación de aquel *otro* que de otro modo permanecería oculto para siempre. Dependiendo de lo más o menos ajustada que sea la intervención del cineasta, la naturaleza hace visible su rostro más oculto -nuestra interioridad más oscura, también- de una manera forzada o de una manera espontánea. Balazs distinguía, según este parámetro, entre el paisaje incomprensible o fantástico y el paisaje sobrenatural. El primero resultaba invariablemente de la construcción de alegorías que se superponen a la tendencia casi natural del cine de alegorizarlo todo. Balazs se refiere al pan-simbolismo del cine, en cierta manera inevitable, para advertir de los riesgos de sobreimponer significados añadidos a la imagen, sin considerar que ésta acarrea por sí misma una realidad no intermediada. En este caso, entendía Balazs, el exceso de intención generaba una viñeta vacía y sin vida, “una imagen sólo interesada en el significado añadido a la imagen” (2010: 57).

Lo sobrenatural, sin embargo, se deriva de la naturaleza que conocemos, porque sólo lo común puede manifestarse como extraño. Al caracterizarlo, Balazs no se aleja mucho de las condiciones que Freud atribuyó a lo *heimlich*, lo siniestro, el rostro desconcertante y súbitamente extraño de aquello que creíamos conocido. Nada hay más sobrecogedor, argumentaba Freud, que el rostro oculto de aquello que consideramos familiar (1974: 2.483-2.505). En una línea argumental equivalente, Balazs advierte que el cine es una herramienta incomparable para expresar lo demoníaco del paisaje. “Cuando la naturaleza circundante cambia súbitamente su fisionomía o su comportamiento, comenzamos a sentir un escalofrío de auténtico miedo” (2010: 58). Magia moderna, ajena a todo racionalismo, el cine produce verdadero pavor porque sus imágenes son siempre claras (Moore, 2000: 20). No es necesario interpretarlas, simplemente las reconocemos. Tal *exceso de visión* había alimentado las lecturas

demoníacas de las películas por parte del Simbolismo a comienzos del siglo XX en Rusia. Incluso en una fecha tan avanzada como 1917, Otsep describía el cine como una tierra transparente; una alucinación más misteriosa si cabe, ya que esconde en sí algún tipo de idea que todavía no hemos comprendido” (1917: 68). Cuando un árbol cae en la pantalla, no se trata de una tala genérica y desubicada, sino de un tajo real, en presente, perfectamente localizado como una herida en el cuerpo. De igual manera, en las películas siempre llueve en un lugar específico y a una hora concreta sobre tierra real. Y la nieve que se extiende hacia la lejanía, es un silencio siempre nuevo, como una aparición que no admite duda. Semejante claridad estaba en el origen del miedo que suscitaba toda imagen del paisaje, porque la claridad era el engaño de la transparencia, es decir, la invitación al entendimiento absoluto que promete lo demoníaco. A propósito del cine ruso, concluía Balazs, “se ha escrito mucho de la dolorosa fascinación de los horizontes distantes, de la magia de una carretera abierta al infinito, de la misteriosa llamada de las cosas extrañas. Mostrar el poder demoníaco de semejantes paisajes (...), esto es lo que se pide al cine” (2010: 53).

Como si se viera él mismo atrapado por esa promesa imposible y escindidora de la visión diáfana y transparente, Balazs concluye sus reflexiones sobre el paisaje imaginando un cine que proporcionase acceso directo a la naturaleza. Un cine en el que no mediase ni el paisaje ni la fisonomía. Un cine que aspirara a ver la naturaleza sin nosotros, sin nuestra mirada siempre proyectiva, que se acercara a las cosas en sí mismas, sin utilitarismos ni mediaciones. También en este punto Balazs deja entrever su deuda romántica. Imagina la llegada de un Kípling cinematográfico que cumpliera la promesa del regreso a la naturaleza salvaje, esa experiencia que, puntualmente, el cine consigue vislumbrar. En determinadas películas, “a veces sentimos que estamos espiando un misterio sagrado y profundo, una vida oculta que frecuentemente posee el indecible encanto de lo prohibido” (2010: 61). A la hora de ilustrar estas reflexiones, Balazs menciona el desconcierto que produce la filmación de animales no con intenciones utilitaristas ni científicas, sino con verdadera curiosidad. Por su primitiva originalidad, como reminiscencia de un paraíso perdido, el teórico también menciona el asombro que genera el retrato de niños, cuyo comportamiento desinhibido y egoísta, en sí y para sí mismos, los hace aparecer tan salvajes como un fenómeno natural (Balazs, 2010: 62).

12.1.5. EL IMPACTO DE *EL HOMBRE INVISIBLE* EN LA URSS

La estética de la imagen cinematográfica desarrollada por el autor húngaro tuvo pronta acogida en Rusia, generando adhesiones y polémicas de gran calado y repercusión, sobre todo a lo largo de los años 20.²⁷⁸ Su libro *El hombre visible* (*Der*

²⁷⁸ La influencia del pensamiento de Balazs en Rusia fue enorme, especialmente en la generación de jóvenes operadores de Leningrado (Gordanov, 1973: 62). Tal y como testimonian Butovski, Mijáilov y Cavendish, la copia de *El hombre visible* de Moskvín se conserva con subrayados y anotaciones del cineasta y teórico, al igual que la conferencia de Berlín aparecida en *Kinogazeta*. Moskvín y Mijáilov fueron los dos directores de fotografía invitados por el formalista Boris Eikhenbaum a tomar parte en el volumen colectivo dedicado al cine titulado *Poetika Kino*, editado en 1927. Ambos escribieron su parte con el recuerdo de la lectura de Balazs muy próxima, como se deduce de las referencias a la necesidad de revelar la naturaleza interna de las cosas, que atribuyen como misión del cineasta (Mijáilov y Moskvín, 1998: 161). El nombre de Balazs sobrevuela todas las páginas de *Poetika Kino*. Además de por los directores de fotografía mencionados, es citado expresamente por Eikhenbaum, Kazanski y Tinianov. En el ambiente cinematográfico de mediados de la década de 1920, la sola mención a Balazs era suficiente para identificar

sichbare Mensch), publicado en Alemania en 1924, fue editado en Rusia en dos traducciones distintas al año siguiente. Su insistencia en la primacía de lo visual concitó especialmente el interés de directores de fotografía y cineastas.²⁷⁹ En torno a sus teorías se concentró uno de los extremos de la dualidad entre imagen y montaje que, de manera esquemática, caracterizó la cinematografía rusa de los años veinte: la escuela de la cámara frente a la del montaje.²⁸⁰ El ejemplo más evidente de tal confrontación fue la airada polémica suscitada con Eisenstein tras la conferencia que impartió en el Club de Camarógrafos en Berlín en 1926. En ella Balazs hizo una defensa de la primacía de lo visual frente al montaje:

El operador es el alfa y omega del film. Es un verdadero pintor, para el que tanto la interpretación de los actores como la puesta en escena son sólo pretextos a los que responde como un pintor lo hace ante el paisaje” (Balazs cit. Cavendish, 2007: 698).

Traducido al ruso ese mismo año, el texto provocó la indignación de Eisenstein, que replicó con el famoso artículo *Bela olvida las tijeras*, publicado en la revista *Kino* en 1926. Balazs se trasladó a vivir a la URSS a finales de la década de los años 20 y desarrolló allí buena parte de su teoría estética, que fue acogida con una afinidad llamativa porque trataba de armonizar teóricamente cuestiones de larga latencia cultural, como los conceptos de lo sublime y lo demoníaco, que el cine había activado, particularmente en Rusia, con una violencia extraordinaria. Si la cultura rusa asume periódicamente cierta clase de regeneración romántica que activa conceptos asumidos con fruición a comienzos y durante el siglo XIX, Balazs constituye el *revival* romántico del cine en el tiempo post-revolucionario.

*Tempestad sobre Asia (Potomok Chingis-Khana, 1928)**²⁸¹, última película silente de Pudovkin, concreta de una manera paradigmática la estética del *paisaje-rostro* tal y como fue asimilada en la URSS. Ambientada en 1918 y 1920, la película describe las artimañas del ejército británico para ocupar Mongolia y someter a sus habitantes. El pueblo mongol, ocupado en la cría de ganado, la venta de pieles y en sus ritos religiosos apenas ofrece resistencia. Sólo los partisanos bolcheviques llegados de Rusia combaten

un tipo de cine que confiaba en la imagen y no en la dimensión constructiva del montaje o en los resortes perceptivos del espectador que se activaban para otorgar sentido al film. Lo cual alimentó un debate entre dos posiciones extremas sobre la imagen y la naturaleza, concretado en la dualidad Balazs-Eisenstein.

²⁷⁹ La influencia de Balazs va más allá de los años 20, fue digerida y reinterpretada, asimilada a conceptos propiamente rusos. De hecho, su influencia se puede rastrear incluso hasta el día de hoy. Cuando Sokúrov dice: “Yo no filmo una imagen concreta de la naturaleza, yo la creo”, no hace sino reproducir el mensaje que quedó de alguna manera interpretado y fijado para el cine por el pensador húngaro.

²⁸⁰ Sobre la intensidad y persistencia de este debate nos ilustra también el pensamiento de Yuri Tiniávoy, uno de los principales teóricos del formalismo ruso. Entendía que lo visible “sólo es un elemento del arte cinematográfico cuando es ofrecido en calidad de signo semántico”, es decir, cuando se incorporan a la transfiguración del montaje. Tiniávoy estableció, a partir de ahí, dos matrices del cine ruso contemporáneo: “De la primera, desprendía el concepto de cine-estilo, de la segunda, el cine-construcción” (1998: 83). Balazs pertenecería al cine-estilo.

²⁸¹ Aunque la versión occidental del título asume una intención metafórica, que efectivamente no es ajena al film, (*tempestad, storm, tēmpete*); sin embargo, la traducción del título original ruso no hace mención a Asia ni a la naturaleza: *Potomok Chingis-Khana* significa *El heredero de Gengis Kan*. Resulta interesante superponer las evocaciones que generan ambas versiones, la original y la internacional, porque tal solapamiento condensa la lectura fisionómica del film: una hace hincapié en la fuerza secreta de la naturaleza asiática, la otra, en la transmisión de un impulso liberador, igualmente secreto y misterioso, concentrado en la figura de un guerrero legendario: Gengis Kan. La violencia desatada de la naturaleza y la febril herencia de la sangre del guerrero aparecen así entrelazadas y sinónimas, gracias a la mediación de ambos títulos.

PARTE II

en las montañas contra el ejército invasor. Caído en desgracia a consecuencia de un engaño, el joven pastor mongol Bair es detenido por las autoridades británicas y condenado a morir fusilado. Aunque la pena se ejecuta, Bair es rescatado moribundo del fondo del precipicio cuando las autoridades británicas tienen la sospecha de que el pastor podría pertenecer a la estirpe del gran guerrero Gengis Kan. El pastor, que ha perdido la memoria en el trance que casi le ha llevado a la muerte, es sometido entonces a un proceso de adiestramiento y regeneración fisiognómico. Se trata de hacerle aparecer ante el pueblo Mongol como el líder llegado de un tiempo remoto -del tiempo no cronológico propio de la leyenda- y que asiente la autoridad del ejército británico sobre las tierras, las gentes, la religión y los lugares de Mongolia. La parte más fascinante de esta particular interpretación del mito de Pigmalion se centra en los episodios que describen la construcción de este nuevo personaje, esta especie de monstruo de Frankenstein, utilizando los despojos del miedo, la tradición y la superchería.

Paralelamente a la vivificación de este *personaje-monstruo* (personaje vaciado de memoria sobre el que se quiere volcar toda la herencia del pasado legendario para manipularlo), Pudovkin va interviniendo sobre el paisaje en un proceso aparentemente inverso. Durante toda la película el paisaje ha tenido una presencia indiscutible, pero callada. Como en un monumental y estoico esperar, el paisaje ha aparecido como un ente indiferente y hermoso, inabarcable también, pero vacío. Sin embargo, todo el film está planteado como un viaje hacia “el rostro del paisaje”, como diría Balazs. Como una larga espera hasta que la naturaleza *aparezca*. Así, el rostro de Bair y el de la naturaleza quedan confrontados como una misma imagen dislocada que el film tratará de hacer converger en un único retrato. De esta manera, coincidiendo con la transformación de Bair, Pudovkin nos muestra también cómo va emergiendo poco a poco la faz oscura y feroz de la naturaleza. Conforme los británicos violentan el rostro del pastor mongol, la naturaleza enciende su propia mirada dormida y rescata de las profundidades, como de un espacio espiritual paralelo, toda la violencia regeneradora de la que es capaz. En las secuencias finales se desata la tormenta que aniquila a los invasores. Una tormenta que regenera el paisaje y transforma definitivamente a Bair, lo convierte en la verdadera encarnación -la faz primigenia- del Gengis Kan. Se establece así la equivalencia definitiva entre la naturaleza y el rostro del gran líder, una historia del paisaje-rostro a la manera balazsiana. Es decir entre Gengis Kan hecho paisaje -como memoria de las llanuras de Mongolia- y el paisaje asimilado al rostro de Bair. Llegado ese clímax final, rostro y paisaje quedan indisolublemente unidos.

Balazs ponía especial énfasis en la idea de la integración del paisaje en el relato no como episodio atmosférico puntual, sino como elemento vertebrador que marcara el *stimmung*, el tono y la atmósfera de totalidad. El director de fotografía del film, Anatoli Golovnia, influido como Pudovkin por Balazs, explicaba en este sentido: “El ímpetu primigenio de la tempestad, el ímpetu del viento, presidía toda la película, todo su contenido dramático y figurativo” (1960: 211). Pudovkin asume la organicidad del paisaje desde las primeras imágenes del film: antes de que aparezca ningún personaje, va presentando la naturaleza como si estuviera habitada por un espíritu legendario y animado. El film se inicia con el paisaje al amanecer, con unas huellas en las dunas y un pequeño desprendimiento de piedras por una ladera, como si alguien las hubiera hecho caer. En ningún caso muestra el origen de los pasos, ni la causa de la avalancha. La

naturaleza parece desparecerse como si nadie la observara. Y así se agita fantasmagóricamente, animada como un movimiento sísmico que advierte de la vida secreta que se oculta en sus entrañas.²⁸² Es habitual plantear una lectura política de *Tempestad sobre Asia*, a partir del heroísmo y la solidaridad de los pueblos contra el abuso del poder tiránico del invasor. Tal es la lectura que el film de Pudovkin plantea en su superficie. Pero atendiendo a la propuesta de la película como historia del paisaje, *Tempestad sobre Asia* resulta un relato sobre la inviolabilidad de un paisaje sagrado²⁸³ además del ejemplo más acabado del paisaje-rostro teorizado por Balazs.

12.2. ESTÉTICA DEL PAISAJE DE SERGUÉI EISENSTEIN

Abordaremos el pensamiento sobre el paisaje de Eisenstein en siete partes: el anhelo mítico o premoderno de fusión con el todo, la voluntad eisensteiniana de historiar el paisaje del cine, la dimensión vertical del paisaje, la relación con la pintura, el extrañamiento, el proyecto frustrado de *La pradera de Bezhin* y el motivo del horizonte.

12.2.1. EL ANHELO DE UNIDAD EN EL TODO

A diferencia del materialismo no-trascendente de Vértov, cuyas imágenes testimoniaban la dialéctica de la materia en la que también estaba involucrado el ser humano, el de Eisenstein es un materialismo cósmico, que intuía o anhelaba la equivalencia universal de todas las cosas. En uno de sus textos más tempranos, el cineasta letón cita a Michel Jean-Marie Guyau de manera elocuente: “La imagen es la repetición de la idea misma en otra manera y en otro entorno” (Eisenstein, 1921: 1041). La forma cambia, pero el principio o imagen-*obraz*, la imagen en sí, se mantiene inmutable. En buena medida, Eisenstein reinterpreta para el cine la idea de un profundo neoplatonismo enraizado en la cultura rusa, que anhelaba cierta fusión en la unidad o la totalidad perdida y que periódicamente parecía concretarse bajo rostros dispares y antagónicos, de Belinski a Merezhkovski.²⁸⁴ En el caso del cineasta, el advenimiento de tal fusión implicaba la superación de la dialéctica entre el hombre y la naturaleza y la restitución de la no-diferenciación con ésta. Rosamund Bartlett ha explicado que la idea de la *unidad del todo*, siempre importante en el pensamiento del cineasta, fue convirtiéndose en una progresiva obsesión con el paso del tiempo. En sus *Memorias*

²⁸² “Es fácil comprender la idea que se mantiene viva en la conciencia de Asia -ha escrito Vasili Golovánov-, sobre el carácter animado y sagrado de algunas rocas, manantiales, árboles y, lo más importante, la concepción de toda la Tierra como un ser animado, vivo en el sentido más directo y orgánico: he aquí sus poros, bocas, ojos, cabellos, tendones, por los cuales, trezándose de modo misterioso como la sangre por las venas, se mueve la fuerza, las corrientes de la naturaleza” (2010: 37).

²⁸³ Cuando Pudovkin filma *Tempestad sobre Asia*, la leyenda sobre la geografía oculta de Shambala seguía plenamente activa: “Se convirtió en una apasionante intriga política en los años veinte y más aún en los treinta, cuando Europa se sobrepuso a la Primera Guerra Mundial y el ‘paraíso’ de Shambala se convirtió de pronto en imprescindible para los dos jóvenes regímenes despóticos, el bolchevique y el nazi” (Golovánov, 2010: 82). Según los relatos míticos activados con Alejandro III en torno a 1893, en los confines de Asia, en algún lugar del Tíbet, se ubicaba el misterioso país de las montañas, Shambala, “elaborado con todo detalle en los escritos de los martinistas, una sociedad, por supuesto, ‘secreta’ y, por supuesto, ‘mística’, como exigían los tiempos y la mentalidad de la época (2010: 79). Los planes políticos sobre Asia Central estuvieron acompañados de aquella leyenda que iba a producir en encuentro de dos geografías místicas, la rusa y la tibetana, en busca del saber más sagrado oculto bajo la estepa.

²⁸⁴ Belinski, bajo la influencia de Hegel imaginó la historia como un único proceso orgánico, una única vida, una única raza humana. Merezhkovski, en el otro extremo espiritual, profetizaba la resolución de las contradicciones entre la carne y el espíritu en el advenimiento ya cercano del Apocalipsis.

PARTE II

Inmorales, en 1946, el propio director sintetizó este anhelo afirmando que, “si fuera un biógrafo independiente, debería decir de mí mismo: ‘Da la impresión de que este autor estuvo obsesionado toda su vida con una idea, un único tema, un solo asunto: la consecución de la *unidad en un todo*’” (1983: 259). Ahí aparece el cine, como herramienta que cumplía el ideal de la síntesis de todas las artes que Gógol había atribuido a la catedral gótica, Meyerold al concepto de biomecánica y Florenski al rito crisitano-ortodoxo.

Desde mediados de la década de los años treinta, Eisenstein fue abandonando la estrategia mecanicista y pavloviana de modificar la experiencia emocional a través del film²⁸⁵. Fue acercándose hacia una visión más orgánica y sincrética, propia de algunas culturas primitivas, capaces de integrar en una misma experiencia impulsos distintos provenientes de fuentes igualmente diversas. En un artículo titulado ‘Sobre la estructura de las cosas’, publicado en 1939 en la revista *Iskusstvo kino*, Eisenstein se refería al concepto *pathos* para designar el estado emocional elevado producido por una obra de arte específica, y que podía conllevar cierto abandono o raptó de uno mismo, como experiencia extática. Tal erupción emocional “sólo podía acaecer a través de una estructura composicional de la obra idéntica al comportamiento humano atravesado por el *pathos* (...). El problema consistía en fusionar la estructura del comportamiento emocional humano con la experiencia del contenido cinematográfico por parte de los espectadores” (Eagle, 1987: xiv).

La búsqueda de esa línea secreta que articulase la emoción y la ensartara en la experiencia vívida de *unidad en el todo* fue uno de los grandes empeños en la última década de su vida. Si en los años veinte ese efecto era inducido por el choque de atracciones, a partir de los treinta la unidad surge por la emergencia del sustrato común, del texto único que surca la naturaleza y la hace no-indiferente al ser humano. En esta fase del pensamiento eisensteiniano, “los fenómenos no se relacionan unos con otros conectándose directamente: están unidos por un ideal tercer texto, invisible para el ojo profano, que se hace explícito sólo a través del trabajo de análisis y la intuición artística, el esquema teórico o un grafema que preexiste en la esfera de las ideas” (Iampolski, 1998: 228). Aclararía Eisenstein, que tanto la unidad orgánica de una obra como el sentido de unidad orgánica recibida por el espectador, “emergen cuando la ley constructiva de la obra corresponde a las leyes de la estructura de los fenómenos orgánicos de la naturaleza” (Eisenstein, 1987: 11).²⁸⁶

²⁸⁵ En su famoso artículo ‘Montaje de atracciones’, de 1923, Eisenstein identificaba el concepto atracción con cada uno de los impactos violentos que generaban en el espectador una emoción particular y aislada que, unitariamente, participaban en la consecución de una totalidad en la que el espectador experimentaba el tema. En torno a 1928 comenzó a articular su teoría del montaje como colisión de signos, inspirado por la descomposición de la realidad en unidades sintagmáticas que había descubierto en el teatro Kabuki. La modulación de la nueva síntesis que producía la colisión de planos, generador de nuevas emociones y conceptos, además de un estado emocional liberador extático, fue articulándose, en la teoría eisensteiniana, en un sistema perfectamente jerarquizado de modos de montaje.

²⁸⁶ Eisenstein parece sentirse obligado a justificar históricamente la pulsión totalizadora, hombre-cosmos, que anima su *La naturaleza no-indiferente*, por lo que incorpora la variable de redención colectiva, que encajaba en el materialismo histórico soviético. Escribe, así, que en la abolición de las contradicciones que supone el éxtasis del *pathos*, el hombre soviético reconocería la señal de la superación histórica de la alienación social: “La destrucción de las contradicciones sociales que le han cercado desde la caída de la sociedad tribal” (363). El arte dibuja, por tanto, la etapa de transición que hace visible “la idea de lo que se concretará de una vez y para siempre en la re-creación social de la realidad” (375). Eisenstein se ha arropado en esta última parte de su argumentación con el testimonio de quienes han sido, en su opinión, profetas de *la unidad del todo*: El Grego, Maupassant, Shakespeare, Hui Tsun, Picasso y, 258

12.2.2.. PRIMERA HISTORIZACIÓN DEL PAISAJE RUSO

*La naturaleza no-indiferente*²⁸⁷, volumen compuesto por textos escritos por Eisenstein entre 1940 y 1945, apenas tres años antes de su muerte, constituye la culminación de su teoría del paisaje, a la que dedica particularmente el último capítulo: ‘La música del paisaje y el destino del montaje contrapuntístico en su nueva etapa’, conclusión de las ideas en torno al montaje vertical y la estructura polifónica que inició en *Iskusstvo Kino* entre 1939 y 1940. La primera parte del ensayo consiste en una valoración histórica del lugar del paisaje en cine soviético hasta la fecha en la que escribe. En ese sentido, si *El hombre invisible* de Balazs (y la crítica de Eisenstein a su entregado visualismo) constituía un punto nuclear en los años 20, *La música del paisaje* supone un punto de cierre, porque revisa los conceptos manejados hasta ese momento y sitúa el debate, como dice su autor, en un tercer nivel de evolución. Eisenstein clausura el debate iniciado con Balazs veinte años atrás en torno al paisaje como imagen-representación, al mismo tiempo que trata de asumir la herencia paisajística oriental y arcaica. Eisenstein se convierte en estas páginas en el primer historiador del paisaje cinematográfico ruso.

Tomando como punto de partida la construcción del *pathos* en *Acorazado Potemkin*, Eisenstein entiende que en el cine silente existía de una manera velada, detrás del propio film, una melodía o música plástica interna que en muchos casos horadaba la composición visual en sí misma. La mayor parte de las veces este efecto recaía en el paisaje, que funcionaba como un componente musical que unificaba subterráneamente el film. Como una activación sinestésica, componente que tendrá gran importancia en el pensamiento del cineasta letón, en el cine silente el paisaje *resonaba*. De hecho, “la mayor responsabilidad en la creación ambiental caía en el paisaje”, argumenta el director, “dado que el paisaje es el elemento más libre del cine, el menos cargado con obligaciones narrativas serviles, el más flexible a la hora de condensar atmósferas, estados de ánimo y experiencias espirituales”. En una palabra, el paisaje estaba llamado a hacer “todo aquello que sólo es accesible a través de la música, con su imaginería flotante y confusamente perceptible” (Eisenstein, 1987: 216-17). Al referirse al paisaje como una manifestación emocional de lo que no puede expresarse de otra manera, Eisenstein equipara el paisaje al discurso tonal de Wagner, como “el órgano puro del

sobre todo, Tolstói y Engels. De éste elige sus *Paisajes filosóficos*, con la intención de mostrar que la del paisaje no es una cuestión de estética sino filosófica.

²⁸⁷ *Neravnodushnaia priroda/ La naturaleza no-indiferente* no es un título, valga la redundancia, indiferente. Más bien al contrario, Eisenstein activa un concepto (*ravnodushnaia priroda*- naturaleza indiferente) de larga tradición en la poesía y la cultura rusa, especialmente desde el Romanticismo. Sobre la herencia de ese concepto, el cineasta incorpora un matiz contradictorio que reorienta radicalmente su sentido. Al añadir el *no* (*ne-*), la *naturaleza indiferente*, se convierte en *naturaleza no-indiferente*, es decir, indisociable del hombre. Si el concepto romántico explicita el carácter displicente y ajeno de la naturaleza hacia los sufrimientos humanos, el neologismo eisensteiniano toma toda la memoria del concepto poético para transformarlo en la identificación de su anhelo de unidad en el todo: *no-indiferente* al hombre querrá decir que la naturaleza no se distingue de él. La historia cultural del concepto remonta a Pushkin y Tiútchev. De tal manera que la poética paisajística de Eisenstein pretende también proyectar una mirada compilatoria y revisionista sobre la estética de la naturaleza rusa que arriba hasta el cinematógrafo. La incorporación de la naturaleza a la teoría eisensteiniana se produce a partir de la interpretación del paisaje como equivalente a la música, capaz de crear una línea emocional e incorporarse como elemento amalgamador en el montaje vertical del film. Paradójicamente, el silencio de la naturaleza de Pushkin y Tiútchev se convertirá en la música del paisaje de Eisenstein. Si la indiferencia se refería al silencio de la naturaleza, la *no-indiferencia* restaura el paisaje por su dimensión musical.

sentir, que expresa aquello que el discurso hablado no es capaz de expresar, esto es, esencialmente, lo indecible” (1987: 217).

Desde un punto de vista histórico, la mayor parte de las películas soviéticas habían dispuesto el paisaje como preludio y distribuido después diversas secuencias paisajísticas a lo largo del film para establecer cierta atmósfera o ambiente tonal. No se diferencia, en ese aspecto, la interpretación de Eisenstein de la lectura pictorialista del *paysage* como interludio, tal y como lo catalogó Nilsen. Eisenstein entiende que, durante el periodo silente, sólo tres películas habían roto con la interpretación meramente pictorialista, procurando una incorporación novedosa de la naturaleza: *El acorazado Potemkin*, *La madre* y *El capote*²⁸⁸. Al describir este *nuevo paisaje* cinematográfico, el director se refiere a su función musical, “que comenzó con *Potemkin* pero que no fue seguida por el resto de la cinematografía soviética, que limitó su efecto, en el mejor de los casos, sólo a la dimensión del paisaje emocional” (1987: 219).

La mencionada secuencia del duelo por Vakukinchuk es analizada por el director como una *sinfonía de la niebla* en el puerto de Odesa, a medio camino entre el paisaje pictórico y el paisaje musical, un punto de inflexión en la historia del paisaje. “Es todavía pintura, pero un tipo particular de pintura que a través del montaje percibe los ritmos y las repeticiones del tiempo, elementos que de manera pura sólo son accesibles a través de la música” (1987: 220). La niebla de *Potemkin*, que había sido elogiada por su pictorialismo por Balazs, es veinte años después, en palabras de su autor, un tipo de paisaje post-pictórico y proto-musical.

Oteando el cine soviético desde el promontorio de 1945²⁸⁹, Eisenstein entendía que la evolución paisajística que apuntaba *Acorazado Potemkin* se había desarrollado en tres etapas. Tras el periodo del cine silente ya citado (primera etapa), el cine sonoro (segunda etapa) se caracterizó por la sincronización inorgánica entre la representación y el sonido, y la equivalencia de lo sonoro con lo verbal-hablado. En la tercera fase, desde la que escribe, la *cinematografía audiovisual* suponía la fusión orgánica del sonido, la representación y el resto de los elementos en una totalidad que es el film. Así como el cine silente corresponde a la fase de montaje y el sonoro a la del registro de sonido, la *cinematografía audiovisual* era el tiempo del *montaje vertical*, que parece resultar de la síntesis dialéctica de las otras dos etapas: porque en el montaje vertical el montaje se produce en el proceso del registro de sonido (1987: 226).

²⁸⁸ Golovnia se había referido también a estos tres films por el valor literario de sus paisajes, y así lo reconoce Eisenstein en su texto. Para Golovnia, en *Acorazado Potemkin*, los esfuerzos del sol intentando rasgar el velo de la niebla durante el duelo por Vakulinchuk incorporaban una dimensión de expectación y esperanza. En *La Madre*, el asesinato en la taberna, con las hojas de los árboles entrevistadas con la luz del amanecer, también aparecía envuelto en el efecto literario del paisaje. En *El capote (Shinel, 1926)*, la ciudad de San Petersburgo se convertía en un fondo activo, que trascendía el mero decorado. “Este tratamiento *literario* del paisaje en la composición del film es uno de los rasgos estilísticos del cine soviético”, concluía Golovnia en la cita incluida por Eisenstein. El cineasta letón entiende que la intención de Golovnia al habilitar el concepto de *paisaje literario* es resolver los problemas conceptuales generados por el paisaje.

²⁸⁹ Conviene no olvidar el contexto mundial en el que Eisenstein escribe este texto. Desde el punto de vista cinematográfico, Rossellini rueda ese año Roma, citta aperta, película que abre paso a la regeneración ética de la imagen filmica, entre otras cosas por la confrontación que propone con el espacio real, herido y devastado, por la guerra. La inmensidad y dureza de la naturaleza rusa ha jugado también un papel esencial en la derrota del ejército nazi.

12.2.3. PAISAJE Y MONTAJE VERTICAL

Eisenstein usa el término *montaje vertical* para referirse al proceso de superposición e integración de varios niveles estructurales en una película, como el paisaje, los gestos, la música, la luz, el color y la puesta en escena. A través del *montaje vertical*, la vertebración de todos esos estratos deberían reflejar la dominancia de un tema unificado y central que gobernase las opciones de todas las líneas o fuentes que entraban a participar (Eagle, 1987: xv). La referencia al *montaje-vertical* no era nueva en su pensamiento. En *El sentido del cine* Eisenstein había explicado las decisiones adoptadas en *Alexánder Nevsky* recurriendo a la forma estratificada del montaje vertical.²⁹⁰ Pero tales palabras eran todavía deudoras de una interpretación del montaje como un gesto externo o, mejor, como un principio retórico. Su idea de montaje sufre, especialmente a partir de 1930, una importante transformación.²⁹¹ Sánchez-Biosca resume este cambio afirmando que, a partir de esa fecha, el procedimiento del montaje en Eisenstein se interioriza y, por tanto, se convierte en un principio de rango teórico, cuya manifestación no tiene por qué ser evidente ni visible, salvo para el analista (1996: 117).

Esa transformación alcanza su manifestación última en *La naturaleza no-indiferente*. Cuando en este texto se refiere al *montaje-vertical* Eisenstein habla directamente del *montaje que puede existir sin montaje*. El cineasta lo equipara a la interiorización del retorno constante o de la constante movilidad que vuelve y funda una y otra vez la unidad inicial. Entendido así, el montaje es el fluir que construye el todo, principio activo de toda actividad artística e incluso en la naturaleza. No es necesario, por tanto, que el montaje se manifieste expresamente, que se haga visible y evidente a los ojos del espectador como choque o explosión de contrarios. Tal era la interpretación del montaje en su dimensión horizontal, argumentativa o representativa, propia de la década de 1920. La verticalidad, por el contrario, procura la unidad de lo aparentemente no asimilable que aparece ante el espectador como una forma de revelación; la verticalidad “establece la inter-relación entre fenómenos separados de la realidad simultáneamente con la sensación de un gran todo”, insiste (1987: 287).

Ahora bien, el paisaje no es simplemente un ingrediente más en la construcción vertical y unitaria del film, como podía ser el color, el sonido, la gestualidad o el maquillaje. El paisaje se comporta como verdadera polifonía viva que reúne lo orgánico y lo patético, la razón y la emoción, en una imagen-esqueleto, es decir, en una unidad

²⁹⁰ Escribía el cineasta: “Todos conocemos una partitura de orquesta. Hay varios pentagramas, y cada uno contiene la parte de un instrumento o grupo de instrumentos. Cada parte se desarrolla horizontalmente. Pero la estructura vertical desempeña un papel no menos importante, al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determinada de tiempo. Merced a la progresión de la línea vertical que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente, avanza el intrincado y armónico movimiento musical de la orquesta (1986: 56).

²⁹¹ Según Eisenstein, la evolución del montaje había atravesado tres etapas hasta llegar al montaje-vertical. En un primer momento, que define prehistórico, el montaje respondía fundamentalmente a la filmación desde un único punto. Un gesto que volvió a repetirse en los primeros años del cine sonoro, debido a lo voluminoso e inoperante de los equipos de registro. Luego vino la tendencia contraria de abundar en la separación de los elementos confrontados a través del montaje. El propio Eisenstein se reconoce protagonista de esta etapa que, tal y como propugnó en un manifiesto de 1928 firmado también por Pudovkin y Alexandrov, imaginaba que debía continuar en el cine sonoro: el montaje como oposición entre las líneas divergentes del sonido y la imagen visual. La tercera etapa, a la que llama del montaje audiovisual, supone una forma evolucionada del montaje vertical que permite armonizar la teoría del montaje con la polifonía del paisaje.

PARTE II

vertebradora y vertical. El paisaje es, así, el diagrama más acabado del montaje que ya no se ve, que se ha hecho imagen y no simple recurso retórico. De lo cual se deduce una doble consecuencia. Por un lado, Eisenstein deja de otorgar al corte puramente externo, a la escisión, a la juntura entre fotogramas, la importancia compositiva que había tenido apenas unos años atrás. Por otro, encuentra en el paisaje mismo el corte, la escisión y la juntura, sin necesidad de hacerlos evidentes, como una manera figurativa e integrada en la composición del encuadre. No es, pues, que desaparezca el montaje, se trata más bien de que el paisaje lo ha engullido. O mejor, que la naturaleza se presenta siempre como montaje, entre lo visto y lo no visto, entre la presencia y el aparecer. Eisenstein explica así la idea de que, gracias al paisaje, la fusión y la fisión del montaje ya no son necesarios:

Con la transición al montaje audiovisual, el soporte básico del montaje en sus componentes visuales se traslada al paisaje, a los elementos de la representación visual misma. Y el centro básico de apoyo ya no es nunca más el elemento entre los planos, la juntura, sino el elemento en el plano, el acento en el interior de la pieza, esto es, el soporte constructivo de la estructura real de la representación visual (1987: 349).

Lejos de ser un catálogo de árboles, lagos y colinas, el paisaje aparece en la última etapa del pensamiento eisensteiniano como imagen que encarna “una completa concepción del cosmos, un sistema filosófico en sí mismo”, tal y como había escrito Jean Epstein. El paisaje es síntesis sin una dialéctica retórica de la percepción²⁹². Como diría el propio director, el paisaje porta en sí mismo todas las complejas “posibilidades de la interpretación plástica de la emoción” (1987: 355). Eisenstein pasa así de una primera etapa en la que el paisaje era la prueba o la anticipación del montaje cinematográfico -recuérdese sus análisis sobre *Vista de Toledo* de El Greco como suma de planos diversos-, a otra en la que, a la inversa, es el montaje el que se transfigura en puro paisaje. En este caso, el modelo pictórico al que recurrirá Eisenstein será el paisaje chino.

12.2.4. PAISAJE CINEMATOGRAFICO Y HERENCIA PICTORICA

En el periodo silente Eisenstein había echado mano del paisaje pictórico para demostrar la dimensión omnipresente del montaje en toda creación artística. Argumentaba el director que el montaje no era, por tanto, un fenómeno estrictamente cinematográfico sino que se trataba de un recurso común en la poesía y en las artes visuales. Uno de sus ejemplos predilectos lo encontró Eisenstein en *L'Embarquement por Cythère* de Watteau, que interpreta como un verdadero *découpage* cinematográfico, mostrando varios estados sucesivos de una pareja de enamorados, sentados primero en la hierba, levantándose después, dirigiéndose después hacia el barco.

²⁹² Sobre el magisterio de la naturaleza escribía Eisenstein: “¿Quién es el gran maestro cotidiano e inmutable, incluso para los métodos compositivos más intrincados y estilizados? (...) La naturaleza misma, por supuesto. Siempre. En una ocasión, en su diario, Delacroix comparó la naturaleza a un alfabeto con el que el pintor dibuja palabras. Pero sólo las palabras, sino también las estructuras y la sintaxis de las frases pictóricas, lo plástico convertido en discurso, los dispositivos estilísticos y las leyes compositivas invariablemente también surgen de la naturaleza” (1987: 306).

Ahora bien, el pintor que le obsesionó toda la vida, tanto en la etapa de los modos de montaje, como en el de *La naturaleza no-indiferente*, fue El Greco. Entendía Eisenstein que sus vistas de Toledo eran el resultado de la selección de fragmentos y la reunificación de todos ellos en el lienzo, creando una imagen que era un sumatorio de distintos planos, al modo de un cineasta. Además, aquellos fragmentos tenían proporciones distintas, como si el pintor variara el tamaño del encuadre, más próximo o más alejado, en primer plano o en plano general, para intensificar aspectos determinados del cuadro, producir una idea concreta y reconducir la mirada del espectador. El cineasta retornará a *Tormenta sobre Toledo* en el texto *La música del paisaje*, que estamos analizando. Esta vez, Eisenstein no duda en afirmar que el cuadro de El Greco “es el primer paisaje independiente de toda la historia de la pintura y, simultáneamente, un ejemplo no superado del paisaje tormentosamente emocional” (1987: 227).

El regreso a Toledo, en el caso de Eisenstein, no es caprichoso. En un texto que nace con una diáfana vocación conclusiva, que va revisitando filmes y reubicando conceptos que él mismo había acuñado en los años veinte, la vuelta a la tormenta de El Greco ayuda a Eisenstein a dar por concluida la etapa del paisaje emocional, que de alguna manera inició el pintor y se extendió hasta el cine silente. En la nueva etapa, el tiempo del paisaje musical tiene para el autor otros referentes: fundamentalmente la pintura china. Así como al desarrollar su idea del montaje tomó ejemplos de la pintura occidental, al argumentar ahora la teoría del paisaje musical Eisenstein busca referentes en la tradición de la pintura china, especialmente en los rollos pintados. Entiende el cineasta que este formato se equipara a la panorámica cinematográfica, por cuanto no puede ser visto en su conjunto sino como secuencia, que va mostrándose de manera distinta para cada espectador.

La equivalencia entre el paisaje chino y la música está sustentada, según Eisenstein, en tres aspectos fundamentalmente: 1) la transmisión de una sensación o impacto global, 2) la estructura melódica y rítmica de una serie de elementos muchas veces fijos y repetitivos, y 3), la distribución y división en compartimentos horizontales y verticales como en una composición polifónica. Eisenstein recuerda, además, el carácter “invisible” del paisaje chino, como la música, tal y como lo describe un antiguo relato ambientado en el año 750. Deseoso de que el paisaje del río Yangtze decorase su palacio, el emperador encargó al pintor Wu Chao-chu que viajara a la provincia de Szchwan y realizara un paisaje de tal entorno. Cuando el pintor regresó sin haber pintado nada y el emperador le demandó una respuesta, Wu contestó: “Lo he dibujado todo en mi corazón”. Algún tiempo después, termina de relatar Eisenstein, Wu se refugió en una habitación del palacio y en el lapso de un día pintó cientos de miles de paisajes (1987: 230). Para el cineasta, el relato de Wu explicita que el paisaje no tiene que ver con la documentación o la imitación de una imagen, sino con las resonancias y cambios emocionales.

Argumenta el director que el paisaje chino combina la representación visual de elementos del mundo natural con dilemas de naturaleza abstracta, que define como musicales. Tal articulación es el resultado de la interacción de los dos principios opuestos de la filosofía china, el *yin* y el *yang*. “Es este principio el que dicta la manifestación de las leyes internas por las que emergen o desaparecen los elementos del

paisaje, separándolos en grupos, de acuerdo a la subordinación de ciertos elementos al principio del *yang* y otros, al *yin*” (1987: 235). Esta dualidad confronta lo flotante del agua a lo inmóvil de la costa, la suavidad de la niebla y la transparencia del aire a la firmeza de las colinas y montañas, la superficie desnuda de las laderas a la vegetación de los árboles. Los motivos del paisaje son concretos y limitados. No es un catálogo inabarcable. De tal manera que la variedad no depende de la acumulación de nuevos elementos, sino de la composición, que Eisenstein llama sinfónica. Los motivos aparecen y desaparecen según flujos rítmicos, responden a fluctuaciones, vaivenes, vibraciones y breves repiques. El cineasta utiliza el término *resonancia* en lugar del concepto de *repetición*, porque se ajusta mejor a la premisa dinámica de los fenómenos reales de la naturaleza (1987: 237).

Cuando en el paisaje chino aparece la figura humana, individual o colectiva, se subordina a los principios mencionados. Dispuestos a lo largo del rollo, la organización espacial que distribuye en niveles a los personajes responde a argumentos ajenos a la perspectiva óptico-renacentista. Esta perspectiva axonométrica²⁹³, sin punto de fuga que someta a las figuras, las contraiga o las jerarquice narrativamente, produce una poderosa “impresión de espacio sin tiempo”.²⁹⁴ No es sólo que gráficamente el paisaje de los rollos se equipare en su aparente abstracción a la escritura musical, como si fuera un pentagrama. No es sólo, que veamos el paisaje como una abstracción gráfico-musical, como la transcripción de una melodía visual en el papel pautado. Se trata sobre todo, dirá Eisenstein, de que tal composición espacial “parece estar liberada de la agitación de los asuntos terrenales y sumida en la pura contemplación y una existencia fuera del tiempo” (1987: 241). El paisaje y las figuras no se alternan, como si uno y otras fueran entes extraños entre sí, sino que participan de una aparente penetración mutua, como instantes de un proceso de transición hacia lo otro, momentos de un llegar a ser permanente.

12.2.5. EL EXTRAÑAMIENTO ANTE EL PAISAJE

Hacia el final de *La música del paisaje*, Eisenstein analiza cierto tipo de composición pictórica característica del paisaje chino de los siglos X y XII, particularmente recurrente en las obras de Huang Ch’uan, en la que la figura de un personaje, representado de espaldas o perfil, mira al fondo del paisaje o a un punto determinado más allá del propio dibujo. Escribe el cineasta:

[la composición] muestra una parte de una abrupta montaña, un fragmento de un árbol, algunos otros detalles y en el centro de ellos, de espaldas o vuelto de tres cuartos, con su mirada dirigida hacia la profundidad de la pintura, la figura de un sabio, de pie, sentado o descansando, a veces con su cabeza apoyada en su brazo curvado. Si uno traza mentalmente la dirección de la mirada del sabio, entonces,

²⁹³ La imagen como grafía que genera la perspectiva axonométrica recuerda aquí la mencionada mirada completa o esférica, asociada al icono.

²⁹⁴ La mencionada perspectiva axonométrica, argumenta el cineasta, ya estaba en la base de la organización compositiva en la recurrente secuencia de la niebla del Potemkin. El episodio comienza con “la naturaleza no-indiferente en su forma más pura y gradualmente accede al silencio del duelo de los habitantes de la ciudad que han ido a velar el cuerpo de Vakulinchuk, y allí grupos de personas en primeros planos independientes se combinan según los mismos principios musicales con los que había sido construido el comienzo de la escena” (1987: 242).

COMPONENTES DEL PAISAJE CINEMATOGRAFICO RUSO

atravesando los vagos esbozos de vegetación, valles y los contornos de las montañas, su mirada inevitablemente nos lleva... a la nada, al fondo blanco, libre de objetos. Una especial calma cósmica emana de estas imágenes (1987: 355).

El espacio blanco y la mirada perdida concentran la experiencia del abandono y la introspección en una simple línea imaginaria. Tal grafía invisible sintetiza para el autor la inmersión del sabio en sí mismo, en la autocontemplación y, a través de ella, en la Nada original que ha dado lugar a Todo. Esta inmersión en sí mismo, en la gran Nada que al mismo tiempo alumbra Todo, era, según Eisenstein, “una interpretación poética del estado de exaltación que asalta a cada persona cuando permanece absolutamente solo ante la naturaleza” (1987: 356). Identifica así tal experiencia:

En tales momentos un sentimiento extraño, como de disolución en la naturaleza y unión con ella aborda al contemplador. Este sentimiento se nos aparece como la superación de las contradicciones entre lo universal y lo individual, usualmente confrontados, tal y como un hombre se confronta al paisaje. Es más, experimentamos este sentimiento no sólo en su forma panteística arcaica, sino en su manifestación más alta y perfecta, como estado del desarrollo social (1987: 356).

Más allá de la predisposición psicológica y el arcaico panteísmo que bullen con estas referencias, más allá de la lectura de clase sobre el sentimiento de pertenencia a un proyecto colectivo, Eisenstein se muestra interrogado por la fusión o la mutua penetración entre el individuo y la naturaleza. El original extrañamiento ante la naturaleza no es, en su opinión, sino el síntoma evidente de haber comenzado a dejar de ser uno mismo y, a su vez, de haber transformado lo otro en algo reconocible, quizá lejanamente reconocible, pero lo suficientemente familiar como para que la atracción hacia el conocimiento completo sea irrenunciable. Estimulado por las imágenes de Ch'uan, Eisenstein no tarda en encontrar en la propia tradición rusa la referencia literaria más detallada de tal extrañamiento: Tolstói. El cineasta cita específicamente las palabras de Pierre Bezúkhov asombrado ante la belleza del mundo en *Guerra y Paz*: “¡Y todo esto es mío, y todo esto está en mí, y todo esto soy yo”. En la formulación de una estética del paisaje cinematográfico que ocupa a Eisenstein, Tolstói, el gran compilador de la naturaleza rusa, procura la mejor ligazón con su cultura. Insiste Eisenstein en que “la idea de disolución en la naturaleza es interpretada por el arte de Tolstói de una manera que está próxima al Taoísmo y Confucionismo, a los que, junto con el cristianismo de los orígenes, Tolstói se sentía tan próximo” (1978: 373). Concluye el cineasta:

Mucho tiempo después de abandonar Iasnaya Polaina para siempre -escribió el director-, la genialidad de Tolstói sigue mostrándonos cómo en una misma imagen artística pueden confluír el predestinado abandono de la realidad hacia la armonía antigua de los Campos Elíseos, con la idea del eterno retorno de la naturaleza y la unidad de los seres vivientes disolviéndose en ella (1978: 373).

En 1937, durante la gran purga, Eisenstein dibujará incansablemente figuras de hombres ciegos, pupilas huecas que miran al vacío, a la nada, “al ser indeterminado que Hegel señala como principio de todas las cosas” (Iampolski, 1998: 235). Aquellas

figuras ciegas eran, tal y como han sido mayoritariamente interpretadas, una reacción a la situación política de persecución que tuvo que padecer, fundamentalmente desde la Conferencia de Trabajadores del Cine Soviético de enero de 1935. Ahora bien, las cuencas vacías y abiertas hacia la plenitud de la Nada señalaban también el camino eisensteniano hacia cierta clase de apofántica aproximación a la naturaleza que estaba en Ch'uan, pero también, como una profecía cifrada, en el episodio de la niebla de *Acorazado Potemkin*: los ojos muertos del soldado Vakulinchuk confrontados al paisaje sublime de un amanecer históricamente irrepetible. Veinte años después de aquella mañana, Eisenstein retoma el enigma paisajístico, incorporando aquella secuencia al corpus global de su estética. La “sinfonía de la niebla” en el puerto de Odesa -escribiría entonces, poniendo énfasis en la dimensión musical del paisaje- suponía un punto de inflexión en la historia del paisaje ruso, porque de alguna manera la penetración mutua que manifestaba la naturaleza al inicio de la secuencia se extendía a todos los órdenes del episodio, como un empuje orgánico interno:

La secuencia comienza con la naturaleza no-indiferente como forma pura, y evoluciona gradualmente hacia el silencio del duelo que afecta todos los habitantes de la ciudad que vienen a ver el cuerpo de Vakulinchuk. Grupos y primeros planos separados son combinados según los mismos principios musicales sobre los que se había construido el comienzo de la escena (1987: 242).

Poco antes, en un texto no publicado sobre el teólogo sueco Swedenborg, el cineasta reflexionaba sobre la posibilidad de penetrar más allá de lo visible, precisamente por la ausencia de mirada²⁹⁵: “Si la luz se extingue por un instante -escribe-, toda la realidad que nos rodea inmediatamente se torna tangible (...). El mundo se divide entre lo visible, lo tangible, lo audible, detrás de lo cual emerge una multiplicidad de mundos (*Handlungswelt*), el mundo de la representación (*Vortellungswelt*) y el mundo conceptual (*Begriffswelt*)” (Eisenstein, cit. Iampolski, 1998: 235-236). En esta plétora de mundos, que podemos alcanzar entornando los ojos -interpreta Iampolski-, emerge el mundo de las cosas en sí mismas, que el *artista-como-vidente* comprende a través de cierta clase de dialéctica mágica” (1998: 235-236).

12.2.6. LA PRADERA DE BEZHIN

El camino a la ceguera y al vaciado del paisaje emprendido por Eisenstein llevaba a la mística. En el proceso de humillación pública y descrédito profesional que vivió el cineasta en el congreso de 1935, Eisenstein fue acusado de formalismo y de olvidar al público y las necesidades colectivas. En esas fechas, seis años después de su último film, *Lo nuevo y lo viejo*, y coincidiendo con el congreso que instauraría el estilo

²⁹⁵ Eisenstein volverá a utilizar la metáfora de la ceguera vinculada al paisaje que obligaba a una interacción táctil con el mundo, es decir, al abandono de las distancias y la fusión integral con la naturaleza, cuando se refiera al profundo impacto que le produjo su viaje a México. En su opinión, sólo en algunas culturas pervivía la dinámica interior originaria, el *llegar a ser* que animaba la vida colectiva como un principio dialéctico. Lo apreció así en una sociedad industrial voraz e insaciable como Estados Unidos, también en otra “evolucionada hacia el devenir social” como era la Unión Soviética, y finalmente en México, próxima a la memoria arcaica. “En México -escribió- todo aparece como primario y elemental y al mismo tiempo eterno. (...) Esta inocencia también asoma en el paisaje...de repente sientes claramente que tu ojo no puede ver, pero sientes los objetos como los palparía un ciego, con sus manos” (1987, 379).

del Realismo Socialista, Eisenstein había comenzado a trabajar en la adaptación bastante libre de un relato de Turgeniev *La pradera de Bezhin* (*Bezhin Lug*, 1937)²⁹⁶. Por lo que sabemos, se trataba de la tentativa cinematográfica más lírica y quizá menos calculada en toda la carrera de Eisenstein. La película atravesó un proceso de producción complejo y dilatado en el tiempo, con parones, reescrituras y refilmaciones, y siempre expuesto al comentario y escarnio públicos que acusaban al cineasta de panteísmo, biologismo y misticismo formalista.

En marzo de 1937, con la película terminada, Boris Shumyatsky, jefe de la industria cinematográfica soviética, publicó un artículo en el diario *Pravda* en el que detallaba las reorientaciones a las que, durante los dos últimos años, habían intentado someter el proyecto. A la vista de los resultados, tal y como él mismo venía a reconocer, el misticismo triunfaba sobre la revolución o, mejor, empleando una terminología más rousseauiana, Eisenstein rechazaba la cultura en nombre de la naturaleza. Curiosamente, de las imágenes fijas que nos han llegado del film, sobresalen por su abundancia los paisajes en los que un personaje mira al horizonte, en una composición que recuerda la experiencia de la *contemplación de la contemplación* de Ch'uán. No había pecado mayor de formalismo, en este sentido, que la heroicidad de la contemplación estática y extática, la determinación apofántica del quietismo: inmóvil físicamente, arrebatada en la interioridad. Shumyatsky, primer espectador del film, condenaba el film con estas palabras:

La concepción del film está fundamentada no en la lucha de clases sino en la batalla entre las fuerzas elementales de la naturaleza, en el enfrentamiento entre el 'Bien y el Mal'. El patetismo de la lucha de clases está descrito en el film por actuaciones bíblicas. El director describe el corrupto y bestial odio de unos y la insoportable piedad de los otros. De tal manera que el método de caracterización de los personajes desacredita al film y favorece claramente la descripción de las clases enemigas. Porque el film parece decir que las acciones de nuestros enemigos están guiadas por las fuerzas elementales de la naturaleza más que por los intereses de clase de los que son contrarios al socialismo" (Taylor y Christie, 1988: 380).

Paradójicamente, el film que parecía estimulado por cierta clase de estética negativa, desapareció durante las incursiones aéreas nazis sobre Moscú en la II Guerra Mundial. En todo caso, debemos tener en cuenta este episodio a la hora de interpretar las últimas páginas de *La naturaleza no-indiferente*.

²⁹⁶ *La pradera de Bezhin* estaba ambientada durante uno de los planes de colectivización de los años treinta y narraba un trágico episodio protagonizado por un niño, partidario de las reformas, que al final de la película muere a manos de su padre, de ideas contra-revolucionarias. El film fue prohibido y almacenado. En una de las incursiones aéreas de la aviación nazi durante la Segunda Guerra Mundial las bombas destruyeron el almacén en donde se guardaban copias y negativos.

12.2.7. EL HORIZONTE COMO FRONTERA DEL APARECER

La línea, como grafía unitaria y concentrada de un gesto, de un movimiento o del llegar a ser, ocupó siempre un lugar importante en las reflexiones del cineasta letón. Eisenstein asumió en un momento de su vida un cierto pan-grafismo, es decir, la certeza de que el mundo y su diversidad, su manifestación en fenómenos, acontecimientos y cosas, podía concretarse gráficamente en una línea cargada de sentido. Sucedió así en el dibujo expreso de una línea sobre el papel, pero también en el trazado invisible de una mirada como la del sabio de Ch'uan. Visible o invisible, a través de la grafía se abre milagrosamente la esencia de las cosas, su significado (Iampolski, 1998: 226). Eisenstein participa, en este sentido, de la tradición del dibujo como forma capaz de concretar la diversidad en una grafía-idea, tradición especialmente fecunda en el Renacimiento y particularmente en Vasari, tal y como recoge Panofski en *Idea* (1989: 233).²⁹⁷

En los años veinte, las grafías perfectas eran para Eisenstein la curva, el círculo y la espiral. La práctica del montaje, como el ritual de la serpiente de Warburg, era una manifestación del zig-zag que iba marcando las asociaciones de imágenes, el choque de contrarios, la espiral de sentidos (Michaud, 2006). El círculo estaba asociado al tiempo cíclico del hombre antiguo, a las tradiciones heredadas de los antiguos eslavos, al dibujo de la inmortalidad del cristianismo de Oriente. “Símbolo de la unidad, Eisenstein vio en el círculo la manera de trascender el pensamiento diacrónico y lineal, el dualismo que siempre sintió que había sido inherente a sus films (Bartlett, 2001: 72).

Con la evolución de su pensamiento a partir de los años treinta, Eisenstein fue adquiriendo progresivamente más y más interés por la línea recta, que en el paisaje real, simbolizada en la línea del horizonte, marcaba el aparecer-desaparecer de la imagen. El enigmático trazado rectilíneo del horizonte, ahí donde una figura se hacía visible o invisible, evocaba llamativamente el nervio horizontal que separaba los fotogramas en el celuloide, precisamente el lugar en el que las imágenes, al quedar confrontadas dialécticamente, generaban el verdadero sentido del film. Eisenstein descubre que en la imagen misma de un paisaje ruso, particularmente en un territorio como la Rusia central caracterizado por los ríos tendidos y grandes extensiones horizontales, la línea del horizonte se comportaba también como línea de corte, como un nervio negro entre dos imágenes, un límite no impresionado que separaba lo visible de lo que no lo era. El horizonte, como antes el montaje, era el lugar en el que la imagen verdadera podía aparecer, de ahí la expresión de que, en la teoría de Eisenstein, el paisaje engulle el montaje.

En la conferencia de La Sarraz Eisenstein ya había dejado entrever su interés por las formas proto-lógicas de pensamiento, de ahí su aproximación a autores como Bühler, Marr, Vygotskii, Piaget y más tarde Benjamin: lingüistas, psicólogos y etnógrafos que aventuraban que en el origen del lenguaje había un primigenio impulso imitativo de la naturaleza. La línea del horizonte, en este sentido, poseía, como fue

²⁹⁷ Eisenstein encuentra igualmente fascinantes las pinturas en espiral de los indios de Norte América o la escritura flotante y superpuesta de la Grecia antigua, fundamentalmente los llamados *boustrophedon*. La continuidad de esa línea general de pensamiento y acción “es quizá la más simple y el método más primitivo de la consecución de la unidad en el todo, la única manera accesible en aquellas etapas tempranas de desarrollo” (1987: 249).

advertido desde la fenomenología, el peso de lo natural-simbólico pre-cultural. El fenomenologista y neurólogo Erwin Straus diría algunos años después que el paisaje está ligado fundamentalmente a la existencia de un horizonte, entendido como categoría pre-antropológica, una línea desconcertante entre cielo y tierra, entre lo visible y lo oculto. Una experiencia que ha atravesado todo ser humano, vinculada incluso a su primera mirada, fuera de los rostros familiares. Es el espacio del sentir, o sea, el centro originario de todo encuentro con el mundo. El paisaje delimita el marco de una experiencia muda, salvaje, de un primitivismo que precede a toda institución y a todo significado (2000: 378-379). Tal experiencia Jean-Marc Besse la identificó como el acontecimiento del horizonte, experiencia del paisaje como acontecer, como instante de revelación cuando el horizonte es simplemente “la potencia de desbordamiento de lo real que hay en el paisaje” (2006, 163). Como los personajes de Huang Ch’uan, el marino Vakulinchuk y los contempladores callados de *La pradera de Bezhin*.²⁹⁸

Una de las influencias fundamentales en el pensamiento paisajístico-cinematográfico de Eisenstein fue Gógol, pero a través de la lectura que realiza Bieli en su libro *El magisterio de Gógol (Masterstvo Gógolya)*, publicado en 1934. Explicaba Bieli que los paisajes de Gógol producían la figura que lo habitaba: el hombre era una expresión del paisaje, como una emanación de la lejanía. Eisenstein quedó fascinado por los diagramas realizados por Bieli para explicar a Gógol. Uno de esos dibujos llevaba el título: *Conexión del paisaje y la figura como un florecimiento de la línea*. Bieli apreciaba este emerger de la figura, especialmente en sus relatos de cosacos. “La tribu de Taras -escribe Bieli-, la mujer tartar, el Sech, la misma fábula, el tema de los cosacos, todo es un ornamento florido que emerge del paisaje, incluso *la idea* de la primera fase, sobre todo *la idea* es un paisaje musical; el color y el sonido emergen de ahí” (Nesbet: 2006: 493). La referencia al “paisaje musical” no nos resulta para nada ajeno. Eisenstein parece ir asimilando o reconociendo también todas las referencias. En los márgenes de la página en la que Bieli explica que “el paisaje de Gógol se mueve, cambiando sus perfiles”, Eisenstein escribe: “Como el efecto del consumo de peyote en México”. Al analizar la vertiente pictórica de la escritura de Gógol, Bieli menciona la tensión entre la planitud y el fondo: “Gógol no trae objetos del fondo hacia nosotros, sino que inscribe los objetos (lejos de nosotros) en el fondo, como una tábula rasa que asume todo”. En los márgenes de esta página, Eisenstein escribe lacónica pero conclusivamente: “Cine” (2006: 496). Como reconocerá el cineasta en su texto autobiográfico *Memorias Inmorales* (1991: 196 y ss.), el análisis de Bieli le ayudó a ser consciente de su propio método y a resolver el enigma que él mismo había dispuesto en el centro del *Acorazado Potemkin*, cuando entregó el cadáver de Vakulinchuk, como una inmolación arcaica, a la naturaleza no-indiferente.

²⁹⁸ El concepto de la espera a que la imagen se concrete en el paisaje había aparecido ya en Balazs. En este aspecto Balazs y Eisenstein encuentran cierto punto de encuentro, aunque con alguna diferencia importante. En el caso de Balazs es lo lleno (el paisaje) lo que se desborda o excede en un gesto (que aparece o se manifiesta como un gesto en un rostro). En el caso de Eisenstein, el aparecer surge del hueco o del vacío, del pliegue por el que desaparece el paisaje.

PARTE III

VIOLENCIA ESTÉTICA DEL PAISAJE

PRESENTACIÓN

En esta parte III pretendo aplicar la metodología descrita en *Componentes del paisaje* a la historia del cine ruso-soviético. Por un lado, apoyándome en la categoría de la transparencia/opacidad -desarrollo de la imagen representación-, abordaré la historia del paisaje como lienzo abismático y denso, que resulta de un constante juego de veladuras y opacidades, en un movimiento hacia adentro en la imagen, hacia la memoria, la historia o la dimensión bárbara de la naturaleza. La dimensión de la transparencia, como relación abismática de la imagen hacia el interior de sí misma, se concreta en el cine en el dilema del fondo -el paisaje como fondo y el fondo del paisaje- y en la relación del fondo y la figura. Pretendo esbozar una posible historia *El paisaje como fondo*.

Por otro lado, la categoría del paisaje-presencia nos lleva a plantearnos la concreción del espacio en el cine ruso-soviético a lo largo de su historia: cómo se concreta o se hace visible el espacio. La representación del espacio constituye una de las grandes obsesiones estéticas rusas, a partir de la cual es posible trazar la evolución del paisaje desde los años veinte hasta los años sesenta. Abordaré la tensión constante entre lo informe y lo delimitado como paisaje, entre el borde y el desborde, dualidad que constituye uno de los conflictos centrales del paisaje cinematográfico. Esta primera dialéctica puede interpretarse como un conflicto entre lo visible y lo que ha quedado fuera, al otro lado de los márgenes de la representación, no siempre voluntariamente por parte del director sino muchas veces como latencia y amenaza inaprensible. Será el objeto de análisis en *El espacio como fantasma del paisaje: fantasma como obsesión -recurrente y reiterativa-, y fantasma como frontera de la visibilidad*.

El paisaje se define en estos dos capítulos desde sus propios límites, porque fondo y espacio son los lindes donde se concreta o se desactiva su propia existencia. Precisamente porque todo paisaje existe o deja de existir en esta doble delimitación axial, nos referiremos a la doble violencia estética que define el paisaje cinematográfico. En el desarrollo de estas tensiones intentaré perfilar los grandes cambios que se producen en la apreciación del paisaje tanto en el periodo del Realismo Socialista como, sobre todo, en el nuevo cine ruso de la década de los 60.

Atendiendo a la doble categoría paisajística que he descrito, esta parte III propone dos itinerarios por la historia del cine ruso-soviético. Cada uno de esos viajes corresponde a un capítulo. El carácter diacrónico y complementario de la argumentación nos llevará, en el segundo de esos capítulos, a volver sobre encrucijadas y periodos históricos, pero desde un enfoque paisajístico distinto.

CAPÍTULO 13

EL PAISAJE COMO FONDO

13.1. EL CINE EN LA HISTORIA DEL PAISAJE COMO FONDO

La transparencia del paisaje, tal y como la hemos descrito en el capítulo 10, nos llevaba a considerar la imagen de la naturaleza como un palimpsesto construido en profundidad: el paisaje generaba así un movimiento succionador hacia el interior de la imagen incluso más allá de sus propios límites, más allá de la imagen misma. Esta categoría de la transparencia del paisaje se concreta cinematográficamente en la construcción conceptual y práctica del fondo, que a su vez se manifiesta en dos ámbitos distintos. Por un lado en la relación jerárquica entre el fondo y la figura, en donde el paisaje parece solidificado como decorado o lejos escenográfico. Por otro, en la profundidad abisal del fondo, más allá de sí mismo, instituido como velo que oculta una realidad irrepresentable o acallada. En este caso, el fondo actúa como dique de una doble realidad oscura que llamaremos el fondo del fondo -para referirnos a la naturaleza irrepresentable y bárbara- y el fondo de la figura -para identificar el territorio de la interioridad proyectado sobre el paisaje.

13.1.1. EL PAISAJE COMO FONDO PICTÓRICO

La idea de que el lugar del paisaje es el fondo es connatural a su nacimiento en el arte occidental. De hecho, con los nombres de *fondo* y *lejos* se resolvió en pintura el problema de nombrar los fragmentos de naturaleza, entrevistados a través de una ventana, una puerta o un vano arquitectónico, alejados en el horizonte. Tales recortes naturales fueron cobrando progresivamente más interés plástico hasta reclamar una especificidad pictórica y convertirse en el género autónomo que reconocemos como paisaje (Maderuelo, 2005: 27). La etapa final de esta evolución hay que fecharla entre los siglos XVI y XVII, pero la transformación del significado y función de las formas naturales es apreciable desde dos siglos antes. Aunque la naturaleza no estaba excluida de la representación pictórica en el arte occidental anterior al siglo XVI, sin embargo su función era subsidiaria. Varias razones sustentan esta afirmación: la naturaleza ocupaba un lugar periférico (como fondo o escenario), que con frecuencia ni siquiera requería de la mano del maestro del taller para su realización; poseía un valor simplemente decorativo u ornamental; asumía una función alegórica o simbólica, digamos como *naturaleza desnaturalizada*; y en ocasiones aparecía incompleta o esbozada, como apunte en un cuaderno de notas o trabajo a medio terminar, todavía abierto²⁹⁹.

²⁹⁹ La consideración del paisaje como parergon, es decir, lo no nuclear o no importante, frente a lo centrado o lo argumental, está ya presente en las primeras definiciones del concepto, tal como se aprecia en los primeros glosarios o vocabularios técnicos, como en el *Graphice* (1612) de Hemy Peacam o en la *Glossographia* (Londres, 1656) de Thomas Blount. Éste asimila *landskip* a parergon, un concepto tomado de la *Historia Natural* de Plinio. “Parergon -dice-, paisaje o complemento, que es una expresión de la tierra, por medio de montes, bosques, castillos, valles, ríos, ciudades, etcétera, en la medida en que puede mostrarse antes del horizonte. Todo lo que en pintura no es parte de su cuerpo o argumento es paisaje, parergon o complemento”. Fue Plinio quien incorporó el término *parergia* en su *Historia Natural* al referirse a las pinturas murales de Atenas de Protógenes, en donde figuraban varios buques de guerra pequeños “en lo que los pintores llamaban parergia”(Gombrich, 1985 : 241).

La gestación del concepto paisaje en Occidente, tal y como acontece entre los siglos XV y XVII, es algo que sucede por tanto *en el fondo*. A lo largo de dos siglos, la naturaleza -su representación pictórica o literaria- fue avanzando de la lejanía al primer término, hasta ocupar completamente el espacio de la representación. Tal fue la invención del paisaje. “Se nos dice -resume Ernst Gombrich - que los fondos paisajísticos naturalistas del siglo XV engulleron, como si dijéramos, el primer plano en el siglo XVI, hasta alcanzarse un punto, con especialistas como Joachim Patinir, a quien Durero llamaría el buen paisajista, en el que el tema religioso o mitológico queda reducido a un mero pretexto” (1985: 228).

Aunque a partir de su apertura al Occidente europeo a finales del XVII también se incorporó al proceso de jerarquización del paisaje, en Rusia, sin embargo, perduró el eco de la naturaleza no domesticada o cósmica oculta detrás de los *lejos*. La especificidad rusa, en este aspecto, no es tanto que el paisaje ocupase un lugar preponderante en primer término, sino que la naturaleza pervivió como “dios oscuro” al fondo-más allá-lejos del paisaje. En este sentido, el paisaje está marcado por una silenciosa violencia: conserva como reminiscencia aquel movimiento fundacional que llevó a la naturaleza de la periferia al centro, pero también, el recuerdo de lo que quedó más allá del fondo. En este concepto pervivirá el recuerdo de la naturaleza en estado bárbaro, no cultivado ni formalizado, lo que era antes de ser racionalizada o fragmentada como paisaje, expuesta a una distancia y sólo para los ojos: un tiempo arcaico pero no tan lejano ni siquiera olvidado en la cultura rusa, tal y como hemos visto anteriormente. La impresión de que el paisaje es la huella o la herida de aquel forcejeo es un componente fundamental en la definición del paisaje ruso.

13.1.2. EL CINE DE LOS ORÍGENES Y LA NATURALEZA EN PRIMER TÉRMINO

A diferencia de lo que sucedió en pintura, el cine nació siendo paisajístico: el paisaje ocupó un lugar centrado y nada periférico en el cine de los orígenes. Las vistas de la naturaleza o de enclaves urbanos adquirieron incluso cierta independencia como género específico o, cuando menos, de categoría temática en los catálogos del primer cine (Cahn, 1996: 85-100)³⁰⁰. Aquellas películas que retrataban parajes y escenarios emblemáticos constituían el epígono natural a la historia del siglo paisajista por excelencia, el siglo del Romanticismo y el Impresionismo, del tren y los panoramas, de la conquista de las montañas y el *souvenir* fotográfico. En buena medida, los *nature films* acumulaban las convenciones paisajísticas desarrolladas durante todo el siglo precedente y parecían continuar con la tradición.

En el caso específico de Rusia hay que mencionar la serie *Rusia Pintoresca**, producida por la compañía francesa Phaté a partir del año 1908. La mera asociación de lo paisajístico con lo pintoresco ilustra la herencia cultural asimilada y proyectada sobre la naturaleza por los nuevos paisajistas cinematográficos. La serie presentaba vistas documentales de lugares y escenas de Rusia, de Sebastopol a Astraján, de Moscú a Bakú, con títulos ilustrativos como *Viajando por el Volga*, *Paisajes de Yalta* o *Escenas de la vida caucásica*. Hay que apuntar que la primera visión paisajística

³⁰⁰ Sobre los *nature films* remitimos particularmente a la obra de MacDonald (2001 1 y 2).

cinematográfica de Rusia fue creada por operadores extranjeros, fundamentalmente franceses, de la compañías Lumièrè, Pathé y Gaumont.³⁰¹ Sólo a partir del otoño de 1907 apareció la primera productora rusa, la del fotógrafo Alexánder Drankov, que se anunciaba en los periódicos con avisos que destacaban las “¡Vistas de las ciudades y el campo!” que ofrecía el nuevo estudio ruso (Leyda, 1960: 20). Los *vidovye kartinki* (*postales cinematográficas*), en cuya producción se formaron algunos de los operadores más importantes del periodo, como Eduard Tissé -colaborador de Eisenstein a lo largo de toda su carrera-, recogían ya en la década de 1910 imágenes de actualidades, además de otras escenas tomadas del natural.

La naturaleza fue, por tanto, uno de los componentes esenciales del llamado *cine de atracciones*, tal y como ha sido identificado por Gunning y Gaudreault: asistir a una proyección a comienzos de siglo suponía la exposición a un espectáculo visual puro, en el que las maravillas de la naturaleza desplegaban brevemente su poder embaucador. Una cascada, una tormenta en el mar, un malecón asolado por las olas, éstas y otras manifestaciones de la naturaleza ocupaban toda la extensión de la pantalla blanca como protagonista exclusivo y único del cine como atracción arrebatadora.³⁰² Sin embargo, el tratamiento del paisaje cinematográfico como género independiente en la crónica de los primeros días del cinematógrafo apenas constituye, de manera genérica, un episodio breve y fugaz. En poco más de una década, conforme fue imponiéndose el cine narrativo, en Rusia como en el resto de Occidente, la naturaleza fue quedando desplazada al fondo de las películas, como decorado o parergon, institucionalizándose su posición aparentemente ambiental o decorativa.

13.1.3. ESCENOGRAFÍA Y PAISAJE

A la hora de localizar la ubicación del paisaje como escenario hay que mencionar la importancia histórica que los fondos teatrales tuvieron en la definición del arte del paisaje pictórico. Hay que resaltar, en esa dirección, que la vinculación de los fondos pintados (arquitectónicos o naturalistas) y los decorados teatrales es antigua, anterior a la autonomía del cuadro de paisaje. En torno al siglo XVI, en un tiempo en el que el paisaje pictórico carecía de sintaxis propia, el arte menor y subsidiario del decorado cumplió una función de acogida conceptual. El desarrollo del concepto paisaje como género pictórico en el Alto Renacimiento carecía de un armazón teórico que se derivase de la tradición, la continuidad temática o la herencia técnica. Sí existía, por el

³⁰¹ Dada la complejidad de la aceptación e interpretación de la categoría de lo pintoresco en la pintura y literatura rusas del siglo XIX, es importante advertir de que estas primeras vistas de la Rusia pintoresca fueron realizadas por operadores extranjeros, es decir, una mirada no-rusa.

³⁰² Curiosamente, el concepto de cine de atracciones tuvo un interesante revival en los años 20 de la mano de Serguéi Eisenstein, que llamó a su teoría *montaj attraktsionov*, montaje de atracciones. Cuando Eisenstein se apropia del concepto de *atracción*, la palabra cargaba con toda la memoria de su uso común entre el público durante los 25 años anteriores. Una palabra asociada a los espectáculos de feria, teatrales o circenses. “De hecho, la atracción de Eisenstein y la atracción del cine de los primeros años derivan, ambas, de una misma fuente, la cultura popular desarrollada en torno a los espectáculos escénicos en el cambio de siglo” (Gaudreault, 2006: 357 y ss.). En origen, Eisenstein hace uso del término como crítica y análisis de un nuevo concepto teatral. Las atracciones serían, en aquella primera revisión eisensteiniana, cada una de las unidades de impresión agresivas que transformarían psicológica y sensorialmente al espectador. A partir de ahí desarrollaría, su teoría del Montaje de Atracciones, en 1924. Frente a un sentido vectorial del cine narrativo (Griffith, por ejemplo), las atracciones de Eisenstein y del cine de los orígenes se fundamentan, ambas, en una idea puntual de la imagen, como una descarga, muchas veces agresiva y violenta, sobre el espectador. Es llamativo que fuese precisamente Eisenstein, reformulador del concepto de atracción, el que fuera habitando en su pensamiento cinematográfico un protagonismo cada vez mayor al paisaje.

PARTE III

contrario, una importante tradición práctica y teórica en torno a los fondos teatrales situados en el proscenio que, desde la antigüedad griega, habían merecido un tratamiento pictórico. Gombrich localiza en esta encrucijada la deuda originaria del paisaje pictórico (a través de la pintura mural) con los decorados de teatro: “proporcionaban la sintaxis de un idioma sin el que la expresión hubiera resultado imposible” (1985: 247). Así, las primeras categorizaciones pictórico-paisajísticas fueron resultado del estudio y apropiación de las clasificaciones temáticas de los decorados teatrales consolidadas desde la Antigüedad, que sirvieron de apoyatura teórica para los nuevos paisajistas. La pintura de fondos escénicos, por tanto, iluminó y ordenó la clasificación del paisaje pictórico, estableciendo una serie de tipos o ambientes emocionales y temáticos que, con sus modificaciones, se mantuvieron hasta el siglo XIX, incluso más adelante (1985: 246).³⁰³

De una manera equivalente, y en el contexto del teatro ruso coetáneo a la aparición del cinematógrafo, los dilemas paisajísticos de los fondos teatrales de Chéjov proporcionan una serie de guías y conceptos, además de un armazón sintáctico, como dice Gombrich, que pueden resultar de gran ayuda para identificar las propiedades de los fondos en el cine. Como ocurrió con la clasificación de Vitrubio, también aquí los fondos teatrales dibujan un modelo de análisis para la identificación y categorización del paisaje. El trabajo de Chéjov junto con el escenógrafo y decorador Simov entre 1898 y 1904, en el contexto del Teatro del Arte de Moscú (MAJT), fundado por Stanislavsky y Vladímir Nemiróvich-Dánchenko, constituye así un capítulo esencial en la representación del paisaje en Rusia. Posee la virtud de compendiar algunos de los dilemas sobre el fondo que se irán planteando en el cine en las décadas posteriores, desde luego en los primeros años del cinematógrafo, pero también en los cambios que se producirán entre la década de 1950 y los años sesenta.

Los estándares escenográficos del teatro ruso de finales del siglo XIX se fundamentaban en el respeto por la caja escénica como contenedor de los actores. Además, en el uso de telones pintados, de atrezzo rescatado de los almacenes del propio teatro y de vestuario proporcionado con frecuencia por los propios actores³⁰⁴. En este contexto, el programa del MAJT, y en concreto la serie de Chéjov, supuso una ruptura radical con estos presupuestos. Uno de los elementos más rompedores tenía que ver con la recreación e integración escénica del paisaje³⁰⁵, que obligaba siempre a

³⁰³ La responsabilidad esencial de este trabajo prefigurador, explica Gombrich, corresponde al séptimo libro *De Architectura* de Vitruvio, especialmente al capítulo sobre la pintura mural. En sus páginas, el artista del Renacimiento podía encontrar la defensa de un estilo decorativo de habitaciones y corredores basado en la imitación de los escenarios teatrales realistas, ordenados en tres tipos de ambientes o tonos dramáticos: los escenarios trágico, cómico y satírico (1985: 246). Por ese camino, las categorías de Vitruvio proporcionaron una sintaxis al nuevo arte del paisaje, además de una primera sistematización de subgéneros, que ordenó el desarrollo pictórico a lo largo de los trescientos años siguientes, de Lomazzo -que en 1585 escribió la obra sistemática sobre el paisajismo- hasta Turner, que preparó las cien láminas de su *Liber Studiorum*, como clasificación definitiva de los diversos estilos de paisaje que podía afrontar un pintor. Habría que decir que, alguna manera, tales nomenclaturas pervivieron en el siglo XX en el cine de género.

³⁰⁴ Para una detallada descripción del teatro ruso de la época remito a Leach y Borovsky (1999).

³⁰⁵ Chéjov fue uno de los intelectuales más atentos a los movimientos paisajísticos europeos, incluso conoció el Impresionismo francés de primera mano, durante sus estancias en París. Su afición por la pintura queda de manifiesto en sus textos, a través de referencias y reflexiones expresas y la caracterización de personajes como artistas y pintores. Sobre el arte del paisaje, Chéjov nos ha dejado algunos de los relatos más ilustrativos del siglo XIX sobre la escasa consideración intelectual del pintor de paisajes y la tiranía del gusto realista a la hora de valorar la

planteamientos arriesgados. Piénsese en *La Gaviota (Chaika)*³⁰⁶, estrenada en el MAJT en 1898, que desde el texto requería la construcción de un lago, árboles y un atardecer en el jardín, elementos que cumplían una función dramática y no simplemente ambiental.

Aunque siempre jugó un papel crucial, la obra que sin embargo marcó un giro importante en la conceptualización paisajístico-escénica fue *Tres Hermanas (Tri Sestri)*, 1901). Abandonando la función psicológica y ambiental, fielmente realista pero receptora y pasiva del paisaje, Chéjov y Simon³⁰⁷ se adentraron en esta obra en el paisaje como elemento estructural. No sólo por la recolocación de los personajes en escena, la modulación de la atmósfera o las indicaciones de paso de tiempo expresas y continuas - a lo largo del día y de las estaciones-, sino por la asunción del espacio dramático global, más allá de lo que aparece en ese momento preciso ante los espectadores. Existe, podemos decir, un espacio paisajístico previo, un fondo más allá del fondo, un lejos no visible, que se manifiesta en indicaciones sonoras, acciones fuera de campo y una continuidad argumental más allá de la unidad de la escena. *Tres Hermanas* está entreverada por ruidos que llegan del espacio fuera de escena (gritos, músicas callejeras, ruidos de troikas...) y de eventos (el duelo, el intento de suicidio de la mujer de Versnin, etcétera) que el espectador nunca tendrá ante sus ojos.

Este proceso de abstracción paisajística alcanzará su formulación más acabada en *El jardín de los cerezos* (1904). El redoble paisajístico queda anunciado en el propio título. El jardín aparece un instante entrevisto a través de las ventanas en el primer acto. Y no vuelve a aparecer en toda la obra de manera visible y expresa, aunque siempre está presente de una u otra manera.³⁰⁸ Convertido casi en un decorado sonoro, que llega como eco, paisaje de resonancias y emociones, de recuerdos, permanece inaccesible al espectador durante toda la obra. A partir del cuarto acto, cuando comienza la tala de los

responsabilidad social del pintor. La vinculación del gran escenógrafo V.A. Simov con la pintura rusa no fue menor. Fue alumno del pintor Perov y en su juventud amigo de numerosos Peredvizhniki, incluidos Levitán y Kasatkin.

³⁰⁶ En *La Gaviota* (1896) y *Tío Vania (Diadia Vania)*, 1899-1900) el paisaje es un elemento importante en el juego dramático y en la definición de los personajes. “*La Gaviota* es una exploración de los personajes en relación con su entorno -argumenta Marsh-. La gaviota misma como víctima de los elementos nocivos en el entorno es un potente símbolo de esta relación. En *Tío Vania* la presencia del paisaje se amplía a través del interés de Ástrov en la conservación naturalista. El paisaje está en el corazón del drama pero como conflicto. Por un lado es víctima de la explotación humana, por otro victimiza a Vania, que permanece atrapado en un entorno hostil” (2008: 181-182).

³⁰⁷ La progresiva toma de conciencia de Chéjov sobre el poder de lo paisajístico, abandonando lo naturalista y aproximándose a soluciones más conceptuales, resultó del trabajo conjunto con Simon. El carácter naturalista de *La Gaviota* y *Tío Vania* -sus árboles tenían que ser o parecer reales- fue evolucionando progresivamente en las dos obras siguientes -*Tres hermanas* y *El jardín de los cerezos (Vishniovi sad)*-, en las que se impuso un sentido de la autenticidad ajeno a la exigencias de verosimilitud convencionales. Simon proporcionó a Chéjov una nueva percepción de las figuras en la escena, un sentido más agudo de la proxémica, una dimensión espacial del paisaje que afectaba a la propia estructura de la función y que se incorporaba activamente a la propia definición de los personajes. En su conjunto, las cuatro obras que montó para el MAJT marcan una evolución que, en palabras de Marsh, va del naturalismo al sentido paródico, tal y como fue definido por Bakhtin, abriendo las puertas a Beckett, Ionesco y otros ejemplos del Teatro del Absurdo (2008: 192-193). La influencia en el cine será asimismo esencial, tanto en las vías del naturalismo como en la progresiva relación de extrañamiento con el paisaje escénico.

³⁰⁸ El rol del propio jardín de los cerezos, al que el autor nunca da un valor absoluto como imagen, resulta asimismo paradójico. En el acto primero se menciona que “ya es mayo y los cerezos están en flor”, pero las ventanas de la habitación están cerradas, por lo que resulta inaccesible para el espectador. En el segundo acto, en donde se describe el paisaje exterior de la finca, se menciona al jardín como linde de la visión. El tercer acto acontece en el interior y el en cuarto, de nuevo con las ventanas cerradas, el jardín tiene una presencia no visible, por las referencias continuas a su desaparición y el sonido del hacha, que va talando los cerezos.

árboles, alcanza también la categoría de paisaje invisible para los propios personajes de la función.

El jardín de los cerezos puede interpretarse como la puesta en escena de un conflicto paisajístico, protagonizado por dos paisajes rusos arquetípicos: el jardín y la lejanía rusa.³⁰⁹ La obra cuenta el proceso de aniquilación del jardín familiar, pautado rítmicamente por el sonido del hacha que talará los árboles amados. Mientras, desde un lejos indeterminado y oscuro amenaza el horizonte y el paisaje monótono de Rusia, como el filo del hacha. Todo lo que en el jardín es color y verborreica presencia humana, en la lejanía es silencio y quietud, pero también amenaza. Ese fondo acabará avanzando poco a poco y deglutiendo al jardín y a sus personajes hasta su desaparición. Los personajes se van de la casa. Los árboles caen bajo el filo del hacha. Se anuncia la destrucción de la mansión. Sólo Firs se acomoda en el diván esperando a que ocurra lo inevitable, sentado en el lugar de siempre, mientras el jardín de los cerezos va convirtiéndose en espacio vacío: como si el aliento del horizonte avanzase hacia ellos liquidando las huellas de su presencia civilizada. “Se oye un sonido lejano, como si bajase del cielo, el sonido de un cable que se rompe, un sonido muriente, triste. Se hace el silencio y sólo se oye cómo, en el jardín, el hacha golpea contra un árbol”. Así concluye la cuarta escena.

La obra de Chéjov propone una fascinante interrelación entre estos dos términos o pantallas del paisaje, el jardín y la lejanía. El jardín, casi invisible, va a desaparecer de manera irreversiblemente cierta bajo los golpes del hacha. El horizonte, éste sí verdaderamente invisible, parece querer engullir todo en su nada. De esta confrontación surge una extraña irrealidad espacial, cierta dimensión cósmica, reforzada por la continua transferencia que se establece entre el sonido y el espacio, lo que obliga al espectador a contemplar la difusa naturaleza del mundo fuera de escena (Marsh, 2008: 183).

13.1.4. EL ARTE DEL FONDO: UN MODELO DE ANÁLISIS

El esquema paisajístico aquí esbozado a partir de Chéjov y Simon, que relata la evolución del fondo -el jardín- y el fondo del fondo -el horizonte-, coincide con los arquetipos paisajísticos que hemos ido manejando en los capítulos previos. La dicotomía jardín-horizonte posee una extraordinaria versatilidad analítica en la estética rusa y puede reconocerse en otros momentos históricos, en otras circunstancias, en otros medios, también en el cinematógrafo, en Rusia a lo largo del siglo XX.³¹⁰ El trabajo de

³⁰⁹ Es la primera vez en el ciclo de obras que estamos analizando que aparece el paisaje abierto del campo y la lejanía, emblema característico del paisaje nacional ruso, uno de los motivos más habituales de Levitán y otros paisajistas de la segunda mitad del siglo XIX. Más allá de los muros del jardín, allá a lo lejos, el horizonte del paisaje ruso asoma siempre acechante. “A lo lejos -se indica en el comienzo del acto segundo-, una hilera de postes de telégrafo, y más lejos aún, en el horizonte, se perfila vagamente el contorno de una gran ciudad, que sólo se ve en días claros, cuando hace muy buen tiempo. Pronto se pondrá el sol”. Tal y como queda constancia a través de la correspondencia entre Chéjov y Simon a propósito de *El jardín de los cerezos*, el escritor había imaginado que ese fondo fuese un paisaje del sur de Rusia, con un gran efecto de distancia (*dal*). Simon creó esa sensación recurriendo a un paisaje del norte, más propio de la región de Moscú, inspirado probablemente en Levitán (Marsh, 2008: 191).

³¹⁰ Los cambios que, en cuanto a la función del paisaje, pueden apreciarse entre el cine de los años 50 y el cine de los años 60, pueden leerse a partir de la sintaxis interpretativa que proporciona la obra de Chéjov. El jardín cultivado que procuró como estándar paisajístico el Realismo Socialista, fue deglutido por la amenaza que se ocultaba más allá del horizonte de los campos de cereal. Con el cine de la llamada *primavera del cine soviético* de los años 60, la presencia

Chéjov y Simon ilustra una dialéctica más amplia que permanece activa dentro de la tradición cultural rusa y que hereda el cine a partir de tres aspectos: la naturaleza dinámica del fondo, la memoria acumulada en el paisaje y la violencia siempre latente de los lejos, como dique de una otredad oscura e invisible. Por tanto, de la misma manera que en el siglo XVI, siguiendo a Gombrich, los fondos escenográficos proporcionaron parámetros conceptuales y categorías estéticas al nuevo arte del paisaje pictórico, también en el caso del paisaje cinematográfico, ya en el siglo XX, las artes escénicas rusas suponen una influencia capital y proporcionan herramientas analíticas muy útiles para sistematizar su estudio.

A partir de lo dicho, quiero diferenciar dos conflictos estéticos específicos que invitan a pensar en cierta especificidad del *fondo del paisaje* en la cultura rusa, y que encontrarán concreción también en el cine. Por un lado, el que enfrenta *la figura (o primer término) al fondo* y, por otro, el que remite a lo que se oculta en el *fondo del fondo* (y en el fondo de la interioridad, último depósito del paisaje). Natali ha explicado que en cada plano cinematográfico laten siempre estas dos luchas del fondo, de tal manera que el cine actualiza un conflicto cultural mítico en la representación del hombre y su lugar en el espacio. Disponer el paisaje al fondo, organizarlo en perspectiva, significa colocar a los personajes delante de una naturaleza ya simbólicamente remota, que irá acumulando significados reprimidos, crípticos y arcaicos. En ese sentido, el fondo en el cine ruso carga con una memoria -memoria iconológica del fondo-, heredada a lo largo de la historia del paisaje³¹¹ y concretada en las películas como conflicto siempre latente: “La lucha entre espacio y cuerpo por ocupar la pantalla, incluso si se produce una alternancia narrativamente justificada, no hace sino ocultar el antiguo conflicto iconológico” (Natali, 1996: 70).

Siguiendo las dos interpretaciones del fondo que aquí hemos planteado estructuraré este capítulo en dos partes. En primer lugar, en el epígrafe *Mise au fond* me ocuparé de la dinámica fondo-figura. Pretendo analizar la función del fondo en el interior de la imagen o de la representación visual. En este caso, el paisaje tiene un valor relativo en el contexto de la obra: es fondo porque otros elementos ocupan el primer término o el lugar de la figura.

amenazante de la naturaleza salvaje y oscura cobijada en la lejanía, al otro lado del telón del decorado, arrolló con el jardín estalinista en el que parecían convivir atemporalmente sus personajes. Uno de aquellos jóvenes cineastas, el director Andréi Tarkovski, *restaurador* de los derechos de la naturaleza en el cine soviético, cerró su ciclo cinematográfico particular con un dispositivo paisajístico deudor de *El jardín de los cerezos*. Nos referimos a *Sacrificio* (*Offret*, 1986). Con una cadencia apocalíptica a lo largo de toda la película, un desánimo terminal comparable al de *El jardín de los cerezos*, *Sacrificio* va vaciándose de personajes conforme llega el final. El decorado principal (la casa) se consume presa de las llamas, y el paisaje recupera cierto aspecto primigenio, restaurando la presencia de un horizonte (horizontal y vertical, el lago y el cielo) sobre el que se recorta la presencia frágil de un árbol recién plantado. Sólo queda finalmente la fragilidad de un árbol que se eleva sobre la tierra vacía y silenciosa, conformando un paisaje minimal de una abstracción cósmica: no un árbol, sino *el árbol*, el árbol fundacional de un nuevo jardín del Edén en el que el niño mudo acierta a pronunciar las primeras palabras en el primero de los paisajes de la tierra. Primeros sonidos que sólo pueden articularse como pregunta. “Papa, ¿por qué al principio fue el verbo?”. El paisaje de *Sacrificio* marca un principio, allí donde *El jardín de los cerezos* señalaba un final.

³¹¹ En Rusia la relación del fondo y el primer término es un constante territorio de conflictos. Lejos de ser un territorio de colonización o culturización, el paisaje es invariablemente un ente fronterizo donde se manifiestan las contradicciones y tensiones de la propia sociedad, siempre inestable y predispuesta a cambios. De ahí la importancia del motivo del camino en el arte y en el cine rusos (el sendero que se pierde hacia el horizonte, atravesando en perpendicular todo el campo de visión). Esa línea perpendicular que trae y lleva al fondo -una suerte de confrontación entre el espectador y el horizonte- es un elemento de extraordinaria potencia dinamizadora en el cine.

En segundo lugar, abordaré lo que hemos llamado el *fondo del fondo*, es decir, la relación de lo visible con lo paisajístico no-visible en el cuadro, aquello que lo contiene o lo alimenta. En este caso, el fondo es un valor absoluto frente a la obra que, tomada en su conjunto, se constituye en figura. Bakhtin desarrolló el concepto del paisaje dialógico precisamente como respuesta a las capas de lo representado. Así, todo fondo guardaría realmente otro fondo del que toma su aspecto misterico y por el que acaba siendo engullido finalmente: la invisibilidad de la lejanía en *El jardín de los cerezos* acaba haciendo invisible al propio jardín. Habría que decir, también, que el fondo nunca abandona totalmente su condición. La pervivencia de ese espacio anterior al paisaje está vinculado a una serie de factores proto-paisajísticos, previos a la propia consideración del arte del paisaje, incluso de la aceptación del vocablo *peizazh*, que pervivirán en la cultura rusa de una manera más o menos explícita hasta el día de hoy. El *fondo del fondo* instaura un depósito de referencias complejas más allá de lo visible que tienen que ver con lo que Natali llama *memoria del fondo*, es decir, el conflicto cultural latente en torno al mito y las creencias primitivas. Dada la dimensión abismática del fondo, llamaremos a esta segunda lectura del fondo *Mise en abime*.

13.2. MISE AU FOND. PAISAJE COMO CONFLICTO ENTRE FIGURA Y FONDO

La construcción y definición del fondo -y la consiguiente dialéctica figura-fondo tal y como se desenvuelve en el interior de la imagen cinematográfica- constituye en sí misma una pauta de análisis y vertebración de toda la historia del cine ruso. Atendiendo a este esquema, podemos establecer tres etapas sucesivas: la etapa de la profundidad del decorado, la etapa de la profundidad del territorio y la etapa de la profundidad de la imagen. La primera arranca en torno a 1909 y se desarrolla a lo largo de la década siguiente. La segunda corresponde al periodo de expansión geográfica, culturización y cartografización del territorio, propia de los primeros años post-revolucionarios. La tercera fue adquiriendo consistencia a finales de los años 20 y se instauró de manera canónica con el Realismo Socialista, a partir de 1933.³¹²

13.2.1. LA PROFUNDIDAD DEL DECORADO

Hasta finales del XIX, en el teatro ruso el paisaje se pintaba en el telón del fondo, como un objeto estático y lejano, siguiendo las pautas del realismo a la manera de Stásov. En ocasiones, artistas del calibre de Levitán contribuían al diseño de tales cortinajes (Paustovski, 1978: 77). Tal y como hemos avanzado, los cambios profundos que en éste y otros ámbitos escenográficos se originaron en la encrucijada de los siglos XIX y XX tuvieron como centro neurálgico el Teatro del Arte de Moscú (MAJT) dirigido por Stanislavski. El director escénico, actor y teórico invitó a algunos de los integrantes del movimiento pictórico del Mundo del Arte (Mir Iskusstva), contrarios al academicismo de los Itinerantes, a incorporarse a la redefinición del espacio escénico. Profundizando en su revolución escenográfica, “abolió la tela del fondo y proscribió la escena desnuda: añadió plataformas, suelos disimulados sobre pequeñas elevaciones, escaleras, pasarelas, muebles delante de la escena dando la espalda al espectador”.

³¹² Las dos primeras etapas han sido parcialmente analizadas en los capítulos 8 y 9, por lo que pasaremos por ellas con una mayor celeridad para centarnos en la tercera etapa

Posteriormente, Sava Mamontov, adinerado promotor de las artes, estimuló también la participación de los artistas de la modernidad en el diseño artístico global de los espectáculos, no sólo como artesanos o copistas de telones pintados. Los componentes del Mundo del Arte ensancharon de esta manera el ámbito de sus intervenciones artísticas a partir de esta visión de la obra escénica como una unidad orgánica en donde lo importante era el sentido de la obra total, sin establecer una jerarquía de los términos. El coreógrafo y empresario Serguéi Diaghilev abundó en ese camino hacia un decoración “pura” con un espíritu renovador y propicio a la transferencia entre las artes, que continuó con las propuestas de Rodchenko, Popova y Exter, tanto para el teatro como para el cine.

El cine hizo su presentación pública en Moscú en este ambiente de gran fecundidad cultural, caracterizado como se ve por la interrelación entre las artes y la transgresión de límites entre el mundo natural y el humano, entre el sujeto y el objeto, entre lo lejano y lo próximo con el ímpetu neo-romántico que impulsó el Modernismo ruso (Nelly y Lovell, 2008: 2). Debe localizarse en este contexto el importante trasvase de profesionales que se produce entre las artes escenográficas y el cinematógrafo.³¹³ En todo caso, la influencia de las artes escénicas en la construcción del paisaje cinematográfico ruso no se limitó sólo al intercambio de técnicos, sino que se sustentó principalmente en el dilema estético que la revolución escenográfica dejó planteado y que el cine tuvo que resolver con sus medios. Se trataba en última instancia de la reconsideración absoluta del espacio escénico y dramático, en un proceso de dimensiones equivalentes a las que, en el campo de las artes plásticas, se plantearían en la representación pictórica³¹⁴. Ese debate emplazaba a resolver el dilema del fondo, tanto en el teatro como en el cine, atendiendo a cuestiones sobre su lugar fijo o dinámico, su función en la acción dramática y la consideración del paisaje como una unidad orgánica, espacial y conceptual, no meramente como un límite o trampantojo visual.

En buena medida, la revolución del decorado teatral que acontece a comienzos de siglo prefigura la evolución paisajística del cine ruso a lo largo de las dos décadas siguientes, incluso más allá de este periodo formativo. Sobre la tarima del teatro se escenifica antes que en los estudios del cine la dialéctica entre el paisaje como fondo pictórico y el paisaje como construcción espacial, atravesando fundamentalmente tres

³¹³ Cuando el productor de cine Ermoliev invitó a unirse a su compañía a Alexandre Benois, integrante del Mundo del Arte e ilustre decorador de los Ballets Rusos, el pintor propuso a su vez a una serie de colaboradores y ayudantes, como Vladimir Balliuzek, Serge Lilienberg y Valeri Pchibitnevsky, que iban a cambiar la concepción del espacio cinematográfico ruso. Balliuzek fue el responsable del decorado de *La dama de picas* (1916), dirigida por Protazánov, y de otras muchas producciones para Ermoliev al final de la década de 1910. Alexander Lochakov aparecería en los créditos por primera vez en *El padre Sergio* (*Otets Sergius*, 1918), también dirigida por Protazánov, y a partir de ahí su influencia sería fundamental, particularmente en el cine europeo. A su vez, algunos de los primeros cineastas, como Yevgeni Bauer y Serguéi Eisenstein, se formaron en el ámbito escénico, particularmente en la construcción de decorados de cine y teatro. Kulechov, que había sido asistente de Bauer, escribió que el pintor-decorador -director de arte-, *el khudozhnik*, era la figura central en la fabricación de un film (Kulechov, 1994: 21 y ss.).

³¹⁴ Las transformaciones escenográficas de la escena rusa supusieron una expansión de lo pictórico a toda la ideación artística, es decir, el decorado, el vestuario, la construcción espacial y la iluminación. Todos estos aspectos en su conjunto proporcionaban una “dimensión pictórica global” de la escena, tal y como fue descrita por un crítico francés en 1910 (Albera, 1995: 36). Puede interpretarse, en esta línea, que existió una conexión entre la regeneración pictórica de las vanguardias y la teatral-escenográfica que llevó también a lo cinematográfico. Así lo mantiene Lotman, para quien la concepción espacial del teatro ruso de la época fue una derivación de las estrategias representativas pictóricas (1993: 308).

etapas que pueden ser también aplicadas al cine de los orígenes: una primera que disponía los fondos como telones pintados, un segundo periodo caracterizado por la incorporación orgánica de los fondos a la diégesis y, finalmente, la progresiva sustitución de lo pictórico por lo arquitectónico, es decir, de lo paisajístico por lo espacial.³¹⁵

Estimulado por el arte escénico y siguiendo el empeño emprendido también por la mayor parte de cinematografías mundiales, el cine ruso buscó en estos primeros años la conquista de la profundidad del decorado.³¹⁶ Un empuje que implicó tanto cuestiones óptico-fotográficas como de técnica escénica. Con respecto a las primeras, para 1913 ya era posible encontrar prácticas de profundidad de campo en el cine ruso plenamente conscientes del poder simbólico y dinámico del espacio cinematográfico. Respecto a las segundas, la principal evolución del diseño del espacio escénico en el cine ruso pre-revolucionario fue precisamente la utilización de elementos volumétricos con el fin de habilitar la lejanía del decorado. En torno a 1911-1912 los telones pintados fueron reemplazados por el sistema de fondos (*fundusnaia sistema*)³¹⁷: una serie de pantallas que creaban distintos niveles en el set, propiciando diferentes posiciones posibles para la cámara (Widdis, 2009: 8-9). Podemos hablar de dos variantes del sistema de fondos. El primero, depositaba la construcción abismática en los movimientos de cámara en perpendicular al decorado y en los efectos lumínicos y de transparencia. Tal y como vimos en el apartado dedicado al arquetipo del jardín, la obra de Bauer ejemplifica esta estratificación fantasmagórica y evanescente del espacio. El segundo, que Albera define como estilo Khanjonkov,³¹⁸ se refiere a un particular refinamiento del espacio que resultaba de la multiplicación de objetos, muebles, puertas, soportales, escaleras, sillas y plantas delante del campo de cámara. Disponiendo tales elementos y desniveles de tal manera que los personajes tuvieran que esquivarlos, las películas creaban una impresión de profundidad acentuada por los desplazamientos en zig-zag de los actores. Kulechov identificaría este empeño tridimensional de construcción de un espacio cónico como de un efecto estereoscópico (Albera, 1995: 37).

En parte, la organización escénica del *fundusnai sistema* no hacía sino llevar a la escenografía de interiores la experiencia del rodaje en exteriores, con la disposición de pantallas y términos que ordenaban el espacio hacia el horizonte. En plena naturaleza, “el operador de cámara era libre de elegir la posición del aparato en relación con los

³¹⁵ Los paralelismos en la construcción espacial entre el teatro y el cine a finales de la década de 1900 pueden seguirse, según Albera, a través de estas características: el abandono de las posturas frontales, los telones pintados, la utilización de atrezzo a modo de pantallas y la construcción de un espacio cónico. Todas estas estrategias reconocibles en el cine las aprecia también, entre otras obras, en la versión de *Un mes en el campo* de Turguénev que realizó Dobuzhinski en 1909 para el MAJT, o en el diseño del ballet *Petruchka* de Stravinski imaginado por Benois en 1912 (1995: 37)

³¹⁶ La trascendencia de este campo experimental no se limitó sólo a Rusia. A través de la productora Ermolief-Albatros, con base en Montreuil y constituida por la colonia de cineastas exiliados después de 1917, al cine francés llegaron algunos de los grandes decoradores del país. La evolución de los decorados de Albatros pasó también de lo diegético (de lo ilusionista y exótico, de la construcción de atmósferas y ambientes propio de Lochakov) a lo arquitectónico (a través de los trabajos de Meerson), llegando incluso a lo constructivista (por influencia de Bilinski).

³¹⁷ Según Mikhin, el *fundusnaia sistema* fue introducido en el otoño de 1911 con los decorados de *Sonata Kreutzer* (*Kreitzerova sonata*, 1911) de Chardinin (1974: 148-154). Posteriormente, el propio Mikhin, trabajando en Khandzhonkov y Co., y Czeslaw Savinski, en Thiemann y Reinhardt, abundaron en sus virtualidades.

³¹⁸ Se refiere al director Alexander Khanjonkov, uno de los grandes pioneros, autor en otras de *La defensa de Sebastopol* (*Oborona Sevastopolya*, 1911), *La pequeña casa de Colomna* (*Domik v Kolomne*, 1913) y *Digno de la patria* (*Eio gueroiskiy podvig*, 1914).

actores. Además, podía explorar de manera más compleja los problemas de la representación espacial en perspectiva y la organización de la imagen en términos de valores tonales” (Cavendish, 2004: 213). El cambio de posición de la cámara, abandonando la disposición axial con respecto al decorado por otra más diagonal, junto con el desarrollo de decorados más realistas, a partir de 1911, y una mejor calidad de las emulsiones, ayudaron notablemente a construir la composición del plano en profundidad.

Más allá de las cuestiones técnicas, el fondo fue asimilado por el cine ruso con una naturalidad extraordinaria, y no sólo por el juego dramático que propiciaba, sino por lo que tenía de *pozo de imágenes* o límite de lo posible. La construcción en profundidad no supuso sólo la conquista de una tercera dimensión estereoscópica, sino una nueva dimensión ontológica de la imagen, la imagen como promesa: el fondo era la puerta a una dimensión nueva de la realidad. Del fondo llegaban los fantasmas y las visiones, las premoniciones y los sueños. Tal y como ha sido relatado por Paolo Chersi Usai a propósito del film *El secreto de la casa nº 5* (*Taina doma no. 5*, 1912), el *fundusnaia sistema* ensartaba en el eje de visión del espectador y sin necesidad de montaje no sólo los componentes narrativos, sino las proyecciones de la interioridad de los personajes (1989: 156). En determinadas películas rusas de la década de 1910 la imagen parecía poder desplegarse hacia el fondo, como si guardara un tesoro en la lejanía. Los planos generales y la demora estática de las composiciones, rasgos que fueron identificados ya entonces como propios del Estilo Ruso, no hacían sino contribuir a la sensación invocatoria o de espera a que esa otra realidad surgiera desde el fondo. Efectivamente, esa espera podía no verse cumplida, pero era la hipótesis de la aparición, digamos que cierta clase de *fe en el fondo*, lo que cuajó como rasgo estilístico propio del Estilo Ruso.

A partir de estas premisas se entiende la perturbación de determinadas transformaciones cinematográficas que tienen lugar a finales de la década de 1910. La *fe en el fondo* ayuda a entender, particularmente, las reticencias del cine ruso a abrazar el cine narrativo, tal y como se produjo a lo largo de la década. La *conquista del fondo* fue un impulso de los pioneros no sólo en Rusia, sino en las principales cinematografías del mundo, como la estadounidense o la francesa. Una vez definido el espacio escénico, diferenciado claramente el fondo de la figura, el cine occidental fundamentó su asentamiento narrativo en el rostro de los actores, es decir, en la figura liberada del fondo. Fue el proceso de jerarquización narrativa al que conducían de manera natural los caminos estilísticos tomados a lo largo de estos años formativos.³¹⁹ En Rusia, sin embargo, una de las mayores resistencias a la hora de asimilar los modelos narrativos imperantes en Occidente fue precisamente la dificultad para abandonar la función activa del fondo. Tsivian ha reconstruido la polémica que en torno a 1916³²⁰ enfrentó en las

³¹⁹ La instauración del primer plano constituyó un episodio central en la conformación de lo que se ha llamado el Modo de Representación Institucional a finales de la década de 1910. El MRI, identificado entre otros por Noel Burch, se sustentaba en cuatro pilares: 1) la narración como base del film; 2) una gran dependencia y complejidad técnica que, sin embargo, resultaba indiscernible o transparente; 3) el control de la audiencia, por medio de los procesos de identificación del espectador y el ilusionismo; y 4) la clausura final, que propiciaba el efecto de que la película se contaba por sí misma.

³²⁰ Relata Tsivian que 1916 fue el año en el que cineastas y críticos se dieron cuenta “de repente, de que, lejos de ser una ocurrencia pasajera, el primer plano se estaba convirtiendo en una amenaza central para el sistema narrativo” (1994: 193).

PARTE III

revistas especializadas a los que consideraban que los fondos eran algo superfluo y prescindible con los que veían en este nuevo estilo una estrategia del cine de Estados Unidos para abaratar costes. A diferencia de lo que había ocurrido en el cine ruso - argumentaban- el fondo nunca había tenido funciones realmente significativas en EEUU.

En comparación con el encuadre más cerrado, el plano general era interpretado como más objetivo y menos dirigido, abierto a la intervención del azar y poco afectado por la mirada del cineasta. Frente a esta mirada receptora del mundo, el primer plano evidenciaba una mayor intención expresiva y la presencia de alguien que dirigía la atención. Tsivian menciona la paradoja de que el primer plano fue visto, por algunos críticos rusos, como un retroceso a los modos teatrales, al asociar el acercamiento de la cámara a un íterin explicativo para aquellos espectadores que no habían captado la escena en plano general (1994:195).

En todo caso, a pesar de la progresiva instauración de los modelos occidentales, los fundamentos estéticos del Estilo Ruso pervivieron de alguna manera en las formas del retrato cinematográfico. La lentitud, la demora y la espera que caracterizaban la composición en profundidad se trasladaron a la filmación de los primeros planos, como si también el rostro fuera un paisaje organizado hacia lo lejos, con un punto de fuga en los ojos, en donde se concretaban las noticias de la interioridad. Filmar el rostro como si se tratara de un paisaje en el que también entrara en juego un primer término y una lejanía fue asociado con aquella querencia cuasi mágica hacia el fondo de la imagen cinematográfica.

13.2.2. LA PROFUNDIDAD DEL TERRITORIO

13.2.2.1. FONDO DEL DECORADO VERSUS PROFUNDIDAD DEL TERRITORIO

Para finales de la década de 1910 quedaron perfectamente definidos en el cine narrativo occidental los roles del fondo y de la figura. Con sus peculiaridades, Rusia participó en este proceso que llevaba de la planitud a lo volumétrico. Llamativamente, tras la Revolución de 1917 el camino hacia el fondo no se detuvo con la definición espacial del decorado cinematográfico o del espacio diegético. En un proceso completamente distinto al que experimentaron otras cinematografías, la conquista del fondo del cine revolucionario siguió más allá del decorado, al otro lado del decorado, habría que decir, hacia los confines geográficos del país. De la misma manera que, en estos mismos años, la conquista aeronáutica desacralizó el cielo, la conquista de la horizontal geográfica supuso el cuestionamiento del fondo como espacio propicio a lo mágico, tal y como había sido interpretado por algunos cineastas del Estilo Ruso. Empujado por este afán físico o corpóreo de exploración de lo lejano, el fondo perdió su sentido estrictamente visual y la idea de paisaje adquirió un carácter experimental o vivencial. Este nuevo espacio se corresponde con lo que Burch denomina sexto segmento del fuera de campo y que comprende “todo lo que se encuentra detrás del decorado: se llega a él saliendo por la puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte” (1983: 26). Hacia ese fondo se encaminó el cine post-revolucionario.

Entre 1915 y 1925, por tanto, el cine ruso se expande hacia el fondo en dos acometidas sucesivas. Veíamos en primer lugar la habilitación fotográfica de la profundidad del decorado, que obedecía, fundamentalmente, a la articulación de un lenguaje visual que se adecuara a las necesidades narrativas del cine. La segunda acometida irá asociada al control de la dimensión espacial frente a la escenográfica, que responde a su vez a los presupuestos de una estética cinematográfica nueva, asociada al Constructivismo. En este caso, el fondo no se refiere al contenedor narrativo específico del relato filmico, sino a la nueva geografía física que estaba construyendo la revolución. En el primer empuje hacia el fondo se trataba de la conquista del fondo como escenario para el control de la historia. En el segundo, el objeto era la conquista del fondo como espacio para el control de la Historia.

La ocupación y refiguración del fondo geográfico a la que nos referimos no fue un empeño estrictamente cinematográfico, sino la consecuencia de un proyecto político de mapización más global. El régimen soviético recién instaurado dispuso como política prioritaria la conquista de los límites últimos del territorio. El fondo, en este caso, daba nombre a la inmensidad espacial de la Unión Soviética, que tanto desde un punto de vista productivo como desde la utopía de la internacionalización revolucionaria, se convirtió en una de las grandes obsesiones políticas. La campaña de electrificación anunciada en 1920 con el *Plan elektrifikatsii* inició la transformación de los paisajes reales y los simbólicos, proporcionando nuevas guías de orientación en la inmensidad rusa (*prostor*). Posteriormente, el primer plan quinquenal aceleró este proceso que pretendía transmutar el espacio (vasto e informe) en lugar (conocido y cartografiado), incluso desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico.³²¹ Katherina Clark ha explicado que el primer plan quinquenal consistía en un proyecto utópico de resolución de problemas eternos, como el analfabetismo, la pobreza, la dualidad entre el campo y la ciudad. Debía procurar, por añadidura, la disolución de las diferencias entre el trabajo manual y el intelectual, entre la burguesía y el proletariado, con la esperanza, también, de que la máquina transformara la mentalidad primitiva (2000: 95-96).³²²

Como argumenta Aumont, los dos embates hacia el fondo que hemos diferenciado -profundidad del decorado/profundidad del territorio- responden a dos concepciones de la relación figura-fondo completamente distintas, incluso antagónicas (1992: 73). En el primer caso, la figura y el fondo forman parte de una misma y pregnante realidad, de tal manera que la figura parece expandirse hacia el fondo y el fondo intervenir en la definición de la figura. En el cine del Estilo Ruso, en concreto, da la sensación de que el fondo emana muchas veces de los miedos y obsesiones del personaje, de sus expectativas y esperanzas, como un ente imposible de aislar y connatural a la figura. Ésta sería, como ha explicado Aumont, una concepción próxima

³²¹ La cineficación (*kinofikatsiia*) consistió en la expansión de la exhibición cinematográfica por todo el territorio, de manera estable o itinerante con el fin de transformar a campesinos y trabajadores en participantes del nuevo estado. La *kinofikatsiia* suponía *ocupar* el fondo del territorio con las imágenes de las películas. El proyector centralizado en Moscú proyectaba el haz de luz de la nueva sociedad en los confines del territorio, marcando con las películas un destino o punto de fuga idelógico. Tras la creación de Sovkino (1925), la *kinofikatsiia* se delegó en la sociedad de amigos del Cine Soviético. El término *kinoperedvizhniki*, aplicado a las proyecciones itinerantes, evoca la actitud de los pintores *peredvizhniki*, en el siglo XIX.

³²² El empeño estalinista de llevar la ciudad al campo se ha comparado a la occidentalización de Pedro I: ambos tenían una dimensión de imposición paisajista sobre la naturaleza (Clark, 2000: 95-96). En este contexto el paisaje asumió un nuevo rol: “no era algo para ser contemplado o admirado, sino para ser modificado” (Widdis: 2010: 77).

a la *Gestalltheorie*, que entendía que la separación figura/fondo era una propiedad organizadora, espontánea y connatural del sistema visual. De tal manera que toda forma sería percibida en su entorno, en un contexto que implica siempre una relación figura/fondo, como estructura abstracta de esa relación de contextualización.³²³

El segundo caso, particularmente por la influencia del Constructivismo, se resiste a interpretar el fondo como una realidad que no admite discusión, innata, subjetiva y connatural a la figura. La filmación en exteriores suponía precisamente una manifestación de cómo el hombre soviético era capaz de construir nuevos fondos, de manera consciente y programada, como verdadero dominador del espacio. Concluye Aumont que para el Constructivismo “la percepción del fenómeno figura/fondo es un fenómeno totalmente aprendido y cultural. En este punto hay, pues, oposición clara entre una teoría innatista, la Gestalt, y una teoría del aprendizaje, el constructivismo” (1992: 73 y 74).

13.2.2.2. EL FONDO COMO FIGURA: LA ANTROPOMORFIZACIÓN DEL FONDO

Hemos mencionado la crisis que supuso para el cine ruso, en el flujo de influencias del cine occidental, la progresiva imposición del primer plano, que dejaba deshabitado el fondo como mero contenedor o caja de resonancia de los actos de los personajes. El cine soviético de mediados de los años 20 procuró, sin embargo, un movimiento inverso: convirtió a la masa anónima en protagonista de sus relatos más emblemáticos, filmó su retrato colectivo en plano general y la dispuso al fondo, como una fuerza de la naturaleza que no conocía límite. Detallemos brevemente esta dislocación de términos.

En diciembre de 1921 un grupo de jóvenes cineastas reunidos en torno a Grígorii Kozintsev y Leonid Trauberg fundó la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), que rechazaba todo aquello que significase *centramiento* desde el punto de vista cultural o estético, frente a lo periférico o marginal, también espacialmente. En su película *La rueda de la fortuna* (*Chertovo Kolesa*, 1926), Kozintsev reclamaba la ruptura de cualquier distinción entre el fondo y la acción, porque “en la pantalla no hay lugares para la acción, sino lugares activos en sí mismos”. La ciudad había sido ya para el Modernismo un *perpetuum mobile*. Sin embargo, frente a la experiencia del *flâneur* solitario y melancólico (arrebatado por la ciudad) propio del Simbolismo, el nuevo cine hizo del comportamiento grupal un componente definitorio del paisaje urbano: no miraban la ciudad, formaban parte de su paisaje.

Huelga (*Stachka*, 1924) y *Acorazado Potemkin* (*Bronenosets Poetemkin*) 1925), las dos primeras películas de Serguéi Eisenstein, cineasta que perteneció en sus orígenes a los FEKS, fijaron nítidamente esta ocupación del fondo por parte de la figura. En ambos filmes se produce una interesante transmutación de las convenciones establecidas: el plano característico de la filmación del paisaje -el plano general- pasaba

³²³ “Esta teoría gestáltica -comenta Aumont- fue criticada por las teorías analíticas que observaron que la separación figura/fondo ni es inmediata (necesita un tiempo), ni tampoco un proceso primario en relación con otros como la exploración visual, la visión periférica, o las expectativas del espectador” (1992: 73).

a ser un encuadre ocupado enteramente por el actor: un actor colectivo, que se movía al unísono, del fondo al primer término, y que se comportaba como un *fragmento de paisaje móvil*, que respondía a leyes propias e impredecibles. Como la naturaleza misma. Es decir, al ocupar el fondo -el espacio *habitual* del paisaje-, la figura parecía haber asimilado características y comportamientos propios de la naturaleza. Una equivalencia frecuente que los cineastas hacen visualmente expresa consistirá en equiparar la masa informe con el caudal de los ríos o el deshielo, ambos absolutamente irrefrenables. En ese sentido, la figura (la masa protagonista) adquiere los rasgos del fondo paisajístico: un fondo que llega del fondo de la calle, dispuesto a desbordar el orden establecido.³²⁴ Si en el Estilo ruso el rostro de un actor adquiriría la consistencia de un verdadero paisaje, ahora son los paisajes, ocupados por decenas de ciudadanos revolucionarios, los que se convierten en auténticos retratos. Retratos en plano general. Paisajes filmados, esta vez, con la respiración agitada de la sociedad en plena transformación.

13.2.3. LA PROFUNDIDAD DE LA IMAGEN

Si algo define desde este ámbito de estudio el cine del estalinismo, comandado inicialmente por Sumiatski, responsable de Soiuzkino,³²⁵ y cobijado a partir de 1933 bajo las pautas del Realismo Socialista, es el intento por pacificar el fondo, es decir, por adormecer lo que aquella lejanía tenía de amenaza latente, bárbara y desordenada. La *práctica* del paisaje en el cine estalinista constituye, en este sentido, un extraordinario despliegue arcádico para contener el fondo. Hasta el punto de que la generalización en este tiempo de los finales felices (*kheppi-end*) tan extraños en la tradición melodramática rusa y pre-soviética, puede interpretarse incluso como una extrapolación del empeño por enmarcar el tiempo, detener las variables aleatorias o emocionales y disponer un telón de fondo también a las historias (Taylor, 1999: 146)³²⁶.

De manera sintética, podemos decir que tras el periodo espacial-materialista que significaba la conquista del territorio -la profundidad del territorio-, el cine soviético desarrolla una estética del paisaje visualista y pictórica, restauradora de referencias proscritas, heredera incluso de formulaciones decimonónicas y categorías asociadas a lo pintoresco y lo pastoril. La complejidad y la trascendencia de este periodo a la hora de leer la historia y la tradición del paisaje ruso merecen que nos detengamos en él con detalle. Es un tiempo histórico que, por otro lado, no hemos abordado desde otros enfoques en anteriores epígrafes, como sí ha ocurrido con las primeras dos décadas del

³²⁴ La tradición cinematográfica rusa conoce dos tipos de escenas de masas distintos: la masa como un organismo impulsivo y caótico, vulnerable en su espontaneidad y naturalismo (la escena de la escalinata de Odesa en *El acorazado Potemkin*) y la masa organizada como una herramienta de la reconstrucción del mundo, que se esfuerza por la formalización geométrica (Margolit, 2001: 44).

³²⁵ En 1930 Boris Shumiatski fue nombrado máximo responsable de Soiuzkino, nueva organización centralizadora de todos los asuntos cinematográficos de la URSS. Él fue el responsable de la implantación de un sistema de producción y de sistematización de géneros que se conoce como el Hollywood soviético (*Sovetskii Gollivud*). La conferencia del Partido Comunista Soviético sobre el cine celebrada en marzo de 1928 había enunciado la necesidad de un cine que fuera “inteligible por millones [de personas]” (Taylor y Christie, 1988: 208-215). El mismo Shumiatski escribió un libro titulado Cine para millones (*Kinematografiia millionov*, 1935), en donde defendía la creación de un cine espectacular que celebrara, como dijo después Stalin, que “la vida se ha hecho feliz” (1ª conferencia de estajanovistas, 17 de noviembre de 1935).

³²⁶ El anglicismo *kheppi-end* (*happy end*) fue importado en este tiempo del cine estadounidense, lo que demuestra la rareza de los finales felices en el melodrama ruso.

siglo. Nos acercaremos a la definición de la profundidad del paisaje en el Realismo Socialista en dos partes. En primer lugar, nos centraremos en los conceptos ideológicos y estéticos que sustentan la estética de la naturaleza del Realismo Socialista tal y como se trasladan al cine. Posteriormente, analizaremos la solidificación del paisaje como fondo y su relación con la figura.

13.2.3.1. PAISAJE, NATURALEZA Y CINE EN EL REALISMO SOCIALISTA

Para entender la dimensión del paisaje como fondo, hemos de definir primeramente la idea de naturaleza que articula el Realismo Socialista y su relación con la tradición rusa. Lo haremos a través de estas cuestiones: el rol de la naturaleza en la cultura soviética a partir de los años 30, la definición del nuevo realismo, la construcción del idealismo soviético y, finalmente, la rehabilitación del paisaje como práctica pictórica.

A. El nuevo rol de la naturaleza en la cultura soviética de los años 30

El concepto de lucha contra la naturaleza que se había impuesto como primer impulso revolucionario fue modificándose a finales de la década de 1920. Tal evolución respondía, en buena medida, a la necesaria asunción del presente histórico: con la llegada de Stalin al poder se instala progresivamente la idea de que la sociedad soviética es ya una realidad y no una promesa lejana en el tiempo, lo cual obligaba a asumir, interpretar e intervenir sobre aquello que pre-existía a la revolución y que pervivía más allá de su instauración: a la propia naturaleza. La presencia de la naturaleza constituye, en este sentido, una contradicción constante para la propia utopía socialista, además de uno de los más extraños y radicales problemas estéticos del Realismo Socialista. En este sentido, frente al prometeísmo marxista y a las ideas de dominio, instrumentalización y conformación de la naturaleza, fue ganando terreno una concepción del mundo natural más romántica y *byroniana*, no como refugio ni como hábitat, sino como espacio de medida y autoafirmación del nuevo hombre soviético (Bassin, 2000, 1: 316). Llamativamente, en apenas un lustro esta visión del mundo natural fue ocupando el lugar que en los años 20 poseía la máquina como referencia mítica.

Aunque tamizada por la interpretación vertical y jerarquizada de la sociedad propia del estalinismo, el *regreso al jardín* estaba fundamentado ideológicamente en la argumentación marxista sobre la restauración de una unidad armónica entre el individuo y la colectividad, que se había perdido con la división del trabajo. Marx y Engels habían mencionado en el *Manifiesto Comunista* la pérdida de una vida comunitaria orgánica a la que se referían como *Gemeinschaft*.³²⁷ Frente a los lazos abstractos que gobernaban esta comunidad cuasi natural, la *Gesellschaft* que devino con la Revolución Industrial y la expansión del capitalismo, se guiaba por lazos meramente productivos y de interés

³²⁷ La definición de la *Gemeinschaft* fue una preocupación común de la sociología alemana del siglo XIX. La referencia formulada por Marx, junto con otras influencias como la de Henry Maine, ejerció gran influencia particularmente en la distinción de los conceptos *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* establecida por Ferdinand Tönnies en 1887 como dos modelos absolutos que diferenciaban la sociedad feudal de la capitalista. Mientras en la *Gemeinschaft* las relaciones personales eran de familiaridad, intimidad y confianza, la *Gesellschaft* estaba basada en vínculos entre extraños. Mientras en la primera se forjaban lazos morales conjuntos, colectivos y cooperativos, en la segunda, las relaciones eran independientes y despersonalizadas. En el primer modelo social, los intercambios eran de reciprocidad, trueque y cambio, en el segundo devenían relaciones contractuales y de compra-venta (Tönnies, 2011: 34-35).

individualista.³²⁸ Reactivando aquel concepto derivado del *Manifiesto Comunista*, la pastoral soviética literaria y cinematográfica buscará la armonización de las paradojas soviéticas intentando conjugar el anhelo por un tiempo primigenio y comunitario con el advenimiento de una nueva sociedad futura que superase la alienación de la *Gesellschaft*. En la historia cultural rusa había abundantes referencias religiosas y filosóficas que podían reforzar todavía más este dualismo un tanto paradójico que suponía regresar a la semilla, buscar el principio primigenio en el futuro, caminar hacia el origen, en un doble movimiento contradictorio de superación y nostalgia, de progreso incontenible hacia un tiempo perdido.

Así las cosas, a comienzos de los años 30 la naturaleza era vista en la URSS como poseedora de valores autónomos, con frecuencia descritos con epítetos tomados del Romanticismo o de otras estéticas decimonónicas. La naturaleza podía ser descrita como “bella”, en un sentido positivo y autosuficiente, alejado del utilitarismo y mirada insensible de los años veinte (Bassin, 2000, 1: 316). El término asociado a estos elementos físicos, *stikhiinost*, es descrito en la *Gran Enciclopedia Soviética* de 1939 como un epíteto positivo (Chegodaev, 1939: 463), lo que indica el aprecio ya no necesariamente funcional o práctico de los elementos naturales -aire, agua, tierra y fuego-. Esta conversión a lo que Bassin llama *elementalismo* “señala que el mundo natural estaba caracterizado por una armonía natural orgánica y eterna, ritmos invariables, cualidades por las que la sociedad soviética de la década de 1930 y 1940 estaba comenzando a desarrollar un particular aprecio” (Bassin, 2000, 1: 316). En un artículo titulado ilustrativamente *¿Qué arte del paisaje necesitamos?*, escrito en 1949, el artista Vasilií Iakovlev argumentaba que la descripción de espacios naturales debía poseer sobre todo una profunda penetración meditativa (*vdumchivoe vzhivanie*) en la pura esencia secreta de la naturaleza (Iakovlev, 1949: 32, cit. por Bassin, 2000: 316). El articulista celebraba la agitada penetración (*proniknovennost*) de los paisajes románticos de Ivan Aivazovskii, maestro decimonónico de las marinas tormentosas, y la fuerza arrebatadora panteísta que emanaba de los paisajes de otro maestro del XIX, Fedor Vasiliev. El paisaje que *necesita* Rusia a mediados del siglo XX, tal y como argumentaba Iakovlev, clama la rehabilitación de los viejos maestros decimonónicos

B. El nuevo sentido del realismo

En todo caso, la cita de Iakovlev no debe hacernos pensar que la actitud hacia el paisaje del nuevo realismo, que comenzó a instaurarse como doctrina canónica en cine, literatura y pintura desde la década de los años 30, era una actitud pasiva, puramente contemplativa o celebrativa del mundo. Todo lo contrario. El Realismo Socialista huía del naturalismo,³²⁹ entendido como arte burgués, y del impresionismo, interpretado como una degeneración individualista y subjetiva de la misión del artista. El arte como copia mimética de la realidad, remarca Gutkin, “estaba particularmente proscrito” durante el Realismo Socialista (1999: 39).

³²⁸ “Todos alabamos la vida rural donde la *Gemeinschaft* es más fuerte y más viva, es la última y genuina forma de vida comunitaria -resumía Tönnies-. En contraste con la *Gemeinschaft*, la *Gelleschaft* es transitoria y superficial. *Gemeinschaft* debería verse como un organismo vivo, *Gesellschaft* como un agregado mecánico y un artificial” (2011: 35).

PARTE III

Si buscamos orientación sobre el fundamento de este realismo en el primer Congreso de Escritores soviéticos de la URSS en 1934, en el que se definió el Realismo Socialista, la proclamación oficial no resulta especialmente clarificadora. El nuevo realismo, decía la declaración, “es una representación verídica e histórica concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario”. Ha contado Oleg Aronson que el probable desconcierto que tal definición creó entre los asistentes quedó de alguna manera aumentado -o resuelto, para algunos- con el añadido que Stalin trasladó a los congresistas: simplemente, les dijo, “escriban la verdad” (2005: 21). La expresión podría extenderse también a las otras artes: escriban, pinten, filmen la verdad. La frase viene a aclarar al menos que la esencia del Realismo Socialista debe buscarse no tanto en la estética como en cierta clase de metafísica, sustentada en el papel otorgado al arte, y en concreto al cine, tras la revolución (Aronson, 2005: 22).

En la teoría marxista clásica el arte estaba enclavado en lo que se identificaba como la *superestructura* -el sistema ideológico determinado por la conciencia de la sociedad- y no en la *base* -el conjunto de medios de producción-. Ya desde la nacionalización del cine y la definición de éste como la más importante entre todas las artes, Lenin procedió a desplazar el arte cinematográfico -la categoría de arte en general- hacia la *base*, lo que convirtió al cine en un medio de producción material, real, como instrumento legítimo para generar él mismo al hombre nuevo. Stalin llevó esta transformación a su consecución lógica. “Para apreciar su radicalismo -explica Aronson- es necesario ver en las obras estalinistas no sólo las imágenes de una ideología, sino también las imágenes participantes en la producción -productoras ellas mismas- de ideología (2005: 23). Tal es el sentido del arte como práctica social y, sobre todo, la visión del cine como medio de producción: ciertamente, el valor del cine en este contexto no es el de la imitación o la mimesis, el de la representación o la fantasía. Por el contrario, el cine produce realidad. Al decir, “Escriban la verdad”, Stalin no pretendía el reflejo verídico del presente, sino que de la realidad emanara aquella imagen que trabajaba para la consecución del régimen del futuro, que estaba ya presente de algún modo, que estaba participando aquí y ahora en el cambio del mundo. Era una imagen ajena a las ambiciones de los artistas y a su percepción subjetiva personal. No pertenecía a la esfera de la representación o de lo imaginario. Era concreta y material. Stalin estaba afirmando, simplemente, que la verdad debía construirse y que el arte debía convertirse en una parte de esa verdad en sí misma.

Este realismo filtrado por los anhelos soviéticos se ha definido en ocasiones como un *realismo de futuro*, en concordancia con lo que Anatoli Lunacharsky había avanzado en febrero de 1933:

El Realismo Socialista no acepta la realidad tal como es. La acepta tal y como será. De ahí se deriva la necesidad, dictada por su posición como bastión de la sociedad, de estilizar la realidad en su representación artística con la intención de recrearla en la práctica (1988: 327).

Pero la definición del Realismo socialista como un *realismo de futuro* choca con la convicción, referida al inicio de este epígrafe, de que Stalin ejerce de verdadero anfitrión y guardián de una sociedad soviética que ya es materialmente real en el presente histórico. Realmente, habría que decir, la visión puramente utópica de la

realidad correspondió más a los artistas de la vanguardia y a los movimientos de izquierda de los años 20. Para el arte del periodo estalinista el ideal ya se ha concretado en el tiempo, aunque existen sin embargo algunos desajustes que había que resolver, fundamentalmente infidelidades individuales, cerrazones antiguas, problemas que afectaban a la percepción de los ciudadanos más que al país que habitaban. Era esa conciencia colectiva, más que la realidad social, la que todavía debía ser construida. El Realismo Socialista está destinado a edificar esa conciencia. Tal es la compleja misión de las películas.

La conjugación de esta dicotomía entre el estatismo -como plenitud- y el cambio -como progreso- constituye, sin duda, uno de los dilemas más complejos de la estética de la naturaleza del Realismo Socialista. Para Katherina Clark, que ha planteado una catalogación de los modelos de la novela del Realismo Socialista aplicable al cine, la narrativa soviética responde a un tipo de ritual que va extrayendo de la realidad los componentes ideales, muchas veces todavía no asumidos o interiorizados por los personajes. Frente a un modelo de pastoral más básico y sentimental, donde el tiempo parece finiquitado, el soviético resulta ser más complejo y mental, porque relata el cambio: muestra a la sociedad *tras la caída*, en el proceso de superación y, finalmente, en la resolución del conflicto y la armonización comunitaria” (Clark, 2000: 109). Este desajuste individual que se produce en el seno del ideal colectivo es el fundamento de *Acordeón (Garmon, 1934)**, de Igor Savchenko, película que contribuye en gran medida a fundar el relato pastoral cinematográfico soviético.

Basado en un poema de A. Zharov, el film narra el dilema que se plantea cuando el joven Timoska, el mejor acordeonista del *koljoz*, asume un puesto de responsabilidad política y decide dejar de tocar el instrumento. El *koljoz* es inicialmente un espacio pacificado e idílico, sin embargo, el film revela que existe todavía un *problema de conciencia* -de conciencia colectiva- no asimilado correctamente por los campesinos. El conflicto dramático se activa cuando Tosklivij, rival de Timoska en otros muchos ámbitos, decide ocupar su puesto, comienza a tocar el acordeón, a componer canciones y a provocar distracciones incluso sabotajes, más o menos involuntarios, en los planes perfectamente ordenados de producción. La aparente nimiedad del argumento -y del problema planteado- resulta sin embargo de una clara traslación metafórica. La opereta cinematográfica -como fue catalogada- se interroga, ni más ni menos, sobre la posibilidad de que el trabajo y la alegría puedan convivir en la vida comunitaria soviética. O con otras palabras, si es compatible la estructura social organizada con parámetros productivos con la dicha, la frivolidad, el canto y el enamoramiento. ¿Es posible reír en el *koljoz*?

La armonía rota por la negativa de Timoska y la aparición perturbadora de Tosklivij tiene consecuencias en el ámbito moral -de corrupción social-, pero también en el desorden que genera en la naturaleza. Tal y como aparece retratado, cada personaje parece tener su función en el universo pacificado del film, tanto desde el punto de vista productivo como desde una perspectiva ecuménica, es decir, en el ecosistema natural-cultural del que forman parte. En este círculo de conexiones, la música funciona como un elemento intermedial, propio del hombre y próximo a la lírica gozosa del mundo, que ayuda a certificar la indiferenciación entre cultura y naturaleza. De tal manera que el quebrantamiento de la esfera natural -en donde deberíamos incluir

la música, el canto y la risa- se traduce inmediatamente en disfunciones en el ámbito de la producción. *Acordeón* marcó así un camino a la hora de definir el musical soviético, género paradigmático de la interpretación pastoral del mundo ruso.³²⁹

Las secuencias finales del film, en las que la unidad ha vuelto a establecerse, resultan de una belleza extraordinaria, también porque asumen un lirismo extraño al Realismo Socialista: a cámara lenta, el genio de Savchenko parece liberarse de los imperativos ideológicos y termina por construir certeramente un micro-poema arcádico, como una coreografía de formas y cuerpos de inspiración vanguardista, que trasciende las circunstancias políticas en las que el film fue realizado.

C. La construcción del idealismo soviético

A partir de todo lo dicho puede entenderse la habitual asociación del Realismo Socialista con la concepción marxista de la *imagen ideal*, que no es trascendente como en el arte clásico, sino que, concreta y material, fija un modelo de comportamiento para el hombre y la clase social (Ilienkov, 1991: 204). El concepto de ideal se diferencia del de utopía en la proyección que ésta última realiza hacia un tiempo venidero: emplaza al futuro. El ideal, sin embargo, podía encontrarse ya en la sociedad soviética del presente. En el caso de *Acordeón*, la vida productiva y social del pueblo responde a los parámetros idílicos, pero la compleción de la revolución constituye un motor utópico siempre activo. No es necesario, por tanto, la consecución de la utopía para reconocer los modelos del idealismo. De hecho, “escribir la verdad -tal y como preconizaba Stalin-, no era otra cosa que practicar el ideal en el presente o, lo que viene a ser lo mismo, perseguir la revolución hasta alcanzar un estado límite donde se concreta no sólo la transformación de la esfera material, sino de la moral, del gusto y las relaciones humanas” (Aronson, 2005: 25).

Mencionaba anteriormente que en toda película del Realismo Socialista sorprendemos a la *imagen trabajando*; es decir, descubrimos a la imagen construyendo ante nuestros ojos la verdad estalinista. Uno de los rasgos más llamativos del cine de la época tiene que ver con lo que podríamos llamar su formalismo sin forma: la complejidad retórica de su estilo va arropada a su vez por una crítica radical al formalismo y a la subjetividad del cineasta. El planteamiento teórico de esta paradoja ha quedado descrito líneas arriba: alejada de la esfera de la *superestructura*, el arte nace directamente para ser útil al pueblo, no como expresión particular ni individual de un mundo propio, sino como representación del ideal soviético.

En su apariencia superficial, el cine del Realismo Socialista parece utilizar modelos de un cierto clasicismo cinematográfico que remiten incluso al cine de género de Hollywood: en la planificación, en la narración, en la disposición del paisaje como

³²⁹ Otro film representativo del periodo, *Circo* (*Tsirk*, 1936), de Grigorii Aleksandrov, popularizó el tema *Ancha es mi Tierra Natal* (*Shroka strana moia rodanaia*). La canción no ofrecía sólo una interpretación geográfica de la *tierra natal*, sino que pretendía una intención metafórica, en el sentido de generosa o provisoria, acorde con el argumento del film. La película relataba la hospitalidad de la comunidad circense hacia una artista estadounidense y su hijo negro que habían tenido que abandonar EEUU. Poco después, Aleksandrov dirigió *Volga-Volga* (1938) en donde, también desde el punto de vista musical, se ponía en escena el triunfo de la cultura popular sobre la de clase. Uno de los protagonistas del film es el río Volga, símbolo también de Rusia, en cuyas aguas amables y acogedoras discurre buena parte del film.

fondo o *lejos*, en el psicologismo de los personajes. La recurrencia al arte o a los modelos clásicos procura una dimensión mítica y un anclaje atemporal, aporta la evocación de un tiempo remoto levemente reconocible y compartible tanto por los artistas como por la comunidad. El cine del Realismo Socialista sustituye así cualquier atisbo de trascendencia por la evocación clásica, el eco lejano de la *Gemeinschaft*. “Si el cine estalinista se interpreta ordinariamente en términos de mito -concluye Aronson-, es porque la reproducción del modelo nos retrotrae a ritos arcaicos en los que reina el tiempo de la eternidad, un tiempo separado del sujeto. (...) Es una historia escrita por el futuro en términos de pasado” (2005: 25). El ideal soviético remite, por tanto, a esa atemporalidad que atesora el presente y que puede encontrarse en ciertas referencias del paisaje que se repiten de un film a otro, como la luminosidad del cielo, la blancura de la nieve, el mar de cereales mecido por el viento o determinadas manifestación de lo sublime.³³⁰

Paralelamente, bajo la superficie aparentemente armónica y luminosa de las formas clásicas, en el cine del Realismo Socialista se oculta sin pretenderlo una extraña oscuridad. Las formas impolutas del clasicismo, aparecen como de un clasicismo inane, incompleto o rutinario, como si ocultaran algo indecible bajo la repetición de las fórmulas. Son formas erosionadas en su potencia emocional porque resultan ajenas y excesivas. Una cosa lleva a la otra. El exceso y la exageración retórica ponen en evidencia el esfuerzo del simulacro para adoptar un estilo lejano y desconectado de la realidad. Aparecen así como arquetipos sin significado, máscaras de la representación, trampantojos de la ficción excesivamente evidentes, ruinas de los modelos del idealismo clásico burgués: poseen sin buscarlo expresamente el poder de ocultar algo indecible. Sucede otro tanto en las imágenes del paisaje, tal y como analizaremos más adelante.

D. La rehabilitación del paisaje como práctica pictórica.

Frente a la construcción espacial propia de la escuela soviética de montaje, el proceso (re-)figurativo que estamos describiendo supuso la restauración del paisaje cinematográfico en su dimensión más pictorialista. El Realismo Socialista recuperó la tradición paisajista asentada en el cine prerrevolucionario, que había pervivido en ciertas producciones más comerciales o de género durante el NEP. Buscando referencias más lejanas, la memoria pictorialista del Realismo Socialista llevaba a los grandes paisajistas del siglo XIX, especialmente a los Itinerantes (*Peredvizhniki*), cuyo prestigio y patriotismo será rehabilitado precisamente en esta época.³³¹ En la primera edición de la *Gran Enciclopedia Soviética*, la entrada destinada al *Arte paisajístico* explicaba que éste “refleja un sentido realista de la naturaleza llena de energía creativa y afirmadora de la vida tras la victoria de la Gran Revolución de Octubre”. Los árboles, los senderos, el horizonte, los cielos y las plantas, las tormentas y los mares: todos los

³³⁰ Aronson encuentra manifestaciones del ideal en secuencias diversas como la demostración aérea en *Cazas (Istrebiteli)*, 1939, Eduard Pentslin), la galopada de la indomable caballería de *Chapaiev*, conducida por el comandante sobre su corcel blanco (*Chapaiev*, 1934, Georgi y Serguéi Vasiliev), y los hielos de Ártico tal y como son vistos desde los aviones que van a rescatar a los exploradores -en el documental *Cheluskin* (1935) o en *Siete valientes (Semero smelykh)*, 1936, de Serguéi Gerasimov-. Todos estos retazos paisajísticos participan total o parcialmente del ideal soviético (2005: 25).

³³¹ Sobre la rehabilitación de los Itinerantes, escribía Paustovski: “Resulta difícil de creer que no hace mucho algunos críticos condenaran el paisaje por innecesario y acusaran a pintores y escritores de evadirse de la realidad refugiándose en la naturaleza y que fueran vistos como enemigos de la sociedad” (1978: 95).

motivos que conformaban el arte del paisaje se prestaban a una interpretación teleológica desde el punto de vista social y político, como si estuvieran anunciando la consecución de la historia, en un sentido celebratorio que no era ajeno a las visiones escatológicas que analizamos en el capítulo 5. Eran señales en el presente del paisaje futuro. El paisaje elevaba el espíritu y transmitía el gozo de la armonía cósmico-soviética y, al mismo tiempo, confirmaba que todo iba bien: tal era el camino. El paisaje era el espejo de la vida soviética y, en un sentido inverso, la vida soviética era en sí misma una celebración paisajística, porque a través del paisaje quedaba demostrado que esas emociones, atmósferas y ambientes eran “inherentes al mundo natural tanto como a la sociedad socialista en construcción” (Bassin, 2000, 1: 318).

En la restauración del nuevo panteón paisajístico procurado por la oficialidad del régimen estalinista no había lugar, en todo caso, para el más grande de los paisajistas rusos: Isaac Levitán. Su ostracismo al menos durante los primeros años treinta, ilustra las contradicciones sobre las que se levantaba el Realismo Socialista. Los cuadros de Levitán eran juzgados por los regidores del canon como demasiado subjetivos, tristes y pesimistas, con sus territorios abandonados, su melancolía y desesperación, su manifestación patológica del efecto del paisaje sobre el alma humana. La expresión *Levitánskaia grust* (*abatimiento de Levitán*) fue acuñada para referirse precisamente a la antítesis del ideal del Realismo Socialista, como laberinto peligroso del individualismo (Bassin, 2000, 1: 321). No está desligado de este asunto el que Levitán se convirtiera en una referencia intelectual y visual para todo el cine de la generación del Deshielo.³³²

La particular emotividad del paisaje decimonónico, que había hecho visibles las cualidades aparentemente ocultas y no-pintorescas de la tierra rusa, constituyó una fuente permanente de inspiración para los cineastas de los años 30 y 40. En gran medida, el cine de la época expandió el arquetipo paisajístico de los Itinerantes, fijó y popularizó definitivamente el modelo ruso de lo paisajístico configurado en la segunda mitad del XIX. Cumplió así una labor pedagógica que resultó esencial durante la II Guerra Mundial, cuando la tierra rusa, mancillada por la ocupación nazi, se convirtió en un símbolo de unión para los soviéticos. “Por nuestras cualidades morales, nuestro talento y nuestro poder creativo -advertía Paustovski-, nosotros, rusos, estamos en deuda con el paisaje” (1978: 95).

En la rehabilitación para el cine de los modelos paisajísticos de los Peredvizhniki resulta fundamental la labor teórica y pedagógica de Iurii Zheliabuzhskii. Tanto a través de su trabajo como operador como con sus aportaciones teóricas y pedagógicas en el VGIK, Zheliabuzhskii abrazó desde bien temprano la idea arhemíniana, defendida en *El cine como arte*, de que toda imagen cinematográfica implicaba una intervención de orden creativo o artístico, lo que suponía una crítica a la

³³² La referencia a Levitán en el cine aparece con frecuencia asociada a posturas heterodoxas. A mediados de los años treinta, cuando Medvedkin dirige *Juventud floreciente* (*Chudesnitza*, 1936), un film tan desconcertante como autoconsciente del paisaje, el cineasta no duda en enarbolar la referencia de Levitán: “Cualquier cosa que yo haga -escribió Medvedkin en el guión- nunca podrá atrapar la riqueza de la belleza del paisaje ruso mejor que Levitán” (Medvedkin cit. Widdis, 2005: 73). En otro contexto, durante el Deshielo, uno de los personajes de *Lluvia de julio* (*Iulskii Dosch*, 1967)*, de Marlen Khutsiev, hace referencia expresa al pintor Levitán para referirse al paisaje otoñal en el que se han reunido los amigos -ellos mismos desorientados y aturdidos por la vida que les aguarda-: un melancólico paraje compuesto por un bosque de abedules que se abre casi sin solución de continuidad a un lago nebuloso.

supuesta verdad objetiva del cine. Su tratado *Iskusstvo operatora*, publicado en Moscú en 1932, constituyó el manual de fotografía cinematográfico más completo aparecido hasta ese momento en Rusia, no sólo por las soluciones técnicas que aportaba, sino por sus reflexiones estéticas, espacialmente vinculadas a la composición y el encuadre. Posteriormente, sus análisis sobre la relación entre cine y pintura dieron lugar, en la inmediata postguerra, a un número de documentales educativos sobre las técnicas de color y trazo en algunos de los pintores rusos más importantes del siglo XIX y XX. El reencuentro entre la antigua pintura y el cine lo facilitó, también, como explica Cavendish, la incautación de película sensible Agfa en Alemania, cuyo proceso de color en tres capas posibilitó la revalorización en gran pantalla de la magnificencia de obras de arte antiguas. Aquella serie presentó en formato cinematográfico la obra de pintores largamente proscritos por la vanguardia, como Ilia Repin, Vasilli Surikov, Alekséi Venetiánov, Iván Kramskoi, Víctor Vasnetsov, Valentín Serov e Iván Aivazovskii:

Esos estudios constituyen el principio del engarce explícito del cine ruso con la tradición de las artes visuales en el campo de la cinematografía en color, que llevaría con el tiempo a la magnificencia de las secuencias de los iconos en el penúltimo episodio de *Andréi Rublev* (Cavendish, 2007: 71).

Desde el punto de vista de la teoría, en 1936 Vladímir Nilsen, director de fotografía de *Octubre*, *Circo*, *Jóvenes felices* (*Vesiolie rebiata*, 1934) y *Volga-Volga*, publicó *La construcción de la representación en el cine* (*Isobrazitielnoye postroenie filma*), volumen en el que, tras repasar la evolución de la técnica y estética cinematográficas, defendía la imagen visual y representativa (*izobrazhenie*) como base del relato cinematográfico, además de la herencia pictórica sobre la que debía construirse el trabajo del operador:

El operador debe asumir la herencia artística de la pintura, de la arquitectura y de las artes plásticas -argumentaba-, porque sólo así podrá aplicar conscientemente la experiencia acumulada por las artes representativas, de las que el cine es su continuador (1936: 184).

Por otro lado, aunque reconoce que su trabajo como operador se circunscribe a la definición de la imagen-visual, Nilsen mantiene el anhelo de la vanguardia de alcanzar en las películas la dimensión artística de la *imagen-obraz* como manifestación completa de cierta totalidad aparentemente ajena a las estrategias de la figuración y la imitatio, tan afectas al cine. La importancia del estudio de Nilsen en el contexto de la estética del paisaje ruso resulta fundamental porque su texto no se limita a justificar metodológicamente un modelo cinematográfico asumido apriorísticamente, sino que trata de armonizar las dos vías de la imagen que anidaron en el cine ruso de los orígenes: la imagen-representación y la imagen-presencia, lo pictórico y lo gráfico, la *izobrazhenie* y la *obraz*, Balazs y Eisenstein³³³.

³³³ Nilsen había participado cerca de éste último en la construcción de la escuela de montaje del cine soviético en los años veinte. Fue asistente de cámara de Tissé en *Octubre* y *La línea general** e invitó a Eisenstein a prologar su libro. Conocía, por tanto, el debate cultural, que iba más allá de lo cinematográfico y que, concretado en Balazs y Eisenstein, enfrenaba la representación a la presencia, la imagen a la idea, la composición a la construcción.

A lo largo de su estudio, Nilsen repasa la influencia fundamental de la pintura en la conformación del cine de los primeros años, cuando los límites del encuadre se tomaron como marco de auténticos *tableau vivants*, copias muchas veces mecánicas de las grandes obras pictóricas. En ese contexto, los episodios paisajísticos incluidos en los filmes, los llamados *paysages* o interludios paisajísticos, proporcionaron a los operadores un refugio experimental e independiente. En estos interludios, el paisaje era el resultado de la *pintura fotográfica* -del trabajo figurativo del operador-, pero también de la unión de planos diversos que componían un episodio autónomo y unitario en la película: el *paysage* era el resultado de la unión de paisajes. Precisamente por el carácter indiscernible entre composición y construcción, entre pintura y montaje, que poseían tales interludios, Nilsen encuentra en ellos un camino de conciliación estética entre Balazs y Eisenstein. Plantea así una doble operación de crítica y reformulación de los conceptos teóricos tal y como habían llegado a él (Albera, 1990: 55). Por un lado, entiende que la imagen como representación es el resultado de una construcción visual, es decir, que el carácter representativo no viene dado por sí mismo por la fijación de lo real o el registro documental. De ahí la importancia de la herencia de otras artes representativas que preceden al cine y lo nutren con decenas de referencias válidas. En segundo lugar, Nilsen aprecia que la composición en el cine no se circunscribe a la distribución de los elementos visuales en el marco de la pantalla, sino a su organización en el tiempo. Así, intercambia los conceptos que confrontaban el cuadro-composición al montaje-construcción: para él, la imagen resulta de la construcción, mientras que el montaje es una forma de componer en el tiempo. De la crítica, deviene la conclusión de que la verdadera *obraz* sólo puede resultar en el cine de la *composición pictórica en el tiempo* a través del montaje, pero con planos contruidos. Con otras palabras, las leyes pictóricas de la composición se articulan en el tiempo tal y como ocurría en los *paysages*, ejemplo paradigmático de lo que, en su opinión, es el paisaje compuesto en el tiempo. En este sentido, “la sustitución de la pareja *composición-obraz* por el par *construcción-concepto* señala el abandono de un modelo de lenguaje -que llevaba al cine intelectual- y el regreso a un modelo pictórico que va de la mano de las nociones de organicidad y de *pars pro toto* (mayor que los fragmentos (Albera, 1990: 55)³³⁴.

13.2.3.2. DEFINICIÓN DE LA RELACIÓN FONDO-FIGURA: CULTURA VERSUS NATURALEZA

Planteada la base estético-ideológica del paisaje en el cine del Realismo Socialista, estamos en disposición de apreciar su particular articulación del fondo. Lo abordaremos a partir de tres aspectos: la definición de la relación fondo-figura, la categorización del *tercer paisaje* en el Realismo Socialista y la identificación de la oscuridad del idealismo en el cine estalinista.

La dicotomía entre la figura y el fondo, tal y como se articula en el cine del Realismo Socialista, actualiza uno de los grandes dilemas culturales de Rusia: el

³³⁴Nilsen escribió tres obras dedicadas al trabajo del director de fotografía entre 1932 y 1936. Fue detenido en 1938 y purgado por el régimen. Sus teorías coinciden en el tiempo con la fundación de nuevo canon paisajístico del Realismo Socialista, pero es muy arriesgado establecer una ligazón directa y superficial entre éste y las teorías de Nilsen. Debemos entenderla, más bien, en el contexto de reflexión teórica que acompañó a los grandes pioneros del cine soviético.

enfrentamiento entre cultura y naturaleza. En el concepto de cultura quedaban resumidas las aportaciones de la máquina, la ciudad y la razón. En la idea de naturaleza se recogía todo lo asociado a lo salvaje, al azar, a lo oscuro y al caos. Hasta 1937 la naturaleza como fuerza espontánea aparece todavía como motivo recurrente en películas de Mikhail Romm, Iulii Raizman, Serguéi Gerasimov, Aleksandr Zarkhi y Isif Kheifits. Sin embargo, en torno a 1937-1938, tal y como advierte Margolit, el fondo de la naturaleza -fuerza independiente, bárbara, soberana y misteriosa, siempre latente-, desapareció del cine ruso y fue sustituido por la culturización a la que lo sometió la figura (2001: 30). A partir de los filmes que rodó Romm sobre Lenin, o *Diputado del Báltico* (*Deputat Baltiki*, 1936), de Zarkhi y Kheifits, la naturaleza se convierte en nada más que una plataforma al servicio del hombre, como lo eran ya la fábrica o la oficina: “Es precisamente en este momento en que los contornos y parámetros del sistema (...) habían quedado ya determinados”, cuando se fija también la doctrina cultural y el lugar del paisaje como naturaleza culturizada (2001: 30). Llegados a este punto, en el mundo soviético todo era cultura, también la naturaleza, lo que en el cine se tradujo en la reconstrucción del fondo por la mano del hombre como un nuevo decorado.³³⁵

Lo real fue desplazado por lo fantástico; los directores abandonaron las calles y se refugiaron en los estudios, donde el horizonte fue reemplazado por un telón, la piedra por pinturas y los edificios por miniaturas -donde el espacio fue completamente sometido a la fantasía del diseñador de producción, el operador o el director. En el curso de dos décadas, de 1930 a mediados de los 50, todo fue construido en estudio: el desierto, el Polo Norte, los montes Urales, incluso el Volga en varios episodios de la trilogía de Mark Donskoi (Bulgákowa, 2003:68).

Este proceso de domesticación del fondo quedó sistematizado en dos arquetipos paisajísticos fundamentales que se generalizaron como escenarios canónicos tanto en novelas como en películas: por un lado, el paisaje como lugar en el que la voluntad humana, arropada por el empuje colectivo, medía su fuerza con la naturaleza; por otro lado, el paisaje como huerto -*hortus soviéticus*-, emblema de la armonía del trabajo del hombre en la tierra. (Clark, 2000: 104). Los analizaremos a continuación.

A. El primero de los rostros arquetípicos del fondo remitía a lugares remotos en la lejanía, lugares de aventura y exploración, el Ártico o el lejano Este y, ocasionalmente, a territorios no hollados del cosmos, escenarios de medida para el hombre. En el nuevo *teatro soviético*, el orden y la cultura triunfaban invariablemente sobre la naturaleza, pero no como consecuencia del poder sobrehumano de la máquina - como era común en la década anterior-, sino por la lucha del hombre con su propia voluntad y su capacidad de superación, espoleado por la fe en un destino colectivo prioritario que merecía el sacrificio. El sentido de la realidad del estalinismo es de combate permanente. En el extraordinario film de Kozintsev y Trauberg titulado *Sola* (*Odna*, 1931) el proyecto de alfabetización del fondo se presenta de una manera

³³⁵ El director de fotografía Anatoli Golovnia, estrechamente vinculado con la obra de Pudovkin, resumía su visión del paisaje como parergon, es decir, como fondo o decorado, con estas palabras: “Naturalmente, en una película con argumento no se puede considerar el paisaje como un género particular, como ocurre en la pintura. El paisaje tiene su función, en la película, sólo como uno de los elementos de la composición. (...) Eso que nosotros llamamos a menudo fondo (...) muestra y describe, en forma poética, prosaica o documental, el lugar y la situación en que se desarrolla la acción” (1960: 219)

absolutamente consecuente, como un auténtico sacrificio personal. La joven heroína, profesora de geografía en Moscú, recibe la llamada de ir a alfabetizar a las montañas de Altai como la voz de una verdadera e irrenunciable vocación mística. De hecho, esa voz a la que nos referimos es tan real como intangible: a través de la megafonía dispuesta por las calles de la ciudad, un locutor recuerda insistentemente la necesidad de implicarse personalmente en el resultado de la revolución. Una voz invisible y omnipresente. “¡Eres parte de esta reconstrucción cultural!”, escucha Yelena y nosotros con ella. La joven maestra se marcha, así, a esos lugares remotos, en los que perviven creencias mágicas y chamanistas, además de un desconocimiento grande de la marcha *triumfal* de la historia soviética. Ya en su destino, la profesora debe reconstruir el edificio de la escuela, convencer a los padres de la necesidad de la alfabetización y, llegado el caso, sobre todo en invierno, visitar casa a casa a los niños para asegurarse de que la formación sigue su curso. El film, rodado con mirada cuasi etnográfica, constituye el primero de una serie de relatos sobre otros maestros, ingenieros, doctores o aviadores encargados de pintar el último fondo de la URSS. En este caso específico, el relato de Yelena adquiere en ciertos momentos un tono hagiográfico, como cuando sobreviene el deshielo y con las manos vendadas, tumbada y mirando la naturaleza espera, crédula como una verdadera santa, incólume en su fe, el rescate de la civilización.

En el género de aventuras y a través de un protagonista colectivo, otros films relataron en las mismas fechas la confrontación con el fondo. Confrontación que en ocasiones aparecía como un combate quimérico con un monstruo mutante e indescifrable. El año 1936 se estrenaron dos de los mejores ejemplos de esta variable paisajística: *Los trece (Trinadtsat)*, de Mikhail Romm, y *Siete valientes (Semero Smelykh)*, de Serguéi Gerasimov.

Ambientada en el desierto siberiano e inspirada en *The Lost Patrol*, el clásico de John Ford, *Los Trece* relata cómo un grupo de soldados bolcheviques, junto con su comandante y su mujer y un geólogo, se ven atrapados en medio del desierto bajo la amenaza del bandolero contrarrevolucionario Shirmathan. Los resistentes se refugian en un antiguo asentamiento militar a la espera de refuerzos. Desde un punto de vista paisajístico, la naturaleza adquiere una presencia abstracta y onírica: el movimiento de la arena, sus reflejos y textura, unido a otros elementos argumentales, transforman el desierto en un paisaje aparentemente líquido. El film está construido sobre esta paradoja hermosísima, que provoca que el espectador, que ha acompañado a los héroes durante toda su agonía, dé poco crédito a las certezas que le reportan sus ojos: en un determinado momento se pierden las referencias, las proporciones y la dimensión real de las amenazas. Nada enfática, más bien elíptica y paradójica, la película de Romm hace del fondo un verdadero monstruo inasible, abstracto e inubicable, como el propio Shrimanthan. Frente a ese lienzo de arena, Romm contrapone -en lógica con el Realismo Socialista- la dignidad del grupo. En él reconocemos a representantes arquetípicos de distintos estamentos de la sociedad soviética, cuya fuerza resulta de la ligazón solidaria entre ellos, porque la suerte de uno de sus componentes condicionará la del resto.

El protagonista de *Siete valientes* también es colectivo. De espíritu menos aventurero, los siete protagonistas se instalan en el Ártico con intenciones científicas,

que se transforman en humanitarias cuando se ven obligados a atender a una comunidad aborigen aislada al otro lado de las montañas. Las grandes extensiones nevadas están filmadas en plano general con una limpieza que remite, ciertamente, a un territorio pristino y no hollado por el hombre. Sobre esa lámina blanca se inscriben, como primeras líneas de un capítulo, las huellas negras de los trineos y de la avioneta. Como en otros films equivalentes, sólo la radio -la palabra, la cultura- permite en momentos de riesgo establecer contacto con la metrópoli o con el campamento base. Más allá de ese breve hilo de comunicación, el fondo paisajístico aparece como un rostro difícil de percibir en su integridad. Tras el accidente de la avioneta en las montañas, sin posibilidad de comunicación con el mundo, uno de los personajes decide cargar con su compañero herido e intentar llegar a pie a la cabaña. Se trata del episodio crucial del film. Aquellas líneas estilizadas sobre la lámina de hielo que habían dejado los trineos, se convierten ahora en pisadas graves y profundas que violentan e incluso parecen enfurecer a la montaña.

El cuerpo a cuerpo con el fondo, que hasta ese momento los personajes habían evitado a toda costa, se concreta en una larga espera filmada desde la cabaña. Se trata de uno de los momentos más bellos de la película: la montaña y la cabaña, como epítomes del fondo y la figura, aparecen claramente separados e identificados. El quicio de la puerta de la casa se convierte, en ese contexto, en auténtico ámbito limítrofe entre ambos extremos. En mitad de la noche, el marco de la puerta delimita el comienzo de la oscuridad, paradójicamente la negrura en la que el personaje combate con la total blancura. Esa puerta es la frontera de la visibilidad, más allá de ella nada se ve. Es también, el marco en el que las acciones humanas comienzan a medirse con patrones entendibles. Así, después de haberle visto como una mera muesca en la inmensidad de la naturaleza, cuando aparece en la cabaña, enmarcado en el rectángulo de la puerta - como una mandorla profana-, el personaje adquiere la grandeza del héroe que, a pesar de todo, ha conseguido regresar a casa.

Los films de Romm y Gerasimov son ejemplos extraños, y ellos mismos limítrofes, por el poder indomesticado que todavía otorgan al fondo salvaje de la naturaleza. Como argumentaban Margolit, Bulgákowa y Clark, la fuerza autónoma y misteriosa del fondo desaparece del cine soviético en los años treinta. Los ejemplos aquí mencionados ilustran algunos pasos en este proceso de fijación del fondo. Sin embargo, desde un punto de vista estético, la desaparición digamos que programada de la naturaleza no anula la presencia del paisaje, precisamente como constructo cultural, como último fondo de la imagen. Más bien al contrario, el cine del Realismo Socialista es un cine especialmente paisajístico, tanto por el rol que juegan los fondos como decorado y último dique cultural, como porque muchos de los relatos cinematográficos del periodo tienen un argumento, digamos que, paisajístico: describen la lucha, la transformación, la armonización, la culturización del espacio. El paisaje se convierte en dilema argumental, evidenciado frecuentemente por su silencio o por el empeño del cineasta en que el fondo *diga* la palabra aprendida, el canto ensayado. Así se observa de modo paradigmático en *Balada de Siberia (Skazanie o zemle sibirskoy, 1947)*. Dirigido por Iván Piriev, el film ofrece una compilación de todos los ingredientes propios de la pastoral soviética, organizados de una manera explícita y literal a partir de la dicotomía fondo-figura. Su protagonista, Andréi Balashov, es un famoso pianista que, herido durante la guerra en su mano derecha, se ve incapacitado para continuar con su

PARTE III

prometedora carrera. En esas circunstancias, decide abandonar la capital y a su novia, Natasha, y regresar a su pueblo natal en Siberia. En una secuencia inicial, la pareja, subida a una torreta de vigilancia donde ondea la bandera soviética, mira al frente y todo lo que ve es paisaje, estampas de la hermosura de la naturaleza. Tras el breve periplo paisajístico, la cámara regresa al rostro de los amantes, cerrando un episodio que tendrá sus rimas formales y temáticas más adelante en el film.

Una vez en Siberia, en contacto directo con los vecinos y amigos de la infancia, curtido por la dureza del entorno y el trabajo físico, Andréi redescubre la vocación musical: lo hace gracias a la naturaleza, a lo más oscuro y profundo de la naturaleza. Una noche, mientras va caminando por la nieve, Andréi escucha el sonido del viento. Su efecto sobre el protagonista es el mismo que aquella voz que aturdió a Bolótov para siempre. De esa sima profunda e indeterminada, la melodía llega como un secreto que él debe descifrar. Y así sucede: Andréi se inspira en el viento para componer su monumental composición *Balada de Siberia*.

El último tercio del film describe el estreno de la composición en un teatro de Moscú. En ese punto, al mismo tiempo que dirige la orquesta, los fondos pintados toman vida, ilustrando las fuentes de inspiración de la composición: los fondos escenográficos y el fondo de la naturaleza van intercambiando sus roles. Dirigidos por la figura -el director Andréi-, los fondos se comportan como coro de una composición operística. La batuta va dando paso a la voz del viento que trae noticias de la historia soviética, del paisaje, la guerra y la leyenda, de la electrificación y la industrialización, de la colectivización agraria y el trabajo colectivo. Todo se transforma en composición musical, pero también en gran despliegue escenográfico-cinematográfico, en donde las visiones y las sobreimpresiones se van sucediendo con grandiosidad romántica. La torre desde la que, en la secuencia inicial, la pareja protagonista había contemplado la lejanía con fervor patriótico, se trasmuta en estas escenas finales en el podio sobre el que Andréi conduce a la orquesta y vuelve a mirar el fondo, pero esta vez dirigiéndolo: el mirador desde donde va dando entrada a las voces del fondo. En el film, la naturaleza aparece como primera fuente de inspiración, pero a partir de ahí todo lo demás aparece interpretado, guiado y orquestado por la mano del hombre. Su gesto creador queda reforzado permanentemente a través de diversos movimientos de travelling en profundidad, hacia adentro de la escena como emanaciones de la figura.

A propósito de la relación del sonido y el fondo hay un detalle que conviene no perder de vista. Desde un punto de vista puramente técnico, tal proceso de apaciguamiento del fondo -de hacer del paisaje algo estrictamente visual- coincide históricamente con la implantación del cine sonoro, en torno a 1935 -más tardío y desigual que en Occidente- y la fascinación por la sincronía -la unión del movimiento de los labios de los actores y su voz-, tal y como había ocurrido en Europa y Estados Unidos. Para Margolit, el proceso de silenciamiento del fondo se concreta en el movimiento hacia la total verbalización del cine. Es decir, las voces del fondo van callando, al mismo tiempo que el cine aprende a hablar el lenguaje del hombre:

Toda película aspira a convertirse en encarnación de la palabra, de la misma manera que el protagonista de una película lucha por llegar a ser la

representación de la voz oficial. El universo de los antagonistas queda definido fundamentalmente como el de la anti-palabra (Margolit, 2001: 30).

En este contexto, a partir de mediados de la década de los años treinta, la palabra humana se impone sobre el lenguaje misterioso de la naturaleza y el azar como eco de una lengua remota y olvidada. Como una consecución de la utopía del hombre visible de Balazs, algunas de las subversiones paisajísticas del futuro cine soviético tendrán como objetivo el cuestionamiento de la verborragia estalinista, así por ejemplo *el cine anterior a Babel* proclamado por Artavazd Pelechian.

B. Respecto al segundo arquetipo paisajístico, las reformulaciones arcádicas del Realismo Socialista quedaron fijadas en el *koljoz*, como huerto o jardín cultivado -por extensión, a todos los espacios de trabajo- y en las visiones neo-urbanísticas, vinculadas a las transformaciones modernizadoras de las grandes ciudades, sobre todo de Moscú. En el primer caso, la construcción más acabada del microcosmos idílico del *koljoz* lo encontramos en el género del musical, en donde todos los elementos -desde la peripecia del argumento, a la música y el paisaje- abundaban en el romanticismo revolucionario sintetizado en la frase de Lunacharski: “Un comunista que no puede soñar es un mal comunista” (1988: 327). Ese sueño se hace visible en el musical como un velo o telón pintado que anuncia como un gran simulacro lo que está por llegar y, a la manera de los pueblos Potemkin, imagina la utopía arcádica superponiéndola sobre la realidad (Fitzpatrick, 1994: 262).

Ejemplo incontestable de lo que se llamó el estilo del *alto estalinismo* o del *estalinismo imperial*, *Los cosacos de Kuban (Kubanskie Kazaki, 1949, Iván Piriev)** ilustra como pocas películas la jerarquización y solidificación definitiva del paisaje como fondo. El film arranca con uno de los interludios paisajísticos más arrebatadores del género. Tras los créditos, seis grandes vistas generales retratan el campo en otoño, saturado de color y quietud, con las espigas maduras. Con el último plano, la cámara se mueve suavemente y se adentra en el trabajo de las cosechadoras. Siete planos más muestran el ritmo imparable de las máquinas antes de dar paso al coro humano, un episodio conformado por sesenta y nueve planos de la comunidad de campesinos cantando y trabajando al mismo tiempo, en una perfecta armonía de felicidad y gozo. Finalmente, diez planos vacíos vuelven a mostrar el campo, después del trabajo. Cielos aborregados de color rojizo, un atardecer de clara inspiración pictórica que transmite una calma dichosa no exenta de dulce melancolía, reforzada por las primeras frases de un personaje: “¿Por qué cantan canciones tristes?”. Esa melancolía parece formar parte también de la satisfacción que genera el trabajo bien hecho.

Tras la larga introducción paisajística, la trama está ambientada en la gran feria de otoño en la que los *koljoz* exponen lo mejor de su producción: verdadero jardín de abundancia. Allí se celebran fiestas, competiciones deportivas y demostraciones folclóricas, en las que los integrantes de los distintos *koljoz* participan activa y alborozadamente en un estado de liviandad sólo amenazado por los equívocos y malentendidos amorosos. En las paredes de las salas donde tiene lugar la fiesta cuelgan cuadros de paisajes que responden a lo arquetípicamente ruso. Y que, en todo caso, son similares a las imágenes ya filmadas por la cámara al inicio del film. Todos los fondos refuerzan el arquetipo: los interiores decorados con paisajes y a su vez, los exteriores

delimitados al fondo por paisajes que parecen cuadros pictóricos. El escenario del teatro donde se celebra el festival de coros y danzas está decorado con un telón pintado que representa un paisaje llano con un camino hacia el horizonte característico de los Itinerantes. En un momento del espectáculo, reproduciendo un gesto que remite al inicio del film, la cámara realiza un movimiento hacia delante, adentrándose en el espectáculo. Cuando éste termina, la cámara deshace el travelling, retrasándose hacia el patio de butacas, reforzando la impresión de que el universo representado en el film preexiste como un micromundo autosuficiente o como un gran simulacro al que accedemos precisamente por la activación de la cámara. Por su dimensión meta-paisajística, la secuencia ayuda a entender el mecanismo que, en la ordenación del fondo y la naturaleza, articula todo la película. De la misma manera que la cámara entra y sale en la representación teatral con un movimiento perpendicular al fondo, así lo hace también la película en su conjunto. En el inicio del film, la cámara partía del fondo -en planos muy generales- para llegar a las figuras. En la secuencia final, la cámara acompaña a los personajes filmándolos de frente conforme estos marchan hacia los espectadores, cantando todos juntos uno de los temas principales del musical. Cuando se detienen, la cámara continúa su travelling hacia atrás, como un tren que se aleja del espectáculo, dejando a los personajes en el andén del film despidiéndose de la audiencia. Tras ellos, queda el paisaje como un fondo idílico o un telón teatral. El movimiento perpendicular a la escena, convertido en verdadero movimiento jerarquizador, fija la estructura y el lugar del paisaje.³³⁶

Tal y como ocurre en *Los cosacos de Kuban*, o en la variante urbana que ejemplifica *La nueva Moscú (Novaia Moskva, 1938)*³³⁷, las manifestaciones arcádicas del paisaje resultan de la proyección visionaria del paisaje³³⁸. Así como en el cine

³³⁶ No podemos abarcar todas las variantes en torno al escenario del *kolhoz*, pero merece la pena destacar como paradigma barroco la película *Bello Verano (Schedroe leto, 1951)*, de Boris Bárnét, que relata el proceso de transformación de la tierra estéril en un espacio idílico y provisorio a través de la modernización y mecanización de las técnicas de producción. La consecución del huerto soviético resulta en este caso de una programación y previsualización previa. Es, por tanto, un camino ordenado perfectamente claro y racional, que responde a la consecución de un ideal. La organización estratificada y jerárquica de la vida comunitaria aparece representada en la secuencia final como un nuevo iconostasio con el retrato de Stalin en un lugar central. En el film, incluso el orden de atardeceres y amaneceres parece guiado y sometido a por las propias contingencias sociales, obedeciendo a un nuevo orden cósmico impuesto por la plenitud soviética.

³³⁷ *La nueva Moscú (Novaia Moskva, Alexander Medvedkin, 1938)*, narra el proceso de transfiguración de la capital en una ciudad futurista y deshumanizada. Como sucede en *Los cosacos de Kuban*, el film de Medvedkin guarda en su interior, a modo de matriushka metacineatográfica, la clave para descifrar el relato. En el contexto de un congreso urbanístico, que cumple las mismas funciones de regocijo y reafirmación comunitaria que la feria agrícola, se proyecta para los asistentes un documental que pretende ilustrar el proceso de transfiguración urbana que cambiará Moscú. Por un problema técnico, la película es proyectada en sentido inverso y todo el camino de transfiguración de la metrópolis soviética se narra como un viaje hacia atrás en el tiempo. Así, la catedral de Cristo el Salvador, la torre de Sukharevskaja o el monasterio de Stranstnoi vuelve a levantarse a partir de sus ruinas, ante la mirada alborozada de los espectadores. Como en aquellas primeras sesiones del cinematógrafo en las que los trucos sencillos de la cámara provocaban fascinación entre los asistentes, de igual manera los asistentes al congreso asisten a la proyección de la Nueva Moscú como un verdadero ejercicio fantasmagórico, alejado de la realidad y casi subversivo: “Los preciosos materiales de la arquitectura de Stalin -advierde Bulgákowa- son profanados por el cine. El mármol, la piedra, el granito son transformados en cartelones pintados, el espectáculo monumental del poder se convierte en un decorado teatral que no tiene nada detrás” (Bulgákowa, 2003 : 67). La nueva ciudad proyectada en la pantalla adquiere el aspecto surreal y deshabitado de un cuadro de Chirico. “Es el teatro del espacio metafísico, el espacio de las apariciones y los sueños”, concluye Bulgákowa (2003: 68).

³³⁸ Bulgákowa abunda en este proceso de sustituciones advirtiendo que el fondo habitual para el encuentro de los amantes en las películas de los años treinta ya no será “el tradicional embarcadero del Puente de Piedra, tan del gusto del cine pre-revolucionario, sino la exhibición de los logros de la economía soviética, el pueblo Potemkin soviético, una Disneylandia ideológica, un teatro auténtico bajo cielo abierto” (2003: 68)

revolucionario de los años veinte el cineasta encontraba un equivalente -también iconográficamente- en la figura del topógrafo, durante el Realismo Socialista la actitud visionaria y proyectiva, incluso abstracta y desmaterializada, que imagina fondos e ideas visuales, lo emparenta con el ingeniero. Ambos son capaces de superponer dos imágenes en una, dos tiempos -porvenir y presente- en una única representación. Ambos ven el futuro. En *La nueva Moscú* esta dimensión anticipatoria insufla a los personajes una capacidad igualmente fantasiosa, que les permite imaginar Moscú como una señal o una aparición que cuelga en la lejanía. Uno de los protagonistas, en el momento de regresar a Siberia afirma: “Incluso desde el lejano bosque, te queremos, nuestro querido Moscú”. Esta dimensión visionaria da como resultado un nuevo estatuto de realidad: la cultura como algo inevitable y más natural que la naturaleza, lo que nos obliga a plantear la cuestión del *tercer paisaje* del Realismo Socialista.

13.2.3.3. REALISMO SOCIALISTA Y TERCER PAISAJE

En la descripción del Realismo Socialista hemos manejado dos conceptos aparentemente irreconciliables. Nos hemos referido, primero, a la apreciación de la espontaneidad de la naturaleza: la *stikhiinost*, cuya raíz etimológica remite al concepto de *stikhija*, elementos básicos y cósmicos que conforman la naturaleza. También, al canto a la belleza pintoresca de la naturaleza rusa, incluso a la inclinación a la inmersión panteísta en el paisaje. Por otro lado, hemos hecho referencia a la transformación de la naturaleza, a la alfabetización o culturización del fondo: *sovremennost*. El concepto de *sovremennost* estaba ligado a las ideas de contemporaneidad y compromiso del momento presente, que exigían un tipo de actitud particular hacia la naturaleza que no podía ser ni pasiva ni paciente. De ahí se derivaba el proyecto de domesticación del fondo, pero también la transfiguración radical del territorio, la creación de mares interiores artificiales, nuevos trazados de los ríos y ciudades nuevas en lugares inhóspitos. En la *sovremennost* los cambios de la naturaleza tenían poco que ver con la vibración o el palpito del mundo que tanto atrajeron a los Impresionistas. Se trataba de otro tipo de transformación, en la que el hombre intervenía directamente en el ciclo de la naturaleza para mejorarla.

Resulta ciertamente iluminador, en este sentido, el retrato que Medvedkin hace del pintor Fedia en *La Nueva Moscú* (1938). El artista se muestra incapaz de atrapar la fugacidad del paisaje, no porque la naturaleza sea en sí misma inaprensible, sino porque la ciudad cambia realmente más rápido que su pincel: “Están arruinando mi paisaje”, se desespera. “Esta profesión es pura miseria”, advierte. Los cambios que se producen en el paisaje urbano no tienen que ver con las modificaciones del tiempo o los flujos atmosféricos: son, literalmente, transfiguraciones escenográficas que, a través de movimientos mecánicos que se activan ante los ojos del espectador, retiran fachadas completas y disponen nuevas avenidas en la lejanía. A diferencia de la atmósfera cambiante de los Impresionistas, Fedia debe hacer frente al cambio de decorado, al movimiento de los fondos teatrales del paisaje, al mundo convertido en gran escenografía.

De lo dicho puede concluirse que el paisaje del Realismo Socialista aparece, ante nuestros ojos, como una suerte de paradoja desconcertante. La naturaleza se presentaba como el camino a la *Geminschaft* -utopía de la armonía eterna- y,

simultáneamente, como su principal obstáculo para alcanzarla (Clark, 2000: 111). Y, sin embargo, la dialéctica entre la *stikhiinost* y la *sovremennost* está habitualmente resuelta sin aparente contradicción, al menos sin contradicción verbalizada o tematizada, como si la oposición entre la pura naturaleza y la pura transformación no resultara traumática. Comentando el trabajo de Giorgii Nisskii, pintor de paisajes industriales, el crítico Boris Nikiforov dejó formulada la paradoja:

La construcción socialista no destruye las fuerzas vivas y la eterna belleza de la naturaleza, sino que, al contrario, hace posible el siempre hermoso florecimiento de la naturaleza, sometiéndola a sus necesidades y tareas. Construyendo gigantescas obras industriales, el pueblo de la Unión Soviética preserva cuidadosamente la naturaleza (Nikiforov, cit. Bassin, 2000: 328).

La argumentación de Nikiforov se concretó en decenas de obras filmicas destinadas a resolver armoniosamente tal contradicción. Era un postulado asumido no sólo por otros árbitros ideológicos -afirma Bassin-, sino por muchos artistas, que manifestaban su compromiso con el proyecto de la *sliianie*³³⁹ -síntesis- de Nikiforov de la manera más palpable posible, a través del arte que producían” (2000: 330). En el proceso de resolver la paradoja del paisaje del Realismo Socialista, volvemos a encontrarnos una dualidad aparentemente irreconciliable entre la transformación y la apreciación, entre la *sovremennost* y la *stikhiinost*, que se correspondería con la originalidad rusa del *tercer paisaje* como manifestación del paisaje excesivo y contradictorio, como sublimación de extremos contrarios.³⁴⁰ Nikiforov proporcionaba una definición precisa de esta síntesis aparentemente imposible: “La construcción del comunismo servirá de ejemplo claro de la fusión -*sliianie*- de la naturaleza con el poder industrial socialista. Es en tal síntesis donde la profunda belleza de nuestra transfigurada tierra soviética encontrará su expresión acabada” (2000: 328).³⁴¹

Una manifestación característica de la *sliianie* lo encuentra Clark en la estructura temporal de muchas obras de la época -novelas y filmes-, organizadas en torno a la circularidad de las estaciones del año. Las pasiones y las dificultades humanas parecen ordenarse y resolverse en sintonía con los ciclos de la naturaleza: no es tanto un sometimiento a sus leyes, como que la vida parece reconciliada con ella y, por tanto, a

³³⁹ Desde que lo empleara Lenin en 1917 referido a la unión de la clase proletaria, el término *sliianie* es uno de los conceptos fundamentales del régimen soviético, pero también uno de los más problemáticos a la hora de interpretarlo. Frente a la idea de *sblizhenie* -unión, reunión-, *sliianie* anula las diferencias en una nueva entidad, tal y como puede producirse en la unión de dos ríos. Implica una acción o un acto de fusión, con un sentido que podría interpretarse de imposición, incluso con un sentido político, lingüístico o étnico, por ejemplo en la eliminación o disolución de las diferencias culturales entre las distintas republicas de la URSS.

³⁴⁰ El poeta Vasily Lebedev-Kumach, autor de las letras de algunos de los musicales más exitosos de primera mitad de siglo, como *Circo, Volga-Volga* y *Gente afortunada/ Moscú ríe (Vesiolie rebjata)*, 1934), escribió los himnos más populares y apasionados de la *sliiane*, canciones que pasaban de las películas a la memoria colectiva instantáneamente. La famosa marcha de *Gente afortunada* era cantada a coro: “Somos los jóvenes maestros de la tierra/ todo lo atrapamos, lo descubrimos, lo comprendemos/ el frío Polo Norte y el claro cielo azul/ cuando nuestro país nos pide ser héroes/ entonces cualquiera puede serlo. (1995: 235)

³⁴¹ Todas las manifestaciones de cultura popular de la época, particularmente el cine, reforzaban esta fusión de la naturaleza en el trabajo del hombre. En *La historia del gran plan* (1930), libro que relataba lírica y apasionadamente los logros del primer plan quinquenal y que cautivó la imaginación de niños y adultos de la década, el autor se preguntaba “¿Por qué hemos excavado toneladas de carbón y mineral? ¿Por qué hemos construido millones de máquinas? ¿Sólo para cambiar la Naturaleza? No, hemos cambiado el curso de la Naturaleza para que la gente sea feliz?” (Ilin, 1995: 179). Libros, canciones y películas celebraban la aparente resolución de contradicciones.

través de los caminos de la naturaleza, la sociedad encuentra su propia vía de mejora. De manera retórica, la evolución de los problemas humanos coincide invariablemente con la plenitud del verano, las dificultades con el invierno y la renovación y refundación de la comunidad con la primavera. Todo parece extremadamente repetido y previsible. Y, sin embargo, tal articulación está cargada de herencias culturales propiamente rusas.

Fue Alexánder Dovzhenko el cineasta que llevó hasta el paroxismo la representación de la paradoja del tercer paisaje. Analizaremos con detalle su film *Michurin* (1949), basado en su propia obra dramática *Zhytia v tsvitu* de 1946. Desde el punto de vista del género, el film podría catalogarse como *biopic*, por cuanto da cuenta de la biografía de un personaje eminente de la ciencia soviética, el agrónomo Vladímir Michurin (1855-1935). La película describe, desde una óptica hagiográfica y acrítica, sus intuiciones sobre la hibridación de las especies botánicas y la influencia del medio en el desarrollo de una planta por encima de la transmisión hereditaria.³⁴² Michurin otorgaba al campesino, junto con el apoyo de la tecnología, el poder de luchar contra los elementos y, así, modificar y guiar la transformación de la naturaleza. En todo caso, Dovzhenko no está interesado ni en los detalles biográficos, ni en la fidelidad de los hechos. Tras completar el guión, el 22 de febrero de 1944, apuntaba en su diario: “Quizá [Michurin] no era como mi personaje, definitivamente, seguro que no era así. He descartado todas las pequeñas verdades privadas para conseguir una verdad única y principal sobre este hombre” (1973: 103). La película no se entiende, pues, desde la psicología de los personajes. Resulta ideológicamente excesiva y enfática, falta de toda medida, previsiblemente didáctica. Y, sin embargo, como *film de paisaje* aparece solemne y rotundo. Dovzhenko dejó claro el ámbito en que debía ser interpretada la película. Escrita en plena guerra mundial, mientras el director realizaba documentales de guerra y trincheras, relatos de tierras humilladas y paisajes destruidos, el cineasta reconocía que aquella era la película de un “santo-guerrero que luchó por una idea noble y preciosa: presentar a la gente soviética habitando los jardines” de Rusia (1973: 102). Para Dovzhenko, lo he señalado en otros puntos de esta investigación, toda ficción era siempre e invariablemente una historia del paisaje. También en esta ocasión, y pesar de todas las renunciaciones que tuvo que asumir, *Michurin* es un film desconcertante, visualmente hermoso y de un cientifismo cuasi fantástico. Como explica Kepley:

El asombro triunfa sobre la exactitud científica. El film, que supuestamente debía desenmascarar las viejas fuerzas del misticismo en la comunidad científica -tal era la acusación mantenida contra el mendelismo- sólo consiguió envolver a Michurin en un aura incluso más fantástica. Sus teorías no son desarrolladas. Michurin sólo las maneja como el signo de su poder visionario especial (1986:146).

Michurin arranca con la visita de un científico y un adinerado hombre de negocios, ambos de Estados Unidos, a la dacha del agrónomo ruso. Enterados de sus investigaciones, los visitantes proponen trasladar tal cual -“en un barco”, llegan a decir- el huerto de Michurin a su país. Michurin se niega, pero en el contexto histórico-cultural

³⁴² El film partía de un texto original de Dovzhenko, pero las autoridades vieron en el proyecto un vehículo para defender las ideas de Trofim Lysenko contra el genetismo. Esta y otras intromisiones constituyeron una fuente de sufrimiento constante para Dovzhenko. La popularización de la ciencia agrícola soviética fue un terreno propicio para la expansión de las ideas antidarwinistas y a favor de la herencia y la crianza de Lysenko.

de mediados del siglo XIX, su negativa tiene un valor simbólico que va más allá del argumento patriótico que en primera instancia arguye el protagonista. Ciertamente, *el jardín del Edén* en el que vive Michurin, con sus plantas y frutales cuidadosamente seleccionados, encaja perfectamente en la mítica adánica de los primeros paisajistas americanos del Luminismo. Parece, en esta primera secuencia, que la *tierra de promisión* que en esa época es EEUU reclama para sí ese fragmento de paraíso que falta en su propio Edén. En ese contexto nada inocente, Vladímir Michurin elige el *Lejano Este* -Siberia- en lugar del *Lejano Oeste* -*Far West*- para continuar con sus investigaciones.

Esta secuencia viene a definir dos actitudes diferentes ante la *tierra virgen*. En el *Lejano Oeste*, Michurin sería un nuevo Adán, en sintonía con la tradición pastoral del arte americano, tal y como la ha catalogado Leo Marx. En el *Lejano Este*, sin embargo, Michurin vislumbra la posibilidad de ser dios mismo. En clara referencia a la tradición cultural rusa, Michurin advierte nada más comenzar el film: “Las leyes de la Naturaleza son indiferentes” y, poco más adelante, “No debemos esperar favores de la Naturaleza”. Pronunciado por Michurin, el concepto de la naturaleza indiferente, de tanta raigambre en la tradición rusa, es el argumento principal para defender la actitud co-creadora del hombre: frente al vagar simplemente lúdico y celebratorio del adanismo, la co-creación supone intervenir directamente en la conformación de la piel exterior de la naturaleza, entendida también en su dimensión productiva. En ese sentido, Michurin no disfruta o canta el Edén; directamente, trata de crearlo. De ahí el camino de sufrimiento e inmolación en que se convierte su vida.

La búsqueda de cruces genéticos que permitan repoblar el territorio, es decir, la lucha personal por transfigurar el paisaje, lleva emparejada la propia erosión emocional y física del protagonista y su mujer. El empeño co-creador no está exento, por tanto, de esta dimensión sacrificial que parece inseparablemente unida a la actividad mesiánica del arte ruso. “¡Soy creador!” clama Michurin ya bien avanzada la película, cuando debe justificarse frente a sus rivales. El film está trufado de referencias a su control obsesivo y cuasi teúrgico de las fuerzas de la naturaleza. Esta dimensión entre mágica y revolucionaria le lleva a enfrentarse, según las épocas, con los sucesivos estamentos del poder. Así, las conversaciones con el pope del pueblo, en el primer tercio del film, revelan en el fondo el conflicto entre dos interpretaciones teológicas de la creación: “Mientras que la tierra juega el rol de padre en la vida de las plantas, (...) la Naturaleza exterior es la madre”, argumenta Michurin frente al pope a propósito de la importancia que, en su opinión posee el entorno en la evolución y crecimiento de los árboles. En otro momento crucial, en su discurso durante la fiesta de fin de año -y cambio de siglo-, Michurin hace una compilación de referencias paisajísticas rusas: menciona al pintor Repin, al crítico y teórico del realismo Chernishevski, al botánico Timiryazev. “En el nuevo siglo -concluye- me gustaría transformar el orden del mundo”. El film prepara así la llegada de la Revolución de Octubre que, efectivamente, proporciona al ya avejentado científico la posibilidad, como dice él mismo, de “rehacer el mundo”. Queda ahí en evidencia la paradoja del *tercer paisaje* que edifica el film: el empeño de Dovzhenko por transformar la naturaleza en paisaje antropofizado, sin que pierda el aliento de armonía e inevitabilidad del mundo originario. “Es un acto de amor y consentimiento mutuo”, argumenta Michurin. “Proporciono a la Naturaleza las condiciones favorables para la creación de nuevas formas y, gracias a estas atenciones,

esta bella mujer ha sido conquistada”. Habría que decir, en justicia, que no es sólo Michurin quien se enfrenta a esta empresa difícil y contradictoria, sino también el propio director, que debe dar forma visual a un paisaje excesivo y desbordado, que no es ni material ni espiritual, ni pura espontaneidad ni pura conciencia, sino ambas cosas a la vez y a la vez igualmente exageradas: paisaje ternario, que en su exceso de bondad y ambición adquiere contorsiones y querencias demoníacas.³⁴³

El film concluye con el advenimiento del nuevo mundo ya anunciado por Michurin, plagado de misterios e incertidumbres a pesar de su belleza. O quizá, habría que decir, a causa de su belleza absolutamente planificada. Michurin consigue que sus plantas broten, se extiendan por las laderas y *pueblen la tierra*. El resultado es tan contradictorio como la recreación de un bosque en el perímetro de una maceta. El de Dovzhenko es un bosque como los retratados por Shishkin, paradigma de la densidad salvaje de la naturaleza, pero compuesto por árboles frutales, preñados de color, saturados de una floración tan hermosa como desconcertante. En un momento, hacia el final del film, cuando conversa con uno de los académicos, Michurin se adentra en su propio *bosque* y queda oculto tras un arbusto. Por un instante sólo nos llega su voz y el visitante parece no tener más interlocutor que una mata verde. Resulta inevitable volver a pensar en la voz del bosque del joven Bolótov. En cierta medida, Michurin no sólo ha construido un bosque artificial, sino que ha creado también la voz que habita en sus entrañas. Hasta ese punto, la co-creación del mundo resulta en la película tan meticulosa como artificial. Tan arcádica como inquietante.

A este primer dualismo de categorías contradictorias (*stikhiinost- sovremennost*) se incorporó tras la II Guerra Mundial una segunda pareja de contrarios, igualmente paradójica, que ayuda a fijar definitivamente la extraña naturaleza del *tercer paisaje* del Realismo Socialista. Nos referimos a la necesidad de conciliar la reinstauración de la tierra propia como fundamento de unión e identificación nacional, urgente en el presente histórico, con los valores de *eternidad del paisaje* ruso que se creían superados. Tras la Revolución de Octubre, a lo largo de los años veinte, la iconoclasia bolchevique había estigmatizado el paisajismo decimonónico, entre otras razones de peso, por la identificación que éste procuraba con el nacionalismo imperial. Más allá de la vocación internacionalista de la revolución, el paisaje, como arte puramente decorativo y desmovilizador, ilustraba perfectamente la degeneración ideológica del arte burgués, además de su embebecimiento localista. Concretándolo de nuevo en el desprestigio de Levitán, una de las principales críticas a su obra era precisamente su lirismo nacionalista (Bassin, 2007: 321)

Sin embargo, con la invasión del ejército alemán en el verano de 1941, los valores emocionales del apego al suelo propio debieron ser reactivados con prontitud para justificar y mantener el sacrificio bélico. Fue necesario otorgar *necesidad eterna* a un paisaje que no tenía más memoria que los años de la revolución. Por razones

³⁴³ En esta intervención megalómana y prístina que consiste en construir un nuevo principio -una nueva Arcadia real, no metafórica- apreciamos rasgos de un paisajismo in situ, sobre el terreno, que remite de alguna manera a los *land-works* del siglo XX. En Michurin, Dovzhenko hace decir a su personaje protagonista: “El trabajo de la tierra se convertirá (en el siglo XX) en una forma de creatividad, de arte”. Y más adelante, un bolchevique proclama los nuevos tiempos: “Renovemos la tierra, camaradas, hagamos que la gente se pare junto a esos árboles prominentes, conteniendo el aliento, como lo hacen mientras miran determinados cuadros o estatuas famosas”.

obvias, no era viable recuperar la visión sacro-imperial decimonónica, pero resultaba necesario reforzar el amor patriótico y filial justificado por el apego a la tierra de los ancestros. En torno a la defensa del suelo patrio trataron de articularse, por consiguiente, dos ideas igualmente contradictorias: la *eternidad del paisaje* ruso, cuya sacralidad preexistía por tanto a la Revolución -tema clásico en su cultura- y la valorización urgente y absoluta a la que obligaba el *presente histórico*. Formulado de una manera más sintética: se trataba de conjugar simultáneamente y sin aparente contradicción, las ideas de la *tierra eterna* y de la *tierra redimida* por la Revolución de Octubre.³⁴⁴

De manera retrospectiva, el historiador Fedorov-Davydov recogía en *Sovetskii Peizazh* (1958) la formulación de esta nueva unidad, simultáneamente eterna y presente, como si el tiempo soviético hubiese conseguido liberar la tierra de la alienación histórica y permitiera enarbolar un patriotismo renovado y puro. El arte del paisaje se asumió así como nueva expresión de amor a la patria, porque “muestra el florecimiento del país con el socialismo. La nueva vida soviética sonríe en el mundo natural, que es luminoso, alegre y libre” (1958: 16 y 17). Se extendió por tanto una progresiva asunción de los valores del paisaje como densidad ideológico-social, que venía a completar y reforzar el amor espontáneo por la tierra nativa. Había que entender, como escribió Nikiforov, que el sentimiento patriótico no era algo inmutable, congelado o biológico:

Despierta como un sentimiento elemental de amor hacia los campos y bosques nativos, hacia las personas que nos aproximan a nuestra infancia, hacia las costumbres originarias, y subsiguientemente va enriqueciéndose con sentimientos históricos y sociales más complejos y expresados conscientemente en el orden social (cit. Bassin, 2000: 333).

El amor a la tierra nativa se hacía más hondo conforme más profundo fuese también el contenido ideológico (*soderzhatelnost i ideinost*) del paisaje. El concepto de *ideinost*, como antes el de *sliianie*, apaciguaba aquí la reunión de contrarios del nuevo amor a la tierra en sentido patriótico.

Con este reajuste paisajístico de la II Guerra Mundial, los argumentos arcádicos sufrieron algunas modificaciones. Surgieron modelos que resultan ser contra-utópicos o contra-idílicos, pero que reforzaban el sentimiento de apego sentimental a la tierra. Atendiendo a las dos grandes escenografías paisajísticas que, hemos dicho, habían nutrido la pastoral soviética, podemos decir que frente al *hortus soviético*, aparece *el cerco* o el *laberinto* característico de un espacio enclaustrado y en cautividad. Así, por ejemplo, el pueblo o el *koljoz* tomado por los invasores o la tierra valdía, reventada por las bombas y asolada por los incendios. En el otro extremo arquetípico, frente a la lejanía como espacio de confrontación humana, se erige la lejanía como trinchera o

³⁴⁴ El aprecio de los valores eternos de la tierra puede seguirse a través del distinto uso de los términos *rodina -tierra madre-* y *otechesvo -país natal-*. El primero, de género femenino y con un sentido más eterno, fue el preferido en el discurso oficial, pero también en el habla y cultura populares durante la Guerra Patriótica y el Estalinismo más avanzado. Frente al concepto de ciudadanía y deber cívico, el amor a la madre patria no era elegido sino incondicional. Resume Stokdale: “La devoción hacia la tierra madre no se sustentaba en la predicación de sus virtudes ni en cómo trataba a los ciudadanos. La tierra madre era simplemente la tierra propia. Es más, la conexión con la tierra madre no podía ser cercenada como podía ser la conexión con el país natal: era más una unión mas orgánica, para algunos, más mística y podría decirse que menos volitiva” (2010: 42-43).

frente bélico. En ambos casos, tanto en el cerco de la aldea como en la lejanía de la guerra, la tierra padece la tiranía de igual manera a como la sufren sus habitantes. En ese sentido, la Gran Guerra Patriótica será también la guerra por romper las cadenas que esclavizaban a la tierra propia. Una gran guerra de liberación del paisaje.

En propiedad, como advierte Kleijman, para catalogar adecuadamente el proceso que aquí venimos definiendo, convendría hablar de una intensificación sentimental y romántica que acentuó el carácter sacrificial de los personajes y el arrebató muchas veces sublime del paisaje (2000: 22). Así, frente al clasicismo arcádico del Realismo Socialista, con la guerra se acentuó la visión sentimental del paisaje, que en el curso del tiempo quedaría absolutamente desmontada con *La infancia de Iván* (*Ivanovo Detstvo*, 1960)*, de Tarkovski.

Abundemos un poco más en el tema de los contra-mitos paisajísticos que surgen con la guerra. Un caso paradigmático del paisaje invertido del *koljoz* lo encontramos en *Arcoíris* (*Raduga*, 1946, Mark Donskoy). Su trama acaece en una pequeña aldea ucraniana ocupada por los invasores alemanes. Los habitantes del pequeño pueblo, mujeres, niños y ancianos, sufren, incluso en el interior de sus casas, las humillaciones y vejaciones de los nazis, de una crueldad inimaginable. Sólo *la tierra húmeda y oscura*, la tierra que pisan sus pies descalzos, parece acompañarles en el dolor. Resulta sobrecogedora la secuencia en la que los hermanos de un bebé muerto pisotean la tierra que cubre el cuerpo del pequeño en la tumba que han escarbado clandestinamente en el interior de su dacha. Los niños tratan de disimular el enterramiento saltando sobre el breve montículo. El oscuro agujero en el suelo es su último refugio, cubierto a su vez por la techumbre de la casa, en el ya más amplio escenario del pueblo, violentado por los invasores. En una suerte de *matriushkas* que superpone un refugio a otro, el primer abrazo –frío pero acogedor– lo procura la tierra estéril sobre la que caminan. Así la nieve, por ejemplo, que cuando cae se superpone silenciosa como otra capa que camufla, silencia, acoge a los moradores del paisaje propio. Estableciendo una clara rima con la secuencia de la nieve, cuando se acerca la liberación del pueblo, del cielo vuelve a caer una nueva *lluvia blanca* de panfletos, anunciando la proximidad del ejército soviético. En este caso, *la huerta soviética* se ha transmutado en paisaje sacrificial, regado por la sangre de sus habitantes, aparentemente estéril e improductivo, y en el que la esperanza, como una semilla durmiente, aguarda pacientemente protegida bajo la tierra amantísima. Por encima de la tumba y la dacha, allí donde surcan los aviones liberadores, el arcoíris dibuja al finalizar el film una última cúpula de la naturaleza protectora y esperanzadora: la casa inviolada del paisaje.

Desde otro ámbito, algunos filmes bélicos plantean el escenario antitético de aquellos otros que, durante los años 30, relataban la experiencia de maestros, científicos, doctores y exploradores en los límites de la tierra conocida. En los nuevos modelos anti-arcádicos quienes se adentran en la lejanía del fondo vuelven a ser maestros, médicos y científicos, además de campesinos y obreros, pero convertidos ahora en soldados del ejército rojo. Esta misma naturaleza, ahora aliada con sus libertadores, es aquella naturaleza salvaje y fiera frente a la que, en la década anterior, se había medido la magnitud de la revolución soviética.

La película que prefiguró este modelo en tiempos de guerra fue *Tractoristas* (*Traktoristi*, 1939), de Iván Piriev. Tres jóvenes, un ruso, un georgiano y otro ucraniano, regresan a casa después de prestar servicio en el ejército en la guerra contra Japón en Manchuria. Ese lugar al que regresan es realmente un poblado provisional. Viven en cabañas y caravanas, en contacto directo con la tierra, como verdaderos colonos de una tierra benefactora y provisoria. La construcción del *koljoz* está contado, así, desde el origen mismo del asentamiento, respondiendo a los cánones habituales de la pastoral cinematográfica. En un momento dado, uno de los tractores que está arando extrae de la tierra el casco de un soldado enemigo. Como si la memoria del paisaje hubiese sido profanada por tal aparición, el film evoca entonces, en una secuencia de montaje, la marcha de los tanques atravesando bosques, ríos y caminos, como manifestación del poder salvífico de la máquina sobre el paisaje violentado por el enemigo. Tanque y tractor son lo mismo, viene a demostrar el film; de igual manera que son los mismos quienes los conducen: el soldado y el agricultor. La película concluye con una boda, entre cánticos, brindis, gajos de sandía y flores de girasol. Era el año 1939. *Tractoristas* anticipaba así las relecturas filmicas que, con la II Guerra Mundial, transformarían el paisaje arcádico en paisaje heroico.

13.2.3.4. LA OSCURIDAD DEL IDEALISMO

El *hortus soviéticus* de las extensiones cultivadas y el fondo pacificado del Realismo Socialista aparece en el cine estalinista como una reformulación del paisaje arcádico, que tanto predicamento había tenido en la Rusia del XVIII. No se trataba de una mera traslación mimética de los modelos arcádicos ya empleados en la cultura rusa, sino de una recurrencia al sentido mítico del idealismo. A propósito de la conexión entre ambos idealismos, hay que recordar, como advertía Ely, que bajo las aguas aparentemente apaciguadas de lo pastoril, en Rusia latió siempre un elemento inquietante más o menos expreso. El fondo oscuro de la mirada sentimental era en Rusia más denso y profundo que en Occidente (Ely, 2005:44)³⁴⁵.

Otro tanto podríamos decir del paisaje cinematográfico del cine ruso a partir de 1936. Bajo la estampa de la naturaleza convertida en cultura -naturaleza cultivada, por tanto-, resonaba ocasionalmente, muchas de las veces involuntariamente, sin que el cineasta tuviera intención de provocarlo, el runruneo de la naturaleza no planificada: la supuración de una sociedad sometida, del paisaje aprisionado, de las purgas, de los campos de internamiento y la cultura única. No se presentaba, habitualmente, como una interpelación directa y expresa, sino como formulación de una pregunta, como un vacío inquietante o como una breve pausa en la que el espectador era requerido de manera desconcertante o extemporánea. En las próximas líneas identificaremos el componente oscuro del paisaje artealizado o pictorialista en el cine del Realismo Socialista.

En 1936 Alexándér Medvedkin filmó *Juventud floreciente* (*Chudesnitza*)* en la granja colectiva de Kirov en la región de Moscú. El paisaje de la colectivización aparece retratado según los arquetipos pictóricos decimonónicos que el propio cineasta

³⁴⁵ Recordamos aquí, también, las palabras de Newlin sobre Bolótov: “El joven aristócrata cae presa del pánico en el solitario y edénico espacio donde escuchó la voz y sólo recompone su compostura después de abandonar el entorno idílico y reincorporándose al ambiente de la sociedad tradicional que no tiene nada de idílico (2001: 6). Ver capítulo 4.

reconoció con estas palabras: “La horizontal de los prados, las ondulaciones de las colinas: no pueden ser aprehendidos por el ojo, se pierden lejos, en el horizonte, como la extensión de las aguas se disuelven en la niebla”. Reconocía, finalmente, que “cualquier cosa que yo haga nunca podrá atrapar la riqueza de la belleza del paisaje ruso mejor que Levitán” (cit. Widdis, 2005: 73). La mera referencia al pintor advertía, en todo caso, de que la exploración iniciada por Medvedkin iba a asumir una particular heterodoxia.

Al menos aparentemente, la ausencia de conflictos del paisaje se traduce en el film en una vida comunitaria igualmente pacificada. Nada pasa, realmente. La protagonista, Zinka, no se presenta como un modelo proletario basado en la superación, el trabajo planificado y esforzado, sino en el gozo de habitar la arcadia: Zinka es una pastora feliz, que enarbola exclusivamente las armas del amor y del cariño. Llama a cada vaca por su nombre, reconvierte a una bestia recalcitrante en verdadera heroína revolucionaria y es capaz de aumentar la producción susurrando palabras tiernas a los animales. En el fondo, tal y como advirtió Leyda, la extraña y desconcertante coherencia con la que Medvedkin lleva hasta sus últimas consecuencias el idealismo estalinista le condujo a la exploración de la magia y los milagros: “otra resurrección”, “variaciones sobre el tema de la magia”, escribió Leyda (1972: 52). Cuando el tiempo se ha detenido, como sucede en esta manifestación absolutamente pacificada de la arcadia, la única transformación puede venir de lo mágico o lo milagroso, porque el resto de contradicciones han sido civilizadamente aniquiladas. Y la razón ya no tiene ni dónde ni contra qué contraponerse. Sólo queda lo irracional, por tanto. En el film de Medvedkin, la magia aparece en Iván, uno de los personajes, que responde al arquetipo ruso del santo-idiota o santo-loco, y que llega al convencimiento de sus poderes milagrosos cuando consigue salvar al ganado del incendio en el establo. La magia asoma también a través de Varvara, cuando, en una escena de gran belleza, se acerca al río y en el encuentro íntimo y solitario con la naturaleza, se revela ante nuestros ojos como un personaje de raigambre mítica o portadora de un secreto indecible. En otro contexto hablaríamos de conversión a la revolución, aquí, “conectada a la imagen natural y orgánica de lo ruso, se convierte en cierta clase de Madre Rusia del nuevo mundo” (Widdis, 2005: 77). Resulta interesante, en esta dinámica, la contraposición que Medvedkin plantea iconográficamente entre la línea recta y la línea circular: la primera, asociada al camino y a la lejanía, como fondo pictórico y escenográfico; la segunda, vinculada a la magia, gesto que algunos personajes realizan en torno a un árbol escuálido, dibujando sobre el suelo o caminando en la arena. El círculo como hechizo cifrado en el territorio, como las líneas de la mano que Varvara parece leer en el instante de su transfiguración.

Llevado hasta sus últimas consecuencias, el paisaje idílico conduce, por tanto, a la contradicción de los presupuestos iniciales del Realismo Socialista, es decir, al estancamiento detenido de la *Geminschaft*, donde no hay historia posible. En este contexto, el rasgo discordante del film proviene de la absoluta consecuencia del cineasta, porque Medvedkin realiza esta reconstrucción de la paradoja paisajística de manera consciente y radical, nada inocente, siguiendo un camino distinto pero igualmente extremo al de *Felicidad*. En las notas previas al rodaje había escrito que el film debía construirse sobre la idea de la transformación, la hipérbole, el lenguaje poético y la paradoja (2005,

79)³⁴⁶. *Juventud floreciente* aparece así como una construcción que, respetando las pautas del idealismo soviético o, mejor, llevándolas hasta sus últimas consecuencias, conduce a la parodia.

Las contradicciones del idealismo soviético aparecen en *Siberianos (Sibiriak, 1941, Kuleshov)** de una manera más puntual, no tan estructural como en el film de Medvedkin. *Siberianos* es un film sobre el que no es posible albergar dudas de su estalinismo directamente confesional, absoluta y exageradamente entregado a la consagración del culto al líder. Pues bien, incluso en un film así el paisaje horada una vía de escape subversiva. La acción central está ambientada en la región de Turukhanskii, donde Stalin pasó su exilio interior y quedaron algunos rastros espectrales de su presencia. El más inquietante se refiere a la pipa que, en su huida, Stalin entregó a un trampero de la taiga. Este relato, escuchado una noche de Navidad de boca de un cazador, subyuga totalmente a los niños protagonistas, que asumirán como verdadera obsesión el deseo de ver realmente a Stalin. El film describe las pruebas que deben ir superando, convertidas en manos de su director en etapas invocatorias, con el fin de que Stalin se haga visible en carne y hueso.

La distancia de la periferia, donde viven los niños, al centro donde habita el líder, Moscú, no es propiamente física o geográfica, “no puede recorrerse con la ayuda de la visión total”, es decir, con la visión panóptica de Vértov, “sino a través de la transformación mágica -telepatía, imaginación, aparición” (Bulgákowa, 2003: 71). El film es plenamente consciente de este proceso invocatorio. De hecho, los equívocos y aberraciones ópticas afectan a todos los órdenes plásticos del film: los interiores y los exteriores se confunden o se ven transmutados por una mágica metamorfosis; Stalin se transmuta en otros personajes, como en el cuerpo del Abuelo Hielo, personaje característico de la Navidad; los murales pintados toman vida, pero a su vez los paisajes reales se disuelven en miniaturas naturalistas, que pueden ocupar el interior de una casa.³⁴⁷

En un momento dado, los niños se adentran en el bosque con la intención de descubrir la pipa de Stalin. La aventura posee una densa saturación paisajística tanto desde el punto de vista sonoro como visual. Escuchamos el canto del cuco, ese pájaro sin hogar, imposible de ubicar, convertido en símbolo ruso de la naturaleza, omnipresente en los cineastas más paisajistas, de Dovzhenko a Tarkovski. Dejamos atrás cuadros que parecen tomados de los Itinerantes, como la escena de las cornejas, que remite al famoso paisaje de Alexéi Savrasov *Las cornejas han llegado* (1871). En el

³⁴⁶ En *Felicidad*, Medvedkin recurría a un tipo de representación paisajística bidimensional que lo asociamos con los *lubok* y que poseía un poder folklórico, primitivo y simbólico. En *Juventud floreciente* toma un camino contrario, a través de un pictorialismo extremo (Widdis, 2005: 84).

³⁴⁷ El film arranca precisamente con este efecto desconcertante. La naturaleza real -un paisaje nevado, con árboles en plano general- se concreta en un plano detalle de las ramas cubiertas por el hielo. Sigue nevando. Aisladas, estas ramas reales adquieren un aspecto cuasi artificial, como extraídas de un herbario. Inmediatamente después, algunas hojas aparecen tras un cristal o una ventana, desligadas, ahora sí, de su vida natural. La imagen se disuelve de nuevo en otro plano general donde sigue nevando sobre un árbol, aunque esta vez tanto el abeto como la nieve tienen el inconfundible sello de la miniatura o del *paisaje maceta*. Sobre el árbol se ilumina entonces un letrero con la inscripción *¡Feliz año nuevo!*, que termina por aclarar el equívoco y ubicarnos definitivamente en el interior de la casa donde los niños celebran la llegada del Abuelo Hielo. “La textura del paisaje cambia”-explica Bulgákowa-, pero las transiciones están camufladas, de tal manera que el espectador, mal preparado para distinguir entre la naturaleza y sus imitaciones, es constantemente agitado en su posición de certeza en lo que ve” (Bulgákowa, 2003: 72).

corazón del bosque, de un bosque que a su vez asociamos a Shishkin, los niños encuentran la cabaña del cazador. Inicialmente todo es motivo de diversión fascinada, todo es nuevo y de una amabilidad excesiva, que propicia una relación física con el medio, próxima al *slapstick*. Sin embargo, cuando uno de los niños cae en una de las trampas de caza, los árboles parecen transfigurarse como en los cuentos infantiles, cerrando la jaula vegetal sobre los pequeños intrusos.

El episodio tiene un tratamiento visual fantasmagórico, adecuado al tono de aventura juvenil que envuelve todo el film. Sin embargo, hay un momento en el que todo, también la parafernalia retórica del film, parece quedar en suspenso. Cuando es rescatado y dispuesto sobre un carro, el niño, tumbado, mira hacia el cielo: la cámara nos muestra lo que ve en una serie de planos absolutamente contrapicados. Una vista extraña, rara en el Realismo Socialista, difícilmente compartible, una verdadera celebración de la mirada íntima e intransferible. El niño se siente reconfortado por el rescate, pero lo que encuentra en la vertical de su mirada como secreto insospechado es un tipo distinto de alivio. Ante sus ojos se abre un plano vacío: el cielo infinito y la majestuosidad de los árboles, imágenes que remiten a Rodchenko y a *Tierra de Dovzhenko*. Efectivamente, las copas de los árboles discurriendo ante sus ojos remiten a la secuencia del funeral de Vasily, cuando las ramas de los manzanos se agachan para acariciar su rostro.

Esos breves instantes de encuentro con el paisaje vacío implican el hallazgo de la soledad, no sólo porque suponen un encuentro con lo inefable e incompañable, sino también porque esa revelación será fugaz. Breve, pero lo suficientemente expresa como para dejar en evidencia el aliento subversivo que siempre habita en el paisaje arcádico. Frente a la retórica recargada del bosque, frente a la intensidad verborrérica de los mensajes aleccionadores, los planos vacíos enjuagan brevemente la mirada. De hecho, la rareza de este instante no pasó inadvertida para la crítica de la época. En el momento del estreno el crítico Oleg Leonidov encontró absolutamente inaceptable mostrar el mundo desde la perspectiva subjetiva de un personaje, particularmente si, como ocurría en ese caso, la percepción del niño estaba en un estado de ensimismamiento o pérdida de sentido (Leonidov, 1941: 5-9).

Ese agujero imprevisto en el centro de un film iconográficamente tan redundante y enfático, aparentemente tan fiel al apaciguamiento del paisaje, pervive todavía en el recuerdo del espectador cuando al final de la película los niños reciben el premio de encontrarse con el otro fondo: el rostro de Stalin.

El viaje a Moscú, donde habita el líder, está concebido como la recompensa que la película reserva a los niños, supuestamente como un tesoro oculto al final. Sin embargo, a pesar de las intenciones narrativas, ese *final feliz* adquiere un peso recargado y antitético, como la visita a un mausoleo o a la torre hechizada de la Bella Durmiente, cerrada a cal y canto ante el tiempo y la vida. En ese Kremlin encantado, Stalin recibe a los niños y posa con ellos tal y como aparece en los retratos que ya conocemos. Y el efecto es sobrecogedor. Cuando la niña se despierta, en medio de turbulentas imágenes de fuego, entendemos que el encuentro ha sido un sueño. Lo hace aturdida y asustada. La lectura cuasi diabólica de esta escena está condicionada por la que es, en la práctica,

su pareja simétrica y antitética: la escena del niño tumbado, con los ojos abiertos, confrontado simplemente un cielo vacío.

La introducción del punto de vista subjetivo en la visión del bosque o en el episodio del sueño, en ambos casos abandonando la mirada omnisciente de una tercera persona, inquiría al espectador sobre la naturaleza de lo que había visto e introducía un elemento característicamente formalista.

Esas imágenes -se pregunta Bulgákowa- ¿mostraban las fantasías de unos niños sobre un hombre con pipa? ¿Eran un análisis del síndrome de infantilización que afectaba a todo el país a través del cual confundía los límites entre lo real y la fantasía? ¿O, más bien, se trataba de la profanación de tal síndrome? La dislocación espacial y la traslación del punto de vista a la mirada de un personaje eran quizá la expresión de un sentimiento profundamente arraigado entre los espectadores” (2003: 74).³⁴⁸

Atendiendo a la nomenclatura estalinista, *formalista* era Vértov³⁴⁹, pero también cualquier imagen que emanara de la contemplación consciente: por ejemplo, la más simple de las miradas dilatadas, tendidas, espaciadas y reflexivas sobre la naturaleza. Como la del niño que calla ante la visión del cielo vacío.

13.3. *MISE EN ABÎME*. EL PAISAJE COMO FONDO DEL FONDO

En su condición liminar, el paisaje como fondo muestra tanto como oculta. Los telones arcádicos del Realismo Socialista contenían como contrafuertes de hormigón, a pesar de o quizás precisamente por su aparente liviandad, el movimiento oscuro y salvaje que se agitaba al otro lado de lo visible: determinadas paradojas, estrías o excesos demoníacos dejaban entrever la dimensión abismática que se refugiaba al fondo. Desde este punto de vista, toda imagen del paisaje, también aquella perfectamente bucólica, guarda su subversión en el fondo. De aquel *lejos* provinieron todas las subversiones que transformaron la representación de la naturaleza en el cine ruso-soviético desde finales de la década de 1950 y durante los años siguientes. A esta genuina revolución del *fondo del fondo* nos referiremos como *Mise en Abîme*.

El esquema de relación entre figura y fondo, tal y como había sido definido durante el Realismo Socialista, comenzó a resquebrajarse tras la muerte de Stalin en 1953. El famoso *discurso secreto* pronunciado por Krushev ante el XX congreso del partido en febrero de 1956, en el que criticó el culto a la personalidad del líder, puede

³⁴⁸ La revisión del Realismo Socialista es a día de hoy un campo académico absolutamente vigente, como lo demuestra el reciente congreso en la Universidad de Cambridge titulado *A Hidden History of Soviet Cinema: the Legacy of Ihor Savchenko* (noviembre de 2011).

³⁴⁹ El formalismo, tal y como era entendido en la URSS, se refería a la zona de autonomía que ofrecía el arte, independientemente de la *apariencia formalista* de la obra: “[Formalista] era la conexión que todavía pervivía entre el arte y la *superestructura*. La tarea del arte estalinista, por tanto, consistió en desligar la imagen de la zona de creación consciente o de la contemplación para llevarla al mundo donde habitaban los cuerpos” (Aronson, 2006: 25). Con frecuencia, desde la perspectiva contemporánea, las críticas al formalismo en la URSS se interpretan de una manera restrictiva, limitándolas a la retórica evidente de los ejercicios de montaje de Vértov o de otros formalistas, en el sentido que Dudley Andrew da al término (1981: 23-25). Sin embargo, como aclaraba Aronson, el término debe aplicarse de manera más amplia a todo arte creativamente consciente.

leerse desde nuestro ámbito de análisis, precisamente, como una crítica a la *figura*, a la *figura* indiscutible y omnipresente, Stalin, medida de toda la vida pública y referencia a partir de la cual se ordenaban jerárquicamente todos los elementos del paisaje. En su discurso, el primer secretario del PCUS se refirió expresamente al cine y al paisaje representado en las películas, “porque Stalin nunca viajó a ningún sitio (...), y conoció el campo y la agricultura sólo a través de las películas. Y aquellas películas embellecían la situación” (Krushev, cit. Taylor, 1999: 143). Los términos con los que los historiadores se refieren a aquel periodo (el Deshielo³⁵⁰) y al cine que surgió con la apertura (primavera del cine soviético) revelan que los cambios en el país también tenían que ver con una cierta liberación paisajística³⁵¹. Ciertamente, en el cine ruso la naturaleza fue el primer ámbito afectado por el deshielo político e ideológico: las primeras señales del cambio, en la segunda mitad de los años cincuenta, se apreciaron con el retorno a la naturaleza de los derechos perdidos en la década de los treinta. Sólo después, y como una consecuencia de esta primera liberación, el hombre recuperó los suyos (Margolit, 2001: 33). Las películas comenzaron a revalorizar los elementos azarosos, sorprendidos, misteriosos y atmosféricos de la naturaleza. El nuevo cine era una invitación al desbordamiento de todo lo que había permanecido amordazado al otro lado del horizonte. El paisaje ayudó, después, a expresar lo que todavía estaba proscrito y a nombrar aquello para lo que no había un glosario emocional en la tradición en la cinematografía soviética: aspectos referidos a las emociones íntimas, las voces interiores, los tiempos de la subjetividad y el peso de los recuerdos. El paisaje aportó los primeros elementos expresivos a la hora de hacer visibles y transmitir todos estos valores. Puede decirse, por tanto, que la liberación de la naturaleza y posteriormente el descubrimiento del mundo interior -del paisaje íntimo- forman parte de un mismo e indiferenciado movimiento que conducía del *más allá del fondo* al *más aquí de la figura*. Dedicaré este epígrafe a pautar estos procesos verdaderamente revolucionarios. Lo haremos en cuatro partes, dedicadas a la liberación del fondo, al fondo de la figura, a los tiempos del paisaje y, finalmente, al espectador y el paisaje impuro.

13.3.1. LA LIBERACIÓN DEL FONDO

El inicio de esta regeneración paisajística hay que situarlo en un film de 1953 de Pudovkin titulado *El regreso de Vasili Bortnikov (Vozvrashcheniie Vasiliia Bortnikova)*, una película que aparentemente no difiere mucho de las convenciones del paisaje del cine estalinista: la visión de la granja, del trabajo comunitario y de la vida campesina se ajustan a los tópicos estáticos que hemos analizado. Sin embargo, tal y como puede inferirse del título, la película guarda en su interior un dilema emocional novedoso: la confrontación del protagonista con *su* paisaje, es decir, con el espacio de su juventud al que vuelve, y que inevitablemente le empuja a la exploración del territorio de sus emociones, de sus recuerdos y de su interioridad. Tal vibración del paisaje tendrá el efecto de un aldabonazo definitivo en la cúpula de cristal de las convenciones del paisaje estático e indiferente en la lejanía. Margolit interpreta que “tan

³⁵⁰ El término con el que se identificó a todo el periodo de liberalización se tomó de la novela de Ilia Ehrenburg, *El deshielo (Ottepel)*, publicada en 1954.

³⁵¹ Aunque con una intención meramente productiva, Krushev recuperó la idea del ensanchamiento del territorio más allá del fondo establecido y lanzó en 1954 la gran campaña de las tierras vírgenes que pretendía ganar para el cultivo 300.000 kilómetros cuadrados de Altay y del actual Kazastán, con una voracidad geográfica que remitía a los años veinte y treinta.

pronto como el paisaje fue necesario para trasladar y expresar el mundo interior del hombre, esto es, el viaje del alma humana, adquirió una dinámica perdida y se liberó del marco interior” (2001: 34 y 35). En cierto sentido, viene a decir, el paisaje sustituyó a la reacción espontánea de los personajes, a los gestos no verbales y naturales. Naum Klejman, que vio el film coetáneamente a su estreno, poco antes de acceder al VGIK, explicaba que lo que sorprendió del film a los muchachos de su generación fue su *materia* nueva, los rostros, los tipos, el paisaje:

No se trataba de la historia ni del protagonista: la factura misma era un signo. No tenía nada que ver con *Los cosacos de Kuban*, que habíamos visto diez veces porque no había nada más para ver. Descubrimos una aldea distinta: sucia, pobre, destruida. Y no era algo hecho inconscientemente, era deliberado (2000: 139).³⁵²

Basado en la novela *La cosecha* de Galina Nikolayeva, el film de Pudovkin describe cómo, después de una larga ausencia provocada por la guerra y la convalecencia en el hospital, Vasilií regresa a la aldea y se encuentra con que su mujer ha rehecho su vida con uno de los mecánicos del *koljoz*. El film arranca de noche, cuando Vasili entra en su casa a oscuras y descubre con sus propios ojos la infidelidad. Así las cosas, el veterano vuelve a su paisaje familiar -la dacha, los campos y bosques, los talleres y oficinas de la granja- pero no lo reconoce como propio. La película relata el proceso por el que Vasili, ratificado como presidente del *koljoz*, lucha por devolver la alegría a las tierras estériles, pero también, por reconocer en el entorno el lugar donde él mismo fue feliz. Hay por tanto una trama externa del paisaje y otra interna. La primera nos sitúa ante un ejercicio rutinario dentro del Realismo Socialista. La segunda proporciona, sin embargo, interesantes sorpresas para el espectador más habituado al cine de la época. Así, cuando tras el interludio paisajístico del deshielo -el film sigue como era habitual en el género la estructura de las estaciones, el ciclo del campo-, la mujer de Vasilií, Avdotya, trata infructuosamente de que su marido vuelva a confiar en ella, el fondo paisajístico sobre el que esta escena ha tenido lugar se independiza, con una expresividad que parece propia del *paysage* del cine silente. El árbol quejoso y retorcido que ocupaba el segundo término, en el que apenas hemos reparado, ocupa toda la pantalla, en un plano vacío y autónomo, como un comentario o proyección de la interioridad que se ha desgajado del escenario natural. En ese breve instante, el paisaje nada tiene que ver con la visión colectiva, con la única imagen posible, con la misma imagen que ven todos los ojos, sino con la experiencia de lo familiar desconocido, es decir, con el rostro del paisaje cambiante en función de la subjetividad, en una vivencia próxima a lo *heimlich* freudiano.

El film tiene otros momentos paisajísticos bellísimos, como el interludio veraniego que, por el regocijo de los cuerpos y los detalles sensoriales de lo cotidiano, recuerda a algunos cuadros de Alexánder Deineka. Y sobre todo, la tormenta final, de una contundencia plástica extraordinaria y de evocaciones cuasi bíblicas: da la impresión de que es la amenaza de los vientos y no la meta de la productividad la que

³⁵² Junto a *El regreso de Vasilií Bortnikov*, Klejman menciona otras dos películas que señalaron el cambio en el cine del Deshielo: *El relato inacabado* (*Neokoncentnaja povest*, 1955, Érmler) y *Tres hombres en una balsa* (*Vernie družjia*, 1954, Kalatózov).

empuja verdaderamente a los dos protagonistas hacia una posible reconciliación. Vasilií y Avdotya se perdonan empujados por la amenaza de las aguas y los vientos, por la dimensión frágil y fugaz de su vida que los elementos ponen en evidencia, y no por la dicha de la cosecha que el resto de ciudadanos celebra festivamente.

El regreso de Vasilií Bortnikov proporcionó una pauta paisajística para el cine de los diez o quince años siguientes: las precipitaciones inesperadas, las horas inciertas del día, las estaciones más volubles³⁵³, las rachas de viento espontáneas, los sobresaltos cegadores del sol y otras arremetidas de la naturaleza fueron ocupando la pantalla (Margolit, 2001. 35). No era sólo que lloviese: las películas comenzaron a registrar ese preciso instante en que *comenzaba* a llover, incorporando la impresión privilegiadamente azarosa de que la cámara estaba ya en el paisaje antes de que la naturaleza se manifestase subitamente. En el Realismo Socialista el encuadre daba cuenta de una realidad solidificada que le preexistía. En este nuevo tiempo, sin embargo, el paisaje parecía tomar forma ante la lente del cineasta.

Para realizar la que, a la postre, sería su última película, Pudovkin había pedido la incorporación al equipo de un director de fotografía con cierta experiencia pero de una generación posterior a la suya: Serguéi Urusevski (1908- 1974). El fotógrafo tenía sólo 10 años cuando Pudovkin y Golovnia hicieron de *Tempestad sobre Asia* (1928), paradigma de la que hemos llamado interpretación fisiognómica del paisaje, en la línea de lo argumentado por Balazs. Llamativamente, aquellas referencias lejanas parecieron regenerarse con su trabajo fotográfico. Filmó algunas de las escenas más notables y reconocibles de este nuevo paisaje, paisaje inestable y excesivo, alejado del gran estilo del Realismo Socialista. Además, a través de sus atrevidos movimientos de cámara, sus paisajes adquirirían en momentos concretos un dinamismo extraordinario, asociado al proceso interior de los personajes y estableciendo así un vínculo entre la convulsión interior y la expresividad del entorno. En las películas bajo su control se invertían los términos convencionales de la naturaleza estalinista: el paisaje adquiría la expresividad del rostro, mientras que la faz del ser humano traía noticias de la interioridad del personaje que permanecía oculta al fondo, más allá del horizonte de los ojos. La filmografía de Urusevski, según ha estudiado Margolit, establece cinco eslabones en la liberación del fondo del paisaje. Veámoslas detenidamente.

A. Decíamos que la liberación del paisaje supuso, fundamentalmente, la restauración del aspecto dinámico, incontrolable y bárbaro de la naturaleza. En un primer momento, tal y como ocurrió en *El regreso de Vasilií Bortnikov*, la incipiente expresividad del paisaje, su simple movilidad, sustituyó la impotencia comunicativa de los personajes, atezados en las formas canónicas de interpretación soviéticas. Hay que tener en cuenta que, en el cine soviético, el sometimiento de los sentimientos particulares al proyecto colectivo soviético había condicionado de manera estricta la definición de los personajes desde el punto de vista de su mundo interior. De tal manera que en los cincuenta y sesenta la naturaleza enseñó no tanto a sentir como a hacer visible los sentimientos (Margolit, 2001:34). Hay que mencionar también que la desconfianza en la palabra, asociada a la extrema verbalización retórica de la vida soviética, hizo de la imagen un refugio para la expresión emocional. “¿Por qué el

³⁵³ La referencia a la primavera aparece al menos en tres títulos en 1956.

lenguaje de la luz es tan importante en una película soviética?”, se pregunta Klejman. Precisamente porque no podía estar sometida al control. En ese sentido, el paisaje es un reducto emocional, de tal manera que “el cine ruso está próximo al expresionismo” (2000: 144). El establecimiento de esta suerte de rima entre el paisaje y los procesos emocionales de los personajes significaba asimilar el paisaje al rostro, tal y como ya había sido teorizada por Balazs en los años 20.³⁵⁴

B. Simultáneamente a la *transformación de la naturaleza en rostro*, se produce un trasvase de sentido inverso, es decir, un acercamiento a la figura humana como geografía inexplorada. De manera esquemática, el paisaje devino retrato y el retrato, paisaje. Lo podemos apreciar claramente en *Los 41 (Sorok pervyi, 1956)*, película construida por Grígori Chukhrái, a partir de un relato homónimo de Boris Lavrenev, como un díptico paisajístico sobrecogedor. La primera parte nos cuenta, en el ambiente hostil de las arenas del Karakum, el destino aciago de un destacamento bolchevique y sus prisioneros mencheviques durante el tiempo de la guerra civil. La naturaleza es aquí una fuerza oscura, a la que los bolcheviques se enfrentan con disciplina y una fe en su misión histórica que invita a leer el episodio desde un punto de vista político. Esta parte concluye cuando algunos de los soldados junto con los prisioneros consiguen embarcarse en una pequeña barcaza con destino a la civilización. En la segunda mitad, el barco naufraga durante una tormenta propia del pintor romántico Iván Aivazovski, y los dos únicos supervivientes, Masha, miembro del Ejército Rojo, y su rehen Vadim Govorukha, oficial de la Guardia Blanca, arriban a una isla desierta paradisíaca. Aislados del mundo, solos frente al mar, el hombre y la mujer van desprendiéndose de sus atributos bélicos, uniforme y armas, al tiempo que se disuelven los roles a los que les ha obligado el tiempo histórico: roles militares pero también de clase. El romance que surge en este nuevo principio es consustancial a la actitud fundacional que establecen con el entorno. La disolución de roles también afecta a la distancia formal con el paisaje, y la nueva felicidad se asocia al tiempo de armonía edénica que estimulan esos parajes vírgenes. Como síntoma de todo ello, por primera vez en mucho tiempo en el cine soviético, el film retrata el cuerpo en toda su sensualidad y como objeto de deseo. Abrazado por el mar, el cuerpo adquiere así la dimensión misteriosamente paisajística de la que hablábamos. La desnudez o la sensualidad eran, en éste como en otros films heterodoxos, consustanciales a la regeneración de la naturaleza.³⁵⁵ La desnudez aparece una vez que el ser humano ha reestablecido el

³⁵⁴ Aunque no fue fotografiada por Urusevski sino por Serguéi Poluyanov, *Cielos despejados (Chistoe nebo, 1961, Chukhrái)* sigue su mismo estilo visual y narrativo e ilustra la pervivencia de la expresividad emocional a través de los elementos casi diez años después de *El regreso de Vasili Bortnikov*. La mujer protagonista, Sasha, debe hacer frente, primero, a la noticia de la muerte de su marido, el soldado Alekséi, que luego se comprobará que no era cierta, y después, a las acusaciones injustificadas de traición. El nombre de Alekséi quedará limpio de toda sospecha tras la revisión de los expedientes, una vez muerto Stalin. A pesar de este consuelo, el film se levanta sobre la experiencia de desesperada soledad de la pareja protagonista. En un estado de total incomprensión, Alekséi dudará si arrojarle a las vías del tren. En la construcción paisajística de la película juega un papel crucial la presencia de los elementos naturales: el agua, el hielo, el fuego, la tierra y el aire. En este contexto, el tren aparece asociado al viento, justamente una fuerza invisible que llega del horizonte, sacude los rostros que esperan y sigue su curso hacia la lejanía, sin detenerse. Este susurro horizontal que llega del más allá se hace estrepitoso en la secuencia de la espera en la estación. La mujeres que aguardan la llegada de los soldados se atusan el pelo mirándose en un pequeño espejo que pasa de mano en mano. Instantes después, la máquina de viento que es tren llega huracanado y violento, como un grito, cargado de imágenes y sonidos, abstracto y poderoso. El tren no se detiene. El rostro de Sasha recibe el golpe como una voz que ha llegado de lejos y sigue clamando más allá, erizando de espanto la estepa.

³⁵⁵ La filmación del cuerpo desnudo había estado ausente en la cinematografía soviética prácticamente desde *Tierra* (1930). Determinados filmes de ese perioro, como *Al borde del mar azul* (1936, Bárnét), aparecen como verdaderas

contacto perdido con el paisaje primigenio y como emanación de la naturaleza misma, que toma y devuelve lo que es suyo en su plenitud casi salvaje.

En *Los 41* hay referencias expresas a *Robinson Crusoe* y especialmente a Rousseau, filósofo que tuvo una gran influencia en la conformación del impulso de retorno a la naturaleza que tomó forma a lo largo del XIX entre intelectuales y artistas y que, en buena medida, se reactivó con el movimiento de la prosa del campo en los años sesenta y setenta del siglo XX. Uno de los personajes de la película resume con estas palabras la dicha de haber regresado al principio: “He vivido 27 años de un lado a otro del mundo buscando un ideal. Si alguien me hubiera dicho que aquí, rodeado de mar, pasaría los días más felices de mi vida no le habría creído. (...) Días felices, cuando te sumerges en la naturaleza, formas parte de ella y gozas al incorporarte en ella”. Sin embargo, la posibilidad de refundar la historia queda frustrada el día que, desde la orilla, atisban un barco en el horizonte. Ambos confían en ser rescatados con una cierta inconsciencia, pero cuando Vadim repara en que los recién llegados son *de los suyos* sale corriendo a su encuentro, reinstaurando un tiempo pretérito que parecía superado. Bajo el estigma de la responsabilidad, la joven guardiana se ve en la obligación de disparar al *único hombre en la tierra*, precisamente al hombre que ama.

C. Aunque en *Los 41* aparecen los dos rostros de la naturaleza (fuerza oscura y cuerpo amantísimo), su vivencia está siempre compartida. Es decir, la representación de la naturaleza que proporciona el film emana invariablemente de la mirada de los personajes, como si sólo a través de sus ojos la naturaleza se atreviera a manifestarse, a tintarse de un *stimmung* particular, de un tono concreto, de una tintura apropiada a cada estado anímico. Sin embargo, en el siguiente film iluminado por Urusevski, *El vuelo de las grullas* (*Letiat zhuravli*, 1957), se produce un efecto de dislocación entre la mirada de los personajes y las imágenes del paisaje, como si la naturaleza, ahora sí, adquiriera la autonomía suficiente como para articular un punto de vista externo y desconcertante.

La película, dirigida por Kalatózov, plantea una situación bien conocida para toda una generación de soviéticos: a consecuencia de la Gran Guerra Patriótica, Verónica y Boris se ven obligados a separarse. La película se queda con Verónika, mientras la herida que infringe el momento del adiós se ensancha a lo largo de los años en los que no llegan noticias del frente: la separación se agranda y marca el paisaje como un surco en la tierra, como verdadera trinchera, insoportablemente dolorosa y difícilmente compartible con nadie. A pesar del sacrificio colectivo que aparentemente hermana a todo el pueblo soviético, la experiencia del dolor individual está contada con una crudeza desconocida en el cine ruso de la época. Para relatar el exilio interior de la protagonista -rodeada de dolor pero ella misma tan sola con el suyo propio- Kalatózov y Urusevski pergeñaron un sencillo mecanismo de dislocación del punto de vista, de tal manera que, en ocasiones, parece que Verónika está siendo observada desde la distancia -una mirada del paisaje, diríamos-, una mirada que la aísla de la masa y le otorga el sentimiento de incompartible soledad que, de otra manera, no recogeríamos. Desde el inicio es perceptible una cierta presencia que, desde lo alto (llamémosla, mirada vertical), parece observar su historia de amor, singularizándola de una manera

heterodoxias contra la norma precisamente por su sensualidad y la articulación del gozo y el deseo. Puede entenderse, en este sentido, la honda significación de un film como *Los 41* que, veinte años después, volvía a regocijarse en la sensualidad de los cuerpos casi desnudos y en libertad en plena la naturaleza.

llamativa. El paso de las grullas con el que comienza y termina el film marca un ciclo temporal distinto al de los hombres e incorpora un punto de vista desconcertante. En otro momento son las ardillas, también desde lo alto de los árboles, las que vuelcan su mirada relativizadora sobre el tiempo humano. En ese extraño ecosistema de miradas, el personaje de Verónika significa un desafío a la heroína canónica del cine soviético: cuestiona la geometría de la total socialización y, simultáneamente, encarna la asimetría de la naturaleza en lo que tiene de impredecible y no mensurable. En opinión de Margolit, “la plasticidad de Verónica no es la de un animal indefenso o herido, sino la de una planta: un árbol o un arbusto. Es una mensajera de la naturaleza en un mundo colectivizado y esa conexión con la naturaleza es la fuente de su universal soledad” (2001: 38).

Esa que hemos llamado *mirada vertical*, como un personaje omnisciente y callado, se hace presente desde la primera secuencia, cuando los personajes elevan los ojos al cielo y ven pasar las grullas. Luego quedará asociada al hogar, cuando un movimiento de grúa nos conduzca al apartamento por el hueco de la escalera, acompañando a la pareja³⁵⁶. Más adelante en la película volveremos al piso, precisamente tras el bombardeo. Descubriremos, entonces, y a la vez que Verónika, que el apartamento ha quedado destechado por las bombas y que se abre a un cielo de dolorosos presagios. La cámara de Urusevskii se eleva y cambia de perspectiva, propiciando una transmutación de escalas, la mencionada dislocación del punto de vista, que rompe con la identificación horizontal y perturba al espectador. Confirmando los presagios de la cámara, la escena de la muerte de Boris está relatada también desde la vertical, comenzando con un primer plano que se va alejando hacia una gran vista general. Los elementos identificados con la muerte, pero también con su trascendencia, tienen que ver con la mirada vertical y con el extrañamiento que siempre le acompaña: el sol negro, cegado por el humo o las nubes, el contrapicado sobre los árboles, la escalera. “El microcosmos de una vida humana individual -interpreta Margolit-, choca con el microcosmos de la naturaleza, un instante choca con la eternidad. Esta vista desde lo alto, como si fuera desde otro mundo -desde la altura divina- es el punto de vista de la eternidad, que pertenece a la naturaleza” (2001: 37).

D. Si todo paisaje es el producto de una mirada -horizontal o vertical-, la revolución paisajística de esta década obligó también a una regeneración de las instancias narrativas, cuyo dilema se concentró en una pregunta tan simple como desconcertante: ¿entonces, quien mira? Margolit responde a esta pregunta restaurando uno de los grandes mitos paisajísticos rusos, al menos desde el siglo XIX: “Urusevskii introduce en el cine soviético el punto de vista de la naturaleza” (2001: 37). Hemos mencionado la progresiva aparición de la fisicidad del cuerpo humano en el cine ruso. También, la equivalencia entre paisaje y rostro, como proyección de la interioridad de los personajes. *El vuelo de las grullas*, tal y como la aprecia Margolit, va más allá en esta tensión heterodoxa, porque muestra el rostro del hombre tal y como lo ve la

³⁵⁶ El film de Kalatózov guarda llamativas similitudes con la película estadounidense *El Séptimo Cielo* (*Seventh Heaven*, 1929) de Frank Borzage, que también relata la espera de la esposa al marido, muerto en la guerra. El título de Borzage refuerza la idea del refugio vertical (el pequeño apartamento) en el que la pareja encuentra la felicidad. También aquí encontramos el *travelling vertical* sobre las escaleras y la fe de la protagonista en el amor más allá de la muerte que hace que no decaiga su esperanza en la aparición de su marido, a pesar de que varios testigos dicen haberle asistido en su agonía.

naturaleza, como si ésta sólo percibiera aquello que es equivalente a sí misma. Sólo cuando se asilvestra, parece advertir la película, el rostro del hombre se hace visible para la naturaleza:

El cine soviético descubrió el cuerpo humano en *Los 41* y la expresividad del rostro humano exhausto y descompuesto, cubierto de barro y sangre, sólo a partir de *El vuelo de las grullas*. Urusevskii reveló la equivalencia del rostro con los árboles quemados. (...) El rostro oscurecido por el humo, cubierto por el cabello mojado por la lluvia y helado por el frío, este rostro alterado por los fenómenos naturales es, de hecho, la máscara con la que la naturaleza cubre al hombre; o más precisamente, es el modo en que el hombre aparece desde la perspectiva de la naturaleza (2001: 40).

E. Los pasos que hemos mencionado supusieron una restauración progresiva del fondo como abismo del paisaje. Ahora bien, de todas las películas que en la segunda mitad de los cincuenta intervinieron en esta operación estética, aquélla que presentó la faz más salvaje de la naturaleza fue *La carta nunca enviada* (*Neotpravlennoe pismo*, Kalatózov, 1959). El film responde en principio, como otros que hemos comentado, a un planteamiento estándar dentro del cine de género del Realismo Socialista. Relata la expedición de un grupo de científicos a una zona inexplorada de Siberia con el fin de extraer muestras y datos que pudieran aplicarse a futuras explotaciones del territorio. Sin embargo, la relación de fuerzas se adivina pronto totalmente desequilibrada. La naturaleza se manifiesta desde el inicio como de una belleza imposible, celosa de su secreto e implacable con el ser humano. Los hilos que conectan con la civilización (fundamentalmente la radio y la *carta nunca enviada* que da título al film) están ligados, ambos, a la palabra y poseen una fragilidad que cuestiona el fundamento mismo sobre el que se levanta la vida en sociedad. Sin la palabra, el hombre se muestra perdido como individuo y extraño a su propio mundo. Exiliado de la tierra que pisa, ha perdido (si alguna vez lo tuvo) el conocimiento de la lengua del mundo y el control de los elementos: el fuego, el aire, el agua y la tierra que, tal y como aparecen en el film, ocupan el núcleo inviolable de la naturaleza.

La dualidad entre cultura y naturaleza se manifiesta aquí con una claridad absolutamente desconocida hasta ese momento: figura y fondo aparecen como dos niveles ontológicos irreconciliables. “En la mayor parte de las escenas -aprecia Margolit- parece que la naturaleza haya sido añadida a la escena a través de *background projections*³⁵⁷: el primer término y el fondo están separados por un borde invisible pero infranqueable, de tal manera que la comunicación es imposible” (2001: 40). Conforme el grupo de científicos va quedando diezmado y la muerte inevitable asoma como único destino verosímil para todos ellos, la dialéctica originalmente planteada entre cultura y naturaleza se concreta en el duelo entre la letra escrita y el paisaje: el blanco del papel frente al blanco de la nieve, en una dialéctica que va imponiendo poco a poco el silencio hasta acallar definitivamente la voz.³⁵⁸

³⁵⁷ La llamada *background projection* o *back-projection* es una técnica cinematográfica que consiste en añadir el fondo de la escena, habitualmente paisajístico, a través de la retro-proyección de dichas imágenes.

³⁵⁸ No abundaremos por falta de espacio en la autonomía de los elementos de la naturaleza en los años sesenta, pero merece la pena señalar por su espectacularidad la escena de *Cielos del Báltico* (*Baltiskoe Nebo*, 1960, Vasili

La restauración de la naturaleza como ente autónomo y ajeno al hombre encaja en los parámetros del arquetipo cultural de la *naturaleza indiferente*, tal y como lo hemos identificado en esta investigación: al menos desde Pushkin, la naturaleza ajena y silenciosa, indiferente a los sufrimientos humanos, aparece periódicamente en la literatura rusa. Es llamativo que el proceso de regeneración del fondo que acontece en los primeros años del Deshielo actualice, tal y como estamos viendo, dos de los mitos fundamentales del paisaje decimonónico y de la estética rusa de la naturaleza: el mencionado del espacio que mira (Gógol) y el de la naturaleza indiferente (Pushkin).³⁵⁹

13.3.2. EL FONDO DE LA FIGURA

En las líneas precedentes hemos subrayado el hecho de que, desde los años treinta hasta la década de los sesenta, la dialéctica fondo-figura responde, incluyendo todas las rupturas que se producen en su evolución, a la dicotomía naturaleza-cultura. Este par conforma un paradigma esencial a la hora de definir y localizar el paisaje soviético. La dialéctica naturaleza-cultura está vinculada en origen a una idea del paisaje que se remonta al periodo neoclásico, entre los siglos XVII y XVIII; es decir, al tiempo de la apertura de Rusia a Europa occidental y de la asunción de modelos pictóricos dominantes en Francia e Italia (Ely, 2005: 36).

Las novedades que se producen en torno al concepto de paisaje en el cine de los años cincuenta y comienzos de los sesenta del siglo XX se encuadran en este proceso de forcejeo y erosión de tal dicotomía. Todas estas tensiones desembocan en los años sesenta en la formulación de un nuevo paradigma que podemos calificar como verdaderamente revolucionario y que ante la dualidad cultura-naturaleza contrapone la dialéctica entre el individuo y la colectividad. Klejman interpreta esta dicotomía como la formulación del enfrentamiento del hombre en la historia. “Historia y personalidad, ésta es la gran cuestión de nuestro cine” (2000: 22). Sus palabras son deudoras de Eisenstein, que propuso una línea general para la historización del cine soviético en periodos de cinco años tomando en consideración, entre otros elementos, la contraposición entre la figura y el fondo.

En 1934, el cineasta letón distinguía tres periodos históricos del cine soviético. En el primero, la revolución había comenzado en plano general, como frescos que mostraban en el cine la grandeza histórica del momento y que incluían en ese retrato paisajístico a la masa de ciudadanos revolucionarios. El segundo momento correspondía al cine protagonizado por un personaje protagonista, un héroe, que fue característico del cine del estalinismo al que Eisenstein define como de *neo-clasicista*. En este caso, la figura ocupaba el primer término y la masa le seguía desde la lejanía, definiendo una profundidad de campo delimitado en último término por el paisaje-fondo. Finalmente, Eisenstein preconizaba el advenimiento de un tercer momento que estaría protagonizado

Vengerov)* en la que el hielo se resquebraja y traga literalmente al convoy de camiones que, con los faros encendidos, se hunde en la oscuridad ante los ojos atónitos de los soldados.

³⁵⁹ El efecto depurador o aniquilador de los elementos de la naturaleza liberados del sometimiento del hombre continuará presente a lo largo de la década de los años 60, en films tan emblemáticos como *Caravana blanca* (*Bielii Karavan*, 1964), de Eldar Shengelaya y *El primer maestro* (*Pervii Uchitel*, 1965)*, de Andréi Konchalovski. Es paradigmática, en este último caso, la secuencia en la que la joven protagonista se baña desnuda en el río bajo un fuerte aguacero, justo después de ser liberada, como un ritual de depuración.

por el hombre corriente (1986: 11 y ss.). Durante el tiempo que Eisenstein fue director artístico de Mosfilm, algunas películas en torno a 1939 y durante la guerra avanzaron en esta dirección. Este cine, sin embargo, quedó frustrado por los filmes de post-guerra, protagonizados por militares, héroes, compositores, escritores y prohombres soviéticos. Sin embargo, según Kleijman, la profecía eisensteniana se cumplió en el cine del Deshielo (2000: 21-22), cuando las películas volvieron a poblarse de gente corriente: personajes atribulados por su papel en la historia, por la reconciliación con la naturaleza, por la restauración de la memoria personal.

Podemos decir, por tanto, que en una primera etapa el cine del Deshielo liberó *el fondo del fondo*, y en una segunda etapa se adentró en la reconstrucción del *fondo de la figura*. En los últimos años de la década de los cincuenta el antropocentrismo soviético perdió fuerza y el cine comenzó a orbitar en torno a nuevos centros, muchos de ellos vinculados al misterio de la naturaleza. El paisaje dejó de ser definitivamente un escenario y se convirtió en protagonista principal, de manera explícita en ocasiones, pero también por el efecto disolvente que procuraba sobre otras convenciones narrativas. Así, el descubrimiento de la otredad de la naturaleza obligará a los nuevos cineastas a rastrear en el *yo propio*, en un esfuerzo por restablecer la armonía perdida. Será un camino complejo y contradictorio, no sólo por los vaivenes políticos y las circunstancias externas, sino porque la cultura socialista carecía de fundamentación estética que justificara la mirada interior y el territorio de la intimidad *incompartible*. No había sido así, sin embargo, en la cultura rusa pre-revolucionaria. Algunos autores como Florenski y Bakhtin, tal y como ya advertimos³⁶⁰, habían desarrollado bajo el término *prostranstvo* una idea del espacio como *espacio-medio*, denso, subjetivo, resultado de la proyección de la subjetividad, incontable, ajeno totalmente al contendor vacío, objetivo, homogéneo e isótropo del espacio escenográfico-pictórico heredado del Renacimiento. Bakhtin se referirá al paisaje como horizonte, en un sentido próximo a de la fenomenología, precisamente para identificar una forma del paisaje como espacio de proyección de la subjetividad (1993: 42)³⁶¹.

La articulación de esta nueva variable de la dicotomía fondo-figura fue diversa y difícil de sistematizar en un único patrón. Por su radicalidad innovadora hay que mencionar, en primer lugar, la opera prima de Andréi Tarkovski, *La infancia de Iván* (*Ivanovo detstvo*, 1962). El niño protagonista se ve confrontado a dos escenarios absolutamente antagónicos: por un lado, el de la naturaleza desolada y arrasada por la guerra del hombre -lo social caótico-; por otro, el universo interior de los sueños, reserva emocional en donde se entrelaza armónicamente la naturaleza y la vida familiar. Dos fondos frente a la figura liminar de Iván, pieza sacrificial que parece no pertenecer a ninguno de los dos mundos y cuya vida es camino (*put*) que lleva a la inmólación.

³⁶⁰ Remito a los capítulos 1 y 10.

³⁶¹ Explica Bakhtin que “lo que está frente a mí, en el tiempo y el espacio, es lo que constituye el principio del horizonte: objetos que no me rodean simplemente con su aspecto y apariencia dada, sino que están plantados frente a mí como dilemas del camino cognitivo y ético de mi vida, con toda la dimensión abierta y arriesgada del ser, y cuya unidad, sentido y valor no les vienen dados sino que imponen como una tarea que debo construir” (1993: 42).

PARTE III

El film de Tarkovski ha sido interpretado con frecuencia a partir de la representación de los sueños y de la memoria³⁶². Desde el psicoanálisis, tal y como lo recuerda González Requena, el paisaje no es el fondo sino, más bien, ausencia de la figura. El fondo, por su parte, es ese *algo* más denso, que está detrás, como una caja escénica que revela el carácter desolado o nostálgico de cualquier paisaje. La experiencia del paisaje se fundamenta por tanto en tres componentes inseparables: la figura, el paisaje y el fondo, que a su vez procuran un tipo de vivencia triádica (González Requena, 1995: 7). En una primera etapa se experimenta la presencia de la figura en el entorno. La segunda es la ausencia de la figura en ese entorno. Surge entonces el paisaje, porque el paisaje procede de la figura: todo paisaje es antropocéntrico, manifestación de la ausencia de la figura, construido como un objeto desprendido del hombre. Sólo en ese trance tenemos conciencia del fondo, como trastienda del paisaje, como ausencia de la figura: el fondo supone, así, el cese de toda visibilidad. De tal manera que el fondo no es el escenario o el paisaje, sino la desaparición del paisaje, la emergencia de *lo otro*, lo real que el paisaje trata de camuflar u ocultar (1995: 11). Podemos concluir, por tanto, que el paisaje brota de la ausencia de la figura, y el fondo, del vaciado del paisaje.

La infancia de Iván atraviesa estas tres etapas: la de la figura en el entorno, la del paisaje como desprendimiento de la figura y la del fondo, como verdadero misterio que hiere al espectador al final del film: como ausencia del pequeño Iván. De hecho, el film describe milimétricamente el proceso por el que la figura desaparece y queda el paisaje como ausencia, la piel desprendida de Iván. Y, luego, cómo detrás del paisaje huérfano, asoma el vacío más perturbador.

El conflicto escenificado en el film de Andréi Tarkovski se articula sobre la doble dialéctica que enfrenta la cultura a la naturaleza y el individuo a la historia. Dispuestos como las palas de un díptico, el paisaje de la guerra y el paisaje del sueño, el jardín del bien y el jardín del mal, delimitan un sendero limítrofe por donde camina el pequeño Iván, unas veces confrontado al fondo oscuro de la pesadilla y otras, al fondo luminoso del recuerdo.³⁶³ Iván, el *no-niño*, no pertenece ni a uno ni a otro o, mejor, aun habitando ambos mundo, resulta incapaz de ordenarlos armónicamente: la huella del hombre en la naturaleza frente a la presencia de la naturaleza en el hombre aparecen así como entes irreconciliables. El joven protagonista marcha por el estrecho sendero que

³⁶² Entre la abundante bibliografía sobre el tema, remito a los estudios de Graham Petrie y Vida T. Johnson (*The Films of Andrei Tarkovsky: a visual fuge*. Bloomington, Indiana University Press, 1994, pp. 238 y ss.); David Gillespie ('Nightmare as Phantasmagoria: Surrealist Subtexts in Russian Films, en G. Harper y R. Stone (ed.). *Unsilvered Screen: Surrealism on film*. London, Walflower Press, 2007, pp. 48-58); y Nariman Skakov (*Tarkovsky, Labyrinths of Space and Time*. Nueva York, Tauris, 2012, p. 15 y ss.).

³⁶³ Debemos mencionar el uso que en este film hace Tarkovski de las sobreimpresiones de imágenes -en positivo y negativo- particularmente en los sueños de Iván, como una estrategia que desbarata la jerarquía y la profundidad del fondo. El recurso estilístico que fusiona en primer término -en la piel de la pantalla- imágenes que provienen de orígenes, tiempos y fondos distintos estuvo vinculado también en la URSS a los efectos fantásticos, apariciones y espectros, tal y como figuran en *El destino de un hombre*. Tarkovski sin embargo le otorga un valor nuevo, invirtiendo los colores del fondo y componiendo el rostro de Iván sobre un fondo gris-plata a modo de icono, creando una especie de espacio místico.

queda entre dos fondos hacia el exilio o el ostracismo del mundo. Sólo le queda seguir caminando hacia la inmolación.³⁶⁴

La activación de la memoria del paisaje, tal y como es presentada en el film de Tarkovski, advierte de la definitiva disolución del fondo como límite o dique arcádico en el cine soviético. El paisaje pierde su condición estrictamente visual y se articula como conjugación verbal, depósito de memoria, oráculo temporal, rostro evocador y enigmático como la esfinge de Tiútchev. Ya no se trata de dilucidar el lugar del hombre en el escenario de la historia, sino de discernir cómo habita la historia en el hombre. Dedicaremos el próximo epígrafe a analizar la dimensión temporal de la naturaleza en el cine de los sesenta, como una de las últimas consecuencia del proceso de *mise en abîme* del paisaje.

13.3.3. LOS TIEMPOS DEL PAISAJE

13.3.3.1. PAISAJE Y PROCESO INVOCATORIO EN KHUTSIEV

En el cine postestalinista, la naturaleza supuraba detrás del fondo: como caos, azar y destrucción, movimiento liberador fruto del sometimiento programado durante las tres décadas del estalinismo. En el tiempo que siguió a este periodo, lo social aparece con frecuencia como un escenario caótico, precisamente porque la lógica de la naturaleza ha sido ignorada o directamente excluida de las relaciones humanas. Frente al despliegue aniquilador del fondo, algunos de los nuevos cineastas de los sesenta trataron de restaurar cierta clase de armonía perdida con la naturaleza. En este nuevo proceso conciliatorio entre el fondo y la figura, la película *Tengo veinte años* (*Mne dvadtsat let*, 1961)* de Marlén Khutsiev resulta un film paradigmático, también por la evidencia con que aparecen las contradicciones que intenta conciliar. En *Tengo veinte años* están absolutamente separados los ámbitos de lo social y lo individual, como dos áreas excluyentes. En lo social, la película no difiere gran cosa de las postales pastoriles del Realismo Socialista. El grupo participa feliz de la marcha del tiempo soviético. En lo privado, sin embargo, emergen escisiones, dudas y la necesidad de contacto con ese *algo* que no está visible y que, en este caso, tiene que ver con la memoria y la herida generacional.

La película de Khutsiev está ambientada en Moscú en el periodo de apoteosis vital del Deshielo. Describe el reencuentro de Serguéi con sus amigos y con la gran ciudad tras dos años de servicio en el ejército. Se trata de un film abiertamente generacional, protagonizado por los hijos de los soldados que murieron en el frente veinte años atrás. Por tanto, huérfanos desde el punto de vista familiar, pero también desde el generacional; caminantes o viajeros en un territorio supuestamente pacificado y armónico, primeros hijos de la paz, nietos de quienes hicieron la revolución, pareciera que ninguna urgencia histórica reclamase su heroísmo. Emergen, en ese contexto, los pequeños y grandes dilemas interiores, “cansado de este invierno”, como verbaliza uno

³⁶⁴ Se ha dicho con frecuencia que uno de los méritos de Tarkovski en *La infancia de Iván* fue precisamente el manejo novedoso de referencias paisajísticas y resortes comunes en el género bélico de la Gran Guerra patriótica. No es difícil encontrar equivalencias superficiales entre *La infancia de Iván* y, por ejemplo, *Arcoiris* (*Raduga*, 1946, Mark Donskoy) o *El destino de un hombre*. Sin embargo, el film de Tarkovski no tiene nada que ver con el gran estilo oficialista que sí impregnó en general el subgénero bélico.

de los personajes. El film es limítrofe también desde el punto de vista paisajístico. Cuando sigue a su personaje protagonista, Khutsiev filma a horas extremas del día y en momentos en los que interviene lo aleatorio: no cuando cae la nieve, sino cuando comienza a nevar; no cuando llueve, sino cuando amenaza lluvia y las primeras gotas hacen de ese plano el testimonio de un instante irrepetible. La lluvia, la ciudad vacía, las horas mágicas y sin tiempo, la voz interior, la concreción documental de los días y las noches, con fecha y hora, la contemplación ensimismada, escuchar pero también mirar cómo otros personajes escuchan, la invocación nocturna, la errancia urbana, la dulce nostalgia, además de la referencia expresa al regocijo de los Itinerantes -una exposición pictórica a la que asisten los personajes-: todos estos elementos hacen del paisaje visto por el protagonista una realidad rarificada, subjetiva, poco densa y concreta. “No hay nada fuera de nosotros”, advierte uno de los personajes. Una mezcla de tedio y espera aproximan esta experiencia del espacio a Antonioni. Numerosas secuencias están rodadas a la hora incierta del amanecer, cuando se retiran las sombras y todos los movimientos del fondo parecen inquietantes. Y por la noche, también, cuando las fantasmagorías se concretan como presencias indiscutibles.

Una de esas noches, en una secuencia extraña y desconcertante, el joven protagonista se encuentra en el salón de la casa con un soldado que parece extirpado de las trincheras, sucio de barro, aturdido y silencioso. La extraña aparición corresponde a su padre, muerto en la II Guerra Mundial. El cine soviético no estaba acostumbrado en los últimos años a la presencia de fantasmas o a las manifestaciones del más allá, siempre inconfundiblemente circunscritas a las producciones del género fantástico, a las fantasías legendarias de directores como Putschko o a las películas de ciencia-ficción. Hasta tal punto es así que, en la escena en cuestión, la composición en perspectiva, con el pasillo a oscuras y la luz de la habitación iluminada al fondo, nos lleva a pensar en el cine del estilo Ruso anterior a 1917, y específicamente al fondo como pantalla de proyección fantasmagórica de Bauer. Como en *Posle Smerti* (1915), ese largo pasillo conduce *al otro lado*, donde habitan los seres queridos que han muerto.

La secuencia confronta a dos jóvenes que podrían tener una edad similar. “Tengo veinte años”, dice el título del film: efectivamente, la constación del título se refiere tanto al protagonista, como al espectro de su padre. Ahora bien, como verbaliza este último, “cada año la distancia entre nosotros irá aumentando”. El hijo envejecerá en ese contexto aparentemente dichoso de la ciudad moderna y pacificada, y el padre se mantendrá siempre joven, cubierto de lodo y sangre, hermoso y heroico, pacificado en su interior. Por tanto, ese preciso momento del reencuentro posee la densidad primigenia de lo que sólo podrá ocurrir una vez: cierta clase de reconciliación de contrarios, de resolución de la dualidad -los dos extremos generacionales, padre e hijo- en una tercera entidad absolutamente paradójica, manifestación del *tercer paisaje*, como resolución imposible, por la sublimación o la aniquilación de las contradicciones.

La dimensión fantástica de la secuencia funde el poder desconcertante y secreto del fondo con la figura del primer término: lo que está más allá y lo que está en el aquí más urgente del presente. Fondo y figura se unen en un abrazo esta vez real, no metafórico, entre padre e hijo, entre la figura del hijo y el fondo informe que dolorosamente, como formulación del ausencia, aguardaba en su propia interioridad. Fondo y figura se trasmutan así en dos categorías temporales, en donde la figura es el

presente y el fondo, el pasado. De tal manera que la dimensión espacial o geográfica del viaje hacia la lejanía es sustituida aquí por cierta clase de coreografía o movimiento ritual, de viaje en el mismo lugar, como un movimiento esférico o en espiral que horada la memoria en profundidad. Así, más que un viaje al fondo, el film se organiza como un proceso invocatorio: caminar y esperar, tales parecen ser las dos actividades a las que se entrega su joven protagonista, y que practicadas con método y fe han traído a su padre del más allá. Caminar por la ciudad cuando está desierta, anhelando que alguien, quizá una mujer a la que amar, aparezca. “Podría caminar sin parar con tal de estar juntos”, afirma uno de sus personajes. Esperar, también, mientras se escucha un recitado de poemas o se contempla cómo la nieve silencia la tierra.

En el otro extremo, sin embargo, la experiencia colectiva de la ciudad nada tiene que ver con la vivencia ensimismada que encontramos en los momentos de soledad. La vieja ciudad de Moscú aparece entreverada por los ritmos y estaciones del año, armónica y gozosa, recorrida por un caudal de gente que parece inmersa en la celebración pagano-socialista de un tiempo nuevo. A esa avenida de gente se incorpora también el protagonista. Nunca antes se había fotografiado Moscú de esa manera tan espontánea y líquida. “La ciudad -ha escrito Margolit- se convierte en una variante del cosmos, con su capacidad de abrazar y abarcarlo todo” (2001: 43). Por esta especie de entusiasmo o inocencia generacional el film se incorpora a la tradición de las utopías paisajística de los años treinta, que habían tenido una vertiente naturalista, con filmes como *Al borde del mar azul* (*U samogo sinyego morya*, 1936, Boris Bárnét), o *Los pilotos* (*Letchiki*, 1935, Raizman) y otra urbana, con obras como *Una juventud severa* (*Strogy Yunosha*, 1936, Abram Room). En el caso de Khutsiev la armonía surge del encuentro con la naturaleza en el Moscú real, en el tiempo presente, con personajes de la calle, a través de una mirada documental y curiosa por lo que lo rodea, lo que incorpora al paisaje idílico una dimensión espontánea y azarosa.³⁶⁵

La radical diferenciación entre el ámbito privado y el público hace que el film llege a los límites de las convenciones permitidas, pero que no las desborde. En ese sentido, el film resulta de una extraña bipolaridad. En él encontramos personalidades y arquetipos humanos característicos de la sociedad soviética, que se perfilan

³⁶⁵ Un film que también merece la pena reseñar por su armonía paisajística es *La tierra de nuestros padres* (*Zemlya Ottsov*, 1966), de Shaken Aimnov. Describe cómo un abuelo y su nieto abandonan su pueblo en Kazajistán con destino a una aldea de Rusia con el fin de traer de vuelta los restos del hijo/padre, soldado muerto en la Segunda Guerra Mundial. La película adopta el punto de vista del chaval, Bayan, a través de cuya experiencia traza un proceso circular que armoniza dos visiones de la naturaleza distintas. En Kazajistán la naturaleza procura un conocimiento vivencial, físico y sensorial. El tacto es esencial en esa primera parte del film, tanto en el contacto con los elementos como en el trato físico entre los personajes. Conforme se adentran en los campos del occidente ruso, el paisaje comienza a manifestarse de una forma más visual y callada: las espigas de trigo, los abedules, los caminos sinuosos, las dachas solitarias, el horizonte, el gran Volga. “¡Cuánta agua!”, exclama uno de los personajes. Y el viento. Todos estos ingredientes proporcionan una vivencia del paisaje más atmosférico y visual, que se refuerza por el recuerdo de la guerra que todavía pervive en los campos callados. Los personajes que llegan del fondo, de Asia Central, constituyen ellos mismos un desbordamiento de la lejanía, pero su efecto no es destructivo ni aniquilador, sino que regeneran o sacralizan la tierra rusa. Efectivamente, cuando descubren que el cadáver del padre/hijo está enterrado en una fosa común con otros soldados y que no tiene sentido llevarlo de vuelta a casa, el mensaje sobre el secreto y la unidad de la tierra que han portado como un estandarte a lo largo de todo el film adquiere su razón de ser. En el viaje en tren, el abuelo ha criticado el trabajo de un arqueólogo por profanar el descanso de los muertos. Apreciamos, así, que su viaje es un peregrinaje conciliatorio entre la naturaleza y el paisaje, entre el fondo y el primer término, entre lo mítico y lo narrativo, lo arcáico y la historia. Los dos personajes, mensajeros del fondo del fondo, procuran cierta clase de santificación o bendición de la tierra.

heterodoxamente en el ámbito privado, pero que “no se confrontan con los otros como verdaderas individualidades” (Margolit, 2001: 45): más allá de su ámbito incompatible, no se arriesgan ni se exponen al mundo. No encontramos nada de la generosidad o de la entrega sacrificial del pequeño Iván. Resulta significativa, en este sentido, la escena de la manifestación del primero de mayo. En el cine occidental, dos reuniones colectivas habían señalado de alguna manera el inicio de la modernidad: nos referimos a la procesión del milagro final de *Viaggio in Italia* (1954), de Roberto Rossellini, y la protesta pacifista de *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais. En ambos casos, la pareja protagonista quedaba a la intemperie, desnuda, expuesta, absolutamente vulnerable ante la comunidad. En el caso de Khutsiev, sin embargo, la marcha del 1 de mayo resulta una apoteosis de la dicha y la primavera social, para nada un campo de pruebas para la autorreflexión de los personajes, reservada exclusivamente a los momentos en los que la ciudad está desierta.

13.3.3.2. LA HERIDA ARCAICA Y PARADZHÁNOV

En 1964, tres años después del film de Khutsiev, el cineasta georgiano de origen ucraniano Serguéi Paradzhánov dirigió *Sombras de los Ancestros Olvidados (Tini zabutij predkiv)**, un film que escenificó, como ningún otro hasta ese momento, el dilema fundacional del paisaje eslavo: el paso de la visión del mundo arcaica y premoderna a la construcción de la memoria individual y del tiempo lineal. El hiato que *Tengo veinte años* no sabía o no quería resolver aparece definido aquí de manera sobrecogedora. La película constituye un episodio esencial en la historia del paisaje cinematográfico. Basada en una historia del escritor Mikhailo Kovskyubinski, contemporáneo y amigo de Gorki, la película narra la trágica historia de amor entre Iván y Marichka en la comunidad de los Hutsul, en la Ucrania del siglo XIX, en donde perviven inmutables las costumbres y ritos del sincretismo cristiano y del paganismo eslavo.

El film se inicia en el bosque. En las primeras imágenes, Olekso salva a su hermano menor, Iván, de morir aplastado por un enorme abedul a costa de su propia vida. La muerte de Olekso está contada desde el punto de vista vertical del árbol, que cae sobre los hermanos, mientras estos elevan los ojos hacia la cámara que se acerca. Ya desde el inicio, el punto de vista es difícil de ubicar de manera férrea, parece compartido entre elementos de la naturaleza y presencias inciertas, independientemente de su naturaleza humana. El film de Parajanov se adecúa, inicialmente, al mundo arcaico en el que se desenvuelven los personajes. Adopta formas visuales que remiten a la cultura popular y una narrativa fragmentada que recuerda a los *lubok*, ajena a la lógica psicologista de la narrativa decimonónica. La cámara se mueve sin descanso, como animada también por un espíritu propio, incorporándose a un continuum que no distingue términos, figuras ni fondos, porque no hay separación posible entre naturaleza y hombre.

En el mundo arcaico, tal y como lo retrata Paradzhánov, el ser humano vive rodeado de los espíritus del lugar, en una existencia entrelazada con la compañía perversa o benéfica de la lluvia y los árboles, sin la distancia que necesita y procura la contemplación del paisaje, inmerso en un mismo escenario que no puede observarse

desde fuera: no hay paisaje posible, no hay forma de detenerse y tomar distancia, sino fluir constante y constante llegar a ser.

Definida esta cosmología antigua, el film describe el proceso por el que se materializa el cisma fundamental en la construcción del paisaje eslavo a partir del momento en que se produce la escisión del hombre con respecto a la comunidad. Esta ruptura irreversible se produce a consecuencia de la radical toma de conciencia de la singularidad individual del personaje protagonista. Así, Paradzhánov descubre y articula la idea que el cine había intentado comprender desde su advenimiento: “En presencia del hombre, la naturaleza se convierte en cultura, no hay diques entre una y otra (Margolit, 2001: 45). Analicemos el cisma con detalle.

Durante el funeral de Olekso, en el templo se celebra un ritual sincrético, con referencias cristianas y costumbres paganas; mientras que en la calle, la vida colectiva adquiere las trazas carnavalescas, en el sentido bakhtiano del término, conformando una especie de movimiento circular abismático que parece arrastrar a todos los personajes. Empujados por esa fuerza incontrolable y sanguínea de lo colectivo, se produce un enfrentamiento entre familias, de tal suerte que el padre de Iván muere a manos del padre de su novia. A pesar de que su relación supone una perturbación de lo establecido, sin embargo, Iván y Maruchka continúan con su idilio, más allá de los ojos de la sociedad. El film se entretiene contando la infancia y el crecimiento de Iván y Maruchka, siempre inseparables, que se desarrolla en un contexto de absoluta armonía natural: van descubriendo su cuerpo al mismo tiempo que, de manera indiferenciada y dichosa, el mundo que les rodea.

Sin embargo, este universo idílico se rompe súbitamente cuando Maruchka muere arrastrada por un alud de piedras al intentar rescatar una oveja de un risco pedregoso. Este episodio produce en Iván un dolor insoportable que activa en su interior una rebelión singular y heterodoxa. Lejos de aceptar resignado el ciclo de lo inevitable, como habría sido lo natural en la lógica arcáica, Iván se niega a asumir la muerte como hecho indiferente y natural. La especificidad del dolor y la rebelión son, efectivamente, los dos motores que activan, por un lado, la conciencia de singularidad individual que experimenta Iván a través de la herida propia y, por otro, el ejercicio de su libertad, que le lleva progresivamente a construir *su mundo*.

El film va describiendo a través de distintos capítulos este exilio de lo colectivo y el refugio (el consuelo) en la interioridad recién descubierta. Sólo en el paisaje interior parece hallar cierta paz. Paralelamente, mirar hacia adentro conlleva hacerse extraño al *afuera* de la naturaleza. La emergencia de la conciencia moderna conduce inevitablemente a la ruptura con aquella primigenia indiferenciación con la naturaleza. En este caso específico, la conciencia toma cuerpo a partir de dos cuestiones: el dolor íntimo que produce en el protagonista la desaparición de la persona amada, y el consuelo que, ante la pérdida de la muerte, procura a Iván el mensaje cristiano de la resurrección de la carne.

En lo que tiene de relato fundacional, el film de Paradzhánov es impecable. Con reminiscencias al Génesis y al universo de leyendas y creencias en torno al *bautismo* cristiano-ortodoxo del pueblo eslavo, el cineasta relata la emergencia de la conciencia a

partir del sentimiento amoroso como un sentimiento absoluto, frente al mundo y los hombres, más poderoso que la muerte. Inevitablemente, Iván aparece ante los demás como un idiota, un loco, un excéntrico, un poeta. Un personaje (el santo-idiota), por otro lado, arquetípicamente repetido a lo largo de toda la literatura rusa.

Conforme se consuma su reclusión eremita, todo lo que Iván observa a su alrededor va tornándose secreto y misterioso: los árboles y el viento, la nieve y los pájaros, inaccesibles al conocimiento simplemente racional. El modo en que se detalla este exilio del mundo antiguo (y de unidad en la naturaleza) resulta extraordinario. El mundo deviene misterioso porque el hombre olvida su lenguaje secreto. Iván quiere olvidar, necesita olvidar para recordar sus recuerdos propios. El origen de las sucesivas interpretaciones del paisaje emanan de este éxodo de la naturaleza (Margolit, 2001: 46). Ante nuestros ojos, el cisma de Iván cambia la esencia del espacio. Atendiendo la nomenclatura de Deleuze y Guattari, el espacio liso, nómada, politeísta e indiferenciado se torna estriado, es decir, monoteísta y jerarquizado, sedentario y organizado a patir del punto de vista centrípeto de Iván. Él mismo funda un tiempo nuevo, en torno a sí y a la ausencia que le tortura (Deleuze y Guattari: 2002: 483 y ss.). Pero además, con Iván cambia la ontología de las propias imágenes: perseverando en su fe, finalmente Iván ve a Marushka, que aparece ante sus ojos como una emanación fantasmagórica en la superficie del mundo. La imagen como fantasma o como doble, pero también, la imagen como herida, porque finalmente el espectro no hace sino sustituir la presencia real y llamar a Iván para que la siga al otro lado de la muerte.

Iván ha descubierto el deseo de perdurar eternamente en su singularidad, su trascendencia más allá de la muerte, y se ha rebelado contra *la indiferente naturaleza* que amasa a todos los hombres por igual. Pero, sobre todo, Iván ha descubierto el pasado. El hallazgo de la singularidad individual (y de la muerte propia) conduce a la interpretación lineal del tiempo encaminada a un destino teleológico, lo que supone romper con la circularidad en la que se engarzaban los actos humanos en el tiempo arcaico. Al edificar su singularidad contra el resto de la comunidad, Iván se ha constituido en figura, con un tiempo propio -una biografía- y una memoria incompatible. Pasternak puso en boca de Nikolai Nikoláyevich, en *Doctor Zhivago*, que la cultura cristiana se fundamenta precisamente en la edificación de la historia como *segunda naturaleza*: “La historia como un segundo universo construido por el hombre en respuesta al fenómeno de la muerte con la ayuda de los fenómenos del tiempo y la memoria” (2010: 93). En esta línea, “el héroe de Paradzhánov es el primer auténtico cristiano, en un mundo completamente pagano” (Margolit, 2001: 49). En el ámbito de esta investigación, *Sombras de los ancestros olvidados* define el reverso de *Tierra* (1930), de Dovzhenko, un film que restauraba la unidad colectiva en la circularidad del todo y de un animismo arcaico, rechazando la linealidad monoteísta que en la película quedaba representada por el personaje del pope.

En la historia del paisaje que aquí venimos relatando, el film de Paradzhánov concreta definitivamente un nuevo paradigma. Frente a la dualidad cultura-naturaleza, que remitía a los siglos XVII y XVIII, la pareja colectividad-individuo (Iván frente al mundo) nos lleva a un tiempo pre-moderno en el que el grupo humano formaba parte indisociable de la naturaleza. Como algunas de las obras esenciales de la cultura rusa,

tal que *Almas Muertas*, *Guerra y paz* o *La tierra*, el film de Paradzhánov se erige en sí mismo en verdadero tratado de la naturaleza.

13.3.3.3. PERSPECTIVA INVERTIDA Y ELOGIO DE LA SUPERFICIALIDAD

Al referirnos al film de Paradzhánov hemos apuntado la recurrencia del cineasta a determinadas formas asociadas a las artes populares, como los *lubok* o la estampación de tejidos. La búsqueda de referentes visuales o pictóricos diferentes no respondía en el caso de Paradzhánov a una simple concordancia temporal entre la narrativa del film y la historia ancestral que estaba relatando. Era, más bien, una señal del agotamiento que para determinados cineastas alcanzan en esta época las convenciones representativas del espacio y el paisaje asumidas a lo largo de treinta años en el cine soviético. De hecho, lo que en *Sombras de los Ancestros Olvidados* aparece como síntoma, en las sucesivas obras del mismo autor irá adquiriendo una relevancia cada vez mayor, afectando a las formas visuales pero también al tratamiento narrativo. La jerarquía espacial y narrativa, perfectamente ordenada en perspectiva para “el cíclope de un único ojo”, estaba siendo cuestionada abiertamente por los cineastas del nuevo cine soviético. No se trata de una evolución asociada exclusivamente a Paradzhánov. Otros cineastas del mismo periodo, particularmente los encuadrados en la Escuela del Cine Poético ucraniano, van asumiendo un acercamiento a la representación paisajística absolutamente heterodoxa, que rompe definitivamente con la visión pictórico-renacentista del Realismo Socialista. Los tres componentes singulares de esta nueva forma del paisaje fueron:

- La asunción de la bidimensionalidad de la imagen cinematográfica y, consiguientemente, la reducción de cualquier representación paisajística a las dos dimensiones de la pantalla, lo que otorga al plano cierto carácter cine-gráfico. Contribuye a ello, también, la utilización de colores planos, especialmente para el fondo, y la precisión en el dibujo, lo que lleva a la reducción de cualquier paisaje a su abstracción, muchas veces geométrica. En otros casos, los elementos vegetales aparecen como ornato decorativo o simbólico, a la manera de las artes populares y el icono. Habría que añadir el uso de sobreimpresiones y fundidos a través de los cuales conviven dos imágenes en la superficie de la pantalla como verdaderos velos traslúcidos.
- La filmación desde la posición y altura de cámara intermedia, elevada pero no cenital, que hemos definido como *mirada completa o esférica* (desde una perspectiva axonométrica, citando a Eisenstein). Precisamente por la ambigüedad de este punto de vista, el encuadre posee una materialidad extraña, entre el cielo y la tierra, como de un cuerpo en levitación, situado en un lugar limítrofe. Esta posición genera una imagen policéntrica y periférica, que delega en el espectador cierta libertad para elegir dónde mirar.
- Finalmente, la recurrencia a relatos de la tradición popular o la formalización de nuevas historias como si formaran parte de la herencia folclórica, lo que hace que la naturaleza aparezca muchas veces con un trasfondo simbólico en el contexto de un relato cosmogónico cerrado y hermético.

La dicotomía planteada a lo largo de este capítulo entre fondo y figura desemboca en estos filmes en la aniquilación del efecto de profundidad: elogio del cine

como arte de la superficie, del dibujo bidimensional, de la graffia, del mural o del fresco. Este tratamiento icónico del fotograma era especialmente evidente en la filmación de los rostros³⁶⁶, pero se extendió también al paisaje. Hay que referirse en este sentido a *Pioneros Rusos (Pervorossiyanе, 1967)**, un encargo de Lenfilms a Evgenii Schiffers y Alexander Ivánov para conmemorar el 50 aniversario de la Revolución de Octubre. La trama relatada las penurias de los pioneros de Narva que colonizaron en los primeros años soviéticos el monte Altai para constituir una comuna agraria. Filmado en pantalla panorámica y 70 milímetros, el film está pensado como gran mural compuesto de retratos aislados sobre fondos monocromos y escenas meticulosamente coreografiadas en plano general, llevadas a un grado extremo de geometría y monumentalismo. La nieve blanca y el lienzo rojo -de la bandera soviética- ocupan sistemáticamente los fondos sobre los que se recorta el dibujo imponente de los rostros que muchas veces miran a cámara, escuálidos como verdaderos espectros revividos. El film parece perseverar en la idea expresada por Mijáilov en *Cine y pintura* en 1928, cuando afirmaba que el modelo pictórico para la representación cinematográfica era el fresco y no la pintura al caballete: “El tema pictórico en la pintura mural se puede desenvolver a la manera de relato y puede responder con más fidelidad a las aspiraciones colectivas de nuestro tiempo” (2011: 378). Margolit encuentra en la película trazas de una heterodoxia puramente paisajística que rompía con las formas representacionales al uso y que, en su estatismo y abstracción, alcanzaba la dimensión de lo que define como *anti-cine*. En el artículo ‘Aquel cine,’ publicado en *Kinovedcheskie Zapiski*, describe la dimensión pictórica bidimensional del film y la dimensión ornamental, características, ambas, de cierta clase de espiritualidad que lo emparentan con Dovzhenko, Kavalieridze y la escuela del cine poético ucraniano (2009: 238 y ss.).

Más extrema, si cabe, es la propuesta de Yuri Ilienکو, el que fuera director de fotografía de Paradzhánov en *Sombras de los Ancestros Olvidados*. La adaptación de distintos cuentos populares ucranianos en *La vispera de Ivan Kupala (Vechir na Ivana Kupala/ Večer Nakanune Ivana Kupala, 1968)**, le permite experimentar con todo tipo de invenciones visuales. La película obedece a una lógica narrativa absolutamente ajena a la psicología o a la concatenación de causas y efectos. Está compuesta como sucesión de estampas o acontecimientos en donde todo se hace visible: sueños, miedos y deseos. Cuadros densos de contenido, sin aparente continuidad, que se componen en ocasiones delante de los ojos del espectador, a través de espectaculares planos secuencia que viajan literalmente del primer término al último o viceversa. Otras, recurre a la cámara acelerada, a la superimpresión de imágenes o a arrebatadores movimientos de cámara. En el filme encontramos recopiladas, además, algunas de las formas del paisaje que, a lo largo de estas páginas, hemos ido identificando aisladamente:

³⁶⁶ En *La competición (Sostiazanie/ Shukur bakhsin, 1964)*, de Bulat Mansurov, se escenifica la historia de Shukur, un músico que trata de liberar a su hermano apresado por Gengis Khan. El film plantea arquetípicamente el duelo entre la naturaleza buena del hombre y el poder supuestamente benéfico del estado, que contradice los intereses del individuo. Buena parte de tales dilemas están relatados a partir de la exploración de los rostros, verdaderos iconos. Otros films que en este tiempo abundan en la influencia del icono son, también, *Pirosmani (Pirosmani, 1969)*, Eldar Shengelaya), *No hay camino a través del fuego (V ogne broda net, 1968)*, Gleb Panfilov), *Vida y ascensión de Yuras Bratchika (Zhitiye i vozneseniye Yurasya Bratchika, 1968)*, V. Bychkov y S. Kvortsov), *La súplica (Vedreva, 1967)*, Tenguz Abuladze) y *Andréi Rublev (Andréi Rublev, 1966)*.

- La visión completa -del pueblo y la montaña-, desde una altura que no es ni vertical ni horizontal, a la vez miope y présbita, y desde donde todo parece estar visible en un solo golpe de vista.
- Los micro-paisajes, que generan la desaparición de referencias para valorar el tamaño o las dimensiones del fragmento que aparece ante los ojos del espectador. Así, la pesadilla nocturna en el bosque de las basílicas, edificios que en la lejanía poseen toda su presencia vertical, pero que luego se concretan como maquetas.
- Los paisajes de interior, es decir, la filmación de los interiores como si sufrieran el efecto disolvente del exterior. Sucede, por ejemplo, con la decoración vegetal que cubre las paredes de la dacha, que parece adquirir vida en la oscuridad. Y viceversa, el tratamiento de los exteriores con la dimensión doméstica de lo que se puede recorrer y habitar humanamente.
- Las miradas de la naturaleza desde el contracampo, como miradas del paisaje desde el otro extremo de la infinitud del espacio.
- La indiferenciación entre personajes y elementos de la naturaleza y, sobre todo, su interacción. Incluso la cámara se incorpora a este trasvase de puntos de vista, adoptando sucesivamente la mirada de entes y seres distintos.³⁶⁷
- La dimensión ritual de todo el relato, que se manifiesta en la presencia de los elementos -el agua, el fuego-, pero también en la asunción de formas mostrativas más que narrativas.

Todos estos procedimientos provocan en el cine de Iliencko y de otros autores que siguen esta vía³⁶⁸ una total desintegración del espacio jerarquizado y racional característico del cine narrativo. Como advertía Florenski, al desaparecer el “cíclope del ojo derecho” -el ojo monocular que ordena en perspectiva-, no es que desaparezca el fondo o la construcción entendible o mental del espacio euclidiano, es que el mismo concepto de paisaje se desvanece.

La reivindicación de la planitud del paisaje, de su potencia gráfica y abstracta, tal y como la desarrolla Iliencko, supone la recuperación de una tradición proto-paisajística distinta, vinculada al icono y a las primeras encrucijadas del paisaje. Fin de la jerarquía entre fondo y figura, por tanto. ¿Fin del paisaje? Las palabras de Francastel en *Peinture et Société* encajan perfectamente en la subversión cosmológica que se plantea desde determinados ámbitos en el cine soviético de los años 60:

Nuestra época se empeña en adquirir una experiencia directa de las fuerzas de la naturaleza. Se deja de considerar que el universo esté hecho para el hombre-rey y a su imagen y que el rostro de la tierra seca sea, por hipótesis, el rostro del

³⁶⁷ Aunque fuera del periodo que abarca esta investigación, en lo referente a las sobreimpresiones debemos dejar constancia de *El hombre que seguía a los pájaros* (*Chelovek ukhodit za ptitsami*, 1975, Ali Khamrayev). A través de proyecciones y disolvencias, el fondo paisajístico se superpone sobre la piel de los personajes como tatuajes, conformando verdaderos tapices visuales que remiten a la cultura popular.

³⁶⁸ Otros autores siguen también la estela de Iliencko. A propósito de los paisajes de interior hay que reseñar la originalidad de *Brilla, brilla, mi estrella* (*Gori, gori, moia zvezda*, 1960), de Alexander Mitta. Fiodor es un pintor que, como Rublev, mantiene cierta clase de voto de silencio. El paisaje-interior de su casa (techos, paredes y suelos) aparece decorado con formas vegetales como un paisaje abigarrado. Luego morirá fusilado en un paisaje-exterior que recuerda a aquel que había pintado en su casa. El film de Mitta ofrece también un ejemplo interesante sobre el icono y el iconostasio en el cine.

mundo. Se abandona la idea de que el universo es la ampliación al infinito del cubo escenográfico en cuyo centro se desplaza el hombre-actor. La figuración del espacio deja de ser una descripción pintoresca y decorativa para convertirse en un registro de gestos o de acciones elementales y de sensaciones experimentadas en el plano de la consciencia, con arreglo a la coincidencia de los diferentes sonidos. (...) Figuración espacial moderna, figuración psico-fisiológica y ya no óptica en el sentido euclidiano del término (1965: 199 y 212).

Podemos concluir, por tanto, que la muerte e invención de una nueva estética del paisaje se produce en los años sesenta a través de una doble vía. Por un lado, la del palimpsesto, es decir, la de las capas del paisaje, capas de tiempo y memoria, restos y heridas del tiempo depositados en la imagen. Por otro lado, la vía del desmontaje del espacio euclidiano y la asunción de formas de representación de la naturaleza más heterogéneas: espacios-curvos, espacios-fuerza, espacios-polisensoriales, asociados a formas premodernas o protopaisajísticas.

13.3.4. EL ESPECTADOR Y EL PAISAJE NO INTENCIONAL

A lo largo de este epígrafe hemos analizado el marco de representación paisajística definido por los límites del fondo y la figura. Hemos seguido el rastro de lo que se oculta más allá del fondo y de los territorios ignotos en el interior de la figura. Existe sin embargo un límite extremo más aquí de la figura al que debemos referirnos para concluir: la vivencia del paisaje tal y como es reconstruida por parte del espectador. De la misma manera que, a partir de los años cincuenta, los finales abiertos reservan al fondo del relato la posibilidad de la reflexión (Kleijman, 2000: 29), también el paisaje se expone como un territorio incompleto que, de alguna manera, debe habitarlo quien lo mira desde la butaca. Debido a la adopción de formas narrativas no tan cerradas y dirigidas como en periodos anteriores, la mirada del espectador puede, en un momento determinado, desentenderse de la acción y, libremente, abstraer como totalidad un fragmento del paisaje. En este supuesto, el espectador rescata el paisaje del fondo, lo conquista o lo habita como paisaje. Por tanto, el paisaje puede emerger en un film de manera involuntaria, sin que el cineasta otorgue a la naturaleza el protagonismo total del encuadre.

La idea de que el paisaje cinematográfico puede asumir también esta forma de paisaje latente, fondo oculto en el bosque de la narración a la espera de que el espectador lo rehabilite o lo rescate, ha sido descrita por Lefebvre, que distinguía sobre esa base dos tipos de paisajes cinematográficos. Por un lado, llama *paisaje intencional* a aquél que el espectador puede imputar al film o al director, que expresamente desea llamar la atención sobre un elemento o instante del paisaje. Cualquier estrategia para dirigir la atención del espectador hacia el espacio exterior en lugar de hacia la acción que tiene lugar en él (independientemente de que esa estrategia esté motivada diegéticamente) puede ser atribuida a una intención de enfatizar el paisaje. Como ejemplo paradigmático de paisajista intencional puro, Lefebvre menciona a Andréi Tarkovski. Por otro lado, el *paisaje impuro* o *paisaje del espectador* está fundamentado en la idea de que es la mirada de éste, liberada de la narración, la que habilita el paisaje. Así, el *paisaje del espectador* aparece cuando en lugar de seguir la acción, vuelvo mi mirada hacia el espacio y lo contemplo en sí por sí mismo. Éste es el paisaje

cinematográfico impuro, cuya existencia no podemos atribuir claramente a la dirección del director (Lefevre, 2006: 19 y ss.).

La traslación del objeto paisajístico a la mirada del espectador tiene en el caso del cine un componente antropológico radicado en su propia naturaleza tecnológica. Efectivamente, el cine hizo su aparición en un siglo, el XIX, en el que se había operado una gran transformación sobre la idea y apreciación de lo visible. Es el siglo de la mirada móvil (del tren, de las ferias de atracciones, de los grandes panoramas) y, también, del *ojo variable* (que a través de la fotografía y el cine, aísla los objetos, relativiza las distancias y las proporciones, los acerca sin que el cuerpo cambie de posición). Es el siglo, también, de la fascinación por los fenómenos efímeros (de Turner a los Impresionistas), de la confianza en lo visible-retiniano y del reconocimiento del espectador como sujeto mirante.³⁶⁹ La idea del paisaje no intencional explora estos territorios, cuestionando el ideal estático y escenográfico de la naturaleza, lo que supone, en general, “la ruina del paisaje ideal” (Natali, 1996: 68), y en el caso del cine ruso-soviético, el desmontaje definitivo del paisaje del Realismo Socialista. En el contexto de los años sesenta, la posibilidad del paisaje no intencional inventa un nuevo espectador. Un espectador libre que encuentra en el cine un refugio para construir la intimidad de un paisaje *sólo para sus ojos*. Última manifestación del poder subversivo del paisaje en Rusia.

³⁶⁹ Argumenta Aumont que “a principios del siglo XIX se desplazó el centro de gravedad desde el objeto a la mirada sobre él y, después, al portador de esa mirada, es decir, al espectador, duplicando a veces materialmente el cuadro. Correlativamente, desapareció la mediación textual: el cuadro pretende ser revelación, deslumbramiento, comunión: como mínimo complicidad. Convocado, interpelado frenéticamente por todos los medios (...), se reconoce por fin al espectador como sujeto mirante” (1997: 42).

CAPÍTULO 14

EL ESPACIO COMO FANTASMA DEL PAISAJE

14.1. CRISTALIZACIÓN DEL ESPACIO Y DISOLUCIÓN DEL PAISAJE

En *La memoria del fondo* he abordado la cuestión de la transparencia, la profundidad y la dimensión abismática del paisaje. En este capítulo me centraré en la dialéctica del aparecer, es decir, en el empeño por dar materialidad cinematográfica a la dimensión proto-paisajística del paisaje: por hacer visible el espacio, dimensión indecible e infilmable del paisaje. Abordaré, en primer lugar, las consideraciones teóricas que permitirán, en un segundo paso, adentrarme en el análisis histórico. El capítulo sigue fundamentalmente las argumentaciones de los capítulos 9 y 11 con el fin de aplicar el análisis del espacio a la vertebración de la historia del cine ruso.

14.1.1. COORDENADAS DEL ESPACIO Y PAISAJE RUSOS

Por su dimensión abstracta y proto-paisajística, el espacio escapa de los límites de un marco. Escribió Epstein que en Rusia el tiempo es constantemente desplazado y engullido por el *topos*. Mientras aquél tiende a cero, al milagro súbito, al escalofrío, a la revolución instantánea o a la transformación escatológica, el *topos* tiende a infinito, abarcando insaciablemente el espacio inabarcable (Epstein, 2003: 277). Precisamente porque burla cualquier delimitación, me he referido a la dimensión del espacio como ese lugar que se resiste a la formalización. Por este motivo, desde ámbitos académicos tan diversos como la estética, la antropología y la geografía humanista, y posteriormente desde los estudios cinematográficos, el espacio ha sido definido a través del doble eje de coordenadas vertical y horizontal: no como marco para contenerlo sino como encrucijada en la que puede en algún momento aparecer o concretarse como imagen.³⁷⁰ Leroy-Beaulieu ya argumentaba a finales del siglo XIX que en Rusia “todo es resultado de la relación de proporciones entre la sección vertical y horizontal del paisaje” (1988: 171). En la misma época, el historiador Vassily Khyuchevsky sostenía que la conformación del imaginario ruso obedecía a estas dos fuerzas, que se habían ido alternando a lo largo de la historia de manera cíclica: una de expansión horizontal, en la que prevalecía la experiencia caótica del espacio; y una segunda de fijación, orden, de cosecha, de energía más vertical, asociada con episodios de control político.

Aplicando este cuadrante geográfico al relato de la historia rusa, Medvédev ha trazado más recientemente un cronología en 22 periodos, desde el desbordamiento horizontal hesicasta de Nils Sorsky y los nestyazhateli en las últimas décadas del siglo XV (considerado como periodo horizontal), hasta el tiempo que se inicia en 1993, con

³⁷⁰ Desde la geografía humanista esta intersección de coordenadas, explica Yi-Fu Tuan, obedece a fuerzas o pulsiones dialécticas. La mirada vertical ve el paisaje como dominio, unidad de trabajo o sistema natural necesario para la vida humana en particular y la vida orgánica en general, ve el paisaje como espacio donde las personas nos comportamos y como escenario de contemplación. La mirada vertical, sin embargo, es como si fuera objetiva y calculada (1979: 90).

la restauración post-soviética y las elecciones en las que Boris Yeltsin accede a la presidencia -etapa que define como ciclo vertical- (1999, 44-47).

Desde la estética, Ely ha argumentado que la invención del paisaje ruso tiene lugar porque la visión vertical del mundo, como herencia medieval, se seculariza a través de la proyección horizontal de la mirada.³⁷¹ Tal es la metamorfosis que da lugar al paisaje. A propósito de ese tiempo previo a la invención del paisaje, de una espacialidad vertical y sagrada, Ely argumenta:

Lo terrenal del territorio juega un papel secundario en comparación con la articulación del espacio a través del plano vertical que marca la intervención de Dios. Cualquier actuación topográfica parece directamente conectada a la lucha espiritual. Los objetos naturales caen así en una de las dos categorías opuestas: por un lado, lo terrenal y sucio, y por otro, lo sacro y bueno (2002: 29).

Más allá del paisaje representado, la dialéctica vertical-horizontal ha tenido especial relevancia en la interpretación del paisaje natural de Rusia, es decir, en la culturización del lugar que se habita. Así se observa en la importancia de la presencia vertical de la arquitectura en la configuración del campo y del territorio rusos. Las grandes extensiones horizontales de Rusia central, uniformes y planas, encontraron en los edificios sagrados, fundamentalmente monasterios y templos, los hitos o mojones en los que los ojos del viajero o del campesino podían descansar, encontrar límites, contener la visión, ordenar el territorio: otorgar sentido, también, a ese espacio impensable:

Los edificios eran grandes y tangibles, visibles desde la distancia en el paisaje ruso siempre abierto -explica Rowland-. Aunque para el observador cultivado esos edificios podían poseer significados sofisticados, se requería sin embargo poca o ninguna formación para interpretarlos a un nivel básico. Eran como señales distribuidas en el extenso territorio de una región que dotaban de unidad simbólica a la zona (2003: 34).

En la década de 1970 Vladímir Paperny acometió la empresa de aplicar la dicotomía vertical-horizontal a la interpretación e historiografía de la arquitectura soviética. Llamó Cultura Uno al periodo de desbordamiento horizontal: una cultura *ad libitum*, de fuego e improvisación, que se concreta en un tipo de arquitectura horizontal basada en el principio de movimiento y que presta especial atención al concepto proyectivo de plan. Este tipo de arquitectura se desarrolló especialmente en el periodo de 1917 a comienzos de la década de 1930. Cultura Dos era la cultura del agua, la jerarquía y la etiqueta que codifica el territorio y a sus habitantes según un modelo o un proyecto utópico prefigurador. Las edificaciones de la Cultura Dos son escalonadas y jerárquicas, y dan una prioridad constructiva a la fachada (1985: 47-58).

³⁷¹ Esta estructura del arriba y el abajo, de la horizontal y la vertical, es perfectamente reconocible también en los relatos de la mitología eslava pre-cristiana. Explica Elizabeth Warner que en los cuentos fantásticos rusos, la posición de los mundos extraños encima o debajo del nuestro “está relacionada con una serie de creencias eslavas con respecto a la estructura del mundo” (1986: 51-52).

Junto a las lecturas históricas de Klychevsky y Medvédev o estéticas de Ely y Paperny, la dicotomía entre la horizontal y la vertical ha encontrado eco en la teoría cinematográfica, particularmente en la obra de Oksana Bulgákowa, en el ámbito del lenguaje gestual de los actores³⁷², y de Emma Widdis, a propósito del espacio. El trabajo de esta última resulta de un esfuerzo sistematizador a partir de la hipótesis de que el cine ruso-soviético constituye el relato de cómo los cineastas han tratado de someter, atrapar o simplemente delimitar el espacio.

En un intento por definir la construcción espacial de la URSS entre 1917 y 1955 a través del cine, Emma Widdis ha identificado dos patrones de confrontación del cine con la naturaleza: un patrón espacial o exploratorio y un patrón paisajístico o de dominio, ambos aplicados a partir del doble eje horizontal-vertical que hemos descrito³⁷³. El movimiento de apropiación se refiere a la descripción de lo espacial-experimental, mientras que la actitud de dominio se aplica a la transfiguración del territorio físico a través de los grandes planes de industrialización y la sumisión del espacio al poder vertical de Moscú³⁷⁴. Estos patrones permiten, a su vez, clasificar la representación de la naturaleza en el cine ruso desde la Revolución de Octubre hasta la II Guerra Mundial en dos periodos fundamentales:

El *periodo de apropiación*, especialmente activo hasta finales de la década de los años 20, estaría vinculado a la interpretación experimental del paisaje, haciendo hincapié, por tanto, en la dimensión espacial y la capacidad del cine de atravesarlo y recrearlo. La dimensión espacial-experimental se asocia al cine entendido como exploración (*razvedka*) del territorio, que suponga incluso la involucración del cuerpo completo, y no sólo de la visión, en la concreción del espacio. De hecho, toda imagen así construida relata la historia (la peripecia, los movimientos, sobresaltos, torpezas e improvisaciones) de la propia cámara. La cámara como extensión del cuerpo. Widdis ligó esta forma de relación con la naturaleza a la experiencia de inmersión en el paisaje que procura el tren, herramienta de construcción territorial esencial en los años 20. Y, desde un punto de vista técnico, con la escuela de montaje soviético, que sustituye la unidad paisajística, es decir, la imagen de la naturaleza como unidad icónica, por la experiencia fragmentada y elíptica del espacio.

³⁷² Sobre el lenguaje gestual de los actores rusos y la articulación vertical-horizontal remito a Oksana Bulgákowa (2008).

³⁷³ Los dos conceptos que Widdis aplica a la lectura espacial o paisajística de la naturaleza rusa están tomados del filósofo francés Henri Lefebvre. A su vez, Lefebvre sustenta su argumentación en los *Manuscritos Económicos y Filosóficos* (1844) de Karl Marx. Marx planteaba una lectura crítica de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel con el fin de sortear el concepto de alienación, una de las grandes iluminaciones del comunismo. En su opinión, el error de Hegel descansaba en no reconocer que la alienación era el resultado del conflicto entre la realidad abstracta y la sensorial, lo que conducía a Hegel a la alienación del hombre consigo mismo como ser sensible y con el resto de sus congéneres. Para Hegel, continuaba Marx, la victoria sobre la alienación suponía la superación de la objetividad. Marx, interpreta a su vez Widdis, entendía que “la alienación debía superarse con el establecimiento de una nueva relación entre el hombre y el mundo objetivo. El verdadero comunismo, llamado a superar la alienación del hombre con el mundo, era la solución genuina al antagonismo entre hombre y naturaleza, y entre hombre y hombre (2003: 11).

³⁷⁴ La interpretación de la nueva visión de la naturaleza que acarrea el triunfo bolchevique y su evolución durante la segunda mitad de los años 20 no resulta ni uniforme ni sencilla. Marc Bassin, por ejemplo, difiere parcialmente de Widdis a la hora de identificar y definir la actitud de dominio hacia la naturaleza del nuevo poder bolchevique. Entiende Bassin que la voluntad política durante los primeros años veinte fue la de someter a la naturaleza o, más bien, de conformarla, recrearla, construirla de nuevo. Indiscutiblemente en tal actitud había un afán exploratorio, pero también de dominio.

En el mapa imaginario de los años veinte, el espacio inabarcable e informe de Rusia (*prostor*) dejó de ser visto como una lejanía amenazadora y hostil. Perdió el carácter de territorio de conquista y expansión imperial y comenzó a ser considerado como un espacio de opciones incluso revolucionarias, en sintonía con la vocación internacionalista de la revolución. “El territorio iba a ser recreado como un espacio descentrado, no jerárquico y dinámico, en el que la periferia tenía más valor cultural e ideológico que el centro (Widdis, 2003: 10).

Una idea esencial en este proceso es la que se concentra en el término *energetika*. Inextricablemente asociado a la campaña de electrificación del país (*elektrefikatsii*), el concepto *energetika* posee toda la significación metafórica otorgada desde el Constructivismo, a partir de la idea de que el espacio sólo probaba su existencia cuando era atravesado por el hombre. “La percepción del espacio -ha explicado Widdis en relación a la visión urbanística de Okhitovich y Moisei Ginzburg en torno al movimiento arquitectónico Constructivista-, era el resultado de la práctica física y experimental a través de la acción del cuerpo en interacción con él” (Widdis, 2003: 58).

A partir de la década de los años 30, se impondría una actitud de dominio y conquista (*osvoenie*) sobre el espacio que Widdis llama *periodo de dominio*. En este tiempo, la presencia de la naturaleza en el cine respondería a códigos más estáticos y acabados, como meras representaciones visuales, vinculadas a la tradición pictórico-paisajística del XIX. Podríamos interpretar, siguiendo las categorías de Mikhail Bakhtin, que la visión exploratoria del espacio tendría una intención más dialógica; mientras que la segunda obedecería a una visión monológica del paisaje, como interpretación única e impuesta, de una sola voz. La dimensión de dominio privilegia un punto de vista fijo y la consideración de los paisajes como vistas. Así, el espacio convertido en paisaje reemplaza al espacio vivencial o experimental a partir de los años treinta, cuando el avión sustituye al tren como instrumento de vertebración territorial de la URSS. Para Widdis, la mirada cenital, uniformizadora y externa del avión sintetiza una nueva relación con la naturaleza, más estática y estetizante, como ficción del paisaje, que se impondrá durante todo el estalinismo. Prevalecerán, así, las panorámicas descriptivas y la disposición del paisaje como escenografía, frente al montaje y la construcción espacial.³⁷⁵

³⁷⁵ Hay que advertir que el afán de transfiguración del paisaje no desapareció en este periodo de dominio, aunque sí sufrió cierta inversión la energía que lo animaba, más vertical o demiúrgica, incluso más escenográfico. Entre las grandes empresas de reordenación territorial del estalinismo estaban, por ejemplo, las grandes presas, los mares interiores, que ejemplifican perfectamente este espíritu vertical. Ha explicado Schama, en *Landscape and Memory*, que una larga tradición de sociólogos, de Karl Marx a Karl Wittfogel, han remarcado el hecho de que “las sociedades hidráulicas” y el despotismo están funcionalmente conectados. En regiones áridas por naturaleza, argumentan, sólo un régimen basado en la obediencia absoluta y virtualmente esclavista, podría movilizar los grandes concentraciones de mano de obra necesaria para controlar y mantener los canales de regadío y los diques de los que dependía la agricultura intensiva. Wittfogel (...) no revela ningún secreto cuando afirma que en los años cincuenta fue a través del control de las aguas como los tiranos de los regímenes soviético y chino se ungieron a sí mismo de legitimidad. Las colosales presas y centrales hidroeléctricas como emblemas de omnipotencia fueron para los déspotas modernos lo que los canales de irrigación del Nilo para los faraones. Navegando por el canal Don-Volga, en cuya construcción habían sido sacrificados centenares incontables de esclavos, Stalin se proclamaría a sí mismo como dueño y señor de las aguas” (1996: 261).

14.1.2. EL AURA DEL ESPACIO

En las líneas precedentes hemos descrito a grandes rasgos el empeño por hacer visible -como paisaje- lo que por definición es expansivo e inabarcable -el espacio-. Debemos identificar, ahora, el fenómeno inverso, es decir, la *disolución del paisaje por el efecto des-formalizador del espacio*: momentos cinematográficos en los que lo informe se deborda y asola la forma, en ocasiones de manera azarosa, en otras de manera premeditada y consciente por parte del cineasta. Frente a los esfuerzos de domesticación cultural o delimitación visual del espacio, muchas veces programados desde el poder, algunos cineastas ruso-soviéticos han tratado a lo largo de la historia de devolver al espacio su carácter inabarcable, vacío e informe. Han intentado regenerar el silencio del paisaje, despaisajizar el espacio, oscurecerlo, des-artearizarlo, devolverlo a su estado de creencia o simplemente re-sacralizarlo. Esta exposición al espacio, que coincide con periodos de crisis política o hastío ideológico, es particularmente aguda en dos momentos históricos: durante el Deshielo y en los años ochenta y noventa, en los que la propia URSS queda desintegrada y atomizada como ente político.

Hay en estos cineastas una reivindicación y elogio de la lejanía, en el sentido que Walter Benjamin le otorga en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Argumenta Benjamin que las obras artísticas más antiguas “surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso”. Es de decisiva importancia, explica, “que el modo áurico de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil” (1973: 63). En el caso ruso, y ésta es sin duda una de sus especificidades, la subversión espacial de ciertos cineastas pretende la recuperación del aura del propio paisaje, que sólo puede ser espacio oscuro, incomprensible y misterioso. Tal es la manifestación irreplicable de la lejanía en palabra de Benjamin:

Definiremos [el aura de los objetos naturales] como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama (1973: 63).

Ha argumentado Iampolski que el cine ruso-soviético podría dividirse en dos mitades dependiendo de la exposición o no a la lejanía: el cine que opta por el control absoluto de la naturaleza frente al que se abre a lo posible del espacio. Al primero lo define como “cine sin cine”, sustentado en los cánones de la narración más jerárquica, en la definición de los personajes sobre patrones míticos, en el sometimiento del espacio y el amordazamiento de la naturaleza. Frente a él, los nuevos cineastas de los setenta y ochenta cuestionaron el *cine sin cine* introduciendo componentes que desataban lo irracional, la oscuridad del espacio y de las imágenes sin aparente sentido. Películas expuestas a la intemperie como dejadas al azar (1994: 16).³⁷⁶ En una línea equivalente,

³⁷⁶ “La mitología del viejo cine soviético -argumenta Iampolski- ha entrado en claro conflicto con la nueva cultura joven que, nos guste o no, está desarrollando mitos completamente diferentes. [Entre los nuevos cineastas] la idea de una edad dorada es menos deseable que el fin del mundo o el caos completo” (1994: 16).

Widdis denominaba *paisajes sin significado* a la tendencia de determinado cine post-soviético a encontrarse con la naturaleza sin forma ni añadidos simbólicos. Como si se aventurase a cierta clase de regresión al tiempo proto-paisajístico del que hablaba Bakhtin (1981: 217). En películas como *Caminos a Koktebel* (*Koktebel*, 2003) y *El regreso* (*Vozvrashchenie*, 2003) la naturaleza no es un signo benigno de subjetividad, no es un símbolo de renacer o pureza como sí lo era en las películas del Deshielo. Está intencionadamente vacía, tanto física como metafóricamente. Continúa Widdis:

No es ni íntima ni grandiosa, ni subjetiva ni colectiva. Este paisaje anti-simbólico no conlleva un mensaje negativo. Forma parte, por el contrario, de un largo empeño en la cultura post-soviética por reclamar el mundo físico. Después de un siglo en el que las imágenes nunca eran sólo imágenes, la posibilidad de frustrar su significación, presentar paisajes que no opten a un significado concreto o universal, sino que simplemente sean, es ya algo importante” (2010: 86).

El espacio anti-simbólico es el terreno todavía no nombrado o no significativo -territorio alosemiótico del que hablaba Lotman-. A ese territorio innombrable parecen encaminarse, en última instancia, las películas expuestas al poder disolvente del espacio. Esta tendencia que Iampolski y Widdis localizan a partir de los años setenta u ochenta, comenzó a fraguarse, en nuestra opinión, tras el Deshielo. Podríamos decir que el cine ruso del siglo XX aparece activado por un doble movimiento de sístole y diástole: el primero llevó de lo espacial a lo paisajístico (fundamentalmente de los años veinte a los años sesenta del siglo XX), y el segundo de lo paisajístico a la naturaleza y, de nuevo, a lo espacial (en el último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI). A su vez, en ambos periodos se escenifica en grados distintos la dialéctica entre la cristalización del espacio como paisaje y la disolución del paisaje por el espacio; entre la densificación y la rarefacción; entre la mirada formalizadora del paisaje y la energía del espacio que parece liquidar el pasado, liberar a la naturaleza, invitar a lo azaroso y al espectador a habitar sus películas.

Estas transformaciones en la construcción espacial del cine ruso pueden interpretarse también desde la teoría del tercer espacio o *Thirdspace* de Edward Soja.³⁷⁷ De hecho, el cine ruso-soviético atravesó desde los años veinte a los sesenta las tres posibilidades del espacio que identificó Soja a partir de la taxonomía de Lefebvre.³⁷⁸ Así, tras la revolución y a lo largo de todo el periodo de apropiación, predominó la interpretación del espacio como un espacio material y físico que se podía medir, transformar y convertir en una realidad objetivable y externa. Respondería a la categorización de primer espacio de Soja. Después, con la extensión de lo que Widdis llama estrategias de dominio, el espacio se convirtió fundamentalmente en un ente mental, un espacio concebido o imaginado con frecuencia desde las instancias de poder, en la línea de lo que Lefebvre llamó *representaciones del espacio*. Esta visión

³⁷⁷ A partir de la dialéctica de la triplicidad en la conformación del ser y del espacio formulada por Lefebvre, Soja planteó la superación de la dualidad entre un espacio externo -primer espacio- y otro mental -segundo espacio-, que había focalizado la teoría espacial durante dos siglos, introduciendo el concepto de tercer espacio, que era simultáneamente real e imaginado. Sobre el tercer espacio de Soja, remito al capítulo 1 de esta tesis.

³⁷⁸ Los tres espacios, en este caso, no son categorías excluyentes, sino que en un tiempo u otro primaron los valores de un tipo de espacio en perjuicio del resto.

correspondería con el segundo espacio según Soja. Finalmente, tras el Deshielo el espacio se convirtió en una realidad biográfica de los personajes: la separación entre lo físico y lo mental quedó indiferenciada y trascendida por la vivencia del espacio directo. De alguna manera, era el espacio el que *habitaba* en los personajes y no al revés. Se produjo en este tiempo una expansión de la espacialidad que lo anegó todo y que, como en la visión de *El Aleph*, hizo que para los personajes todo pudiera aparecer súbitamente claro y revelador en un instante y, al mismo tiempo, inabarcable, indecible e incompartible. Estos son, precisamene, los valores que Soja otorga a su concepción del tercer espacio: el espacio vivido, real e imaginado a la vez.

En las páginas siguientes abordaré con detalle la representación espacial y su evolución en el cine ruso-soviético. Seguiré para ello los dos impulsos estéticos fundamentales que he reseñado. En un primer lugar analizaré los cuatro parámetros propios de la *Cristalización del espacio como paisaje*: la ambigüedad del límite, la aparición-desaparición del espacio intermedio, la trasmutación del centro y el eje vertical y la encarnación del punto de vista. Posteriormente, profundizaré en la *Disolución del paisaje por efecto del espacio*. En este caso, los cuatro componentes del análisis serán: la provincia como tercer paisaje, el espacio excesivo, el espacio y la contemplación y la regeneración del espacio vertical.

14.2. CRISTALIZACIÓN DEL ESPACIO COMO PAISAJE: CUATRO PARÁMETROS

14.2.1. LA AMBIGÜEDAD DEL LÍMITE

Al hablar de las últimas fronteras horizontales en el cine ruso nos referimos, fundamentalmente, a los territorios mítico-geográficos del lejano Este y del gran Norte, Siberia y la Antártida. Ambos atesoran tanto valores positivos como negativos, visibles como invisibles, de un presente radical y una carga memorística densa y legendaria³⁷⁹. La periferia geográfica o el sinfín del territorio es la última frontera de lo visible. En tales extremos limítrofes, el espacio aparece como último paisaje, al tiempo que se disuelve en lo informe y se extingue ante los ojos (en la blancura o en la infinitud). La dimensión liminar de la última frontera le hace aparecer y desaparecer, presentarse como última imagen y primera manifestación de lo informe. Dique de la visión y reserva para el ojo. Rostro benefactor, plagado de oportunidades y nuevos principios, y faz maléfica, paradigma de la peor de las condenas. Así, la primera característica del límite -vertical u horizontal-, cuando el cine ha tratado de atraparlo o construirlo ha sido la de su ambigüedad.

Detengámonos brevemente en la construcción mítica de Siberia, un espacio que ha tenido la capacidad de concentrar el sentido dual, positivo y negativo, de todo espacio limítrofe. Según las circunstancias, ha prevalecido la faz demoníaca y amenazadora o su ademán benefactor, como pulmón de la espiritualidad y las esencias

³⁷⁹ Durante prácticamente sesenta años, la localización de los límites del espacio cinematográfico en el lejano Este fue el resultado de una mirada unívoca y centripeta en torno a Moscú. El mito de la periferia es, por tanto, inseparable del mito de la metrópoli (Widdis, 2001: 164). Tal estructura territorial e ideológica comenzará a ser cuestionada en los años sesenta. Analizaremos la ruptura de tal direccionalidad del límite más adelante en esta tesis.

rusas.³⁸⁰ El *lejano Este* ha sido reserva espiritual apartada de las influencias de Occidente, y, también, retaguardia de la historia, lugar seguro a donde parecían no llegar las avanzadillas del tiempo. Cuando había que protegerse de las urgencias históricas (guerras y revoluciones, políticas y religiosas), o cuando se imponía recapitular y volver al inicio, Siberia aparecía como principio inefable: también en este caso, el espacio del Este era como el grado cero del paisaje. La inmensidad de Eurasia ha sido la que ha dado sentido al país, entiende Nivat (1993: 48 y ss.). En el siglo XIX Siberia se presentaba para las clases bajas como un lugar de oportunidades, tal y como queda patente en la expresión “al encuentro del sol”, con la que se definía en el imaginario de la época la aventura de viajar a la región (Gibson, 1993: 67-93). A pesar de su fama como penal (prisión abierta en donde la inmensidad sustituía a los barrotes), Siberia fue territorio de salvación para muchos de los campesinos liberados tras el fin de la esclavitud en la segunda mitad del XIX (tras la ley de emancipación de 1861). Doscientos años antes acogió a los Viejos Creyentes (tras el cisma de la Iglesia ortodoxa en 1666), y, mucho después, ya en el siglo XX, a ciudadanos rusos, ucranianos y bielorusos que huían de la invasión nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Incluso tras la revolución de Octubre, Siberia fue un limbo a donde parecía no llegar la historia. Piénsese en Iuri Zhivago, que viaja a los Urales, territorio incierto que en la novela posee algo de santuario post-revolucionario. Santuario y depósito del alma, “la cultura rusa es producto tanto física como espiritualmente del paisaje del norte” (Agranat, 1998: 64), de las extensiones interminables y vacías de la tundra siberiana, que “fueron comparadas a los desiertos de Tierra Santa” (Iensen, 1992: 40). En la década de 1960, cuatro siglos después de la conquista de Siberia por parte de los cosacos, el entusiasmo por las tierras vírgenes del norte seguía activo (Hellberg-Hirn, 1999: 54). De tal manera que los atributos sagrados del Este y del Norte, que existían ya antes de la ocupación rusa, han pervivido hasta el presente: los cantos de los chamanes y las referencias a islas sagradas, bosques prohibidos y leyendas arcaicas, ritos y cultos legendarios siguen activos en la Siberia de hoy en día (Fryer, 1999: 102).

Ahora bien, aparentemente a salvo del caos y de los peligros, ese *lejano Este* está, sin embargo, plagado de peligros, algunos incluso más desconocidos y salvajes, digamos pre-culturales, que los de Moscú. El “daño de la lejanía” escribe Boris Pasternak también en *El doctor Zhivago* (*Doktor Zhivago*), refiriéndose a la luz que llega del norte. El carácter dual de ese fin-sin-fin queda recogido en estas palabras:

Llega del norte un gélido esplendor de color azul oscuro. Aumenta la visibilidad y la audición de todas las cosas del mundo. Las distancias transmiten sus sonidos con una sonoridad helada, precisa y única. Las lejanías se despejan, como si se hiciera visible, para muchos años, toda la vida (Pasternak, 2010: 252).

La misma fuente de la visibilidad es la que conduce a la ceguera, la causa del gozo, la que se desborda hasta anegarlo. Así, junto a los atributos asociados a la fecundidad y a la reserva espiritual, la mención de Siberia acarrea connotaciones de otro

³⁸⁰ El Cáucaso es otro ejemplo de la dualidad del espacio. Se convirtió en un espacio referencial en la vida de Pushkin y también, aunque desde una actitud antagónica, en un territorio esencial en la construcción del *Demonio* de Lérmontov. Especialmente en los primeros años del siglo XIX la visión del Cáucaso y de Crimea estaba teñida de cierta influencia romántica y, sobre todo, del imperativo roussonianiano de la recuperación de lo salvaje. La misma lectura dualista podría hacerse del mito de la estepa, de las tierras abiertas del sur de Rusia o de los Urales.

tipo.³⁸¹ En la línea de la mencionada dualidad de los espacios limítrofes e inabordables, Siberia ha sido también epítome de cautividad y terror, acentuado durante el periodo estalinista:

Aunque todo comenzó en el XVII -recapitula Hellberg-Hirn-, los líderes soviéticos llevaron los antiguos sistemas de castigo a una sofisticación extrema. Para 1930 Siberia se había convertido en el archipiélago-Gulag de prisiones y campos. Para los atrapados en aquellas islas de esclavitud no había escapatoria. Si ocasionalmente un convicto conseguía evadirse, le sobrevendría invariablemente la muerte por inanición en los bosques y en los cenagales. Ninguna señal marcaba dónde estaba la salida (1999: 54) .

Esta dimensión ambigua del espacio, especialmente escurridizo en los límites, está en la base de su carácter demoniaco, porque el espacio no está en ningún sitio y está en todos, se disgrega y se fusiona con la misma facilidad, no está segmentado por límites materiales, “no puede ser contenido en ningún lugar concreto o volumen, más bien, es él mismo el que contiene. Carente de toda totalidad, abarca todo, al mismo tiempo que él mismo es inabarcable” (Epstein, 2003: 281). Podrá entenderse, a partir de lo dicho, que uno de los aspectos más complejos del afán de control del espacio -de cristalización del espacio como paisaje- coincide precisamente con la necesidad de fijar imaginaria e icónicamente ese límite: cómo filmarlo, cómo hacerlo visible, cómo delimitarlo, acallararlo o domesticarlo.

La proliferación de los filmes ambientados en la lejanía de Siberia y, sobre todo, la codificación de determinados cánones narrativos³⁸² dio lugar a la instauración de un género de la lejanía en sí mismo, un género cinematográfico sobre la ambigüedad de los límites: el *Krasniy Western* o el *Osterns*, literalmente, el *western rojo* o *eastern*³⁸³. Como

³⁸¹ Uno de los primeros relatos que reflejan esta dualidad fue escrito por el arcipreste Avvakum a modo de autobiografía con el título *Historia de una vida* (1672-1675). El texto relata los nueve años de exilio en Siberia a consecuencia de su oposición cismática a la reforma de Nikon (1656), y se centra no sólo en la descripción del viaje y de las penurias personales (como la muerte de sus hijos por la dureza del exilio), sino también en la experiencia del espacio y de su encuentro asombrado ante la naturaleza (1963: 65).

³⁸² Entre las convenciones narrativas del género debemos destacar la definición de los personajes que se adentraban en la lejanía del espacio. En el cine ruso posterior a 1917 el retrato de esa última frontera estaba vinculada a la visión que se ofrecía del colono. En el primer Plan Quinquenal la principal fuerza de transformación del territorio, también de la periferia, había sido la máquina y la colectividad sin rostro. A lo largo de los años treinta, animado por el espíritu del Komsomol -movimiento de los jóvenes comunistas- cuajó la epopeya de la colonización y edificación de nuevas ciudades en algún punto de la lejanía salvaje. El tema inspiró, entre otras, la película *Komsomolsk* (1938, Serguéi Guerasimov). Desde finales de los treinta se fue imponiendo un nuevo tipo de héroe individual, muchas veces un grupo científico, liderado por un héroe-aventurero, que se enfrentaba a una naturaleza limítrofe inhóspita pero benefactora. Era el caso de *El lago de oro* (*Zolotoje Ozero*, 1935), *Piedra lunar* (*Lunnyi kamen*, 1935) y *Siete valientes* (*Semero smelykh*, 1936). Progresivamente, la confrontación del personaje con el espacio informe llevó a la edificación de un particular arquetipo de superhéroe, convertido también en ciudadano y padre ejemplar, enfrentado circunstancialmente a los elementos de una naturaleza sublime y romántica. Véase, por ejemplo, *Siete valientes* (1937). En los años cincuenta, con la política de las tierras vírgenes de Krushev, volvieron a aparecer filmes, como *Primer escuadrón* (*Pervyi Eschelon*, Mikhail Kalatózov, 1955), con un protagonista más colectivo.

³⁸³ Podemos fechar el origen del *eastern* en los años veinte, cuando, sobre todo a través de Lev Kuleshov, la cinematografía soviética buscaba modelos filmicos que rompieran con el llamado *Estilo Ruso*, contemplativo, diletante y pictorialista. Para Kuleshov, el modelo a seguir era el del cine estadounidense, fundamentado en el movimiento, el ritmo, la explicitación de la interioridad en acciones y el montaje en continuidad. En ese tiempo, Kuleshov dirigió un film titulado *Las extraordinarias aventuras del señor West en la tierra de los bolcheviques* (1924), planteado como una traslación o desubicación de un héroe americano en una aventura moscovita. Dos años

ha explicado Serguéi Lavrentiev, el género se fundamentó en dos causas necesarias y complementarias³⁸⁴. La primera se derivaba del propio territorio soviético y su mitología, que aquí hemos descrito; la segunda, de la influencia del género estadounidense del *western*, erigido en paradigma no sólo de Hollywood sino del cine mismo³⁸⁵. El *western* y el *eastern* son géneros que tienen como protagonista al propio espacio en su dimensión limítrofe, ahí donde comienza a germinar como paisaje. Tal es así que, más que por su originalidad narrativa, ambos se definen por la articulación de una cuestión paisajística central en el siglo XX, como es el proceso de transformación del espacio en paisaje (de la naturaleza en cultura). En ese sentido, y no sólo porque sus historias estén ambientadas al aire libre, son el reducto en donde perviven los llamados *nature films* dentro del cine industrial.

Además de en la condición liminar de su geografía, el *western* y el *eastern* coinciden en la dimensión igualmente limítrofe del tiempo histórico que retratan. En el caso ruso, la mayor parte de los *eastern* suceden en el interregno histórico que marcan la revolución de 1917 y la guerra civil, con las rebeliones en los confines del territorio - como la de Basmachi- y episodios propicios a la traición y la aventura. Si la conquista del *lejano Oeste* narra el nacimiento de una nación, la del *lejano Este* describe el triunfo de la civilización revolucionaria.³⁸⁶

Más allá de la repetición de arquetipos y personajes, y de la rima de espacios geográficos (los Urales y Monument Valley, el Volga y Río Grande), hay sin embargo un elemento irreductible entre el *western* y el *eastern* referido precisamente a su distinta formalización del espacio. Mientras que el primero es la historia de cómo se crea el paisaje norteamericano por excelencia, hasta el punto de quedar fijado como icono del siglo XX, el *eastern* es la historia de una constante disolución, de cómo el espacio devora a la cultura. Ahí el cine no hace sino trasladar una idea de la frontera que ya fue estudiada por el historiador Serguéi Soloviev (1820-1879), autor de la monumental *Historia de Rusia (Istoriia Rossii)*. En comparación con la colonización del Oeste

después filmo *Dura Lex*, un western ambientado en el Yukón (Canadá) en plena fiebre del oro, recurriendo a una serie de convenciones propiamente genéricas.

³⁸⁴ No mencionaremos aquí la importancia de los western rojos en otros países del Este, como Checoslovaquia o Alemania Democrática. A diferencia del ruso, estos resultan de una copia más directa del género norteamericano, tanto en las historias como en las localizaciones, los personajes, el vestuario y la ambientación. Estos detalles procuraron al western rojo una dimensión paródica, no siempre entendida, de la que careció sin embargo el género soviético. Para ampliar esta diferenciación remito a Serguéi Lavrentiev (2009).

³⁸⁵ La influencia del *western* hollywoodense puede seguirse a través de algunos films claves a lo largo de las siguientes cuatro décadas. *The Lost Patrol* (1934), de John Ford, procuró un gran impresión a Josef Stalin, un espectador especialmente aficionado al género de indios y vaqueros. El film de Ford fue la base para *Los 13*, extraordinario *eastern* dirigido por Mikhail Romm en 1936. Más adelante, en los años 60, en el contexto del Deshielo, el estreno en Rusia de *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) supuso un éxito extraordinario de público, que llenó cines y estadios para verla. La película de John Sturges sirvió de modelo un *eastern* producido con motivo del 50 aniversario de la Revolución bolchevique: *Sol blanco del desierto* (1969), de Vladimir Motyl. Coincidió el estreno con el primer aniversario desde la invasión de Checoslovaquia -explica Lavrentiev- que acabó con todas las esperanzas de democratización del comunismo. Este aspecto aparece reflejado en *Sol blanco del desierto*: un film triste sobre la pérdida de las ilusiones.

³⁸⁶ El film que codifica las virtualidades de este periodo fue *Pequeños diablos rojos (Krasnye dyavolyata, 1923)*, de Iván Perestiani, que se convirtió en uno de los grandes éxitos del cine soviético del periodo silente. En 1967 se filmó una nueva versión de esta mítica película, esta vez en color y pantalla anamórfica. Durante los años sesenta se vivió un verdadero apogeo del Eastern, abierto ya a la cita expresa al cine americano, a la parodia, el desencanto y las contradicciones de los héroes. Así, por ejemplo, el film *Nadie quiere morir (Nikto ni khotel umirat, 1966)*, de Vitautas Zalakiavichus, fue el primer retrato de las guerrillas anticomunistas lituanas que, gracias a las convenciones del género, no fueron vistas como traidores o contrarias al sistema.

americano, la frontera en Soloviev no funciona como catalizador de una nueva cultura sino como disolvente de la propia. Mark Bassin, que ha comparado la idea de frontera en Soloviev con la de quien podría ser su equivalente estadounidense, Frederick Jackson Turner, llega a una conclusión reveladora:

Turner siempre vio en la frontera, es decir, en el retroceso de tierra libre y en el avance de los asentamientos americanos, la fuente de las más relevantes características nacionales y de su propia grandeza. Para Soloviev, sin embargo, el mismo fenómeno constituía la más obvia y dolorosa constatación de cómo en Rusia la naturaleza, madrastra demoníaca, ejerció constantemente una influencia nefasta y denigrante (1993: 499).

Se explica así que mientras el *western* construye nuevos centros estables - asentamientos que crecerán como núcleos urbanos-, del cine ambientado en el *lejano Este* llega la impresión de un territorio impreciso e inestable, difícil de visibilizar, sin nombre, muchas veces asociado a un océano igualmente inominado que sigue más allá en el horizonte. Todo lo que en el *western* aparece como manifestación concreta de la conquista espacial y de la habitabilidad del nuevo espacio (un rancho, una lápida, un cerco) en el *eastern* se torna espejismo, reflejo, visión fugaz, incluso aparecer inexplicable y fantasmagórico. En *Los 13 (Trinadtsat)*, 1936, Mikhail Romm), el mar de arena aparece retratado sistemáticamente como agua, generando un constante efecto de visión enajenada que comparten los espectadores y los personajes. En *Los 41* (1956, Grígori Chukhrái) la aventura en las dunas del desierto se transforma en un momento dado en un relato amoroso ambientado en un paraíso terrenal que se despliega como verdadero espejismo, tan dichoso como frágil. En *Sol blanco del desierto (Bolnoe solntse pustyni)*, 1969, Vladímir Motil), las visiones del protagonista en medio del desierto se concretan ante sus ojos como visiones de la verde Rusia, desde donde le mira su mujer, Katerina.

Este limbo propicio a las apariciones que es el límite espacial-geográfico ha proporcionado, precisamente por su dimensión atópica, algunos de los relatos más desconcertantes del cine ruso-soviético. *Al borde del mar azul (U samogo sinyego morya)*, Boris Bárnét, 1935) proporciona probablemente el ejemplo más extremo. Animado por un espíritu romántico y roussonian, llamativamente sensorial en el contexto del cine soviético, aferrado a determinadas formas características del cine silente, próximo a *Tabú* de Murnau y a la comedia física, *Al borde del mar azul* describe el enamoramiento de dos náufragos de una misma mujer, Masha. Los dos pescadores arriban a las playas de un *koljoz* desubicado e ilocalizable en la lejanía. En un ambiente que parece revivir un estado de gozosa felicidad primigenia, de euforia del cuerpo y celebración cinética con el mundo, elogio de la risa y el amor, el filme cobija en su interior una secuencia inquietante, que asusta y reconforta a los personajes en la misma proporción. Se trata de la resurrección de Masha, cuando es devuelta sana y salva por el mar, después de haber sido engullida por el océano en una tormenta. Fuera de toda lógica, y a pesar de la dicha que conlleva, la vivificación de Masha hace que los dos hombres den unos pasos para atrás, amagando la huida:³⁸⁷ la secuencia produce en los

³⁸⁷ Sobre la rara fisicidad de este film, recomiendo el visionado del breve ensayo cinematográfico de Nicole Brenez: <http://www.youtube.com/watch?v=T7ghMxw548w>

protagonistas el espanto contradictorio de otros regresos a la vida, como el de Hari en *Solaris* (*Solaris*, 1972, Andréi Tarkovski). También en el caso de Tarkovski, la resurrección se produce a orillas de otro océano, el mar de Solaris, en un límite igualmente ambiguo y escindidor, aunque esta vez sobre la vertical. En ambos casos, el movimiento del océano se erige en metáfora de la imposible delimitación del límite, siempre cambiante.³⁸⁸

14.2.2. LA APARICIÓN-DESAPARICIÓN DEL ESPACIO INTERMEDIO

En el cine del llamado Realismo Socialista, desde mediados de los años treinta, el espacio no era representado como una horizontal indiferenciada, sino a través de divisiones jerárquicas. La oposición arriba-abajo, característica de una estructura social piramidal, se articulaba también horizontalmente, habitualmente bajo el patrón centro-periferia (Clark, 2003: 9-10). Uno de los aspectos más llamativos del llamado cine del Realismo Socialista resulta ser, precisamente, la ausencia del territorio intermedio entre los extremos: entre el origen y el destino de un viaje. Los personajes, fuesen expedicionarios o funcionarios, científicos o soldados, aparecían directamente en su nuevo destino o viajaban a Moscú, obviando el espacio intermedio. Mencionamos la llamativa ausencia de este espacio *entre* durante el estalinismo porque su protagonismo intermitente en el cine ruso-soviético le otorga un carácter guadianesco nada inocuo: su aparecer-desaparecer siempre señala un cambio en la percepción y en la representación del espacio. Para apreciarlo en toda su dimensión hay que retrotraerse al cine de los años veinte.

Una de las características espaciales del *periodo de apropiación*³⁸⁹, tal y como ha sido identificado por Widdis (2001: 12), consistió precisamente en la valoración de ese espacio intermedio: la experiencia directa de ganar terreno al espacio y de convertir el territorio intermedio en verdadera mediana hacia la industrialización completa. El espacio *entre* era la concreción más evidente de que la revolución estaba trazando un camino no sólo ideológico sino realmente físico y geográfico. La valoración del espacio intermedio era una forma de relatar el apetito de la revolución, que iba engullendo el espacio, viviéndolo, habitándolo. La dimensión fenomenológica del espacio fue acompañada en muchas ocasiones de cierta curiosidad etnográfica hacia las personas que ocupaban esas tierras de nadie³⁹⁰. Ocurre así, en los documentales de Vladímir Erofeev. Contemporáneo y oponente declarado de Vértov, Erofeev pretendió siempre evitar los trucos y los efectos de montaje que hacían del cine-ojo “un gabinete de

³⁸⁸ *Al borde del mar azul* es un film emparentado con *Los 41*, pero no por sus afinidades, sino por las diferencias con las que ambos resuelven la dimensión liminar del espacio: ambos señalan los dos rostros del límite. Tanto en el episodio de la playa de Bárnét como en aquél con el que concluye el film de Chukhái el mar devuelve a tierra el cuerpo de la persona amada. En el caso de Bárnét, las olas empujan el cuerpo de Masha, que retorna a la vida ante nuestros ojos como un milagro magnánimo del mar. En el de Chukhrái, el mar entrega el cadáver de Vadim a los brazos de Masha. A ella que, precisamente, lo ha matado de un disparo por la espalda. Así, todo lo que en el film de Bárnét era misterio, en la película de Chukhrái se torna incomprensión. El misterio se refiere a las inefables leyes de lo que la naturaleza oculta; la incomprensión, al comportamiento inexplicable de los hombres, capaces de liquidar aquello que más aman.

³⁸⁹ A partir del GOELRO -plan de electrificación aprobado en el VIII Congreso de los Soviets de 1920- y del final de la guerra civil.

³⁹⁰ Argumenta Widdis que “esta mirada etnográfica aparece en el cine ruso en momentos en los que existe una relación vivencial con el medio, en tiempos de cambio y regeneración, como sucedió también en los años sesenta” (2001: 110).

curiosidades”,³⁹¹ para poder presentar la realidad con la mínima interferencia posible del dispositivo filmico (Tsivian, 2004: 122). Films como *Serdse Azzi* (1929), *Pamir* (1929) y *K Schavstlivoy Gabani* (1930) tienen una intención menos exploratoria desde el punto de vista formal que las de Vértov, pero dan cuenta de la vivencia experimental de la cámara, muchas veces en movimiento, atravesando los territorios intermedios hacia la lejanía asiática. En otras de sus películas, la cámara parece plantarse cara a cara frente a la inmensidad del espacio, lo que introduce un elemento contemplativo y de asombro verdaderamente inquietante, porque parece reclamar la activación reflexiva del espectador ante la naturaleza inabordable.³⁹² Esta visión del espacio intermedio como experiencia fenomenológica (en el que el hombre aparece comprometido con el territorio que va ganando con sus manos, no con sus ojos) tiene conexión con el planteamiento de espacio folclórico realizado por Valdimir Propp, en donde el espacio parece activarse o hacerse visible precisamente por la presencia humana.

El hito más importante en la apreciación del espacio intermedio por sus consecuencias cinematográficas fue la expansión del ferrocarril. El tren entró en el cine soviético con toda su fuerza cultural mítica: la visión del paisaje a través de la ventanilla proporcionaba una imagen dinámica y flotante del paisaje, tan visual como experimental, ya que parecía incorporar al espectador al flujo sanguíneo que, a través del sistema ferroviario, interconectaba todo el país (Widdis, 2003: 121). Si en Occidente vertebró o reticuló el espacio, en la Unión Soviética el tren lo redefinió en su horizontalidad, incorporándose de manera natural a la tradición del *put*, es decir, del caminar constante e inagotable (físico y simbólico), inscrito de manera imperecedera en la cultura rusa. Tal acercamiento dinámico al territorio constituye uno de los elementos definitorios de lo que Widdis identifica como apropiación del territorio, propio del cine ruso hasta mediados de la década de los años 30. La acción más rotunda de esta interpretación fenomenológica del espacio intermedio fue la que desarrolló entre 1931 y 1935 el *Kino-tren* (*Kino-poedz*) de Alexánder Medvedkin.

El *Kino-tren* era una unidad de producción, creación y exhibición autónoma instalada en un convoy con tres vagones, uno destinado a vivienda para el personal (32 miembros) y los otros dos al laboratorio, sala de proyección, montaje, grupo electrógeno y almacén. Constituido en agosto de 1931 por orden del Comité Central del partido, recorrió durante cinco años los territorios industriales y campesinos documentando la construcción del socialismo. El experimento cumplía una función pedagógica y socializadora y ayudaba a la construcción de la imagen que en el proyecto soviético los trabajadores tenían de sí mismos.³⁹³ Enarbolando el eslogan *Hoy rodamos, mañana exhibimos*, el *Kino-poedz* resultaba de la superposición de dos estructuras horizontales sobre el territorio, porque sobre la geografía física cuadrículada por el tren, el cine desplegaba la geografía humana recogida en sus películas. Además, la

³⁹¹ “En lugar de mostrar la vida cotidiana -criticaba Erofeev al *Kino-Ojo*-, tenemos un gabinete de curiosidades cinematográficas (*kunstkamera*): un elefante caminando por Moscú, un vigilante sin aliento, la dacha Kanatchikova, etcétera. Todos esos elementos inusuales, modificados por trucos técnicos, proporcionan la base del film y lo convierten en un espectáculo” (2004: 105).

³⁹² A pesar de que su obra es incomparablemente menos conocida que la de Vértov, en opinión de Tsivian, en la historia del cine documental soviético Erofeev es el único cineasta cuyas películas compiten con las de Vértov en talento e ideas (2004: 122).

³⁹³ Widdis identifica este proceso con el concepto de interpelación definido por Louis Althusser, en tanto procuraba una herramienta de reconocimiento del ciudadano individual como sujeto en un sentido nacional (2003: 45).

PARTE III

colonización del espacio que procuraban las imágenes del cinematógrafo presentaba a los trabajadores en el proceso de aprendizaje y mejora, como modelos de excelencia encarnados en ellos mismos. De manera cierta, el *Kino-tren* delimitaba el espacio y lo habitaba atendiendo a las tres fases características de la producción cinematográfica - rodaje, montaje y proyección-, que resultaron ser, también para Medvedkin, las tres etapas o condiciones para la construcción del paisaje.

El espacio intermedio fue desapareciendo del cine soviético a partir de los años treinta, conforme fue instalándose una jeraquía férrea y sacral de los extremos: la periferia y la metrópoli. En esa tensión, “la dualidad espacio-tiempo (centro-periferia) era tan radicalmente diferente que ambos límites aparecían desconectados entre sí de una manera extrema” (Clark, 2003: 9). Aunque las reflexiones de Clark se centran especialmente en literatura, son aplicables también al cine. La disolución del espacio-trance, coincidió con la generalización del avión. Allí donde el tren engullía la horizontal metro a metro, el avión generaba espontáneamente una elipsis temporal y espacial. Cuando el héroe “atravesaba el interin entre los dos polos -ilustra Clark- no ve nada excepto nubes: escenografía más que perfecta para un espacio que ha perdido concreción y realidad (2003: 9-10). Las nubes, epítome del paisaje-representación, vuelven a aparecer en el cine ruso-soviético, precisamente en un momento en el que la representación del paisaje volvía a retomar parámetros pictorialistas o visualistas, hacia cierta clase de nueva espiritualidad. La aparición y desaparición del espacio intermedio está ligada a la transmutación del centro y a la articulación de la mirada cenital, aspectos que analizaremos en los siguientes epígrafes.

14.2.3. LA TRANSMUTACIÓN DEL CENTRO

El tercer parámetro que permite pautar los cambios en la cristalización del espacio como paisaje se refiere a la representación del centro, como corazón geográfico, político y espiritual. La revolución, tal y como la contaron los filmes de Eisenstein y Pudovkin, consistió en el asalto y desocupación del centro. Un centro representado en *Octubre* por el Palacio de Invierno y en *La Madre (Mat, 1926)**, por los núcleos de producción industrial. En este film se describe la revolución de 1905 como el avance progresivo de la masa de las afueras, incluso desde el campo abierto, hacia el centro de la ciudad, en un proceso que, al coincidir con el deshielo, parece no hacer distinciones entre la masa de personas y el paisaje desbordado: una misma pleamar revolucionaria anega el centro del poder. Con el triunfo de la revolución, sin embargo, el poder magnético y vertebrador del centro no sólo no desapareció, sino que fue adquiriendo una complejidad y peso llamativos. A partir de la década de 1930, y con una pulsión igualmente vertebradora, “todo el país estaba organizado a través de una jerarquía de esferas de diferente sacralidad, una cartografía de poder. Fue una característica del Realismo Socialista, tanto en arte, cine o literatura, presentar esta estructura espacial con sus señales y sus mapas de ruta” (Clark, 2003: 8). De lo que aquí debemos dar cuenta no es, en todo caso, del proceso de desocupación y posterior sustitución del núcleo de poder, sino de la evolución paradójica que llevó a la desubicación y progresiva omnipresencia del centro.

Desde finales de la década de 1930 muchos filmes estaban localizados en la periferia. Una lejanía que adquiriría su sentido por la tensión gravitatoria que generaba

Moscú y sus capas concéntricas: dentro de Moscú, estaba el Kremlin, y en el interior de la fortaleza, el mismo Stalin. Progresivamente a lo largo de estos años, “el centro fue convirtiéndose en un espacio sacralizado -advierte Clark-, el espacio de los grandes líderes” (2003: 14). De tal manera que el rol de las masas fue permanecer siempre en movimiento, en el esfuerzo de ganarse Moscú. Uno de los parámetros que mejor miden la densidad del centro en el cine soviético es el que tiene que ver con la progresiva atribución de valores sacrales, característicos de lo irrepresentable o lo indecible. El contacto directo con *el centro del centro*, es decir, con la misma figura de Stalin, poseía habitualmente un carácter súbito, fugaz y habitualmente epifánico. Muchos filmes del periodo se estructuraban como procesos de maduración o aprendizaje hacia la etapa adulta. En tales rituales, el encuentro con el Gran Líder era presentado no sólo como un premio, sino como cierta comunión ontológica, breve pero eficaz, con el modelo. Las variaciones de esta fórmula son numerosas. En *Valery Chkalov* (1941, Mikhail Kalatózov), la sustancia del encuentro del protagonista con Stalin no se representa directamente, sino que se proyecta metafóricamente en la secuencia final en la que el héroe del film se convierte él mismo en padre. En *La caída de Berlín (Padenie Berlina, Mikhail Chiaureli, 1949)**, Stakhanovite es recibido por Stalin en los jardines del Kremlin. Sorprendemos a Stalin contemplando un árbol imponente, dando a entender la magnanimidad y el magisterio del líder también en la marcha de la propia naturaleza³⁹⁴. Cuando Stakhanovite descubre la presencia cegadora del *Gran Jardinero*, el agricultor da unos pasos atrás, impelido a la huida por la visión cuasi sobrehumana que tiene delante de sus ojos. Las consecuencias de tal encuentro se concretarán a lo largo de la película en la propia maduración emocional del protagonista, que siempre portará consigo la revelación de aquella lejana conversación. La dimensión liminar del jardín como lugar donde tuvo lugar el encuentro queda reforzada, además, por una progresiva disolución material de Stalin, que va adquiriendo una omnipresencia invisible y sonora. A través de la radio, el corazón invisible de la URSS podía hacerse presente allí donde la voz lo deseara. Jan Plamper explica a este respecto que, así como a comienzos de los años 30 Stalin figuraba con regularidad en las películas, para el tiempo de *La caída de Berlín*, finales de los 40, ya no hacía falta que apareciera para estar presente (2003: 43). La invisibilidad del centro permitía que se manifestase a través de sonidos, cuadros u otro tipo de señales.

Convertido en espacio limítrofe, no geográfico sino metafísico, el jardín asumió en otro film de Mikhail Chiaureli un grado de exacerbación absoluto. A través de él, el centro geográfico de la revolución adquirió una evanescencia sagrada, incluso iconográficamente. Nos referimos a *La promesa (Kliatva, 1946)**, en donde aparece perfectamente delimitada esta ausencia-omnipresencia del centro. En los primeros minutos de la película, tras la muerte de Lenin y mientras Kamenev y Bukharin se ocupan del reparto del poder, Stalin avanza solitario por el sendero hasta un banco vacío, absorto en sus pensamientos. Cuando llega al epicentro del parque se detiene y eleva sus ojos al cielo encapotado. Un rayo de sol se abre paso entre las nubes para, con su haz de luz, señalar al nuevo líder e investirle como nuevo profeta. Como advierte Oksana Bulgákowa, para un espectador actual tal escena es absolutamente

³⁹⁴ La angulación y dirección de las miradas en este film son esenciales. La misma mirada hacia arriba que proyecta Stalin hacia el árbol del jardín, se trasladará a los soldados soviéticos cuando, tras la toma de Berlín y el fin de la guerra, elevan los ojos al cielo, de donde llega el avión que trae a Stalin. En buena medida, es Stalin quien enseña a mirar y confiar en las alturas.

PARTE III

incomprensible (2003: 60). En su momento, sin embargo, incluso para un crítico no ruso como André Bazin, era evidente que “el espíritu santo de Lenin descendía sobre el nuevo Moisés, Stalin, parado frente a un banco del parque cubierto de nieve en el estado de Gorki” (Bazin, 1997: 34). La clave para el desciframiento de la secuencia tenía que ver con la construcción del paradigma del jardín³⁹⁵ y, especialmente, con el motivo del banco en el parque, que remitía directamente a *Tres cantos a Lenin*, de Vértov.

La película de Vértov, lo hemos visto en la parte II, contribuyó de manera extraordinaria a construir una interpretación narrativa del espacio mítico o cosmogónico soviético, tal y como fue articulándose con el estalinismo. En esa construcción narrativa del paisaje debemos incluir, también, la fijación iconológica de determinados elementos o motivos. Vértov desarrolla el trabajo de un hacedor de símbolos, “impartiendo carácter sagrado a los objetos de la vida cotidiana -un banco, una bombilla, un periódico-, a los personajes de la historia reciente -el cuerpo muerto de Lenin-, y a los espacios geográficos concretos -un parque en una hacienda cerca de Moscú, la Plaza Roja, la central energética de Dneproges en el Dnieper” (Bulgákowa, 2003: 56). Este proceso de sustitución o fijación iconológica permitió que, posteriormente, la referencia a elementos, personalidades, hechos o lugares constitutivos del relato soviético no necesitase de paráfrasis ni giros complejos y que apareciera, además, cargada de la dimensión mítica propia de un sistema de representación coherente y suprahumano.

Específicamente, el banco del parque aparece en el film de Vértov por primera vez cuando muestra una fotografía de Lenin sentado en él. Después, el banco vacío se repite en diversas ocasiones a lo largo del verano, invierno y primavera. La repetición no es caprichosa o simplemente composicional, sino que fija uno de los motivos del film en torno a la presencia y la ausencia, la vida y la muerte. En el banco se concreta la idea de que Lenin está presente a pesar de no ser visible. Idea que, verbalmente, encuentra un eslogan repetido asimismo en el film: “Lenin vive”. En este sentido, el banco no es un objeto de museo o un destino de peregrinaje nostálgico, sino verdadero lugar sacro, allí donde se hace presente lo ausente. Entiende Bulgákowa que:

el espacio de *Tres cantos a Lenin* (...) es centrípeto, saturado de significado. Está estratificado y descompuesto de acuerdo a elementos significantes e insignificantes. No es éste un paisaje; es un médium para la transmisión de un mensaje sagrado, que usa el montaje y el nombre unificador para suturar el espacio (2003: 60-61).

Como se aprecia en *La promesa*, el centro -Moscú, el Kremlin, Stalin- fue perdiendo entidad física en el cine de los años cuarenta y cincuenta y se convirtió progresivamente en agujero o vacío, al mismo tiempo que fue asumiendo una omnipresencia suprahistórica. Un banco vacío en el parque, detenerse en silencio frente a él, tal y como hace Stalin en *La promesa*, era suficiente para que el paisaje desplegara las capas

³⁹⁵ La construcción del jardín como espacio intermedial que permite la comunicación con el más allá ha acompañado a la cultura rusa desde tiempos inmemoriales. Lo hemos visto en diversos momentos de la historia cultural a lo largo de esta memoria y específicamente en el cine del Simbolismo, a comienzos del siglo XX. Llegamos a identificarlo como primer modelo paisajístico del cine ruso. No abundaremos, por tanto, en la raigambre paisajística que une *La promesa* con *Tres cantos a Lenin* y con otros films en donde el jardín aparece con tal carga fronteriza o invocatoria.

superpuestas y, a través de sus estrías, dejara entrever la construcción metafísica del poder estalinista. En ese instante, el espacio, siempre ambiguo, se hacía absolutamente visible.

14.2.4. EL EJE VERTICAL Y ENCARNACIÓN DEL PUNTO DE VISTA

La mirada cenital constituye uno de los rasgos estilísticos más persistentes y originales del cine ruso-soviético desde los años veinte a la actualidad, tanto por su articulación cinematográfica como por la conexión que establece con su tradición cultural y artística. En este epígrafe analizaré las peculiaridades de esta mirada en la conformación del espacio y del paisaje a partir de los tres rasgos que participan en su definición: su poder enunciator, su gestualidad (hapticidad) y su temporalidad. Identificaré brevemente estos tres componentes que caracterizan al cine como “máquina simbólica de producir punto de vista” (Aumont, 1997: 55).

En primer lugar, con el poder enunciator de la mirada me refiero a la energía motriz, al interés o al poder que vincula ese punto de vista a la tierra. De ahí la pregunta sobre la fuente enunciativa de esa mirada: ¿De quién es ese ojo solar? ¿Quién mira y por qué lo hace? Y, junto con estas preguntas, ¿es reconocible o visible el dueño de la mirada? Aunque aplicadas a otro contexto, a propósito de la visión de Nueva York desde el World Trade Centre, Michel de Certeau ha explicado que, desde lo alto, el espectador es un “Ícaro volando sobre las aguas”. El punto de vista elevado le transforma en un voyeur, le coloca a una distancia, transforma el mundo enigmático que le tenía poseído en un texto tendido ante sus ojos. “Esa posición le permite ahora leer el mundo, convertirse en el Ojo Solar, mirando hacia abajo como un dios. Exaltación de un impulso visual y gnóstico. Ser sólo este punto vidente es la ficción del conocimiento” (De Certeau, 1996: 104.).

Respecto a la gestualidad o hapticidad de la mirada vertical, el punto de vista establece también un tipo de contacto particular con la realidad filmada. “La diferencia entre la visualidad háptica y la óptica -argumenta Marks- es una cuestión de grado. En la mayor parte de los procesos de la mirada están presentes ambas en un movimiento dialéctico de la lejanía a la proximidad” (2000: 163). Es distinto que, desde la posición cenital, la cámara se imponga como un peso gravitatorio que flota oteando el horizonte como si llegara a un nuevo mundo, a que la película registre el movimiento de elevación o descenso hacia el paisaje. No es indiferente, en la identificación del punto de vista, que la cámara se eleve desde la corteza terrestre sin solución de continuidad hasta un punto indeterminado en las alturas, o que lo haga en sentido inverso. En la movilidad o estatismo de la imagen queda evidenciado el interés o la indiferencia, y supone siempre una dimensión gestual de la mirada: el ojo cenital toca, acaricia, compadece, insufla vida, alienta o somete a través del gesto háptico que queda en evidencia a través de su gesto. Lo explica Aumont:

El ojo ve, pero también toca: hay en la visión percepciones ópticas -puramente visuales- y percepciones hápticas -visuales-táctiles-, doble modo que responde, además, a otra división, entre *nahsicht* -la visión de cerca, la visión corriente de una forma en el espacio vivido, en el que uno puede acercarse y tocar- y

fernsicht -la visión de lejos, la visión de estas mismas formas según las leyes específicas del arte (1997: 111).

La tercera variable afecta a la dimensión temporal de la mirada vertical. La posición fija y puramente perpendicular implica habitualmente una mayor abstracción temporal que la que resulta de la incorporación del horizonte en el encuadre. La poderosa función intermedial del horizonte queda en evidencia precisamente en este tipo de composiciones. Desde la horizontalidad del suelo, el horizonte, como última línea de la tierra en contacto con el cielo, añade cierta abstracción, atemporalidad y elevación al paisaje. Sin embargo, en las imágenes aéreas la franja del horizonte incorpora una dimensión contraria, es decir, de ligazón con la temporalidad terrestre, porque de ahí nacen los días y las noches. El horizonte se convierte así en un componente de medición o contingencia temporal.

La conquista física de un punto de vista cenital sobre el territorio está inextricablemente unida en el cine ruso a los logros aeronáuticos, a partir de 1923. Ahora bien, la alusión al espacio vertical es una constante metafórica y espiritual en la cultura rusa no sólo vinculada al proceso desacralizador del cielo que se escenifica tras Octubre de 1917. Desde principios de siglo XX, en la dimensión vertical del espacio se libraron batallas religiosas, estéticas y políticas de gran calado. Fedórov entendía que dominar la fuerza del cielo significaba vencer a la muerte y alcanzar la inmortalidad. Bieli comparó el vuelo del espíritu humano que desafía el mundo convencional con los aviadores de la época, “desesperados frente al abismo”. Los futuristas Elena Guro y Vladímir Markov rindieron culto a la levedad y a la naturalidad. Andreiev relató cómo el protagonista de *El vuelo* (1914) sufría en el cielo una profunda transformación del alma y el cuerpo. Los poetas biocosmistas desarrollaron en 1920 la mitología de los espacios infinitos. Malévich abundó en la poética de la experiencia extática, pero también en la dimensión de desventura, caída y muerte desde las alturas, que aparece como argumento en *Muerte simultánea en un aeroplano y en el ferrocarril* y que también inspiró a Goncharova en *Ángeles y aeroplanos* (Bobrinskaia, 2010: 80). Basten estas pocas referencias para recordar la interpretación dualista y ambigua del cielo, característica de todo límite espacial, pero acentuada en este caso por las fuerzas de ascensión y caída que alimentaron los relatos de Icaro, Faetón y Juan Levistchnik³⁹⁶.

Manejando la tradición cultural y los componentes que definen la mirada cenital cinematográfica, podemos diferenciar dos grandes formulaciones de la verticalidad en el cine ruso-soviético entre 1917 y mitad de siglo XX. El primer periodo, que llamaremos cartográfico o de mapización, se caracteriza porque la mirada vertical ejerce una función enunciadora despersonalizada y omnisciente, el ojo de la revolución que, desde las alturas, transfigura el territorio, lo fija al presente histórico, pero proyectándolo también al tiempo que está por llegar. En este caso, el vector de la mirada desciende vertical sobre la tierra firme, reafirmando su potencialidad transfiguradora, la posibilidad cierta del paraíso soviético concretado sobre el barro terrestre. En el segundo periodo, desde mediados de los años 30, el gesto de la mirada vertical no desciende sobre la tierra y sus habitantes, sino que es la mirada de éstos la que se eleva

³⁹⁶ El monje Juan Lestvichnik, nacido en torno a 540, es uno de los grandes místicos de la Iglesia de Oriente, autor de *La escalera (Lestvichnik)*, guía de perfección del alma compuesta por las etapas espirituales de la conquista el cielo hacia la resurrección.

hacia un lugar indeterminado y solitario en las alturas. Los planos desde las alturas se singularizan en el punto de vista de un único contemplador, el piloto o el héroe (asociado en ocasiones a distintos tropos referidos a Stalin como sol de la URSS). Al mismo tiempo, se desmaterializa la localización temporal del punto de vista, haciéndose menos contingente y humana. A esta segunda etapa la llamaremos sacralizadora. Analizaremos a continuación estas etapas.

14.2.4.1. ETAPA CARTOGRÁFICA O DE MAPIZACIÓN

Hasta las dos últimas décadas del siglo XVIII los mapas eran la única representación visual que ofrecía una imagen aproximativa del espacio ruso. No eran proyecciones científicas, sino formas de relato religioso o político que dieron lugar a visiones de Rusia que, aun partiendo de ella, iban más allá de la representación geográfica. Como advertía el crítico literario Nadezhdin a mediados del XIX, “basta con mirar al mapa del mundo para hacerse cago del destino futuro de Rusia”. Existe por tanto una interpretación de Rusia a partir de la cartografía o la topografía que ha contribuido en momentos determinados a edificar su identidad (Ely, 2005: 35). La visión del territorio a vista de pájaro (y su representación cartográfica) adquirió un auge importante en Rusia especialmente desde el reinado de Pedro el Grande. La instrucción en los *vidopis* (vistas pintadas), como práctica distinta (incluso opuesta) al *peizazh* o paisaje, se mantuvo en la Academia de Bellas Artes durante el siglo XIX, lo cual pone en evidencia la importancia que desde las instituciones artísticas se otorgaba al género. En el tiempo en que se generaliza su uso, entre los siglos XVII-XVIII, los mapas aparecen ya como objetos de naturaleza híbrida: son, efectivamente, representaciones que remiten a un referente real (ya a finales del siglo XVII los mapas señalaban con precisión la localización de templos e iglesias, incluso la extensión de las propiedades y parcelas campesinas); pero, sin embargo, adquieren una mirada proyectiva, no sólo sobre la geografía, sino sobre la moralidad y el futuro del territorio. Las imágenes cartográficas fueron trabajadas y casi reverenciadas como artefactos religiosos, también por parte de sus creadores. “Tomando ejemplo de la imaginería propia del icono - explica Kivelson- los hacedores de mapas abordaron sus interpretaciones visuales del mundo con el cuidado, si no la reverencia, propio de un artefacto religioso” (2008: 48).

La historia de la cartografía tuvo su continuación en el cine. “Entre 1917 y 1935 -explica Emma Widdis-, en la Rusia soviética se desplegó un ambicioso proceso de mapización. La creación de una *geografía imaginaria* coherente del enorme *neobiatnyi prostor* (espacio sin límites) de la Unión Soviética fue un reto vital para el nuevo régimen, que marcaba los límites del poder” (2003: 3). En ese empeño, las películas se convirtieron en herramientas cartográficas y vehículos para la edificación del nuevo imaginario soviético. Walter Benjamin dejó un testimonio elocuente cuando, tras su viaje a Moscú en 1927, escribió:

Rusia está comenzando a tomar forma para el hombre de la calle. Un gran film de propaganda, *La sexta parte del mundo*, ha sido ya anunciado. Sobre la nieve en las calles de Moscú están apilados mapas de la URSS, que los vendedores

callejeros ofrecen a la venta. (...) El mapa va a convertirse en el centro del nuevo culto icónico ruso al nivel del retrato de Lenin” (1986: 51).³⁹⁷

De la misma manera que la mirada horizontal (y la actitud de aprehensión) estaba vinculada al tren, el punto de vista cenital coincide con la conquista aeronáutica y su expansión a partir de los años treinta. Tal mirada implicaba una actitud de control, más próxima al conocimiento abstracto del paisaje que al experimental. Víctor Shklovskii, ya en 1925, había escrito que la tierra vista desde arriba adquiriría una faz unidimensional, geométrica, sin huella humana individual, como un paisaje del que se hubieran borrado las marcas de la experiencia del hombre (Shklovskii, 1985: 76). Desde esta perspectiva, el cine como herramienta de mapización era especialmente explícito en *Turksib* (1929)*, de Víctor Turin. El film da cuenta de la ocupación del territorio y de su progresiva transformación a través de mapas animados, sobre los que van trazándose líneas, señales y perímetros que representan caminos y vías de tren, nuevos asentamientos y territorios cultivados. El film combina, así, la filmación de los cambios físicos a pie de la tierra -el territorio convertido en grafía abstracta, en texto escrito- con las animaciones cartográficas, éstas sí verdaderamente racionales. Los mapas aparecen ante nuestros ojos, cobran vida, se mueven como si lo que tuviéramos en la pantalla fuera realmente un relato del espacio, la culturización vertical de las llamadas tierras vírgenes.³⁹⁸ Tanto por la transformación física del territorio como por el dibujo sobre los mapas, que parece trazado por el dedo abstracto de la revolución, el film posee una dimensión espacial kinestésica. Se define por su hapticidad, por su naturaleza táctil y porque aparece infinito, isotropo, homogéneo y tridimensional, sustentado en la idea cartesiana del espacio (Aumont, 1997: 110).³⁹⁹

Aunque está presente desde los primeros filmes post-revolucionarios, por ejemplo en *Vértov*⁴⁰⁰, la mirada vertical se generaliza en el cine ruso desde mediados de

³⁹⁷ La conexión entre poder ruso y mirada cartográfico-cenital se remonta al menos hasta 1709 cuando Feofán Prokopovich, uno de los ideólogos de Pedro el Grande, adoptó tal punto de vista para ensalzar las dimensiones del territorio: “Sobrevuelo mentalmente [este territorio], comenzando por nuestro río Dnepr a las costas del mar Negro, desde allí al Este, al mar Caspio, o incluso a los bordes del reino de Persia y luego a los límites más remotos del reino de China del que casi no tenemos noticia, y más tarde a la Nueva Tierra del océano Ártico, y al oeste al mar Báltico, y de regreso finalmente otra vez al Dnepr: estos son los límites de nuestro monarca” (Citado en Greenfeld, 1992: 226).

³⁹⁸ “Mapas y películas son extrañamente coincidentes -escribe Conley-. Una película es también, en un sentido amplio, un mapa, que estructura y coloniza la imaginación del público, es decir que inventa y, como resultado, busca controlar. Como proyección topográfica, un film puede ser entendido como imagen que localiza y pauta la imaginación de los espectadores” (2007: 1).

³⁹⁹ Sobre la equivalencia entre cine y topografía, *Turksib* (1929) activa un juego de equivalencias y equívocos que merece la pena reseñar. Mediada la película, tras el bloque que ha ilustrado el desequilibrio natural entre los desiertos helados de las montañas y los valles desérticos, y la vida nómada a la que se ven obligados los pastores en busca de pasto y agua, asoman en un plano general tres hombres ataviados con amplios gabanes y gafas de piloto. Su presencia es absolutamente extraña al lugar. En un plano más cercano les veremos portando un trípode e, inmediatamente después, a uno de ellos oteando el paisaje a través del aparato que se apoya en la base a la altura de sus ojos. La imagen del hombre inclinado levemente sobre el trípode responde al arquetipo del operador de cámara tal y como había quedado fijado ese mismo año en la película *El hombre con la cámara*. La secuencia en cuestión es objeto de un equívoco llamativo: el espectador descubre pronto que la supuesta cámara no es tal, sino un nivel óptico y que los hipotéticos cineastas son realmente los primeros topógrafos llegados a los confines de Turkestán. La intercambiabilidad de roles entre el topógrafo y el cineasta nos da a entender que ambos, con sus herramientas respectivas, poseen la capacidad de hacer paisaje a través de su presencia -de su mirada- formalizadora del espacio.

⁴⁰⁰ *Vértov* hizo tres films dedicados a la aeronáutica en 1923. Posteriormente, las imágenes aéreas en sus películas son relativamente escasas. En *El hombre con la cámara*, a pesar de mostrar todas las posibilidades de la máquina de cine, filmando desde emplazamientos diversos, no aparece ninguna (Tsivian, 2004: 211).

la década de los años 30. Widdis asocia esa mirada con el concepto de *osvoenie*, un término que implica conocimiento y control, guía y dominio con respecto al territorio, en concordancia con el proyecto estalinista de sometimiento de la naturaleza y ordenación radial del territorio⁴⁰¹. La naturaleza híbrida del mapa (científica y ficticia como la del cine) viene impuesta por el punto de vista cenital que se aplica sobre el espacio y que, como ha sido abundantemente estudiado, constituye un ejercicio de poder no sólo territorial sino también temporal, es decir, sobre el devenir del lugar y sus habitantes. La elevación del punto de vista desmaterializa la posición de quien mira y, consiguientemente, la arranca de los rigores y contingencias del presente, de ahí que la pretendida objetividad científica se transmute con frecuencia en abandono total del realismo, incluso en la recreación fantástica. La encontramos así, con todo el exceso retórico que permite el musical, en *Camino radiante (Svetlyi Put, 1940)**. A lo largo de todo el film, la protagonista, como una Cenicienta crédula y voluntariosa, ha viajado entre los territorios de la fantasía y el trabajo. Todas esas ensoñaciones van encaminadas a reforzar el descubrimiento de la utopía política, como cuando el Kremlin aparece como un castillo de cuento ocupado por decenas de máquinas en funcionamiento que parecen propulsar, desde el corazón de la URSS, el pulso vital del país. Es, sin embargo, la mirada cenital la que armoniza los dos mundos. En la última secuencia, Tania inicia un viaje en un automóvil volador desde el Moscú actual al Moscú del futuro, a través de los anchos espacios y cordilleras vertiginosas. La secuencia cierra el episodio abierto con los títulos de crédito iniciales, cuando una cigüeña perdida trae a la tierra soviética a la que será la protagonista. La escena está acompañada de una canción popular:

Hacia el sur
 Vuelan las cigüeñas
 Tan ensimismadas en su camino:
 Sólo una de ellas está asustada, se queda atrás.
 Perderé mi camino seguro
 En la niebla
 Quedaré atrás de mis hermanas
 Me perderé.

El vuelo cinematográfico de Tania nos muestra al personaje perdido que ha encontrado ya “el camino brillante”, como reza el título: el suyo, que es también el de toda la colectividad. Tania reconoce como propio el paisaje que tiene a sus pies. Oculto a los ojos horizontales de la cotidianidad, la verdad utópica se impone desde lo alto.⁴⁰²

⁴⁰¹ Etimológicamente *osvoenie* resulta de la unión del pronombre *svoi* (uno mismo) y el verbo *osvoit*, que significa tanto apropiación como entendimiento o conocimiento para poder manejar algo. El término era el más común para definir la actitud ante la vastedad del territorio tanto antes como después de la revolución. Todos los planes quinquenales tenían una sección llamada *ovoenie prostranstva* -dominio del espacio-. Durante el imperio, estuvo asociado a la colonización de Siberia y en el tiempo soviético se conectó también con el término más agresivo de *zavoevanie* -conquista a través de la batalla- (Widdis, 2003: 7).

⁴⁰² El film de Alexandrov es una obra cargada de memoria iconográfica, porque establece un hilo directo con la novela *Tarantas: Impresiones de un viaje* (Rusia en la década de 1840), de Vladimir Sollogub, uno de los primeros documentos en los que se aprecia las distintas implicaciones de la mirada vertical (o cartográfica) frente a la horizontal (o paisajística) sobre el espacio ruso. En ella el protagonista, Iván Vasilievich, realiza un viaje de Moscú a Kazán en un carruaje tradicional y equipado como si fuera a afrontar una aventura novelesca. La mirada irónica sobre el paisaje desolado, homogéneo y monótono que se despliega durante todo el libro, encuentra un final inesperado en el último capítulo, precisamente cuando el viaje horizontal se sustituye por el desplazamiento aéreo sobre el

14.2.4.2. DESALOJO DE DIOS Y REOCUPACIÓN DE LA VERTICAL

Junto a esta dimensión auto-representacional, la mirada cenital cinematográfica contribuyó también a la construcción de la cosmología soviética, asumiendo la jerarquía espacial vertical de la tradición heredada -del cristianismo ortodoxo, de las creencias arcáicas, etc-, en parte para negarla, pero también para vehicular el nuevo mensaje sobre estructuras mentales e ideológicas bien asentadas en la población, especialmente en el ámbito rural. El Partido Comunista soviético vio en la aeronáutica un ingenio para unificar (*smychka*) al país en torno a las consignas revolucionarias y transformar el campo ruso desde la mentalidad proletaria urbana. El simbolismo tecnológico, y no sólo el ligado a los aviones, ayudó a definir la estrategia de expansión y dominio que el mundo urbano vertió sobre el campesinado ruso en una estrategia equivalente a otras formas de colonización tecnológica a las que Michael Adas llama *ideología de dominación* (1989: 241).⁴⁰³

El proceso de alfabetización aeronáutica que emprenden las autoridades bolcheviques a mediados de los años 20 va más allá de cualquier simbolismo inerte. La conquista de la verticalidad se tomó expresamente como un empeño por despachar a dios de las alturas, lo que teniendo en cuenta la importancia de la verticalidad en la cosmogonía de la Rusia tradicional, se convirtió en un verdadero *asalto al cielo*: revolución paisajística y teológica simultáneamente. Sobre todo a partir de la instauración de la Liga Atea Militante en el verano de 1924, las campañas propagandísticas confrontaban la retrógrada actitud de la Iglesia (científicamente escéptica, oscurantista y corrupta, decían) con los beneficios de la moderna tecnología aeronáutica. “No hay lugar a lo largo de toda esta tierra, donde el poder soviético no pueda echar una mano. Enviará sin demora un aeroplano para salvar la situación”, se podía leer en uno de aquellos materiales propagandísticos que se repartieron por la Unión (Palmer, 2000: 11).

El trabajo de alfabetización aeronáutica, al que se otorgó un valor en muchos casos equivalente a la formación tradicional, se articuló a través de materiales escritos, dibujos y relatos, también por medio de películas y, finalmente, con demostraciones *in situ* que ponían en escena las flotillas creadas al efecto, llamadas *agit-vuelos* o *agit-prolet*. Sólo en el verano de 1925, los *agit-escuadrones* realizaron 16.000 millas, visitaron 133 lugares y ofrecieron 909 demostraciones. En ese tiempo, 3.047 pasajeros (campesinos, esencialmente) recibieron este bautismo aéreo (*vozdushnye kreshcheniia*), realizado con aire en lugar de con agua, tal y como estipulaba el sacramento cristiano. La dimensión teológica de esta conquista de los cielos viene resumida en estas palabras de Palmer:

territorio. En ese punto, de una manera absolutamente sorprendente, las páginas finales adoptan el tono de un sueño del protagonista, que se eleva del suelo y sobrevuela el país. Frente a la visión humilde y miserable del viaje real, Iván Vasilievich describe desde las alturas una Rusia totalmente desconocida en su hermosura pintoresca y exótica, como si el cambio de foco revelara la naturaleza misteriosa y oculta que algún día asombraría a Occidente. De vuelta a la tierra, el autor describe cómo ese viaje onírico produce un efecto transfigurador en la mirada de su protagonista: “Las tierras sobre las que era suavemente arrastrado eran familiares a Iván Vasilievich. Algún tiempo atrás, debía de haber estado allí con frecuencia, por su trabajo en asuntos oficiales, pero parecía que todo había adquirido una apariencia diferente” (Sollogub, 1989: 144).

⁴⁰³ Michael Adas acuñó en *Machines as the Measure of Men* (1990) el concepto de *Ideología de dominación* para explicar el simbolismo tecnológico en la formación de la identidad europea y su dominación colonial.

Los vuelos de demostración eran particularmente reseñables porque combinaban el esfuerzo de la ODVF (Amigos de la Sociedad de la Fuerza Aérea) para procurar conciencia aeronáutica a los ciudadanos con la campaña activa del partido para promover el ateísmo. En un esfuerzo por erradicar la superstición de los campesinos, los pilotos llevaban a los creyentes al aire para probar que en los cielos no habitaba Dios, ni los ángeles ni ningún espíritu celestial (2000:12).

En el cine, la desacralización del cielo no fue objeto exclusivo de la conquista aeronáutica. En *Las vacaciones de San Jorge (Prazdnik svjatogo Jorgena, 1929)*, Yakov Protazánov realizó una de las críticas más feroces a la religión de toda la década, estableciendo un paralelismo entre *la mentira* del cine y la puesta en escena de la iglesia, y articulándolo en torno al desmontaje de la vertical a partir de la cual se organizan tanto la película como las creencias. El film arranca con el rodaje de una película sobre el santo, evidenciando todos los trucos que aparecen en la pantalla como milagros, por ejemplo el sistema de poleas y correajes que permiten levitar a los ángeles que ocupan el espacio celeste. Sin embargo, en un momento dado y debido a un equívoco, la puesta en escena se traslada a la realidad, edificando ante nuestros ojos la falacia de una aparición real que los fieles devotos tienden a interpretar como milagrosa. En este caso, el film asume una visualidad próxima al icono, con niveles o estratos superpuestos en vertical, particularmente en la secuencia central en la que el santo aparece ante los fieles en lo más alto de la escalinata que lleva al templo.

Uno de los aspectos más eficaces del film consiste en el proceso contradictorio, pero tan repetido en este tiempo, de crítica a la sacralidad e inmediata sustitución por otra creencia igualmente mistificadora. Este cambio resulta especialmente revelador a mediados de los años treinta, entre 1935 y 1937, y particularmente entre los filmes que tenían como tema el cielo y sus ocupantes. Es decir, entre los filmes de género aeronáutico. Siguiendo la estela de estas películas es posible apreciar la progresiva reocupación de la vertical que procura el estalinismo. Una evolución que se inicia en la experiencia gozosa del aire compartida por todos los ciudadanos y concluye con la instauración de un monoteísmo profano que privilegiaba el ojo monocular y omnipresente del piloto. Esta deriva condujo a la progresiva santificación del héroe y a una nueva jerarquización de la vertical, de nuevo, simplemente expuesta a los ciudadanos como espacio devocional (Widdis, 2003: 135). Este cambio significaba el paso de la mirada desde la vertical -planos rodados desde el cielo hacia la tierra-, a la mirada hacia la vertical -los rostros mirando a las alturas-. Siguiendo a Widdis, señalaremos algunas películas que marcan esta evolución.

Tomaremos como punto de arranque *Aerograd* (1935, Alexándor Dovzhenko), película que tenía por objeto contar la construcción de una *ciudad aérea* en la costa del Gran Océano a la que, dadas las condiciones naturales, sólo se podía acceder a través del aire, por medio del avión. El film escenifica el conflicto entre tres grupos humanos que ocupan el lugar, cada cual con una visión de la naturaleza y la reordenación del territorio virgen completamente distinta: los soldados japoneses, representantes de un imperio opresor pero que manifiestan cierta ancestralidad o indigenismo en su comportamiento con el medio, por ejemplo en la adoración del sol; los colonos bolcheviques, que ponen en escena el conflicto cultura versus naturaleza propio del estalinismo; y, finalmente, la comunidad de los Viejos Creyentes rusos, que en su

momento se refugiaron en la profundidad de los bosques del norte. Como todas las películas de Dovzhenko, también *Aerograd* es en sí mismo un crisol paisajístico en donde se ponen de manifiesto las ideas culturales sobre la naturaleza que entran en conflicto, cristalizan o reverberan tras la revolución.

El avión es el vehículo con el que llegamos, en las primeras imágenes del film, al “Este del gran río Amur, en la costa del mar de Japón renombrado Karl Marx”, se dice en la película. Allí -continúa el texto-, “el viejo mundo es cada vez más residual y el gran océano, más estrecho”. El viaje inicial a través de las nubes y hacia el bosque virgen, lejos de implicar ningún tipo de imposición o conquista territorial, parece adentrarse gozosamente en la belleza de la naturaleza en su estado más salvaje e incultivado. El episodio introductorio del film aparece como un canto a la libertad y autonomía de la naturaleza, reforzado por la canción que acompaña el viaje, propio de un aventurero o explorador romántico que se funde en una belleza olvidada: “Adiós, madre, me voy a las costas del océano Pacífico, donde la negra taiga se eleva como un muro; allí las grises colinas están cubiertas por la niebla, allí la niebla descubre las colinas”. La mirada aérea de este arranque no es estrictamente cenital, sino tendida hacia el horizonte, remarcando el camino cada vez más adentro en la lejanía, como historia de un nuevo principio.

Desde mediados de la década de 1930, la mirada vertical se uniformiza y comienza a responder a parámetros repetidos. El piloto se erige en modelo de comportamiento y sacrificio, asumiendo un rol que a su vez remite, por su fidelidad y heroísmo, a una autoridad preeminente, la del líder Stalin, ajeno a las contingencias temporales. Hay, por tanto, un juego de sustitución e intermediación cosmológica que genera un nuevo orden de la *auctoritas* vertical. A su vez, quedan separados el piloto y los espectadores, que desde tierra no participan de la experiencia cinematográfica de una nueva visión, sino que se limitan a manifestar su admiración por el héroe. La separación entre ambos ámbitos carga al piloto con una misteriosa capacidad para dominar los cielos, tal y como queda de manifiesto en la escena del espectáculo aéreo que aparece en *Los pilotos* (*Letchiki*, 1935), de Iulii Raizman. En este film comienza a definirse de manera incipiente la imagen del piloto como nuevo conquistador que culminará en *Valerii Chkalov* (1941), de Kalatózov, concluyendo el proceo simbólico de desmovilización de las masas que se despliega a lo largo de toda la década (Widdis, 2003: 134)⁴⁰⁴.

En *Pilotos de combate* (*Istrebiteli*, 1939), de Pentslin, la metáfora de la visión luminosa y clarividente del héroe llega a un grado de paroxismo metafísico que merece la pena reseñar. Uno los pilotos protagonistas se queda ciego al salvar a un niño de un accidente pirotécnico. Más adelante en el film, el héroe, Serguéi, conseguirá recuperar la vista gracias a un milagro de la ciencia (soviética). La recuperación de la visión conlleva implícitamente el redescubrimiento del mundo circundante: ‘Nunca supe cuántas cosas hermosas hay en el mundo’, se maravilla”. En este caso, el extrañamiento es más bien un re-conocimiento o anagnórisis de la realidad soviética.

⁴⁰⁴La imagen del piloto-héroe ya había aparecido en *Alas* (*Krylia*, 1932), pero su protagonista, tras la campaña bélica, se incorporaba a la vida cotidiana, dando a entender que el héroe estaba preparado para disolverse en la colectividad. Esta tendencia, tal y como explica Widdis, tenderá a quedar eliminada a partir de *Los pilotos*.

Cuando Pudovkin realiza *Zhukovski* en 1950, el modelo de piloto-superhéroe está absolutamente configurado. Respondiendo a los parámetros del género biográfico, la película cuenta la vida del descubridor de las leyes de la aerodinámica aplicables a la aviación. Resulta significativo que las únicas imágenes tomadas desde el cielo, asumiendo el punto de vista de los pilotos, correspondan al momento del accidente -la cámara pierde estabilidad y se aproxima violentamente al suelo-, reforzando la dimensión sacrificial del piloto. Por el contrario, el film es una historia del horizonte, de cómo los prototipos van progresivamente despegándose de la línea tendida del paisaje, *limpiando* el encuadre tomado desde tierra, haciéndolo gaseoso o liviano. Es un film lleno de cielos, pero vistos desde la tierra, con los ojos y la cámara elevados devocionalmente hacia las alturas. Llamativamente, al final del film se produce un trasvase de sentido interesante cuando, siguiendo el arquetipo de la primavera del Realismo Socialista, el cielo florece literalmente, al poblarse de decenas de aviones de colores, formas y tamaños diversos. Es la manera de universalizar orgánicamente el sentido expuesto por el film.

En la crónica de reocupación de la vertical también ocupa un papel importante la película *Nana (Kolibel'naja, 1937)**, de Vértov. El film pretendía ser un cántico a la felicidad soviética construido a la manera de una canción de cuna entonada en medio de las tormentas y conflictos del mundo a las puertas de la guerra. Lo que en Dovzhenko era nuevo Edén, en el film de Vértov aparece como finiquitación del tiempo, un canto para dormir definitivamente en paz. Desde nuestro objeto de análisis, el film constituye una síntesis extraordinaria entre la cosmología vertical, la aeronáutica y cierto espíritu arcáico-mágico subyacente. La nana tiene como protagonistas a las madres de la URSS, en lo que se asemeja a uno de los numerosos procesos de feminización de Rusia característicos de la estética del paisaje, especialmente desde el siglo XIX. Realizado fundamentalmente con material de archivo de guerras, desfiles, bombardeos, homenajes a Stalin y escenas cotidianas, el momento culminante del film acontece en la última secuencia, cuando, tras un episodio desolador centrado en la destrucción de las guerras (Vértov utiliza ahí metraje de los ataques aéreos en la Guerra Civil española), las madres abrazan a sus hijos, incapaces de conciliar el sueño, asustados mientras otean el cielo de donde llegan las bombas. Entonces, de una manera pausada y rítmica, van apareciendo en el cielo decenas de aviones soviéticos, como ángeles protectores. En silencio, mientras suena una nana popular, las máquinas voladoras van acallando el llanto de los bebés. Por efecto del montaje, se establece un diálogo entre la mirada de los niños y la presencia imponente de los aviones, en lo que parece un acto de sustitución de los dioses arcáicos por estos nuevos guardianes del sueño. Las imágenes fundan un nuevo triángulo familiar entre la madre con el niño, la figura paternal de Stalin y los aviones que otean desde la vertical.

Vértov no dirige un espectáculo visual a partir de la mirada aérea de la máquina, sino que hace del film una experiencia dinámica: genera la energía fundacional del nuevo tiempo que redefine la vinculación ancestral del niño-hombre con la vertical. Turovskaja ha escrito que “la mitología soviética crea una suerte de verticalidad sagrada donde el lugar del acto de creación inicial es ocupado por la revolución, que engendra una cohorte de dioses y héroes, también de enemigos infernales, sacrificios y la transformación relativa del tiempo y el espacio” (2000: 105). El nuevo paraíso soviético nace, por tanto, de un acto de creación vertical, protegido por el ojo de la revolución que

ya vigila desde más allá de las nubes. En esa cosmogonía, la nana de las máquinas de Dziga Vértov acuna a los ciudadanos soviéticos recién llegados al nuevo mundo.

La metáfora de Stalin como ojo solar omnipresente y benefactor, tan habitual en el catálogo de imágenes de la verticalidad inspiradas por el régimen, será el resultado de la fijación definitiva de la constelación soviética.⁴⁰⁵ En un secuencia bien ilustrativa de *Ivan el Terrible* (1944), de Eisenstein, el zar agacha su cabeza sobre el globo terráqueo. Las sombras que el globo y el perfil del zar proyectan sobre los muros del fondo conforman la representación de la nueva sacralidad: el zar está fuera del mundo pero controlándolo desde arriba, tocándolo, calentándolo con su aliento y sus amenazas. Su sombra envuelve toda la tierra, como una mandorla definitiva o último límite del cosmos. Mirar el mundo sin estar en él consituye, así, la manifestación máxima de la instauración de un nuevo panteón de dioses.

La secuencia de *Iván el Terrible* formula de una manera bien elocuente la ocupación por parte de Stalin del promontorio vertical vacante que, hasta la revolución, ocupaba la divinidad. En sintonía con los parámetros compositivos de Eisenstein, en las películas de los años 40 a los 50 es habitual que, en muchas escenas, un retrato de Stalin vigile la evolución del film desde lo alto de una pared. Como la sombra del zar Iván sobre el globo terráqueo. Incluso en las situaciones y momentos más íntimos e incompatibles, la mirada vertical aparece somatizada por el plano a través del retrato del líder vigilando desde las alturas.⁴⁰⁶

14.3. DISOLUCIÓN DEL PAISAJE POR EL ESPACIO: CUATRO PARÁMETROS

Después de analizar los cuatro parámetros a través de los cuales es posible pautar la concreción del espacio como paisaje, abordaré sus parejas antagónicas. Cuatro ámbitos a través de los cuales es posible historiar la evolución de la *Disolución del*

⁴⁰⁵ La asociación de Stalin con el sol forma parte de los tropos con los que se definía a su figura en distintas manifestaciones del arte y la cultura populares. Según un análisis textual cuantitativo, el cancionero popular armenio referido al líder de la URSS contenía 151 referencias a Stalin como grande, 119 como padre, y 116 como sol” (Plamper, 2003: 26). La equivalencia del poder ruso con el sol se remonta al uso dado por el poeta de la corte zarista Simeón Polotsky (1628-1680).

⁴⁰⁶ La nueva verticalidad también regenerará para el cine el motivo de la ventana. Si durante las primeras décadas del cine ruso los vanos abiertos en los decorados abrían la posibilidad de incorporar el paisaje a la acción, durante el Realismo Socialista las ventanas dejaban entrever, con frecuencia y si estaban ambientadas en Moscú, elementos arquitectónicos que remitían a la verdad vertical sobre la que se fundaba la URSS. En algunas ocasiones, la ventana venía a ser la formulación invertida del retrato de Stalin, tan presente en los filmes de la época: es decir, venía a sustituir la presencia del rostro del líder por la introducción de su mirada enmarcada. Como si fuera su mirada subjetiva, la ventana mostraba la Moscú que Stalin tenía siempre a sus pies, con la presencia vertical de los edificios emblemáticos troquelados en el horizonte. Esta función de las ventanas como promontorio de la visión vertical la podemos encontrar en *Adiós, América* (1951, Alexander Dovzhenko), a través de las cuales llegan fuegos artificiales y el perfil imponente del Kremlin. También en *La promesa* (1946) y *La caída de Berlín* (1950), en donde Stalin vigila la marcha de la guerra desde su despacho, mirando las estaciones cambiantes sobre la ciudad. En *Circo* (1936), de Grigori Alexandrov, el paisaje urbano que se entrevé a través de la ventana se ilumina por la noche conformando un paraíso estrellado que remite al nuevo número de circo que, en el argumento de la película, tiene como motivo la conquista espacial. Como se verá conforme avanza el film, *la conquista espacial* consiste en la habilitación real de un cielo para los niños negros, que está localizado precisament en la URSS. El niño procedente de EEUU encuentra bajo la carpa una nueva familia colectiva. Los espectadores van pasándose la criatura de mano en mano, dejando en evidencia que en el país de los soviets no hay racismo ni discriminación. Tal y como dice una de las canciones del film, “En el milagro en el que creo, viaje al cielo. Oh! Este salto es aterrador, porque las estrellas están tan lejos. Así que, Mary se va al cielo. Vuelo al cielo, adiós”.

paisaje por el espacio en el cine ruso-soviético: el espacio excesivo, la provincia como tercer paisaje, espacio y contemplación, y resacralización de la vertical.

14.3.1. EL ESPACIO EXCESIVO

Las grandes vistas generales constituyen un motivo recurrente en toda la historia del cine ruso-soviético: planos en los que uno o varios personajes son retratados en la infinitud del espacio excesivo, que no sólo devora su presencia, pequeña y humilde en la lejanía, sino que parece extinguir la propia dimensión visible de la imagen. En su inmensidad, la imagen horada un vacío en el interior del film: genera cierta clase de inspiración o toma de aire que expande la película desde su propia interioridad, materializándose como una forma de silencio visible. Recuerda Carmen Prado que desde el punto de vista musical existe una equivalencia entre la respiración y el silencio. “Suspiro es el nombre con el que la tradición musical francesa del XVIII designaba al silencio equivalente al valor de una negra”⁴⁰⁷. Pues bien, cuando la cámara se aleja de la acción conformando las grandes vistas generales del cine ruso, la película toma aire como si, en ese gesto, habilitara también un breve suspiro o un silencio visual. Tales planos se definieron como uno de los arquetipos paisajísticos más reconocibles del cine ruso desde la década de 1920, hasta el punto de que algunos autores han buscado en ellos algunas vías de conexión entre autores aparentemente tan dispares como Eisenstein y Tarkovski (Barratt, 2001: 152). En este epígrafe analizaré las virtualidades estéticas de tales imágenes para después analizar sus variaciones, fundamentalmente en los años sesenta.

14.3.1.1. EL OCHO (8) Y EL INFINITO (∞)

La confrontación de un personaje con el espacio excesivo, lo vimos en la parte I de esta tesis, surgió en Rusia como respuesta antipintoresca ante el paisaje ruso, fundamentalmente a partir de Nicolás Gógol y su novela *Almas Muertas* (1842). La escritura de Gógol suponía una crítica de lo visible, incluso una desconfianza absoluta hacia las apariencias de la naturaleza. Como escritor, olvidaba la descripción -la herramienta literaria más común para recrear el paisaje- y se adentraba en cierta clase de hermenéutica de la naturaleza, de tal manera que las preguntas que el observador volcaba sobre el paisaje revertían sobre él como enigmas de un extraño encuentro.⁴⁰⁸ Transformada en oráculo, la naturaleza le miraba:

Gógol no mira al paisaje, es el paisaje el que le mira a él. Disponiendo una serie de cuestiones retóricas, Gógol parece renunciar al poder del autor de moldear el paisaje a través de la descripción visual. El paisaje, por el contrario, se convierte en una especie de fuerza activa, capaz de atravesarle con la mirada y su música inefable (Ely, 2005: 114).

⁴⁰⁷ Carmen Pardo Salgado, ‘Las formas del silencio’ (<http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/formas.html>). Revisado en junio de 2013.

⁴⁰⁸ A lo largo de las páginas de esta investigación hemos identificado en momentos diversos formas distintas en las que el espacio, lo proto-paisajístico, aparece y desconcierta al hombre ruso. La voz del jardín de Bolótov, la que escuchó en el bosque el personaje de Dostoievski, el extrañamiento de Tolstói, el nomadismo de Medvédev, el olor a Rusia de Soloviev. Todas ellas son manifestaciones de ese desbordamiento del espacio. Desbordamiento que anega la mirada y encuentra expresión a través de otros sentidos, como el olfato o el oído.

A lo largo de las páginas de *Almas Muertas* se produce ante el lector la transfiguración que procura, siguiendo las palabras de Didi-Huberman, que el hombre de la tautología se convierta en el hombre de creencia. La visión del hombre de la tautología responde a la estricta evidencia de lo que hay; la del de la creencia, por el contrario, se comporta como el discípulo de Cristo, que al llegar a la tumba vacía, vio y creyó. Es precisamente la ausencia la que desencadena la creencia. En el pasaje bíblico, el vacío de la tumba adquiere el poder metafórico de unos ojos huecos que invierten el sentido de la mirada: finalmente no es la mirada del hombre la que configura el episodio -la que da forma a la escena o al paisaje-, sino que es el espacio vacío -los ojos huecos- el que le interroga. Precisamente porque es mirado por el espacio, el hombre se hace él mismo visible y toma conciencia de su presencia real, fugaz, muchas veces doliente. Como concluye Didi-Huberman, “lo que vemos no vale -no vive- a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (2006: 27). El filósofo lo ejemplifica con el pasaje del *Ulises* de Joyce en el que Stephen Dedalus acompaña la agonía de su progenitora. Justamente cuando los ojos de la madre se cierran para siempre, Dedalus se siente mirado por primera vez:

Por un lado está lo que veo de la tumba, es decir la evidencia de un volumen, en general una masa de piedra, más o menos geométrica, más o menos figurativa, más o menos cubierta de inscripciones (...). Por otro, está lo que me mira, y lo que me mira es una situación tal que ya no tiene nada de evidente, puesto que al contrario se trata de una especie de vaciamiento (...), a saber, el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar los ojos hacia mí (2006: 28).

En el ámbito cinematográfico, el lugar simétrico y frontal a la cámara, al otro lado de lo que la cámara o el personaje mira, se define tradicionalmente como contracampo y contraplano. En el cine clásico occidental la figura del plano-contraplano se estableció como uno de los fundamentos esenciales de escritura filmica, fundamentado en el eje que establecían las miradas. El plano y el contraplano delimitaban así un campo emocional, autosuficiente y cerrado en sí mismo: digamos que plano y contraplano hacían circular el deseo de los personajes, al mismo tiempo que permitían que el espectador participara en ese flujo de emociones. En ese sentido, era una herramienta sustentada en cierta clase de equilibrio. La construcción del plano-contraplano confrontaba dos entes o personajes homologables (protagonista-antagonista), que podían delimitarse y medirse mutuamente: un brazo de la balanza necesitaba el peso, mayor o menor, del otro extremo. En la Rusia de Eisenstein y Kulechov, en el tiempo en que en Occidente el plano-contraplano se solidificaba como una convención indiscutible, la utilización de este recurso fue descartada de manera expresa y despectiva, incluso como una aberración estética (Klejman, 2000: 29).

Recuerda Klejman que la figura del plano-contraplano era comúnmente llamada en la URSS como *vosmerka* -ocho- en referencia al lazo invisible -un 8- que dibujaba el flujo de miradas de los personajes que se cruzaban por el montaje. Sin embargo, la exposición al espacio excesivo e inabarcable no podía filmarse en plano-contraplano. Era imposible encontrar una relación simétrica o equilibrada entre el sujeto que miraba y la inmensidad del espacio. Ser mirado por el paisaje, en el sentido gogoliano, significaba ser engullido por él, formar parte de *su ojo*, como un pequeño brillo en su

iris: lejos de una relación en horizontal (*yo miro-tu me ves*), las vistas generales del espacio asumieron así la condición de plano-que-no-admite-contraplano. Así debemos interpretar determinados planos, habitualmente grandes planos generales del espacio, en los que la figura humana aparece disuelta en la inmensidad de la naturaleza, como mirada por nadie, desactivado el efecto de que ese plano está siendo encuadrado por un ojo humano o que puede tener otro equiparable con el que medirse.

Podríamos decir que la ausencia del plano-contraplano en la filmación del espacio generaba una sensación de infinitud *-besconech-* que, frente al 8 de la planificación clásica y antropocéntrica, podría representarse como un ocho tumbado (∞). Así, más que un dique para la mirada -que es lo que proporcionan el plano y el contraplano- la exposición al espacio producía el efecto contrario de “reserva infinita de la mirada”. La expresión corresponde a George Nivat (1993: 51-52) quien, al tratar de reconstruir la tradición del paisaje gogoliano, reconoce esta idea en la obra de Alexander Solzhenitsyn, particularmente en la novela *En el primer círculo*, en la que Innokenti Volodin se enfrenta al sinfín del espacio ruso.⁴⁰⁹ Solzhenitsyn recurre en este episodio a la vieja palabra *okoem (del ojo)*, la misma que el historiador Khuchevskii emplea en el prólogo de su *Curso de historia de Rusia* para explicar el concepto ancestral de *la reserva del ojo*: depósito de espacio-paisaje que parece nutrir y limpiar la mirada. “La estepa inculcó al ruso de antaño, especialmente a aquellos que vivían en el sur, una concepción visual de la inmensidad espacial, de depósito del ojo, como decían en la antigüedad” (Khuchevskii, 1968: xxiii). Para Nivat, Innokenti percibe en ese momento el sentido profundo de lo que significa lo ruso: un sentimiento del espacio y la libertad (Nivat, 1993: 54). Debemos recordar, en este punto, que cuando Kulechov aleccionaba a sus alumnos para no utilizar el plano-contraplano perseguía en última instancia un sentido de la imagen como rostro limpio e idealizado, probablemente heredado de la tradición del icono: de nuevo, la necesidad del espacio para limpiar la imagen (Klejman, 2000: 21).

14.3.1.2. VACÍO Y PLENITUD DEL ESPACIO

Por tanto, la exposición al poder excesivo del espacio se produce en el cine ruso por la definición de ese plano que no admite contraplano.⁴¹⁰ Bela Balazs, en los años

⁴⁰⁹ La escena, situada en el capítulo 44 de la segunda versión de la novela constituye una reflexión extraordinaria sobre el espacio ruso. En el episodio Innokenti Volodin propone a Clara que le acompañe de excursión al campo, al sur de Moscú. El joven diplomático no está acostumbrado al paisaje ruso. Sus ojos se han habituado a la Suiza pintoresca, cuyo paisaje se presenta con una grandilocuencia que nada tiene que ver con la sencillez de Rusia. Como consecuencia de ese extrañamiento el personaje se enfrenta con el espacio. En un momento del capítulo leemos: “¿Así que esto es Rusia? ¿Esto es Rusia? -preguntó feliz Innokenti, y frunció los ojos examinando el terreno, se detuvo y miro a Clara-. Escucha, en realidad, yo represento a Rusia, pero no me la re-pre-sen-to -hizo un juego de palabras” (1992: 314-315). Más adelante, “Innokenti y Clara continúan caminando por el campo. De repente, distinguen que lo que tienen ante los ojos es un pequeño cementerio. “¡Qué espacioso!”, se asombra Innokenti. Las capas cayeron al suelo por sí mismas, ellos se sentaron como pudieron, de cara al Espacio.(...) Miraban, respiraban, callaban. (1992: 317). Innokenti explicará a su cuñada Clara que el hombre habita en un pequeño círculo, que a su vez está contenido en otros más amplios que no deberían anularse entre sí, pero que lo hacen a causa de los patriotismos y las guerras. El hombre, sin embargo, nunca deja de tener ante sus ojos el horizonte que delimita la circunferencia del primero de los círculos, el campo visual que remite al primer paisaje de la infancia.

⁴¹⁰ Desde el punto de vista pictórico, esta imagen característica remite de manera emblemática al único paisaje con figura que pintó Levitán: *Día de otoño en Sokolniki* (1879). No sólo por el motivo representado -una mujer solitaria caminando por un parque en otoño-, sino por la soledad que el cuadro mismo define en la inmensidad de su obra paisajística, la obra posará, de ahí en adelante, el valor de un emblema iconográfico. *Día de otoño en Sokolniki*, el

veinte, se refirió a este tipo de encuadre como una manifestación temprana de lo sublime cinematográfico. En una línea equivalente, Bernardi entiende que el primer gran hito en la historia del paisaje en el cine corresponde precisamente a la confrontación de los personajes con la lejanía a través de planos abiertos, sin límites, expuestos a la violencia del espacio, que localiza en el cine soviético de los años veinte y treinta, particularmente en el de Dovzhenko.⁴¹¹

En la filmografía de Dovzhenko es habitual la presencia desbordante y omniocular del espacio que parece paralizar y abrazar a los personajes. Especialmente en *Arsenal*, en donde encontramos algunas de las imágenes más sobrecogedoras de esta actitud de sumisión y atravesamiento del paisaje. Dovzhenko dispone en el plano general del paisaje nevado la presencia vertical de las mujeres que aguardan en silencio el regreso de sus hombres de la guerra. Esas figuras no miran al frente sino a la tierra, en una actitud de sumisión, pero también de unidad con la naturaleza.⁴¹² La espera está cumplida y sus cuerpos inmóviles, como mojones del paisaje, aguardan la llegada de los cadáveres. Es una actitud de recogimiento y duelo ligada al motivo recurrente de la fenimización de la tierra y la madrecita tierra: la mujer solitaria, mirando al agujero de la tumba, asiste en silencio al momento en que el vientre oscuro de la tierra acoge el cuerpo inerte del soldado. Es sobre todo la quietud de ellas, la extrema inmovilidad de los personajes vivos, no de los muertos, la que aparece aquí como manifestación de un espacio excesivo e insoportable, de una blancura que somete y paraliza. Una muerte vertical, como la de un árbol que aguanta incólume y solitario en medio del vacío. Tras Dovzhenko, la figura de esta particular pietá rusa aparecerá en numerosos films hasta erigirse en uno de los motivos más representativos del paisaje ruso⁴¹³.

Más allá de estos antecedentes, la exposición al espacio se convirtió en un rasgo de estilo del nuevo cine que surgió con el Deshielo. Los planos generales en los que la figura aparecía engullida por la inmensidad del encuadre -planos sostenidos en el tiempo hasta el límite de la visibilidad- constituyeron una forma de resistencia porque se configuraban como imágenes que no admitían ni réplica, ni otro plano equivalente, tampoco un rostro o una mirada política que lo generara o lo escrutara. Los grandes planos generales aparecen así como iconos del espacio: manifestaciones presenciales del espacio que empequeñecen o relativizan cualquier obra humana y que funcionan

único paisaje con figura de Levitán, representa a una mujer caminando por un parque otoñal. Parece ser que la figura fue realizada por el pintor Nikolái Chéjov. Para Paustovski, se trata también del primer paisaje en el que aparece la luz y los colores de otoño tan característicos del pintor ruso (1973: 64).

⁴¹¹ Bernardi localiza el origen de esta primera manifestación del efecto disolvente del espacio en Dovzhenko, en concreto en su film *Zvenigora*: “Una obra profundamente dividida entre poesía de la mirada y gran épica narrativa, una obra de la que se acordará muy bien Tarkovski en su *Andréi Rublev* (1966) hasta el punto de copiar literalmente algunos encuadres del paisaje, en donde la tierra, el agua, y cielo conforman una mezcla unitaria” (2002: 68).

⁴¹² En *Tierra liberada* (*Osvobozhdyonnaya zemlya*, 1946) Medvedkin recurre a una iconografía similar cuando, tras la ocupación, las mujeres regresan a lo que queda del pueblo. Widdis se refiere a la secuencia como “la imagen de la mujer y la naturaleza unidas en el dolor” (2005: 114).

⁴¹³ Además de en Dovzhenko, Bernardi entiende que la “apertura a lo posible” del espacio excesivo es común en otros cineastas soviéticos anteriores a la II Guerra Mundial. En Eisenstein, por ejemplo, aprecia esta exposición a lo abierto en “la suspensión pictórica de la sinfonía de las nieblas de *El acorazado Potemkin* (1925) o en las velas de los barcos que se mueven como gaviotas y que remiten al Simbolismo ruso, o el caso de los campos de los campesinos devastados por la sequía en *La línea general* (1929)*”. También en la imponente figura final del príncipe Nevski que “mira desde el acantilado el horizonte helado en donde aguarda el enemigo, y que sugiere ir más allá de la representación, más allá del marco, como dice él mismo en uno de sus escritos teóricos, y que empuja el cine eisensteniano al simbolismo de los poetas Blok y Esenin” (2002: 68).

como reservas regeneradoras del ojo (*okoem*).⁴¹⁴ Frente al simulacro de tantas certezas del régimen político, los nuevos cineastas parecen regenerar al hombre de la creencia.⁴¹⁵ Andréi Tarkovski, uno de aquellos cineastas que filman desde el ojo no humano de la inmensidad del espacio, escribía de manera clarificadora:

Colocar al hombre en un espacio ilimitado, hacer que se funda con una masa inmensamente grande, directamente junto a él, y con hombres que pasan, alejados de sí, ponerle en relación con todo el mundo: ¡ése es precisamente el sentido que tiene el cine! (1991: 87).

Desde un punto de vista estético, la exposición a la mirada del espacio se concretó a comienzos de 1960 de dos maneras distintas: como espacio rarificado o vacío y como espacio condensado o pleno. En el primer caso, el espacio asumía la forma desconcertante de una gran agujero que cuestionaba la propia individualidad de los personajes. Confrontados a un espacio sin forma, el espacio generaba cierta clase de escisión en los personajes expuestos a él, que vivían así el drama de una herida íntima y autodestructiva: el espacio como generador de monstruos, dobles y espejismos. En el segundo, por el contrario, el espacio procuraba un efecto envolvente y protector, amalgamando al personaje en cierta clase de unidad armónica en la que se disolvía.

A. Destacaremos tres films paradigmáticos precisamente por el modo en que resuelven la escisión del paisaje vacío. El primero resulta elocuente incluso en el título: *Viaje vacío* (*Pokhozniy reys*, 1962, Vladímir Vengerov)*. En una serrería localizada en los confines de Siberia trabaja el conductor de camiones Nikolái Kromov, famoso por su pericia y eficacia a la hora de transportar la madera por las pistas nevadas. Hasta allí llega un joven periodista, Sirotkin, con la idea de hacer un reportaje sobre él. Sin embargo, en lugar del modelo proletario que esperaba encontrar, Sirotkin descubre en Kromov a un personaje engreído e incluso tramposo, que utiliza atajos arriesgados y manipula los cuadernos de circulación para destacar por encima de sus compañeros. Hasta ese punto la película se plantea como una dialéctica más o menos convencional

⁴¹⁴ La búsqueda de esta dimensión excesiva del espacio llevó a los jóvenes cineastas a adentrarse físicamente en territorios ajenos, sometiéndose ellos mismo a cierta clase de depuración vivencial. En los años sesenta fue habitual el intercambio de cineastas entre estudios de diferentes repúblicas, así Marlén Khutsiev trabajó en Odessa, Serguéi Paradzhanov en Ucrania, Larisa Shepitko en Kirguistán, Andréi Konchalovski en Kazajstán, Georgi Daneliya en Moscú, etcétera. Además, en los extremos geográficos de la Unión Soviética, sobre todo en las repúblicas de Asia Central, se produjo un auge espectacular del cine local, del que resultará muchas veces un estilo distinto a las convenciones narrativas de Moscú y Leningrado. En ese sentido, también, las grandes vistas generales sin aparente limitación de tiempo, abiertas a lo posible, serán rasgos habituales del nuevo cine periférico.

⁴¹⁵ El proceso es similar al que se produce en esos mismos años en literatura. El escritor Valentín Rasputín (1937), que nació en Irkutsk Oblast, en la Siberia oriental, aplicó en sus historias una perspectiva inversa a la empleada tradicionalmente en la representación de los límites, de tal manera que *lo otro* no sería ya el Norte o el Este, sino precisamente la Rusia suroccidental. En su ensayo *Sibir Sibir* defiende que la idiosincrasia rusa se ha desarrollado a partir del paisaje siberiano: Rusia sería la figuración de Siberia y no al revés. El viaje a Siberia generaría una transfiguración perceptiva que llevaría a ver más allá de las apariencias: como un tránsito invocatorio que abriría los ojos a la verdadera visión. El mismo entorno que parecería triste y sin alegría ante los ojos del viajero, se transfiguraría sin aparente transición y la engañosa mudez se convertiría súbitamente en elocuencia misteriosa. “La belleza natural, la majestuosidad y vastedad de Siberia eleva el alma humana y otorga a sus elegidos, los rusos, su grandeza” (Rasputín, 1997: 62). En el ámbito del cine tendrá un especial desarrollo en estas fechas el cine realizado en las repúblicas de Asia Central. Mencionemos, de manera orientativa, la “nueva ola” del cine de las repúblicas de Asia Central de los años 60, con títulos como la kirguisa *Montañas blancas* (*Belie gori*, 1964, Melis Ubukeev), la tayiko *El paraíso perdido* (*Hassan-ARBAKESH*, 1965, Boris Kimyagarov) y la kazaja *La tierra de nuestros padres* (*Zemlia Otsov/ Atameken*, 1966, Shaken Aimanov).

PARTE III

entre el protagonista y el antagonista. Sin embargo, en el último tercio del film, precisamente cuando ambos personajes se ven expuestos a la inmensidad del espacio vacío, se concreta la escisión interior que corroe a Kromov. En el trayecto hacia la estación, cuando Sirotkin se dispone a regresar a Moscú, el camión conducido por Kromov se queda sin gasolina en medio de un desierto helado. Las imágenes en blanco y negro, filmadas en un hermoso formato panorámico, se dejan invadir por el espacio, relativizan los tamaños y envuelven al camión y a sus ocupantes en una blancura homogénea y sin referentes. En torno al vehículo se hace un vacío absoluto, que se torna progresivamente amenazante. Con la llegada de la noche, los dos viajeros parecen destinados a morir congelados. La exposición a la infinitud borra los límites de la visión retiniana, pero agudiza los perfiles de la moralidad y la dignidad humana. Los personajes no se miran, se hablan como si la conversación se tratara de un diálogo interior plagado de dudas y miedos. Ante nosotros Kromov y Sirotkin aparecen por primera vez como un único personaje. Con la llegada de la noche, entran en un sopor que les conduce poco a poco hacia la muerte: van cerrando los ojos a la vez. En el cristal del parabrisas, el hielo ha ido ocupándolo todo, limitando la visión del exterior a un círculo oscuro, como un iris cada vez más cerrado. El pequeño círculo simula un ojo negro, una cuenca vacía. En un momento de la agonía o del sueño final, Kromov ve a través de esa breve apertura en el cristal a alguien que se aproxima: es Arina, la mujer de la que está enamorado. En el límite de la vida y la muerte, la aparición se acerca a Nicolás amorosamente, verbaliza sus verdaderos miedos, le anima a despertarse, a rescatar a Sirotkin y sobrevivir juntos a la noche, para iniciar una vida nueva. Ante los ojos de Kromov, la aparición muestra el cuerpo de Sirotkin sentado en el asiento del copiloto, cubierto por una capa de hielo como si se tratara de su sombra blanca o de su alter ego congelado. La cuenca vacía del espacio genera así la visión salvadora que sólo resulta visible, justamente, a partir de la ceguera absoluta. Es el inicio de la redención del personaje.

Este efecto de escisión generado por el vacío se agudizó todavía más en *Dos en la estepa* (*Dvoe v stepi*, 1962)*, de Anatoli Efros. Ambientado en el verano de 1942 en algún lugar del frente ruso, el film arranca con la misión encomendada al teniente Ogárkov de atravesar las líneas e informar a un destacamento de los movimientos del ejército nazi. En mitad de la noche, la estepa se convierte en un vacío negro, sin señales, marcas ni referencias que le permitan orientarse. Ogárkov se pierde en ese laberinto homogéneo y para cuando llega a su destino es ya demasiado tarde. El teniente es detenido y juzgado por traición. Mientras llega la hora de la ejecución, Ogárkov es custodiado en una caseta solitaria, vigilada por un viejo soldado, Dzhurabayev. Sin embargo, el avance de las líneas alemanas obliga al guardian a liberar a su prisionero e iniciar juntos una larga travesía por la estepa en busca de un destino más seguro. Este segundo episodio, que ocupa la parte central de la película, es el que da nombre al film. Durante la caminata por la estepa, Ogárkov y Dzhurabayev no abandonan sus roles claramente establecidos: a través de amplios planos generales vacíos vemos al teniente caminando en primer lugar y detrás, siempre sin intercambiar las miradas, el viejo custodio. Efros los filma en medio de la nada. Se entretiene mostrándonos también sus sombras marchando ordenada y simétricamente por el suelo árido. Dada la actitud del viejo guardian, pegado a Ogárkov pero siempre silencioso, repitiendo ordenadamente sus movimientos, sus descansos, sus periodos de sueño, aparentemente sin necesidad de comer ni de beber, da la impresión de que Dzhurabayev es realmente la sombra de

Ogárkov. Más que un carcelero, el personaje es el recuerdo permanente de aquella noche oscura que como escisión generó esta sombra que ahora le persigue por la inmensidad de la estepa. La larga travesía sitúa al teniente ante sí mismo y ante sus demonios, y procura cierta clase de depuración ascética o purga, que se hace evidente cuando muere Dzhurabayev. En ese trance, Ogárkov experimenta una extraña soledad, como si con Dzhurabayev hubiera desaparecido su ejecutor, pero sobre todo la única persona que le conocía íntimamente. Él era la prueba visible del vacío que habitaba en su interior después de aquella noche aciaga: ojos de la estepa siempre mirando por la espalda y a los que era imposible hacer frente. En las últimas secuencias, el film nos muestra la recomposición de cierta unidad en Ogárkov: se acicala y se mira a un espejo por primera vez, trata de ser readmitido en el destacamento y de ser perdonado por el grupo. En el plano final, sin duda uno de los más desconcertantes del cine soviético, el teniente se adentra en un gran plano general en el espacio y se tumba en el suelo abrazando su sombra -ya no escindida, sino individual- restaurando cierta clase de unidad que sólo procura la fusión con la tierra.

La tercera obra de la que debemos dar cuenta para terminar de perfilar la dimensión rarificada y vacía del espacio es *Calor* (*Znoy*, 1963), película de diplomatura del VGIK de Larisa Shepitko en la que la escisión del espacio aparece con una crueldad que no poseen ninguno de los dos filmes referidos. Ambientado en las llanuras de Asia Central, el film arranca con la llegada de Kemel, un joven de 17 años recién graduado en el instituto agrícola, a una pequeña comunidad de pastores nómadas. Todos celebran la incorporación de mano de obra joven, excepto el capataz de la explotación que desde el primer momento ve amenazada su posición jerárquica. A lo largo del film, las diferencias y los roces entre ambos personajes irán en aumento, pero Shepitko no relata este conflicto confrontando a los dos antagonistas en plano-contraplano, es decir, siguiendo un patrón clásico, sino que sitúa a cada uno en el contexto inmenso del espacio que les rodea. Los personajes se van definiendo por la ocupación del territorio, como una forma de habitar silenciosa y omnívora. Particularmente Kemel va respirando espacio, recorriéndolo físicamente, tomando posesión de él, ensanchándose él mismo con la inmensidad del lugar. Ahora bien, conforme mayor es el círculo espacial que los dos antagonistas van perimetrando, más hermético y enclaustrado parece el espacio que deben compartir. Este achicamiento del espacio desemboca en la decisión del capataz de abandonar la pequeña comunidad porque, paradójicamente, en la inmensa estepa -en el pequeño círculo de la comunidad- no hay sitio para los dos. En el plano con el que concluye la película, el veterano capataz se aleja hacia el horizonte, exiliándose de un lugar que no tiene *afuera* porque todo él es exterior: la inmensidad en la que se pierde parece condenarle a un vagar eterno.

B. La segunda de las manifestaciones del espacio excesivo -de los planos sin contraplano- se refiere a su poderosa capacidad envolvente y armónica: planos en los que los personajes son abrazados o acogidos por el espacio. En determinadas películas el espectador puede descubrirse a sí mismo siguiendo la mancha minúscula de los personajes en el sinfín del plano con la atención y la intimidad propias de un plano detalle. Son planos generales por su tamaño, pero sobre los que se aplica una mirada concentrada sobre los personajes distantes. En cierta manera, la mirada del espectador flota sobre la imagen pero férreamente anclada a esas figuras diminutas, como una boya fija en el océano. En esa situación, desaparece la escala que diferencia los planos por su

tamaño y surge en su lugar una nueva entidad surgida de la unión o fusión de los personajes en la inmensidad. Esta imagen arquetípica corresponde a un plano en el trance de perder su escala y proporción, en el que los personajes aparecen y desaparecen como emanación del espacio, tal y como había imaginado Eisenstein al reflexionar sobre Gógol (Nesbet, 2006: 493). Es el espacio el que controla los ritmos y las velocidades del plano. El que oculta y muestra algo, como en un efecto de montaje que sucede ante nuestros ojos con una naturalidad que excede lo humano.

En la comedia *Yo, la abuela, Iliko e Hilarión (Me, bebia, Iliko da Hilarión, 1962)**, apreciamos una de las más bellas muestras de este aparecer-desaparecer. Dirigida por Tengiz Abuladze, la película está ambientada en la Gran Guerra Patriótica en una pequeña aldea georgiana perdida en las montañas. Describe distintas situaciones amablemente cómicas en las que se ve involucrado un joven huérfano. La ausencia de los padres biológicos hace que el protagonista tenga una entrañable relación de complicidad con su abuela, con pequeñas desavenencias que dan origen a la comedia. La anciana aparece como eslabón con un tiempo legendario, con la tierra de los ancestros y de la tradición, con la bonhomía y la risa, y el disfrute de lo pequeño y lo cotidiano. Esta especie de maternidad ancestral que encarna el personaje se traslada también a la representación del espacio, que asume la función de vientre cálido y siempre receptivo, particularmente cuando el joven regresa de la ciudad. Una figura estilística recurrente por parte del director consiste precisamente en los grandes planos generales de un paisaje vacío -ondulaciones nevadas, caminos polvorientos- en el que el personaje se disuelve, inmerso en sus pensamientos, mientras la cámara espera pacientemente a que desaparezca, engullido por el espacio, el horizonte o la nieve. Particularmente bello resulta, en este sentido, el plano de dos minutos en el que el personaje protagonista y su novia se adentran en el paisaje nevado, apareciendo y desapareciendo a los ojos del espectador según las ondulaciones del camino, conforme van confundándose poco a poco con la lejanía absolutamente blanca. Mientras esto sucede, seguimos oyendo su conversación en primer plano, evidenciando que es el territorio de la intimidad el que verdaderamente están recorriendo, el único que les ocupa en ese instante: todo desaparece excepto sus palabras. Este desajuste entre la presencia tan evidente de sus palabras y la desaparición de la imagen procura a la inmensidad retratada en la pantalla una sensación de dulce intimidad o de regreso a ese hogar que siempre está iluminado, habitado por alguien que siempre espera. Pero sobre todo, la secuencia transmite la impresión de que es el espacio mismo el que muestra y oculta el contenido de la imagen, el que ejerce cierta clase de montaje invisible ante nuestros ojos, como si hubiera tomado posesión silenciosa de todo el film.⁴¹⁶

Dada la naturaleza espectral del espacio, la manifestación más extrema de su poder protector y amante consiste precisamente en la disolución de los personajes en él, es decir, en la transfiguración de los personajes en espacio mismo, fantasmas en su aparecer-desaparecer en el paisaje. Esta idea del personaje convertido en fantasma del

⁴¹⁶ Sobre la dimensión sonora del espacio hay que citar *La niña y el eco (Devochka i Ejo, 1964, Arunas Zebrunas)*. Nos muestra la vida de una niña solitaria que vive con un viejo pescador en un indeterminado paisaje costero. Aunque tiene otras tramas secundarias, la principal línea narrativa se centra en la particular fusión con el espacio que ha alcanzado el personaje protagonista: la niña camina por los riscos, se asoma a los acantilados, se sumerge en las aguas del mar o simplemente se tumba en la arena con la idea de escuchar y descifrar las palabras del espacio. El eco aparece, así, como la voz de ese vacío: un instrumento que sólo consigue hacer sonar la niña.

paisaje aparece perfectamente perfilada en *El gran valle verde* (*Didi mtsvane veli*, 1967, Merab Kokochashvili)*. Asistimos en el film a los efectos que genera en una familia de campesinos el descubrimiento de un yacimiento de petróleo en su finca. Mientras la mujer asume las oportunidades que generan los nuevos tiempos, su marido, Sosana, no es capaz de asimilar la llegada de la maquinaria pesada, la transfiguración del entorno y los cambios en la vida tradicional. Así, mientras el paisaje se destruye, el protagonista encuentra cierta clase de refugio en la entidad protopaisajística que lo contiene: en el espacio. A lo largo del film se intuye en diversos momentos la posibilidad de que el personaje pudiera desaparecer en el encuadre: efectivamente, en determinadas secuencias Sosana parece disolverse en la lejanía, bajo la lluvia o en la niebla. La sospecha se concreta definitivamente en la secuencia final cuando el protagonista se extingue literalmente caminando en la nieve, esa primera nieve que cae, como dice, “como un milagro”. Desaparece del paisaje y de la historia, del progreso y del mundo visible, de la sociedad y de la vida comunitaria, invadido por el espacio que toma finalmente posesión de él. El film de Kokochashvili plantea un arquetipo visual recurrente en el cine soviético.

Algunos años después, Larisa Shepitko y Elem Klimov recurrieron a un esquema similar en *Adiós a Matoria* (*Proshanie s Matyoroy*, 1981). El film narra la resistencia de un grupo de vecinos liderados por una anciana a abandonar una pequeña isla situada en medio de un gran río que va a ser anegada por las aguas de un nuevo embalse. La cuenta atrás de este proceso irreversible se mide por el desmontaje del paisaje, la destrucción de las casas y las cabañas, de los cercos y las capillas, la tala de los árboles y el traslado de los animales, el embalaje de los iconos, el derribo de las chimeneas y, finalmente, la quema de los pocos restos que quedan en pie.

Vértov había mostrado ya en *¡Entusiasmo!* la eficacia iconoclasta de la revolución, capaz de desmontar literalmente el paisaje pintoresco del campo ruso: caían las cúpulas y las cruces, las campanas y los iconostasios, al mismo tiempo que el entorno iba adquiriendo las nuevas formas industriales y mecanizadas de Octubre. En *Adiós a Matoria* asistimos a una oleada iconoclasta igualmente aniquiladora: los componentes de la imagen, el decorado y las figuras que lo habitan, van desapareciendo ante los ojos del espectador, todo desaparece bajo las llamas y las excavadoras. Sólo un árbol, un roble majestuoso, se resiste a desaparecer, erguido y sangrante como un *ecce homo*, frente a las sirgas, las maquinas y las hachas. Si la primera oleada iconoclasta, en los años veinte, se cebó con las imágenes del pasado, la megalómana obsesión del estalinismo atacó al paisaje mismo y a su dimensión sagrada. Shepitko y Klimov reservan sin embargo una particular venganza, porque la destrucción del escenario natural programado por la mano del hombre despierta la fuerza del espacio oculta tras el paisaje. Así, en uno de los finales más sobrecogedores de toda la historia del paisaje ruso, antes de que los especuladores del paisaje consigan tomar posesión de ella, la isla de Matoria desaparece en la niebla, de tal manera que ese pedazo de tierra tan codiciado por los especuladores políticos resulta literalmente ilocalizable. De alguna manera, el espacio parece tomar posesión de lo que fue suyo, del paisaje antes del paisaje,

convirtiendo a Matoria en una entidad inabordable desde el exterior, como un buque fantasma que surca los océanos infinitos del sinfín espacial.⁴¹⁷

Para cerrar el epígrafe debemos volver a Tengiz Abuladze. En 1967 presentó *La súplica* (*Molba/Vodrova*, 1967), una de las manifestaciones más acabadas del efecto desintegrador del espacio sobre las hechuras del relato cinematográfico, tanto desde el punto de vista visual como narrativo. La novedad de *La súplica* descansa en que la confrontación con lo infinito, tal y como hemos descrito al inicio de este epígrafe, se desentiende definitivamente de lo narrativo y se presenta decididamente como una oración. Cine devocional, podríamos decir, que restaura al hombre de la creencia.

Basado en los poemas clásicos de la literatura georgiana *Aluda Ketelauri* y *El huésped y el anfitrión*, ambos escritos en el siglo XV por Vazha Pshavela, el film pone en imágenes una terrible historia de venganza e intolerancia entre antiguas tribus cristianas y musulmanas en las montañas del Cáucaso. Después de matar a un rival musulmán, el guerrero Aluda decide no seccionar las manos del enemigo, en un acto de compasión inhabitual que contradice el mandato de la tradición. Cuando regresa sin elpreciado trofeo, Aluda es juzgado por un gesto de desobediencia próximo a la herejía. Las autoridades deciden expulsar de la aldea a él y a su familia, condenados a partir de ese momento a vagar por las montañas. En ellas el *guerrero compasivo* encontrará a su vez la crueldad de la comunidad musulmana, que decide ejecutarlo. El film está planteado con la solemnidad de una oración o súplica religiosa, trufado de elementos simbólicos oscuros y crípticos. Está estructurado en dos capas, como un film levemente narrativo inscrito en otro más lírico con el que arranca y se cierra la película. Pone en boca de los personajes los versos literales del poeta sin ninguna pretensión naturalista. Apenas hay planos medios, narrativos o contextualizadores de la acción. Por el contrario, la película está construida en primeros planos y grandes planos generales, dos extremos visuales, sin términos intermedios, que diluyen cualquier pretensión de control o asimilación de la película por parte del espectador. Los primeros planos nos remiten a lo táctil: a la venganza, a la sangre, al barro, al deseo, a la crueldad. Nos llevan al hombre de la tautología, al trofeo que demuestre que el enemigo ha sido ejecutado, a los dedos comprobando la herida en el costado. A su vez, los grandes planos generales propician cierta clase de ceguera o de exceso sublime, inabarcablemente bello pero al mismo tiempo doloroso y fuera de lo humano: son espacios enormes, en invierno, paisajes sacrificiales, de luto, vacíos de vida mas allá de los pasos del hombre. Entre los extremos de lo más cercano y lo más alejado, el film genera un hiato o dislocación que el espectador asume como misterio hermoso y trágico a la vez, manifestación del

⁴¹⁷ La presencia del exceso del espacio es un rasgo habitual en el cine de Shepitko. En *Alas* (*Krilia*, 1966), el exceso proviene del aire. Larisa Shepitko retoma un modelo narrativo que había tenido fortuna, especialmente en los años 30 y 40: la historia de una piloto de guerra, Nadezha Petrovna, reconvertida ahora en profesora de la academia militar. El film describe las contradicciones entre la autoridad asumida, la fidelidad a Stalin y la vida propia ya en su madurez. El recuerdo del avión queda como metáfora y vía de escape, incluso como destino liberador. Más allá del juicio psicológico, lo que nos interesa desde el punto de vista de esta investigación es el efecto liberador que poseen las imágenes aéreas, comparadas con el ascetismo de la vida cotidiana en la tierra. En *La ascensión* (*Voskhuzhdeniye*, 1977), el exceso proviene de la nieve. Ambientada durante la Segunda Guerra Mundial, la película sigue a dos partisanos rusos que se refugian en los bosques de Bielorrusia. Desde las primeras imágenes reparamos en que la nieve sirve de refugio y de última morada. La nieve cubre el paisaje, lo anula, lo iguala a la propia pantalla: en ese sentido, ciega al espectador, que entrecierra los ojos para seguir viendo y reconociendo a los personajes. La nieve posee una dimensión apofántica en el cine porque cumple la paradoja de convertir la pantalla de cine en pantalla blanca del paisaje.

besconech, el infinito, que etimológicamente significa *límite demoníaco*: doble rostro benéfico y destructor del infinito.

El cineasta resuelve la desazón de los extremos a través de la voz en *off*: las palabras del celebrante convertidas en oración o súplica parecen ser la única manera de sortear el abismo y la escisión. La voz devocional que se eleva desde *el otro lado* de la imagen -del iconostasio de imágenes- nos permite referirnos a *La súplica* como un film que construye un espacio místico próximo al del icono. Por un camino que no es el de la grafía, las artes decorativas o la bidimensionalidad del icono, que vimos anteriormente, sino el de lo sublime cinematográfico, Abuladze se incorpora con este film al cine que, en los sesenta, subvierte de raíz las formas tradicionales del paisaje cinematográfico.

14.3.2. LA PROVINCIA COMO TERCER PAISAJE

En el epígrafe 14.2.2. hemos analizado la naturaleza guadianesca que, en el cine del Realismo Socialista, posee el espacio intermedio, que se extiende entre el centro y la periferia. Tal y como lo hemos definido, el espacio intermedio existe por la tensión entre la periferia y el centro, dos extremos de los que es interdependiente. Ahora bien, cuando ese lugar liminar e indeterminado adquiere un valor absoluto, es decir, liberado de los extremos, como lugar entre dos *nadas* o entre dos *entes* asimismo intermedios, emerge una característica espacial propiamente rusa y reconocible en el cine que brota con el Deshielo. Se trata de un efecto disolvente del espacio ruso que cristaliza o se muta en un lugar de una absoluta intermedialidad. A esta categoría espacial, Mikhail Epstein la llama *el espacio como provincia* (2003: 291). Detengámonos brevemente en la categorización de esta dimensión desintegradora del espacio.⁴¹⁸

La provincialidad es el resultado espacial de ciertas estructuras que, a lo largo de un proceso histórico, han visto desplazado el centro fuera de sus propios límites. En el caso de Rusia, quizá porque el país no ha sido nunca provincia de otro imperio, la provincialidad adquiere matices paradójicos. Entiende Epstein que Rusia se ha convertido regularmente en una provincia de sí misma, alienándose a sí misma y conquistándose a sí misma como territorio extraño. El ejemplo paradigmático es el de Iván el Terrible, que después de tomar posesión del reino tártaro y transformarlo en una provincia del imperio ruso, volvió sobre sus pasos y *conquistó* Moscú y la tierra rusa como *zemshchina*, entregando al príncipe tártar Simeón Bekbulatovich su administración, como prueba de que aquella había sido una conquista extranjera (Epstein, 2003: 291). A tenor de lo argumentado podemos definir la provincia a partir de tres características:

A. La provincia se levanta sobre la misma horizontalidad que el mundo circundante. Está en este mundo, en los mismos parámetros espacio-temporales, en el continuum maleable y dúctil del paisaje. Sin embargo, no es ni centro ni periferia. La comunicación o el acceso a este lugar intermedio y oculto no es posible o resulta incierto, no es destino final de un trayecto y sólo alejándose constante y sistemáticamente de los sucesivos centros, es posible acceder a su dimensión de exilio y

⁴¹⁸ La interpretación de la provincia como otredad o no-lugar opuesto a la utopía estalinista vincula esta categoría espacial a la heterotopía de Michel Foucault.

PARTE III

abandono. Tampoco es exactamente periferia, porque ésta es siempre relativa, puede convertirse en centro de otro extremo o intercambiar su posición dependiendo de las circunstancias históricas. La provincia, sin embargo, es periferia permanente e inamovible. Es decir, atesora las cualidades absolutas del centro aunque nunca es otra cosa que periferia absoluta.

B. La dimensión particular de la provincia es su profundidad, que surge a consecuencia del constante horadamiento o vaciamiento, de su constante dejar de ser centro. En cierta manera, se genera a sí misma desde la profundidad. En ese sentido, el espíritu provincial no es algo que surge de manera exógena, por la anexión de invasores externos, sino como emanación desde lo más profundo de su cultura, engendrado por sus propias intenciones de desarrollo.

C. La provincia no es ni cultura ni barbarie, aunque participa de ambas. La civilización es la pericia, la habilidad, el punto de vista, la ordenación espacial y territorial, la moderación y el refinamiento. La barbarie es una fuerza de la periferia, de la naturaleza no-cultivada, del fondo del fondo, que se opone al centro y acarrea su destrucción. La provincia, sin embargo, emana como una tercera condición que no puede ser identificada con ninguno de ambos extremos y que debemos asociar con el concepto de tercer paisaje. Explica Epstein:

Lo civilizado está cubierto por la pátina del tiempo, se ha desvaído y amarilleado como una vieja fotografía. Todo ha comenzado a pudrirse, a deformarse, a doblarse, a desaparecer, sometiéndose a una tendencia que lleva a la desintegración. A su vez, la naturaleza no aparece como un poder primordial y puro, que es preservado sólo en oscuras aldeas y reservas naturales. La naturaleza está atravesada por la civilización: manchas de grasa, árboles caídos y raíles abandonados (2003: 292).

Esta combinación de geografía y escatología nos lleva a afirmar que la provincia viene a ser el motivo paisajístico antitético del jardín, ambos entendidos como manifestación del *tercer paisaje*. Así como el jardín es un lugar concreto cuyo tránsito lleva a la trascendencia, la provincia aparece como un lugar inconcreto cuya vivencia se queda aparentemente en la intrascendencia. Sin embargo, en los charcos empantanados y turbios de la provincia puede brotar en cualquier momento un particular momento de elevación y misterio. La provincia es un laberinto que devuelve una y otra vez a su propia periferia. De ahí que si en algún momento un espacio se concreta súbita y sorpresivamente como centro, ese instante, habitualmente fugaz, se recibe como verdadera revelación: en el fondo, el único centro que es posible encontrar en la provincia es el vacío que le horada sistemáticamente y sobre el que está fundado. El caso paradigmático es *Stalker* (1979), de Andréi Tarkovski: la manifestación más acabada de la provincia como tercer paisaje -un lugar de civilización abandonado- que sin embargo puede acoger, entre las ruinas de la zona, la manifestación de un centro puro, como agujero del aparecer y espacio de la visión al que viajan los peregrinos esperando justamente encontrar cierta clase de revelación.⁴¹⁹

⁴¹⁹ La zona como lugar paradójico se corresponde en ocasiones con la visión antagónica de la madrecita tierra. En estos casos, la naturaleza, indiferente o hastiada del hombre, convierte el suelo en un cenagal que parece devolver o

Frente a la dicotomía centro-periferia que ordenaba la jerarquía paisajística del cine estalinista, el cine inmediatamente posterior dio forma a la provincia, como formulación de una espacialidad extraña. Numerosas películas, particularmente a partir de 1960, se ambientan en espacios que atesoran las tres características mencionadas de la provincia: no son ni centro ni periferia, se generan a sí mismos y resultan entes híbridos de barbarie y civilización, respondiendo a los parámetros del tercer paisaje.

El antecedente inmediato de este tercer paisaje debemos bucarlo en *Primavera en la calle Zarechnoy* (*Vesna na Zarechnoy ulitse*, 1956), de Marlén Khutsiev. La película está ambientada en una ciudad industrial de nueva construcción. No es periferia, ni tampoco centro de nada, aunque podría definirse como un centro en permanente construcción, inacabado, orgánico como un ente vivo en gestación que se genera a sí mismo. Las estructuras de la nueva civilización se levantan verticalmente ante los ojos de los habitantes, al mismo tiempo que sus pies deben caminar por el barro. La calle Zarechnoy aparece así como ruina moderna, restos de una ciudad expuestos a la intemperie antes incluso de que los edificios lleguen a terminarse.

A ese espacio provincial llega una joven profesora, cumpliendo una misión que puede recordar a la de *Sola*, aunque en este caso su destino no es el límite extremo de la geografía soviética ni el tiempo primigenio de la nueva evangelización comunista. La provincia está habitada por personajes con memoria y conocimientos previos, con recuerdos del país y de las expectativas alimentadas durante tres generaciones, lo que termina por otorgar al film la densidad estancada y profunda de la provincia. Los alumnos no son niños, sino obreros jóvenes, hijos de la posguerra. Uno de ellos, que tiene vocación poética, se llama, nada casualmente, Dovzhenko, como el director de cine, fallecido precisamene en 1956. Los muchachos recitan a Blok, evocan al pintor Vasnetsov, tocan la guitarra y escuchan Rachmaninov por la radio. Todas esas referencias culturales forman parte del lento deshielo, como el viento o la nieve que irrumpen sin avisar, en plano general, anegando o asilvestrando los interiores de las casas y liberando las hechuras del propio film. Fragmentos de hielo desgajados de la gran escafandra blanca, que flotan a la deriva anunciando la gran avenida de agua.

A diferencia de las cuatro que estructuraban los dramas soviéticos, en el mundo de Zarechnoy parece que sólo hay dos estaciones: el invierno y, sobre todo, la primavera, que da título al film. El barro anega las calles y parece desbaratar los empeños urbanizadores de los hombres. A su vez, el relato parece agitado por una extraña excitación o urgencia, como si algo estuviera germinando en su interior y pugnara por brotar. *Primavera en la calle Zarechnoy* es una de las manifestaciones más tempranas de cómo el espacio va deshaciendo el paisaje del cine estalinista, generando una entidad distinta, que no es ni centro ni periferia, ni civilización ni barbarie.

Dos films de 1961 abundaron en la nueva espacialidad prefigurada por Khutsiev: *Abril* (*Aprili*)*, de Otar Iosseliani y *¿Y si esto fuera amor?* (*A esli eto liubov?*), de Yuli

exhibir a los cadáveres, como si no los aceptara en su seno. En el film de Sokúrov, *Días de Eclipse* (*Dni zatmeniya*, 1988), los muertos aguardan en la morge esperando que la muerte los acoja definitivamente. En los años sesenta, esta lectura de la tierra-madrasa aparece de manera nítida en *A través del cementerio* (*Cherez kladbishche*, 1964), de Víctor Turov, ambientada en un paisaje preñado de cadáveres y protagonizada por personajes que no les dejan descansar en paz. Otros elementos como la presencia del sol negro refuerzan esta interpretación.

Raizman. Ambientados en una ciudad en construcción -bosque de pisos y grúas-, ambos films narran las dificultades de las dos parejas protagonistas para que su relación amorosa cuaje en un territorio provisional e incierto, sin fronteras entre lo privado y lo público, entre el instinto y las convenciones sociales. Iosseliani lleva su película hacia la comedia visual, próxima a Tati, mientras que Raizman opta por el drama romántico.⁴²⁰ A lo largo de la década otras películas, como *Adelante, tiempo!* (*Vremia, vperiod!*, 1965, Mikhail Shveitser), profundizaron en la idea de la provincia como engendro o mutación espacial, que encontrará su formulación más acabada en los años 70 y durante la Perestroika. Numerosos films de Sokúrov, y especialmente *Días de eclipse* (*Dni zatmeniya*, 1988), se desarrollan en ese tercer espacio que Iampolski llama *multi-realidad*:

La ciudad aparece como un fantasma turbio en medio de las desiertas montañas. Hasta cierto punto, resulta un juguete de la naturaleza y como tal, al final simplemente desaparece.(...) [En Sokúrov] el mundo que conocemos se transforma en un espejo de otro mundo (1994-2: 114).

Da la impresión de que el topos soviético -la utopía del estalinismo- muta al final de sus días en esta metamorfosis del no-lugar.⁴²¹ Los personajes que habitan tales no-lugares están atravesados por un doble estado emocional. Por un lado, les asiste un sentimiento de inadecuación que les hace tender hacia algún otro lugar y, consiguientemente, a ser arrastrados por la propia presencia incompleta del espacio, a hundirse en lo que cada minuto parece no estar aquí, ni en su lugar, sino en otro lugar donde por supuesto tampoco hay nada importante (Epstein, 2003: 293). Al mismo tiempo, la provincialidad es pura languidez, ausencia de tensión, estado de suspensión en cierta clase de semi-sueño, donde sólo se encuentran restos de viejos objetos y las almas -algunas vivas, otras muertas, como en caso mencionado de Sokurov- vagan, incapaces de aferrarse a ningún espacio ni tiempo, incapaces también de abandonar ese lugar que no es ya camino hacia ningún sitio.

14.3.3. ESPACIO Y CONTEMPLACIÓN

Uno de los aspectos más interesantes de la poética del paisaje en el cine ruso-soviético está relacionado con el modo en que evoluciona la mirada de los personajes al paisaje: el arquetipo de la *contemplación de la contemplación* del paisaje. Como motivo literario y pictórico, la imagen de la *contemplación de la contemplación*, tal y como vimos en la parte I, hunde sus raíces a comienzos del siglo XIX. Advertíamos entonces que este motivo recurrente aparecía en muchos momentos asociado a los procesos de

⁴²⁰ De la extraña provisionalidad característica de la provincia dan cuenta, en el film de Raizman, los dos encuentros furtivos de los amantes, Xenia y Boris. El primero, en los restos de una iglesia en mitad de un bosque, en la que se refugian cuando les sorprende una tormenta. En el segundo, en una fábrica en construcción, en mitad de la noche. Ruinas antiguas en el primer caso, ruinas modernas, en el segundo: dos articulaciones de un motivo de gran reminiscencia romántica que ilustran el destino de un amor desproporcionado y condenado a la tragedia.

⁴²¹ Rusia como provincia de sí misma impregna el cine de los ochenta-noventa generando incluso la idea de que en el país ya no quedan lugares para filmar o dignos de ser filmados: "El campo está exhausto. Y todo lo que queda en pie está en una situación de emergencia: San Petersburgo, unos pocos bosques, un par de campos y ríos. Pero sería casi imposible acicalarlos lo suficiente como para que aparecieran como localizaciones agradables. Sólo sirven para la crítica y la condena, de las que tanto los cineastas como los espectadores, incluso los más dispuestos del pasado reciente, están ya aburridos" (1994-2: 143).

feminización de la tierra.⁴²² El cine ruso heredó y asimiló la imagen de la contemplación de una manera natural y realmente productiva, incluso a la hora de otorgar el protagonismo de tal mirada a los personajes femeninos: las madres de *Arsenal* de Dovzhenko, Antonina en *Balada del soldado**, Alionka en el film del mismo título de Bárnét, Lena en *Lluvia de julio** o María en *El espejo* de Tarkovki: todas ellas se incorporan como variantes al motivo paisajístico de la *contemplación de la contemplación* que llega desde el siglo XIX.

De manera tentativa distingo cuatro tipos de contempladores del paisaje: miradas que esperan que algo aparezca o se concrete en el espacio. La unión de todas ellas traza la evolución de la imagen de la *contemplación de la contemplación* en el cine ruso, dibujando un recorrido circular, desde los años veinte a los sesenta. Esos cuatro motivos paisajísticos son: la mirada invocatoria, la mirada visionaria, la mirada escindida y la mirada contemplativa.

A. La mirada invocatoria responde a la actitud que podríamos definir como arcaica de involucración en la fisicidad y la circularidad de la naturaleza, acompañada incluso de cierta necesidad de enajenación o abandono personal: la mirada invocatoria quiere formar parte de lo que mira. Es una mirada externa y corpórea, no revela la interioridad de los personajes, sino que se entrega al paisaje para que éste tome posesión física del contemplador. En la espera hay una actitud invocatoria que trata de sintonizar el ritmo vital de quien mira con las mareas y los vientos, los ciclos y la circularidad de la naturaleza: una necesidad de formar parte del cuerpo del espacio. Esta disposición a la apertura de la naturaleza está en la base de la formulación de Serge Daney cuando dice que, en el cine, “los contemplativos quieren merecer el paisaje, no poseerlo” (1998: 166). El ejemplo paradigmático de película invocatoria es *Tierra* (1930). En el film de Dovzhenko, al llegar la noche, los amantes no se miran a los ojos, sino que se exponen al paisaje, abrazados pero fuera de sí, como un ritual amoroso de entrega e involucración en el mundo exterior. Esa exposición al exterior posee una dimensión erótica extraordinaria, pero no de una sensualidad arrebatada y pasional, sino extática. Así, los personajes son poseídos por la luz del crepúsculo. La escena del funeral de Iván, al final del film, abunda en esta ceremonia de la contemplación. La mirada de los campesinos genera un proceso invocatorio que sale de sus ojos, abandona su individualidad y activa el círculo eterno de la naturaleza, como un resorte mágico. El paisaje responde abrazando a la colectividad, lloviendo sobre ellos, generando nueva vida, brotando como nueva cosecha, resucitando a los muertos en un nuevo estado de unidad y armonía terrenal: “Concebí *Tierra* -escribió el director- como una película que generara una nueva vida en los campesinos” (1973: 16). El funeral de Iván aparece así como una ceremonia de la contemplación invocatoria, capaz de generar vida nueva ante nuestros ojos.

⁴²² Los primeros tanteos de feminización del paisaje fueron realizados por Karamzín, Alexéi Venetisanov y su escuela, creadores de un tipo de retrato campesino armónico en la naturaleza, vista como espacio productivo y cultivado. La idea del amor de Rusia nutre también toda la corriente de eslavófila en el XIX. La personificación de Rusia ocupó un lugar predominante en la obra de Alexéi Khomiakov y está presente en el alma rusa de Tatiana de Pushkin y en diversas mujeres de Turguénev, como la joven Asia en el cuento del mismo título. El motivo puede seguirse, con variaciones interesantes, en Nesterov y Blok, dos autores que sustituyen la idea de la tierra como madre amantísima por el concepto más romántico de la esposa-amante.

Tanto *Tierra* como *Al borde el mar azul* (1936, Boris Bárnét), films paradigmáticos de la contemplación invocatoria, son dos de los más sensuales del periodo, no sólo por el protagonismo que otorgan a lo táctil y a los cuerpos humanos, sino también a la piel del mundo, a los frutos, a las manzanas, al agua y a los árboles. Poseen una fisicidad dichosa. Ambos provocan, además, que la mirada invocatoria de los personajes resucite o devuelva a la vida a los muertos, no de una manera evocativa o metafórica, sino físicamente, en su integridad corpórea regenerada, como triunfo real y matérico sobre la muerte. En ambos casos, es la mirada invocatoria al espacio la que devuelve a los muertos. En el film de Dovzhenko, la vida humana se regenera en los bancales de un huerto arcádico envuelto en brumas. En la película de Bárnét, la mujer revivida es arrastrada por las olas del mar hacia la costa.

En ocasiones, los personajes que aspiran a *merecer el paisaje* aparecen dibujados como seres de una inocencia casi infantil o una pureza primigenia, propensos a la risa y con un entusiasmo natural que les hace liderar a la comunidad a veces incluso de manera inconsciente o no intencionada. Medvedkin recurrió a este arquetipo para perfilar el personaje principal de *Juventud floreciente*. Hasta el punto de retratar a Zinka siguiendo un modelo iconográfico que remitía directamente a *Tiempo de cosecha, Verano* (1820), de Venetsianov, pintura que en buena medida instaura en el arte ruso la mirada armónica con el paisaje y su feminización.

B. La mirada visionaria. Formaba parte de la retórica del Realismo Socialista que, en uno o más momentos de la película, los personajes -el protagonista, el héroe- se detuviesen a mirar con una cierta distancia el espacio natural que, con frecuencia, era también el lugar de trabajo: los grandes terrenos cultivados, la planta hidroeléctrica, la nueva ciudad, la fábrica, también el cielo -en los films aeronáuticos- o el campo de batalla, en el género bélico. Clark entiende que este tipo de contemplación de las extensiones agrícolas, de la factoría y de la arquitectura urbana se activaba en dos órdenes de realidad: desde la distancia, la fachada del paisaje era la visión de un mundo nuevo, proyección del paraíso en la tierra que aparecía siempre como meta, visión real e imaginada al mismo tiempo. Desde la cercanía, la tierra era el lugar de trabajo y esfuerzo colectivo. Esta doble naturaleza de la contemplación es muy habitual en el cine del estalinismo, que habitualmente delega en un único personaje el privilegio de la mirada pausada y reflexiva al paisaje; es decir, de la mirada visionaria. Al depositar en el personaje principal la facultad de la contemplación -y por tanto de proyección colectiva-, el paisaje estalinista se ordenaba en perspectiva, de igual manera a como la propia sociedad aparecía ordenada jerárquicamente.⁴²³ La mirada visionaria era un atributo diferenciador, por tanto, del personaje capaz de liderar el proyecto colectivo: porque veía sobre el horizonte la imagen del ideal que ningún otro era capaz de avistar.

⁴²³ La necesidad del personaje contemplador y visionario responde a la propia estructura social soviética. Irina Gutkin ha explicado, a este respecto, que “la jerarquía de valores que predominó en la cultura soviética desde mediados de los años 30 y que encontró expresión en el Realismo Socialista estaba dividida en tres categorías históricas temporales y espaciales en relación con el proyecto soviético”. En la parte más baja, fuera de los límites de la sociedad soviética, estaba lo que había sido, la gente del pasado -*byvshie liudi*-, la base más ancha -el segmento más amplio- estaba ocupado por la gente sencilla -*prostye sovetskie liudi*-, y el segmento superior y más pequeño estaba reservado a la mejor gente -*luchshie liudi*” (Gutkin, 1999: 116). Las dos últimas categorías conformaban la sociedad soviética como tal. Sometidos a la jerarquía de un tiempo mítico, estos dos estratos representaban otras tantas etapas en la realización del ideal humano, dos hipóstasis del nuevo hombre, el hombre ordinario y el hombre extraordinario o nuevo hombre soviético. Este último era el que veía más allá del horizonte.

Un ejemplo extraordinario de esta *mirada visionaria* lo encontramos en el episodio de los Alpes en el film *Suvorov* (1940) de Pudovkin, en donde se relataba la marcha alpina del ejército ruso hacia la batalla del Puente del Diablo en 1799. Pudovkin se detiene persistentemente en el rostro del hombre, el general Suvorov, que desde un risco elevado o sobre su caballo mira a la montaña, acupada por los soldados rusos, que se afanan por doblegar al paisaje y al enemigo invisible. Es una lucha intensa “que sucede más allá del encuadre, pero que se debe poder sentir en éste”, en el rostro de Suvurov (Golovnia, 1960: 220). La actitud visionaria de Sovuro responde a un motivo visual y argumental repetido en el cine de la época. Un esquema visual que representa la figura del líder -soldado, explorador, conquistador, guardián, vigía-, en primer término y enfrentada a la lejanía, muchas veces en contrapicado, proyectándose por encima del horizonte. Es una pose de resistencia heroica o de poder, más que de curiosidad, necesidad contemplativa o comunión con el entorno. Más que exploradores, vigías, guardianes, viajeros o ermitaños, quienes así miran a la naturaleza parecen oradores o profetas. Proyectan su mirada a lo lejos como quien habla a la muchedumbre. Es una mirada verbal, que se posa con el peso vertical de las palabras sobre los dominios que se extienden a sus pies: como si estuviera nombrando el mundo y tomando posesión de él.

C. La mirada escindida. En los años cuarenta, al amparo de las películas bélicas de la Gran Guerra Patriótica, asoma en el cine soviético un personaje nuevo que no se caracteriza por sus acciones, por sus monólogos o por sus réplicas, sino porque simplemente mira, otea el horizonte esperando algo o a alguien.⁴²⁴ La figura responde a un paradigma paisajístico de reflexión o ensimismamiento frente al espacio, reforzado a veces por una voz en off. Habitualmente se trata de un personaje femenino que ve marchar a los soldados y espera su regreso, confiando en que desde la lejanía aparezca en algún momento la persona amada. La suya es una espera dolorosa y en buena medida suplicante, distinta en este sentido a la gozosa búsqueda de la unidad de la mirada invocatoria. Vuelca su esperanza sobre el espacio con los pies anclados en el suelo, ante una ventana, el horizonte desierto o el recodo de un camino, todos ellos límites de la visibilidad. El resultado de la profunda nostalgia que representan tales miradas se deriva del vacío que tiene ante los ojos y del agotamiento con que lo miran. Explica Epstein que “la palabra *nostalgia -toska-* tiene la misma raíz que *exhausto -toshchii-*. Aquello que está exhausto está físicamente vacío. De ahí que la nostalgia sea una ausencia o herida espiritual. Nostalgia: un paisaje exhausto del alma” (Epstein, 2003: 284). En esta mirada escindida, por tanto, mirar a quien mira implica asomarse ineludiblemente al espacio interior de ese personaje.

Otra situación narrativa en donde germinó la contemplación como un *paréntesis de silencio* es la que procuraron, sobre todo en los 50, los viajes en tren. Frente al espejo colectivo del *kino-poedz* de Medvedkin, las escenas ambientadas en los compartimentos del tren se convirtieron años después en reducto para el encuentro de los personajes con su propia interioridad. La horizontal del tren no invitaba, en este caso, a un ejercicio de auto-reconocimiento comunitario y social, sino de introspección solitaria. Este proceso es evidente a partir de los años cincuenta, particularmente en las películas ambientadas

⁴²⁴ Bernardi aprecia que, en el contexto del cine europeo de los años cuarenta y cincuenta, en la obra de cineastas como Antonioni, también aparece este personaje contemplativo. En su opinión, esta imagen de la *contemplación de la contemplación* resulta de la nueva separación entre el hombre y la naturaleza que se produce tras la industrialización de postguerra y que agudiza la sensación de exilio y extrañamiento ante el espacio (2002: 74).

en la II Guerra Mundial. El tren era habitualmente el vehículo de partida de los soldados y de regreso a la tierra natal. En el trayecto de ida o de vuelta, los directores encontraron un espacio de soledad para sus personajes. Una breve e inestable esfera de reflexión, en la que el soldado se recogía sobre sí, mirando por la ventanilla, ensimismado en el paisaje interior o exterior que se activaba con el transcurrir del tren. Merece la pena mencionar la novedad que supone en este sentido la obra de Chukhrái *Balada del soldado* (*Ballada o soldate*, 1959). El film narra el proceloso regreso de un joven soldado a su aldea cuando, gracias a una acción valerosa, obtiene un breve permiso. La parte central del film sucede en ese tren de regreso, atravesando un territorio en estado de guerra que obliga a continuos sobresaltos y dilaciones que harán que el soldado, cuando finalmente llegue a casa, apenas tenga tiempo de despedirse de nuevo de su madre: “Volveré, mamá”, grita en su nueva despedida.

Comparándolo con el *kino-poezd* de Medvedkin, este tren de Chukhrái se convierte también en remedo de una sala de proyección, pero con un propósito distinto: mirando el paisaje a través de la ventanilla-pantalla, los cielos y los bosques, pero también los campos de batalla que va atravesando el tren, el soldado Aliosha encuentra un espejo de reflexión emocional. Tanto cuando conoce a Chura, de la que se acabará enamorado, como cuando anhela volverla a ver, en un estado de ensoñación, el paisaje que discurre al otro lado de la ventanilla, fundido con su reflejo en el cristal, construye una breve trinchera de intimidad en medio de las bombas y la desolación. Así como la relación con la madre está asociada al camino infinito que se pierde en el horizonte, la visión de Chura pertenece a este flujo subjetivo del paisaje en el que van flotando las imágenes y la intermitencia de los rayos del sol que invocan la duermevela.

Otra película ilustrativa de lo que hemos llamado mirada escindida es *Alionka* (*Alionka*, 1961)*, de Boris Bárnét. Ambientada en las estepas mecanizadas y cultivadas de Kazastán en 1955, el film puede considerarse una *road-movie* que sigue el viaje de la pequeña Alionka desde el koljós en el que vive hasta la estación de ferrocarril, a más de un día de distancia. El viaje lo realiza la niña en la parte trasera y descubierta de un camión, al que van subiéndose personajes lo largo del trayecto. El camión circula por extensiones infinitas y uniformes, atravesadas por caminos rectilíneos y encrucijadas perfectamente ordenadas. En ese camino que se pierde en la lejanía se han quedado los padres de la pequeña Alionka, plantados como aquellas primeras figuras de la contemplación que hemos localizado en el cine bélico. Sin embargo, en esta ocasión el personaje verdaderamente contemplativo es Alionka. Ante sus ojos van concretándose las historias de heroísmo y dignidad que emanan como apariciones espectrales o espejismos del espacio homogéneo y liso de la estepa.

El encuadre de Alionka, de espaldas, mirando desde el camión la nube de polvo en la que se disuelven los caminos, es un epítome de la mirada como ejercicio solitario de confrontación y descubrimiento del mundo. La soledad de una historia. Jean-Luc Godard incluyó esta imagen en el capítulo 1B, *Una historia sola*, de su monumental *Historia(s) del cine*. Sobre el fotograma, el cineasta francés superimpresionó el siguiente texto: “Écrit sur du vent” (Escrito sobre el viento). Mientras su voz en off dice: “...pero el susurro continúa, es el viento o mis antepasados, historia de la soledad, soledad de la historia (...)”. El viento asoma en el film de Bárnét como la voz del espacio que trae noticias de la historia y de los antepasados. Siempre subversivo, en el

viento invisible parece concentrado todo el misterio del espacio informe que crea y desvanece imágenes. La pequeña Alionka experimenta así, en el paraíso de la producción colectivizada, la soledad de cada historia particular, la soledad de su propia vida, que acaba de comenzar.

D. La mirada contemplativa. En los tres modelos anteriores, la mirada del contemplador aparecía en relación de una u otra manera con el mundo exterior. En el primer caso, el personaje se entregaba al paisaje a través de la mirada con la necesidad de formar parte de él. En el segundo, construía la realidad proyectándola desde su promontorio, como una visión o entelequia generada por el haz de sus ojos. En el tercero asomaba la distancia entre el exterior y el interior del personaje, estableciendo una equivalencia entre el vacío exterior y la nostalgia interna. En la cuarta categoría, la que ahora nos ocupa, la cámara mira a los ojos de los personajes sin importarle muchas veces su destino: no se aparta de su horizontalidad, persigue esos ojos, los busca secreta o clandestinamente, como si hubiera desaparecido el objeto y la mirada revertera directamente sobre su interioridad. Abiertos hacia fuera, sin embargo, miran hacia adentro. En ese intervalo, la cámara anhela atrapar el abismo de los ojos a los que filma. Hay un pequeño film que puede ilustrarlo con sencillez: *Miren el rostro (Vzgljanite Na Lico, 1966)*, de Pável Kogan. El cineasta dispuso la cámara en el Ermitage junto al cuadro *Madonna Litta* de Leonardo da Vinci, a la misma altura del lienzo, pero observando obsesiva y exclusivamente a los visitantes. Filmó durante un mes y medio, atendiendo escrupulosamente a los rostros que se fijaban en el rostro de la Virgen y el niño.

Inicialmente, según confesó el director, la película quería ofrecer una visión sarcástica sobre el desinterés de los visitantes del museo hacia el arte; pero poco a poco, conforme la cámara fue ensimismándose ante los rostros anónimos de los espectadores que entraban en comunión íntima con el cuadro, la película cambió de rumbo. Efectivamente, los ojos que miraban, prendidos del lienzo y olvidados de sí mismos, enajenados o libres, se convertían ante la cámara en puertas de una interioridad secreta e incompañable. La aparente pequeñez en la que se entretenía la película significaba, sin embargo, la violación de algunos de los tabúes más estrictos del arte soviético. Hay que recordar que el arte comunista, al rechazar la pintura de caballete de manera programática, proscibía también la percepción individual de una obra, entendida como una de las principales distorsiones del humanismo. “Para la historia del arte soviético - recuerda Degot-, la pintura de caballete era un vestigio del capitalismo, una especie de degeneración patológica que, a partir del Renacimiento, había ido distorsionando poco a poco la integridad orgánica del arte monumental para la colectividad” (2006: 323). Se comprende así la naturaleza subversiva de un atrevimiento aparentemente tan inocente como filmar en 1491 el encuentro íntimo de un espectador con un lienzo pintado.

En la película de Kogan hay un interés obsesivo por conocer el secreto incompañable y fuera de control de las personas. Pero además, el film evidencia la curiosidad de la cámara, que ciertamente la convierte a ella misma en ente contemplativo, asumiendo un protagonismo directo e indisimulado. Consecuentemente, al incorporar la mirada de la cámara como un poder observador y una curiosidad tan marcados, quedaban dislocados los elementos característicos de la *contemplación de la contemplación*. Así, el contemplador pasaba a ser la cámara y el rostro, el paisaje objeto

de la contemplación. Filmar *el rostro que mira* se convertía de esta manera en modelo de la mirada contemplativa, en el sentido más estricto del término, porque no retrataba el paisaje sino el acto del mirar contemplativo. Tal y como ha explicado Trías, desde un punto de vista etimológico el concepto de contemplación deriva de la delimitación de un lugar adyacente al templo habilitado para la mirada (con-templum). Por tanto, la contemplación no hace referencia tanto al resultado en forma de imagen que resulta (fragmento del paisaje), como al fragmento de territorio habilitado para mirar (el lugar elegido para mirar). En la conformación de la mirada contemplativa es definitiva la consideración de ese lugar privilegiado desde el que proceder a la hermenéutica del espacio: la cámara de *Miren el rostro* filma precisamente ese lugar del que emana la mirada.

La mirada contemplativa dio lugar en los años sesenta a la filmación de los rostros atrapados en ese ensimismamiento y olvido propios.⁴²⁵ La observación paciente de estos rostros heredaba rasgos estilísticos de dos imágenes características del cine ruso. Por un lado, reactiva la filmación paciente y ensimismada de un rostro en el trance de gestar una expresión, sin prisa ni urgencia: un rasgo de estilo del cine silente que en 1916 Olga Gzovskaya había llamado escena completa o plena, paradigma del Estilo Ruso. Por otro, se conecta con la tradición decimonónica del encuentro íntimo con la naturaleza como espejo y oráculo de la interioridad, tal y como había quedado perfilada por autores como Tolstói⁴²⁶.

Algunos de los mejores films de los sesenta y setenta se edifican sobre esta actitud contemplativa, a partir de la cual nace el relato como verdadera instrospección en el paisaje interior. Es el caso de *El Espejo* (Zerkalo, 1975). La película de Tarkovski está estructurada de manera especular sobre dos rostros que miran al horizonte, al inicio y al final de la película. En la primera secuencia, el director se entretiene en el rostro de María-joven mirando a la lejanía, al muro verde del bosque. En la última, en un

⁴²⁵ En esta época se generalizó en la URSS el uso de la *candid camera* o cámara oculta para filmar en exteriores naturales y atrapar los componentes azarosos de la vida cotidiana, las reacciones espontáneas y los rostros reales que habitaban el paisaje. Con ese estilo de *voyeur* pertinaz y semioculto filmó Marlén Khutsiev episodios de *Lluvia de julio* (*Iyulskiy dozhd*, 1967). En el inicio del film, la cámara persigue el rostro de Lena por las calles. El movimiento tiene algo de clandestino y de pulsión sexual: parece que la cámara ha quedado prendada de Lena en un extraño cortejo. En un momento determinado, Lena devuelve la mirada y, primero de manera fugaz, luego sosteniéndola ante el objetivo, parece corresponder a la seducción. *Lluvia de julio* libera el hecho simple de mirar a otro. Y ese efecto disolvente que procura la *contemplación de la contemplación* parece contagiarse a todo el universo del film. Inmediatamente después de ese intransferible y privado cruce de miradas, comienza a llover sobre la ciudad, con una espontaneidad nada habitual hasta ese momento en el cine ruso. El azar parece haber encontrado, por fin, un lugar en el cine soviético. Tal fue el efecto sorpresivo y liberador que, dado el éxito del film, la expresión “lluvia de julio” (*iulskiy dozhd*) se convirtió en una frase de uso común. Este juego de seducción con la cámara invisible se refuerza instantes después cuando, al llegar a casa, Lena recibe una llamada de un personaje misterioso, al que nunca veremos. “Quizá no existas, y seas sólo una voz”, murmura Lena. Da la impresión de que, en el contexto de este juego de seducción, el personaje estuviera desenmascarando al propio espectador. Ese nuevo espacio es, sin duda, una manifestación de la infinitud que se expande ya libremente entre los fotogramas del nuevo cine de los años 60.

⁴²⁶ Aunque referido a la literatura, Zúñiga ha descrito de manera hermosa la escisión que procura tal tipo de contemplación en el alma rusa: “El caminante tiene ante sí un alto muro verde allí donde terminan los prados o los baldíos: un muro verde y pardo, oscuro y rumoroso según el viento de otoño roce las altas ramas de robles, sauces y abedules. Se detiene ante esta barrera y como reflejada vuelve su mirada hacia sí mismo, hacia la espesura de su dominio interior que innominadas tendencias agitan y conmueven: una zozobra recorre la fronda íntima y en esa visión el caminante se reconoce en su dispar, sustancial complejidad (2010: 133). Continúa Zúñiga: “Y se siente hermanado con el bosque de espesura densa y un día se asombra de estar sumergido en una naturaleza irreductible, en el centro de un círculo de enigmas que testimonian que su alma no es única, pura y coherente sino varias a un tiempo, cambiantes y movedizas como fantasmas recubiertos de disfraces” (2010: 133).

movimiento que rima con el primero, la cámara vuelve sobre el rostro de María-anciana y encalla de nuevo en el moño, esta vez canoso y despeinado. En esa espiral del pelo, en uno y otro caso, parece concentrarse y girar la vivencia de la espera, del paisaje como reflejo de la interioridad y del tiempo subjetivo. El espacio adyacente a la dacha, la empalizada como el lugar delimitado junto al templo, se define así como el *contemplum* del film, lugar del mirar contemplativo desde el que la vida se aparece en toda su dimensión inaprensible, doliente y fantasmagórica.

14.3.4. LA REGENERACIÓN DEL ESPACIO VERTICAL

En la estética del cine ruso la vertical ha identificado, con frecuencia, las exploraciones más heterodoxas y desconcertantes. Iampolski se ha referido precisamente a la vertical rusa como manifestación siempre ajena a los cánones clásicos y afín a las vanguardias (1994: 115). Baste mencionar, en dos extremos temporales bien distintos, el *montaje vertical* de Eisenstein, que situó al director de Riga en los márgenes cinematográficos del Realismo Socialista, y el *cine vertical* de Kondratiev, ya en los ochenta, que tendía hacia “la descomposición de la ideología y la generación de imágenes sin sentido” (Dobrotvorski, 1994: 42). Analizaré en este último epígrafe las tres actitudes revisionistas del espacio vertical fundamentales desde finales de los 50 y durante los años 60. Por un lado, el acercamiento liberador o resacralizador de los cielos, consistente en despoblar la vertical de falsos ídolos para reinstaurar el silencio misterioso y terrible -por su bondad, pero también por su fiereza- característico de un tiempo mágico o espiritual anterior a la revolución. Aparecen, así, planos cenitales difíciles de atribuir a una mirada humana, incorpóreos, no justificados y desconcertantes. Abordaré después la incorporación de la vertical como elemento estructural de todo el relato, fundamentalmente en la definición del personaje del niño protagonista en *La infancia de Iván*, film paradigmático de la asimilación de esta energía liberada tras el estalinismo. Finalmente, a partir de la vertical como elemento vertebrador, propondré una relectura de las formas de la fuga como estructura musical-vertical que, desde la vanguardia había señalado un territorio de articulación del espacio absolutamente novedoso y que será reformulado en los años sesenta, particularmente con Artavazd Pelechian.

14.3.4.1. RESACRALIZACIÓN DE LA VERTICAL

El 12 de abril de 1961, nueve años después de la muerte de Stalin, Yuri Gagarin, el primer hombre en viajar al espacio, contempló la tierra desde la ventanilla de la nave Vostok como nadie la había visto antes. Era el primer ser humano que veía la tierra en su globalidad, desde afuera, sin formar parte de ella: era lo nunca visto, por vez primera. El régimen convirtió a Gagarin en un héroe nacional y su hazaña se incorporó al calendario socialista como uno de los grandes hitos de la sociedad soviética. Aquella nueva incursión en el espacio vertical *devolvía al hombre* a las alturas, des-idolatriza el cielo después de la ocupación estalinista que había situado al líder en lo más alto de la vertical de la cosmología soviética. Pero además, el gesto de mirar desde la ventanilla del Vostok poseía un componente heterodoxo, nada ajeno a la mirada invocatoria que hemos descrito en el epígrafe anterior. Más allá del evento científico, de la hazaña heroica y del gesto propagandístico, aquella era la historia de un hombre solo que, en silencio, miró al mundo por primera vez. Lo que vio (el paisaje construido por sus ojos)

fue un planeta sin fuera de campo, globalizado, unitario, pequeño, solitario, hermoso: “Veo la tierra, ¡qué hermosura!”, grito espontáneamente.⁴²⁷ Al mirar, Gagarin convirtió la pretendida objetividad científica del viaje en un acto de contemplación radical, nada alejada de la experiencia de Karamzín ante la cascada del Rhine a comienzos del XIX. Manifestación de lo sublime del paisaje, la confrontación del viajero ante el espacio inabarcable volvió a regenerar, como en otros momentos de la historia cultural, la construcción visual del arte ruso.⁴²⁸

El asombro espontáneo de Gagarin adquiere en este contexto la dimensión metafórica de lo que era, en el fondo, una huida, fuga o refugio del mundo.⁴²⁹ Sintetiza también el anhelo de ciertos cineastas de devolver a la vertical el misterio olvidado, no necesariamente numinoso y espiritual, pero siempre desconcertante y subversivo. Los directores de los 60 tratarán de exorcizar el cielo estalinista, vaciarlo o despoblarlo de héroes y santos profanos, de devolverle el *mysterium tremendum*, el aura perdida y asombrosa que Gagarin experimentó como una renovación de lo sublime. Habilitar de nuevo la vertical como *axis mundi*, como eje del mundo, tal y como Eliade lo había definido al hablar de los componentes de lo sagrado (1961: 41-51).

⁴²⁷ “Tenía una buena vista de la tierra, que estaba envuelta en un diáfano halo azul”, recordaría Gagarin. “Luego se fue transformando suavemente del azul pálido, en azul, azul oscuro, violeta y finalmente absolutamente negro. Era una imagen hermosísima”.

⁴²⁸ La dimensión paisajística del viaje de Gagarin ha dado lugar a numerosas reflexiones sobre el efecto desconcertante que tuvo también en la configuración de un imaginario subversivo, como liberación de las ataduras del régimen, huida más allá del control político y asunción del misterio del mundo. El motivo visual del astronauta será recurrente en los movimientos del arte no oficial que emergerán en la URSS en las décadas siguientes, como el Conceptualismo moscovita. Piénsese, por ejemplo, en la instalación *El hombre que voló al espacio*, de Ilia Kabákov.

⁴²⁹ La fascinación mágica que estimulaba el espacio vertical en los primeros años sesenta puede seguirse a través de la proliferación de películas protagonizadas por niños predispuestos a la aventura espacial o simplemente de la huida a través del cielo. Resulta muy interesante comprobar cómo, a comienzos de la década, la fantasía del cielo nutre numerosas películas de carácter juvenil. Los cineastas encuentran en el subgénero un vehículo para la ideación de viajes liberadores de la cotidianeidad a través de la imaginación de sus pequeños protagonistas. Pero además de la libertad argumental, la filmación con niños procuraba un punto de vista más bajo, propicio para la construcción de planos con angulaciones extremas, picados y contrapicados, que generaban cierta subversión o extrañamiento perceptivo de la vida adulta instalada en la horizontal monocroma y tediosa. *El niño que viajó al sol (Chelovek Idyot za solntsem, 1961)**, de Mikhail Kalik, está protagonizado por un niño que vaga por la ciudad, interpretando todos los acontecimientos de la vida urbana como episodios de un viaje interestelar que le conducirá a la confrontación con el sol, cara a cara, en la horizontal de sus ojos, a la hora del crepúsculo. *El niño y la paloma (Malchik y golub, 1961)*, de Andréi Konchalovski, tiene un enfoque más realista, pero la interpretación de la historia de este muchacho que debe aprender a respetar la naturaleza y la libertad de las palomas, resulta, en el contexto de la liberación de la vertical, igualmente metafórica. Más si tenemos en cuenta que el actor que da vida al niño era Kolia Burlyaev, protagonista de *La infancia de Iván* al año siguiente y, a través de tal film, artífice de uno los gestos esenciales en la resacralización de la vertical del cine ruso. *Serezha (Serezha, 1960)*, de Georgi Daneliya, no tomaba como elemento argumental la fantasía aérea, pero las peripecias del pequeño protagonista nos devuelven una visión del mundo que se transforma desde la altura de su mirada: al adecuar el encuadre a los ojos del niño, el horizonte desciende en el encuadre y las imágenes adquieren una luminosidad que afecta a la visión de un mundo que, ante sus ojos, aparece como un planeta incomprensible y en muchos casos cruel. Klimov asumiría la crítica de la vertical de una manera directa con dos revoluciones en miniatura. En *¡Mira, el cielo (¡Smotritie, nebo, 1964)* el niño protagonista consigue finalmente viajar al cielo en la nave que construye en un cobertizo. Las imágenes flotantes con las que concluye el film poseen un efecto de venganza infantil y liberación del mundo adulto que Klimov volverá a ensayar en *Bienvenido o prohibido el paso (Dobro pozhalovat, ili postoronim vkhod vospreshchyon, 1964)*. Ambientada en un campamento de verano de niños pioneros, en donde se reproducen las estructuras de mando del mundo adulto, la película tiene la facultad de poner en cuestión muchas de las convenciones de la vida social, incluso imágenes elevadas a la categoría de icono durante el periodo anterior. De la misma manera que, en los años veinte, la masa proletaria desbordaba los círculos de poder del antiguo régimen como una plear descontrolada, en esta miniatura cómica los niños arrasan lúdicamente con cualquier atisbo de disciplina, empujando a oleadas, fuera del recinto, a su director. En la apoteosis final, el protagonista pierde las ataduras de la gravedad y se eleva, sobrevolando el campamento, provando el entusiasmo y la hilaridad de sus compañeros. Todas éstas son muestras de cómo la vertical comenzaba a asumir valores positivos y liberadores, precisamente por su poder irracional y místico, protegido por el halo de lo fantasioso.

La regeneración del espacio vertical comienza a fraguarse en el cine en torno a 1959, fecha en la que Serguéi Bondarchuk dirige *El destino de un hombre (Sudba cheloveka, 1959)**, su primer largometraje como director. Relatada por el propio protagonista, el veterano de guerra Andréi Sokolov, la película cuenta retrospectivamente la historia de su vida hasta el momento presente: su amor por Irina, con quien tiene dos hijas y un hijo, el estallido de la II Guerra Mundial, la llamada a filas y su destino en la guerra.⁴³⁰ En el film hay dos momentos señalados por la mirada vertical: uno que arrastra la cámara al suelo y lleva la imagen a negro; el otro, todo lo contrario, de una lenta y luminosa levitación. El primero está justificado por el ataque de la aviación nazi. Acompañando a la escuadrilla aérea, la cámara planea sobre el convoy del Ejército Rojo, uno de cuyos camiones es conducido por Andréi. Cuando las bombas hacen descarrilar al camión, la cámara comienza a girar como si ella misma hubiese sido abatida. La línea del horizonte se voltea, en un efecto que recuerda a los experimentos de desfamiliarización paisajística de Vértov. La representación del ataque desde la mirada vertical encajaba en los recursos retóricos del género tal y como habían quedado fijados en las décadas precedentes. Respondía, en el fondo, a la cosmogonía del Realismo Socialista, que había reubicado en las alturas a los nuevos dioses y los nuevos diablos del universo soviético: la mirada del enemigo caía con su fuego aniquilador, como un dragón enfurecido, sobre los personajes indefensos y empequeñecidos en la superficie terrestre. En *Jinetes (Vsadniki, 1939)**, por referirnos a un caso temprano, Savchenko ya había contado desde la cabina de un piloto enemigo el ataque aéreo a los partisanos, una decisión que reforzaba la experiencia de vulnerabilidad y caos que transmitía la escena.

La segunda mirada vertical de la película contrasta radicalmente con esta primera y su efecto resulta mucho más inclasificable. Cuando escapa de su cautiverio, Andréi se tumba boca arriba en un campo de trigo, absolutamente exhausto, mirando al cielo y escuchando el canto de los pájaros. En ese momento, la cámara comienza una lenta y luminosa levitación, a través de varios fundidos encadenados, hasta que el cuerpo de Andréi queda prácticamente indistinguible, integrado en medio de la naturaleza. El movimiento conduce a una momentánea liberación. Definamos su eficacia atendiendo a las tres características de la imagen cenital que mencionamos en el epígrafe 14.2.4. En primer lugar, con respecto al poder háptico de la cámara, la secuencia traza un movimiento vertical de ascensión o de levitación a través de varios fundidos encadenados que adormecen al personaje como un gesto suave de protección maternal. La caricia de esa *mano que mira* -la cámara que se aleja poco a poco- relativiza el tamaño de los hombres, los campos y los caminos. Aquello que para el fugitivo era un gran obstáculo, aparece ahora como una pequeña muesca del paisaje. Y las distancias que le han llevado hasta la extenuación, se descubren minúsculas e inofensivas. Como una nana que exhortiza los miedos antes del sueño, la cámara va acunando a Andréi hasta adormecerlo. En segundo lugar, respecto a la dimensión

⁴³⁰ Tras un ataque aéreo, Andréi es detenido y enviado a un campo de concentración, donde sobrevivirá a todas las penurias gracias a la esperanza de un reencuentro que sólo se produce en sueños. Una noche, los rostros de Irina y sus hijos se le aparecen ante los ojos como una alucinación, tan inquietantemente reales que parece un presagio o una advertencia de su suerte aciaga. Andréi consigue escapar y llegar al pueblo, donde descubre que su mujer y sus hijas han muerto en un ataque aéreo. Bien pronto tendrá noticia de que también su hijo, capitán en el ejército soviético, ha fallecido en el frente. Desconsolado, Andréi vaga sin rumbo por el paisaje post-bélico, donde conocerá al pequeño Iván, un niño huérfano y solitario que acoge bajo su protección. El relato vuelve de manera circular a la secuencia inicial en la que los dos personajes siguen caminando, cumpliendo su destino incierto.

temporal, conforme la cámara se eleva, la secuencia abandona las urgencias del presente y adquiere una relativización o abstracción atemporal ajena a los ritmos de los hombres: mientras la imagen siga mirando desde lo alto, Andréi está a salvo. En tercer lugar, la absoluta perpendicularidad de la mirada procura finalmente cierta clase de descorporeización de ese ojo protector. El poder enunciador del ojo vertical aparece indeterminado, no contingente ni humano. Podría corresponder a la presencia inmaterial de sus seres queridos, que a lo largo del film se aparecen como espíritus protectores en diversos momentos. O a la mirada de la naturaleza, que asiste asombrada a los horrores de la guerra. El rasgo más deconcertante de esta mirada cenital se refiere a la corporeización del punto de vista: es decir, a la identificación de quién mira. Que esa mirada no esté justificada de una u otra manera le otorga precisamente su dimensión misteriosa. En todo caso, ese ojo cenital no interviene en el curso de la historia, procura simplemente el abrazo breve pero inestable de un sueño o de un delirio. Unos instantes después, Andréi despierta con los ladridos de los perros de sus captores y es devuelto al campo. No lo podemos saber entonces, pero cuando al final de la película, en una de esas extrañas secuencias de regreso a la vida que procura el cine ruso, Andréi se reencuentra con Irina y sus hijos lo hace en un campo de trigo similar a éste en el que ha encontrado una breve paz.⁴³¹

14.3.4.2. PERSONAJES HABITADOS POR LA VERTICAL

En 1961 Julia Solntseva dirigió *Crónica de los años de fuego (Povest plamennykh let, 1961)**, a partir de un guión de Dovzhenko, que había fallecido en 1956. En muchos aspectos, la película abunda en algunas de las fijaciones paisajísticas del cineasta ucraniano sobre la memoria del espacio, el mito de la madrecita tierra y la hipótesis de que todo relato, finalmente, es siempre una historia del paisaje. La línea principal del relato acontece durante la Gran Guerra Patriótica, pero el film tiene un doble fondo paisajístico que se desvela periódicamente y que remite a una infancia luminosa y acuática, de plena armonía con la naturaleza. En ese territorio onírico e irreal al que no pueden llegar las bombas se refugia periódicamente la película. La pesadilla de los árboles en llamas como verdaderas teas que iluminan el escenario bélico, contrasta así con los árboles frutales a orillas del Dnipro en un escenario igualmente excesivo e inaprensible. La película está filmada desde una monumentalidad

⁴³¹ La justificación del punto de vista elevado constituye una variable importante en la evolución del cine ruso-soviético. Dos filmes ilustran este proceso perfectamente. *La carta nunca enviada* (1959) comienza con un plano que se eleva hacia el cielo, sin dejar de filmar al grupo de exploradores y científicos que se quedan en la tundra. Aunque nunca llegamos a ver el helicóptero, la imagen nos proporciona información suficiente como para entender el origen de esa mirada cenital, creada precisamente por el poder tecnológico del hombre sobre los elementos. Ahora bien, la marcha del helicóptero deja sin justificación lógica la presencia de la mirada vertical más adelante en el film, sobre todo en el último tercío, precisamente cuando los elementos han devastado la pequeña comunidad humana y desde las alturas el ojo impasible asiste a la desmembración del grupo y la muerte de sus integrantes. El arranque del film, tan espectacular como intrigante, significa en ese contexto la despedida de la cámara cenital -como ojo mecánico- y la apertura a la posibilidad de la mirada cenital, como ojo incorpóreo, no mecánico ni identificable. En *Cielos del Báltico (Baltiskoe nebo, 1960, Vasili Vengerov)* asistimos a otra variación interesante sobre la corporeización del punto de vista. Durante los ataques aéreos a Leningrado, un piloto se ve obligado a realizar un aterrizaje forzoso en una gran explanada helada a las afueras de la ciudad. Mientras arregla el aparato, se acerca un niño que asiste asombrado a la aparición de ese ser alado. Cuando termina la reparación y el piloto despegue, la cámara filma sin cortes, en un plano de 30 segundos, la figura del niño que va diluyéndose en la inmensidad del paisaje, en donde siguen cayendo bombas. A la impresión de irrealidad de la secuencia contribuye tanto la presencia del niño como la aparición del aviador: no se asustan, ni se asombran, parece una cita en un territorio, el de lo extraordinario, que les es natural a ambos.

épica que se trasluce también en el dibujo extremo de estos dos paisajes: paraíso e infierno sin territorio intermedio. El empleo de la mirada cenital, con la que Solntseva describe el campo de batalla, debe interpretarse también como un elemento de la parafernalia monumental del film. La secuencia del ataque aéreo tiene la dimensión panóptica de los panoramas decimonónicos, en donde toda la batalla estaba a la vista y detenida ante los ojos del espectador. La secuencia atesora aquella facultad espacial de lo ruso, ya descrita por Leroy-Beaulieu, de atrapar simultáneamente lo lejano y lo próximo, una mirada miope y presbíta simultáneamente (1988: 156-157). Desde la distancia, pervive el drama específico del personaje protagonista, pero al mismo tiempo su experiencia se disuelve en el contexto de un cataclismo colectivo: es posible ver el detalle concreto y la vista general del momento. La cámara está, a la vez, dentro y fuera del relato, a una distancia que otorga a la secuencia el valor enunciador solemne del Apocalipsis. No es casualidad que, inmediatamente después, el film nos lleve a ese otro paisaje idealizado de la infancia. La cámara avanza lentamente por un pequeño río de aguas estancadas que atraviesa un bosque espeso, mientras alguien dice “¡Ivochka ha regresado!”. La retórica del film pertenece a un tipo de relato grandilocuente y en buena medida anacrónico para la generación de nuevos cineastas de los sesenta, y, sin embargo, la película articula una dimensión cuasi mística y sacrificial del espacio que actualizó el recuerdo de Dovzhenko para los jóvenes directores.

Apenas un año después, Andréi Tarkovski inició con *La infancia de Iván* el implacable proceso de resacralización de la vertical que vertebrará, de principio a fin, toda su filmografía. El film de Tarkovski posee abundantes equivalencias, al menos epidérmicas, con los de Bondarchuk y Solntseva-Dovzhenko. No sólo por la ambientación en la II Guerra Mundial. El Iván de Bondarchuk es, como el de Tarkovski, un pobre huérfano al que la guerra ha arrebatado la infancia y vaga sin rumbo por las ruinas y los bosques incendiados. Por otro lado, la distinción entre dos universos extremos -entre dos paisajes arquetípicamente antagónicos- que apreciábamos en Solntseva es también un elemento fundamental en la construcción de *La infancia de Iván*. El héroe de Tarkovski camina hacia la muerte colándose o adentrándose precisamente por la fisura que se abre entre ambos mundos, habilitando lo que parece un tercer territorio entre el paraíso onírico de la infancia y la pesadilla del paisaje bélico.

Los films de Bondarchuk y Solntseva habían rehabilitado la dimensión rara y desfamiliarizadora de la vertical, pero ambos eran herederos de formas narrativas propias del cine de género de los 40 y 50, porque esas miradas desconcertantes aparecían como acento o énfasis retórico, siempre como excepción puntual. El film de Tarkovski, sin embargo, no hace de la mirada vertical una excepción o una rareza, ni siquiera una presencia explícita, sino que la interioriza como un elemento estructural: toda la película se organiza internamente a partir de los movimientos de elevación y caída que afectan a la puesta en escena y a las coordenadas espaciales del film. Del cielo caen las bengalas, las bombas, los árboles sobre las aguas empantanadas, la lluvia de ceniza, los documentos y las fichas policiales en la escena final. Hacia el cielo se eleva Iván, levitando sobre las copas de los árboles. Ahí arriba se quedan clavados sus ojos, en algún punto indeterminado de las alturas, cuando no puede conciliar el sueño. Un ojo vertical les acompaña a él y su hermana mientras corren por la playa. En el bosque de abedules se abre una fosa negra sobre la que se abrazan el capitán Kholin y Masha, la enfermera, desafiando al abismo o a la muerte, ese *otro lado* desde donde parece mirar

la cámara. Todas éstas son fisuras, grandes o pequeñas, de la energía vertical que se agita en el interior del film.

Una de las imágenes más desconcertantes de estos vectores que se agitan en el interior del film es la del pozo al que se asoman o desde el que miran (y se miran) Iván y su madre: imagen caleidoscópica que pone en evidencia la lógica de la visión vertical, flotante e ingrávida, porque en su interior es imposible orientarse y saber qué está arriba y qué abajo. El cubo cae desde abajo, el agua salpica hacia adentro, el cielo mira desde el fondo. No se trata de un efecto puramente onírico, sino que señala la naturaleza paradójica del propio Iván y del sacrificio que asume. “Conocemos el Mal -escribió Sartre a propósito del film-. Pero nunca el Mal absoluto en el corazón del Bien mismo, en ese momento justo en el que entra en conflicto con el Bien. Es esto lo que aquí nos interpela” (1965: 332-42). La frase de Sartre se inscribe en la tradición dostoievskiana de la terrible belleza que mejor define al personaje de Tarkovski: Iván es un muerto viviente, está y no está en el mundo, vive y no vive el tiempo. Está atravesado por un afán de elevación mística que le conduce al sacrificio purificador, pero también por un rencor inconsolable que le lleva a la muerte solitaria y ajena. El Mal absoluto en el corazón del Bien mismo.

Así pues, no es que el film haga uso puntual de la mirada vertical para marcar una distancia o un silencio o para señalar una presencia ajena o extraña al relato, como ocurría en otros films referenciados, sino que el personaje de Iván parece horadado por la tensión entre la atracción telúrica y el anhelo de elevación, como un personaje que ya no pertenece a este mundo. En este punto resulta particularmente reveladora la distinta elección formal que toman Bondarchuk y Tarkovski para iniciar sus respectivas películas. El primero traza una panorámica circular completa que proporciona el tiempo que necesitan los personajes para acercarse desde la lejanía hasta el primer término antes de iniciarse el relato. Tarkovski, por su parte, marca un travelling vertical que se inicia en el rostro de Iván y asciende por tronco de un árbol hasta encuadrar al niño en medio de la naturaleza: emblema de elevación espiritual y de unión con cierta armonía cósmica, pero también tronco sacrificial, porque Iván -lo sabremos mucho después- morirá ahorcado. Precisamente, algunos árboles a lo largo del film, de cuyas ramas cuelgan los muertos, irán profetizando la tragedia: “¡Bienvenidos!”, se lee en uno de los letreros que sujetan los cadáveres. El giro horizontal de Bondarchuk nos conduce al melodrama, la vertical de Tarkovski lleva a la mística. Dispuesto como primera imagen del film, el movimiento de elevación asociado al tronco del árbol, señala el destino de Iván, pero también el sentido de lectura del film⁴³². El film de Boncharchuk busca, en este viaje horizontal, las lágrimas del espectador y quizá la compasión hacia el pequeño huérfano. La vertical, sin embargo, requiere del espectador una respuesta menos asimilable: Iván asume la muerte con una total certeza de su destino, pero desde su ausencia mira al espectador directamente a los ojos: la fotografía que el oficial rescata

⁴³² El árbol es un motivo paisajístico que abre y cierra -en la última secuencia de *Sacrificio*- la filmografía de Tarkovski. Mantengo la hipótesis de que los árboles de Tarkovski, además de su sentido espiritual-cristiano, deben entenderse también en el contexto de las prácticas chamánicas de los pueblos de Asia Central, de donde provenían los ancestros del cineasta. El propio director, antes de estudiar cine, realizó un viaje a Siberia, del que se sabe poco, pero que podría proporcionarnos algunas claves interesantes. En las prácticas chamánicas de los orichi y otros pueblos siberianos, el árbol sacrificial -iconográficamente muy parecido a los árboles esquemáticos de *Sacrificio* y *La infancia de Iván*- poseía un papel intermediador entre las tres esferas cosmogónicas. El árbol del mundo ocupaba el lugar central durante el Kamlanie o fiesta de primavera.

de entre los escombros muestra una mirada de Iván que no conocemos, directa y nada esquiva, que interpela al espectador y a la que es difícil dar respuesta.⁴³³

La verticalidad sacrificial que habita y define a Iván constituye el rasgo definitorio del nuevo tipo de héroe que protagonizará las películas de los nuevos cineastas soviéticos en los sesenta: solitarios, errabundos, inocentes, tocados con frecuencia con el genio divino de la creación⁴³⁴. Ha explicado Prokhorov que así como “la generación anterior -Romm, Kalatózov y Kozintsev- abrió el paso al personaje del científico-intelectual como visionario trágico y redentor potencial de la realidad, para la generación de los sesenta -Tarkovski, Konchalovski, Panfilov y Shengelaia- la figura central será la del artista-sabio” (2001: 19). Tres figuras paradigmáticas: Andréi Rublev (*Andréi Rublev*, 1966), Niko Pirosmani (*Pirosmani*, 1969, de Shengelaia), Tania Tetkina (protagonista de *No hay camino a través del fuego*, 1967, de Panfilov), personajes que se caracterizan por su actitud contemplativa ante el entorno, de donde extraen su saber, mucho más que de la educación o la vida social, y que aparecen iluminados por un talento divino que pagan con su vida. “Un rostro y una personalidad marcados por Dios”, afirmó Gleb Panfilov al definir a Irina Churikova, la actriz que interpretó muchos de sus filmes (Gerber, 1976: 7). Los personajes así señalados establecen una nueva relación visual con las alturas porque es el destino al que tienden, el cielo que quieren merecer, la tensión que les habita. Argumenta Prokhorov que, así como Kalatózov y Urusevski habían dislocado el punto de vista otorgando una presencia misteriosa a la mirada de la naturaleza, Tarkovski, Shengelaia, Shepitko⁴³⁵ y Panfilov, entre otros, trataron de explorar las coordenadas de ese ojo de Dios sobre la naturaleza y la experiencia humana (2001: 19-20). Perspectiva de un orden más alto y elevado desde la que evaluar la dimensión artístico-sacrificial de unos personajes que aparecían expuestos, aparentemente sin voluntad propia, a la brutalidad del mundo.

A lo largo de esta tesis me he referido con frecuencia a determinadas composiciones o miradas que remitían particularmente a la tradición del icono por la atemporalidad, la altura indefinida de la cámara -entre el cielo y la tierra- y la aparente bidimensionalidad gráfica del paisaje. Las he identificado, dependiendo del enfoque,

⁴³³ Desde *La infancia de Iván*, esta pulsión habita todo el cine de Tarkovski: el misterio de la campana de *Andréi Rublev*, el ojo cenital de *Solaris* (*Solaris*, 1972), la levitación de *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) o el último árbol de *Sacrificio* (*Offret*, 1986), son manifestaciones de esta dimensión vertical. Específicamente sobre la relación vertical-horizontal en la secuencia final de *Nostalgia*, remito a Anna Lawton (2007: 135-137).

⁴³⁴ Hay que señalar en este punto la sugerente interpretación de Iampolski, para quien el sacrificio místico de estos personajes no difiere en esencia de las motivaciones del héroe estalinista, para quien la inmolación era la única vía de asegurar el paraíso en la tierra. Este modelo, según Iampolski, sólo terminaría descomponiéndose de manera definitiva con el cine de la Perestroika. (1994: 16).

⁴³⁵ El mismo año que Tarkovski dirigió *Andréi Rublev*, Larisa Shepitko filmó *La patria de la electricidad**, que posee muchos puntos en común con dicha obra y que abunda en el complejo proceso de resacralización de la vertical. *La patria de la electricidad* escenifica la tragedia de la gran sequía de 1921 en la zona del Volga que convierte la tierra reseca en “una gran tumba” -afirma la voz en *off*-. Los lugareños hacen rogativas y pasean los iconos, mientras el joven ingeniero Grinya intenta convencerles de que el cielo no escuchará sus oraciones. “No es a dios a quien suplico”, responde una anciana. “No oramos porque amemos. No tenemos nada que amar”, continúa, “sino por miedo”. Grinya pasea en brazos a la anciana por las ruinas y el desierto apocalíptico en una serie de escenas que nos parecerá reconocer en *Madre e hijo* de Sokúrov. El joven ingeniero dirigirá la construcción de una motobomba que extraiga agua e irradie los campos. Una noche, sin embargo, la máquina explota. Cuando los vecinos se quedan de pie, paralizados ante el incendio, comienza a llover lenta y pesadamente, como si asistiéramos a un milagro que se ha cobrado su pieza sacrificial. La voz en *off* concluye: “Así que nos quedamos de pie, mientras caía la lluvia, pero la gente no sentía que la lluvia caía sobre ellos, porque habían dejado de confiar en que ocurriría. No se habían dado cuenta de que, en su lucha por sobrevivir, se habían convertido en encarnación de la esperanza”.

como mirada total o completa, mirada excesiva -el plano sin contraplano-, o mirada cenital. No es casual -explica Prokhorov- que este tipo de planificación visual remita al icono, particularmente a las formas más secularizadas del siglo XVII, ni que aparezca precisamente en momentos de una cierta subversión cinematográfica. En el contexto del Deshielo, esta regeneración iconográfica, lejos de ofrecer una reflexión de la vida mundana, procuraba “una mirada desfamiliarizada sobre la experiencia mundana desde un punto de vista espiritual. (...) Lo que hace el ojo artístico de estos personajes es anticipar o prometer la posesión dichosa del mundo mediante una obra de arte en la que ha quedado atrapada la perspectiva de un orden superior. (2001: 19). En buena medida, estos filmes restauran la dimensión presencial-acherópita que fue reivindicada por la iconoclasia paisajística de la década de 1920. Restauran cierta sacralidad de la vertical, pero también, señalan una nueva utopía de salvación. Cincuenta años después de Octubre, la nueva revolución del paisaje no la protagonizan los topógrafos ni los ingenieros, sino los artistas-profetas, errabundos y solitarios.

14.3.4.3. LAS FORMAS DE LA FUGA

En las primeras líneas de este epígrafe hemos utilizado el término *fuga* como equivalente a huida, refugio o liberación en el espacio vertical, tal y como se podría aplicar a las formas paródicas de Klimov o Kabákov. Sin embargo, la incorporación del movimiento vertical como elemento estructural del relato y de los personajes, nos lleva a evocar la fuga como forma musical, precisamente por lo que tiene de progresión contrapuntística y armónica en la vertical. Este sentido de la fuga tiene un amplio recorrido en el cine soviético, estimulado también por los usos pictóricos de la vanguardia. En el ámbito de las artes plásticas, la referencia a la *fuga de las formas* había sido tomado en consideración por autores como Mikaloj Konstantinas Ciurlonis o Vasily Kandinski⁴³⁶. En el cine de vanguardia de los años 20, equivalencias sonoras entre el cine y la música habían sido argumento común entre determinados autores vanguardistas como Hans Ríchter o Víking Eggeling. Fue, sin embargo, Serguéi Eisenstein quien buscó equivalencias cuasi miméticas entre el cine y el arte de la fuga, precisamente mientras trabajaba en la conformación de un nuevo paisaje cinematográfico, en *La pradera de Bezhin*.

En un episodio de esta malograda película, Eisenstein imaginó trabajar el montaje a cuatro voces, de manera similar a como lo podía hacer el compositor de una obra polifónica. Dos de esas voces tenían que ver con los materiales del primer término y con los fondos paisajísticos (Leyda y Voynow: 1985: 91), imaginados como transparencias y *back projections*. Las otras dos estaban ocupadas por el sonido y el diálogo. Articulándolos de esta manera, el sonido y la imagen se hacían elementos orgánicamente intercambiables que se agrupaban en varios tipos de contrapuntos audiovisuales, así como contrapuntos sonoros en sí mismos. La proyección posterior podría permanecer en el fondo, mientras que las conversaciones, cantos y gritos del primer término irían cambiando alternativamente, como contrapuntos sonoros (Robertson, 2009: 71).

⁴³⁶ Remito sobre este asunto a Karin von Maur (1999). *The Sound of Painting*.

Eisenstein entendía que las formas del paisaje cinematográfico heredadas de la pintura del caballete se disolverían a través de la intervención de voces distintas y simultáneas, generando un caos ordenado, una desubicación o desmaterialización del film. El espacio de la película se ensanchaba dentro de sí, de una manera orgánica, creciendo sobre su propia progresión. Como argumenta Robertson, el comportamiento huidizo de los materiales que intervenían en este tipo de montaje, estaba emparentado con la fuga musical. De hecho, tal asociación fue un tema nada tangencial en el pensamiento de Eisenstein a la hora de articular a partir de 1946 su idea del cine audiovisual (2009: 11). Analizando precisamente su película *Iván el Terrible*, Eisenstein extrajo del libro *La Fuga* de E. Prout, publicado en Moscú en 1922, los componentes fundamentales de la composición musical que encontraban aplicación directa en el cine.⁴³⁷

Lejos de encontrar contradicción entre lo plástico y lo musical, Eisenstein entendía que la fuga estaba presente en manifestaciones pictóricas tan diversas como la obra de Piranesi o el paisajista japonés Toyō Sesshū (1420-1508), cuyas obras habían ido calificadas por el historiador Otto Fischer como “fugas plásticas”, equivalentes a las de Bach. Respecto al cine, había dos características de la fuga que tenían una concreción cinematográfica extraordinaria. Por un lado, la unión de lo horizontal y lo vertical, lo melódico y lo armónico, lo lineal y lo instantáneo. La posibilidad de que existiera una relación metonímica entre el todo y las partes siempre fascinó al director letón: cada parte de la fuga es consecuentemente relacionada con la fuga completa. Como había apuntado Prout, lo único que era obligatorio era que la fuga representara un todo orgánico, lo que se conseguía por el hecho de que ese material temático en su conjunto era tomado exclusivamente del tema o contratema particular (Eisenstein, 1987: 325).

Por otro lado, la fuga ayudaba a armonizar la simultaneidad de los elementos que convivían en el film, las combinaciones verticales de voces múltiples tanto en su significado real como en sus analogías estructurales (Robertson, 2009: 36-37). La fuga del paisaje significaba para el director la ocupación del film por una experiencia de evasión y unidad constante, en donde las partes y el todo, el instante y la espiral del movimiento, estaban referidas unas dentro de las otras: una experiencia que ya no estaba destinada a la visión de la naturaleza, sino a la inmersión en una armonía espacial en la que quedaba integrado el hombre mismo.

En los años sesenta, en el contexto de la reinstauración de la dimensión vertical del espacio cinematográfico, las fórmulas musicales de la fuga adquirieron un nuevo impulso a través de Artavazd Pelechian. Aunque el cineasta armenio siempre fue crítico con la herencia de Eisenstein, así como con la de Dziga Vértov -con quienes se le ha asociado con frecuencia-, su obra se inscribe en la tradición de la fuga del paisaje avanzada por el director de *Iván el Terrible*. Su filmografía es breve en títulos y metraje

⁴³⁷ El cineasta letón resumía las características de la fuga en cinco puntos: “La base de la composición de una fuga en un tema establecido, que es fijado primero por una voz y subsiguientemente imitado por todas las demás”. El asunto o tema de la fuga aparece al comienzo de la composición como una única voz, sin acompañamiento, y sobre la que se construye el conjunto. La respuesta o contratema es el tema en una clave una cuarta o quinta parte más alta o una que la clave dada. En algunas fugas la respuesta no es el tema transpuesto, sino el tema tomado de manera inversa, multiplicado o reducido. Finalmente, el contrapunto que persistentemente acompaña el tema se llama contratema. No es obligatorio que el contratema permanezca invariable en el curso de la fuga entera: hay fugas con distintos contratemas” (1987: 324-325).

-apenas diez títulos completos cuya duración total no sobrepasa las tres horas de proyección-, pero su protagonismo en la historia del cine ruso-soviético no ha dejado de crecer en los últimos treinta años.⁴³⁸ En las líneas siguientes resumiremos en cinco puntos aquellos aspectos que afectan directamente a su pensamiento paisajístico como reflexión del espacio-aparecer: el silencio, un lenguaje anterior a Babel, el espacio, la teoría de la distancia y *Las estaciones*.⁴³⁹

A. El silencio. A mediados de los años 50, cuando comenzó a asistir al cine de manera regular y metódica, el joven Artavazd Pelechian descubrió en el cine un refugio de silencio. Ciertamente, las películas a las que tenía acceso semanalmente en los cines de la ciudad hacían un uso obstinado y constante de la palabra. En ellas estaba depositada, de manera generalizada, la pretensión aleccionadora del cine oficial, la consigna indiscutible, la moraleja ciudadana del buen soviético. Sin embargo, abstrayendo la retórica verbal del último cine estalinista, el cine apareció ante sus ojos como una lengua universal y directa, natural y no aprendida, que podía entender sin intermediación ni sintaxis cualquier habitante del planeta, tal y como había preconizado Balazs⁴⁴⁰. Cuando unos pocos años después comenzó a dirigir, Pelechian desterró definitivamente el uso de la palabra en sus películas, a excepción de algún caso puntual. Imaginó Pelechian un lenguaje universal sustentado, primeramente, en el callar, en el enmudecimiento de todas las voces, de las palabras oficiales, de los diálogos y las locuciones, de las argumentaciones y las grandes palabras.⁴⁴¹

Son contadas las palabras, verbalizadas o escritas, que aparecen en su filmografía. Cuando lo hacen, cumplen una función catalizadora, como manifestación de una voz que, al hacerse presente, transfigura y cambia la historia. En mitad del silencio apabullante de la naturaleza, la palabra tiene el peso y la contundencia de una manifestación directa y concreta. Como la voz en el jardín de Bolótov o la llamada del

⁴³⁸ La primera noticia de Artavazd Pelechian al otro lado del Telón de Acero se produjo a través del artículo que el crítico francés Serge Daney publicó en *Libération* en 1983 tras un viaje a Yereván. “En Armenia -decía en el texto- he descubierto un eslabón perdido de la verdadera historia del cine” (1983). Pelechian fue ubicado en la historia del cine de la URSS como el último descubrimiento de la generación de la Primavera Soviética. Sus films comenzaron a verse fuera de tal perímetro geopolítico a partir de 1988, fecha de la retrospectiva conjunta con Serguéi Paradzhánov que tuvo lugar en el festival de Ámsterdam. Al año siguiente llegaron a Visions du Réel de Nyon y a la sección Panorama de Berlín. Una noche de primavera, el director del festival de Nyon proyectó para Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville las copias un tanto clandestinas, “a la manera soviética”, que había realizado de sus películas. A raíz de aquella sesión, Godard fijó para la posteridad la idea de que el cine de Pelechian era “un lenguaje anterior a Babel”, dando a entender que para describir al cineasta armenio sólo valían los tiempos de la geología o el mito, no los ritmos de los hombres ni, por supuesto, de la historia del cine. En el número de septiembre de 1990 de *Cahiers du Cinéma*, dedicado al cine soviético, el nombre de Pelechian aparecía ya junto a los de Klimov, Shepitko, Tarkovski, Paradzhánov, Sokúrov o Murátova en el panteón de los grandes cineastas soviéticos de la modernidad. Al año siguiente desaparecería la URSS, pero para entonces su filmografía estaba prácticamente completa. Después de la disolución de la Unión Soviética Pelechian no ha terminado ningún proyecto más allá del díptico *Fin (Konec, 1992)-Vida (Zizn, 1993)*.

⁴³⁹ La teoría de Pelechian está recogida fundamentalmente en el texto *Montaje de la distancia* incluido en su libro *Moe Kino* (1988).

⁴⁴⁰ Pelechian tuvo el armenio como lengua materna y no llegó a dominar el ruso hasta instalarse en Moscú. Esta circunstancia le empujó también a ver en el cine un refugio de una sociedad que, como la soviética, había hiperbolizado la palabra.

⁴⁴¹ “No es que desconfíe de las palabras -argumenta-, todo lo contrario, pero en el caso del cine las palabras tienden a imponer su respiración al montaje. Si usas palabras, la duración de la imagen está condicionada por lo que duran las palabras, ajena a la necesidad artística. A mí, por el contrario, me interesa montar las películas con un ritmo que no venga impuesto ni por el sentido y ni por la duración de las palabras” (Muguero, 2012: 82-83).

bosque al mujik Marei en Dostoievski, también en Pelechian la palabra aparece como revelación. A este puñado de palabras Pelechian las llamó *palabras cinematográficas*.⁴⁴²

B. Un lenguaje anterior a Babel. En ese silencio, las imágenes se expanden sin una conexión forzada por la narración o la concatenación de causas y efectos. Se extienden atemporales, activan en el espectador la conciencia de un tiempo pre-verbal que creía olvidado⁴⁴³. El cine concreta el advenimiento de una lengua universal y, simultáneamente, restaura un tiempo pre-moderno, anterior al conocimiento empírico y la división de saberes: “Estoy convencido de que el cine es capaz de hablar, a la vez, las lenguas de la filosofía, de la ciencia y del arte. Puede que ésta sea la unidad que buscaban los antiguos” (2005: 52).

Así las cosas, el cine no sólo supone el advenimiento de una lengua universal. No sólo remite a un tipo de conocimiento anterior al control de la palabra. El cine, también, restaura el tiempo previo a la instauración del paisaje. Ese tiempo proto-paisajístico es el anterior a la descosmización moderna y a la diversificación de la ciencia. En la división que secciona la cultura rusa entre paisajistas y cosmógonos, Pelechian se sitúa claramente entre estos últimos. François Niney ha acuñado incluso el concepto de *cosmo-poética* para referirse a la búsqueda estética de Pelechian, porque su cine trae el recuerdo de una cultura primitiva, probablemente sepultada por los vaivenes históricos en las grandes urbes de la revolución, pero todavía superviviente en algunos de los rincones más alejados de la periferia. La suya es una regeneración arcáica que no es reconocible necesariamente en los temas, sino en el anhelo de totalidad cuasi mágica que anima su proyecto filmico. Para el director armenio, el cine no funda la percepción del hombre nuevo, tal y como había imaginado Vértov, sino que recupera la mirada cosmogónica del hombre arcaico. El proyecto de Pelechian recuerda las palabras de Ósip Mandesltam cuando visitó Armenia en 1930: “He desarrollado un sexto sentido, *araratiano*: el sentido de atracción por la montaña. Ahora, me lleve donde me lleve el destino, va conmigo y ya no me abandonará” (2011: 84).

⁴⁴² Palabra cinematográficas son, por ejemplo las que figuran escritas en los intertítulos de *Las estaciones (Vremena goda, 1972-75)*. Detengámonos en su explicación: “Mis abuelos pertenecían a la comunidad de pastores de los montes del Cáucaso en donde rodé *Las Estaciones*. El film era por tanto un viaje de regreso. Conocía bien las costumbres de la comunidad, pero no me interesaba la dureza del trabajo ni su comportamiento heroico, sino la cotidianidad de unas vidas en total acuerdo con el ciclo de la naturaleza. El modo en que se sometían humilde y armónicamente a la ley de la naturaleza. El verdadero protagonista del film es el tiempo esférico, las estaciones cíclicas, la única ley que aceptaba la comunidad, una ley circular. En ese contexto decidí utilizar palabras, tres intertítulos, que yo llamo palabras cinematográficas, porque no son palabras en sentido literario, sino sometidas al cine. El primer intertítulo dice 'Cansado', el segundo, 'Piensas que en otro sitio se está mejor'; y el tercero, 'Ésta es tu tierra'. Son palabras que parecen caer del cielo, tienen una incidencia vertical, es una voz. No se sabe quién las pronuncia ni de dónde vienen. Ésta era su primera función. En segundo lugar, a través de estas tres palabras el movimiento de la película, digamos que su órbita, cambia drásticamente. En astronáutica cuando una nave asciende al espacio, hay un momento en el que se desprende de los cohetes, apaga el motor principal y accede a una fase distinta. La función de las palabras de *Las estaciones* remite a este principio. Para algunos son innecesarias, pero para mí esas pocas palabras permiten que la película entre en otra órbita, menos pegada a la tierra” (Muguiro, 2012: 82-83).

⁴⁴³ En más de una ocasión Pelechian sentenciará rotundamente que “el cine es un lenguaje anterior a Babel”, conectado así con las visiones utópicas del cinematógrafo como lenguaje universal argumentadas por ciertos cineastas de los años veinte. “Para mí -comentó Pelechian a Godard-, el cine es anterior a Babel, anterior a la división del habla humana en diferentes lenguas. Por razones técnicas apareció más tarde que las otras artes, pero por naturaleza, les precede” (2005: 52)

C.- El espacio. Muchos cineastas ruso-soviéticos han tratado de incorporar de alguna manera la sensación de inmensidad del espacio a sus películas. La originalidad del cineasta armenio consiste, sin embargo, en materializar la distancia no como imagen, sino como respiración o anhelo *entre* las imágenes: separadas por el horizonte que significa un corte de montaje, los fotogramas parecen exponjarse entre sí, se distancian, se despiden y se reencuentran, como una melodía viajera que va y viene. Ese espacio *entre*, ese cero entre los unos, es *la distancia según Pelechian*.⁴⁴⁴ Una distancia que no está ya en la naturaleza, sino que habita entre los fotogramas: entre uno y otro se extiende la inmensidad de la estepa. Como reconocimiento implícito al poder disolvente del espacio, Pelechian llamó a su pensamiento *Teoría de la distancia o Montaje-distancia*.

Tal y como imagina Pelechian, el montaje-distancia no es una teoría sobre cómo unir planos, sino sobre cómo dejarlos marchar, sobre cómo separarlos, sobre cómo desactivar los significados preconcebidos, las asociaciones aparentemente inevitables. Desde esta perspectiva, el cine de Pelechian es el arte de la fuga, en el sentido literal: las imágenes crean sentido precisamente porque se alejan, no porque se reúnan por medio del montaje. Buena parte de la originalidad de la *teoría de la distancia* consiste, precisamente, en el manejo de esta fuga.⁴⁴⁵ Este aspecto le hace decir que, en propiedad, sus películas no son películas de montaje, sino en todo caso de *desmontaje*, porque destruyen el efecto de unión y tratan de crear un campo emocional alrededor del film (2000: 92).

D.- Teoría de la distancia. A partir de lo dicho, la *Teoría de la distancia* trata de modular la experiencia de la lejanía como espacio *entre* las imágenes:

Para mí -explica- lo más interesante comienza no al unir dos planos de montaje, sino cuando los desuno y coloco entre ellos un tercero, un quinto o décimo fragmento. Al tomar dos planos de apoyo, que llevan una importante carga semántica, yo me esfuerzo en no acercarlos, en no hacerlos tropezar, sino en crear una distancia entre ellos. (...) Con eso se logra una expresión mucho más fuerte y profunda de su significado que cuando se unen directamente. Se eleva la gama de la fuerza expresiva y la cantidad de información que es capaz de llevar el film. A este tipo de montaje lo llamo *a distancia* (2011: 33)

Al hablar de los elementos, Pelechian no se refiere sólo a los planos aislados y a su efecto sobre otros planos individuales. El cineasta armenio crea unidades o bloques de planos con relaciones de distancia en su interior que se relacionan con otros bloques compuestos a su vez por grupos de planos interrelacionados por la distancia. Así, “la

⁴⁴⁴ Vértov ya había hecho del concepto de intervalo entre imágenes un componente fundamental de su pensamiento, a través del cual depositaba la percepción en las cosas mismas, como una forma de liberarlas de su funcionalidad heredada.

⁴⁴⁵ Explica el cineasta que, “al contrario del montaje según Kulechov o Eisenstein -para quienes poner en relación dos planos les da un sentido-, el montaje a distancia, al mantener alejados dos planos que crean sentido, comunica su tensión y hace que hablen a través de toda la cadena de planos que los unen. Por ejemplo: el montaje a la Kulechov sería un disparo de cañón seguido de la explosión. El montaje de la distancia sería una reacción en cadena. Pero hay algo en el montaje a distancia que va más lejos que una explosión atómica: es la retroacción, el efecto de retorno que cierra la secuencia o la película sobre sí misma. Flujo y reflujo. Movimiento del nacimiento a la muerte, pero también de la muerte al nacimiento: crecimiento-degradación, muerte-resurrección” (Pelechian y Niney, 1992: 35-37).

interrelación entre los planos y los bloques se produce con fragmentos de duraciones distintas, a través de múltiples eslabones intermedios, por caminos tan complejos y tortuosos que es imposible atrapar de manera inmediata la forma general del movimiento” (2011: 43).

A diferencia de Eisenstein, el pensamiento teórico de Pelechian no precede a la praxis, sino que constituye un procedimiento a posteriori para intentar explicarse a sí mismo las búsquedas muchas veces intuitivas de su cine.⁴⁴⁶ De hecho, las pretensiones estéticas de Pelechian nunca se vieron cumplidas de manera completa. Ha reconocido con frecuencia que su corta filmografía apenas marca el inicio de un camino que debía concluir con el desbordamiento total del espacio: sólo espacio y las imágenes como espejismo. En ese cine que no ha llegado a hacer, pero sobre el que ha escrito con cierto detalle, la distancia lo ocuparía todo. Sería un cine hecho con imágenes que no existen, como apariciones y visiones que el espectador creería haber visto por efecto de la distancia. Pelechian imaginaba que sus películas harían visibles al espectador “imágenes que no estaban allí. Una representación ausente. La posibilidad de que apareciese una *imagen no visible* sería el efecto último del montaje a distancia”. En el futuro, por tanto, “el cine comenzará a usar la ausencia de la imagen. Entrará en el territorio de la ausencia, para hacerla presente” (2011: 93). Sólo lejanía, distancia: la disolución de todo paisaje por efecto del espacio informe. El espacio, generador de fantasmas.

E. *Las estaciones* constituye, desde el punto de vista del paisaje, la concreción más avanzada de su Teoría de la distancia. Describe la vida de una comunidad de pastores de ovejas en los montes del Cáucaso a lo largo del ciclo de un año. La película muestra a los pastores en primavera, rescatando el ganado bajo las aguas caudalosas de un río; en verano, trasladándolo en brazos a través de laderas verticales; en invierno, sorteando los precipicios cubiertos de nieve abrazados a los animales. Cada una de las ovejas tiene para los pastores el valor de su propia vida. Arriegan su vida no ya por salvar una cabeza de ganado de las aguas, los riscos o el frío, sino por trasladarla al fondo del valle, simplemente donde crece el pasto. La película también recoge los desplazamientos nómadas y los ritos que ordenan la vida de la comunidad y que se inscriben armoniosamente en el ciclo de la naturaleza. Esta conexión tan primigenia entre la vida, la muerte y el mundo otorga al film una autenticidad sobrecogedora. Ahora bien, el efecto emocional del film no descansa en su contenido ni en su rotunda verdad, sino en los abismos que abrazan al film; es decir, en las distancias que traza, como órbitas regulares, la propia película.

⁴⁴⁶ En su primera película, *La patrulla de montaña* (*Gorni patrol*, 1964), un relato sobre los hombres abnegados que diariamente proporcionaba vía libre a los trenes en los desfiladeros de Armenia, se aprecia la repetición de tomas. La película comienza y termina con planos iguales en los que aparecen los montañeros caminando con sus linternas sobre el fondo oscuro del cielo. En esa rima de imágenes también hay una distancia, pero -como aclaraba el director- “no suscita una influencia entre sí, sino que conduce simplemente a la repetición, al retorno al estado de ánimo inicial, ayudando a la conclusión lírica del film” (2011: 34). En *La tierra de los hombres* (*Zemlia Liudei*, 1966), Pelechian probó con el choque asociativo de planos y por la repetición de planos emblemáticos para dar circularidad a un film que, ya temáticamente, tenía un aspecto cerrado sobre sí mismo. “Es el tema del continuo descubrimiento de la belleza del mundo, realizado por el hombre durante su vida. Un tema desplegado sobre el paisaje de una gran ciudad, mostrada a lo largo de toda una jornada laboral” (2011: 34). Sólo a partir de *Nosotros* (*My*, 1969), el *montaje-distancia* comienza a tener un verdadero sentido estructural, como estructura invisible que, a modo de la armonía musical, sustenta verticalmente toda la pieza. Tal objetivo lo completa Pelechian en su película *Las estaciones* (*Vremena goda*, 1972-1975).

Atendiendo a las características de la fuga identificadas por Eisenstein, *Las estaciones* crece a partir de motivos conductores, de un tema y sus variaciones, haciendo uso de la repetición, la permutación y la involución, de la suma de voces melódicas que se van exponiendo de forma escalonada, y del efecto contrapuntístico. Ha explicado Niney que en todo film de Pelechian se activan dos movimientos que se oponen y se cubren a sí mismos, y que pueden generar, como sucede en *Las estaciones*, una espiral de emoción. Identifica, por un lado, un movimiento de involución -redundancia, desarrollo y repliegue, duplicación o réplica, en simetría inversa, del plano mismo-; y, por otro, un movimiento deflagrativo -explosión, bomba, seísmo, erupción solar, cohete-. La intervención de uno y otro da consistencia al espacio que distancia o acerca las imágenes (2011: 13)⁴⁴⁷.

La figura que mejor representa el montaje en toda la obra de Pelechian es la espiral, que “tiene como particularidad el hecho de ser circular (...), estar en movimiento (...) y de no volver a pasar por el mismo punto. Su progresión es continua y no hay cabida para los retornos” (Semerjian, 2011: 150).⁴⁴⁸ Esta verticalidad musical del film se muestra especialmente en una acción repetida numerosas veces a lo largo de la película, convertida en verdadero *leit motiv*. Nos referimos a las secuencias en las que los pastores, abrazados a sus ovejas, ambos en el trance de perder sus vidas, descienden por ríos caudalosos, colinas nevadas y laderas polvorientas. Este bloque de secuencias, que abren y cierran el film, están filmadas invariablemente de manera frontal, a cierta distancia, fuera del ámbito de la acción, en plano medio o general aparentemente fijo, en ocasiones a cámara lenta. Animales y hombres recorren el fotograma de arriba abajo, como si se vieran arrastrados por una inmensa rueda que girara a sus espaldas, por las palas de un molino de agua, atraídos hacia la base del fotograma con toda la violencia de la gravedad. Los planos se repiten en las aguas caudalosas que descienden hacia el espectador, en las laderas nevadas y en los terraplenes resecos, sin tener noticia en ningún caso de cómo es el paisaje que se extiende por arriba o por debajo de ese fragmento. Da la impresión de que, desde la distancia cósmica desde la que filma, Pelechian hubiese conseguido hacer perceptible el movimiento del planeta, que gira como un peso implacable arrastrando con su inercia a hombres y a bestias. El mundo gira mientras los hombres tratan de mantener el equilibrio sobre la esfera que indefectiblemente les engulle y les incorpora al giro eterno.

El tiempo cósmico y el de los seres humanos, dos ritmos distintos atrapados por la cámara, conviven así en un instante maravilloso ante los ojos del espectador, que no puede sentir sino una enorme emoción por la dignidad de esos pastores que combaten con una fuerza absolutamente desigual contra la oscura fuerza de la naturaleza. La

⁴⁴⁷Niney explica que “la involución (...) proviene del gesto de los hombres incesantemente reiterado -los abrazos en *Nosotros*, el salvamento de los borregos en *Las estaciones*, la cuenta regresiva en *Nuestro siglo*-. La deflagración marca rupturas en el equilibrio: el retorno de la violencia, a la vez constructiva -revolución- y destructiva -fascismo- en la historia -*El inicio*-; o el desencademanamiento cíclico de los poderes de la materia en contra de los hombres que intentan domesticarlos -*Nuestro siglo*-” (2011: 13).

⁴⁴⁸ Abundando en la estructura geométrico-musical, característica de la fuga, aplicada a *Las Estaciones*, insiste: “Las secuencias se montan en orden cronológico: primavera, verano, otoño, invierno, y de nuevo primavera. Alrededor de tres secuencias por estación garantizan el equilibrio estructural de la película. La secuencia final es la que permite volver en un sentido vertical al principio de la película. Con la caída final, que se inicia en la nieve, pasa por las piedras y regresa a la corriente de agua, se concluye el circuito, o mejor aún, se avanza una vuelta de espiral, por lo que se llega al mismo momento pero un año más adelante” (Semerjian, 2011: 150).

energía vertical de estos planos constituye en sí mismo un elemento estructural que, con variaciones y modulaciones, aparece a lo largo de todo el film: progresa en vertical a partir de las voces armónicas que parecen nacer del propio movimiento abismático. Tal y como explica Pelechian, “el *Montaje de la distancia* no procura al film la estructura propia de una cadena de montaje (...), sino una configuración circular o, más exactamente, una forma esférica rotatoria” (2011: 44).

El *reloj del cosmos* que construye Pelechian en *Las estaciones* se incorpora así a la gran aventura espacial del cine ruso que a través de la cristalización como imagen o la disolución en su inmensidad han pretendido que el espacio se manifieste -como genuino fantasma- en la pantalla.

Retomando brevemente lo dicho en los capítulos 14 y 15 sobre el paisaje como fondo y el espacio como protopaisaje, resulta interesante establecer una comparación entre este film de Pelechian y *Caravana Blanca (Bielii Karavan, 1964)**, de Eldar Shengelaya. El film de Shengelaya constituye una narración más o menos canónica sobre las desventuras de un grupo de pastores en las montañas de Georgia. En el espectacular episodio final, una tormenta irrumpe en la vida de los pastores y, como un castigo bíblico, arrasa el paisaje. La secuencia encaja perfectamente en lo que hemos definido como desbordamiento del fondo, herencia del paisaje como rostro, enunciado originalmente por Balazs: con planos breves de rostros desencajados, árboles rotos, corralizas destechadas, angulaciones extremas de los animales huyendo despavoridos, golpes de viento, embates de la lluvia torrencial y del mar enfervorizado, la secuencia ejemplifica el instante preciso en que *el fondo del fondo* se desborda anegando todo lo visible, destruyendo lo que encuentra a su paso y aniquilando las postales más o menos bucólicas y antropizadas del paisaje. El paisaje que resulta en las imágenes finales posee la dimensión de una terrible belleza sublime que conduce al silencio, los cuerpos verticales como árboles heridos en mitad del paisaje. En el episodio final de Pelechian, sin embargo, la dimensión tremenda del espacio se vehicula como una composición musical que obedece a una ley más abstracta que sentimental, más vertical que horizontal, más cósmica que paisajística. Lo que en *Caravana Blanca* se concreta como cuadro, en *Las estaciones*, se percibe como fuga.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1. Esta tesis identifica, en el contexto de la estética del paisaje ruso, las distintas formas y manifestaciones de la naturaleza en su cultura y en su arte. A través de ellas es posible vertebrar mil años de tradición cultural, literaria y pictórica, e inscribir el cine en esa herencia estética. El paisaje aparece así como metodología para analizar y trazar otra historia del cine ruso tanto en su desarrollo diacrónico como en su relación con la tradición cultural milenaria de la que forma parte. Esta investigación analiza estas cuestiones desde el inicio del cine ruso hasta finales de la década de 1960.
2. En el contexto del dualismo extremo de la tradición rusa, el paisaje posee un carácter intersticial entre lo cultural y lo bárbaro, entre lo colectivo y lo individual, entre lo sacro y lo profano. Puede interpretarse, en este sentido, como territorio característico de la ternalidad cultural. El concepto de la ternalidad, desarrollado en el ámbito de los estudios culturales, no implica medianza, hibridación o justo medio entre los extremos, sino que tiene entidad propia y radical; supera por exceso o vaciamiento los presupuestos de los que parte. La idea de que el paisaje es un territorio propicio para la ternalidad se acentúa en el cine, medio que en sí mismo resulta también de la paradójica dualidad entre la materialidad de la imagen fotoquímica y la inmaterialidad de las sombras. Por tanto, paisaje y cine convergen en la Rusia de comienzos de siglo XX como ámbitos propios de la ternalidad en un tiempo de grandes convulsiones sociales y artísticas. En este contexto, la categoría de tercer paisaje viene a definir esta naturaleza ternaria que poseen tanto el paisaje como el cine y que otorga una originalidad extraordinaria a la cultura cinematográfica ruso-soviética. En Rusia encontramos paisajistas y cineastas que crean auténticas cosmogonías, pero también otros que trabajan en los territorios paradójicos que sobrepasan a ambos conceptos.
3. En la cultura rusa la representación de la naturaleza ha sido desde el siglo X al siglo XX una encrucijada estética en donde han ido cuajando las tensiones y derivas filosóficas, teológicas y artísticas. Hemos destacado cuatro encrucijadas fundamentales.
 - 3.1. La primera es la encrucijada de la dualidad de creencias (*dvoeverie*). Se localiza a partir del siglo X, cuando la fe del cristianismo ortodoxo confluye con las creencias en los dioses de la naturaleza de los antiguos pueblos eslavos. Las peculiaridades del cristianismo de Oriente propiciaron una visión no estigmatizada de la naturaleza, posibilitando la pervivencia y transformación del pensamiento mágico hasta el tiempo presente.
 - 3.2. La segunda encrucijada es la que surge de la confrontación de la doble naturaleza de la imagen y se refiere a la representación pictórica o visual del paisaje. A partir de la apertura a Occidente que procura Pedro el Grande a finales del siglo XVII, en Rusia conviven dos concepciones de la imagen absolutamente distintas: por un lado, la que se deriva de la tradición del icono y, por otro, la que sigue los modelos paisajísticos adoptados de la Europa occidental. Quedan confrontados, así, dos modelos ontológicos también en la captación y el retrato de la naturaleza: la imagen como representación y la imagen como presencia; asimismo el paisaje como representación y el paisaje como presencia.
 - 3.3. La tercera encrucijada se refiere al proceso que lleva a pintores y escritores rusos al descubrimiento y apreciación del paisaje autóctono, activado a través de la categoría

CONCLUSIONES

- de lo pintoresco. Este lento proceso, que acontece entre los siglos XVIII y XIX y que afecta no sólo al arte, traza un arco que parte del paisaje desmaterializado de las visiones arcádicas y lleva a la celebración moral del campo ruso y sus habitantes.
- 3.4. La cuarta encrucijada identifica la construcción del mito del paisaje ruso a partir de la particular asimilación de la categoría de lo sublime y la valoración positiva de las características anti-pintorescas de la Rusia central: paisaje vacío, silencioso, homogéneo y blanco que hemos llamado 'paisaje invertido' y que conforma la escuela nacional del paisaje ruso en la literatura y en la pintura de la segunda mitad del XIX. El paisaje invertido termina fijando una serie de mitos, modelos y referencias conceptuales tanto desde el punto de vista nacional como desde el punto de vista ético, sobre la *pauvreté riche* o los valores ocultos bajo la aparente humildad del paisaje.
 - 3.5. Las encrucijadas del paisaje dibujan diferentes confrontaciones dualistas que tendrán articulaciones distintas en el arte y la cultura. Algunas de las más importantes son: la que enfrenta la visión de la naturaleza indiferente a la idea de la tierra maternal y amantísima; la vivencia lineal del tiempo, la historia y la memoria al ciclo esférico de la naturaleza; el sentimiento de la naturaleza como experiencia fenomenológica del entorno al paisaje como constructor visual; y la celebración del mundo visible a la apreciación de los valores invisibles o espirituales inscritos en la naturaleza.
4. La aparición del cinematógrafo a finales del siglo XIX y su pronto asentamiento en Rusia activan buena parte de los dilemas estéticos sobre la formalización de la naturaleza desarrollados a lo largo de los dos siglos anteriores. Se puede decir que el cinematógrafo define la quinta encrucijada del paisaje ruso a partir de cuatro motivos:
 - 4.1. El nuevo invento, por un lado, posee una naturaleza híbrida, una *tercera naturaleza* -en palabras de Leonid Andreiev-, que no es únicamente ni material ni espiritual, sino que procura tanto la inmersión física y vivencial en el fluir de la naturaleza, como un acercamiento más evanescente o mágico del mundo. Esa *tercera naturaleza* lo emparenta con el paisaje, tal y como había sido interpretado en la cultura rusa.

Las imágenes del cinematógrafo, por una parte, dan prueba de la existencia material del mundo pero, a la vez, esconden tras la cortina de las imágenes el rostro indecible de la naturaleza.

Con su fluir de imágenes, el cine procura la inmersión en cierta vivencia cósmico-esférico-arcaica de la naturaleza. Pero, a su vez, facilita la experiencia paisajístico-lineal-(moderna), característica de la narrativa moderna.
 - 4.2. Por sus características técnicas, el cinematógrafo reúne en torno a sí el debate sobre la ontología de la imagen que enfrentaba, desde el siglo XVIII, la imagen representativo-pictórico-fantástica a la presencial-icónico-verdadera. El aparato óptico-monocular, el marco, el uso de la perspectiva, el punto de vista único y la prevalencia narrativa de las películas acercan el cine a la tradición del paisaje-representación. Pero, por otro lado, la imagen fotoquímica hace posible la concreción de la huella *acheropita*, resultado del contacto directo del modelo con la superficie impresionable sin intervención de la mano del hombre, en la que se sustentaba el icono como arte teúrgico.

CONCLUSIONES

- 4.3. En la búsqueda de modelos estéticos, el cine ruso de los primeros años se alimentará de las categorías estéticas paisajísticas del siglo XVIII y del XIX. Las imágenes arquetípicas de lo arcádico, lo sublime y lo pintoresco, serán constantemente reformuladas a lo largo de toda la historia del cine ruso. Por otro lado, la fundación del paisaje en el cine coincide con la proscripción del paisaje como género en la pintura de las vanguardias, lo que otorgará al cine el carácter de reserva paisajística de la modernidad.
 - 4.4. En Rusia el cinematógrafo asume de una manera absolutamente original los dilemas del Romanticismo y particularmente los que se derivan de la idea de lo sublime. En parte por la originalidad con la que el Romanticismo fue asimilado en Rusia, pero también por el contexto cultural en el que aparece el nuevo medio. La visión del cine como una manifestación post-romántica ayuda a entender la acogida por parte del Simbolismo y, sobre todo, la radicalidad con que se interpretó el dualismo del nuevo medio: material-espiritual, sacro-profano, presencial-representacional, subjetivo-objetivo. La historia del cine ruso-soviético estará condicionada por aquella interpretación post-romántica sobre la que se fundó.
 - 4.5. Tal y como había acaecido en otros momentos cruciales de la historia cultural rusa, el arquetipo del jardín se convirtió también en el cine de los orígenes en un espacio paisajístico privilegiado que respondía a la dualidad extrema del propio cinematógrafo: a medio camino entre lo espiritual y lo material, entre la interioridad y la exterioridad. Precisamente por su *tercera naturaleza*, podemos considerar que el jardín, especialmente con la obra de Evgeni Bauer durante la década de 1910, fue el primer motivo paisajístico del cine ruso.
5. La originalidad del pensamiento y de la práctica cinematográfica del paisaje ruso en las primeras tres décadas del siglo XX viene dada por la convergencia de dos miradas al paisaje radicalmente antagónicas, que no obstante emanan de su propia tradición: paisaje-representación y paisaje-materia.
 - 5.1. El paisaje-representación está fundamentado en la idea del paisaje como constructo visual, herencia pictórica de Occidente. La necesidad de equiparar el cine a las artes tradicionales llevó, en un primer momento, a búsqueda de modelos en la pintura y la literatura y, específicamente en la representación paisajística, a la recreación de efectos lumínicos impresionistas o *rembrandtescos*. Bajo la denominación paisaje-representación se puede agrupar buena parte de las imágenes de la naturaleza del cine ruso realizado en la década de 1910, pero también del cine comercial que siguió produciéndose tras la revolución bolchevique, particularmente en el periodo NEP, muy influenciado por el cine expresionista alemán.
 - 5.2. El paisaje-materia, a su vez, responde a la revuelta iconoclasta contra el paisaje como género, animado por las vanguardias y sustentado en la liberación de la materialidad del mundo, la experiencia polisensorial y colectiva de la naturaleza, y la apropiación e intervención *in situ* en el territorio. Bajo esta categoría hemos incluido el cine de vanguardia post-revolucionario, heredero del futurismo y del neo-realismo suprematista de Malévich. El paisaje-materia se adentrará en la posibilidad casi científica del cine de aislar los componentes no cosificados pero sí físicos y mensurables de la nueva sociedad: la acción, el movimiento, la velocidad, la temporalidad y el cambio. Abogará por la instauración de una percepción y dará

CONCLUSIONES

paso a la producción de paisaje *in situ*, es decir, conquistando y transformando la realidad física de la Unión Soviética.

- 5.3. A su vez, en el interior de cada una de estas categorías se agita un movimiento paradójico que tiende a contradecir sus propios fundamentos:
- 5.3.1. El paisaje-representación, fundado sobre la confianza sólida en lo visible, conduce a lo largo de los años 20 a cierto tipo de *paysage* cinematográfico evanescente y abismático, que parece disolver la posibilidad de la imagen misma. El fenómeno se aprecia particularmente en el motivo de las nubes y del cielo, que adquieren en este trance la categoría de paisaje-representación en vías de disolverse como imagen.
- 5.3.2. Por otro lado, el paisaje-materia, comprometido originalmente con la liberación de elementos físicos de cualquier atadura literaria, fue articulándose desde finales de la década de los veinte como cierta cosmogonía o relato fundacional soviético. La inoclastia revolucionaria desembocó en una nueva iconofilia y progresivamente hacia cierto espiritualismo profano, de referencias arcaicas y míticas.
- 5.3.3. De convergencia de los dos modelos paisajísticos radicales y la activación de estos movimientos de inversión o paradójicos surge lo que hemos llamado tercer paisaje: no como lugar de encuentro, apaciguamiento o hibridación entre el paisaje-representación y el paisaje-materia, sino como paradigma nuevo que resulta del exceso, el desbordamiento o vaciamiento de los dos extremos de la dualidad. De un modo ilustrativo, hemos asociado estas dos pulsiones paradójicas con la obra de Kandinski y Malevich, que conducen a la disolución del paisaje a través de dos vías extremas y antagónicas.
- 5.3.4. Dependiendo de la matriz original de la que parta, el tercer paisaje se concreta en dos manifestaciones distintas. La primera, que nace de la imagen-representación, abunda en la transparencia u opacidad del paisaje. Conduce en ocasiones a manifestaciones demoníacas del paisaje: resultado de un valor positivo que en exceso lleva a la aniquilación o la escisión de lo visible, abriéndose en profundidad o en abismo. La segunda, la que brota del paisaje-materia, transita entre la presencia y el aparecer del paisaje. Puede concretarse en la formulación de estéticas negativas o apofánticas de la naturaleza, porque a través del vacío y la ausencia de la imagen el film habilita un habitáculo para el aparecer del espacio, como dimensión proto-paisajística.
- 5.3.5. Los dos caminos (opacidad-transparencia y presencia-aparecer) están asociados a la teoría cinematográfica de dos autores fundamentales. Bela Balázs al primero. Serguéi Eisenstein al segundo. Ambos fueron los primeros pensadores o cineastas que elaboraron un pensamiento teórico sobre el paisaje en el cine. Aun proviniendo de orígenes plásticos distintos, sus teorías sobre el cine y la naturaleza superaron la dicotomía entre lo materialista y lo espiritualista del cine ruso. En el caso de Balázs, por exceso de imagen; en el de Eisenstein, por su ausencia. La teoría de Balázs surge de una confianza utópica en la visión; la de Eisenstein, de una enigmática pulsión a la ceguera. Balázs parte de la figuración de la imagen y la conduce al territorio de la pura irrepresentabilidad. Eisenstein parte del artificio de la emoción y arriba al territorio de la mística.

CONCLUSIONES

6. Los parámetros del tercer paisaje perfilan un doble método para analizar e historiar el cine ruso-soviético a partir de las dos categorías mencionadas: la del paisaje como transparencia-opacidad y la del paisaje como presencia-aparecer.
- 6.1. En la primera, la transparencia-opacidad se concreta en la historia del paisaje como fondo, entendido en su dimensión abismática, construida en profundidad hacia el interior de la imagen.
 - 6.1.1. A su vez, esta primera categoría de la transparencia-opacidad del paisaje se concreta de dos maneras distintas: la disposición del paisaje como fondo o *mise au fond* y la disposición del paisaje en abismo o *mise en abîme del paisaje*. En el primer caso se analizan las relaciones de profundidad definidas en la pantalla, la relación jerárquica entre el paisaje como fondo y la figura, en donde el paisaje parece solidificado como decorado o *lejos* escenográfico. El segundo caso atiende el fondo como una realidad abisal: el paisaje que guarda un fondo detrás del fondo, más allá de sí mismo, instituido como velo que oculta una verdad irrepresentable o acallada.
 - 6.1.2. Atendiendo a la disposición del paisaje como fondo, el cine ruso atraviesa en las tres primeras décadas de siglo XX tres etapas fundamentales que fueron habilitando el fondo como paisaje, cada vez más adentro en la pantalla: la etapa de la profundidad del decorado, la etapa de la profundidad de la imagen y la etapa de la profundidad del territorio. Con la instauración del Realismo Socialista, el paisaje quedó fijado al fondo como dique arcádico del mundo diegético y parapeto de la naturaleza en su dimensión oscura, irracional y salvaje, escenificando de alguna manera la dialéctica entre cultura y naturaleza que late en el fondo del estalinismo. Como en todas las manifestaciones idealistas, también el paisaje como fondo del Realismo Socialista dejó entrever ocasionalmente, a través de fisuras y contradicciones, la dimensión bárbara que se ocultaba más allá del decorado.
 - 6.1.3. El análisis del fondo del fondo emerge precisamente por el movimiento abismático que se agita más allá del paisaje-decorado. A partir del Deshielo, a mediados de los años cincuenta y sobre todo desde los sesenta, la naturaleza desborda el fondo y anega las películas cuestionando la jerarquía visual, ética y estética establecida. En el cine soviético la naturaleza recupera sus derechos antes que el ser humano. La manifestación abismática del paisaje se concreta al hacer visible la naturaleza que se oculta más allá del fondo del fondo -lo azaroso, lo sorprendente, lo bárbaro, lo violento y oscuro-; pero también al abundar en el fondo de la figura, es decir, la interioridad de los personajes, que también desborda los diques de contención del estalinismo.
- 6.2. En la segunda categoría, la dimensión del paisaje como presencia o aparecer se manifiesta en la titánica y constante empresa de los cineastas rusos por formalizar la inmensidad atópica del espacio. La formalización del espacio como imagen -su concreción, aparecer y protagonismo en la película- ha sido una preocupación constante en el cine ruso-soviético, como lo ha sido, por otro lado, en toda la tradición cultural de Rusia. Nos hemos referido a esta segunda categoría como *El espacio como fantasma del paisaje* con la pretensión de identificar tanto la dimensión espectral y huidiza, difícilmente visible del espacio, como la obsesión que tal visibilidad ha constituido para los cineastas.

El paisaje como aparecer del espacio permite dividir el cine ruso-soviético en dos categorías. En la primera, el cine ha intentado cristalizar el espacio como imagen o paisaje. En la segunda, ha primado la capacidad del espacio de disolver las formas

CONCLUSIONES

visuales y narrativas del film, generando un efecto subversivo en las estructuras narrativas y en la experiencia del espectador.

- 6.2.1. La cristalización del espacio como paisaje puede historiarse a través de cuatro parámetros de análisis: la representación en el cine de los límites geográficos, la construcción de los espacios intermedios, la transmutación del centro y la encarnación del punto de vista vertical. Los cuatro parámetros dan cuenta de la dificultad a la hora de concretar el espacio como paisaje y su poder siempre inestable y ambiguo.
- 6.2.2. La disolución del paisaje por el espacio, a su vez, permite analizar el cine ruso-soviético a través de otras cuatro variables simétricas: la exposición al espacio excesivo, que da lugar a un tipo de plano característico que hemos definido como un plano que no admite contra-plano, la definición de la provincia como tercer paisaje, el desarrollo de las actitudes contemplativas, que dan lugar al motivo visual de la *contemplación de la contemplación*, y la regeneración del espacio vertical.
- 6.2.3. En términos generales, hemos visto que el empeño de cristalización del espacio como paisaje primó en el cine del Realismo Socialista. Mientras que la disolución del paisaje a través del efecto erosionador del espacio fue más característico del Deshielo, como una manera de subversión contra lo establecido a través de las manifestaciones del paisaje. En todo caso, la exposición al caos del espacio encuentra sus manifestaciones más extremas a partir de los años 70 y sobre todo con la Perestroika.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1969). *Izbornik*, Moskva: Izdatelstvo Judoshestvennaia Literatura.
- AA.VV. (1969/ 1973). *Histoire du cinéma soviétique I y II*. Moscou: Institut d'histoire d'Isoust.
- AA.VV. (1988). *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986* (Vol. 1), Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1997). *Rusia y occidente* (Chaadaev, P., Dostievski, F., Fedotov G., Jomiakov, A., Berdiaev, N. y Karamzin, N.), Madrid: Tecnos
- AA.VV. (2005). *Kinoentsiklopedia Noveishaia istoria otechesvennogo kino, 1986-2000*, 7 vol., St. Petersburg: Séance.
- AA.VV. (2008). *Paisagem o trabalho do tempo*, Lisboa: Apordoc.
- ÁBALOS, I. (2005). *Atlas Pintoresco I: el observatorio* (1ª ed.), Barcelona: Gustavo Gili.
- ADAMS SITNEY, P. (1993). 'Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera', en S. KEMAL y I. GASKELL (eds). *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (pp. 103-126), Cambridge: Cambridge University Press.
- ADAMS SITNEY, P. (2002). *Visionary. The American Avant-Garde 1943-2000*, New York: Oxford University Press.
- ADAS, M. (1989). *Machines as the Measure of Men*, New York: Cornell University Press.
- ADLAM, C. y MAKHLIN V. (ed.). (1997). *Face to face: Bakhtin in Russia and the West*. Bath: Sheffield Academic Press.
- ADLAM, C. (2005). 'Realistic Aesthetics in Nineteenth-Century Russian Art Writing', en *The Slavonic and East European Review*, vol. 83, nº 4, 638-663.
- AGRANAT, G. (1998). 'Sever: zalozhnik i zhertva', en *Svobodnai mysl*, 1, 64.
- AKSAKOV, S. T. (1955-56). *Sobranie sochinenii* (Vol. 2), Moskva: Khudozhestvennaia literatura.
- AKSAKOV, S. T. (1966). *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, Moskva: Pravda.
- AKSAKOV, S. T. (1997). *Notes on fishing, and selected fishing prose and poetry*, Evanston: Northwestern University Press.
- ALANIZ, J. (2008). 'Nature', illusion and excess in Sokurov's 'Mother and Son', en *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2(2), 183-203.
- ALBERA, F. (1990). 'Le retour a la peinture de Vladimir Nilsen: le cinéma comme art graphique', en R. BELLOUR (ed.). *Cinéma et peinture* (pp. 47-59), Paris: Presses Universitaires de France.
- ALBERA, F. (1995). *Albatros. Des Ruses à Paris (1919-1929)*, Milano-Paris: Mazzotta-Cinémathèque française.
- ALBERA, F. (1998). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona: Paidós.
- ALBERA, F. (2000). 'Alexandre Dovjenko, un siècle plus tard', en *Positif*, 473/474, 129-133.
- ALBERA, F. (2001). 'Une autre histoire du cinéma soviétique?', en *Positif*, 480, 72-77.
- ALBERA, F., & COSANDEY, R. (eds). (1985). *Boris Barnet. Ecrits, documents, Etudes Filmographiques*, Locarno: Editons du Festival du Film de Locarno.
- ALLENOV, M. (2006). 'El arte ruso de la primera mitad del siglo XIX', en *¡Russia! Novecientos años de obras maestras y colecciones magistrales* (pp. 73-83), Bilbao/ Nueva York: Museo Guggenheim Bilbao/ Solomon R. Guggenheim Museum.
- ALONSO LUENGO, E. (2006). 'Noticia preliminar', en *Silentium!: Antología lírica- Fiodor I. Tiútchev*, Madrid: Hiperión.
- ALPATOV, M. (1950). *Russian Impact on Art*, New York: Philosophical Library.
- ALPERS, S. (1987). *El Arte de Describir*, Madrid: Hermann Blume.
- AMENGUAL, B. (1970). *Dovjenko*, Paris: Editions Seghers.
- AMENGUAL, B. (2001). 'La grande époque du cinéma soviétique', *Positif*, 480, 84-90.
- AMES, E. (2009). Herzog, 'Landscape and Documentary', *Cinema Journal*, 48 (2, Winter 2009), 49-69.
- ANDEL, J. (1979). *Sovětská Filmová Fotografie Dvacátých Let*, Praga: Vydal Odeon.
- ANDERSON, R. B., & DEBRECZENY, P. (eds). (1994). *Russian Narrative and Visual Art: Varieties of Seeing*, Florida: University Press of Florida.
- ANDREWS, M. (1999). *Landscape and Western Art*, New York: Oxford University Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ANÓNIMO. (2000). 'Narración sobre los grandes príncipes de Vladímir de la Gran Rusia'. en NOVIKOVA, O. (ed). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 97-108), Madrid: Tecnos.
- ARGULLOL, R. (1983). *La atracción del abismo*, Barcelona: Destino.
- ARGULLOL, R. (2005). *Enciclopedia del crepúsculo*, Barcelona: Acantilado.
- ARONSON, O. (2005). 'Le Travail des Images. Le Cinéma Stalinien et l'Art du Réalisme Socialiste', en *L'idéalisme Soviétique. Peinture et Cinéma (1925-1939)* (pp. 20-26), Bruxelles-Liège: Europalia International/ Musée d'Art Wallon.
- ASVARISHCH, B. I. (1990). 'Friedrich's Russian Patrons', en S. REWALD (ed). *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich. Paintings and Drawings from the U.S.S.R.* (pp. 194-140), New York: Metropolitan Museum of Art.
- AUMONT, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. (2006). 'The invention of place: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's 'Moses and Aaron'', en LEFEBVRE M. (ed). *Landscape and Film* (pp. 1-18), New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- AVVAKUM, A. (1963). *The Life of the Archpriest Avvakum*, Hamden: Archon Books.
- AYUSO, V., GARCÍA VILLARÍN, C., y SOLANO, S. (1990). Diccionario Akal de Términos Literarios, Madrid: Akal.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1989). *El aire y los sueños*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BAEHR, S. (1991). *The Paradise Myth in Eighteenth-Century Russia: Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture*, Stanford: Stanford University Press.
- BAKHTIN, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin: The University of Texas Press.
- BAKHTIN, M. (1993). 'The Spatial Form of a Character' en EFIMOVA A. y MANOVICH L. (eds). *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture* (pp. 37-44), Chicago, London: The University of Chicago Press.
- BALÁZS, B. (2010). *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film*, New York- Oxford: Berghahn Books.
- BANN, S. (ed). (1973). *The Tradition of Constructivism*, New York: The Viking Press.
- BANN, S., y BOWLT, J. E. (eds). (1973). *Russian Formalism*, Edinburgh: Scottish Academic Press.
- BARRATT, A. (2001). 'In the Name of the Father: The Eisenstein Connections in Films by Tarkovsky and Askoldov', en LA VALLEY, A. J. y SCHERRER, B. P. (ed). *Eisenstein at 100: a reconsideration* (pp. 148-159), Washington: Rutgers University Press.
- BARTLETT, R. (2001). 'The Circle and the Line: Eisenstein, Florensky, and Russian Orthodoxy', en LA VALLEY, A. J. y SCHERRER, B. P. (ed). *Eisenstein at 100: a reconsideration* (pp. 65-75), Washington: Rutgers University Press.
- BASSIN, M. (1991). 'Russia Between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space', en *Slavic Review*, 50 (1), 1-17.
- BASSIN, M. (1991 -2-). 'Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century', en *The American Historical Review*, vol. 96, nº 3., 763-794.
- BASSIN, M. (1993). 'Turner, Soloviev and the Frontier Hypothesis: The Nationalist Signification of Open Spaces', en *The Journal of Modern History*, 65 (nº3), 473-511.
- BASSIN, M. (2000 -1-). 'I object to rain that is cheerless': landscape art and the Stalinist aesthetic imagination', en *Cultural Geographies*, 7, 313-336.
- BASSIN, M. (2010 -2-). 'Nationalhood, Natural Regions, Mestorazvitie', en BASSIN, M., ELY, Ch. y STOCKDALE, M. K. (eds). *Space, Place and Power in Modern Russia* (pp. 49-78), Indiana: Northern Illinois University Press.
- BASSIN, M., ELY, CH y STOCKDALE, M. K. (Eds). (2010). *Space, Place and Power in Modern Russia*, Indiana: Northern Illinois University Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- BATIUSHKOV, K. (1814). 'Progulka b Akademiu zhudoshestv', en *Syn otechestva*, XLIX, part 18, 3, diciembre, pp. 121-132. Una versión en inglés de este texto puede encontrarse en Russian Visual Arts: Documents from the British Library Collections. <http://hri.shef.ac.uk/rva/index.html> (Revisado en junio de 2013).
- BATTEUX, C. (1747). *Les Beaux Arts reduits a un meme principe*, Paris: Chez Durand.
- BAUDRY, J.-L. (1970). 'Effets idéologiques produits par l'appareil de base', en *Cinéthique* (7-8), 1-8.
- BAYER, R. (1971). *Historia de la estética*, La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- BAZIN, A. (1990). 'Pintura y cine', en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp.
- BAZIN, A. (1997). 'The Myth of Stalin in the Soviet Cinema', en CARDULLO, B. (ed). *Bazin at Work. Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties*, New York: Routledge.
- BECKS-MALORNY, U. (2003). *Wassily Kandinsky*, Cologne: Taschen.
- BELTING, H. (1997). *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago: University of Chicago Press.
- BENJAMIN, W. (1973). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (1986). *Moscow Diary*, Cambridge: Harvard University Press.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- BERDIAEV, N. (1948). *The Russian Idea*, Nueva York: Macmillan.
- BERDIAEV, N. (1962). *Dream and Reality: An Essay in Autobiography*, New York: Collier Books.
- BERDIAEV, N. (1978). *El sentido de la creación*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- BERDIAEV, N. (1990). *Subda Rossii*, Moscow: Sovetskii pisatel.
- BERDIAEV, N. (1992). *The Russian Idea*, Felton, Northumberland: Lindisfame Press.
- BERGSON, H. (1991). 'Essai sur les donnés immédiates de la conscience', en *Oeuvres*, Paris: P.U.F.
- BERLIN, I. (1979). *Pensadores rusos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BERNARDI, S. (2002). *Il Paesaggio nel Cinema Italiano*. Venezia: Marsilio.
- BERQUE, A. (1995). *Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris: Editions Hazan.
- BERQUE, A. (1996). 'El nacimiento del paisaje en China', en MADERUELO, JAVIER (ed.). *El paisaje. Arte y Naturaleza* (Vol. 2, pp. 15-21), Madrid/ Huesca: Abadía Editores.
- BERQUE, A. (2000). *Landscape and overcoming of modernity, The Cultural Approach in Geography*, Seoul/ Paris: EHESS/CNRS, Miyagi University,.
- BERQUE, A. (2006). 'Cosmofanía y paisaje moderno', en MADERUELO, J. (ed.). *Paisaje y pensamiento* (pp. 187-207), Madrid/Huesca: Abadía Editores.
- BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BERTOZZI, M. (2001). 'Le paysage dans les vues Lumière', en *Cinemas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies* 12 (Nº1, 2001), 15-33.
- BESHAROV, J. (1956). *Imagery of the Igor's Tale in the Light of Byzantino-Slavic Poetic Thory*, Leiden: E. J. Brill.
- BESSE, J.-M. (2006). 'Las cinco puertas del paisaje', en MADERUELO, J. (ed.), *Paisaje y pensamiento* (pp. 145-171), Madrid/ Huesca: Abada Editores.
- BESSE, J.-M. (2010). *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- BETHEA, D. M. (1989). *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, New York: Books on Demand.
- BEUMERS, B. (2007). *The cinema of Russia and the former Soviet Union*, West Sussex: Wallflowers/ Columbia University Press.
- BIELI, A. (1907). 'Gorod', en *Nas poneldelnik*, 1 (9, Nov.).
- BIELI, A. (2009). *Petersburgo*, Madrid: Akal.
- BILBATÚA, M. (Ed). (1971). *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Madrid: Alberto Corazón
- BILENKIN, V. (1998). 'The Sublime Moment: Velichestvennoe in N.M. Karamzin's Letters of a Russian Traveler', en *The Slavic and East European Journal*, 42 (4).
- BILINSKI, B., SCHUTZ, M., y MALLET-STEVENS, R. (1929). *L'Art Cinématographique. VI. Le Décor*, Paris: Felix Alcan.
- BILLINGTON, J. (1966). *The Icon and the Axe*, New York: Vintage Books.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- BILLINGTON, J. (2006). 'Introducción', en *¡Russia! Novcientos años de obras maestras y colecciones magistrales* (pp. 1-15), Bilbao/Nueva York: Guggenheim Museum Bilbao/ Solomon R. Guggenheim Museum.
- BIRD, R. (2008). *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*, London: Reaktion Books.
- BIRKSTED, J. (ed). (2000). *Landscapes of Memory and Experience*, London: Spon Press.
- BLOK, A. (1906). 'Kraski i slova', en *Zolotoe runo*, 1, 98-103.
- BOBRIKOV, A. (2012). *Drugaiia istoriia russkogo iskusstva*, NLO: Moskva.
- BOBRINSKAIA, E. (2010). 'En los umbrales del cosmos: instinto de levedad y conciencia cósmica', en *El cosmos de la vanguardia rusa. Arte y exploración espacial (1900-1930)* (pp. 75-85), Santander: Fundación Botín.
- BOTKIN, V. P. (1855). 'Vistavka v imperatorskoi akademii zhudoshestvi. Oktiabr 1985 goda', en *Sovremennik*, 11, 73-82. Una versión en inglés de este texto puede encontrarse en Russian Visual Arts: Documents from the British Library Collections. <http://hri.shef.ac.uk/rva/index.html>. (Revisado en junio de 2013).
- BOULGAKOV, P. S. (1980). *L'Orthodoxie*, Lauanne: Editions L'Age d'Homme.
- BOWLT, J. E. (ed). (1976). *Russian Art of the Avant-Gare. Theory and Criticism (1902-1934)*, New York: The Viking Press.
- BOWLT, J. E. (1977). Constructivism and Russian Stage Design, *Performing Arts Journal*, 1(3), 62-84.
- BOWLT, J. E., & MATICH, O. (eds). (1996). *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde & Cultural Experiment*, Stanford: Stanford University Press.
- BOWLT, J. E., MISLER, N., & TSANTSANOGLU, M. (2008). 'Los motores del cosmos ruso', en *El cosmos de la vanguardia rusa. Arte y exploración espacial (1900-1930)* (pp. 15-39), Santander: Fundación Botín.
- BRIUKHOVETSKA, L. (2011). 'Revolution: On the ruins of a human life', en *Ukrainian re-vision/ Udriainske nime* (pp. 266-281), Kiev: The State Film Agency of Ukraine.
- BRUNO, G. (2002). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*, London: Verso.
- BUCKHARDT, J. (1984, 1999). *La cultura del Renacimiento en Italia*, México: Porrúa.
- BUCHLOH, B.H.D. (1984). 'From Faktura to Factography', en *October*, vol. 30, 82-119.
- BULGAKOVA, O. (2003). 'Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930's', en DOBRENKO, E. y NAIMAN, E. (eds). *The Landscape of Stalinism* (pp. 51-76), Seattle and London: University of Washington Press.
- BULGAKOVA, O. (2012). 'The Russian Cinematic Culture', en *Russian Culture* (Paper 12), 1-37. http://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/22. (Revisado en junio de 2013).
- BUNIN, I. (1973). *Una Aldea*, Barcelona: Editorial Planeta.
- BURCH, N. (1983). *Praxis del cine*, Madrid: Fundamentos.
- BURKE, E. (1767). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Dodsley.
- BUTOVSKII, I. L. (2000). *Andrei Moskvín, kinooperator*, St. Petersburg: Dmitrii Bulanin.
- CAHN, I. (1996). 'The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's 'Great Picture' Tradition', en *Wide Angle*, 18 (3, July), 85-100.
- CALONGE RUIZ, J. (1969). *Transcripción del ruso al español*, Madrid: Gredos.
- CALVO SERRALLER, F. (1993). 'Concepto de la pintura de paisaje', en AA.VV (1993). *Los paisajes de El Prado* (pp. 11-28), Madrid: Nerea.
- CARERI, F. (2004). *Walkscapes. El andar como práctica estética/ Walking as an aesthetic practice*, Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- CARRERA, P. (2008). *Andréi Tarkovski: la imagen total*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CARTER, E. (2010). 'Introduction', en *Béla Balázs: Early Film Theory*, New York/Oxford: Berghahn Books.
- CASSEDY, S. (1996). *Flight from Eden, The Origin of Mandelstam Literary Criticism and Theory*, Berkeley, California: University of California Press.
- CASTELLI, E. (2007). *Lo demoníaco en el arte*, Barcelona Siruela.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- CASTRO FLÓREZ, F. (2008). 'El arte (de perderse) en un bosque', en MADERUELO, J. (ed). *Paisaje y territorio* (pp. 83-142), Huesca/Madrid: CDAN/ Abadía Editores.
- CATALÀ, J. M. (2000). Ut poesis pictura, *Anàlisi*, 25, 109-128.
- CATALÀ, J. M. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- CATALÀ, J. M. (2010). 'Cine, pintura y alucinación', en *Revista del Col.legi Oficial de Doctors i Llicenciats en Filosofia i Lletre i en Ciències de Catalunya*.
- CATHERINE II (EMPRESS OF RUSSIA) (1859). *Mémoires de l'impératrice Catherine II*, Londres: Truübner & Cie.
- CAVENDISH, P. (2004). 'The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film', en *Slavonic and East European Review*, 82 (2), 201-245.
- CAVENDISH, P. (2007). 'The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s', en *Slavonic and East European Review*, 85 (4), 684-723.
- CAVENDISH, P. (2008). *Soviet Mainstream Cinematography: The Silent Era*, London: Univesity College London.
- CIVAN, U.G. (1996). *Tra il vecchio e il nuovo. La cultura cinematografica sovietica negli anni 1918-1924/ Between the old and the new: soviet film culture in 1918-1924*. Bolonia: La Cineteca del Friuli.
- CLARK, K. (1949). *Landscape into Art*, London: John Murray Publishers.
- CLARK, K. (2000). *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago: University of Chicago Press.
- CLARK, K. (2003). 'Socialist Realism and the Sacralizing of Space', en DOBRENKO E., NAIMAN E., (eds). *The Landscape of Stalinism* (pp. 3-18). Seattle and London: University of Washington Press.
- CLARK, K., y DOBRENKO, E. (eds). (2007). *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*, Yale: Yale University Press.
- CLARKE, D. D. D., MARCUS A. (2006). 'From Flatland to Vernacular Relativity: The Genesis of Early English Screenscapes' en LEFEBVRE, M. (ed). *Landscape and Film* (pp. 213-244), New York: Rutledge Taylor & Graham.
- CLÉMENT, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili.
- CONDEE, N. (1999). 'No Glory, No Majesty, or Honour: The Russian Idea and Inverse Value', en BEUMERS, B. (ed). *Russia on Reels* (pp. 25-33), London: I.B.Tauris.
- CONDEE, N. (2009). *The Imperial Trace*, Oxford: Oxford University Press.
- CONLEY, T. (2006). 'Landscape and Perception: on Anthony Mann', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 291-314), New York: Rutledge Taylor y Graham.
- CONLEY, T. (2007). *Cartographic Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CONTRERAS, M. (2001). 'Introducción al Cantar de las Huestes de Ígor', en *Cantar de las Huestes de Ígor*, México: Universidad Nacional de México.
- CORBIN, H. (1995). 'Mundus Imaginalis: lo imaginario y lo imaginal', *Axis Mundi. Cosmología y pensamiento tradicional*, 5, 29-47.
- COSTA, A. (2006). 'Landscape and Archive: Trips Around the World as Early Film Topic (1896-1914)', en LEFEBVRE, M. (ed). *Landscape and Film* (pp. 245- 266), New York: Rutledge Taylor y Graham.
- COSTLOW, J. (2003). 'Imaginations of Destruction: the "Forest Question" in Nineteenth-Century Russian Culture', en *Russian Review*, 62 (1), 91-118.
- CZEKANOWSKI, J. (1947). 'The Ancient Home of the Slavs', en *The Slavonic and East European Review*, vol. 25, nº. 65, 356-372.
- CHATWIN, B. (2007). *Los trazos de la canción*, Barcelona: Península.
- CHEGODAEV, A. (1939). 'Peizazh', en *Bolshaia Sovetskaia Ensiklopediia*, vol. 1ª edición, XLIV, pp. 463.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- CHERCHI USAI, P., CODELLI, L., MONTANARO, C., y ROBINSON, D. (eds). (1989). *Testimoni Silenziosi. Film russi 1908-1919*, Pordenone/ London: Le Giornate del Cinema Muto/ British Film Institute.
- CHERNISHEVSKY, N. G. (1953). *Selected Philosophical Essays*, Moscow: Foreign Languages Publishing House.
- CHERNISHEVSKY, N. G. (1998). 'The Aesthetic Relation of Art to Reality', en HARRISON, C., WOOD, P., GAIGER, J. (eds), *Art in Theory (1815-1900): an anthology of changing ideas* (pp. 338-394), Malden-Oxford: Wiley-Blackwell Publishing.
- CHESTER, P., y FORRESTER, S. E. S. (1996). *Engendering Slavic Literatures*, Bloomington: Indiana University Press.
- CHIZHEVSKI, D. (1967). *Historia del espíritu ruso 2. Rusia entre Oriente y Occidente*, Madrid: Alianza Editorial.
- CHRISTIE, I. (2001). 'Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically in 'Before the Rain', en *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 4 (2).
- CHRISTIE, I., & TAYLOR, R. (1993). *Eisenstein Rediscovered*, New York: Routledge.
- DAMISCH, H. (2002). *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*, Stanford: Stanford University Press.
- DANEY, S. (1982, 29 enero). 'Sayat Nova. Serge Paradjanov', en *Liberation*, p. 11.
- DANEY, S. (1983, 11 agosto). 'À la recherche d'Arthur Pelechian', en *Liberation*, p. 17.
- DANEY, S. (1990). 'Voyage a travers les films', en *Cahiers du Cinéma* (427), 8-14.
- DANEY, S. (1998). *Ciné journal: 1983-1986*, Paris: Cahiers du cinéma.
- DANIELS, S., y COSGROVE, D. (eds). (1988). *The Iconography of Landscape*, New York, Londres: Cambridge University Press.
- DE CERTEAU, M. (1996). *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.
- DEGOT, E. (2005). 'Le Réalisme Idéaliste. Une Autre Avant-Garde Russe', en *L'idéalisme Soviétique. Peinture et Cinéma (1925-1939)* (pp. 10-19), Bruxelles-Liège: Europalia International/ Musée de l'Art Wallon.
- DEGOT, E. (2006). 'Arte oficial y no oficial en la URSS: la dialéctica de la vertical y la horizontal', en *¡Rusia! Novecientos años de obras maestra y colecciones magistrales* (pp. 317-326). Bilbao/ Nueva York: Guggenheim Museum.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- DELEUZE, G., y GUATTARI, F. (2002). *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1978). *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion.
- DEUTSCH KORNBLATT, J. (2010). 'Eschatology and hope in Silver Age thought', en HAMBURG, G.M. (ed). *A History of Russian Philosophy 1830-1930* (pp. 218 y ss.), Cambridge: Cambridge University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIMITRIEV, I. I. (1863). 'Rassharkivaiustzeesia iskusstvo', en *Iskra*, 37, 505-511. Versión en inglés en 'Russian Visual Arts: Documents from the British Library Collections', <http://hri.shaf.ac.uk/rva/index.html>. (Revisión en junio de 2013).
- DJERMANOVIC, T. (2006). *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*, Barcelona: Herder.
- DOBRENKO, E. (2005). *Aesthetics of Alienation: Reassessment of Early Soviet Cultural Theories*, Evanston/ Illinois: Northwestern University Press.
- DOBRENKO, E. (2008). *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edimburgh: Edinburgh University Press.
- DOBRENKO, E., & YOUNG, S. (2007). 'Creation myth and myth creation in Stalinist cinema', en *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 1 (3), 239-264.
- DOBROTVORSKY, S. (1994). 'The most avant-garde of all parallel ones', en BRASHINSKY, M. y ANDREW, H. (ed.). *Russian Critics on the Cinema of Glasnost* (pp. 40-46), Cambridge: University of Cambridge Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- DOSTOYEVSKI, F. M. (1861). 'Vystavka v Akademii Khudozhestv za 1860-61 goda', en *Vremia*, 10 (Section II), 147-168. Traducción al inglés accesible en Russian Visual Arts: Documents from the British Library Collections. <http://www.hrionline.ac.uk/rva/> (Revisado en junio de 2013).
- DOSTOYEVSKI, F. M. (2000). *Los hermanos Karamázov*, Madrid: Debate Editorial.
- DOSTOYEVSKI, F. M. (2007). *Diario de un escritor*, Barcelona: Alba Editorial.
- DOVZHENKO, A. (1926). 'Do problemy obraztvochoho mystetstva', *Vaplite*, 1, 25-26.
- DOVZHENKO, A. (1973). *The Poet as a Filmmaker*, Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology.
- DOVZHENKO, A. (2000). 'Sur la question de l'art figuratif', en *Positif*, 473/ 474, 136-143.
- DRASKOCZY, J. (2011). 'The Socialist Avant-Garde at the 33rd Moscow International Film Festival', *KinoKultura*, n° 34. <http://www.kinokultura.com/2011/2034-draskoczy.shtml>.
- DURKIN, A. (1983). *Sergei Aksakov and Russian Pastoral*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- EAGLE, H. (1987). 'Introduction', en EISENSTEIN, S.M. *Non-indifferent Nature* (pp. vi-xxi), Nueva York: Cambridge University Press.
- EFIMOVA, A., y MANOVICH, L. (1993). 'Object, Space, Culture: Introduction', en EFIMOVA, A. y MANOVICH, L. (ed.). *Tekstura. Russian Essays on Visual Culture* (pp. xix-xxx), Chicago-London: The University of Chicago Press.
- EIKHEMBAUM, B. (1998). 'Problemas del cine-estilística', en ALBERA, F. (ed). *Los formalistas rusos y el cine. Poética del filme* (pp. 45-75). Barcelona: Paidós.
- EISENSCHITZ, B. (1970). 'Maïakovski, Vertov', en *Cahiers du cinéma*, 220-221, 26-29.
- EISENSCHITZ, B. (1993). 'Boris Barnet: journal de Moscou', en *Trafic*, marzo.
- EISENSCHITZ, B., BARCAROLI, L., HINTERMANN, C., y VILLA, D. (eds). (2001). *Otar Iosseliani*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia.
- EISENSTEIN, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniia v shesti tomakh* (Vol. I), Moscú: Iskusstvo.
- EISENSTEIN, S. (1971). 'S.M. Eisenstein: la vision en gros plan', en *Cahiers du cinéma*, 226-227, enero-febrero, 14-15.
- EISENSTEIN, S. (1983). *Immoral Memories*, Boston: Houghton. (Versión castellana *Yo, memorias inmorales*, México: Editorial Siglo XXI, 1988-1991).
- EISENSTEIN, S. (1986). *El sentido del cine*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- EISENSTEIN, S. (1987). *Non-Indiferent Nature*, Nueva York: Cambridge University Press.
- EISENSTEIN, S. (1988). 'The Problems of Materialist Approach to Form', en TSIVIAN, Y. (ed.). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties* (pp. 126-128), Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- EISENSTEIN, S. (2010). *Serguei Eisenstein: Writings, 1922-1934*, London: I.B.Tauris.
- ELIADE, M. (1961). *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*, Princeton/ New York: Princeton University Press.
- ELIADE, M. (1979). *Fragmentos de un diario*, Madrid: Espasa Calpe.
- ELIADE, M. (1980). *La prueba del laberinto*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ELIADE, M. (1985). *De Zalmoxis a Gengis-Khan: religiones y folklore de Dacia y de la Europa Oriental*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ELIADE, M. (1999). *Mito y realidad*, Barcelona: Kairós.
- ELIADE, M. (1999 -2-). *Historia de las creencias y las ideas religiosas* (Vol. VIII), Barcelona/ Buenos Aires: Paidós.
- ELIADE, M. (2000). *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid: Ediciones Cristiandad.
- ELLIOT, B., y PURDY, A. (2006). 'A Walk Through Heterotopia: Peter Greenaway's Landscapes by Numbers', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 267-289), New York: Rutledge.
- ELY, C. (2002). *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*, DeKalb: Northern Illinois University Press.
- ELY, C. (2003). 'The Origins of Russian Scenery: Volga River Tourism and Russia Landscape Aesthetics', en *Slavic Review*, 64 (N°4 Tourism and Trave in Russia and the Soviet Union), 666-682.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ELY, C. (2003). 'The Picturesque and the Holy: Visions of Touristic Space in Russia, 1820-1850', en CRACRAFT, J. Y ROWLAND, D. (eds.). *Architectures of Russian Identity 1500 to the Present* (pp. 80-89), Ithaca: Cornell University Press.
- ELY, C. (2005). 'Prospect, Refuge, Coherence, Mystery: Landscape Theory and Russian Terrain' en ROSENHOLM, A. y AUTIO-SARASMO, S. (eds.). *Understanding Russian Nature: Representations, Values and Concepts* (pp. 21-43), Helsinki: Aleksanteri Institute- University of Helsinki.
- ENGELS, F. (2002). *Dialéctica de la naturaleza*, Archivo Marx y Engels <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/dianatura/>.
- EPSTEIN, M. (1990). *Priroda, mir, tainik vselennoi: Sistem peizazhnykh obrazov v russkoi poezii*, Moscú: Vysshiaia shkola.
- EPSTEIN, M. (1993). 'Things and Words: Toward a Lyrical Museum' en EFIMOVA, A. y MANOVICH, A. (eds.). *Tekstura, Russian Essays on Visual Culture* (pp. 152-172), Chicago-London: The University of Chicago Press.
- EPSTEIN, M. (2003). 'Russo-Soviet Topoi', en DOBRENKO, E. y NAIMAN, E. (eds.). *The Landscape of Stalinism* (pp. 277-306), Seattle and London: University of Washington Press.
- EPSTEIN, M. (2007). *Stikhi i Stikhii. Priroda v ruskoj poezii XVIII-XX vv*, Moscú: Izcatelskii Dom, Bakhrakh-M.
- EPSTEIN, M. (2011). *Russian Spirituality and the Secularization of Culture*, Raleigh, North Carolina: Lulu Inc-Franc Tireur USA.
- EROFEEV, V. (2004). 'Kino-Eye', en TSIVIAN, Y. (ed). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties* (pp. 105-106), Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- ESCHER, A. (2006). 'The Geography of Cinema: A cinematic World', en *Erdkunde*, 60 (4), 307-314.
- ESCHER, A., & ZIMMERMANN, S. (2001). 'Geography meets Hollywood-Die Rolle der Landschaft im Spielfilm', en *Geographische Zeitschrift*, 89(4).
- EVDOKIMOV, P. (1991). *El arte del Icono. Teología de la belleza*, Madrid: Publicaciones Claretianas.
- FERRE, R. (2011). *La caballería roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*, Madrid: La Casa Encendida.
- FIGES, O. (2006). *El Baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Barcelona: Edhasa.
- FILOFÉI, S. (2000). 'Epístola a M. G. Misur Munejin, Legado del Gran Príncipe, de parte del Monje Filoféi del Monasterio de Eleazar de la ciudad de Pskov, contra las profecías astrológicas de Nicolaus Bülew y con la exposición de la teoría de la Tercera Roma', en NOVIKOVA, O. (ed.). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 109-117), Madrid: Tecnos.
- FITZPATRICK, S. (1994). *Stalin's Peasants: Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization*, Oxford: Oxford University Press.
- FLORENSKI, P. (2002). *Beyond Visions. Essays on the Perception of Art*, Londres: Reaktion Books.
- FLORENSKI, P. (2005). *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- FOLCH-SERRA, M. (1990). 'Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape', en *Enviromen and Planning D: Society and Space*, 8, 255-274.
- FOMIN, V. (2001). *Pravda Skazki: Kino i tranditsii floklora*, Moskva: Materik.
- FONTÁN DEL JUNCO, M. (2011). 'Aleksandr Deineka: la mimesis de una utopía (1913-1953)', en AA. VV. *Alexander Deineka: una vanguardia para el proletariado* (pp. 30-55), Madrid: Fundación Juan March.
- FRANK, H. (2009). *Carta Ptolemea*, Moskva: Studia Artemia Lebedeva.
- FRANKLIN, S., & WIDDIS, E. (2004). *National Identity in Russian Culture: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FREUD, S. (1974). *Obras Completas* (Vol. VII), Madrid: Biblioteca Nueva.
- FRIEDIN, G. (1987). *A Coat of Many Colors: Osip Mandesltam and his Mythologies of Self-Representation*, London: University of California Press.
- FRIERSON, C. A. (2002). *All Russia is burning!: A cultural history of fire and arson in late Imperial Russia*, Washington: University of Washington Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- FROLOVA, M. (2000). 'Le paysage des géographes russes: l'évolution du regard géographique entre le XIX et les XX siècle', en *Cybergeo: European Journal of Geography*, 1-20.
- FROLOVA, M. (2001). 'Los orígenes de la Ciencia del paisaje en la Geografía rusa', en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, V (102), <http://www.ub.es/geocrit/nova5.htm>.
- FROLOVA, M. (2005). *Les paysages du Caucase. Invention d'une montagne en Russie*, Paris: Ministère de l'Education National/ Enseignement supérieur et de la Recherche, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.
- FROLOVA, M. (2006). 'Los paisajes del Cáucaso en la Geografía Rusa: entre el modelo científico y la representación socio-cultural', en *Cuadernos Geográficos*, 38 (1), 7-29.
- FROLOVA, M. (2007). 'A paisagem dos geografos russos', en *RAE GA*, 159-170.
- FRYER, P. (1999). 'Heaven, Hell, or Something in Between? Contrasting Russian Images of Siberia', en SMITH J. (ed). *Beyond the Limits. The Concept of Space*, vol. Studia Historica 62, pp. 95-106), Helsinki: SHS.
- FUSSO, S. (1994). 'The Landscape of 'Arabesque'', en FUSSO S. Fusso y MEYER P. Meyer (eds). *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word* (pp. 112-125), Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- GALESON, D. W. (2006). 'Two Paths to Abstract Art: Kandinsky and Melevich', en *National Bureau of Economic Research* (Working Paper, 12403). <http://www.nber.org/papers/w12403>. (Revisado en junio de 2013).
- GALLEGO, V. (2009). 'La rebelión de Avvakum: fanatismo y disidencia en Rusia', en *Revista de Occidente* (nº 337), 21-44.
- GÁMIR ORUETA, A., y VALDÉS, C. M. (2007). 'Cine y Geografía: Espacio geográfico, Paisaje y Territorio en las producciones cinematográficas', en *Boletín de la A.G.E.*(45), p. 34.
- GANDY, M. (2006). 'The Cinematic Void: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's 'Zabriskie Point'', en LEFEBVRE M. (ed). *Landscape and Film* (pp. 315-337), New York: Rutledge Taylor y Graham.
- GARCÍA TSAO, L. (1988). *Andréi Tarkovski*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Centro de Capacitación Cinematográfica.
- GARSHIN, V. M. (1962). 'Artistas', en *Maestros Rusos*, 2º ed., Vol. III (pp. 915-935), Barcelona: Editorial Planeta.
- GAUDREAULT, A. (2001). 'Les vues cinématographiques selon Eisenstein ou: que reste-t-il de l'ancien (le cinéma des premier temps) dans le nouveau (les productions filmiques et scripturales d'Eisentein)?', en CHATEAU, D., JOST F. y LEFEBVRE, M. (eds.). *Eisenstein. L'ancien et le nouveau* (pp. 23-44), Paris: Publications de la Sorbone.
- GAUDREAULT, A. (2006). 'From "Primitive Cinema" to "Kine-Attractography"', en STRAVUE, W. (ed). *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 85-104), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- GERBER, A. (1976). 'Aktrisa', en *SE* (24), 7.
- GERNSHEIM, H., y GERNSEIM, A. (1956). *L.G.M. Daguerre 1787-1851: The World's First Photographer*, New York: World Publisher Company.
- GERONDAS, A. G. (2004). *La Zeosis como finalidad de la vida humana*, Barcelona: Institut de Teologia Ortodoxa Sant Gregori Palamás.
- GEROVITCH, S. (2011). 'Why Are We Telling Lies?' The Creation of Soviet Space History Myths', en *The Russian Review*, 70, 460-484.
- GIBSON, J. R. (1993). 'Paradoxical Perceptions of Siberia: Patrician and Plebeian Images up to the Mid-1880s', en DIMENT G. y SLEZKINE Y. (eds). *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russia Culture* (pp. 67-93), New York: St. Martin's Press Inc.
- GILCHRIST, C. (2008). *The Soul of Russia: Magical Traditions in an Enchanted Landscape*, Glasgow: Floris Books.
- GILLESPIE, D. (2000). *Earlie Soviet Cinema*, London Wallflower.
- GILLESPIE, D. (2003). *Russian Cinema*, Harlow: Longman.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- GIRARDIN, R.-L. D. (1992). *De la composition des paysages*, Seyssel: Champ Vallon.
- GOGOL, N. (1952). *Polnoe sobrante sochinenii/ Obras completas* (Vol. 11), Leningrad: Izdalelstv Akademii Nauk SSR.
- GÓGOL, N. (1987). *Almas Muertas*, Madrid: Aguilar.
- GÓGOL, N. (2001). *El retrato*, Providencia (Chile): Pehuén Editores.
- GOLDOVSKII, G. N. (1990). *La pittura russa nell'eta romantica*, Bologna: Nuova Alfa editoriale.
- GOLOVÁNOV, V. (2010). *Visiones de Asia*. Barcelona: Minúscula.
- GOLOVNIA, A. (1960). *La iluminación cinematográfica*, Madrid: Rialph.
- GOMBRICH, E. (1985). 'La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo' en GOMBRICH E. *Norma y forma* (pp. 227-248), Madrid: Alianza Editorial.
- GÓMEZ PÉREZ, L. (2008). 'El espacio fronterizo', en *Entretextos*, mayo 2012 ed., Vol. 11-12-13.
- GONZÁLEZ LINAJE, M. T. (2005). *La pintura de paisaje: del Taoísmo chino al Romanticismo Europeo: paralelismos plásticos y estéticos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1995). *El paisaje: entre la figura y el fondo*, Valencia: Episteme.
- GORDANOV, V. (1973). *Zapiski kinooperatora*, Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie.
- GORKI, M. (1988). 'The Lumière Cinematograph', en TAYLOR, R. Y CHRISTIE, I. (eds.). *The Film Factory. Russian and Soviet in Documents (1896-1939)* (pp. 25-26), London: Routledge y Paul Kegan.
- GORLIN, M., y BRODIANSKY, N. (1946). 'The Interrelation of Painting and Literature in Russia', en *The Slavonic and East European Review*, 25 (64), 134-148.
- GOROHOV, V. A., y VERGUNOV, A. P. (2007). *Sadovo-parkovoe iskusstvo Rossii*, Moskva: Belyy gorod.
- GOUGH, M. (2005). *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley/ London: University of California Press.
- GRAY, C. (1962). *The great experiment: Russian art*, London: Thames and Hudson.
- GRAY, C. (2007). *The Russian Experiment in Art (1863-1922)*, London: Thames & Hudson Ltd.
- GRAY, R. P. (1999). 'The Real and the Ideal in the Work of Aleksei Venetsianov', en *Russian Review*, 58 (Nº 4), 655-675.
- GREENFELD, L. (1993). *Nationalism: Five Roads to Modernity*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GRIEGO, M. E. (2000). 'Discurso Triste', en NOVIKOVA, O. (Ed). *La Tercera Roma. Antología del Pensamiento Ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 87-93), Madrid: Tecnos.
- GROHMANN, W. (1958). *Wassily Kandinsky*, New York: Harry N. Abrams.
- GUNNING, T. (1998). 'Foreword', EN TSIVIAN, Y. *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception* (pp. xv-xxii), London: Routledge.
- GUNNING, T. (2000). 'The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde', en STAM R. y MILLER T. (eds.). *Film and Theory: An Anthology* (pp. 229-235). Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell.
- GUNNING, T. (2007). 'Attractions: How They Came into the World', en STRAVUEN W. (ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 31-40), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- GUSTAFSON, R. (1986). *Leo Tolstoy: Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology*, Princeton: Princeton University Press.
- GUSTAFSSON, H. (2007). *Out of Site. Landscape and Cultural Reflexivity in New Hollywood Cinema (1969-1974)* (Vol. 6), Stockholm: Stockholm University.
- GUTKIN, I. (1999). *The Cultural Origins of the Socialist Realist Aesthetic (1890-1934)*, Evanston: Northwestern University Press.
- HAGBERG WRIGHT, C. T. (1904). 'Introduction', en WIENER L. (ed). *The Complete Works of Count Tolstoy*, Boston: D. Estes and Company.
- HAGEMEISTER, M. (1997). 'Russian Cosmism in the 1920s and Today', en ROSENTHAL B. G. (ed.). *The Occult in Russian and Soviet Culture* (pp. 185-2002), New York: Cornell University Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- HALEMBA, A. (2006). *The Telengitsof Southern Siberia: Landscape, religion and kwoledge in motion*, New York: Routledge.
- HANEY, J. V. (1999). *An Introduction to the Russian Folktale*, London-New York: M.E. Sharpe, Inc.
- HARKIN, W. E. (1957). 'On 'Imagery of the Igor Tale in the Light of Byzantino-Slavic Epic Tradition'', en *American Slavic and East European Review*, 16 (2), 225-226.
- HARRISON, C., WOOD, P., y GAIGER, J. (eds). (1998). *Art in Theory (1815-1900): An Anthology of Changing Ideas*, Malden-Oxford: Wiley-Blacwell Publishing.
- HAUSHERR, I. (1967). 'Pour comprendre l'Orient chrétien: La primauté du spirituel', en *Orientalita cristiana periodica*, XXXIII 351-369.
- HELLBERG-HIRN, E. (1999). 'Ambivalent Space: Expressions of Russian Identity', en SMITH J.(ed.). *Beyond the Limits* (vol. 62, pp. 49-69), Helsinki: SHS.
- HEREZT, L. (2008). *Russia on the eve of modernity: popular religión and tradicional culture under the last tsars*, Cambridge: Cambridge, Cambridge Univesity Press.
- HERZEN, A. I. (1994). *Pasado y pensamientos*, Madrid: Tecnos.
- HILARION. (2000). 'Discurso sobre la Ley y la Gracia', en NOVIKOVA, O. (ed.). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 3-29), Madrid: Tecnos.
- HILTON, A. (1991). 'Piety and Pragmatism. Orthodox Saints and Slavic Nature Gods in Russian Folk Art', en BUMFIELD W. y VELIMIROVIC M. (ed.). *Christianity and the Arts in Russia* (pp. 55-72), Cambridge: Cambridge University Press.
- HOFFMAN, W. (2008). 'Las partes y el todo', en *La abstracción del paisaje* (pp. 17-29), Madrid: Fundación Juan March.
- HOLLOWAY, R. (2001). 'Serguei Paradjanov: Transformer la vérite en images', en *Positif*, nº 480, 96-101.
- HONOUR, H. (1968). *Neo-Classicism*, London: Penguin.
- HORSFIELD, K., y HILDERBRAND, L. (2006). *Feedback : the video data bank catalog of video art and artist interviews*, Philadelphia, PA: Temple University Press.
- HUBBARD, P., y KTCHIN, R. (eds). (2011). *Key Thinkers on Space and Place*, London: SAGE Publications.
- IAMPOLSKI, M. (1994 -1-). 'The World as a Mirror for the Other World', en BRASHINSKY M. y ANDREW H. (ed.). *Russian Critics on the Cinema of Glasnost* (pp. 114-115), Cambridge: Cambridge University Press.
- IAMPOLSKI, M. (1994 -2-). *Cinema without Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press.
- IAMPOLSKI, M. (1998). *The Memory of Tiresias*, Berkeley: University of California Press.
- IAMPOLSKI, M. (1999). 'Theory as Quotation', en *October*, 88 (Spring), 51-68.
- IAMPOLSKI, M. (2012). 'The Cinematic Man', en *East European Film Bulletin*, October 2012, pp. 1-5.
- IAMPOLSKY, M. (1993). 'Transparency painting: From Myth to Theater', en EFIMOVA A. y MANOVICH L.(eds.). *Tekstura: Russian Essays on Visual Culture* (pp. 127-151), Chicago and London: University of Chicago Press.
- IENSEN, T. (1992). 'Geografiia dushi', en *Severnnye prostory*, 7-8, 40.
- ILIENKO, É. (1991). *Filosofia i Kultura*, Moscú: Politizdat.
- ILIN, M. (1995). 'The Story of the Great Plan', en VON GELDERN, J y STITES R. (eds.). *Mass Culture in Soviet Russia* (pp. 172-181), Bloomington: Indiana University Press.
- IOVLEVA, L. (2006). 'El arte ruso de la segunda mitad del siglo XIX: los Ambulantes, Pavel Tretiakov y su galería', en *¡Rusia! Novecientos años de obras maestras y colecciones magistrales* (pp. 132-139), Bilbao/ Nueva York: Guggenheim Museoa/ Solomon R. Guggenheim Museum.
- JACKSON, J. B. (1970). *Landscapes: selected writings of J. B. Jackson*, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- JACKSON, J.B. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*, New Heaven: Yale University Press.
- JACOBUS, M. (2012). *Romantic Things: A Tree, a Rock, a Cloud*, Chicago: University of Chicago Press.
- JAKOB, M. (2010). *El jardín y la representación*, Madrid: Siruela.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- JASSENJAWSKY, I. (ed.) (1990). *Von Eisentein bis Tarkowsky: die Malerei Filmregisseure in er UdSSR*. Munchen: Prestel.
- JIRKU, B. (2011). *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*, Valencia: Universitat de Valencia.
- JOACHIM-SCHLEGEL, H. (ed.). (2003). *Die Überraumpelte Wirklichkeit*, Leipzig: Internationales Leipziger Festival für Dokumentar-und Animationsfilm.
- KABAKOV, I. (1983). 'V buduschee vozmut ne vsej', en *A-YA*, 5.
- KAGANSKI, V. (1995). 'Sovetskoye prostranstvo: konstruktsiya i destruktziya', en CHERNYSHOV S. (ed.). *Inoe. Khrestomatiya novogo rossiskogo samosoznaniya* (Vol. 1), Moskva: Rossiya kak predmet.
- KANDINSKY, V. (1994). *Complete Writings on Art*, Boston: Da Capo Press.
- KANDISNKI, V. (1968). 'On the Problem of form', en BROWNING CHIPP H. (ed.). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artist and Critics* (pp. 155), Berkeley/ London: Cambridge University Press.
- KANDISNKI, V. (1986). *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Barral
- KANT, M. (1786). *Crítica del juicio. Seguido de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid: Nueva Biblioteca Filosófica. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/ff09c5bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_19.htm#I_1_ (Versión revisada en junio de 2013).
- KARAMZIN, N. (1957). *Letters of a Russian Traveler, 1789-1790*, New York: Columbia Univestity Press.
- KARAMZÍN, N. (2012). *Pobre Liza*: Universitat de Barcelona. http://www.ub.edu/dprse/Liza_web.htm (Versión revisada en junio de 2013).
- KAUFMAN, N. (1927). 'Versch na ekrane', en *Sovetskii ekran*, 41, 5.
- KELLY, C. (1998). 'Territories of the Eye: The Russian Peep Show (Raek) and Pre-Revolutionary Visual Culture', en *The Journal of Popular Culture*, 31 (4), 49-74.
- KELLY, C., y LOVELL, S. (2000). 'Introduction: boundaries of the spectacular', en *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (pp. 1.20), Cambridge: Cambridge Univerty Press.
- KEMAL, S., y GASKELL, I. (1995). *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press.
- KENEZ, P. (2001). 'A History of Bezhin Meadow', en LA VALLEY A.J. y SCHERR B. P. (eds.). *Eisenstein at 100: a reconsideration* (pp. 193-204), Washington: Rutgers University Press.
- KENEZ, P. (2001). *Cinema and Soviet Society: From Revolution to the Death of Stalin*, London: MPG Books.
- KEPLEY, V. J. (1986). *In the Servive of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko*, Madison The University of Wisconsin Press.
- KESSLER, M. (2000). *El paisaje y su sombra*, Barcelona: Idea Books.
- KHERROUBI, A.(ed.) (1996). *Le Studio Mejrabpom ou L'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*. Paris: La Documentation française/ Les dossiers du Musée d'Orsay.
- KHODARKOVSKY, M. (2002). *Russia's Steppe Frontier: The Making of a Colonial Empire, 1500-1800*, Bloomington: Indiana University Press.
- KHUCHEVSKII, V. O. (1968). *Course in Russian History*, Chicago: Quadrangle Books.
- KIVELSON, V. A. (1999). 'The Souls of the Righteous in a Bright Place: Landscape and Orthodoxy in Seventeenth-Century Russian Maps', en *Russian Review*, 58 (1), 1-25.
- KIVELSON, V. A. (2006). *Cartographies of Tsardom: The Land and Its Meanings in Seventeenth-Century Russia*, New York: Cornell University Press.
- KIVELSON, V. A. (2008). *Mapping Serfdom. Peasant Dwellings on Seventeenth-Century Litigation Maps*, New Haven/ London: Yale University Press.
- KIVELSON, V. A., y GREENE, R. H. (2003). *Orthodox Russia: Belief and Practice Under the Tsars and Beyond*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- KLEBERG, L., y LOVGREN, H. (1987). *Eisenstein Revisited: A Collection of Essays*, Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- KLEJMAN, N., y EISENSCHITZ, B. (2000). 'Une autre histoire', en EISENSCHITZ, B. (ed.). *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)* (pp. 19-31), Milano: Mazzotta.
- KOCHETKOVA, T. (2005). *A Vision of Nature in Russian Romanticism: Vladimir Soloviev and Fedor Tiutchev*, Helsinki: Aleksanteri Institute- University of Helsinki
- KOVALOV, O. (1999). 'The Russian Idea: Synopsis for a Screenplay' en BEUMERS, B. (ed.). *Russia on Reels* (pp. 12-21), London: I.B.Tauris.
- KOVALOVA, A. O. (2012). *Kinematograf v Peterburge (1907-1917): Kinoproizvodstvo i Filmografiia*, St. Peterburg: Skriptorium.
- KOZINTSEV, G. (1982 - 1986). *Sobranie sochinenii v piati tomakh*, Leningrad: Iskusstvo, Leningradskoe otdelenie.
- KOZLOVSKII, S. V. (1930). 'Prava i obkiazannosti kino-khudozhnika', en *Kino-zhurnal ARK*, 11-12, 16-17.
- KRZYZANOWSKI, J. R. (1971). 'Thoreau in Russia', en TIMPE E. F. (ed.). *Thoreau Abroad: Twelve Bibliographical Essays* (pp. 131-139), North Haven: Archon Books.
- KULECHOV, L. (1987). *Sobranie sochinenii v trekh tomakh*, Moscú: Iskusstvo.
- KULECHOV, L. (1994). *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- KUNICHKA, M. (2008). 'Landscape and Vision at the White Sea-Baltic Canal', en KIVELSON V. A. Y NEUBERGER J. (ed.). *Picturing Russia. Explorations in visual culture* (pp. 54-58).
- LANEYRIE-DAGEN, N. (2008). *L'invention de la nature*, Paris: Flammarion.
- LAURENT, N. (2000). *L'oeil du Kremlin: cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*. Paris: Editions Privat.
- LAVRENTIEV, S. (2009). *Krasniy Western*, Moscú: Algoritm.
- LAWTON, A. (1992). *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWTON, A. (2007). *Before the fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, Washington: New Academia Publishing.
- LAWTON, A. (2008). 'Art and Religion in the Films of Andrei Tarkovsky', en BRUMFIELD W.C. y VELIMIROVIC M.M. (ed.). *Christianity and the Arts in Russia* (pp. 268), Cambridge/ New York: Cambridge University Press.
- LAZAREV, V. (1960). *Andrei Rublev*, Moscow: Union of Artist of the USSR.
- LEACH, R., y BOROVSKY, V. (eds). (1999). *A History of Russian Theatre*, Cambridge/ New York: Cambridge University Press.
- LEBEDEV, A. (1979). *Chagui Sovetov: Kinokamera pichet istoriou, 1917-1936*, Moscú: Iskoust.
- LEBEDEV, A. (1982). *The Itinerants*, London-Leningrad: Pan Books.
- LEBEDEV-KUMACH, V., y DUNAEVSKY, I. (1995). 'March of the Happy-Go-Lucky Guys', en VON GELDERN J. y STITES R. (ed.). *Mass Culture in Soviet Russia* (pp. 234-235), Bloomington: Indiana University Press.
- LEFEBVRE, H. (1974). *La production de l'espace*, Paris: Anthropos.
- LEFEBVRE, M. (ed). (2006). *Landscape and film*, New York: Routledge.
- LEFEBVRE, M. (2006). 'Between setting and landscape in the cinema', en LEFEBVRE M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 19-60), New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- LÉGER, F. (1969). Las actuales realizaciones pictóricas. In *Funciones de la pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- LEIGH TORRE, M. (2008). *Dangerous Beauty: Representation and Reception of Women in the Films of Evgenii Bauer, 1913-1917*, University of Southern California.
- LENIN, V. (1965). *Collected Works*, Moscú: Progress Publishers.
- LENIN, V. (1991-1998). Communism is Soviet power plus the electrification of the whole country. In R. Wade (Ed), *Documents of Soviet history, vol. 2, Triumph and retreat* (pp. 154-157). Gulf Breeze, Florida: Academic International Press.
- LEON, P. (2003). 'L'arche des Soviets', en *Trafic*, nº 46, 18-23.
- LEONIDOV, O. (1942). Khudozhnik i sovetskaia tema: 'O Sibiriakakh'. *Iskustvo Kino*, 1(enero), 5-9.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- LÉRMONTOV, M. (1992). *El héroe de nuestro tiempo* (I. Vicente, Trans. 1ª ed. Vol. 169). Madrid: Cátedra.
- LERMONTOV, V. (1941). The Lermontov Mirage. *Russian Review*, 1(1 (Nov. 1941)), 31-39 (Fragmentos traducidos al castellano por Rodrigo Bonillas en http://sociedadgogoliana.blogspot.com.es/2013/2001/normal_2013.html).
- LEROY-BEAULIEU, A. (1988). *L'Empire des Tsars et Les Russes*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- LESKOV, N. S. (2009). *El peregrino encantado* (F. O. Macías, Trans.). Barcelona: Alba.
- LEVINSON, A. (1925). 'O nekotoryh certah russkoi kinematografii', en *Poslednie novosti* (nº 1512), 29 de marzo
- LEWIS, C. S. (2008). 'From the Cradle to the Grave: Cosmonaut Nostalgia in Soviet and Post-Soviet Film', en DICK, S. J (ed.). *Remembering the Space Agen* (253-270), Washington: National Aeronautics and Space Administration.
- LEYDA, J. (1965). *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- LEYDA, J., y VOYNOW, Z. (eds). (1985). *Eisenstein at Work*, London: Methuen
- LIBER, G. O. (2002). *Alexander Dovzhenko, A Life in Soviet Film*, London: British Film Institute.
- LIKHACHEV, D. S. (1981). *Zametki o russkom*, Moscú: Izobrazitelnoe iskusstvo.
- LIKHACHEV, D. S. (1991). *Poeziia sadov: k semantike sadovo-parkovykh stilei; sad kak tekst*, St. Petersburg: Nauka.
- LINDSAY, K., y VERGO, P. (eds). (1994). *Kandinsky: Complete Writings on Art*, New York: Da Capo Press.
- LLANO, R. (2003). *Andréi Tarkovski: Vida y obra*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- LLORENS, N. (2007). 'Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury', en *Locvs Amoenvs* 8, 21.
- LÓPEZ CAMBRONERO, M. (2009). 'Introducción', en LÓPEZ SILVESTRE, M., MRWCZYNSKI, A. y MROWCZYNSKI, A. (eds.). *La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una Antología Introductoria*, Granada: Editorial Nuevo Inicio.
- LÓPEZ SILVESTRE, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LOSILLA, C., y MONTERDE, J. E. (eds). (2006). *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos (1955-1975)*, Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Festival de cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe y Filmoteca Española.
- LOTMAN, Y. (1972). *Struktura Khudozhestvennogo Teksta*, Moskva: Iskusstvo. (Traducción castellana en Ediciones Itsmo, Madrid, 1982).
- LOTMAN, Y. (1977). *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt am Main: Syndikat.
- LOTMAN, Y. (1979). *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona: Gustavo Gili.
- LOTMAN, Y. (1993). 'Painting and the Language of Theater: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric', en EFIMOVA y MANOVICH L. (eds.). *Tekstura, Russian Essays on Visual Culture* (pp. 45-55), London-Chicago: The University of Chicago Press.
- LOTMAN, Y. (1995). *Vnutri Mysliashchikh Mirov*, Moskva: Iaziki Russkoi Kultury.
- LOTMAN, Y. (2000). 'La naturaleza muerta en la perspectiva de la semiótica', en LOTMAN, Y. *La semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura III* (pp. 17-21), Madrid: Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, Y. (2005). 'On the semiosphere', en *Sign Systems Studies*, 33 (1), 205-229.
- LOTMAN, Y., y USPENSKI, B. A. (1984). *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- LOTMAN, Y., y USPENSKI, B. A. (1994). 'Rol Dualnikh Modelii v Dinamike Russkoi Kulturi (do Kontsa XVIII veka)', en USPENSKI B. A. (ed.). *Izbrannye Trudy* (Vol. 1), Moscow: Gnosis.
- LOVEJOY, A. (1948). *Essays in the History of Ideas*, Baltimore y London: Johns Hopkins University Press.
- LUDA, S., y JEAN, S. (1966). *Dovjenko*, Paris: Editions Universitaires.
- LUKÁCS, G. (1974). *The Theory of the Novel*, Cambridge: MIT Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- LUNA T. y VALVERDE I. (ed.) (2011). *Teoría y paisaje*. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña y Universidad Pompeu Fabra.
- LUNACHARSKI, A. (1997). 'Du cinéma', en SCHMULEVITCH, E. (ed.). *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)* (pp. 143-155), Paris: L'Harmattan.
- LUNACHARSKI, A. (1997). 'Le cinéma est le plus important de tous les arts', en SCHMULEVITCH, E. (ed.). *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)* (pp. 167-172), Paris: L'Harmattan.
- LUNACHARSKI, A. (1997). 'Portons le cinéma dans les campagnes', en SCHMULEVITCH, E. (ed.). *Une décennie de cinéma soviétique en textes* (pp. 101-102), Paris: L'Harmattan.
- LUNACHARSKI, A. (1988). 'Synopsis of a Report on the Tasks of Dramaturgy', en TAYLOR R. y CHRISTIE I. (eds.). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents (1896-1939)* (pp. 327), London: Routledge y Paul Kegan.
- LYOTARD, J.-F. (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- MACDONALD, D. (1956). *El cine soviético: una historia y una elegía*, Buenos Aires: Sur.
- MACDONALD, S. (2001 -1-). *The Garden in the Machine. A field guide to independent films about place*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- MACDONALD, S. (2001 -2-). 'The Attractions of Nature in Early Cinema', en POSNER B. (ed.). *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941* (pp. 56-63), New York: Anthology Film Archives.
- MACDONALD, S. (2006). *A critical cinema 5. Interviews with independent filmmakers*, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- MACDONALD, S., y STAUFFACHER, F. (eds). (2006). *Art in Cinema : documents toward a history of the film society*, Philadelphia: Temple University Press.
- MACDONALD, S., y VOGEL, A. (eds). (2002). *Cinema 16 : documents toward a history of the film society*, Philadelphia: Temple University Press.
- MADERUELO, J. (2005). *El Paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada Editores.
- MADERUELO, J. (2008). 'Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje', en *Paisaje y Territorio*, 3, 57-82.
- MADERUELO, J. (2008). *La construcción del paisaje contemporáneo*, Huesca: CDAN.
- MAGUIRE, R. A. (1996). *Exploring Gogol*, Palo Alto, California: Stanford University Press.
- MAIAKOVSKI, V. M. (2013). *Escritos sobre cine*, Madrid: Nevsky Prospects.
- MALEVICH, K. (1968). *Essays on Art, 1915-1933*, London: Rapp and Whittings.
- MALEVICH, K. (1976). 'From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism', en BOWLT J.E. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism (1902-1934)* (pp. 116-135), New York: Viking.
- MALEVICH, K. (2002). *The White Rectangle: Writings on Films*, Berlin/ San Francisco: Potemkin Press.
- MANDELSTAM, N. (1973). *Hope Abandoned*, New York: Penguin.
- MANDELSTAM, O. (1990). *De la poésie*, Paris: Gallimard.
- MANDELSTAM, O. (2011). *Armenia en prosa y en verso*, Barcelona: Acanalado.
- MANNING, C. A. (1943). 'Thoreau and Tolstoi', en *New Eng. Quaterly*, XVI (June), 234.243.
- MARCADE, V. (1990). *L'Art d'Ukraine*, Lausanne: Editions L'Age d'Homme.
- MARCHÁN FIZ, S. (2006). 'La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje', en MADERUELO J. (ed.). *Paisaje y pensamiento* (pp. 11-54). Madrid/Huesca: Abada.
- MARCHÁN FIZ, S. (2006). 'La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje', en MADERUELO J. *Paisaje y pensamiento* (pp. 11-54), Huesca/ Madrid: CDAN/ Abada Editores.
- MARGOLIT, E. (2001). 'Landscape, with Hero', en PROKHOROV A. (ed.). *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960's*. Pittsburg: Pittsburg Russian Film Symposium.
- MARGOLIT, E. (2009). 'Takoe Kino (v kontekste kinoporotsessa)', en *Kinovecheskie Zapiski*, 92-93, 238-248.
- MARGOLIT, E. (2013). *Zhivye i Mertvye: Zametki k Istorii Sovetskogo Kino 1920-1960-kh Godov*, St. Petersburg: Masterskaia Seans.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- MARKS, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- MARKS, L. U. (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARKS, L. U. (2006). 'Asphalt Nomadism: the New Desert in Arab Independent Cinema', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 125-148), New York: Routledge Taylor & Graham.
- MARSH, C. (1988). 'Lermontov and the Romantic Tradition: The Function of Landscape in 'A Hero of Our Time'', en *The Slavonic and East European Review*, vol. 66, nº 1, 35-46.
- MARSH, C. (2000). 'Design on Drama: V.A. Simon and Chekhov', en KELLY C. y LOVELL, S. (eds.). *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* (pp. 171-196), Cambridge: Cambridge University Press.
- MARTIN, M. (1993). *Le cinéma soviétique: de Khrouchtchev à Gorbatchev, 1955-1992*. Paris: L'Âge d'homme.
- MARX, L. (2000). *The Machine in the Garden: Technology and the pastoral ideal in America*, Oxford/ New York: Oxford University Press.
- MAYAKOVSKY, V. (1970). *How Verses Are Made?*, London: Jonathan Cape Ltd.
- MCCONNELL, F. (1977). *El cine y la imaginación romántica*, Barcelona: Gustavo Gili.
- MEDVEDEV, S. (1999). 'A General Theory of Russian Space: A Gay Science and a Rigorous Science', en SMITH J. (ed). *Beyond the Limits. The Concept of Space Russian History and Culture* (Vol. 62, pp. 15-47), Helsinki: SHS.
- MEREZHKOVSKI, D. (2005). 'Cervantes', en *El Quijote desde Rusia*, Madrid: Visor Libros.
- MERLEAU-PONTY, M. (1948). 'El mundo percibido: el espacio'. Conferencia radiada de Maurice Merleau-Ponty, según el *Programa definitivo de la radiodifusión francesa*, emisión quincenal, octubre-noviembre, 1948. (Transcripción y traducción al castellano en <http://es.scribd.com/doc/37638066/El-mundo-percibido-el-espacio-Merleau-Ponty>. (Revisado en junio de 2013).
- MEZCUA LÓPEZ, A. J. (2007). *El concepto del paisaje en China*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada. (<http://digibug.ugr.es/handle/10481/1466>).
- MICHAUD, P.-A. (2006). 'Passage des Frontières. Mnemosyne entre l'histoire de l'art et le cinéma', en *Sketches: histoire de l'art, cinéma* (pp. 41-52), Paris: Kargo & L'Éclat.
- MICHELSON, A. (1977). 'Reading Eisenstein. Reading 'Capital' (Part 2)', en *October*, 3 (Spring), 82-89.
- MICHELSON, A. (ed). (1984). *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press.
- MICHELSON, A. (1990). 'The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System', en *October*, 52, 17-38.
- MIJÁILOV, A. (2011). 'Cine y pintura', en *Alexandr Deineka: una vanguardia para el proletariado* (pp. 377-378), Madrid: Fundación Juan March.
- MIJÁILOV, E., y MOSKVIN, A. (1998). 'La función del operador cinematográfico en la elaboración del filme', en ALBERA F. (ed.). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (pp. 157-170), Barcelona: Paidós.
- MIKHAILOVICH, S. (2012). *Nostalgia: The Russian Empire of Czar Nicholas II Captured in Colored Photographs by Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii*, Berlin: Gestalten.
- MIKHIN, B. (1974). 'Rozhdenie fundusa', en *Iz istorii kino*, vol. 9, pp. 148-154, Moscú.
- MILANI, R. (2007). *El arte del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- MIRO, N. (2008). 'La dimensión filmica del paisaje', en MADERUELO, J. (ed.). *Paisaje y territorio* (pp. 255-270), Huesca/ Madrid: CDAN/ Abadía Editores.
- MIRO, N. (2009). *Los tiempos de un lugar*, Huesca: Centro de Arte y Naturaleza.
- MITCHELL, W. J. T. (2002). *Landscape and Power*, Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- MITRY, J. (1980-1981). *Russie-Urss. Filmographie complète* (vol I, II y III). Paris: CNC.
- MONASTIRSKI, A. (2010). *Dictionary of Moscow Conceptualism*. Bucarest: Contemporary.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- MONDZAIN, M.-J. (2005). *Image, Icon, Economy*, Palo Alto: Stanford University Press.
- MONÓMACO, V. (2000). 'Instrucción', en NOVIKOVA, O. (ed.). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 31-56), Madrid: Tecnos.
- MONTANI, P. (1990). 'Le seuil infrançhissable de la représentation. Du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein', en BELLOUR, R (ed.). *Cinéma et peinture* (pp. 67-81), Paris: Presses Universitaires de France.
- MONTANI, P. (ed). (1992). *Il montaggio: Sergej M. Ejzenštejn*. Venise.
- MOORE, R. O. (2000). *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*, Durham: Duke University Press.
- MORIN, E. (1961). *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Seix Barral.
- MOTTET, J. (ed). (1999). *Les Paysages du Cinéma*, Seyssel: Éditions Champ Vallon.
- MOTTET, J. (ed). (2002). *L'arbre dans le paysage*, Paris: Champ Vallon.
- MOTTET, J. (2006). 'Toward a Genealogy of the American Landscape: Notes on Landscapes in D.W. Griffith (1908-1912)', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 61-90), New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- MUGUIRO, C. (2005). *Ver sin Vértov*, Madrid: La Casa Encendida.
- MUGUIRO, C. (2012). 'Los tres silencios de Pelechian', en *Caiman Cuadernos de Cine*, 5 (Mayo), 82-83.
- MULVEY, L. (2009). 'Paisaje, Cine y Estética de la Demora', en MIRÓ, N. (ed.). *Los tiempos de un lugar*, Huesca: CDAN.
- MUR, L. (1925). 'Aktivnaia i passivnaia fotogeniia', en *Kino-zhurnal ARK*, 6, 6-7.
- MURATOV, P. (1929). 'The Tradicionalism of Ancient Russian Art', en *The Slavonic and East European Review*, 8 (23), 259-268.
- NABE, M.E. (2000). 'Les Tournesols de Dovjenko', en *Trafic*, nº 33, 31-38.
- NABOKOV, V. (1984). *Curso de literatura rusa*, Barcelona: Editorial Bruguera.
- NABOKOV, V. (1990). *Eugene Onegin, A novel in Verse: Comentary*, Princeton: Princeton University Press.
- NATALI, M. (1996). *L'image-paysage. Iconologie et cinéma*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes (PUV).
- NATALI, M. (2006). 'The Course of the Empire: Sublime Landscapes in the American Cinema', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 91-124), New York: Routledge Taylor & Graham.
- NAVARRO, D. (ed). (2010). *El pensamiento cultural ruso en 'Criterios' (1972-2008)*, La Habana: Criterios.
- NEBESIO, B. Y. (ed.). (1994). *The Cinema of Alexander Dovzhenko*, Edmonton: Journal of Ukrainian Studies, vol 19, number 1, special Issue, summer 1994.
- NEBESIO, B.Y. (ed.) (1995). *Alexander Dovzhenko. A Guide to Published Sources*, Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, University of Alberta.
- NESBET, A. (2006). 'The Building to be built': Gogol, Belyi, Eisenstein, and the Architecture of the Future', en *The Russian Review*(65), 491-511.
- NESTEROVA, E. (1996). *The Itinerants*, Bournemouth/ St. Petersburg: Parkstone Press/ Aurora Art Publishing.
- NEWLIN, T. (1991). *The Voice in the Garden: Andrei Bolotov and the Anxieties of Russian Pastoral, 1738-1833*, Evanston: Northwestern University Press.
- NICHOLSON, H. (2006). 'Sites of Meaning: Gallipoli and other Mediterranean Landscapes in Amateur Films (c. 1928-1960)', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 167-188), New York: Routledge Taylor & Graham.
- NILSEN, V. (1937). *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*. London: Newnes.
- NINEY, F. (2000). 'Montage with Images that Don't Exist: Interview with Artavazd Pelechian', en *Discourse*, 22 (1, Winter), 94-98.
- NINEY, F. (2011). 'Peleshyan: la realidad desmontada', en *Teoría del montaje a distancia* (pp. 9-15), México: Universidad Nacional Autónoma de México.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- NIVAT, G. (1982). *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lausanne: L'Age d'Homme.
- NIVAT, G. (1987). 'Le Paysage russe en tant que mythe', *Rossia7 Russia*, 5, 7-20.
- NIVAT, G. (1993). 'Le Mythe du Paysage Russe', en *Russie-Europe: La fin du schisme. Études littéraires et politiques* (pp. 48-63), Lausanne, Suisse Édition L'Âge d'Homme.
- NIVAT, G. (2007). *Vivre en Russe*, Laussane: Editions L'Age d'Homme.
- NOGUÉ, J. (2008). 'Al Margen. Los paisajes que no vemos', en MADERUELO, J. (ed.). *Paisaje y territorio* (pp. 181-202), Huesca/ Madrid: CDAN/ Abadía Editores.
- NOGUÉ, J. (ed). (2009). *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NORRIS, M y TORLONE, M. (ed) (2008). *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- NOVIKOVA, O. (2000). 'Estudio Preliminar', en *La Tercera Roma: Antología del Pensamiento Ruso de los Siglos XI a XVIII*, Madrid: Tecnos.
- ORTIZ-ECHAGÜE, J. (2010). 'Entre el documento y el misterio. Sobre la teoría cinematográfica de José Val del Omar', en TORREGROSA, M. (Ed). *Imaginar la realidad* (pp. 159-175), Sevilla/ Zamora: Comunicación Social.
- OTSEP, F. (Prince Senegambii, seudónimo). (1917). 'Kinematograf i obryad zhizni', en *Kine-zhurnal* (1-2), 68.
- PAÏNI, D. (2001). *As Ruínas*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema.
- PAÏNI, D. (2010). *L'attrait des nuages*, Crisnée: Yellow Now.
- PALAMÁS, G. (2007). 'Triadas en defensa de los santos hesicastas', en RIGO A. *Silencio y Quietud. Místicos bizantinos entre los siglos XIII y XV*. (pp. 119-143), Madrid: Siruela
- PALMER, S. W. (2000). 'Peasant into Pilots. Soviet Air-Mindedness as an Ideology of Dominance', en *Technology and Culture*, 41.1 (2000), 1-26.
- PALLOT, J. y SHAW, D. (1990). *Landscape and Settlement in Romanov Russia, 1613-1917*, Oxford: Clarendon Press.
- PANOFSKY, E. (1995). 'Style and Medium in the Moving Pictures', en *Three Essays on Style* (pp. 120-152), Cambridge: Mass MITP.
- PAPAZIAN, E. A. (2003). 'Offscreen Dreams and Collective Síntesis in Dovzhenko's 'Earth'', en *The Russian Review*, 62, 411-428.
- PAPAZIAN, E. A. (2009). *Manufacturing truth: the documentary moment in early soviet culture*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- PAPERNY, V. (1985). *Culture Two*, Ann Arbor: Ardis Publishers.
- PARTIDA TAYZAN, A. (ed). (2001). *Cantar de las Huestes de Ígor*, México: Universidad Autónoma de México.
- PASSEK, J.-L. (1981). *Le cinéma russe et soviétique*, Paris: L'Equerre, Centre Georges Pompidou.
- PASTERNAK, B. (2010). *Doctor Zhivago*, Barcelona: Círculo de lectores-Galaxia Gutenberg.
- PATRIKÉEV, V. (2000). 'Respuesta a los que calumnian contra la doctrina evangélica, acerca de la vida monástica y de la organización de la Iglesia', en NOVIKOVA, O. (ed.). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 139-143), Madrid: Tecnos.
- PAUSTOVSKI, K. (1978). *Book About Artist*, Moscow: Progress Publishers.
- PAUSTOVSKI, K. (1983). *Historia de una vida*, Barcelona: Bruguera.
- PAVLOVA, T. (2011). 'Chronicles of Earth', en *Borys Kosarev's view of 'Earth'* (pp. 20-39), Kiev: National Film Center Oleksander Dovzhenko.
- PEACE, R. (2009). *The Enigma of Gogol: An examination of the Writings of N.V. Gogol and Their Place in the Russian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- PELECHIAN, A. (1988). *Moe Kino*, Erevan: Izdatelstvo Sovetakan Groj.
- PELECHIAN, A. (2000). 'Time Against Me, My Cinema Against Time', en *Discourse*, 22(1, Winter), 92-93.
- PELECHIAN, A. (2005). 'Un lenguaje anterior a Babel', en MUGUIRO, C.(ed.). *Ver sin Vértov* (pp. 49-53), Madrid: La Casa Encendida.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- PELECHIAN, A. (2011). 'Teoría del montaje a distancia', en *Teoría del montaje a distancia* (pp. 17-50), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PELECHIAN, A., y NINEY, F. (1992). 'Entretien avec Artavazd Pelechian', en *Cahiers du Cinéma*, 454 (avril), 35-37.
- PEREGRINO. (1992). *Relatos de un peregrino ruso*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- PERESTIANI, I. (1962). *Ivan Perestiani: 75 let shzizin v shskustve*, Moskvka: Iskusstvo.
- PEREZ, G. (2011). 'Dovzhenko: Folk tale and revolution', en *Film Quaterly*, vol. 64, n°. 4.
<http://www.filmquarterly.org/2011/06/dovzhenko-folk-tale-and-revolution/> (Revisado en junio de 2013).
- PETRARCA, F. (1978). *Obras* (Vol. I. Prosa), Madrid: Alfaguara.
- PETRARCA, F. (2002). *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de abril de 1336*, Vitoria: Artium.
- PETROVSKII, I. (1916). 'Kinodrama ili kinopovest', en *Proektor*, 20, 3.
- PEZZA-BRAOUN, E. (2007-2008). *Le cinéma documentaire en Russie: status et perspectives (1987-2007)*, Memoria de máster, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, París.
- PICARD, M. (1971). *El mundo del silencio*, Caracas: Monte Avila Editores.
- PICHON-BONIN, C. (2006). 'Le voyage comme 'mission créatrice' en URSS dans les années 1930: expériences sensibles et directives autoritaires' (pp. 157-168), en VANCI-PERAHIM, M. *Atlas et les territoires du regard: le géographique de l'histoire de l'art (XIX et XX siècles)*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- PIGAREV, K. (1972). 'Ocherki o russkom natsionalnom peizazhe serdiny XIX veka', en *Ruskaia Literatura i izobrazitelnoe* (pp. 121), Moskva: Haika.
- PITIRIM, M. (1988). 'L'Eshétique de Sain Joseph de Volok', en LOSSKY N., SÉMON M., STRUVE, N. (ed.). *Mille Ans de Christianisme Russe (988-1988)* (pp. 163-175), Paris- L'Université Paris X-Nanterre: YMCA-Press.
- PLAMPER, J. (2003). 'The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles around Stalin', en DOBRENKO E. y NAIMAN, E. (eds.). *The Landscape of Stalinism*, Seattle/ London: University of Washington Press.
- PLEKHANOV, G. V. (1997). 'On Tolstoy and Nature', en KNOWLES A.V. (ed.). *Leo Tolstoy: the critical heritage*, New York: Routledge.
- POPPI, C., y PETROVA, E. (1991). *Nostalgia d'Italia: Russian water-colours of the first half of the XIX century*, Firenzi: P.A.Grazie.
- PORTER-MOIX, M. (1968). *Historia del Cine Ruso y Soviético*, Barcelona: Ediciones de la Cultura Popular.
- PRISHVIN, M. (1951). *The lake and the woods or Nature's Calendar*, New York: Pantheon Books.
- PRISHVIN, M. (1958). *Natures's Diary*, Moscow: Foreing Languages Publishing House.
- PROKHOROV, A. (2001). 'The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties', en PROKHOROV, A. (ed.). *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960's*, Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium.
- PROPP, V. (1984). 'Folklore and Reality', en LIBERMAN, A. (ed.). *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PROPP, V. (1984). *Theory and History of Folklore*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- PROTZMAN, F. (2005). *Wide angle : National Geographic greatest places*, Washington, D.C.: National Geographic.
- PUDOVKIN, V. (1932). 'Vremia krupnym planom', en *Proletarskoe kino*, Abril, 30-32.
- PUDOVKIN, V. (1974-76). 'Konorezhisser i kinomaterial', en *Sobranie sochinenii v trekh tomakh* (Vol. I, pp. 95-129), Moscú: Iskusstvo.
- PUSHKIN, A. S. (1967). *Letters of Alexander Pushkin*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- PUSHKIN, A. S. (2001). *Eugenio Onegin*, Madrid: Cátedra.
- PUSHKIN, A. S. (2003). *El viaje a Arzrum durante la campaña de 1829*, Barcelona: Editorial Minúscula.
- PYMAN, A. (1994). *A History of Russian Symbolism*, Cambridge/New York: Cambridge Univesity Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- RACHUK, I. (1964). *Poetika Dovzhenko*, Moscú: House M, Iskusstvo.
- RAPISARDA, G. (ed). (1977). *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona: Ediciones Gustavo Gili.
- RASPUTIN, V. (1997). *Sibir, Sibir*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- REDDAWAY, W. F. (ed). (1931). *Documents of Catherine the Great: The Compendence with Voltaire and the Instruction of 1767 in the English text of 1768*, Cambridge: Cambridge University Press.
- REEDER, R. (1976). 'Mikhail Vrubel: A Russian Interpretation of 'fin de siècle' Art', en *The Slavonic and East European Review*, vol. 54, nº 3, 323-334.
- REYNOLDS, A. (1998). 'Osip Mandelstam', en CORNWELL N. (ed.). *The Reference Guide to Russian Literature* (pp. 536-537), London: Dearborn Publishers
- RIASANOVSKY, N. V. (2005). *Russian Identities: A Historical Survey*, Oxford: Oxford University Press.
- RIGO, A. (2007). 'Introducción', en *Silencio y quietud. Místicos bizantinos entre los siglos XIII y XV* (Vol. 53, pp. 15-37), Madrid: Siruela.
- RILKE, R. M. (2009). *Rusia en verso y prosa*, Granada: La Veleta.
- RILKE, R. M. (2010). *Worpswede*, Gijón: Ediciones Trea.
- RIST, P. (2006). 'The Presence (and absence) of Landscape in Silent East Asian Films', en LEFEBVRE, M. (ed.). *Landscape and Cinema*, New York: Routledge Taylor & Graham.
- RITTER, J. (1974). 'Paisaje', en *Subjetividad. Seis ensayos* (pp. 125-159), Barcelona: Editorial Alfa, S.A.
- ROBERTSON, R. (2009). *Eisenstein on the audiovisual: the montage of music, image and sound in cinema*, New York: Macmillan.
- RODCHENKO, A. (1999). 'On Contemporary Photography', en KELLY, C. (ed.). *Utopias: Russian modernist texts 1905-1940* (pp. 91-94), London, New York: Penguin.
- ROGER, A. (ed). (1999). *La théorie du paysage en France, 1974-1994*, Paris: Editions Champ Vallon.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROGGER, H. (1960). *National Consciousness in Eighteenth-Century Russia*, Cambridge: Harvard University Press.
- ROLLBERG, P. (2009). *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, Lahmam/ Toronto/ Plymouth: The Scarecrow Press.
- ROOSEVELT, P. (1995). *Life on the Country Estate: A Social and Cultural History*, New Haven: Yale University Press.
- ROPARS, M.-C. (1999). *L'âge du paysage (Réflexion esthétique et représentation paysagère)*, Horlieu/ Lyon: Horlieu Éditions.
- ROSENBLUM, R. (1990). 'Friedrich from Russia: an introduction', en REWALD, S. (ed.). *The Romantic Vision of Caspar David Friedrich. Paintings and Drawings fro the U.S.S.R.* (pp. 3-17), New York: Metropolitan Museum of Art.
- ROSENBLUM, R. (2005). 'Del realismo al simbolismo: 1860-1900', en *¡Rusia! Novecientos Años de Obras Maestras y Colecciones Magistrales*, Nueva York-Bilbao: Guggenheim Museum.
- ROSENBLUM, R. (2008). 'Lo sublime abstracto', en *La abstracción del paisaje* (pp. 161-167), Madrid: Fundación Juan March.
- ROSENTHAL, B. G. (1997). *The Occult in Russian and Soviet Culture*, New York: Cornell University Press.
- ROWLAND, D. (2003). 'Architecture and Dynasty. Boris Godunov's Uses of Architecture, 1584-1605', en CRACRAFT, J. y ROWLAND, D. (eds.). *Architectures of Russian Identity: 1500 to the present* (pp. 34-51), New York: Cornell University Press.
- ROZANOV, V. (1977). *The apocalypse of our time, and other writings*, Westpot: Praeger.
- RUSKIN, J. (1866). *Modern Painters* (Vol. V), New York: John Wiley and Son.
- RUSSELL, C. (2006). 'The Inhabited View: Landscape in the Films of David Rimmer', en LEFEBVRE M. (ed.). *Landscape and Film* (pp. 149-166), New York: Routledge Taylor & Graham.
- RUTTEN, E. (2006). 'Mikhail Nesterov and Aleksandr Blok: Feminizing Russian Landscape around 1900', en *Slavonic and East European Review*, 84 (2), 237-255.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- SARGEANT, A. (2000). *Vsevolod Pudovkin: Classic Film of the Soviet Avant-Garde*, New York: I.B.Tauris.
- SARGEANT, A. (2007). *Storm over Asia*, London/New York: I.B.Tauris.
- SARTRE, J.-P. (1965). 'Discussion sur la critique à propos de 'L'Enfance d'Ivan'', en *Situations VII* (pp. 332-342), Paris: Gallimard.
- SCHAMA, S. (1996). *Landscape and Memory*, New York: Vintage Books.
- SCHEFER, J. L., y DA COSTA, J. B. (eds). (2005). *Cinema e Pintura*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- SCHUIJEN, S. (2004). 'Slaves of Literature: Literature, Visual Art and Landscape Art', en JACKSON, D. y WAGEMAN, P. (eds.). *Russian Landscape*, Groninger/ Londo: Groninger Museum/ National Gallery
- SHELLING, F. (1995). 'La relación de las artes con la forma de la Naturaleza', en VALVERDE, J. M. (ed.). *Breve historia y antología de la estética* (pp. 170), Barcelona: Ariel.
- SCHLEGEL, H.-J. (ed). (1999). *Die subversive Kamera: Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*, Stuttgart: Close up.
- SCHMULEVITCH, E. (ed). (1997). *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)*, Paris: L'Harmattan.
- SCHMULEVITCH, E. (2008). *Un 'procès de Moscou' au cinéma: Le pré de Béjine d'Eisenstein*, Paris: L'Harmattan.
- SCHMULÉVITCH, E. (1996). *Réalisme socialiste et cinéma*, Paris: L'Harmattan.
- SCHNITZER, L. y SCHNITZER, J. (1966). *Alexandre Dovjenko*, Paris: Editions Universitaires.
- SCHNITZER, L. y SCHNITZER, J. (1979). *Histoire du cinéma soviétique: 1919-1940*. Paris: Pygmalion.
- SCHÖNLE, A. (2007). *The Ruler in the Garden*, Oxford-New York: Peter Lang.
- SCHRADER, P. (1997). 'The history of an artist's soul is a very sad history', en *Film Comment*, 6 (Nov/Dec), 20-25.
- SEGALL, H. (1985). Mikhail Prishvin, en TERRAS, V. *Handbook of Russian Literature* (352-353), Yale: Yale University.
- SELZ, P. (1957). 'The Aesthetic Theories of Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting', en *The Art Bulletin*, 39 (2), 127-136.
- SELZ, P. (1974). *German Expressionist Painting*, Berkeley/ London: California University Press.
- SEMOV, K. S. (1954). *Istoriia lesov Iasnoi Poliany za sto let i zadacha sokhraneniia i vosstanovleniia ikh*, Moskva: ANSSSR, Institut lesa.
- SEMERJIAN, M. (2011). 'El montaje a distancia de Artavazd Pelechian', en BECERRA, S. y FONTANELL, R. (eds.). *Materia y Cosmos. Las películas de Artavazd Pelechian* (pp. 145-160), Bogotá: Université Lumière Lyon 2/ Cinemateca Distrital Bogotá.
- SÉMON, M. (1989). 'Le conflit de l'art et de la religion chez Gogol et Tolstoï', en *In Mille Ans de Christianisme Russe, 988-1988: actes du colloque international de l'Université Paris X-Nanterre, 20-23, janvier 1988*, Nanterre: YMCA.
- SETON, M. (1952). *Sergei Eisenstein: A Biography*, New York: AA Wyn Inc.
- SHATSKIKH, A. (2010). 'El cosmismo supremático de Kazimir Malevich', en *El cosmos de la vanguardia rusa. Arte y exploración espacial (1900-1930)* (pp. 89-96), Santander: Fundación Botín.
- SHINKAREV, L. I. (1973). *The Land Beyond the Mountains: Siberia and its people today*, London: Macmillan Pub., Co.
- SHKLOVSKII, V. (1965). 'Art as Technique', en *Russian Formalist Criticism, Four Essays* (pp. 3-57), Lincoln y London: University of Nebraska Press.
- SHKLOVSKII, V. (1973). 'The Resurrection of the Word', en BANN, S. y BOWLT, J.E. (eds.). *Russian Formalism. A Collection of Articles and Texts in Translation*, Edimburgh: Scottish Academic Press.
- SHKLOVSKII, V. (1985). 'Velikii Perelet i kinomatografiia', en *Za 60 Let: Raboty o kino* (pp. 76-77), Moscú: Isskustvo.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- SHUB, E. (1988). 'The Manufacture of Facts', en TAYLOR, R. y CHRISTIE, I. (eds.). *The Film Factory* (pp. 152), London: Routledge and Kegan Paul.
- SHUVALOVA, I. (1971). Shishkin, Leningrad: Aurora.
- SHUVALOVA, I. (ed). (1984). *Ivan Ivanovich Shishkin: Perepiska, Dnevnik. Sovremenniki o khudozhnike*, Leningrad: Iskusstvo.
- SHUVALOVA, I. (1995). *Ivan Shishkin: Artist of the Russian Forest*, Bournemouth, St. Petersburg.
- SHWIDKOI, M. (2005). 'Russia: Destino y Profecía', en *¡Russia!* (pp. xxviii-xxv), Bilbao-Nueva York: Guggenheim Museum.
- SIDORKIN, G. (2012). *Byzantine Iconology and Marxist-Leninist Cinema: History, Theology, Form*. <http://es.scribd.com/doc/55232705/Byzantine-Iconology-and-Marxist-Leninist-Cinema-History-Theology-Form> (Revisado en junio de 2013).
- SIMMEL, G. (1986). 'Filosofía del paisaje', en *El individuo y la libertad* (pp. 175-186), Barcelona: Península.
- SINAÍTA, G. E. (2007). (I) 'Noticia exacta en 10 capítulos sobre la hesiquia y sobre la oración, sobre las señales de la gracia y del error, sobre los diversos calores y operaciones y sobre el error que sobreviene sin una guía hábil' y (II) 'Sobre la hesiquia y los dos modos de oración en 15 capítulos', en RIGO A. (ed.). *Silencio y Quietud. Místicos bizantinos entre los siglos XIII y XV*, Madrid: Siruela.
- SMIRNYAGIN, L. V., LIVSHITS, A. Y., y NOVIKOV, A. V. (1994). 'Regionalnaya strategiya dlia Rossii', en *Region: ekonomika i sotsiologiya* (3).
- SMITH, A. (2000). 'The Enigma of Mikhail Prishvin: Prishvin's Pre-Soviet and Soviet Diaries', en *New Zealand Slavonic Journal*, Vol. 34, pp. 79-92
- SMITHSON, R. (1996). *The Collected Writings*, London, Berkeley: University of California Press.
- SOBOLEV, R. (1963). *Iurii Zheliabuzhskii: Stranitsy zhizni i tvorchestva*, Moscú: Iskusstvo.
- SOJA, E.W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell.
- SOJA, E.W. (1997). 'El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica', en *Geographikós*, nº 8, 2º semestre, 71-76.
- SOLLOGUB, V. A. (1989). *The Tarantas: Impressions of a Journey. Russia in the 1840's*, Ann Arbour: Ardis.
- SOLOVIEV, S. (1962). *Istoriya Rossii s Drevneishikh vremen*, Moscú: Nauchnoe izd-vo, Bolshaya Rossiiskaya entsiklopediya.
- SOLOVIEV, V. (1931). 'The Meaning of Art', en *The Slavonic and East European Review*, 10 (28), 50-57.
- SOLOVIEV, V. (2009). 'La Idea Rusa', en LÓPEZ CAMBRONERO, M., MRÓWCZYNSKI-VAN ALLEN, A. (eds.). *La Idea Rusa. Entre el anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria* (pp. 138-182), Granada: Editorial Nuevo Inicio S. L.
- SOLOVIEV, V. S. (2003 (1889)). 'Beauty in Nature', en WOZNIUK, V. (ed). *The Heart of Reality. Essays on Beauty, Love, and Ethics* (pp. 29-66), Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- SOLZHENITSYN, A. (1992). *En el primer círculo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- SONTAG, S. (1996). *Contra la interpretación*, Buenos Aires: Alfaguara.
- SPIDLÍK, T. (1986). *Los grandes místicos rusos*, Madrid: Editorial Ciudad Nueva.
- SPIEKER, S., y DRUBEK-MEYER, N. (eds). (1999). *Gogol: exploring absence. Negativity in 19th century Russian literature*, Bloomington: Slavica Publisher.
- STEINER, G. (2002). *Tolstói o Dostoievski*, Barcelona: Siruela.
- STIEGLITZ, A. (1923). 'How I Came to Photograph Clouds', en *The Amateur Photographer & Photography*, 56 (1819), 255.
- STOCKDALE, M. K. (2010). 'What is a Fatherland?', en BASSIN, M., ELY, Ch. y STOCKDALE, M.K. (eds.), *Space, Place and Power in Modern Russia* (pp. 23-48), Indiana: Northern Illinois University Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- STRÁJOV, N. (2007). 'Viaje al monte Athos', en ANCIRA, S. (ed), *Dos viajes al monte Athos* (pp. 95-144), Barcelona: Acanalado.
- STRAUSS, E. (2000). *Du Sens des Sens: Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble: Editions Jérôme Millon.
- SVIRIDA, I. (ed). (2007). *Landshafty Kultury: Slavianskii Mir*, Moscow: Progress-Traditsiia.
- SYLVESTER, D. (1997). *About Modern Art*, New York: Henry Holt.
- TARABUKIN, N. (2011). 'Del caballete a la máquina', en *Alexandr Deineka: una vanguardia para el proletariado* (pp. 341-344), Madrid: Fundación Juan March.
- TARÁSOV, O. (2002). *Icon and Devotion*, London: Reaktion Books Ltd.
- TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.
- TARKOVSKI, A. (1994). *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*, London: Faber and Faber.
- TATARKIEWICZ, W. (1995). *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos.
- TAYLOR, B. R. (ed). (2008). *The Encyclopedia of Religion and Nature*, London/New York: Continuum.
- TAYLOR, J. C. (1983). 'Russian Painters and the Pursuit of Light', en SATVROU, T.G. (ed.). *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia* (Vol. 143), Bloomington: Indiana University Press.
- TAYLOR, R. (1979). *The politics of the soviet cinema, 1917-1929*. Cambridge/ London: Cambridge University Press.
- TAYLOR, R. (ed). (1982). *Russian Poetics in Translation: The Poetics of Cinema*, Essex: RPT Publications, University of Essex.
- TAYLOR, R. (1999). 'Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyriev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema', en *Slavic Review*, 58 (1), 143-159.
- TAYLOR, R. (ed). (2005). *The Eisenstein Collection*, London: Seagul Books.
- TAYLOR, R., y CHRISTIE, I. (eds). (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents (1896-1936)*, London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- TAYLOR, R., y CHRISTIE, I. (eds). (1991). *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London-New York: Routledge.
- TAYLOR, R. y SPRING, D. (2006). *Stalinism and Soviet Cinema*. New York: Routledge.
- TAYLOR, R., WOOD, N., GRAFFY, J., y IORDANOVA, D. (eds). (2000). *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, London: British Film Institute.
- TCHMYREVA, I. (2004). Etudes for the history of russian pictorialism, *Photographer.ru*, Moscú.
- TERRAS, V. (1985). *Hand Book of Russian Literatura*, Yale: Yale University Press.
- TERRAS, V. (ed). (1985). *Handbook of Russian Literature*, Yale: Yale University.
- TEUBER, B., MÖRKE, O., y FERRETI, V. A. (2008). 'Imaginatio Borealis. Para una topografía cultural de lo nórdico', en *La abstracción del paisaje* (pp. 247-251), Madrid: Fundación Juan March.
- THOMPSON, P. (1988). 'Le paysage como fiction', en *Revue des Sciences Humaines*, 209 (1), 9-37.
- TICHINA, P. (2000). *The Complete Early Poetry Collections of Pavlo Tychyna/ Pavlo Tichina, ranni zbirki*, Lviv: Litopys Publishing House.
- TINIANOV, Y. (1998). 'Los fundamentos del cine', en ALBERA, F. (ed). *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (pp. 77-100), Barcelona: Paidós.
- TÍUTCHEV, F. I. (2006). *Silentium! Antología lírica*, Madrid: Hiperión.
- TOLSTÓI, L. (2003). *Diarios 1847-1894*, Madrid: Ediciones Era.
- TOLSTÓI, L. (2007). *¿Qué es el arte?*, Pamplona: Eusa.
- TOLSTÓI, L. (2008). *Guerra y Paz*, Barcelona: Taller de Mario Muchnkik.
- TOMÁS, F. (2003). 'Una excursión hacia el límite: las teorías sobre el marco', en *Materia* 3, 323-336.
- TÖNNIES, F. (2011). *Community and Society*, Devon: Dover Publications.
- TORQUEMADA SÁNCHEZ, J. (2003). 'Roma de Gógol: la redondez de lo inconcluso', en LARUBIA DE PRADO, L. (ed.). *Gógol y su legado*, México: Plaza y Valdés.
- TORQUEMADA SÁNCHEZ, J. (2006). *Gustavo Adolfo Bécquer y Afanasi Fet*. Barcelona: PPU.
- TRÍAS, E. (1991). *Lógica del límite*, Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (1998). *Vértigo y Pasión*, Madrid: Taurus.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- TRÍAS, E. (2001). *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona: Seix Barral.
- TRÍAS, E. (2001). *Ciudad sobre ciudad*, Barcelona: Destino.
- TRÍAS, E. (2012, 25 de marzo). 'Evidencia de los sueños', en *ABC*, p. 3.
- TRÍAS, E. (2013). *De Cine. Aventuras y Extravíos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TRILLING, L. (1974). *El yo antagónico*, Madrid: Taurus.
- TRYMBACH, S. (2007). *Oleksandr Dovzhenko, Zahybel' bohiv: Identyfikatsiia avtora v natsional'nomu chaso-prostori/Oleksandr Dovzhenko, The Death of the Gods: the Author's Identification in National Time and Space*, Vinnitsia: Hlobus Press.
- TSCHEBOTARIOFF-BILL, V. (1950). 'The Circular Frontier of Muscovy', en *Russian Review*, vol 9, nº. 1, 45-52.
- TSIKOUNAS, M. (1992). *Les origines du cinema sovietique: un regard neuf*. Paris: CERF.
- TSIVIAN, Y. (1989). 'Some reparatory remarks on Russian Cinema', en *Testimoni Silenziosi. Film Russi 1908-1919* (pp. 24-43), Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- TSIVIAN, Y. (1991). 'Early Russian Cinema: some observations', en TAYLOR, R. y CHRISTIE, I. (eds.). *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (pp. 1-30), London-New York: Routledge.
- TSIVIAN, Y. (1994). *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London: The University of Chicago Press.
- TSIVIAN, Y. (ed.). (2001). *Bestelesnie Liudi: Stili i kultura rannego ruskogo kino/ Immaterial Bodies: A Cultural Analysis of Early Russian Films*, California: University of Southern California, Annenberg Center for Communication.
- TSIVIAN, Y. (ed.). (2004). *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone: Le Giornate del Cinema Mutto.
- TSIVIAN, Y. (2010). 'The Gesture of Revolution or Misquoting as Device', en VAN DEN OEVER, A. (ed.). *Ostrannenie* (pp. 21-32), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- TSVETAeva, M. (1994). *Sobranie Sochanenii* (Vol. 5), Moskva: Ellis Lak.
- TUAN, Y.-F. (1979). 'Thought and landscape: the eye and the mind's eye', en MEINIG D.W. *The Interpretation of Ordinary Landscapes* (pp. 89-102), New York: Oxford University Press.
- TUPITSYN, M. (2002). *Malévich y el cine*, Barcelona: Fundación La Caixa.
- TURCHIN, V. S. (1981). *Epokha romantizma v Rossii*, Moscow: Iskusstvo.
- TURGUÉNEV, I. (2007). *Memorias de un cazador*, Madrid: Cátedra.
- TURKINA, O. (2010). 'Los viajes espaciales de Konstantin Tsiolkovski', en *El cosmos de la vanguardia rusa* (pp. 63-73), Santander: Fundación Botín.
- TUROVSKAJA, M. (1989). *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, London/Boston: Faber&Faber.
- TUROVSKAJA, M. (2000). 'Des films ete des hommes', en EISENSCHITZ, B. (ed.). *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)* (pp. 105-113), Milano: Mazzota.
- USPENSKI, B. A. (1994). *Rol Dualnikh Modelii v Dinamike Russkoi Kultui (do Kontsa XVIII veka)*, (Vol. Izbrannye Trudy), Moscú: Gnosis.
- VAJSKPF, M. (1999). 'Imperial Mythology and Negative Landscape in *Dead Soul*', en SPIEKER, S. y DRUBEK-MEYER, N. (eds.). *Gogol: exploring absence. Negativity in 19th century Russian*, Bloomington: Slavica Publishers.
- VALKENIER, E. (1977). *Russian Realist Art. The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition*, Ann Arbor, Michigan: Ardis-Columbia University.
- VAN DEN OEVER, A. (2010). 'Ostran(n)enie as an 'Attractive' Concept', en VAN DEN OEVER, A. (ed.). *Ostrannenie* (pp. 11-18), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN DEN OEVER, A. (2010). 'Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality'', en VAN DEN OEVER, A. (ed.). *Ostrannenie* (pp. 33-58), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- VAN OS, H. (2003). 'Russian Landscape: a premère', JACKSON, D. y WAGEMAN D. (eds.). *Russian Landscape* (pp. 13-42), London: Groninger Museum/ The National Gallery.
- VENETSIANOV, A. (1980). *Stati, pisma, sovremenniki o khudozhnike*, Movskva: Iskusstvo.
- VERNET, M. (1988). *Figures de l'Absence. De l'invisible au cinema*, Paris: Editions de l'Etoile.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- VERTOV, D. (1973). *El cine ojo*, Madrid: Fundamentos.
- VERTOV, D. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona: Editorial Labor.
- VERTOV, D. (1984). *Kino Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley: University of California Press.
- VERTOV, D. (2006). 'Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum/ The Vertov Collection at the Austrian Film Museum', Viena: Filmmuseum.
- VIBERT, S. (2003). 'La Russie, le temps et l'espace. Transformations du socio-cosmisme et construction d'une modernité hybride', en *L'Homme*, 2 (166), 145-166.
- VOLOSHIN, M. A. (1910). 'Misly o teatre', en *Apollon*, 5.
- VÓLOTSKI, I. (2000). 'Decimotercer discurso contra la herejía de los herejes de Nóvgorod, que dicen que no se debe condenar ni al hereje ni al apóstata', en NOVIKOVA, O. (ed.). *La Tercera Roma. Antología del pensamiento ruso de los siglos XI a XVIII* (pp. 127-137), Madrid: Tecnos.
- VOLTAIRE. (1901). *The Works of Voltaire: a contemporary version with notes* (Vol. 34), London: E.R. Du Mont.
- VON GELDERN, J., y STITES, R. (eds). (1995). *Mass Cultures in Soviet Russia*, Bloomington: Indiana University Press.
- VON MAUR, K. (1999). *The Sound of Painting*, Munich/ London: Prestel-Verlag.
- VRONSKAYA, J. (1972). *Young Soviet Film Makers*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- VZDORNOV, G. (2006). 'El icono en la vida e historia del pueblo ruso', en *¡Rusia! Novecientos años de obras maestras y colecciones magistrales* (pp. 20-31), Bilbao/ Nueva York: Guggenheim Museoa/ Solomon R. Guggenheim Museum
- WANSER, J. C. (2009). 'Cemeteries and tombstones: history in the landscape', en *Choice: Current Reviews for Academic Libraries*, 46 (8), 1575-1575.
- WARE, K. (1995). *The Orthodox Way*, New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- WARNER, E. (2005). *Mitos Rusos*, Madrid: Ediciones Akal.
- WEST, J. (1994). 'The Romantic Landscape in Early Nineteenth-Century Russian Art and Literature', en ANDERSON R. B. y DEBRECZENY, P. (eds.). *Russian narrative & Visual art: varieties of seeing* (pp. 11-40), Florida: University Press of Florida.
- WHATELY, T. (1801). *Observations on modern Gardening*, London: T. Payne.
- WIDDIS, E. (1999). 'Viewed from Below: Subverting the Myths of the Soviet Landscape', en BEUMERS B. (ed.). *Russia on Reels* (pp. 66-75), London: I.B.Tauris.
- WIDDIS, E. (2003 -1-). *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, New Haven & London: Yale University Press.
- WIDDIS, E. (2003 -2-). 'To Explore or Conquer?: Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution', en DOBRENKO E. y NAIMAN, E. (eds.). *The Landscape of Stalinism* (pp. 219-240). Seattle and London: University of Washington Press.
- WIDDIS, E. (2005). *Alexander Medvedkin*, London: I.B. Tauris.
- WIDDIS, E. (2009). 'Faktura': depth and surface in early Soviet set design', en *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 3 (1), 5-32.
- WILSON, E. (2006). 'Tiútchev', en TIÚTCHEV, F. *Silentium!* (pp. 149-154), Madrid: Hiperion.
- WISNIEWSKA, L. (2013). 'Don Quijote y Sancho Panza como mitos de Dios y Naturaleza: las cinco estrategias', Pamplona: Universidad de Navarra. En imprenta.
- WOLL, J. (2000). *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, London/New York: I.B. Tauris.
- WOODWARD, J. (1980). *Ivan Bunin: A Study of His Fiction*, New York: Chapel Hill.
- WORRINGER, W. (2008). *Abstracción y naturaleza*, México: Fondo de Cultura Económica.
- YOUNG, G. M. (2012). *The Russian Cosmism*, New York: Oxford University Press.
- YOUNGBLOOD, D. J. (1991). *Soviet Cinema in the Silent Era (1918-1935)*, Austin: University of Texas Press.
- YOUNGBLOOD, D. J. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge: Cambridge University Press.
- YOUNGBLOOD, D. J. (1999). *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- ZAKHAROV, B. H. (1985). *Sistema Szhanrov Dostoevskovo. Tipologia y Poetica*, Leningrado: Izdatelstvo Leningradskovo Yniversiteta.
- ZENZINOV, V. (1944). 'The Soviet Artistic', en *Russian Review*, vol. 3, nº 2, 65-73.
- ZERNER, H. (1997). 'Le sens du sens', en ZERNER, H. Y BOUNIART, J. (eds.). *Ecrire l'histoire de l'art: figures d'une discipline*, Paris: Gallimard.
- ZHADOVA, L. (1982). *Malevich*, London: Thames and Hudson.
- ZHELIABUZHSHKII, I. (1932). *Iskusstvo operatora*, Moscú: Gosudarstvennoe izdatelstvo legkoi promyshlennosti.
- ZHUK, S. I. (2010). 'Making and Unmaking the 'Sacred Landscape' of Orthodox Russia', en BASSIN, M., ELY, Ch. y STOCKDALE, M. K. (eds.). *Space, Place and Power in Modern Russia* (pp. 195-217), Indiana: Northern Illinois University Press.
- ZIEGLER, D. (2010). *La representation du paysage au cinéma*, Paris: Bazaar & Co.
- ZIZEK, S. (1999). 'The Thing From Inner Space on Tarkovsky', en *International Journal of Psychoanalysis*, 80, 1.021-1.024.
- ZÚÑIGA, J. E. (2010). *Desde los bosques nevados*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- ZUNZUNEGUI, S. (1997). *Paisajes de la forma*, Barcelona: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002). 'En accompagnant l'arbre', en MOTTET, J. (ed.). *L'Arbre dans le paysage* (pp. 103-112), Paris: Champ Vallon.

DOCUMENTACIÓN EN FORMATOS AUDIOVISUALES O ELECTRÓNICOS

- ARKUS, L., y SEANCE (ed.) (2005-2011). *Entsiklopedia otechestvennogo kino (SSSR/ SNG)*, [Base de datos electrónica], St. Petersburg: Seance. <http://www.russiancinema.ru/about/>.
- BULGAKOVA, O. (2008). *The Factory of Gestures. Body language and film* [DVD], Stanford: PPMedia & Stanford Humanities Lab.
- CONDEE, N., MARGOLIT, E., y TRUSH, M. (2002). *Kino ottepeli/ Thaw Cinema* [DVD], Pittsburgh: Artima Studio/ University of Pittsburgh.
- KINOGLAZ. Página web francesa sobre el cine ruso y soviético. www.kinoglaz.fr
- KINOKULTURA. Revista académica en internet sobre cine ruso. <http://www.kinokultura.com/>
- PITTSBURGH RUSSIAN FILM SYMPOSIUM (1999-2013). University of Pittsburgh. <http://www.rusfilm.pitt.edu/>
- RUSSKINO. Base de datos y revista electrónica. <http://kino-teatr.ru>
- TSIVIAN, Y. (ed.). (2001). *Mad Love: The Films by Evgeni Bauer* [DVD]. London: BFI.
- UNIVERSITY OF BRISTOL. Departamento de ruso. <http://www.bris.ac.uk/russian/links.html#culture>
- UCL. SCHOOL OF SLAVONIC AND EAST EUROPEAN STUDIES. <http://www.ssees.ucl.ac.uk/>

FILMOGRAFÍA

Películas de cineastas rusos y soviéticos citadas en el texto y/o en la página web: www.paisajeruso.com
En **negrita**, películas de las que se incluyen fragmentos ilustrativos en la página web.

- Abril (Aprili, 1961, Otar Iosseliani).**
Acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925, Serguéi Eisenstein).
Acordeón (Garmon, 1934, Igor Savchenko)
Acuarela (Akvareli, 1958, Otar Iosseliani).
¡Adelante, tiempo! (Vremia, vperiod!, 1965, Mikhail Shveitser).
¡Adelante Soviet! (Shagai, Soviet, 1925, Dziga Vertov).
Adiós, América (Proschai Amerika, 1951, Alexándér Dovzhenko).
Adiós a Matiora (Proschanie s Matyoroy, 1981, Elem Klimov y Larisa Shepitko).
Aelita (Aelita, 1924, Iakov Protazanov).
Aerograd (Aerograd, 1935, Alexándér Dovzhenko).
Alas (Krilia, 1932, Ilia Kravchunovsky).
Alas (Krilia, 1966, Larisa Shepitko).
Al borde del mar azul (U samogo sinego moria, 1936, Boris Bárnet)
Alexándér Nevski (Alexander Nevski, 1938, Serguéi Eisenstein).
Al principio (Nachalo, 1967, Artavazd Pelechian).
Alionka (Alionka, 1961, Boris Bárnet).
Andréi Rublev (Andrei Rublev, 1965, Andréi Tarvkoski).
Andriesh (Andriesh, 1954, Serguéi Paradzhánov y Yákov Bazelyan).
Ángel (Angel, incluido en Comienzo de una nueva era/ Nachalo nevedomogo veka, 1967, Andréi Smirnov).
Annichka (Annichka, 1968, Boris Ivchenko).
Annushka (Annushka, 1959, Boris Bárnet).
Año Once (Odinnadtsatyi, 1928, Dziga Vértov).
Arcoiris (Raduga, 1946, Mark Donskoy).
Arenas rojas (Krasnie peski, 1969, Ali Khamraev).
Arrière-Saison (Arrière-Saison, 1950, Dmitri Kirsanoff).
Arsenal (Arsenal, 1929, Alexándér Dovzhenko).
Asha, la estudiante (Kursistka Asya, 1913, Kai Hansenm).
A través del cementerio (Cherez kladbishche, 1964, Víctor Turov).
Balada del cosaco Golota (Duma pro kazaka Golota, 1937, Igor Savchenko).
Balada del soldado (Ballada o soldate, 1959, Grigori Chukhrái).
Balada de Siberia (Skazanie o zemle sibirskoy, 1947, Iván Piriev).
Barbatilla roja (Kalina krasnaia, 1973, Vasili Shukshin).
Batalla por nuestra Ucrania soviética (Bitva za nashu Sovetskuy Ukrainu, 1944, Alexándér Dovzhenko y Yuliya Solntseva).
Bello Verano (Schedroe leto, 1951, Boris Bárnet).
Bienvenido o prohibido el paso (Dobro pozhalovat, ili postoronnim vkhod vospreshchyon, 1964, Elem Klimov).
Blancas, blancas cigüeñas (Beliye, Beliye aisti, 1966, Ali Khamraev).
Bola de sebo (Pushka, 1930, Mikhail Romm).
Brilla, brilla, mi estrella (Gori, gori, moia zvezda, 1960, Alexándér Mitta).
Calla, tristeza, calla (Molchi, grust, molchi, 1918, Piotr Chardinin).
Calor (Znoy, 1963, Larisa Shepitko).
Camino radiante (Svetlyi Put, 1940, Grigori Alexandrov).
Caminos a Koktebel (Koktebel, 2003, Boris Klebnikov y Alexéi Popogrebski).
Campesinos (Krestyane, 1934, Fridrikh Érmler).
Canta tu canción, poeta (Poj pesniu, poet, 1973, Serguéi Urusevski).

- Caravana blanca (Bielii Karavan, 1964, Eldar Shengelaya).**
Cazas (Istrebiteli, 1939, Eduard Pentslin).
Cielo de Moscú (Nebo Moski, 1944, Yuli Raizman).
Cielos del Báltico (Baltiskoe Nebo, 1960, Vasili Vengerov).
Cielos despejados (Chistoe nebo, 1961, Grigori Chukhrái).
Cine Ojo (Kino Glaz, 1924, Dziga Vértov).
Circo (Tsirk, 1936, Grigorii Aleksandrov).
Comisarios (Comisari, 1970, Mikola Maschenko).
Convictos (Zakliuchonnie, 1936, Evgeni Cherviakov).
Cosacos de Kuban (Kubanskie Kazaki, 1949, Iván Piriev).
Crepúsculo de un alma de mujer (Sumerki zhenskoi dushi, 1913, Evgeni Bauer).
Crónica de los años de fuego (Povest plamennykh let, 1961, Yuliya Solntseva).
Cuarenta corazones (Sorok serdets, 1931, Lev Kuleshov).
Chapaev (Chapaev, 1934, Gerogii y Sergéi Vasiliev).
Cheluskin (Cheluskin, 1935, J. Poselski).
Chófer nocturno (Nichii Viznik, 1928, Georgi Tasin).
Después de la muerte (Posle Smerti, 1915, Evgeni Bauer).
Días de Eclipse (Dni zatmeniya, 1988, Alexándor Sokúrov).
Digno de la patria (Eio gueroiskiy podvig, 1914, Alexándor Khanjonkov).
Diputado del Báltico (Deputat Baltiki, 1936, Alexándor Zarkhi y Iossif Kheifits).
Don Quijote (Don Quixote, 1957, Grigori Kozintsev).
Dos días (Dva dnia, 1927, Georgi Staboyi).
Dos en la estepa (Dvoe v stepi, 1962, Anatoli Efros).
Dos entradas para el cine (Dva bileta na dnevnoy seans, 1966, Herbert Rappaport).
Drama en un campo gitano ceca de Moscú (Drama v tabore podoskovnikh tzigan, 1908, Janzhonkov y Hoche).
Dura Lex (Po Kazonu, 1926, Lev Kuleshov).
El apeadero (Polustanok, 1963, Boris Bárnét).
El arca rusa (Russkij Kovcheg, 2002, Alexándor Sokúrov).
El brazo de diamantes (Brilliantovaia ruka, 1968, Leonid Gaidai).
El canto de la flor imposible de encontrar (Sapovnela, 1959, Otar Iosseliani).
El capote (Shinel, 1927, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg).
El caso de los tres millones (Protsess o trekh millionakh, 1929, Protazánov).
El cielo de nuestra infancia (Nebo nashego detstva, 1967, Tolomush Okeev).
El color de las granadas / Sayat Nová (Sayat Nová, 1968, Serguéi Paradzhánov).
El desertor (Dezertir, 1933, Vsevolod Pudovkin).
El deshielo (Ledolom, 1931, Boris Bárnét).
El Desna encantado (Zacharovannaya Desna, 1965, Yuliya Solntseva).
El destino de un hombre (Sudba cheloveka, 1959, Serguéi Bondarchuk).
El día de San Jorge (Prazdnik sviatogo Iorgena, 1930, Yákov Protazánov).
El diluvio (Potop, 1915, Piotr Chiardinin).
El Don apacible (Tikhii Don, 1957, Serguéi Gerasímov).
El Don apacible (Tikhii Don, 1931, Olga Preobrazhenskaia e Iván Pravov).
El espejo (Zerkalo, 1975, Andréi Tarkovski).
El fantasma nunca regresó (Privideniye, kotoroye ne vozvrashchayetsya, 1930, Abram Room).
El gran valle verde (Didi mtsvane veli, 1967, Merab Kokochashvili).
El hombre con la cámara (Chelovek s kinoapparatom, 1929, Dziga Vértov).
El hombre que seguía a los pájaros (Chelovek ukhodit za ptitsami, 1975, Alí Khamrayev).
El horizonte (Gorizont, 1932, Lev Kuleshov).
Eliso, amor en el Cáucaso (Eliso, 1928, Nikoloz Shengelaya).
El juramento de Timur (Kliatva Timura, 1942, Lev Kuleshov).

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- El lago de oro* (Zolotoje Ozero, 1935, V. Shneiderov).
- El luchador y el payaso* (Borets y kloun, 1957, Boris Bárnét).
- El maestro* (Uchitel, 1941, Serguéi Gerasimov).
- El misterio de la noche eterna* (Tayna vechnoi nochi, 1957, Abram Room y Dimitri Vasiliev).
- El niño que viajó al sol (Chelovek Idyot za solntsem, 1961, Mikhail Kalik).**
- El niño y la paloma* (Malchik y golub, 1961, Andréi Konchalovski).
- El ocaso de un alma femenina* (Sumerki zhenskoi dushi, 1913, Evgeni Bauer).
- El padre de un soldado* (Otets soldata, 1964, Revaz Chkheidze).
- El paraíso perdido* (Hassan-arbakesh, 1965, Boris Kimyagarov).
- El planeta de las tormentas* (Planeta bur, 1962, Pável Klushantsev).
- El poeta* (Poet, 1956, Boris Bárnét).
- El primer maestro (Pervii Uchitel, 1965, Andréi Konchalovski).**
- El prisionero del Cáucaso* (Kavkazskaia plenitsa, 1966, Leonid Gaidai).
- El regreso* (Vozvrashchenie, 2003, Andréi Zviagintsev).
- El regreso de Vasilii Bortnikov* (Vozvrashcheniie Vasiliia Bortnikova, 1953, Vsevolod Pudovkin).
- El relato inacabado* (Neokoncennaja povest, 1955, Fridrich Érmler).
- El retrato de Dorian Gray* (Portrer Doriana Greia, Vsevolod Meierkhold).
- El revolucionario* (Revolutioner, 1917, Evgeni Bauer).
- El secreto de la casa nº 5* (Taina doma no. 5, 1912, Kai Hansen).
- El sol blanco del desierto* (Béloye solntse pustyni, 1969, Vladímir Motyl).
- El viejo jockey* (Satarii naezdnik, 1940, Boris Bárnét).
- El vuelo de las grullas* (Letiat zhuravli, 1957, Mikahil Kalatózov).
- Encuentro en el Elba* (Vstrecha na Elba, 1949, Grigori Alexandrov).
- Encuentro en el espacio* (Mechte navstrechu, 1963, Mikhail Karzhúkov y Otar Koberidze).
- En la tierra del amor* (V strane liubvi, 1917, Alexánder Uralskii).
- En nombre de la tierra natal* (Vo imia rodini, 1943, Vsevolod Pudovkin).
- En primavera (Vesnoy, 1929, Mikhail Kaufman).**
- Ensueños* (Grezi, 1915, Evgeni Bauer).
- Entre la gente* (V lyudyakh, 1939, Mark Donskoi).
- Entusiasmo: sinfonía del Donbass* (Entuziazm: sifoniya Donbassa, 1930, Dziga Vértov).
- Espectros* (Privideniia, 1915, Vladimir Gardin).
- Estos caballos* (Attar/Eto Loshadi, 1965, Tolomush Okeev).
- Felicidad (Schastie, 1934, Alexánder Medvedkin).**
- Fin-Vida* (Konec-Zizn, 1992-1993, Artavazd Pelechian).
- Fragmentos de un imperio (Oblomok Imperii, 1929, Fridrikh Érmler).**
- Frescos de Kiev* (Kievski Freski, 1964, Serguéi Paradzhánov).
- Gente de negocios* (Delovie liudi, 1962, Leonid Gaidai).
- Había una vez un anciano y un anciana* (Zhili-bili starik so starukhoi, 1965, Grigori Chukhrái).
- Había una vez un mirlo cantarín* (Ikho shashvi mgaloveli, 1968, Otar Iosseliani).
- Hacia la felicidad* (Za schastem, 1917, Evgeni Bauer).
- Hacia un puerto feliz* (K Schavstlivo Gabaniy, 1930, Vladímir Erofeev).
- Hakop Hovnatanian* (Hakob Hovnatanian, 1967, Serguéi Paradzhánov).
- Hassan-Arbakesh* (Hassan- Arbakesh, 1965, Boris Kimyagarov).
- Hijo de Mongolia* (Sin Mongolia, 1936, Ilia Trauberg).
- Huelga* (Stachka, 1924, Serguéi Eisenstein).
- Incidente en un volcán* (Sluchai v Vulkane, 1941, Lev Kuleshov).
- Inolvidable* (Nezabyvayemoye, 1967, Yuliya Solntseva).
- Iván* (Ivan, 1932, Alexánder Dovzhenko).
- Iván el Terrible I y II* (Iván Groznyi, 1944-1946, Serguéi Eisenstein).
- Jinetes/ Guerrilla (Vsadniki, 1939, Igor Savchenko).**
- Jóvenes felices/ Moscú ríe* (Vesiolie rebiata, 1934, Grigori Alexandrov).

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Jóvenes partisanos (Junye partisani, 1943, Igor Savchenko y Lev Kuleshov).*
- Juventud floreciente (Chudesnitza, 1936, Alexándor Medvedkin).***
- Kino Pravda (Kino Pravda, 23 films, 1922-1925, Dziga Vertov).*
- Kino-tren (Kino-poedz, 1931-1935, Alexándor Medvedkin).*
- Komsomolsk (Komsomolsk, 1938, Serguéi Guerasímov).*
- La boda (Shenitba, 1936, Erast Garin y Khessia Lokchina).*
- La boda del oso (Medvezhia svadba, 1925, Konstantin Eggert y Vladimir Gardin).*
- La búsqueda de la felicidad (Za Schastiem, 1917, Evgeni Bauer).*
- La caída de Berlín (Padenie Berlina, 1949, Mikhail Chiaureli).***
- La caída de los dioses (Zahybel bohiv/Gibel Bogov, 1988, Andréi Donchik).*
- La carta nunca enviada (Neotpravlennoe pismo, 1959, Mikháil Kalatózov).*
- La casa de los muertos (Mertyvi Dom, 1932, Vasili Fedorov).*
- La casa de Trubnoi (Dom na Trubnoi, 1928, Boris Bárnet).*
- La casa en el ventisquero nevado (Dom v sugrobakh, 1928, Fridrikh Érmler).*
- La casa en la que vivo (Dom, v kotorom ya zhivu, 1957, Lev Kulidzhanov y Yakov Segel).*
- La competición (Sostiazanie/ Shukur bakhsin, 1964, Bulat Mansurov).*
- La conquista del Cáucaso (Pokoreniie Kavkaza, 1913, L. Chorni).*
- La cruz de piedra (Kamennii krest, 1968, Iván Drach).*
- La dama de picas (Pikovaia dama, 1926, Iakov Protazánov).*
- La defensa de Sebastopol (Oborona Sevastopolya, 1911, Alexándor Khanjonkov).*
- La defensa de Volotchayevka (Volochayevskiye dni, 1931, Georgi y Serguéi Vasiliev).***
- Lágrimas (Slezi, 1914, Evgeni Bauer).*
- La hazaña del explorador (Podvig razvedchika, 1946, Boris Bárnet).*
- La idea de Rusia (Russkaya Ideia, 1995, S. Koválov y Selianov).*
- La infancia de Gorki (Detstvo Gorkogo, 1938, Mark Donskoi).*
- La infancia de Iván (Ivanovo Detstvo, 1960, Iván Tarkvoski).***
- La joven de un río lejano (Devushka s dalekoi reki, 1927, Evgeni Cherviakov).*
- La juventud de Maxim (Iunost Macsima, 1935, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg).*
- La leyenda de la fortaleza de Suram (Ambavi Suramis tsikhisa, 1984, Serguéi Paradzhánov).*
- La muerte del cisne (Umirayushchy lebed, 1917, Evgeni Bauer).*
- La niña y el eco (Devochka i Ejo, 1964, Arunas Zebriunas).*
- La nuera (Nevetska, 1972, Khodzhakuli Narliev).*
- La nueva Babilonia (Novyy Babilón, 1929, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg).*
- La nueva Moscú (Novaia Moskva, 1938, Alexándor Medvedkin).*
- La patria de la electricidad (Rodina elektrichestva, 1967, Larisa Shepitko).***
- La patrulla de montaña (Gorni patrol, 1964, Artavazd Pelechian).*
- La pequeña casa de Colomna (Domik v Kolomne, 1913, Alexándor Khanjonkov).*
- La pradera de Bezhin (Bezhin lug, 1937, Serguéi Eisenstein).*
- La promesa (Kliatva, 1946, Mikhail Chiaureli).***
- La rueda de la fortuna (Chertovo koleso, 1926, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg).*
- Las aventuras de Lina en Sochi (Prikluchenie Liny v Sochi, 1916, Evgeni Bauer).*
- Las aventuras de Spirki Shpandiria (Pariera Spirki Shpandiria, 1926, Boris Svetlov).*
- Las campanas doblan, contando su simple historia (Kolokolchiki-budenchiki zvenyat, prostodushnuyu rasskazyvayut byl, 1916, Sigismund Veselovskii).*
- Las estaciones (Vremena goda, 1972-75, Artavazd Pelechian).*
- La sexta parte del mundo (Shestaia chast mira, 1926, Dziga Vertov).***
- Las extraordinarias aventuras del señor West en la tierra de los bolcheviques (Neobychainye priklucheniia Mistera Vesta v strane bolshevikov, 1924, Lev Kuleshov).*
- La súplica (Vedreva/ Molba, 1967, Tengviz Abuladze).*
- Las vacaciones de San Jorge (Prazdnik svyatogo Jorgena, 1929, Yakov Protazánov).*
- La tienda roja (Krasnaya palatka, 1969, Mikhail Kalatózov).*
- La tierra de los hombres (Zemlia Liudei, 1966, Artavazd Pelechian).*

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- La tierra de nuestros padres (Zemlia Ottsov, 1966, Shaken Aimanov).*
La tierra tiene sed (Zemlia zhazhdiet, 1930, Iuri Raizman).
La unión de la gran causa (Soiuz velikogo dela, 1927).
La vispera de Iván Kupalo (Vechir na Ivana Kupala/ Večer Nakanune Ivana Kupala, 1968, Yuri Ilienko).
Lekhaim (Lekhaim, 1911, André Maître).
Liana (Liana, 1955, Boris Bárnét).
Liberación (Osvobozhdeniye, 1940, Yuliya Solntseva y Alexánder Dovzhenko).
Los amaneceres aquí son tranquilos (A zori zdes tikhie, 1972, Stanislav Rostotski).
Los asesinos están llegando (Ubiytsi vikhodyat na dorogu, 1942, Vsevolod Pudovkin).
Los cuarenta y uno (Sorok Pervii, 1956, Grigori Chukhrái).
Los habitantes (Obitateli, 1970, Artavazd Pelechian).
Los hermanos bandoleros (Bratya razboiniki, 1912, Vasili Goncharov).
Los pilotos (Letchiki, 1935, Yuli Raizman).
Los primeros rusos (Pervorossiyanе, 1967, Alexánder Ivánov).
Los trece (Trinadtsat, 1936, Mikhail Romm).
Los vendedores ambulantes (Korobeiniki, 1910, Vasili Goncharov).
Los vengadores rojos / Los vengadores escurridizos (Neulovimye mstiteli, 1966, Edmond Keosayan).
Lo viejo y lo nuevo/ La línea general (Staroe i novoe/ Generalnaia liniia, 1929, Serguéi Eisenstein).
Lluvia de julio (Iulskii Dosch, 1967, Marlén Khutsiev).
Madre (Mat, 1926, Vsevolod Pudovkin).
Madre e hijo (Mat i Sin, 1997, Alexánder Sokúrov).
Manaschi (Manashchi, 1966, Bolot Shamshiev).
Mara (Mara, 1910, André Maître).
Marchando más allá de la tumba (Zagrobnaia skitalitsa, 1915, V. Turzhanski).
Maschenka (Maschenka, 1942, Yuli Raizman).
Ménilmontant (Menilmontant, 1926, Dmitri Kirsánoff).
Mi aprendizaje (V lyudyakh, 1939).
Michurin (Michurin: Zhizn v tsvetu, 1948, Alexánder Dovzhenko).
Mi patria (Moya rodina, 1933, Iosif Kheifits).
¡Mira, el cielo (Smotritie, nebo!, 1964, Elem Klimov).
Miren el rostro (Vzgljanite Na Lico, 1966, Pável Kogan).
Miss Mend (1926, Boris Bárnét y Fédor Ozep).
Montañas blancas (Belie gori, 1964, Melis Ubukeyev).
Montañas doradas (Zlatie gori, 1931, Serguéi Yutkevich).
Moscú (Moskva, 1926, Mikhail Kaufman e Ilya Kopalín).
Mujeres de Riazán (Baby riazanskíe, 1927, Konstantín Kuzentsov).
Nadie quiere morir (Nikto ni khotel umirat, 1966, Vítautas Zalakiavichus).
Nana (Kolibelnaja, 1937, Dziga Vértov).
Nana (Kolibelnaia, 1960, Mikhail Kalik).
Negra es la noche (Odnaxdi nochiu, 1945, Boris Bárnét).
Niño de la gran ciudad (Ditia bolshovo goroda, 1914, Evgeni Bauer).
Niños del siglo (Deti Veka, 1915, Evgeni Bauer).
No hay camino a través del fuego (V ogne broda net, 1968, Gleb Panfilov).
Nosotros (My, 1969, Artavazd Pelechian).
Nostalgia (Nostalghia, 1983, Andréi Tarkovski).
Nudo apretado (Tugoj uzél, 1956, Mikhail Shveicer).
Nuestro siglo (Mer dare, 1983, Artavazd Pelechian).
Nueve días de un año (Debita dnei odnogo goda, 1961, Mikhail Romm).
Octubre (October, 1927, Serguéi Eisenstein).

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Padre Sergio* (Otets *Sergius*, 1917, Iakov Protazánov).
Pájaro blanco con una marca negra (*Bilis ptakh z chornoiu oznakoiu*, 1970, Yuri Ilienکو).
Pamir (*Pamir*, 1929, Vladimir Erofeev).
Pan (*Jleb*, 1930, Nikolái Shpikovski).
Partisanos en la estepa ucraniana (*Partizani v stepian ukraini*, 1943, Igor Savchenko).
Patriotas (*Okraina*, 1939, Boris Bárnét).
Pequeña Ellie (*Maliutka Elli*, Yakov Protazánov, 1918).
Pequeños diablos rojos (*Krasnye dyavolyata*, 1923, Iván Perestiani).
***Perekop* (*Perekop*, 1930, Iván Kavaleridze).**
Piedra (*Kamen*, 1992, Alexánder Sokúrov).
Piedra lunar (*Lunnyi kamen/ Pamir*, 1935, A. Minkin y I. Sorokhtin).
Pilotos de combate (*Istrebiteli*, 1939, E. Pentslin).
Pioneros Rusos (*Pervorossiyanе*, 1967, Alexánder Ivánov).
Pirosmani (*Pirosmani*, 1969, Eldar Shengelaya).
Poema del mar (*Poema o more*, 1958, Yuliya Solntseva y Alexánder Dovzhenko).
Poeta (*Poet*, 1956, Boris Bárnét).
Primavera (*Vesna*, 1947, Grigori Alexandrov).
Primavera en la calle Zarechnoy (*Vesna na Zarechnoy ulitse*, 1956, Marlén Khutsiev).
Primer escuadrón (*Pervyi Eschelon*, 1955, Mikhail Kalatózov).
¡Que viva México! (*¡Que viva México!*, 1932, Serguéi Eisenstein).
Resucitado tres veces (*Trizhdi, boskreshii*, 1960, Leonid Gaidai).
***Rusia Pintoresca* (*Pathé Fr.*, desde 1908).**
Sacrificio (*Offret*, 1986, Andréi Tarkovski).
***Sal para Svanetia* (*Sol Svanetii*, 1930, Mikhail Kalatózov).**
Salva y protege (*Spasi i sojrani*, Alexánder Sokúrov).
Satán triunfante (*Satana likyiushii*, 1917, Yakov Protazánov).
Schors (*Schors*, 1935, Alexánder Dovzhenko).
Serdse Azzi (*Serdse Azzi*, 1929, Vladimir Erofeev).
Serezha (*Serezha*, 1960, Georgi Daneliya).
Series de Oro (*Zolotaia seriia*, Desde 1912, Thiemann y Reinhardt).
***Siberianos* (*Sibiriak*, 1941, Lev Kuleshov).**
Siete valientes (*Semero Smelykh*, 1937, Serguéi Gerasimov).
Sirena (*Rusalka*, 1910, Vasili Gonchárov).
Sol blanco del desierto (*Bolnoe solntse pustyni*, 1969, Vladimir Motil).
Sola (*Odna*, 1931, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg).
Solo (*Solo*, 1980, Konstantin Lopushanski).
Solaris (*Solaris*, 1972, Andréi Tarkovski).
***Sombras de los Ancestros Olvidados* (*Tini zabutij predkiv*, 1964, Serguéi Paradzhánov).**
Somos de los Urales (*My s Urala*, 1943, Lev Kuleshov).
Sonata Kreutzer (*Kreitserova Sonata*, 1911, Piotr Chiardinin).
Soy Cuba (*Ia Cuba*, 1964, Mikhail Kalatózov).
Stálker (*Stálker*, 1979, Andréi Tarkovski).
Stenka Razin (*Stenka Razin*, 1908, Drankov/Vladimir Rosmaskov).
Sucedió una noche (*Odivasov nochu*, 1944, Boris Bárnét).
Suvórov (*Suvórov*, 1940, Vsevolod Pudovkin).
Tempestad (*Groza*, 1934, Vladimir Petrov).
***Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, 1928, Vsevolod Pudovkin).**
***Tengo veinte años* (*Mne dvadtsat let*, 1961, Marlén Khutsiev).**
Testigos silenciosos (*Nemye svideteli*, 1914, Evgeni Bauer).
***Tierra* (*Zemlia*, 1930, Alexánder Dovzhenko).**
Tierra en cautividad (*Zemlia v plenu*, 1927, Fiodor Otsep).
Tierra liberada (*Osvobozhdyonnaya zemlya*, 1946, Alexánder Medvedkin).

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Tierra virgen (Podniataia tzelina, 1940, Yuli Raizman).*
Tolstói (bobinas filmadas al escritor).
Tractoristas (Traktoristi, 1939, Iván Piriev).
Tren con destino al Este (Podes idet no vostok, 1947, Yuli Raizman).
Tres cantos a Lenin (Tri pesni o Lenine, 1935, Dziga Vértov).
Tres en un sótano/ Cama y sofá (Tretya meshchanskaya, 1927, Abram Room).
Tres hombres en una balsa (Vernie druzjia, 1954, Mikhail Kalatózov).
Tu no eres un huérfano (Ti ne sirota, 1963, Shurat Abbasov).
Turksib (Turksib, 1929, Víctor Turin).
Una historia inacabada (Neokonchennaya povest, 1955, Fridrikh Érmler).
Una juventud severa (Strogy Yunosha, 1936, Abram Room).
Una maestra de aldea (Selskaia uchitelnitsa, 1947, Mark Donskoi).
Una noche en septiembre (Nochiv sentiabre, 1939, Boris Bárnét).
Un buen tipo (Slavni malii, 1942, Boris Bárnét).
Un caso simple (Prostoi sluchai, 1932, Vsevolod Pudovkin).
Un clavo en la bota (Gvozd v sapoge, 1932, Mikhail Kalatózov).
Un disparo en el paso de las montañas (Vistril v Gorach, 1968, Bolotbek Shamshiev).
Un espectro que asola Europa (Prizrak brodit po Evrope, 1922, Vladimir Gardin).
Un gran ciudadano (Velikij Grazdanin, 1939, Fridrikh Érmler).
Un molino para los sedientos (Krinitsia dlia spraglikh, 1965, Yuri Iliencko).
Un sueño (Son, 1964, Volodimir Denisenko).
Valery Chkalov (Valery Chkalov, 1941, Mikhail Kalatózov).
Veintiséis Comisarios (Dvadtsat shest komissarov, 1932).
Verano generoso (Shedroe leto, 1950, Boris Bárnét).
Vertical (Vertical, 1966, Boris Durov y Stanislav Govorukhin).
Viaje espacial (Komicheskiy Reis, 1936, Vasili Zhuravliov).
Viaje vacío (Pokhozhniy reys, 1962, Vladimir Vengerov).
Vida en la muerte (Zhizn v smerti, 1914, Evgeni Bauer).
Vida por vida (Zhizn za Zhizn, 1917, Evgeni Bauer.)
Vida y ascensión de Yuras Bratchika (Zhitiye i vozneseniye Yurasya Bratchika, 1968, V. Bychkhov y S. Kvortsov).
Volga-Volga (Voga-Volga, 1938, Grigori Alexándrov).
Volga y Siberia (Voga i Sibir, 1914, Vasili Goncharov).
¿Y si esto fuera amor? (A esli eto liubov?, 1961, Yuli Raizman).
Yo, la abuela, Iliko e Hilarión (Me, bebia, Iliko da Hilarión, 1962, Tengiz Abuladze).
Yo voy a Moscú (Ya shagayu po Moskve, 1964, Georgi Daneliya).
Zvenigora (Zvenigora, 1928, Alexándér Dovzhenko).

MOTIVOS PAISAJÍSTICOS

Atlas de imágenes reunidas en torno a motivos recurrentes en www.paisajeruso.com

Agua
Aire
Árbol/ Bosque
Arcadia
Camino
Casa
Cielo
Circularidad
Contemplación
Doble rostro del paisaje
Eastern
Estaciones
Figura en el paisaje
Fuego
Horas inciertas
Horizonte
Jardín
Mapas
Miniaturas-metapaisajes
Mirada cenital
Mirada infantil
Mirada esférica/completa- Icono
Nómada
Paisaje exótico
Paisaje fantástico
Paisaje sublime-romántico
Paisaje transfigurado
Paisaje invertido
Paisajes de interior
Paisaje pintoresco
Pietá rusa
Protopaisaje- Paisaje primigenio
Regreso
Resurrección
Silencio
Silencio de los animales
Sol negro
Surco en la tierra- Trinchera- Tumba
Tierra
Tren
Ventana
Voz en el bosque
La zona
Caminos
De Dovzhenko a Tarkovski

