

Ojopineal. Cine y pensamiento

CINE RUSO

Año 1 • Núm. 2 • Enero a Junio 2022
ISSN: en trámite



BUAP®

Facultad de
Filosofía y Letras



BUAP

Ojopineal. Cine y pensamiento

Revista Cultural Semestral de Cine, Filosofía y
Pensamiento del Colegio de Filosofía de la FFyL-BUAP

Año 1 • Número 2 • Enero a Junio 2022

ISSN: en trámite • <http://ojopineal.buap.mx>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

María Lilia Cedillo Ramírez

Rectora

José Manuel Alonso Orozco

Secretario General

Luis Antonio Lucio Venegas

Dirección General de Publicaciones

Facultad de Filosofía y Letras

Ángel Xolocotzi Yáñez

Director

José Gabriel Montes Sosa

Secretario Académico

Ricardo A. Gibu Shimabukuro

Secretario de Investigación y Estudios de Posgrado

Araceli Toledo Olivares

Coordinadora de Publicaciones

Ojopineal

Vanessa Huerta Donado

Directora

Diego Ulises Alonso Pérez

Editor responsable

Fernando Huesca Ramón

Editor del número

Erika Mercado Sánchez

Claudia Tame Domínguez

Ricardo Hernández Lanzagorta

Zvezda Ninel Castillo

David Joel Jiménez

Consejo editorial

Cintillo legal

Ojopineal. Año 1, No. 2, Enero a Junio 2022, es una publicación periódica semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con domicilio en 4 sur No. 104, Colonia Centro Histórico, Puebla, Pue., C.P. 72000, difundida a través de la Facultad de Filosofía y Letras con domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Colonia Centro Histórico, No. 229, C.P. 72000, Puebla, Pue., Teléfono 2 29 55 00, Ext. 3540, <http://ojopineal.buap.mx>, Editor responsable: Diego Ulises Alonso Pérez, ojopineal.ffyl@rd.buap.mx, Reserva de derechos al uso exclusivo No. 04-2021-081818332300-102, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número la Facultad de Filosofía y Letras, Dr. Ángel Xolocotzi Yáñez, fecha de última modificación: 05 de enero de 2022.

*Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la publicación.

Portada: Mafer Aguilar

Formación de interiores : Dulce María Avendaño Vargas

Índice

Año 1 • Número 2 • Enero a Julio 2022
ISSN: en trámite • <http://ojopineal.buap.mx>

Sobreinterpretaciones

Editorial

- 5 Por Fernando Huesca
- Eisenstein: El león de piedra se levanta**
Acorazado Potemkin/Bronenósets Potyomkin (1925).
7 Dirección: Sergei Einsenstein
Por Agustín Genis Castelan
- Devenir, revolución y dialéctica**
La madre/Mama (1926).
12 Dirección: Vsévolod Pudovkin
Por Vladimir Ilich Hernández Gómez
- El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov
y la politización del arte de Walter Benjamin**
17 *El hombre de la cámara/Chelovek kinoapparátom* (1929).
Dirección: Dziga Vertov
Por Estefanía Silva Cabrera
- Tributo, memoria histórica y cine revolucionario**
26 *Tres cantos a Lenin/Tri pesni o Lenine* (1934).
Dirección: Dziga Vertov
Por Fernando Huesca Ramón
- 35 **Rusia animada (o algo así)**
Por Conrado Parraguirre

Revisiones

- 40 **Las profundidades de lo humano y el deseo**
Stalker (2010).
Dirección: Andrei Tarkovsky
Por Claudia Tame Domínguez
- 48 **Los límites del mundo**
Nostalgia/Nostalghia (1983).
Dirección: Andrei Tarkovsky
Por Claudia PalacDaniel Flores Ugarte

- Ven y mira (1985)**
Dirección: Elem Klimov
Por Óscar Daniel Sandoval Flores
- 52
- Las cuítas rusas**
Elena (2011), *Leviathan* (2014), *Loveless* (2017).
Dirección: Andrey Zvyagintsev
Por Raúl Picazo
- 57
- Qué difícil es ser un Dios (2013)**
Dirección Aleksey German
Por Ricardo Hernández
- 60
- Leviatán (2014).**
Dirección: Andrey Zviagintsev
Por Ángel Alvarado Cabellos
- 63
- Resignificaciones**
- Tesnota/Demasiado cerca (2017).**
Dirección: Kantemir Balagov
Por Ángel Juárez Juárez
- 71
- Ingeniería de imágenes soviética**
La muerte de Stalin/The death of Stalin (2017).
Dirección: Armando Iannucci
Por David Joel Jiménez Méndez
- 76
- El esqueleto del monstro marítimo**
Leviatán (2014).
Dirección: Andrey Zviagintsev
Por Paula Eugenia Reyes Núñez
- 85
- Una mirada a la opresión social de ayer y hoy**
El Acorazado Potemkin (1925).
Dirección: Sergei Eisenstein
Por Mariana Amador C.
- 91
- Filiación espiritual y filiación material**
Padre e hijo (2003), *Madre e hijo* (1996).
Dirección Aleksandr Sokúrov
Por Diego Ulises Alonso Pérez
- 95

Editorial

Por Fernando Huesca

El cine ruso nace penetrado por las contradicciones propias del proceso histórico: sociedad industrial/acción humana, progreso científico/tecnología de la subjetividad, ideología de la libertad/esclavitud humana. Desde los hermanos Vasiliev (*Chapaev*) hasta Vertov (*El hombre con la cámara*), el origen del imaginario cinematográfico ruso vive de los intentos y desencuentros de hacer de la imagen fílmica un vehículo de un mensaje político emancipador y un instrumento para la hominización del hombre. Siguiendo a la dialéctica de Hegel, la verdad se encuentra en la ruptura, en la contradicción, en el conjunto carearse de los extremos más descarnados. El imaginario utópico de Tarkovsky convive con el imaginario estaliniano del Gran Padre, santificado por el incontestable poder del Partido; en el medio, Eisenstein, Paradxhanov, Kozintsev, Bondarchuk, Sokurov y una miríada más de directores muestran diversos tipos y modos de reacción ante una realidad presente rusa, en el fondo tan enigmática como el colorido mundo de las mercancías y aparadores de los mall y emporios de goce del Occidente capitalista.

En este número ampliado, físico y presencial de Ojopineal se busca abordar el imaginario cinematográfico ruso desde variadas aristas: la Revolución, el contacto con otros mundos, la vida cotidiana soviética, la vida cotidiana rusa, el desencanto de la Modernidad y la Guerra Fría, la Perestroika, el colapso de la URSS, la Rusia contemporánea, entre otras. En el actual contexto de pandemia, de horizonte de retorno de la guerra y de la Guerra Fría, de un regreso de las agresiones imperialistas bajo nuevas cualidades tecnológicas, informáticas e ideológicas, parece necesario volver a lanzar viejas preguntas sobre el significado de la vida, sobre el destino de la humanidad en la tierra, y la posibilidad de su extinción por una guerra nuclear. La coyuntura actual nos invita a reflexionar sobre el papel de Rusia en el desarrollo civilizatorio occidental y sus propias contradicciones y límites intrínsecos.

Sobreinterpretaciones

Eisenstein: El león de piedra se levanta

Por Agustín Genis Castelan

Acorazado Potemkin/Bronenósets Potyomkin (1925).
Dirección: Sergei Eisenstein



En el siguiente ensayo tomaremos como analogía el dinamismo de un león que aparentemente despierta gracias a tres fotogramas montados consecutivamente en una escena del *Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein. La idea es mostrar tres momentos del proceso por el cual se toma conciencia de las imágenes que vemos en una película, esto se consigue gracias al montaje, justo como sucede con el aparente levantarse del león de piedra.

El león duerme

Ninguna persona debería huir tras las balas de los militares que están para defenderlos. Sin embargo, esta imagen fácilmente aparece en nuestras mentes, la imagen del militar abusando del civil es un evidente signo de represión. Vemos violentada la inocencia del niño, la vulnerabilidad del anciano, el abuso de la fuerza contra la mujer, éstas y muchas otras ve-

- **Eisenstein: El león de piedra se levanta**

jaciones podrían llenar una antología de atrocidades militares.

El objetivo de este artículo es pensar cómo hacer que esas imágenes en nuestras mentes no solo sean episodios que nos orillen al terror (o como suele suceder hasta el morbo), sino que sean imágenes que despierten cierta conciencia de que este es un problema siempre latente: la sociedad está siempre a expensas de la represión militar y de Estado. Todo este preámbulo es para señalar que el cine es un arte capaz de crear imágenes que señalen y permitan hacer conciencia de problemas sociales como el ya mencionado.

Cuando vemos la escena de “La escalera de Odesa” en *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), no necesitamos ningún contexto para saber que estamos ante las imágenes de una atrocidad, pero ¿cómo conseguir en el cine que esas imágenes ficticias consigan un efecto tan fuerte como para que se internen en nuestra mente como si fuesen reales? la respuesta para Eisenstein estaría sin duda en el montaje, un montaje que sea capaz de darle *dinamismo emocional* a las imágenes y que no solamente se quede en la dimensión emocional sino que gracias a ella se pase por un proceso de pensamiento a una dimensión intelectual a un razonamiento fílmico¹. Pasar a un razonamiento de lo que se ve sería un primer momento, pasar del león dormido a su despertar.

El león despierta, pone su atención

Para que las imágenes sean capaces de despertar la conciencia de quien las ve es necesario el montaje. Pero ¿de qué tipo o cómo debe realizarse? En *La forma del cine* Eisenstein habla de distintos tipos de conflictos o dinamisismos que consiguen que pongamos nuestra atención en las cosas que a él le interesan, y podemos sumar que no solo eso, sino que además las dotemos de significación. Aquí nos remitimos a una regla básica del montaje que quedó para la posteridad, el efecto Kuleshov.

El famoso ejemplo de montaje que comprueba que cuando tienes la imagen de la mirada inexpresiva de un hombre y se le monta de inmediato la imagen de un niño, mujer, o un plati-

¹ Cfr. Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, p. 60-64.

llo pueden significar, respectivamente ternura, deseo, o antojo. Esta premisa básica aplicada en otro tipo de imágenes puede hacer que pongamos toda la atención en ellas, y luego que las dotemos de un significado. En el caso de la escena de las escaleras de Odesa esto permite que nos impacte el hecho de que veamos a una mujer primero saludar alegremente con un pañuelo, y más tarde su imagen se entrecruza con el avanzar de los soldados, la carrera de los que huyen, el cuerpo de su hijo pisoteado, y regresamos más tarde a la imagen de la mujer ahora sangrante víctima del destino que rodea a todos los que ahí se encuentran.

En resumen, imágenes aparentemente caóticas, pero en realidad bellamente orquestadas. La secuencia hilvana el rígido y continuo paso del militar frente al aleatorio del huir de los civiles víctimas de las balas. Solo así podemos sentir el terror y ser parte de él es decir ser parte de la dimensión emocional, para luego pensarlo y tomar conciencia. Por ello para Eisenstein es imprescindible el montaje, este hilvanar que hace que la continuidad se rompa y que una imagen tras otra se cargue de significado al complementarse entre sí. De hecho, la continuidad para Eisenstein es antifílmica, no permite el choque dialéctico que las imágenes contrapuestas sí, sería imposible conseguir el mismo impacto si tomáramos las imágenes de las escaleras de Odesa y las corriéramos en continuo: bajan los soldados, cae la carreola, al niño lo atropellan, la señora grita, etc.

Otro claro ejemplo de cómo se despierta la conciencia según el cine de Eisenstein sería *La huelga* (1924), la parte final de la película dibuja el exterminio de los huelguistas a manos de las tropas zaristas. La violencia se del acto toma fuerza con el montaje, vemos a los huelguistas corriendo con terror hacia sus departamentos, subiendo las escaleras donde al momento un niño y una niña juegan sin mayor preocupación. El ritmo del filme se acelera mostrándonos escenas del huir de los huelguistas con imágenes de los niños jugando, para rematar con el cobarde asesinato de un niño. Tras esto los muertos aparecen yacentes, mientras aparece la sonrisa del burgués que plácidamente se da un festín, revisa un mapa y la tinta que se derrama la sangre por las calles. Sigue la imagen de los obreros que logran escapar, ésta es cortada por la de un carnicero que comienza su labor

• **Eisenstein: El león de piedra se levanta**

matando una res, si hemos comprendido ya el montaje sabremos lo que sigue: los huelguistas corren a su matadero.

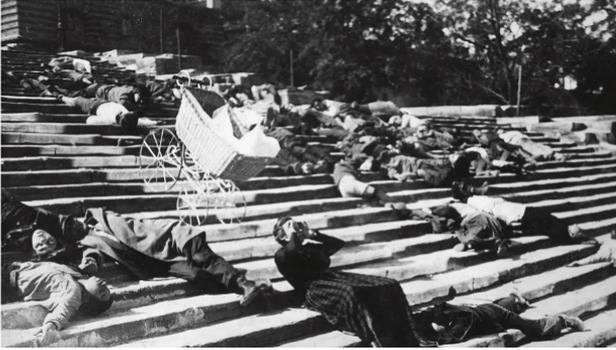
He traído estas imágenes aquí para mostrar que es necesaria la contraposición de imágenes para poner atención en lo que sucede y poder generar conciencia de ello. Aquí el león despierta, levanta su cabeza y pone atención en lo que se le quiere señalar.

El león se levanta

Tomando en cuenta las imágenes que puede revelarnos el cine tiene una labor fílmica-social. Siguiendo a Eisenstein es en el montaje donde nos encontramos con la toma de conciencia, por lo tanto, un filme que no busque la conciencia sería un problema, según él se debe señalar “(...) la falta de cultura de dicción, en la dicción fundamentalmente cinematográfica que podemos observar hoy en la pantalla”². Podemos decir que cuando el ojo no se exige para ver se acostumbra y el león no despierta, el león sigue dormido, así el cine más allá de ser la posibilidad de conciencia resulta arrullo para las masas que lo consumen. Considerando nuestro tiempo no hay que pensar demasiado para tomar los abundantes ejemplos que llenan las carteleras de los cines, fórmulas de dirección y montaje tan simples predecibles que lo que impiden es que el león despierte, la imagen no se contrapone ni nos exige conciencia. Incluso pudiera intentarlo en el contenido, pero si la forma no lo busca no consigue el efecto, tenemos que tomar dicción de la pantalla, era la preocupación de Eisenstien y sigue siendo la nuestra.

² *Ibid.*, p. 103

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. *Fila siete*.

Sin embargo, para Eisenstein, el montaje es la forma (del cine), de un contenido importante, las escaleras de Odesa son la imagen de una realidad que nos persigue, sin pensar demasiado tenemos ejemplos inmediatos como la represión en Chile o Colombia³. El cine es una oportunidad para señalar la represión y buscar que el león no duerma a sus anchas, sino que despierte y esté atento para la acción. El león se levanta y ve con espanto y conciencia lo que pasa, esa podría ser una tarea fílmica permitir a la conciencia levantarse. La tarea del que ve el filme no es ser expectante -el león tras levantarse debe ser agresivo- la propiedad masiva del arte fílmico permite que quienes lo vemos tomemos conciencia y acción ante las injusticias. Debemos pensar que es ahora cuando más podemos utilizar la imagen para el despertar de la conciencia, el registro documental está al alcance de un gran número gracias a que el acceso a cámaras personales es mucho más amplio que en otros tiempos: hoy más que nunca podemos pensar cámara es un arma para que y el león se levante contra la represión social.

3 Cuando se escribió este texto las protestas de Chile 2019 se encontraban en su punto más crítico. Bajo la consigna “no son 30 pesos, son 30 años” el pueblo chileno salió a exigir solución a diversas problemáticas sociales, la respuesta del estado fue represión con fuerza policial y militar. Las imágenes de la represión recorrieron el mundo y fueron documentadas por las cámaras de los protestantes

Devenir, revolución y dialéctica

Por Vladimir Ilich Hernández Gómez

La Madre/Mama (1926).
Dirección: Vsévolod Pudovkin



“- ¿Y será posible que atormenten a la gente?
¿Qué desgarran el cuerpo,
que rompan los huesos?
Cuando pienso en esto,
Pável, querido mío,
¡me da horror!...
- Rompen el alma...
Eso duele más: el que desgarran el
alma con manos sucias...”¹
Máximo Gorki, *La Madre*

La *Madre* (1926), dirigida por Vsévolod Pudovkin es un clásico imperdible del cine soviético que, como adaptación de la obra homónima de Gorki, presenta la situación atravesada por la sociedad de la Rusia Zarista de inicios del siglo XX, marcada por el desarrollo de la sociedad industrial, como signo del creciente capitalismo, y con ello, de nuevas formas de ordenamiento social, cuya confrontación, en la lucha de clases, estará marcada por la *burguesía* y el *proletariado*, como

¹ Gorki, Máximo. (1982). *La Madre*. URSS: Editorial Ráduga. p. 77.

clases sociales derivadas del establecimiento del capitalismo como modo de producción

Agachada y lúgubre, con el marcado estigma de una vida llena de sufrimiento, de sumisión, de desprecio, así se nos ilustra a la Madre. El Padre, en cambio, proyecta un desgaste espiritual de otra índole: es un obrero en una fábrica, moldeado toda una vida bajo un sistema de deshumanización, y de transformación de la humanidad en mera fuerza de trabajo cuantificable, en un número de estadística, en una tuerca perfectamente reemplazable. Impulsado por su propio estado de ebriedad, el Padre pretende robar objetos familiares para luego intercambiarlos por vodka, preciado elixir para pasar las penas, predilecto de todo obrero. Ante tal hurto, la Madre reacciona y busca impedirlo, por ello, por oponerse al Padre, al símbolo de poder, a la representación del Patriarca, se gana una golpiza, como aquellas a las que se le ha sometido toda la vida, un golpe más, un golpe menos. En ese instante, con la conmoción de ver a la Madre violentada y sumisa, el hijo se levanta, toma un martillo y con él muestra empoderamiento, emancipación y rebeldía, con temple de acero y mirada penetrante, Pável Vlázov planta cara a la injusticia y lanza aquel primer grito de protesta, y la semilla que esperaba latente en su interior comienza a germinar, ¡No te atrevas a tocar a mi madre!”

A través de personajes, que van develando su propio modo de ser con el transcurso natural del filme, Pudovkin consigue uno de los méritos propios del realismo en el arte: la generación de *tipos*, ciertas categorías que nos permiten identificar a los personajes no sólo consigo mismos, sino también con una generalidad representada a través de ellos, haciendo altamente valiosa esta obra para la URSS, por servir a un fin que Hegel mismo ya había pensado, este es el del *desarrollo cognitivo* de aquel que se nutre con la obra, pero lo perseguido acá va aún más lejos que un mero fin cognitivo, es uno *práctico*: generar conciencia de clase y organizar la revolución.

Y después de esa chispa de rebeldía, se ha comenzado a gestar el incendio. En una sociedad que se caracteriza por el trabajo deplorable en las fábricas, abundancia de tabernas con vodka barato, violencia familiar, suciedad, decadencia, odio, Pa-

- **Devenir, revolución y dialéctica**

vel elige un camino diferente, elige ser nuevo, comprende que la situación en que se encuentra la sociedad es síntoma de una humanidad enferma, corrompida por la industria, por la desigualdad económica, por la brutalidad con que son sometidos bajo un régimen, bajo una ideología, y esa comprensión lo lleva a la acción, lo hace organizarse, hacerse de camaradas, de cómplices, repartiendo boletines de protesta y agitando a las masas desde abajo, siempre con la latente represión respirando sobre su hombro, hasta que llega.

Pero todo revolucionario conoce las consecuencias a las que se puede enfrentar, y sabe sonreírles cuando éstas tocan la puerta. Los oficiales, maestralmente retratados, con sus grotescos rostros, de bigotes retorcidos, irrumpen en la vivienda de los Vlášov, interrogando a Pável sobre su presunta posesión de armamento, ante esto, éste no hace más que mantener una mirada serena y firme, negando todo, guardando silencio, porque aquél que sabe levantar la voz ante las injusticias, e irrumpir con estruendosa oratoria entre las masas, también sabe cuándo callar. Después del silencio, Pável es arrestado, coronando la ironía, pues el motivo del arresto es que “se ha negado a hablar”, ante esto, la Madre, desesperada por rescatar al hijo, y tras previamente haber observado el escondite de las armas, las entrega. Con evidencias en mano, Pável es llevado, para después ser enjuiciado. Juzgado culpable, al hijo se le ha condenado a trabajos forzados, ha de ir preso por buscar el cambio, por ser crítico, por buscar la justicia, la cual, sirviendo al poder, ha considerado justa la condena, la Madre se levanta y exclama: “¿Es esto justicia?”.

Algo cambia en esa mujer encorvada, la mirada agachada ha decidido ver al cielo, el miedo ahora alimenta la valentía, la pone en movimiento, el amor al hijo y el desprecio al injusto la han hecho cómplice, de manera paralela al crecimiento de Pável podemos ver la evolución en la Madre, y al visitar a su hijo, llevándole un recado “de sus amigos”, aquél comprende que ya no está frente a la misma mujer oprimida a quien en algún momento defendió de su padre, ahora está frente a una mujer que ha logrado apropiarse de su voluntad, está frente a un ser renovado, esa misma novedad que se gestó en él ha comenzado a florecer en la Madre, después de todo, ha llegado la Primavera.

El invierno ha comenzado a ceder, los ríos retoman su fluidez, las masas están agitadas y la movilización se anuncia: los trabajadores de las fábricas van a liberar a los prisioneros. El hielo que es llevado por la corriente del río nos da una imagen importante: todo está en devenir. La dialéctica que opera en la estructuración de la realidad, como también en el filme, anuncian un desenlace, que es una confrontación en sí misma.

La movilización avanza, con la Madre entre sus filas y una gloriosa bandera roja encabezando a la multitud, y a la par de los himnos soviéticos se nos muestra la gestación de la represión, “no desperdicie balas”, dice un oficial. En la prisión se dispara el motín, y a pesar de algunas dificultades, Pável consigue escapar entre un acribillamiento brutal y consigue reunirse con los manifestantes, entre ellos, después de abrirse paso, se ve de frente con la Madre, logrando abrazarla después de todo, la libertad se consume con ese ansiado y tierno encuentro. Pero la libertad es frágil como *un diente de león*, y rápidamente comienza a esfumarse, pues Pável, mientras abraza a su madre, es acribillado.

Haber pasado por tantas cosas, por tanto sufrimiento, por tanto peligro, para encontrarse con el bien amado y que éste sea arrancado nuevamente, ahora para siempre. Pelagia Nílovna ha perdido todo. Y solamente perdiendo todo ha logrado encontrarse. La Madre levanta la bandera, y con la espalda erguida y la mirada infinita, con un gesto de valentía y profunda fortaleza, se planta de frente a la caballería que arremete en su contra, y negándose a volver a agacharse, después de toda una vida de hacerlo, recibe su muerte de frente, inmortalizando su espíritu revolucionario.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. MUBI.

- **Devenir, revolución y dialéctica**

El filme no es rescatable únicamente como un clásico en la historia del cine, sino que lo es por la increíble vigencia de su temática, la cual sigue siendo un reflejo de la situación actual de nuestra sociedad, una sociedad hiperindustrial, devoradora de vida, destructora de su propio medio, adoctrinadora, enajenante, patriarcal, la cual nos pasa por alto, por nuestro propio estado de abortos en su aceleración incesante, a su arrastre imparable, así como también nos sigue enseñando uno de los pilares fundamentales del ser humano: la rebeldía. La rebeldía es la expresión de nuestra propia performatividad, de nuestro poder hacer, un hacer que siempre *modifica*, que *transforma*, que da movimiento al ser, que opera *dialécticamente*.

Nuestros tiempos nos exigen una vuelta a la mirada crítica, a un actuar revolucionario, a retomar nuestra rebeldía y ser performativos, a retomar nuestro poder hacer, a cultivar la conciencia para sembrar las semillas de un mundo diferente, y que aunque no lleguemos a ver la cosecha, podamos llegar a nuestro ocaso con la esperanza de que alguien, en algún momento, goce el dulce fruto de la libertad, ya curado el desgarró del alma.

¡Hasta la victoria siempre!

El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov y la politización del arte de Walter Benjamin

Por Estefanía Silva Cabrera

El hombre de la cámara/Chelovek s kinoapparátom (1929).
Dirección: Dziga Vertov

I

La propuesta teórica y cinematográfica del cineasta ruso Dziga Vertov desarrollada a partir de 1920 fue expuesta en Manifiestos y puesta en práctica en sus diversos films, ésta se conoció como Cine-ojo:

[...] «El abc de los kinoks define el cine-ojo mediante la concisa formula: cine-ojo — cine grabación de los hechos.»

Cine-ojo = Cine-yo veo (yo veo con la cámara) + Cine-yo escribo (yo grabo con la cámara sobre la película) + Cine-organizo (yo monto).

El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible:

- a)** Basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película.
- b)** Basado en una organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película.¹

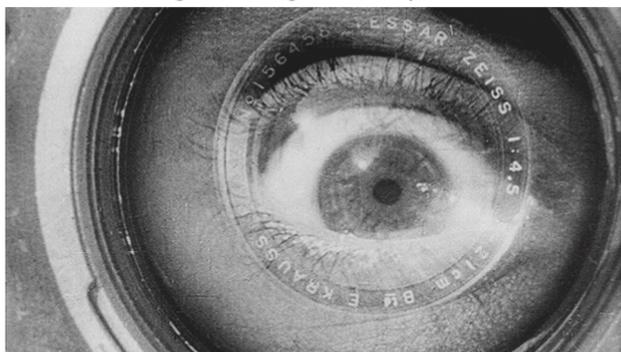
Es así que, el cine-ojo capta con la cámara todo lo que el ojo humano no puede por sus limitaciones fisiológicas por

¹ Vertov, Dziga, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* (Extracto del ABC de los kinoks) [en línea].

• El cine vanguardista ruso de Dziga Vertov y la politización del arte...

lo tanto “El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible”². Ya que, el cine-ojo capta la totalidad de la realidad de un hecho o tema, como Vertov también lo llama, convirtiéndose en una especie de herramienta tecnológica para ver con más profundidad la realidad. Por lo tanto, el cine-ojo amplía el panorama de la realidad y ello, produce a su vez, un despertar de la conciencia, pues hace más presente para el espectador que al mismo tiempo es potencialmente actor³ ya que es grabado en su vida cotidiana- las relaciones sociales en las que está inmerso. Y no sólo eso, sino que “Al sumergirse en el caos aparente de la vida, el cine-ojo intenta encontrar en la vida misma la respuesta al tema tratado.”⁴

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. MUBI.

Dicho esto, se sobreentiende que el cine-ojo capta la realidad, por lo tanto, no hay un guion, ni una puesta en escena, ni acto-

² *Idem*.

³ Esto se puede notar en una experiencia que narra sobre uno de sus films: “Pavlovskoe, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, de campesinas, y de obreros de una fábrica cercana. El film Kino-Pravda se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llora. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero ésta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. «¿Qué ha ocurrido?» pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: «Es el cine-ojo. Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.»”, en Vertov, Dziga, *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* (Extracto del “ABC de los kinoks”) [en línea], <<https://acervoaudiovisual.wordpress.com/2012/02/02/manifiesto-de-dziga-vertov/>> [Consulta: 3 de enero de 2020].

⁴ Vertov, Dziga, *op. cit.*

res, pues no se está representando nada, por esta razón se le ha llamado cine documental, pues está atestiguando lo que de hecho pasa. Detrás de esta modalidad hay una crítica al cine capitalista donde impera la ficción y el drama⁵, perspectiva propia de las artes tradicionales de la clase burguesa, las cuales mantienen en un sueño al espectador para mantenerlos pasivos, lo expresa de manera fehaciente en un manifiesto:

1. El cine-drama es el opio del pueblo
2. ¡Abajo los reyes y reinas inmortales de la pantalla! Vivan los mortales normales filmados en la vida durante sus ocupaciones habituales.
3. ¡Abajo los guiones-fábula burgueses! Viva la vida tal y como es.
4. El cine-drama y la religión son un arma mortal en manos de los capitalistas. Por la demostración de nuestra cotidianidad revolucionaria, arrancaremos estas armas de las manos del enemigo.
5. El drama artístico actual es un vestigio del viejo mundo. Es una tentativa para deslizar nuestra realidad revolucionaria en el interior de formas burguesas.
6. Abajo la puesta en escena de la vida cotidiana: filmadnos de improvisito tal y como somos.
7. El guion es una fábula inventada sobre nosotros por un hombre de letras. Vivamos nuestra vida sin someternos a las invenciones de cualquier persona.
8. En la vida, todos nosotros nos dedicamos a nuestros asuntos sin impedir trabajar a los demás. El asunto de los kinoks es filmarnos sin impedirnos trabajar.
9. ¡Viva el cine-ojo de la revolución proletaria!⁶

⁵ Es interesante señalar que años después Zizek analiza el cine hollywoodense y crítica el mismo fenómeno que está presente en esos films, sólo que él lo llama drama familiar, el cual impide ver el conglomerado real de un evento o movimiento social reduciéndolo a un drama familiar. Véase Zizek, Slavoj, *Arte e ideología en Hollywood. Una defensa del platonismo*, trad. César Rendueles, Madrida, Círculo de Bellas Artes, 2008

⁶ Vertov, Dziga, "Manifiesto de los Kinoks", *Cine Ojo* [en línea], 1923.

II

La vida moderna está “marcada por estar frente a los aparatos técnicos”⁷, así como al proceso de reproducción técnica, eso incluye el ámbito del arte y la percepción humana. Por consiguiente, la reproducción técnica es un fenómeno social. En el ámbito del arte, siguiendo a Benjamin, produce la destrucción de su aura y a su vez cambian los valores que predominaban en ella, del valor de culto pasa al valor de exhibición.

Con la destrucción del aura también se libera a la técnica de su existencia parasitaria y se abre la posibilidad de fundamentarla en otra cosa, Benjamin propone la política, pues ésta tiene vistas a la emancipación, la cual está en pro de la izquierda, el comunismo. La politización del arte se puede entender, de manera breve, como la intervención y transformación consciente del aparato de producción artística y, por lo tanto, de la percepción humana. En síntesis, el valor de exhibición con fundamento en la política permite la democratización del arte y la transformación de la percepción sensorial.

En el contexto de Benjamin, el cine es la nueva forma artística, pues su producción y recepción está determinada por la reproductibilidad, por esta razón hay una destrucción del aura desde el interior y exterior, y una potencialidad de ser revolucionaria si su fundamento es político. En ella su función social sirve para entrenar la percepción humana y alcanzar “la interacción concertada entre naturaleza y humanidad”⁸, es decir, la interacción entre técnica y humano, un paradigma donde la técnica no domine, esa es la tarea revolucionaria del cine. Además, esta propuesta es una respuesta a la estetización de la política, la cual tiene como finalidad mantener alienadas a las masas.

III

En el film, *El hombre de la cámara*, podemos observar con más detalle lo mencionado con anterioridad. Al principio cuando el lente de la cámara se abre -así como al final se cierra- veo la

⁷ Hervás Muñoz, Marina, “Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin”, en *Paradigma*, p.11.

⁸ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 56.

analogía con el abrir del ojo humano, pues desde la cámara podemos ver cómo es un despertar para ver la realidad de un día cotidiano de la sociedad soviética. Y de hecho, lo que fue grabado es la vida real, gente cotidiana sin nada de guiones o actores.

Por otra parte, observamos que en el film hay dos planos. Uno, el más pequeño, por así decirlo, simula lo captado por el ojo humano, lo que el hombre de la cámara nos muestra; el otro, que es más amplio, se muestra lo que el hombre de la cámara está haciendo como perteneciente al orbe social, un trabajo, eso lo capta el ojo tecnológico.

Con esto, podemos entender que la cámara es una herramienta tecnológica para el humano, pues le ayuda a captar más detalles de la realidad, mismos que por sí solo no podría. Con Benjamin lo que podemos interpretar es que ese captar nuevos detalles y la analogía que se llega a hacer de la cámara como un ojo, es la interacción concertada entre humano y técnica, por lo que el cometido del cine con fundamentación política se cumple.

Asimismo, el film usa la terapia de shock, esto es, que al representar en imágenes rápidas la vida moderna de un día soviético no hay protagonismo de algún individuo, ni una narratividad que se pueda seguir de la secuencia de imágenes. Lo que sí está presente son las actividades cotidianas como el despertar, las labores domésticas, el aseo personal, el trabajo, el ocio y otras actividades humanas como una boda, un divorcio, un nacimiento, un funeral, inclusive, la edición misma de ese film.

Además, Vertov con el film hace consciente el ritmo de la vida moderna, la reproducción, por la velocidad con que pasan las imágenes y las repeticiones de las mismas, haciendo que se sienta en el ojo esa reproducción y repetición como si uno estuviera en una fábrica. Por último, me parece importante señalar la observación que hace Donna Kornhaber sobre el filme:

[...] no hay políticos en este mundo. Aparte de la brigada antiincendios y del juez de paz en su oficina, no hay agentes de gobierno de ningún tipo. No hay líderes, ni escritores de discursos, ni siquiera encargados en las fábricas. Nos encontramos, según parece, en el paraíso del trabajador, en las condiciones que vienen tras la aboli-

- El cine vanguardista ruso de Dziga Vetov y la politización del arte...

ción del Estado. O más bien parece que Vertov hubiese descubier- to esas condiciones dentro de la vida diaria de sus compatriotas. [...] Mediante el procedimiento de edición cinematográfica y de extrañamiento visual, Vertov revela un mundo que pertenece en primera y última instancia a la gente, una herencia que tendrían al alcance de la mano solo con reconocerla.⁹

Lo que aquí se observa es que Vertov encuentra la respuesta al tema tratado: la organización comunista por excelencia de la so- ciedad soviética, misma que está en sintonía con su propuesta del hombre nuevo.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Revista Praxis.

IV.

A modo de conclusión, tenemos que sus propuestas estéticas son revolucionarias, en primer lugar, porque atienden a su época con sus medios, es decir, con la reproducción técnica. Vertov propone el *cine-ojo*, Benjamin el cine con fundamentación política. En segundo lugar, porque con la implementación de la novedosa

⁹ Kornhaber, Donna, “De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político”, en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, p.29

técnica y forma artística buscan transformar el aparato de percepción humano y con ello, las relaciones sociales.

Una coincidencia que encontré al realizar este análisis es que el cine es una herramienta tecnológica, pues amplía el panorama de la realidad filmada y hace consciente detalles de ésta que antes pasaban desapercibidos. Vertov lo tiene con el *cine-ojo* y Benjamin con el inconsciente óptico.

La finalidad de la información obtenida por el cine revolucionario es que promueva la acción política en las masas -sector excluido de las formas artísticas tradicionales-, pues lo que intenta mostrar el cine es la opresión en las relaciones sociales, generando una postura crítica ante lo establecido que desemboque en su transformación real, o al menos ese es el ideal. Vertov busca la construcción del hombre nuevo, Benjamin la relación concertada entre técnica y hombre.

De lado de la producción, en ambos hay énfasis en las técnicas de montaje y shock, pues ellas permiten hacer consciente lo inconsciente. De igual manera, hay coincidencia en que no se consigue una verdad objetiva con la cámara sino que depende del camarógrafo, de su interpretación, pues él decide que tomas hace y en la edición cómo las organiza.

Además, ambos se identifican con el concepto de productor, puesto que quienes realizan el film no son artistas sino trabajadores como cualquier otro, la importancia de esto es que propugnan por la eliminación sobre valorada del arte. Esto nos lleva a que se puede hablar de la muerte del arte; Benjamin con la destrucción del aura; Vertov con la negación de los valores burgueses del arte. Por lo tanto, se alejan de manera crítica de las formas artísticas con fundamentos fascistas-capitalistas y con sus propuestas afirman una potencialidad revolucionaria.

Las reflexiones sobre el cine de Vertov y Benjamin que aquí se han mencionado comparten una época, si bien desde distintos lugares. Los planteamientos de Vertov y su film se encuentran entre los veintes del siglo pasado, mientras que los de Benjamin, a finales de los veinte y principios de los treinta, igual del siglo pasado. Vertov habla desde la Unión soviética, mientras que Benjamin desde la Europa occidental sin desconocer lo

• El cine vanguardista ruso de Dziga Vetov y la politización del arte...

que pasa en la URSS y con la intención de acercarse al comunismo por el momento de inflexión histórica que vivía. Esa postura política de izquierda que comparten, si bien con matices, hace que de igual manera sean críticos del cine capitalista pues hay una reauratización y enajenación que se dirige directamente a las masas.

Finalmente, podemos concluir que es una coincidencia teórica con una práctica, como menciona Mercedes Molina, Benjamin desde el lado epistemológico y Vertov desde el cinematográfico¹⁰. Ambos proponen praxis políticas desde el ámbito de lo artístico que a su vez genere más praxis política, en ese momento vieron al cine como un aparato emancipador.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *El autor como productor* [en línea], <<http://www.seminariomodernidad.unam.mx/Archivo%20Benjamin%20Web/traduccion/Walter%20Benjamin,%20El%20autor%20como%20productor.pdf>>. [Consulta: 4 de enero, 2020.]

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert, D.F, México, Itaca, 2003.

De Diego, Estrella, “El enredo del cine-ojo”, en *El País* [en línea], secc. Crítica de arte. España, 19 de marzo de 2018. <https://www.google.com/amp/s/elpais.com/cultura/2018/03/15/babelia/1521131600_000939.amp.html> [Consulta: 3 de enero de 2020]

Echeverría, Bolívar, “Introducción”, en Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Andrés E. Weikert, D.F, México, Itaca, 2003.

Hervás Muñoz, Marina, “Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin”, en *Paradigma*, núm. 18, España, pp. 9-11.

Kornhaber, Donna, “De hombres y cámaras de cine: Buster Keaton, Dziga Vertov y la estética del documental político” en *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, v. 5340-

¹⁰ Cfr. Molina, Mercedes, “La metamorfosis de la percepción y dos de sus exponentes: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Revista de filosofía*, núm. 60, p. 45.

2003, julio- diciembre, 2016, pp. 23-32.

Molina, Mercedes, “La metamorfosis de la percepción y dos de sus exponentes: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Revista de filosofía*, núm. 60, 2008-3, pp. 45-57.

Romero Cuevas, José Manuel, “Una crítica cultural materialista”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, núm. 225, Madrid, 2009, pp. 85-99.

Soliño Barreiro, María, “El origen del cine-ojo: Dziga Vertov en Petrogrado y Moscú 1914- 1918, en *La balsa de la medusa*, núm. 3, España, 2010, pp. 5-34.

Vertov, Dziga, "Extracto del ABC de los kinoks", en *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo* [en línea], <<https://acervoaudiovisual.wordpress.com/2012/02/02/manifiesto-de-dziga-vertov/>> [Consulta: 3 de enero de 2020]

_____, "Manifiesto de los Kinoks", en *Cine-Ojo*, 1923 [en línea], <<http://tragocorto.blogspot.com/p/manifiestos.html?m=1>> [Consulta: 5 de enero de 2020].

Villegas, Álvaro, “De la crisis del aura a la liberación del aparato cinematográfico: Walter Benjamin y Dziga Vertov”, en *Aisthesis*, núm. 47, Chile, 2015, pp. 179-202.

Tributo, memoria histórica y cine revolucionario

Por Fernando Huesca Ramón

Tres Cantos a Lenin/Tri pesni o Lenine (1934).
Dirección: Dziga Vertov



154. Иванов В.
Ленин — жил, Ленин — жив, Ленин — будет жить! Вл. Маяковский. 1967

“Aún si uno concede que la propia obra es difícil de entender, ¿significa esto que no debemos producir obras serias y exploratorias?

Si las masas necesitan panfletos de propaganda ligeros, ¿significa eso que no necesitan los artículos serios de Engels y Lenin? El LENIN del cine ruso podría aparecer en vuestro medio hoy día, pero no lo dejaríais trabajar puesto que los resultados de su producción parecerían nuevos e incomprensibles.”

Dziga Vertov, *La significación del cine no actuado*

“Lucho por el cambio como Lenin”
Prok, Nefertiti

Tres cantos a Lenin, líder de las gentes oprimidas del mundo de 1934, es el último filme y magnum opus de Dziga Vertov, un entusiasta artista y cineasta soviético que inició sus andanzas alrededor del cinematógrafo y la Revolución Rusa, como un vanguardista influenciado por los modernismos (nacido judío como Denis Kaufman adoptó el pseudónimo Dziga Vertov, en curiosa alusión etimológica al movimiento giratorio) y como un comprometido seguidor de la revuelta popular rusa (participó en la Guerra Civil Rusa como corresponsal).

Junto con su pareja sentimental Elizabeta Svilova y su hermano Mikhail Kaufman, conformó el Consejo de los Tres¹, una suerte de Comité Central del movimiento Kinok (del ruso *Kino* –cine-, *Kinok* siendo un neologismo para algo así como *operario cinematográfico* que incurre en tareas de investigación de campo, reportaje, edición, montaje, entrenamiento de más kinoki -plural de *kinok*- y divulgación, tanto del movimiento, como de su inspiración socialista). Vertov y los *kinoki* acompañaron el proceso revolucionario y el legendario diario *Pravda* –Verdad– de Lenin, con acciones cinematográficas y propagandísticas, hasta que el estalinismo acabó apagando no solamente el dinamismo creativo y político del movimiento, sino igualmente toda posibilidad de reforma, evolución o transformación en el proceso revolucionario ruso.

Un legado palpable de las vanguardias en la vida y obra de Vertov es la presentación en algún tipo de *manifiesto* de una cosmovisión estética y política: “Ojo-Kino [La teoría-praxis revolucionaria del cine de Vertov] utiliza todo medio posible en el montaje, comparando y vinculando todos los puntos del universo en un orden temporal, rompiendo, cuando es necesario, todas las leyes y convenciones de la construcción del cine.

El Ojo-Cine se sumerge en el aparente caos de la vida para encontrar en la vida misma la respuesta un tema asignado.”; “Estamos depurando la cinematicidad (*kinochestvo*) de temas ajenos– de la música, la literatura y el teatro; buscamos nuestro propio ritmo, uno que no se levante desde algún otro lugar. Lo encontramos en los movimientos de las cosas.”; “¡Que viva la visión de clases!”; “Colocamos estas expresiones con comillas y nos burlamos de ellas: el ‘así-llamado- arte’, y el ‘así-llamado-cine de arte’”; “Vosotros conserváis modelos ‘artísticos’ colgando como íconos, y solamente hacia ellos se ha dirigido vuestra piedad interior. Países extranjeros os apoyan en vuestros errores enviando a la Rusia renovada las reliquias imperecederas del filme-drama, creado con salsa espléndida y técnica.”; “El filme-drama es el opio del pueblo.”²

¹ Michelson Annette (ed.), *The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, California, 1984, p. xxiv.

² Vertov *apud* Michelson, *Op. Cit.*

• **Tributo, memoria histórica y cine revolucionario**

La concepción previa del arte, había legado modos y maneras de trabajar la música, la pintura y la literatura, en términos ya sea bien de expresión de emociones subjetivas, o de mostración de grandes o pequeñas narrativas humanas en modo de ficción... Vanguardias como el futurismo y el surrealismo buscaron nuevos motivos temáticos y técnicos para la imagen artística... (hacer del movimiento el centro de la ideología artística, o abrir el campo de los sueños y las pulsiones inconscientes, a la actividad artística por ejemplo).

El aporte específico de Vertov a esta revolución estética de inicios del siglo XX, desde el frente del socialismo, es el de apostar por un concepto de lo estético³, que rompiera con la idea clásica del arte como un producto de un genio creador, destinado a ser recibido de manera contemplativa por los espectadores; en el concepto estético de Vertov, la imagen ha de servir como instrumento de investigación y transformación de la realidad, a la vez que como instrumento de la formación de la conciencia humana. En esto acusa su cercanía a la teoría antropológica, económica e histórica de Marx⁴.

¿Cómo acercarse a *Tres cantos a Lenin* en el siglo XXI, en medio de un meramágnum de memes posmodernos (aquellos que niegan la posibilidad de la verdad objetiva, de la realidad objetiva, del método científico, de la transformación emancipatoria de la realidad, etc.) y de formas disciplinarias de socialización, producción y consumo económico que han hecho del cine un mero medio de entretenimiento mecanizado de masas, o, en el mejor de los casos, el patrimonio estético elevado accesible a los iniciados en las redes culturales materiales o virtuales? Propongo atender a la propia *diálctica* del objeto, es decir, a su propia génesis y manifestación de

3 Etimológicamente, aquello que tiene que ver con la sensibilidad en general, la imagen producida y significada por el ser humano y la Historia del Arte.

4 La filosofía de Marx se puede resumir en una defensa tajante del trabajo como actividad multilateral, material, biológica y social humana, del valor de uso, como lo fundamental de la acción económica, de la lucha de clases, como instrumento teórico de análisis y práctico de acción colectiva, y en la tesis del militarismo/imperialismo/colonialismo, como el punto natural de arribo de la macropolítica capitalista a nivel global y nacional. Como muestra de la actividad científica y política de Marx puede tomarse el admirable *La Guerra Civil en Francia* que retrata y analiza la Comuna de París, una realización efectiva de un par de meses de la idea plena de Comunismo: autogestión colectiva y democrática del espacio y del tiempo, de la economía, la política y la defensa frente a agresores a la Comuna.

instancias procesuales con determinada lógica social e histórica⁵.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. VORÁGINE.MX.

El filme, concebido como conmemoración por el décimo aniversario luctuoso de Lenin, contrasta en lo técnico, notablemente con *El hombre con la cámara*, el otro gran clásico de Vertov (y uno que ha recibido palpablemente una recepción global más favorable): 817 tomas y 23 tomas por segundo, frente a las 1,782 tomas y 13 tomas por segundo del segundo⁶; se cuentan por lo menos tres versiones (1934, 1938 y 1970) en los avatares de su recepción, lo que interesantemente refleja lo histórico del auge, consolidación y decadencia del estalinismo como modo político⁷; se podría decir que la manera experimental y vanguardista de Vertov en *El hombre con la cámara* se conserva de manera muy puntual y dirigida en *Tres cantos a Lenin*, como si aquí la forma se

⁵ El propio Vertov apunta en su diario el 13 de octubre de 1936 sobre la dialéctica lo siguiente: “La ley de la conversión de la cantidad en cualidad y su corolario, la ley de a interpenetración de los opuestos, la de la negación de la negación – estas leyes son derivadas de la naturaleza y de la historia. No se encuentran impuestas en la naturaleza y la historia como las ‘leyes del pensamiento’. El sistema de organizar el material documental no fue nuestra invención. Se derivó de la naturaleza e historia del filme documental. Aquí operan las mismas leyes de la dialéctica, que no fueron inventadas, sino que se ‘extrajeran de la historia de la naturaleza y de la sociedad humana.’ Vertov *apud* Michelson, *Op. Cit.*, p. 203.

⁶ Heftberg Adelheid, *Visualising Dziga Vertov’s Work*, Springer, Cham, 2018.

⁷ Es un acuerdo común en el presente, que la versión de 1970 revisada por la propia Svilova purgó las inserciones exteriores a la obra encargadas por Stalin y su programa de mitologización y burocratización de la Revolución Rusa. En esta versión aparece Stalin solamente dos veces en el funeral de Lenin de manera marginal, mientras que se reporta, que en la edición de 1938 Stalin había encargado hasta la inserción de un discurso suyo hacia el final del filme.

• **Tributo, memoria histórica y cine revolucionario**

sujetara dialécticamente al contenido biográfico-histórico, y se privilegiara el carácter de *verdad histórica* de la documentación cinematográfica; que se llegue a considerar al filme como epígono del estilo experimental de Vertov, a la par que como instancia de *realismo socialista*, obedece a la propia evolución técnico-ideológica de Vertov, en que siempre estuvo en el foco de atención el papel social y político de la imagen cinematográfica.

Finalmente cabe resaltar la dimensión sintética en la forma y el contenido del filme: se entrelazan canciones populares, marchas militares, música de cámara, rituales religiosos, desfiles bélicos, hombres y mujeres en la cotidianidad, magnas obras industriales, Lenin como líder revolucionario y camarada ejemplar, con entrevistas a trabajadoras y trabajadores expresando en sus propias palabras su papel en el proceso social y revolucionario de la Unión Soviética.

El filme abre con un pequeño prefacio donde se muestran escenas de la Villa Gorki donde Lenin pasó sus últimos días; el contenido general del filme se resume en los siguientes términos: “Éstas son canciones de mujeres que se quitaron el velo, de electricidad que trae luz a los pueblos, de agua que hace retroceder al desierto, de los iletrados que se han vuelto letrados, y de todo esto y Lenin siendo Uno y lo Mismo. Éstas son canciones de la Revolución de Octubre, de la Revolución y Lenin siendo Uno y lo Mismo. Éstas son canciones de la lucha por una vida nueva y feliz, y de todo esto siendo Uno y lo Mismo con Lenin.”

A continuación se presentan las tres canciones cinematográficas “Mi rostro estaba en una prisión oscura”, que muestra escenas de la alfabetización, educación e industrialización del Este soviético (especialmente en lo que atañe a las mujeres), “Lo amábamos” que muestra escenas del duelo colectivo por Lenin, y “En una gran ciudad de piedra”, donde se muestra la vida cotidiana soviética, los magnos proyectos industriales de los planes quinquenales y tres entrevistas a trabajadores soviéticos; fiel al método de Ojo-Kino (*la vida captada de improviso*), sin usar actuación o escenificación alguna, Vertov plasma magistralmente en el cinearquetipos estéticos memorables, como la mujer sin velo estudiando y mirando por el microscopio, el embate frontal de valientes soldados frente al enemigo, el podero-

so barco motorizado que rompe masas de hielo de manera imbatible, entre una mirada de yuxtaposiciones espacio-tiempo-rostro humano-naturaleza, que dan cuenta de manera inigualable de toda una serie de transformaciones naturales y sociales que se vivieron en el territorio soviético en la primera mitad del siglo XX.

A nivel de contenido antropológico y político se puede señalar la aparición de la introducción de la radio en el Este, paisajes nevados rusos, la ofrenda floral de Máximo Gorki a Lenin que reza “Adios amigo”, luces de ciudad, el Mausoleo Lenin, aviones, el Ejército Rojo, la Plaza Roja, campesinos, trenes, líneas de alta tensión, paracaidistas, e innumerables escenas de Lenin entre camaradas (Ílich a secas, para los cuates, de acuerdo al filme), dando cuenta de su estilo personal “directo y sin pretensiones”.

Como ya se evidenció, el filme biográfico ha de mostrar a la Revolución y sus promesas y logros emancipatorios, siendo *Uno y lo Mismo* con Lenin, lo que por un lado histórico obvio (por lo menos dialécticamente), requiere una mostración de contenido social, económico y político de corte plenamente *documental*; en un sentido *kinok* no tan obvio a la recepción superficial, el filme ha de mostrar a Lenin vivo, a Lenin *hombre* de carne y hueso, como alguien con quien se puede marchar hombro con hombro hacia alguna meta común; “Si te sobrecoge el dolor, ven a ver a Lenin. Y tu dolor desaparecerá como el agua.” se lee en la tercera canción; en el filme aparece Lenin mentado como un *Padre (otiets)*, sin tapujo ni que decir de caracterizaciones como “rayo de verdad”, y “Líder del Este oprimido”. Cabe resaltar que estas inserciones textuales obedecen al estilo documental de Vertov y a la patencia de tales calificativos en canciones populares y en el ideario común soviético.



Fuente. MALBA.

El filme es producto de trabajo colectivo: Svilova compiló materiales cinematográficos sobre Lenin, Kaufman fue el camarógrafo de batalla de Vertov, Shaporin brindó la pista musical (hay documentación que habla de una versión inicial silente del filme) y los entrevistados “elegidos” para el montaje final, su unidad “lenguaje-pensamiento” y podríamos agregar, *expresión*, para la articulación final del proceso de edición. La dialéctica misma del concepto *kinok* quedara ensalzada como ícono (a pesar de sus propias inspiraciones y producciones esencialmente *democratizantes* y *anónimas*) en la historia de los autores estéticos, al ofrecer una inigualable síntesis de periodismo, contenido histórico, biografía política, trabajo estético con sentido de *raza*, *género* y *clase*⁸, táctica política⁹, ciencia y técnicas de vanguardia, y genuino interés partisano de izquierda.

En efecto, a pesar del grosero olvido de Vertov, Lenin y la URSS en el mundo post-fordista, la obra del apasionado *kinok* aguarda intensivos y microscópicos análisis de la forma y del contenido, para revelar, no solamente a un genio artístico incomprendido, sino especialmente a un genuino revolucionario de las formas estéticas, que entendió inigualablemente el papel formativo de la consciencia de las nuevas técnicas estéticas, así como su potencial de uso en sentido de clase en procesos cotidianos de corte micro y macro. Tanto el psicoanálisis de la mirada, como la teoría macroeconómica de las transiciones históricas, tendrán en Vertov una cantera de ilustración para principios existenciales y científicos de toda índole.

Un gran mérito estético-político del filme es distanciar a Lenin de Stalin: ahí donde la reacción conservadora y la contrarrevolución han tejido el mito de un Lenin sanguinario y totalitario (“Sir” Bertrand Russell, el filósofo francés Jean Marie Domenach el apóstol del neoliberalismo Hayek y otros secuaces conservadores, son responsables de falsedades, malentendidos, confusiones y hombres de paja alrededor de la Revolución Rusa y su significación en la Historia Universal), *Tres cantos a Lenin* es claro: Stalin fue una sombra al lado del féretro de Lenin. Nada de la vida, la obra y la praxis de Lenin empatan

⁸ Véase Angela Davis y Herbert Marcuse.

⁹ Vertov vivió junto con Georg Lukács, Sergei Eisenstein, Grigory Kozintsev y miriada de intelectuales soviéticos más, el Terror del estalinismo y su persecución de todo dinamismo estético, político, libidinal, religioso, etc. Hay anécdotas que hablan de un Vertov teniendo que cuidarse de la presencia material improvisada de Stalin en algún espacio institucional.

con un Stalin.

Por ejemplo, ahí donde el monje provinciano de Georgia repudiaba a Hegel y su dialéctica, Lenin, como Marx, fue un atento lector y seguidor de la ciencia de la lógica hegeliana y sus implicaciones teóricas y prácticas:

La *dialéctica* es la doctrina que muestra cómo los *opuestos* son *idénticos*, y cómo es que lo son (cómo llegan a serlo); bajo qué condiciones son idénticos, cómo se transforman el uno en el otro; porqué la mente humana debe captar estos opuestos no como instancias muertas y rígidas, sino como vivas, condicionales, móviles, en devenir y transformándose una en la otra. ¹⁰

Todo el mundo sabe que en cualquier sociedad las aspiraciones de una parte de sus miembros chocan abiertamente con las aspiraciones de otros, que la vida social está llena de contradicciones, que la historia nos muestra una lucha entre pueblos y sociedades, así como en su propio seno; todo el mundo sabe también que se suceden los períodos de revolución y reacción, de paz y de guerras, de estancamiento y rápido progreso o decadencia. El marxismo nos proporciona el hilo conductor que permite descubrir una sujeción a leyes en este aparente laberinto y caos, a saber: la teoría de la lucha de clases. Sólo el estudio de las aspiraciones de todos los miembros de una sociedad dada o de un grupo de sociedades, puede conducirnos a una determinación científica del resultado de esas aspiraciones. Ahora bien la fuente de que brotan esas aspiraciones contradictorias son siempre las diferencias de situación y de condiciones de vida de las clases en que se divide cada sociedad. ¹¹

La dialéctica misma de la historia sentencia lo parcial de los entendidos particulares de Vertov y Lenin alrededor del *Partido*, la *inevitable llegada del socialismo*, y la posibilidad de una clase revolucionaria particular. La aplicación de la dialéctica al estudio del siglo XX y XXI lleva necesariamente a la idea del estalinismo y la burocratización de la Revolución, a la idea de la bioeconomía¹² y las formas sociales sustentables y purgadas de brutalidad y destrucción irremediable de la naturaleza, y a las redes interseccionales que militan en la vida cotidiana contemporánea en dis-

¹⁰ Lenin, Vladimir Ilich, *Carlos Marx*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1974, p.109

¹¹ Lenin, Vladimir Ilich, *Carlos Marx*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1974, p. 16.

¹² Véase Georgescu-Roegen y su concepto de procesos económicos ligados estrechamente a las capacidades de carga y recambio de sistemas fisicoquímicos, lo que redundaría en una propuesta política de conservación de la naturaleza y uso racional de los recursos naturales.

tintos niveles de autogestión regional.

La recuperación del legado de Vertov y Lenin implica precisamente dirigir las acciones científicas y estéticas, hacia la democratización de la vida cotidiana y la remediación de los daños naturales realizados por el hombre y su proceso hacia la civilización industrial y postindustrial.

Se podría decir, por lo demás, que el filme habla por sí solo: H.G. Wells afirma haberlo comprendido sin ayuda alguna de los intertítulos. *Tres cantos a Lenin* forma parte de la línea estética *leniniana*, un género soviético dedicado a representar la figura de Lenin.

Bzigda gatov! - ¡Siempre listos!

Bibliografía

Michelson Annette (ed.), *The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, California, 1984.

Heftberg Adelheid, *Visualising Dziga Vertov's Work*, Springer, Cham, 2018.

Lenin, Vladimir Ilich, *Carlos Marx*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekin. 1974.

Lenin, Vladimir Ilich, *Conspectus of Hegel's Book The Science of Logic*, 1976.

Rusia animada (o algo así)

Por Conrado Parraguirre

No hace muchos años, navegando en la red, encontré una animación rusa en stop motion. Era una película algo antigua, pero para el año en que fue hecha -pensé en aquel momento- tenía muy buena técnica. Así que decidí buscarla de nuevo para hablar de ella, pero dado que no presté atención al nombre de la cinta, ni al del director, y mi memoria es hartamente dudosa, tuve que optar por la contemporánea y genérica búsqueda en Google. Y fue ahí donde caí -valga la expresión- en el agujero de conejo.



Yo sabía que Rusia tenía algo de tradición en el *stop motion* (e incluso me atrevería a decir que cierta estética lúgubre y oscura en algunas animaciones influenciaron a Tim Burton), pero nunca imaginé que el repertorio y la cantidad de estilos fuera tan basta.

Por desventura no hay mucha investigación en el tema. Un artículo en Wikipedia, un texto firmado por Sara Márquez Fontecilla, y un documental sobre la propaganda comunista en la animación, fue lo único que pude encontrar.

- **Rusia animada (o algo así)**

Supongo que una de las razones por las cuales no se han hecho investigaciones sobre la animación rusa, se debe principalmente al hecho de que una gran parte de lo producido en dicho país, bajo el régimen comunista, tenía tintes propagandísticos. Aunque es posible ver algunas de las animaciones en youtube, la mayoría apenas están subtituladas al inglés (vaya ironía).

Un par de ejemplos de ello son los cortometrajes *Someone else's voice* (1949), y *Shooting range* (1979). En el primero se narra la historia de un ave, que tras llegar del extranjero a Rusia interpreta música de jazz, lo que provoca la ira de la audiencia haciendo que ésta salga volando para atacarlo. Esto es debido a que aquel género de música era considerado parte del capitalismo y estaba prohibido.

Otro caso en el que los animadores se las ingeniaron para incluir (al menos en parte) otro género de música vetado, fue *Los músicos de Bremen* (1969) una adaptación del cuento de los hermanos Grimm en donde se puede escuchar música de *rock 'n' roll*.

El corto animado *Shooting range*, del director Vladimir Tarasov, es una alegoría (bastante vigente) sobre como el sistema capitalista tiene en la mira al individuo para no dejarlo ser libre. El protagonista es un desempleado que encuentra trabajo en un establecimiento de tiro al blanco, en donde se ve obligado a acomodar los objetivos mientras esquiva las balas (por cierto, en una entrevista el directo de dicha animación ha comentado que el personaje principal usa una gorra roja en referencia a Holden Caulfield, de la novela *El guardián entre el centeno*).

No obstante, las limitaciones por incluir elementos ajenos al régimen, la parte artística de muchos cortos gozan de un valor sin precedentes, lejanos a lo que se producía en Estados Unidos o Japón, la libertad creadora no obedecía a cuestiones comerciales, lo cual permitió una experimentación en el género que rara vez es posible apreciar. La versión rusa de *Winnie the Pooh*, se aleja de lo realizado por los estudios Walt Disney. Los escenarios no buscan ser realistas y las texturas empleadas le dan una plasticidad única. Además, en la versión creada por la Unión Soviética, el famoso osito es más reflexivo. Ésta es una característica de muchas producciones de la época. La mayoría de las animaciones tenían un matiz marcadamente existencialista.

Imagen 1. Escena de la película.



Fuente. *Filmaffinity*.

En la animación *Mama* (1972) de Roman Kachanov, se puede esbozar una crítica de aquel tiempo. Una madre deja a su hijo solo en casa para conseguir alimentos. Y aquí hay elementos claros de lo que representaba la Unión Soviética. Uno de ellos se puede apreciar cuando la caja registradora se atasca, y el dependiente llama a su ayudante para auxiliarlo, éste último saca un martillo para golpear la máquina y echarla a andar de nuevo. Mientras esto sucede, el niño que ha quedado solo en casa, es testigo presencial de un robo; un sujeto llega, empieza a husmear en el departamento, e incluso se ve asistido por el infante para salir con su botín. Después de todo lo anterior la madre la madre regresa a casa, y su vástago duerme. El ruido de una paloma golpeando la ventana despierta al niño, la madre que apenas puede conseguir lo necesario para sobrevivir llora. La expresión de miles de rusos que vivieron en aquel momento yace contenido ahí.

Algunas animaciones fueron hechas bajo el ojo de Stalin. Y aprovecho para hacer una digresión. Me pregunto si acaso esa anécdota del cocainómano escritor Bulgakov, será cierta. Cansado de la persecución, el autor de *La guardia blanca*, le escribió al mandatario para que le ayudase, no obtuvo otra misiva como respuesta, sino que el mismísimo Iosef Vissariónovich, le marcó por teléfono para atender su petición. Al parecer las cosas salieron bien (solo por un momento), porque después sus puestas en escena regresaron a la censura. A propósito de Mijaíl Bulgákov,

- **Rusia animada (o algo así)**

existe una miniserie bastante recomendable, inspirada en uno de sus libros, *A Young Doctor's Notebook* (2012), interpretada por el actor Daniel Radcliffe y Jon Hamm. Aquí se expone más claramente su afición por la morfina, pero esa es levadura para otra masa.

En fin, con respecto a la animación rusa, aún hay mucho por abordar, y no quisiera dejar pasar una obra sumamente representativa: *El erizo en la niebla*. Una animación que técnicamente está muy bien realizada, y por el lado de la narrativa, me atrevo a decir, es bellamente poética. Un trabajo imprescindible para quien gusta del *stop motion* y del séptimo arte en general.

Bueno, no encontré la película de la que originalmente quería hablar, pero hallé mucho otro material para que el diálogo siga circulando. Rusia sigue siendo un país lleno de sobresaltos, y no hay que olvidar que antes que Putin, existió Rasputín.

Revisiones

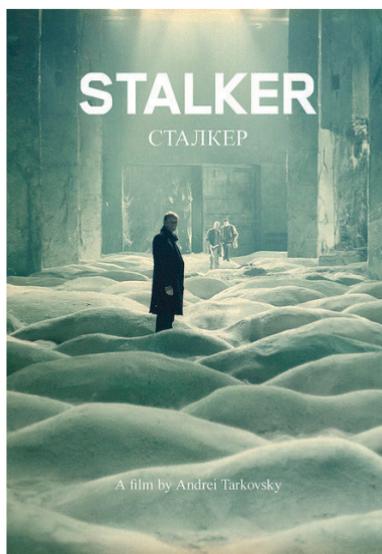
Las profundidades de lo humano y el deseo

Por Claudia Tame Domínguez

Stalker (1979).

Dirección: Andrei Tarkovsky

Tarkovsky se ha ganado un lugar en la historia del arte y del cine gracias a la profundidad psicológica de sus personajes; el dolor, la alegría y el deseo juegan un papel preponderante en la contrucción narrativa, que al mismo tiempo juega con un universo visual propio que posee una originalidad innegable y que hace del cine de este artista un digno representante del llamado *cine de autor*.



Le película que nos ocupa *Stalker*,¹ hace una reflexión particular sobre el deseo, ese motor humano origen de placeres y dolores; en las siguientes líneas se piensa de la mano de Tarkovsky tratando en ahondar en profundizar sobre preguntas como: ¿la felicidad reside en el cumplimiento de los deseos? ¿eso que se desea es constitutivo de una individuali-

¹ *Stalker* fue filmada en 1979. La filmación comenzó dos años antes en 1977. Es importante agregar que durante toda su carrera cinematográfica luchó contra la censura soviética, esta obra no fue la excepción. A pesar de contar con el apoyo de grandes cineastas como Antonioni, Rosi y Fellini y de las fuertes cantidades de dinero pagadas por la exhibición de sus películas, nunca consiguió el apoyo oficial a su trabajo.

dad o es algo efímero sin importancia? ¿el ser humano busca el deseo por sí o el cumplimiento de éste?

La película se desarrolla en un lugar llamado *La Zona*, un área generada por la caída de un meteorito y alrededor de la cual se tejen historias: la desaparición de muchos que intentaron cruzarla, su excesiva peligrosidad, y sobre todo la existencia de una Habitación que cumple los deseos más profundos de quienes entran en ella y solicitan su cumplimiento. Los personajes centrales son tres, el llamado Stalker, uno de los varios especialistas en cruzar *La Zona*, para llegar a la Habitación, el Escritor y el Científico. Como personajes secundarios están la esposa de Stalker y su hija Mona, la única que es llamada por su nombre y no por su actividad o función.

Al inicio del filme Stalker duerme con los ojos abiertos junto a su esposa y a su hija, escena familiar teñida de una cierta nostalgia, enseguida el protagonista parte una vez más a *La Zona*, su esposa le ruega quedarse, él se niega y ella cae en un paroxismo de dolor que tiene un tinte de gozo. La segunda parte narrativa transcurre en las dificultades para llegar, el área está protegida por el ejército, que dispara a matar a todos aquellos que traten de entrar. Los personajes lo logran, gracias a la experiencia de Stalker para evadir la vigilancia y su conocimiento de la geografía; enseguida los tres hombres comienzan la travesía para llegar a la Habitación, el camino es largo porqué en *La Zona* todo cambia constantemente y el único camino seguro es el más largo y difícil. En el transcurso el Escritor se cuestiona sobre el sentido último de la escritura, se deja entrever que lo que desea es el reconocimiento del público, el ser aclamado como un genio. Mientras el Científico está dominado por el resentimiento, y sus pensamientos le llevan a considerar con profundidad la responsabilidad social asociada a los descubrimientos científicos y a su uso, sobresobre todo relacionado con la política. Del mismo modo cuestionan a Stalker por su negativa de entrar a la Habitación a pesar de que ha tenido diversas oportunidades para hacerlo, la respuesta críptica es que quienes entran lo hacen buscando la felicidad, pero él nunca ha visto a un hombre feliz.

Cuando finalmente llegan al umbral de la Habitación ninguno quiere entrar, resuena en su memoria la historia de Puercoespín, otro Stalker que mata a su hermano y entra a la

• Las profundidades de lo humano y el deseo

Habitación para pedir su regreso. La Habitación lo hace inmensamente rico, la lección es que sólo se conceden los deseos más profundos, no los que se verbalizan. Puercoespín se ahorca una semana después. El Científico se afirma a sí mismo y supera sus miedos, confronta a su jefe y se propone destruir la Habitación y toda la Zona; Stalker entra en pánico y la voz de la razón la encarna el Escritor que detiene la riña y convence al Científico de desarmar la bomba.

La última parte transcurre en el regreso, Stalker cree que la Habitación encarna la esperanza y que llegará un día que nadie aspire a ella, cuando eso ocurra él perderá toda su razón de existir, su esposa con una inmensa ternura lo consuela y se ofrece ella misma a acompañarlo. La última escena es un monólogo en el que ella expresa su amor por su esposo y su hija y de qué manera la felicidad siempre está entretejida con el dolor, renunciar al dolor es renunciar a la felicidad. En un discurso conmovedor ella expresa una esperanza interior que no requiere a la Zona, ni a la Habitación, sino una convivencia amorosa con su familia.

I. Explorar lo humano

Tarkovsky realizó su carrera cinematográfica en medio de muchas dificultades generadas por la censura soviética, a pesar del dolor que le causaron los largos intervalos entre una y otra filmación, esto le permitió reflexionar sobre el arte en general y sobre el cine en particular; lo anterior lo expresa en su extraordinario libro: *Esculpir el tiempo*.² Obra que permite una comprensión más cercana a lo que nuestro autor quiere expresar.

El cine alcanza su nivel de expresividad en un juego entre lo presentado en la película y el esfuerzo del espectador por comprender; entonces una película se vuelve significativa cuando incita este intento. Una primera aproximación al cine como arte que lo distingue del mero entretenimiento es presentar los hechos de tal manera que no todo sea evidente, que exista un dejo de misterio que se constituye en un intento continuado por comprender qué es eso que el director quiere expresar. ¿Qué es la Zona? ¿Por qué toda ella está cubierta de agua? ¿Cuáles son

² Andrei Tarkovsky. *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005.

los deseos más profundos y ocultos de los protagonistas? Sobre todo, la película interpela al espectador sobre sus deseos profundos. ¿Si yo tuviera la oportunidad de entrar en la Habitación lo que verbalizara sería realmente lo que deseo?

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Salon.com

La idea de la Habitación es por sí misma suficientemente sugerente para provocar una introspección en el espectador. Si lo que concede es lo que realmente se desea, entonces sólo aquel o aquella que tenga profundo conocimiento de si podría sacar provecho, el cumplimiento del deseo. Pero surge inmediatamente la idea de si ese deseo en concreto será suficiente para alcanzar la felicidad. El peso del contenido del deseo que al inicio de la película es claro comienza a oscurecerse, para los personajes y para el espectador. Hay al mismo tiempo la necesidad de reconocer los hilos ocultos del inconsciente, aquellos recónditos vericuetos de la mente donde se alojan los deseos más profundos. Sin una exploración suficiente, sin una comunicación entre el consciente y el inconsciente la Habitación se manifiesta como una trampa.

Para Tarkovsky el montaje debe responder a la lógica del pensamiento, debe tratar de reproducirla, pero no la lógica de la ciencia, sino de la emoción, a decir de nuestro autor: “Creo que el razonamiento poético es más cercano a las leyes que gobiernan el pensamiento, y por lo mismo a la vida misma... Con las concatenaciones poéticas se amplía nuestro espacio emocional y el espectador se hace más participativo; se hace partícipe del

• **Las profundidades de lo humano y el deseo**

proceso del descubrimiento de la vida, sin apoyo alguno de conclusiones hechas a partir de la trama o de los inevitables señalamientos del autor”.³

De lo que se trata es de evitar lo obvio, de dejar espacios vacíos que el espectador llene con su propio pensamiento, que es al mismo tiempo una introspección. En la película que nos ocupa, el primer elemento que logra el citado objetivo es el ritmo, las acciones acontecen a un ritmo pausado, los diálogos se intercalan con escenas de la Zona, algunas que rozan la abstracción, y que constituyen el silencio llenado por la voz interior del espectador. El segundo elemento es la apariencia de la Zona, un espacio en el que se alternan la belleza natural, una atmósfera transparente y la destrucción que tampoco carece de belleza; toda la Zona tiene agua, la danza entre la transparencia, el *fluir* y las tribulaciones de los personajes es poética. Para Tarkovsky “La poesía es la conciencia del mundo, un modo de relacionarse con la realidad, de modo que la poesía devenga una filosofía que oriente la vida”.⁴ Una orientación que debe ser carente de contenido, no hay ninguna intención moralizante en la película, hay una invitación a generar un pensamiento ético que sea armónico con la belleza del pensamiento y la belleza del arte.

Para lograr este tipo de pensamiento en el espectador, el cineasta como artista debe lograr una armonía entre la forma y el contenido que se centre en el estado psicológico de los personajes.

Las obras maestras nacen de la lucha del artista por expresar sus ideales éticos, de hecho sus conceptos y su sensibilidad están conformados por esos ideales: si ama la vida, si tiene la necesidad avasallante de conocerla, cambiarla, de tratar de hacerla mejor; en pocas palabras, si lo que intenta es participar en acrecentar el valor de la vida, no hay pues peligro en el hecho de que su representación de la realidad haya pasado a través del filtro de sus conceptos subjetivos, de sus estados de ánimo, ya que su obra será siempre un empeño espiritual que aspira a hacer más perfecto al hombre: una imagen del mundo que nos cautive por su armonía de sentimiento y pensamiento, por su dignidad y autodominio.⁵

3 *Ibid.*, p.24

4 *Ibid.*, p.25

5 *Ibid.*, p.33

Lo llamativo de la cita anterior se centra en que la belleza no es un fin en sí misma, sino que está unida a la necesidad e un conocimiento de la naturaleza humana para mejorarla, la intención ética es el fundamento de la imagen estética, de este esculpir el tiempo que caracteriza al cine como arte.

Lo que hace distintivo un estilo artístico es para nuestro autor un ideal ético. Entonces cabe la pregunta sobre el contenido ético en *Stalker*. Lo que es más evidente es una belleza que es al mismo tiempo cotidiana y poco común en el cine. Los personajes tienen rostros surcados por arrugas que reflejan su personalidad y su estado emocional. El escritor que fluctúa entre la vanidad y la angustia, entre un deseo de ser reconocido como genio y el reconocimiento de que la verdadera escritura es la expresión de las luchas internas del escritor, de que una vez que se imprime una obra literaria se separa de su creador, se vuelve autónoma, de que escribir es de algún modo “ser devorado por lo otros”, de que ese darse a los demás sólo adquiere sentido si descansa en una necesidad profunda de adquirir y proporcionar un conocimiento de sí que sólo se completa cuando es compartido por otros.

El científico posee en ciertos momentos un rostro amable, franco, parece abierto a los demás; pero cuando se trata de confrontarse a sí mismo se vuelve adusto, tímido cerrado sobre sí. Es confrontar la posibilidad de acabar con la esperanza que encarna la habitación, de considerar las consecuencias de los avances tecnológicos y de llegar a la paradoja de querer frenar la destrucción con violencia que le lleva a alcanzar una paz interior que se refleja en su rostro y en su mirada franca, transparente dirigida a la cámara y que recuerda los retratos renacentistas en que el personaje mira directamente al espectador.

Stalker es un hombre viejo, acabado, se deja entrever que su obsesión por la Zona lo ha consumido, que tiene mirada de túnel, toda su vida gira en torno a regresar, a sobrevivir, a tener emociones a través de los deseos de otros. Su mirada es de dolor, un dolor que no le abandona en ningún momento y que le impide apreciar cualquier otra cosa o persona que esté fuera de la Zona.

• **Las profundidades de lo humano y el deseo**

En conjunto estos tres personajes ejemplifican el encontrar la belleza en un rostro surcado por el tiempo; un tiempo que lleva en sí las emociones de los personajes y que Tarkovski expresa como un ser moldeados por ellas. De lo anterior la importancia de los personajes de la esposa y de la hija. El monólogo final refleja un rostro franco, con una gran paz interior, que no es la resignación de la esposa sumisa, sino la certeza de que la felicidad reside en el amor, en el cuidar de los otros, en una infinita compasión por el dolor de Stalker y por la certeza de que vive de acuerdo a un ejercicio pleno de su libertad.

El final de la película es misterioso y ha sido profusamente analizado por quienes encuentran en el cine de Tarkovski un objeto de estudio. La hija, Mona, sola frente a la mesa, se escucha el silbido de un tren, en una confluencia de eventos naturales y sobrenaturales mueve con la mente los objetos; mientras su padre yace en la cama lamentándose por estar lejos de la Zona y de sus infinitas posibilidades. Ironía que refleja la negativa de Stalker de mirar dentro de sí; de mirar a quienes le aman y de encontrar lo extraordinario en su vida aparentemente ordinaria.

El ideal ético que expresa la película reside en la necesidad del ser humano de autoexplorarse, de mirar en lo profundo de los deseos, pero no para recurrir a una afirmación de lo individual por sí mismo, sino como una aspiración al bien, a la vida buena que es un ideal ético y la base de la felicidad. “El arte sólo tiene la capacidad de hacer el alma humana receptiva a la bondad a través de la conmoción y la catarsis... El arte sólo puede alimentar -conmocionar, conmover, ocasionar- una experiencia psíquica”⁶, en este caso la del autoconocimiento, la exploración de la emoción constitutiva de lo humano, pero que se puede vivir en un sinnúmero de maneras distintas, pero a decir de nuestro autor, sólo quien se inclina hacia el bien alcanza la felicidad, sólo el artista que supera la mera afirmación de lo individual alcanza la expresión del bien y de la belleza.

⁶ *Ibid.*, p.44

Bibliografía

- Tarkovsky, Andrei. *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2005.
- Arroyo García, Sergio Raúl. “Andrei Tarkovsky: Devolver a la naturaleza sus enigmas”, en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, núm. 15, UAM-Xochimilco, México, abril de 1992.
- Azgin, B. “Tarkovsky’s Philosophy of Love: Agape in Stalker and Sacrifice”, en *Journal of History, Culture and Art Research*, 7(2), pp. 205-215, <<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i2.1490>>, 2018.
- Pourtova, Elena. “Andrei Tarkovsky: Stalker of the unconscious”, en *Journal of Analytical Psychology*, 62(5), pp. 778-786, 2017.
- Burlacu, Mihai. "The 'Zone' as heterotopia in Andrei Tarkovsky's Stalker", en *Bulletin of the Transilvania University of Braşo*, Series VII: Social Sciences, Law, 8(57), No. 2, 2015.
- Smith, Stefan. “The Edge of Perception: Sound in Tarkovsky’s Stalker”, en *Soundtrack*, vol. 1, no. 1, 2007, pp. 41–52(12), <https://doi.org/10.1386/st.1.1.41_1>
- Dyer, G. “Into the Zone”, en *Paris Review*, (198), pp. 100–141, <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hus&AN=525473691&lang=es&site=eds-live>>, 2011.

Los límites del mundo

Por Claudia Daniela Flores Ugarte

Nostalgia/Nostalghia (1983)
Dirección: Andrei Tarkovsky



¿Dónde estoy cuando no estoy en la realidad o en mi imaginación? He hecho un pacto con el mundo. Debe estar soleado de noche y nevado en Agosto. (...) Solo mirad la naturaleza, veréis que la vida es simple. Debéis volver al punto donde estuvisteis, al punto donde te equivocasteis. Debemos volver a los principales fundamentos de la vida sin ensuciar el agua.

Tarkovsky

Hablar sobre Tarkovsky siempre es complicado e incluso, diría, osado. Sus filmes suelen cargarse de elementos que pueden ser sobreinterpretados. Suele sobrepensarse el significado de sus obras, hablándose de ellas como creaciones difíciles de comprender. Nada más lejano a eso. Aunque el cine de Tarkovsky no es, en absoluto, cercano a Hollywood, tampoco tendría porqué tratársele esotericamente, como si solo unos pocos fuesen capaces de comprender. A fin de cuentas, el cine es un arte para las masas y la propuesta de Andrei es para todos: “al hablar de poesía, no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía para mí es un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con

la realidad”. (*Esculpir en el tiempo*, p. 39).

Sin embargo, las historias del cineasta soviético son simples y suelen tratar temas no ajenos a la experiencia de cualquier ser humano: el amor a la naturaleza, la vivencia de lo sublime, el recuerdo de la madre, la carencia de sentido, la ausencia de inspiración, el deseo de lo que no se tiene, la fe, la muerte, la existencia, el anhelo de regresar al origen, etc. Es sobre este último asunto del que trata *Nostalgia*... “del griego clásico νόστος (regreso) and ἄλγος (dolor)”. Siempre me gusta echarle un vistazo a las etimologías, me otorgan una visión más clara de palabras cuyo sentido se ha venido desgastando en el uso. Así, este “regreso” apunta al deseo que se tiene de estar en el lugar en el que no se está, es el anhelo por retornar, pero ¿a dónde? Puede pensarse como un temple de ánimo que alude al regreso al hogar, a la patria o a algo todavía más originario, como lo es en este largometraje. Se nos cuenta la nostalgia del protagonista por su su hogar, por su patria y —quizá— por algo más, dolor de no poder volver a no se sabe dónde.

Tenemos tres personajes principales: Andrei Gorchakov, un escritor ruso, Domenica, la mujer traductora que acompaña a Andrei en su viaje a Italia y Doménico, un hombre catalogado por la gente como el loco del pueblo, aunque ya les adelanto que está muy cuerdo. *Nostalgia* es, muy probablemente, una de las obras más personales de Tarkovski. Se percibe una proyección del propio director en Andrei Gorchakov, quien es un artista que se traslada a Italia para adentrarse en el sentir de uno de sus artistas favoritos, un compositor de apellido Sosnovsky quien murió triste y lejos del país que lo vio nacer. Recordemos que, debido al régimen instaurado por la URSS al cine de Tarkovsky —y las obras de muchos otros grandes artistas— se le instauraron ciertas pautas para que no divergiera con los ideales del Estado Federal, principalmente cuando de las imágenes religiosas se trata, de lo contrario, quien violase las normas, sería políticamente perseguido. Nuestro realizador siempre buscó la manera críptica de darle la vuelta a la norma. En *El espejo* (1975), por ejemplo; escuchamos de fondo *El evangelio según San Juan* de Bach y también vemos la zarza divina arder; en *Andrei Rubliov* (1966), se plasma la vida del autor de La Trinidad en un monasterio; o también las referencias al bautismo en las lluvias de

- Los límites del mundo

corte místico en *La infancia de Iván* (1962) y un largo etcétera de interpretaciones religiosas que se pueden consultar en *La sacralidad y la poética en la cinematografía de Andrei Tarkovski* escrito por Manuel Capetillo. ¿Aunque no son estas interpretaciones más bien sobre interpretaciones que exceden lo simple de aquello que se muestra?

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Perfil en *Twitter* de Uwe Steiner.

En todo caso, el destino de Tarkovski es el destino del protagonista Andrei, y él terminará su vida en el exilio italiano. Nuestros protagonistas se trasladan a Italia y podemos entrelazar sus destinos. E incluso la muerte de cáncer pulmonar —probablemente contraído al grabar *Stalker* teniendo de fondo la planta nuclear de Chérbobil (1979)— es el *Sacrificio* del ya agonizante Andrei por atravesar el estanque con la vela encendida, única esperanza para que el mundo pueda renacer. En *Nostalghia*, Tarkovsky juega con los límites del mundo onírico y el de la vigilia de la experiencia de su *alter ego* Andrei Gorchakov, no solo como un mero recurso cinematográfico, sino como parte de la historia que reafirma los límites políticos, sociales y territoriales que existen entre Rusia e Italia que, no obstante, pueden ser superados a través de lo poético. La diferencia que existe entre el sueño y la realidad insinuada por los cambios en la tonalidad de la atmósfera; en los sueños, que se tiñen con la escala de grises y verdes, se va difuminando hasta confundirse con la propia vida del realizador. Andrei sueña que está en su hogar, con su familia, su tierra, su paisaje, su clima y, al despertar, lo soñado como huella imborrable de esa nostalgia por regresar. Dentro de los recuerdos/sueños de Andrei podemos

ver una mujer, una joven y un niño. Pienso que aquella mujer es su madre y esas regresiones, son de su infancia en aquel país del que fue expulsado. El amor de Eugenia le recuerda al amor de su madre y de ahí el distanciamiento entre ambos personajes. Por otra parte, la realidad actual del personaje, que dibuja una Italia de atmósfera sombría y melancólica, a pesar de lo pintoresca, y con tintes más bien desoladores es reflejo de su nostalgia y a pesar de esas tonalidades, *Nostalgia* nos muestra un paisaje de belleza inconmensurable.

Por su parte, Doménico, el loco del pueblo va, en mi opinión, todavía más lejos en el deseo de querer-regresar, si es que acaso es lícito hablar de magnitudes del deseo. Ese discurso final encima de la estatua de Marco Aurelio es uno de los más conmovedores que he visto en el cine; es un manifiesto profundo del estado actual del espíritu individual y colectivo. Además es una de las secuencias más impresionantes que haya visto o hasta soñado. En ese discurso Doménico habla también de la libertad, del hecho de no saber qué hacer con ella, idea que, transferida al contexto histórico del director y de Sosnovsky, el compositor, el hecho de haber salido del país donde se encontraba limitado artísticamente, es garantía de nada cuando el ánimo de la *Nostalgia* recorre el espíritu. No sé si Andrei murió o solamente se desvaneció, pero el director logró fundir la esfera del anhelo a través de lo onírico y la de la realidad fáctica con una imagen poética, prácticamente estática, en la que su hogar queda inmerso en un recinto que parecen las ruinas de un templo todavía bello, todavía más místico. “Las cosas no son como en realidad fueron, sino como se les recuerda y, por tanto, una mera vuelta hacia atrás física (el retorno al hogar), no implica asimismo el regreso a ciertas sensaciones y valores espirituales ya perdidos (...). El regreso al hogar es un fin imposible”. (*Esculpir en el tiempo*, p. 16). Quizá el regreso al hogar sea un fin poéticamente imposible en la vigilia, pero poéticamente posible en el mundo de los sueños, en el mundo de la muerte, en el mundo de la imaginación y en el mundo del arte.

Bibliografía

Tarkovsky, Andrei. *Esculpir en el tiempo*.

Ven y mira (1985).

Por Óscar Daniel Sandoval Flores

Dirección: Elem Klimov



Muchas veces el ejemplo es más eficaz que las palabras para conmover los corazones de hombres y mujeres.

Pedro Abelardo, *Historia de mis desventuras*

Wolfgang Amadeus Mozart se encontraba en la antesala de la muerte cuando compuso una de las piezas musicales más recordadas de él: *Requiem* (KV626). Este es un género muy cultivado que hacía presencia en la *missa pro defunctis*, ceremonia donde se le daba el último adiós al fallecido. La estructura de la obra consta de varios momentos de los cuales uno es llamado lacrimosa. Su letra vela así:

*Lacrimosa dies illa, // Qua resurget ex favilla // Judicandus homo reus.
// Huic ergo parce, Deus: // Pie Jesu Domine, // Dona eis requiem. Amen.*

“Lamentable el día que resurjan de las cenizas los hombres para ser juzgados, ten compasión de ellos, Señor, y concédeles el descanso eterno”... Esta traducción puede no estar exacta, pero para para los fines de aquí, será más que interesante. Esta pieza nos acompañará en el final de la película que hace presencia aquí: *Ven y mira* (1985) del soviético director Elem Klímov. No podremos ser tan indiferentes con la letra de la *Lacrimosa* una vez que hemos terminado de ver esta película. En efecto, esta letra cobra relevancia cuando vemos por qué está incluida en esta obra maestra de Klímov. Para llegar a este momento, a el clímax de la película, debemos aguantar todo lo que el director tiene que contarnos, aunque en una entrevista reveló: “Terminé filmando una versión ligera de la verdad. Si hubiera mostrado todo lo que vi, y mostrado la verdad entera, ni yo hubiera podido verla”. El juicio que se presenta al final traspasará la pantalla y se espera que las reflexiones abunden, que el espectador no quede indiferente con lo que ve, quizá por eso, también, se llama *Ven y mira*, tan simple pero tan preciso título para una película que busca ser vista aun cuando sepamos que habla de la guerra y muchas películas hay ya de la guerra... pero pocas o ninguna como ella.

Ven y mira habla de la Segunda Guerra Mundial desde los ojos de un niño bielorruso. Florya que, por un juego, halla el camino que lo llevará a la locura, al deterioro de su rostro y su espíritu y al odio. El viejo de la primera secuencia advertirá las preguntas que todo el mundo se hizo sobre el nazismo: ¿qué les pasa? ¿están locos? ¿qué hacen? Aunque las preguntas van dirigidas a los niños que se encuentran jugando, más adelante, estas preguntas podrán constatarse como metáforas. Florya decide enlistarse en las filas bielorrusas para enfrentar a los alemanes. Los bielorrusos encontraron en el verano de 1943 su actividad más latente, más rebelde. Florya así como casi todo personaje que es filmado se reconoce como tal, mira a la cámara como si estuviera mirando a los ojos de cada uno de los espectadores. Los primeros planos abundan la película, la función del primer

• **Ven y mira (1985)**

plano hace resaltar el rostro de los personajes y en esta película logra su cometido. Prácticamente encontramos pocas tomas abiertas o extreme *long shot*, y puede que esto encuentre su porqué en el hecho de remarcarnos la presencia de nuestro protagonista. No vamos a parar de ver su rostro y esto conforme a la duración de la película iremos encontrando la respuesta, una cruda y sorprendente respuesta.

Las secuencias son complejas como lo demanda una obra así; son ellas las que hablan acompañadas por recursos cinematográfico como el sonido, la fotografía, la música, los personajes, etc. Si estamos dispuestos a detallar cada plano sería magnífico y hermoso, a la vez que terrorífico, y si no, también, cada quien sabe cómo disfrutar una película de la manera que más le plazca. Pero bueno, supongamos que gustan de detallar una película, creo que *Ven y mira* sería una gran propuesta para realizar esto. Ahora bien, quizá yo detalle algunos aspectos, serán los que yo percibí porque al final de todo me fascina detallar el cine; pero esto no se hace de algún modo arbitrariamente, sino para incitar a ver una de las mejores películas bélicas que se han realizado. Si tengo que decir algo así es que con la película me ahogué, me faltó el aire y hasta cierto punto la película dialogó con mi vida, creo que hablaron de la muerte y de si existe Dios o si hay algún paraíso, creo que resaltaron a Dante y su recorrido y ensalzaron los detalles de la Divina comedia. Creo que hablaron también de qué sucedería si se cumpliera el veredicto de la Lacrimosa de Mozart si nuestra carta de presentación fuera la Segunda Guerra Mundial, pero bueno, me dormí, eran asuntos que no tenía que escuchar y hasta cierto punto no quería escuchar. Aunque creo que todo se acomoda para que nos asfixiemos. Klímov pone de relieve que también podemos horrorizarnos sin ver, con sólo escuchar ya podemos sumergirnos en el horror de una guerra, y no sólo de las balas o de las bombas detonando y alzando tierra por doquier, sino que los sollozos de la gente pueblerina del lugar, las lágrimas, los gritos, las plegarias son motivo de incomodidad. Para remarcarnos esto, el director agrega escenas que pretenden ser vistas y en algún punto remarcar lo que el guion ya nos está diciendo: la incomodidad de Flor ya en su entorno y consigo mismo. La escena donde aparece el personaje que sabiendo un poco de historia cualquiera podría reconocer

brinda otro aspecto narrativo a la trama, tomando ese entorno punzante y asfixiante creado en la historia se quiere inculpar a ese personaje con un juicio moral, el juicio tiene la fuerza de muchas personas gritando con el más puro odio. Es tan incómoda y angustiante la secuencia como escuchar Revolution 9 de los Beatles

Otro aspecto relevante de la película de acuerdo con su contexto, es decir, la Segunda Guerra Mundial es la localización. No nos encontramos en una ciudad, ante el majestuoso horror de una ciudad destruida que ya de por sí es impactante, sino que nos ubicamos en un pueblo, en medio de la nada, en el lugar perdido por el ojo común, donde llega lo más escaso, por no decir, nada. Este es el perfecto sitio para cometer los horrores que sólo quien quiera verse por sobre los demás puede realizar, el lugar donde si les va bien hay noticias, de las cuales pueden obtener un poco de atención del mundo, pero no sucede así: a la anciana de la cama nunca sabremos si alguien la llega a apoyar después del acto que para los nazis fue “gracioso” Así pues ¿quién se acordará de ese pueblo? ¿Quién llegará a levantar los cuerpos de las víctimas de la supremacía? Verlo desde ese punto puede ser pesimista, y claro, habrá quienes difieran de aquella postura, pero creo que no es para menos, a veces no es muy grato recordar las “tonterías” que cometiste por lograr tu cometido... pero bueno.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. imgur.com

• **Ven y mira (1985)**

Para terminar, hay que mencionar algo importante. Aquí no hay Schindler para salvar a quienes la muerte se les ha impuesto arbitrariamente, aunque él mejor que nadie se reconoció inepto por salvar a algunos de miles que murieron; aquí no hay diario que nos narre la guerra a ojos de una niña, el diario son las vivencias mismas, vivencias que quizá en su paso a una hoja se pierda mucho contenido; aquí no hay padre que le recuerda a su hijo lo bello que es vivir, porque el niño de esta película parece tener sólo el recuerdo de su padre y no más; aquí hay un niño viejo, como Benjamin Button, que ojalá sólo haya nacido viejo y no lo hubieran hecho viejo, un niño que se perpetúa; hay un momento de la película que nos dice “esto no cambiará, esto seguirá pasando mientras niños se vayan incorporando” es decir, ¿qué cambiaremos para que ya no hayas niños en las filas de combatientes para cualquier cosa? ¿qué cambiaremos para no repetir una guerra más? Quizá sea agudeza (o pedantería) el vivir la escena del juicio del niño cuando detona por única vez su arma, se encuentra frente a frente con él, lo tiene entre las cuerdas porque apenas es un infante, si lo hubieran detenido ahí, ¿no habría ocurrido la Segunda Guerra Mundial? O qué hubiera sucedido si hacemos caso lo que cuentan por ahí, que parece se ha vuelto un mito, que Freud recomendó terapia a Adolf Hitler ¿eso hubiera cambiado algo en la historia?

Las cuitas rusas

Por Raúl Picazo

Elena (2011), *Leviathan* (2014), *Loveless* (2017).
Dirección: Andrey Zvyagintsev



Me gustan los dramas que se universalizan, que son ajenos, pero se vuelven propios por la similitud del actuar humano. Ya sea en Rusia o en México, este paralelismo social es fundamental en las obras que van más allá del territorio donde fueron creadas. Abordaré tres películas que representan el drama ruso que se vuelve propio: *Elena* (2011); *Leviathan* (2014); *Loveless* (2017) del director Andrey Zvyagintsev, el cual es uno de directores de cine más importantes de la Rusia contemporánea. Su debut fue con *The Return* (2003), la primera película rusa posterior a la Unión Soviética en ganar el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia. Pero más allá de los premios, que interesan para dar a conocer la obra, me sumerjo en los dramas de estas tres películas, que son historias que

- Las cuitas rusas

sucedan a cada rato en nuestro país, donde el acontecer diario sumerge al ciudadano en un ser desentendido del otro, historias que se han llevado al cine pero que se han realizado con un tratamiento ordinario y risible, no con la facultad que da el arte para abrir caminos y crear ideas, es justo lo que hace Andrey Zvyagintsev su fotógrafo Mikhail Kritchman, crear dramas cotidianos que se universalizan.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Cinedivergente.com

Elena es la historia de una madre abnegada que ayuda a toda costa a su hijo parásito para que salga a delante, es muy mexicano el asunto de la madre que ayuda, que sufre, que hace todo por su vástago, esta historia es conmovedora y me hace recordar historias de lucha y sobrevivencia de mujeres mexicanas. *Leviathan* es una de mis películas favoritas, ya que el drama representa el abuso del poder y cómo se las ingenian los políticos para salir avantes de sus tropelías, pero también aborda el hastío y el desamor, producto de una acción que repercute directamente en la pareja protagonista de la historia. Esta historia tuvo represalias del gobierno de Vladímir Putin por su carácter crítico y por abordar una historia que ataca directamente a los funcionarios públicos corruptos. No solo es un hombre aquel que sufre las vejaciones del poder, porque esta película representa la vida de ciudadanos libres que nos vemos sometidos a los designios de un sujeto que fue votado por una sociedad, que debería servir al pueblo y no joderlo.

Y por último *Loveless*, esta trama se universaliza por las batallas que dan las parejas al separarse y no sentirse solos, dejando de lado a las personas que trajeron al mundo, se envuelven en su egoísmo y no hacen otra cosa que lamerse las heridas. Estas historias se representan de una manera magistral las clases sociales imperantes en Rusia, sus relaciones personales, sus luchas contra el poder, su forma de afrontar la vida en comunidad. Pienso que Andrey Zvyagintsev, es un director que quiso representar las pasiones más básicas del ser humano, y llevarlas a la pantalla grande para reconocernos en ellas y partir de ahí, hacía una manera diferente de ver la vida.

Qué difícil es ser un Dios (2013).

Por Ricardo Hernández

Dirección: Aleksey German



Los protagonistas se arriman en todo momento, no sé qué aroma buscan, pero tienen que pegar su nariz al cuerpo del otro y olerlo. Agarran con la mano excremento o un poco de sangre y respiran, a veces necesitan restregarse otra sustancia viscosa en el rostro para no perder hedor alguno.

Al inicio de la película *Qué difícil es ser un dios*, del director ruso Aleksey German, el espectador se entera que el lugar donde ocurre la historia es un pueblo medieval, pero ubicado en otro planeta, parecido a la Tierra, pero más pequeño, donde los habitantes presentan características similares a las que los terrícolas vivieron hace más de ochocientos años. Ese planeta fue elegido por un grupo de científicos para estudiar, de manera presencial, el surgimiento de un tipo de Renacimiento como el

que conocemos

En la ciudad de Arkanar, donde llueve intermitentemente, pero la neblina siempre se queda, seguimos al carismático Don Rumata, quien es parte de ese equipo de científicos que sólo tienen permitido observar el devenir de ese planeta sin intervenir en su historia. Difícil instrucción aquella de estar presente y no afectar.

Gracias a los paseos de Don Rumata entendemos que hay bandos en pugna: por un lado, un escuadrón gris que va matando a los artistas y pensadores. Y en el “otro extremo” un escuadrón negro que tortura a toda la población. Ambos grupos armados son patéticos, muchos de sus movimientos recuerdan las pantomimas de Los tres chiflados, son asesinos que torpemente van acabando con la posibilidad de un Renacimiento.

La ley del más fuerte está en apogeo en la cinta y en nuestro inicio de siglo. El espectador contemporáneo puede ver en los campos que concentran migrantes o campos de refugiados una manera de relacionarnos que conserva las peores prácticas ancestrales.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Cloudinary.com

Las repeticiones de Don Rumata nos recuerdan que nos parecemos a los caños, que estamos atravesados por aire. Se esfuerza por inhalar la fragancia o la fetidez de lo que va encontrando a su paso. Además, es un apasionado de los instrumentos de viento, se acerca a diferentes flautas y sopla, sopla y hace música.

• *Qué difícil es ser un Dios* (2013)

Meter y sacar aire del cuerpo, respirar y exhalar, la vida ocurre entre esos ejercicios que, por cotidianos, a veces, subestimamos

En la película cada escena es un cuadro cargado de detalles, se requiere de atención para apreciar tantos elementos estéticos en diferentes planos que, además, constantemente son perturbados por vapores, sombras, lluvias y un sin número de artefactos que dificultan una escena e inician otra. El movimiento atropellado de la cámara se vincula con el desgaste de Don Rumata, la cámara va chocando también con los otros, está agobiada.

En cierto momento Don Rumata, el científico, se aleja del plan original. Don Rumata quiere acabar con todos.

Si bien el contexto es de muerte y destrucción, la historia está plagada de vida. Mujeres embarazadas, niños jugando y decenas de animales enmarcan los encuentros de los protagonistas.

El piso común es un lodo espeso que mancha a todos por igual. Todos están empapados con la misma lluvia, los científicos no escapan tan fácil del contagio. La infección aquí es como la mierda que cubre a Pim, aquel personaje de Beckett que también reptaba por el lodo. La viscosidad del clima porta algo de los otros que alienta el paso que perturba. La viscosidad también aparece en los sueños de Don Rumata, su tristeza abona al fango compartido.

La cinta es el resultado una interpretación que hace Aleksey German del libro homónimo de los hermanos Strugatsky, los mismos que escribieron *Roadside Picnic*, novela base para *Stalker* de Tarkovsky.

Qué difícil es ser un dios es una obra de arte.

Leviatán (2014).

Por Ángel Alvarado Cabellos

Dirección: Andrey Zviagintsev

Si 2666 de Roberto Bolaño puede ser entendido como una genealogía de la representación del mal, partiendo de lo que puede llamarse la figura “alemana”, personificada en Hans Reiter, aunque más claramente en el Carlos Wieder de *Estrella Distante*, como en quien tiene lugar lo “irrepresentable” del Holocausto como origen y fin del arte, y desembocando en su porvenir en lo que puede llamarse la figura “mexicana”, ya imposible de personificar, sino solamente de “ir-representar” bajo el archivo, es decir, bajo la mecánica acumulación de casos de mujeres desaparecidas en Santa Teresa en cuya burocrática y a la vez polifónica des-territorialización resuena el horror, hay, por decirlo así, asimismo una figura intermedia que podría denominarse “rusa”.



Es Hans Reiter quien, abandonado en Kostekino, encuentra los papeles de Boris Abramovich Ansky en el escondite de una chimenea, en los cuales, mediante sobre-distanciamientos platónicos, se cuenta a su vez la historia del escritor judío ruso Efraim Ivánov, quien después de haber tentado suerte plagian-

do cuentos de autores clásicos rusos sin mucho éxito y haberse afiliado al partido, encuentra finalmente la fama de manera azarosa e imprevisible para él mismo mediante el encargo de representar la vida rusa con un cuento mediocre en el espíritu del futurismo, es decir, en un arte que encarne la revolución y la técnica como aquello que da lugar al proletariado futuro, género que repite hasta que nuevamente la fórmula acaba por envejecer. Es en ese momento que conoce a Ansky, cuya juventud revolucionaria, así como sus aventuras siberianas y sus experiencias de otras tierras lo inspiran a encontrar nuevamente una fama inusitada como un Julio Verne ruso con su primera novela de ciencia ficción. Gorki le escribe una carta, la cual cuelga enmarcada en su pared, y, no obstante, no deja de cernirse sobre él el miedo del escritor a ser malo, es decir, “a la pisada que no deja huella”, al olvido. Con el fracaso de la revolución de octubre, le sobreviene nuevamente el ocaso; sin ninguna razón aparente, se retiran sus obras de las librerías, lo expulsan del partido, acaba por obsesionarse revisando sus libros para encontrar algo que justificase su expulsión. Se vuelve un apestado de los escritores revolucionarios, lo detienen, lo encierran en un calabozo, lo hacen firmar unos papeles, le pegan un tiro y arrojan su cadáver en la parte de atrás de un camión.

Es difícil no pensar a partir de dicha historia, por ejemplo, en la figura de Bulgákov, salvando las diferencias –*los manuscritos no arden*–, tanto por el juego del gato y el ratón que entretuvo con Stalin, así como por la paranoia que acecha constantemente en *El maestro y Margarita*, mediante la pandilla del demonio Vóland y el gato Beguemot que instaura el caos en la élite literaria de Moscú en una especie de representación del mal como la “fatalidad”, como la necesidad de la contingencia. Si la figura alemana enraíza el “acontecimiento” como aquello que reinscribe al pasado y al futuro como “destino”, pero como un destino que al mismo tiempo es el acontecer de lo irrepresentable, es decir, el “errar” no como el miedo a ser malo, sino a que dicha “maldad” se inscriba como la inscripción de la historia misma, no como el miedo a la pisada que no deje huella, sino como una huella que sea ella misma el pisar, no como el miedo al olvido, sino, más bien, como la propia destrucción, la figura rusa distiende dicho pathos trágico en uno que bordea lo cómico; no

hay decisión ni indecisión, sino otro “errar”, solo la inevitabilidad del azar que en un instante te pone en un pedestal y que al siguiente te hace caer en la fosa común, o, más aún, como dice Žizek con respecto al estalinismo, el ser reducido a un prisionero que construye monumentos a sí mismo.

Esa es la figura “rusa” que parece transparentar en *Leviatán* –Zviáguintsev dice, en efecto, que “vivir en Rusia es como estar en un campo minado”. Ya desde el título, la película no oculta el querer ser una representación del libro de Job, es decir, el intento de reconciliar la existencia de Dios con el mal radical, al contar la historia de Kolya, mecánico alcohólico y temperamental que vive junto a su esposa Lilia y su hijo Roma, ambos resentidos por el fantasma de su primera esposa muerta, en una casa construida por él mismo en la costa rusa, altamente rentable para los intereses del asimismo alcohólico alcalde Vadim, quien, aunado con la corrupción política, policial y, antes que nada, eclesiástica, busca apropiársela a un precio menor al del mercado. El intento por hacer frente a la inclemente fatalidad que se cierne sobre él y que lo lleva a recurrir a Dmitri, viejo amigo del servicio militar, convertido en abogado en Moscú y quien juega el rol al mismo tiempo de la figura “atea” y “burocrática”, no hace sino desencadenarla de manera más dramática. El recurso a chantajear al alcalde no acaba sino en una golpiza y en una amenaza de muerte que manifiesta la violencia más allá de todo recurso legal; su ayuda como amigo de la familia no culmina sino en acabar convertido en el amante de la esposa, lo cual hace estallar toda la institución familiar y ocasionar el auto-sacrificio de Lilia y la condena final de Kolya. Y, no obstante, no se trata solamente de reducir el acontecer del mal a la prueba máxima a la que nos expone Dios ni al misterio de Dios mismo, es decir, al transparentar de la absoluta incognoscibilidad de la voluntad divina, al mandato de asesinar a tu propio hijo. Es dicha figura justamente lo que emparenta a *Leviatán* con el “sacrificio de sí” del último Tarkowski, más allá de la deuda formal de las largas tomas de las fuerzas de la naturaleza –más bien, es a partir de ellas que se hace manifiesta su diferencia. Dicho intento de conciliar la existencia divina con el mal radical debe complementarse con lo que asimismo extrae Žizek de su lectura de Job, a saber, con la impotencia di-

vina frente a la propia materialidad de su creación. Y, más aún, con la figura de un Dios que sufre de sí mismo y que solo tiene lugar como el propio horror, en el cual la absoluta trascendencia divina solo puede acontecer como aquello que se subvierte a sí mismo en una necesidad de la contingencia.

Más aún, si en Tarkovski hay dicha “mistificación idealista” de la experiencia de nuestra subjetividad frente a una trascendencia divina, en Zviáguintsev se presenta dicha mistificación de manera “secularizada”. La figura tarkovskiana de la *dacha* rusa, de la casa de campo de provincia, no encuentra dicha poetización en *Leviatán*– Kolya, por intercesión del “ateo” Dmitri, no pretende conservar la casa, sino solo recibir a cambio el precio del mercado. Asimismo, la experiencia de la alteridad divina es reconvertida en la aceptación del Otro simbólico del Estado como aquel que garantiza de manera cínica la seguridad del orden. Así, en el encuentro existencial que tiene Kolya con el sacerdote ortodoxo hay, en primera instancia, un momento tarkovskiano en el que se afirma el misterio de Dios –¿sacarás tú a Leviatán con anzuelo, o sujetarás con cuerda su lengua? – para después pervertirse en un segundo momento de institución simbólica del mal como aceptación del orden establecido– *después de esto vivió Job 140 años, y vio a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, hasta la cuarta generación*. Dicha figura del “sacrificio de sí mismo” acontece, al igual que en Tarkovski, en la doble figura misógina de la mujer como suplemento del hombre. Al igual que en *Solaris*, hay en *Leviatán* dos suicidios de la mujer. En primer lugar, la muerte real de la primera esposa de Kolya, la cual permite que la existencia de Lilia tenga el status del fantasma, es decir, del muerto viviente. En segundo lugar, a partir de dicho carácter espectral, la mujer adopta la doble función de ser, por un lado, la fantasía o la prótesis del hombre – la mujer histérica que exuda una femineidad fatal cuando la cámara espía a Lilia en soledad, fatalidad del deseo femenino que se concretará como el detonante narrativo, así como, por otro lado, el que deba asumir su propio carácter de suplemento como una auto-determinación, como libertad, como la mujer que debe llevar a cabo el acto ético del sacrificio de sí misma en su renuncia a huir a Moscú con su amante para adoptar su rol de madre e impedir la desgracia. El desenlace final en su ambigüedad –si es que Lilia se suicida como el acto místico

de la falsa autonomía de la negación de su fatalidad femenina, o si dicha fatalidad es reinscrita como exterioridad simbólica en el asesinato encargado por el alcalde corrupto –no es sino la sutura de la fatalidad femenina como encarnación del mal. Como bromea Kolya con Dmitri acerca del jefe de policía– *ahí donde lo ves, ya ha enterrado a dos mujeres el tirano*. Sí, pero lo que debería decirse es que el tirano ha enterrado dos veces a la misma mujer.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Cloudinary.com

Ciertamente, si, como dice Zizek, el cine de Tarkovski no se reduce a dicho misticismo idealista, es debido a que dicho espíritu solo puede transparentar a través de la materialidad temporal de sus largas tomas naturales. En *Leviatán*, por el contrario, las largas tomas de cuidada fotografía en las que resuena una “ancestralidad” tienen un carácter meramente estético que se resume en la gigantesca osamenta prehistórica y cetácea. Quieren ser una representación de dicha maldad de la contingencia en la que la especie no deja como huella ninguna ruina en sentido arqueológico, sino el esqueleto como su propia ruina. No acontece, no obstante, por así decirlo, el escombros de la representación. Como dice Zizek, por ejemplo, del *Cine-Ojo* de D. Vertov, hay un acontecer de la necesidad de la contingencia en su intento por desobjetivar el ojo de la cámara como “órgano autónomo” que puede deambular libremente. El ojo, sentido metafísico por antonomasia, no se agota en la representación de lo visible, ni en el abismo de lo irrepresentable como invisibilidad, sino que la maldad solo acontece como la dispersión del ojo de la cámara, en la contingencia de su esencia y la esencialidad de su contin-

gencia. Ciertamente, dicho intento obedece a una determinada época contemporánea del “futurismo” en su ruidosa apología de la potencialidad de la técnica y su silenciamiento del horror de la guerra. Es la misma versión secularizada la que transparenta en las tomas naturales de *Leviatán*, en tanto, a pesar de servir-se de una estética tarkovskiana, entrañan la misma perversión señalada en el ámbito de lo narrativo. La osamenta cetácea no apela solo a una fatalidad ancestral, así como la rompiente de las olas contra el acantilado no pretenden dejar sentir la materialidad del tiempo que todo lo desgasta, sino al mismo tiempo afirmar una fatalidad en el sentido perverso de la aceptación del *status quo*. Las largas tomas no tienen el mismo espesor que en Tarkovski, sino que son largas tomas estáticas, en las que el carácter temporal aunado al encuadre supeditan el devenir a una afirmación de lo epocal, del destino.

Si bien Bolaño propone en “Literatura + enfermedad = enfermedad” como las determinaciones de la enfermedad del escritor, de su “errar”, al viajar, al sexo y al leer libros, es extraño que no añada al alcohol. Podría decirse que el personaje principal de la película es, en todo su cliché y a la vez en toda su democratización, el vodka. “Vodka”, es decir, “agüita”, en un diminutivo que la evapora en lo “espirituoso”, y que transmuta al espíritu como aquello en cuya comunión no hay que rezar, sino beber. Como dice J.-L. Nancy con respecto a la materialidad del vino: “Este vino tiene cuerpo; este cuerpo tiene vino”. Esta transubstanciación es asimismo con la que Joyce gustaba jugar cuando se refería a “dios” (*god*) como “*bog*”, es decir, con el término eslavo, el cual etimológicamente procede del sánscrito “*bhaga*” (*dador*), pero que en inglés quiere decir “*lodazal*” – *the wrath of Bog*. El que figure un retrato de Putin en una escena de corrupción política no es realmente una denuncia por parte de la película, sino más bien, como susurra el alcalde corrupto a su hijo en la escena final, en la que todo el pueblo acude a la misa de domingo, el que Dios nos vigila a todos. Como se pregunta y responde un comentarista en MUBI: “¿cómo explicar que tal película haya estado financiada por el ministerio de cultura ruso? Supongo que Putin pensó que actuar de maneras misteriosas lo haría semejante a Dios”. “dios” (*god*) como “*bog*”, es decir, con el término eslavo, el cual etimológicamente procede del sán-

crita “bhaga” (*dador*), pero que en inglés quiere decir “lodazal” – *the wrath of Bog*.

El que figure un retrato de Putin en una escena de corrupción política no es realmente una denuncia por parte de la película, sino más bien, como susurra el alcalde corrupto a su hijo en la escena final, en la que todo el pueblo acude a la misa de domingo, el que Dios nos vigila a todos. Como se pregunta y responde un comentarista en MUBI: “¿cómo explicar que tal película haya estado financiada por el ministerio de cultura ruso? Supongo que Putin pensó que actuar de maneras misteriosas lo haría semejante a Dios”.

Resignificaciones

Tesnota/Demasiado cerca (2017).

Por Ángel Juárez Juárez

Dirección: Kantemir Balagov

1998, Nálchik capital de la república de Kabardia-Balkaria ubicada al norte de Rusia, se vive la disolución de la URSS y la latente guerra en Chechenia; es el marco donde se desarrolla la película del año 2017 realizada por el director ruso Kantemir Balagov. El filme es un drama que se centra en la vida de una familia judía ubicada en la ciudad de Nálchik, en pleno conflicto social y político causado por la guerra y la lucha de etnias que habitaban las repúblicas del Cáucaso norte ruso. De todas las comunidades existentes, la judía era una de las más vulnerables y afectadas.



La familia está compuesta por los dos padres, un hijo y una hija. La película se desarrolla desde la perspectiva de Ilana, la joven hija de 24 años. A través de ella podemos apreciar la relación familiar. El padre tiene un taller mecánico, el cual es el sustento de toda la familia, la madre es una ama de casa tradicional y conservadora. David, el hijo menor, está a punto de contraer matrimonio, e Ila se dedica a trabajar en el taller de su padre llevando toda la responsabilidad de arreglar los autos. La vida de la

familia da un giro cuando, después de la cena de compromiso de David, la madre recibe la noticia de que él y su prometida fueron secuestrados. Al no poder pagar el rescate buscan el apoyo de su propositocomunidad, de la cual solo reciben esperanzas de ayuda (el director recuerda que en ese momento se vivían muchos secuestros, los más afectados eran los judíos).

Este es el detonante que hace estallar los problemas y tensiones familiares. Comienzan los conflictos, los lazos entre los demás integrantes se empiezan a romper y la relación que más sale dañada es entre la joven y la madre (relación que está al nivel del drama interpretado por las protagonistas de *sonata de otoño* de Bergman).

Ilana, entre tantos sucesos como un intento de estafa hacia su familia al tratar de conseguir el dinero para el rescate, la prohibición de tener un novio no judío, la discriminación por los amigos de su novio y el intento de un matrimonio arreglado resulta ser la más afectada. Antes tales hechos la chica siempre se muestra rebelde, su único escape es la relación con su novio de nacionalidad Kabardiana, la cual se ve interrumpida después de una discusión fuerte con los padres. Estos deciden casarla con el hijo del rabino, quien, a cambio, les promete el dinero para recatar a David siempre y cuando se consume el matrimonio. Ilana no acepta, y decide “deshonrar” a la familia perdiendo su virginidad fuera del matrimonio. Esto crea una ruptura completa de la relación familiar en la cual Ilana se revela no sólo contra la discriminación y la familia, sino que también muestra un gran rechazo al machismo que la sometía en aquel momento; desde su padre, su hermano, su novio y sus amigos, hasta su matrimonio arreglado. esto nos da un ejemplo de la vida de las mujeres en las repúblicas de la federación rusa en la época de los 90s.

El director, más allá de mostrarnos un simple drama familiar, nos hace conscientes de la situación hostil y cruda que se vivía en aquella época en el Cáucaso norte. El nacionalismo identitario y la constante lucha de etnias hacía muy difícil la vida en ese rincón del mundo, más para el pueblo judío al ser minoría y por consiguiente marginados. El director vivió este conflicto en carne viva en su infancia, la marginación social, la guerra de Chechenia que afectó a todas esas repúblicas; lo plasma en el filme al recordar cómo se transmitían las torturas a soldados y

civiles, ejecuciones en masa y la lucha bélica que parecían el pan de cada día. Esto se explicita en una escena donde nuestra protagonista, junto con los amigos de su novio, ven en televisión dichos actos que ante sus ojos les resultan perturbadores.

Siempre ha existido, a nivel político, una división de pueblos y comunidades, debido a los nacionalismos identitarios que surgen con el interés de hacer divisiones, reparticiones y separaciones de otros: Para Alain Badiou “las proposiciones identitarias, las que siempre aspiran a la división, consideran el fuera-de-lugar (*hors-lieu*) como un peligro; ellas finalmente desembocan en la xenofobia, en el racismo y todo este tipo de cosas”¹.

Por ejemplo, esto se hace presente en el filme cuando Ilana discute con su mamá acerca de su noviazgo con el joven kabardiano. En un momento la madre le dice: “no estarás con él, no es de nuestra **tribu**”, a lo cual la joven solo reacciona burlándose al darse cuenta de la forma de pensar de su mamá. Por su parte, el novio también pasa por los mismos prejuicios identitarios cuando él la invita a pasar la noche con sus amigos en una reunión para ver televisión, beber y drogarse. Antes de reunirse él le advierte a ella que finja ser kabardiana para que no se den cuenta que es judía y no pertenece al mismo grupo étnico, ya que, según uno de los amigos, los judíos solo “son buenos para hacer jabón”.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Insidetheshow.it

¹ A. Badiou, *Ética y política del acontecimiento*, México, Paradiso editores, 2016, p.18

Este nuevo cine social y político contemporáneo nos muestra las clases más marginadas y desamparadas que existen en todo el mundo. Un ejemplo son las películas de Pedro Costa, un cine que nos expone la situación de marginación y exclusión en la que viven inmigrantes africanos en los barrios bajos de Lisboa. Tanto inmigrantes como pobres, jóvenes lisboetas drogadictos y enfermos conviven en un mundo que parece invisible al resto, excluidos porque son los otros, los que no se identifican con el demás. Lo que hace Pedro Costa, al igual que Balagov, es hacer visibles estos pueblos relegados socialmente, pero sin explotar su sufrimiento, hacer denuncia o protestar por tal situación; nos exhiben la crudeza y hostilidad de sus vidas cotidianas.

Es por esto por lo que es tan importante el personaje de Iliana, es ella quién expone su rechazo ante cualquier injusticia, tiene el papel de crear Disenso² y emanciparse de una dominación ya establecida por la sociedad rusa, la familia, las disputas identitarias entre pueblos y el machismo.

Ilia representaría ese cuerpo político que hace fisuras a ese orden establecido por la sociedad rusa. Para Jacques Rancière, “la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino”³. Ella con sus acciones siempre en contra de cualquier dispositivo de dominación, se intenta emancipar y crear un nuevo panorama de vida, un nuevo mundo en el que ella pueda habitar sin ningún tipo de violencia o discriminación constante.

La estética y la política que utilizan estos cineastas es muy característica, el mundo que Balagov compone para Ilana es azul, aprovecha casi cualquier plano y secuencia para colocar objetos de ese color a su alrededor. Desde su vestimenta siempre con una o dos prendas azules, hasta los objetos cotidianos que utiliza la joven protagonista, ella vive en un mundo rodeado por decorados azules y turquesa. El director kabardiano construye cada plano a detalle con los elementos que él requiere para darle fuerza y valor simbólico a la imagen, esa gama de co-

² Para Rancière el Disenso representa el corazón de la política misma, es una ruptura en el orden normal de las cosas para hacernos ver un nuevo panorama de lo posible en donde se modifican las maneras en que una comunidad habla, piensa y actúa, se trata de una total reconfiguración de las sensibilidades.

³ J. Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos aires, Manantial, 2013, p.81

lores representa para ella la libertad que siempre ha buscado y que los demás le han negado. Balagov construye naturalezas muertas muy al estilo de Pedro Costa como en dos de sus filmes más representativos: *El cuarto de Vanda* y *Juventud en marcha*⁴. Costa solamente coloca su cámara y registra sin la necesidad de crear una composición detallada de la imagen. Esta es la muestra de ese cine social y político que intenta hacer algo nuevo. Es un cine que no tiene la tarea de crear denuncia o protesta, de educar e instruir las personas, sin embargo, tiene la capacidad de establecer disensos y romper con las jerarquías sociales ya establecidas. Es un cine que le devuelve la riqueza a esos mundos que antes no eran apreciados, es lo que lleva a Balagov a resaltar la importancia del mundo de Ilana que siempre está dominado por la belleza del color azul que siempre la envuelve.

No es gratuito que el director de 26 años se llevara el premio *Fipresci* en la sección *Un certain regard* del festival de Cannes por este filme, calificado como uno de los mejores debuts para un director tan joven, pues realizó una película que nos exhibe en la pantalla parte de una de las sociedades más marginadas a nivel global. De esta manera se le puede poner al nivel de los filmes sociales de Pedro Costa, Tariq Teguiá, Jia Zhangke, Béla Tarr, incluso la película de 2015 del mexicano Rodrigo Plá *Un monstruo de mil cabezas*. Estamos frente a un nuevo cine social y político que ya no hace denuncia ni protesta, sin importar etilos o escuelas, diferencias o similitudes, se trata de proyectar nuevas formas de experiencia, disensos y riqueza de aquellos que han sido desamparados, excluidos o marginados socialmente.

⁴ Pedro Costa no denuncia exponiendo la situación precaria en la que viven los marginados, tampoco se ve una protesta de esos personajes, ni siquiera a parecen los agentes de dominación. La política de la estética del cineasta consiste en utilizar en cada ocasión los escenarios donde viven los desamparados para tomar objetos, desde botellas, ventanas, o las mismas viviendas casi destruidas para volverlas objeto del arte. Un ejemplo son esas casas semidestruídas mostrándonos una variedad y mezcla de colores que hacen de esas paredes una digna pintura al nivel del arte de los museos, es un arte devuelto a la vida misma donde es más apreciado.

Ingeniería de imágenes soviética

Por David Joel Jiménez Méndez

La muerte de Stalin/The death of Stalin (2017).
Dirección: Armando Iannucci

1. La Bedeutung Stalin

La imagen de Stalin no es una representación de Stalin; la imagen no se refiere al *secretario general del comité central del partido comunista de la unión soviética entre 1922 y 1952*¹. Lo máximo que podemos decir es que la imagen de Stalin es de Stalin; sin embargo, la imagen es independiente de su referencia. Probablemente, este principio lo sabía el líder soviético y esa es la razón de sus famosos fotomontajes (**Imagen 1**): Hitler, Franco, Mousollini y Churchill habrían sido más metafísicos

en este aspecto, es decir, no recuerdo fotomontajes de estos políticos. Me explico; Stalin, tal vez, sabía que sólo una imagen puede fijar predicados de una manera real; es decir, ninguna narración va a convencer más que una fotografía: en este sentido, la palabra es menos fuerte que el símbolo icónico. Así, por ejemplo, cada fotografía de Stalin define las propiedades de éste: un hombre robusto con nariz recta y ojos pequeños, con un bigote que le daba un aire de zorro, canoso y que vestía como militar;



**THE DEATH OF
STALIN**



¹ Según me informa la Wikipedia en la entrada de "Stalin".

en el famoso fotomontaje con el soldado (**Imagen 2**), se fijan unas propiedades modificadas, o, más bien, las propiedades son re-fijas: pero, debo aclarar, propiedades no menos reales que las de la imagen original. En éste último caso, las propiedades de Stalin, aparte de las ya mencionadas, son las de “estar con una sonrisa en compañía de su equipo de trabajo y un soldado; todos ellos al lado del canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”; a su vez, el soldado—porque tiene la propiedad de estar vestido como tal y por eso lo etiqueto de esa forma— que fue borrado, tiene la propiedad de “estar con una sonrisa en compañía de Stalin y su equipo de trabajo; todos ellos al lado del canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”. Esto quiere decir que el fotomontaje no desapareció la imagen del soldado en la fotografía, sino que desapareció dos propiedades de la imagen: una propiedad de Stalin—la de “estar junto a un soldado”— y todas las propiedades visuales del soldado; la propiedad final de la imagen quedaría de la siguiente manera: “Stalin está con una sonrisa en compañía de su equipo de trabajo; todos al lado de un canal de un puerto, donde se pueden ver murallas y torres a sus espaldas, y, más allá, al final, un cerro”.

Imagen 1. Fotomontajes diversos.



Fuente. Captura personal.

Imagen 2. Fotomontaje con el soldado.



Fuente. Captura persona.

Pero, más bien, menciono todo esto, porque el fotomontaje de Stalin nos muestra que su propia existencia y la del soldado, en este caso, no dependen de las propiedades de su imagen; es decir, no necesariamente implica que ellos tuvieran propiedades reales: las propiedades son de la fotografía-Stalin-con-un-soldado o de la fotografía-Stalin-sin-un-soldado. Para Stalin —casi estoy seguro de que lo sabía— la imagen tiene propiedades a priori, es decir, que no son propiedades de la referencia: las propiedades de mi imagen no son más. Pero creo que exagero; más bien, Stalin tiene propiedades y su imagen no; la imagen tiene notas icónicas que la definen en nuestra mente: sus notas son su sentido. Y, en este sentido, nunca sabremos quién fue Stalin ni quién fue el soldado, porque conocer las propiedades de una cosa existente implica experimentar, en su concreción, las propiedades de esa cosa. Lo que en el caso de Stalin y el soldado es imposible para nosotros. Así, podemos afirmar que lo que conocemos de Stalin son sus imágenes —o las notas que forman sus imágenes— las cuales trató de manipular para dar una definición icónica de sí mismo, ya que él sabía—lo sé— que una propiedad no se puede fijar en el tiempo.

2. La Stalineidad

Dicho lo anterior, el problema de que una imagen de Stalin no pueda representar a Stalin, no radica solamente en que aquella no se pueda basar en las propiedades de Stalin, sino que las notas de la imagen de Stalin no son de éste. Porque ¿quién puede creer en unas notas que, como todo símbolo, son convencionales? Y si alguien replica: pero el ícono es el símbolo menos convencional de todos los símbolos por su semejanza figurativa con el referente ¿acaso no podemos contestar que el propio Iosef nos ha mostrado que las notas icónicas se pueden modificar a nuestro antojo? Así, respecto a *The death of Stalin*, ¿qué es lo que garantiza que las notas que se eligieron para representar al líder soviético son las correctas? Ya Jakobson y Goodman han puesto en tela de juicio al realismo—entendido éste como la semejanza fiel entre la obra y la realidad— como criterio de correctud del arte. Sin embargo, Jakobson hace una diferencia entre la semejanza y la verosimilitud que no advierte Goodman. Es decir, la verosimilitud es el verdadero criterio de correctud del arte. Así, Jakobson define a la verosimilitud como la ilusión de consistencia que crea la obra; y no tiene nada que ver con la imitación fiel de los datos que nos proporciona la realidad, los *sense-data*, —si esto fuera así, las obras cuyos temas son del género de la ficción o de la ciencia ficción, por ejemplo, no serían arte y, en pocas palabras, el arte no sería arte—. La verosimilitud es que las leyes del mundo ficticio que crea el artista no entren en contradicción; la verosimilitud no es un engaño de identidad, sino una invención o modificación de leyes que sean consistentes aunque en nuestro mundo sean meros contrasentidos; en la obra bien ejecutada, no causan el sentimiento de contradicción en nosotros, habitantes de un mundo con reglas que serían una locura si entraran en contacto con las de la obra que observamos con convencimiento; sí, esa es la relación ser-no ser del arte cuando le damos nuestro asentimiento a la contradicción con un paréntesis de las leyes de nuestro mundo para seguir las consecuencias de las leyes que nos propone el artista en su mundo: epojé artística.

Es de este modo que lo único que pueden crear las notas de la imagen de Stalin es la stalineidad: un parámetro mental para poder imaginarlo y, así, representarlo e insertarlo en un mundo. Pero creo que caigo en la pereza al pensar este concepto en

- Ingeniería de imágenes soviética

términos de facultades epistémicas; es decir, tampoco es que la stalinidad sea una esencia innata donde caen los particulares para ser definidos con sus notas; la stalinidad se refiere a la stalinidad: eso es todo. Es una función incompleta que se concreta con cada variable que entra en su dominio; es decir, cuando se completa la función de la stalinidad —con valores que siempre serán variables—, que como resultado se nos dará una de tantas definiciones de la imagen de Stalin: sus notas. En otras palabras, la stalinidad es una máquina que produce notas de sí misma: su producto final, una representación. Si se me permite decirlo, es como el espacio en el *Timeo*, donde el primero no es una entidad concreta, sino la posibilidad de que el ente sea espacial. La stalinidad permite que un representante con sus propiedades concierta a éstas en notas para que formen momentos de la imagen de Stalin.

Sin embargo, la stalinidad sólo aparece no más de diez minutos en la película que es el pretexto para estas líneas. Lo que aparece en todo su esplendor en ese mundo llamado *The death of Stalin* es la khrushchevidad (entre otras máquinas de imágenes de las que no nos ocuparemos en este texto), y de ésta hablaremos en el siguiente apartado. Por lo mientras, he desarrollado los conceptos que forman la máquina con la que quiero percibir a la película que nos ocupa.

Imagen 3. Fotograma de la película.



Fuente. AARP.org

3. La Khrushchevidad

El problema que me plantea *The death of Stalin* como mundo en donde la máquina khrushchevidad es puesta en marcha por primera vez, según lo poco que sé sobre el tema, es la relación entre el representante y la representación. Es decir, el representante, el actor, no sólo representa las notas de una imagen, sino que también tiene que representar —¿o controlar?— a sus propiedades que sí son reales; es decir, pertenecen a este mundo. Y es que puede pasar que las notas de la representación tengan más fuerza que las propiedades del representante; otras veces, a la inversa; y, otras, en igualdad—sé que este último caso es difícil de probar, pero quiero que pensemos por un momento en Joaquin Phoenix y en el Joker, por favor—. A diferencia de la clase Stalin, ¿cuántos miembros forman parte de la clase Khrushchev? Con esto no quiero decir que las notas de la stalinidad son más numerosas y variadas que las de la khrushchevidad a pesar de que nunca he visto una película en donde se represente a la khrushchevidad; las únicas notas que conozco del sucesor de Stalin son las que aparecen en documentales y fotografías. Y es que Nikita fue un hombre sencillo que se sacó el premio gordo sin imaginarlo ni quererlo, aunque lo aceptó sin problema cuando se lo dieron. Los documentos históricos occidentales lo pintan como el bufón de Stalin; como el político que denuncia los abusos de este último, claro, después de su muerte; como el político que lleva a su punto más álgido la guerra fría cuando manda los misiles a Cuba; como el político que inicia el deshielo soviético. Sin embargo, las notas de su imagen no las logró desarrollar tanto como lo pudo hacer su antecesor². Pero, repito, el

² Mientras escribía estas líneas, encontré en la red un libro que no tiene desperdicio y que me hizo muy bien para encontrar inspiración, y así, dar termino a esta breve reflexión; se llama *Khrushchev se descontrola: la loca historia del viaje del líder soviético a los EE.UU.* escrito por Peter Carlson. Acá se narra el fracasado intento de Eisenhower por limar asperezas con *El señor K* (así llamaban a Nikita en los cincuentas, según nos narra Carlson) en 1959. El itinerario de Nikita, que duró dos semanas, fue por Washington, New York, Los Ángeles, San Francisco, Iowa y terminó en donde inició, Washington. Así, en todas sus participaciones públicas, hacía berrinches con un lenguaje soez, grotesco y vulgar— con toda la intención y premeditación de Nikita, claro está—; también, hacía amenazas al público norteamericano en cadena nacional; público que lo admiraba con risas en su rabietas por no ir a Disneylandia y que cambiaba repentinamente a una seriedad sepulcral cuando el líder soviético amenazaba entre líneas con una guerra nuclear— al alcalde de Los Ángeles le dijo en referencia a estas amenazas: “te querías echar un pedo, pero te cagaste” y se echó a reír como loco —: sin embargo, Khrushchev no podía escapar de ser un producto mediático de la máquina capitalista, es decir, ser vendido como un espectáculo al consumidor estadounidense.

• Ingeniería de imágenes soviética

conjunto de la stalineidad no es mayor al de la khrushchevidad, aunque ambos son infinitos. Esto es así porque su biyección debe ser la misma mientras el conjunto Khrushchev dependa del conjunto Stalin, y esto siempre es así en este mundo.

Volviendo: esto hace que las propiedades de Steve Buscemi dominen las notas de la khrushchevidad; por lo menos, en nuestro imaginario de buen americano. En *The death of Stalin* no vemos la imagen de Nikita, vemos a la de Buscemi con sus

Así, Eisenhower fue víctima de su propia gente, los medios convirtieron su intentona de paz en una historia bizarra y desternillante. En los Ángeles, el anfitrión de Nikita fue Frank Sinatra, convivió con Marilyn Monroe—la cual dijo sobre Khrushchev: “me miró como nunca un hombre me ha visto”—, Shirley MacLaine—de quien dijo Nikita: “me enseñó el culo”, según sus propias palabras (o lo interpretó así, porque lo que en realidad pasó es que la actriz actuó en un show exclusivo para Khrushchev que consistía en un baile de Can-Can, lo que, creo, no se acostumbraba en tierras soviéticas), y que le pareció asqueroso: “no hay nada más bello que el rostro de una mujer”, remonó el político soviético—, Tony Curtis, Janet Leigh, Elizabeth Taylor, Judy Garland, Gary Cooper, Kim Novak, Kirk Douglas y Charlton Heston. Pero mientras pasaban los días, el mandatario se desesperaba cada vez más de estar aislado de la gente común: de repente interrumpía sus discursos y decía: me dicen que no puedo ir a Disneylandia (esto no se lo podía sacar de la cabeza nuestro Nikita) *porque me dicen que no pueden garantizar mi seguridad en ese lugar; yo digo: ¿acaso hay cólera en ese lugar o una peste? No, en este país no hay seguridad de caminar tranquila y libremente en la calle; me tienen encerrado en un carro blindado donde hace un calor de los mil demonios y no me dejan salir; pero, yo les digo, yo me tardé en llegar de Moscú a América ocho horas y, si quiero, me puedo ir ahora mismo.* Desde ese momento el gobierno estadounidense hizo todo lo posible para complacer a Nikita y éste consiguió lo que se había propuesto desde que sabía de su visita a los americanos: lograr tener un acercamiento con la gente. Así, las multitudes ya se acercaban sin miedo a la atracción Khrushchev; los americanos se dieron cuenta de que el Gólem soviético no era tan malo, sólo un poco enojón: él los abrazaba, recibía sus regalos y besaba a los niños. Nikita paso de ser llamado como el señor K a ser llamado con el amigable mote de Niki. De esta manera, uno de los últimos puntos de la visita de Niki fue Iowa, donde vivía, según él, “mi mejor amigo americano”. Se refería al señor Roswell “Bob” Garst, un granjero que lo estafó vendiéndole maíz a sobreprecio y cuya transacción fue la causa de su fortuna. Cuando Niki llegó a su granja, iba acompañado, sin intención de su parte de que esto fuera así, de un ejército de reporteros, los cuales aplastaron gran parte de los plantíos del señor Garst. Esto hizo que éste y el propio Niki enfurecieran y empezaran a golpear a los periodistas para que dejaran de seguirlos y aplastar los cultivos. Así, después del desastre llegó la noche, y Niki se despidió de su mejor amigo americano. Era hora de regresar a Washington para trabajar duro con Eisenhower y pactar la paz mundial y la felicidad de la que todos podríamos gozar hoy, pero para ese momento ya nadie se acordaba de eso y era lo que menos importaba para cualquier estadounidense: cualquiera en su sano juicio, pienso, pedía en sus adentros una pelea en lodo entre los dos mandatarios. Sin embargo, cuando Nikita llegó a Washington para encerrarse con Eisenhower, no llegaron a ningún acuerdo y se dedicaron a comer, a pasear y a ver películas. Todo fue un fracaso. Sin embargo, Nikita hizo una amistad con el presidente estadounidense; pero no sólo con su homólogo, sino con el pueblo norteamericano. Cuando Niki se fue a Moscú, según nos comenta Carlson, un reportero dijo: sin Khrushchev la vida en América será tan triste como un granero sin trigo, la televisión sin boxeo o una trompeta sin Louis Armstrong. Esa fue la visita de nuestro Niki a suelo americano.

propiedades; vemos a ese tímido, prudente y sensato hombre que sale en *Reservoir Dogs* o en *Ghost World*. Claro, no podemos comparar su interpretación con nada, porque la mayoría de los occidentales apenas si conocemos las notas de la imagen de Nikita; sin embargo, esto nos da una imagen de este último de forma amigable y segura. Esto es lo que llamo, por lo menos en *The death of Stalin* y comedias con propiedades semejantes, un transrealismo en el arte; también, con este concepto quiero abonar algo a la teoría de la verosimilitud de Jakobson a la cual me inscribo.

Así, con esto me quiero referir a que la obra ya no tiene que realizar una representación mimética “correcta” como condición necesaria y suficiente para crear una ilusión de verosimilitud y, así, formar parte de un criterio prescriptivo del arte de su tiempo; sino que tiene que ser mejor que la realidad que representa; y esto quiere decir que lo que vemos en una representación con notas que nos deberían asustar, sin embargo, nos divierten porque nos da la seguridad de ser mejor de lo que en realidad es. Pero ¿qué es representar mejorando a la referencia si ni siquiera tenemos acceso a ella en este caso? Mejorar la referencia quiere decir sumar notas que no tienen los registros de las imágenes existentes. Es decir:

Mimesisn+1+1

Esta es la fórmula que nos da seguridad y atracción en *The death of Stalin*. La seguridad del producto para que sea comerciable: la comedia americana.

Para finalizar esta meditación, digo que con esto último podría contradecirme, ya que le estoy dando un carácter de existencia a la referencia: creo que nunca he negado eso. Sin embargo, defino al arte como representaciones del mundo en su totalidad, no de partes o de momentos históricos—cómo odio el “basado en hechos reales”—; el arte es el signo del mundo. El arte no imita a una cosa o a un hecho, sino que imita al mundo en su función de máquina productora de imágenes. Lo representa asemejándose a su constitución o desligándose totalmente de ella, pero ambos grados de semejanza o desemejanza parten del mundo como modelo. Stalin sabía que si borraba al soldado de la foto

- Ingeniería de imágenes soviética

no iba a desaparecer el hecho de que estuvo con él, pero sí que el signo del mundo cambiaría.

Sí. Claro que Stalin y Khrushchev existieron. ¿Por qué lo sabemos? Porque tienen imágenes, sus imágenes, que, como dije al principio, son *de ellos*, y, por tanto, son objetos portadores de imagen; sólo los objetos portadores de imágenes son reales: los que se reflejan en un espejo, los que tienen sombra, los que salen en una fotografía o una película. Nunca sabremos cómo fue Stalin o Khrushchev y, por lo menos, hay que dudar de los testimonios históricos; y más de los occidentales, si me lo preguntan. Sólo podemos conocerlos artificialmente, es decir, en el sentido más artístico posible, en ese mundo que nos dan las imágenes, que, estoy seguro, son más “realistas” que la historia.

El esqueleto del monstruo marítimo

Por Paula Eugenia Reyes Núñez

Leviatán (2014).
Dirección: Andrey Zviáginstev



Esto es algo más que consentimiento o concordia; es una verdadera unidad de todos ellos en Una Idéntica Persona hecha por pacto de todo hombre con todo hombre... Es la generación de ese gran LEVIATÁN o más bien (por hablar mayor reverencia) de ese Dios mortal a quien debemos nuestra paz y defensa.

Hobbes, *Leviatán*, cap. XVII.

En el 2014, Andréi Zviáguintsev filma *Leviathan*, ambientada en la península de Kola, en el mar de Barents. La película es considerada una interpretación contemporánea del Leviatán de Thomas Hobbes, adaptada al contexto de Rusia. En su momento, Vladimir Putin se refirió a ella como “antirusa”. Ahora no se sabe que tan en contra se esté de Rusia o del mundo entero, ya

- **El esqueleto del monstruo marino**

que el caso expuesto es el mismo que sufren individuos (al violentarles sus derechos individuales como ciudadanos) en otros países (el gobierno es quien los violenta): la injusticia (obtención de un indebido beneficio, a partir del empleo de las leyes).

Leviathan gira en torno a las injusticias que sufre Koyla (protagonizado por Alekséi Serebryakov). Por ejemplo, el hecho que el Estado quiera comprar su propiedad a muy bajo precio, por lo que el protagonista se ve en la necesidad de pedir apoyo a un amigo abogado (interpretado por Vladímir Vdovichénkov), personaje que al principio cumple su función profesional: proteger los derechos de su amigo, exigiendo un mejor pago por la propiedad. Similar a la función ejercida por el Leviatán hobbesiano. Pero conforme avanza la trama, se manifiestan actos directos e indirectos que terminan por entorpecer la situación. Actos que van desde el control del poder político ejercido por el alcalde Vadim (quien en la realidad fuera Román Madyánov) al tratar de abaratar la propiedad de Koyla. Seguido del control manifestado por la religión, específicamente el sacerdote ortodoxo, quien desea construir una iglesia en esa propiedad. Hasta los actos realizados en el entorno personal, familiar y social de Koyla, desde la actitud rebelde de su hijo, hasta la acusación injustificada de la pareja de amigos suyos.

Por el lado de lo personal del protagonista, lo injusto se manifiestan cuando su amigo abogado mantiene relaciones sexuales con su esposa (interpretada por Elena Lyádova). No pasa mucho tiempo de que Koyla descubre la infidelidad y deshace la relación con su amigo. Con su esposa, se llega a entender, pero ella continúa culpándose y al poco tiempo, se suicida. Ante este hecho, una pareja de amigos que estuvo justo en el momento en el que Koyla descubre la infidelidad y amenaza de muerte a su esposa, lo demandan como posible asesino. En consecuencia, Roma (su hijo) queda expuesto a la adopción, por lo que la misma pareja que lo demandó decide hacerse cargo de su hijo para recibir un apoyo económico. Es así como termina la historia de Koyla, sin dejar de lado el torno social donde su trabajo es abaratado por sus clientes, ni el Estatal donde el gobernador es quien comete la injusticia de encarcelar al protagonista. Injusticia interceptada en dos ocasiones por una jueza y negada en ambas.

Las anteriores acciones parecieran que directamente no conservan vínculo alguno con el problema principal: exigir el pago justo de la propiedad. Sin embargo, de manera indirecta, son las piezas que engloban la posibilidad de una desgracia atravesada por otros elementos como los individuales, ya que por la experiencia de Koyla nos percatamos (como espectadores) lo expuesto que nos encontramos de las traiciones, pues cada quien ve a su conveniencia y ya no por un bien en común. Un interés que se devela en el discurso que conserva cada una de las partes, pues ¿quién dice la verdad? ¿Koyla que es un hombre violento, que amenazó a su mujer por su infidelidad? Parece ser que el sentido de la trama ha cambiado, pues ya no importa el motivo justo por el que luchaba el protagonista y mucho menos ahora que se le ha acusado de asesinato. Es así como no sólo el Estado es el enorme monstruo que atenta contra el bienestar del individuo, sino la misma sociedad, quien juzga, en la ignorancia y el desconocimiento de la realidad de los hechos, pero avala sus prejuicios con las leyes y los derechos.

La injusticia de Koyla puede figurarse en el esqueleto de una ballena hallado en la orilla del mar, donde, por única ocasión, Roma, en un arrebatado de desesperación al notar que su padre forcejea con su madrastra en el sótano (cuando en realidad mantenían relaciones sexuales), huye a refugiarse en este paisaje no tan esperanzador que se asemeja a la descripción introductoria que Hobbes desarrolla en *Leviatán*. La semejanza que se puede determinar es mediante una analogía donde el esqueleto de este animal figura al del monstruo constituido de elementos artificiales creados por el mismo hombre. Estos elementos van desde el lenguaje hasta las leyes que organizan y someten a la sociedad, específicamente al protagonista junto con los suyos. El esqueleto de la ballena muestra el estado actual del Contrato Social, así como la imposición de lo artificial sobre lo natural, olvidándose el hombre de esa parte natural que lo constituye y lo acerca a cualquier violencia, sólo que en este caso estamos hablando de la violencia ejercida al individuo por el Estado, la Iglesia y la sociedad. Asimismo, y yéndonos a la exageración de una interpretación posible, la ballena sería la representación de la nula protección de cualquier artificio humano a la vida de éste, ya sea porque se atenta, desde el mismo

- **El esqueleto del monstruo marino**

entorno, su estabilidad o, porque alguien por encima de él lo destruye, como sucede en el caso de Koyla.

Asimismo, la escena pasada representa la portada donde observamos al joven desconcertado, sentado en una enorme piedra ubicada frente al esqueleto de la ballena o del monstruo y preguntamos ¿qué sentido tiene esta imagen? ¿qué intenta mostrarnos Zvyagintsev? ¿Qué el Leviatán ha muerto o que no tiene absoluto sentido figurar el monstruo mitológico en un ser natural que no sea el mismo hombre? Por otro lado, también puede comprenderse como la parte esencial de la película, pues el director nos muestra el punto a resaltar: Leviatán como ese monstruo marino descrito en el libro de Job en el antiguo testamento donde este ser representa el demonio de la envidia y también, el Estado de la nación que aterroriza a su población, pero la conserva a salvo. Pero añade una posible tercera interpretación, el estado desprotegido de Koyla e injustificado por la ley. Y es que todos somos ese monstruo mortal, ese artificio que ha sido creado para el supuesto resguardo de la sociedad, cuando en realidad ésta es quien nos devora en vida con sus injusticias. Sin tampoco olvidar esa parte violenta que Antonio Escotado trae de lleno al hablar de lo que entiende por el Leviatán hobbesiano, cuando dice:

Volver a pensar radicalmente el Estado es un imperativo teórico en un país cuya historia nacional desemboca ahora en la conclusión democrática de doscientos años de guerra civil. De ahí la absoluta oportunidad de una nueva lectura del Leviatán de Hobbes, aquel lugar del discurso objetivo del Estado convertido en pensamiento absoluto de su Última Razón Física: la cancelación de la Guerra Civil como fundación colectiva de aquel Poder Soberano cuyo universal respeto y temor produce la paz de los ciudadanos en una Sociedad Civil asegurada finalmente frente a la violencia universal de la Guerra (1980, p.9).

De ahí que la violencia sea parte de la sociedad expuesta al monstruo marino de la guerra como actualmente sucede entre Rusia y Ucrania por mencionar el origen de esta película. Habría de resaltarse la maravillosa imagen que el director ofrece al espectador, evidente en la escena antes descrita. Otra escena digna de admirarse es el momento de la destrucción de la casa,

mostrada desde el interior de ella. En ese mostrar hay mucho que callar, pues esa perspectiva también puede adaptarse a la figura del Leviatán donde no sólo los poderes de la iglesia y el Estado violentan al soberano, sino el mismo soberano está corrompido desde dentro, desde donde se comienza la destrucción del Contrato social y ejerce la violencia y la guerra. Este silencio va acompañado de la música de Philip Glass.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal de pantalla.

Tampoco puede pasarse inadvertido el guion coescrito por Zviáguintsev y Oleg Neguin, que consta de un muy enriquecido sentido; por ejemplo, el sermón del sacerdote donde en dos ocasiones presentan la ironía en su discurso; el primero, cuando el protagonista, ya en crisis y en pleno alcoholismo, al comprar en la tienda unas botellas de vodka, se encuentra con el sacerdote y le pregunta por Dios, a lo que este último responde con una distinción entre su Dios benevolente y el de Koyla que castiga el mal comportamiento de su creyente. Otra ocasión es cuando en una misa menciona que él elige la verdad ante todas las cosas, pero ¿de qué verdad habla, una absoluta o temporal? O es que ¿Acaso la mentira es una verdad disfrazada o, peor aún, una injusticia legal indebida? Este sentido no termina de develarse en su totalidad, pero se conforma históricamente de la mentira como parte del mismo lenguaje. Esto último lo contemplaba Hobbes cuando expone los tipos de lenguaje en donde integra a la mentira como un artificio de supervivencia. Sobre el sentido en general de la obra hobbesiana, Carl Schmitt puntualiza en su estudio *El Leviatán en la doctrina del Estado de*

- El esqueleto del monstruo marino

Thomas Hobbes:

El sentido de la imagen parece tener como fin determinante esta ilustración. Por supuesto. Una constatación tal debe ser verificada en el uso lingüístico que tuvo el término en su historia general. En efecto, la imagen del Leviatán se encontraba en una fase muy bien determinada de su evolución histórica (2008, p.78).

Una fase que, en nuestro tiempo, carece de un absoluto sentido, tanto que se vuelve incongruente ejercerlo como un derecho. Sobre la interpretación Smichtt no sólo se habla de la imagen del Leviatán y la teoría del estado de Hobbes, sino también de la capacidad de la imagen de evocar al Leviatán a partir del conocimiento del simbolismo teológico. De conceptualizarla y neutralizarla, sometiéndola a la razón y la unidad. De ahí que se considere la interpretación hobbesiana como ese monstruo que muestra negativamente una sistematización del individualismo. Sistema que contribuye a la supuesta libertad individual y la relación protección-obligación, a la distinción entre el enemigo del criminal y el derecho humano. Tan es así que el destino de Koyla fue condenarlo a una sentencia en la cárcel, acusado de un delito que no cometió, pero que fue avalado por el discurso legal y jurídico. Con esto último, nos queda claro que el individuo que antes era protegido por el Estado, ahora está expuesto a cualquier injusticia cometida por ese *dios mortal* que nos conforma a cada uno de nosotros, incluyendo nuestra propia naturaleza violenta.

BIBLIOGRAFÍA

Thomas Hobbes (1980), *Leviatán*, Madrid: Editora Nacional.

Antonio Escohotado (1980), *Tomas Hobbes: Leviatán o la invención moderna de la razón*. *Leviatán*, Madrid: Editora Nacional.

Carl, Schmitt (2008), *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes*, México: Distribuciones Fontamara.

Una mirada a la opresión social de ayer y hoy

Por Mariana Amador C.

El Acorazado Potemkin (1925).
Dirección: Sergei Eisenstein

Aunque el cine estadounidense se ha encargado encarecidamente de difundir el estereotipo de la milicia y de la sociedad rusa en general, como personas frías y maniqueas cuyas acciones sólo están originadas por el placer de causar sufrimiento a los “buenos” pueblos capitalistas de Occidente, basta mirar los primeros diez minutos de *El Acorazado Potemkin* (1925), obra maestra de Sergei Eisenstein (1898-1948), para concluir lo contrario.



El primer acercamiento a esta historia de marineros revolucionarios, los muestra en la crudeza del quehacer militar cotidiano, donde hay que recibir órdenes, aceptar insensateces de los supuestos superiores y hasta comer carne con larvas. Desde este punto, Eisenstein le otorga un sentido de universalidad a los personajes y al amotinamiento que recrea en su obra, ya que toda cólera y levantamiento social nace de la injusticia y del hartazgo; ambos asiduos compañeros del hombre. La desgracia propicia emociones e intenciones y la lente del director se mue-

• Una mirada a la opresión social de ayer y hoy

ve a través de la colectividad para mostrar que la más importante vía de lucha ante la opresión es la fraternidad.

El Acorazado Potemkin casi cumple cien años desde su fecha de estreno, pero en ese pequeño microcosmos que constituyen el buque y su tripulación, se recrean los vicios y virtudes de una sociedad construida con base en el sacrificio y la dominación de la mayoría para mantener los privilegios de otros.

Al tratarse de una película silente, las expresiones corporales son primordiales para establecer una comunicación efectiva con el espectador; por lo que son comunes los acercamientos al rostro de los soldados rasos para transmitir las sensaciones de enojo, miedo y dolor cuando el peligro acecha a los camaradas. Hay momentos de titubeo entre los marinos que manejan las armas, cuando se les ordena matar a sus propios compañeros, recordando al público que muchas veces está bien desobedecer si los mandatos son insensatos y que incluso en el conflicto y en sectores fuertemente jerarquizados y disciplinados como lo es la milicia, debe prevalecer la virtud ética y el razonamiento.

Por su contexto histórico y político, la cinta constituye una crítica al régimen monárquico que prevaleció en la Rusia zarista durante los primeros años del siglo XX. Los villanos son príncipes y miembros del clero, el único pecado que puede atribuirse a Eisenstein, es la falta de matices en los antagonistas, ya que los retrata como seres cobardes y bastante despreciables, pero sin caer en el exceso *hollywoodense* de la caricatura.

El poder imperial, encarnado en el capitán del navío desdén la existencia de los súbditos y en un arrebato de poder es capaz de aniquilar con tal de no ceder algo tan básico como un plato de sopa. Por otra parte, los miembros de la Iglesia tampoco salen bien librados, al demostrar cómo se desvanece su escaso amor al prójimo cuando las dádivas que otorga el acompañar y encubrir a quienes ostentan el poder se ven amenazadas.

La caída del héroe

Todo antagonista tiene su contrario. *Vakulinchuk*, líder del amotinamiento en el acorazado simboliza la fuerza, el reclamo de los sojuzgados, y su caída llega tempranamente en el filme, pero

este giro de la trama no se convierte en una tragedia. La desgracia del héroe representa el punto de catarsis, la gota que derrama el vaso en el grueso de la población cansado de mantenerse estático mientras su vida pende de los caprichosos designios de las élites. La lucha rebasa los límites del mar, y la movilidad social atraída por el desbordado encono común, traerá la revolución.

Eisenstein enfoca a la multitud cada vez mayor, personas que ante lo poco que tienen por perder, prefieren emprender la lucha, ya que sólo quienes no sufren y pelean en ella, inician una guerra por gusto. La visión del héroe abatido es acompañada en la pantalla por la noche, la música, la tristeza del mar y del paisaje; testigos taciturnos de tantos hombres idealistas que han perecido ante los embates de monstruos hastiados de codicia.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Macguffin007.com

La brutalidad del conflicto

Ante la sublevación popular el imperio responde con balas a diestra y siniestra. A pesar de la primitiva tecnología cinematográfica disponible para filmar escenas de guerra, Eisenstein captura perfectamente el drama que impone un conflicto armado, haciendo hincapié en la muerte de mujeres y niños. El espectador se transporta angustiosamente al instante en que la violencia extermina hasta la más vulnerable inocencia. La famosa escena de montaje, del bebé deslizándose lentamente en la carriola hacia la muerte, posee una fuerte carga de desasosiego y desesperación, como la guerra que no miras en las noticias y en cualquier momento puede allanar tu casa y arrebatarte lo que amas.

- **Una mirada a la opresión social de ayer y hoy**

Los “vencedores” en esta historia son lo menos importante. Sergei Eisenstein ha creado una obra que va más allá de contar la historia de Rusia y exaltar los valores del socialismo, ya que logró penetrar en las llagas de la inequidad y la lucha de poderes que emponzoñan a las sociedades humanas establecidas bajo cualquier régimen donde predomine la avaricia y la corrupción. El tema de opresores, oprimidos y gente con hambre sigue tristemente vigente en este siglo de tecnología y crisis ambiental. La película ha perdurado gracias a su compromiso con el arte y con la innovación técnica y no con los discursos ni las políticas de moda, así que casi cien años después continúa emocionando.

Filiación espiritual y filiación material

Por Diego Ulises Alonso Pérez

Padre e hijo (2003), *Madre e hijo* (1996).
Dirección: Aleksandr Sokúrov

Desde que el cine se volvió una pasión a la que me gusta dedicarle tiempo, siempre he priorizado en las interpretaciones que hago lo que las películas me provocan. Casi sin tomar en cuenta —aunque a veces investigo sobre el asunto— la verdadera intención del director, pues estoy profundamente convencido que cualquier artista-creador no es sino un hermeneuta (*hermeneuon*), en el sentido en que Platón utiliza la palabra en el *Ion*, o sea,



es un mensajero entre divinos y mortales, cuya función consiste únicamente en transmitir un mensaje del que desconoce el significado. Por lo tanto, no hay ni una verdadera intención ni un verdadero mensaje detrás de ninguna obra artística. Y ello porque justamente lo que transmiten las llamadas grandes obras es, igualmente que la percepción (entendida merleau-pontianamente), inagotable. Con esto tampoco pretendo defender un relativismo que sostenga que cualquier interpretación es adecuada, sino todo lo contrario, como bien enseña la fenomenología cuando uno empieza por fin a entenderla, de lo que se

trata es de asombrarse con la riqueza de significados. ¿Cómo se concilia esta imposibilidad de un mensaje único de la obra y su no arbitrariedad? De manera muy simple: que las obras no sean unívocas no quiere decir que carezcan, por ende, de sentido, sino simplemente que su sentido es múltiple, justamente como la percepción. Debiéramos ya por completo abandonar las posturas dicotómicas y dogmáticas que pretender hacer tanto de la percepción como del lenguaje algo exclusivamente unívoco o, por el contrario, algo sin ninguna univocidad. La inagotable e infinita riqueza perceptiva está justamente en su multivocidad, sin que ello implique arbitrariedad. Es verdad —como célebremente lo mostró Descartes— que esta o aquella percepción concreta puede engañarme; pero es igualmente indudable —en lo *previo* de cualquier posición, es decir, antes de la duda y la certeza— que la percepción como un todo es aquello de donde parte cualquier postura. Es como el paisaje que hace finalmente posible que se destaque esto o aquello que llama mi atención y que aparece desde el trasfondo que lo resguarda. Nada puede mostrarse sin aquel trasfondo oscuro —para usar una expresión husserliana— que le sirve como sustento desde el que viene a la luz aquello que se muestra. Para los poco familiarizados con el lenguaje fenomenológico aquí esgrimido, recurriré a un ejemplo sencillo que sirve para ilustrar lo que digo: cuando me dispongo a ver una película, ésta sólo puede aparecer porque todo lo demás reposa, se oculta, se hace invisible para hacer visible las imágenes (es obvio que no puedo ver una pantalla con una luz muy intensa que se dirija hacia ella o hacia mis ojos). Lo que desaparece lo hace para mostrar la secuencia de escenas, pero el flujo de imágenes no sería visible sin aquel trasfondo que lo acoge y lo resguarda, lo muestra, mientras se oculta. Lo mismo pasa, como nos lo dice el citado fenomenólogo francés, con la percepción y con cualquier otro acto intencional. Aquello que lo hace posible es justamente lo que no aparece; el juego entre lo visible y lo invisible. Por eso la fenomenología termina inevitablemente, en algún momento, convirtiéndose en fenomenología de lo inaparente.

Imagen 1. Fotograma de la película.



Fuente. Captura personal.

Dejemos esto como prólogo de mis comentarios sobre las películas. Lo que estos dos filmes de Sokúrov me hicieron pensar es justo en la filiación y el amor filial y ello en varios sentidos. Ambos largometrajes muestran lo complejo y multifacético de las relaciones filiales que empiezan en condiciones materiales concretas sobre las que crecen sus raíces hasta convertirse en frondosos árboles simbólicos en los que se juega el sentido primigenio y último de varios de nuestros fundamentos culturales. En *Madre e hijo* vemos retratado el amor de un hijo hacia su madre en la última etapa de su vida, que evoca el cuidado que inversamente tuvo la madre para con su cría al inicio de la vida de éste. Y lo vemos retratado de una manera sublime, de una manera que también nos recuerda otra filiación espiritual del realizador con la tradición rusa del cine, un digno heredero de Tarkovsky, justo porque no es un imitador o un repetidor, sino un hijo espiritual —la única filiación digna de ese nombre— que se apropia del legado de sus antepasados para seguirle dando vida. ¿De qué está hecha la filiación? ¿Dónde empieza, cómo se instituye y quién la funda? ¿Dónde y cuándo termina? Ninguna de estas películas intenta, de ninguna manera, detenerse en estas preguntas que me vinieron a la mente al verla, sino que su principal intención parece ser simple y llanamente mostrar los vínculos filiales entre una madre y un hijo y un padre y un hijo. Descriptivamente hablando la madre es vinculada con lo acogedor, lo que resguarda, con la tierra que mantiene y da vida. La figura paterna está más bien mostrada como la fuerza, el brío, la autoridad, el orden. Por un

• Filiación espiritual y filiación material

lado, se pensará que es una visión muy clásica y hasta trasnochada, por otro, va al núcleo del asunto mismo, en el que se diluyen las instituciones simbólicas que nos configuran y nos topamos con su génesis.

Nos encontramos con su génesis, es decir, la película nos lleva a pensar tanto en la constitución como en la institución de la filiación hecha tanto de materialidad como de espiritualidad y en donde ambas se diluyen una en otra: lo material es espiritual y lo espiritual material, sería la lección de la filiación. Y aquí la materialidad no la estoy pensado en un sentido empírico o materialista, sino también fenomenológico, es decir, la materialidad de la filiación no tiene que ver con procesos biológicos o fisiológicos que fuesen neutros y en tercera persona, sino con interacciones corporales y sensibles que implican algo en primera persona. La madre o el padre resguardan o imponen desde los gestos de su cuerpo con los que transmiten los primeros presentidos que iniciarán a los hijos en el mundo de la institución simbólica o cultural. El significado primigenio de las oraciones no es su sentido lógico o gramatical, sino su pura materialidad sensible que transmite calma, alegría, tristeza, enojo, etc. Y las palabras no se reducen a fonemas, sino que implican las demás expresiones corporales, las posturas, los gestos, las caricias, etc. El otro es instituido en el mundo espiritual por una relación filial en la que le es transmitido de manera sensible, corporal y tangible la clave para justamente iniciarse en el mundo espiritual y cuya materialidad dice otra cosa. Pero el que instituye, también es un otro que en su hacer es a su vez instituido en esas relaciones filiales que se van hilvanando y entretejiendo en la historia de los pueblos, que son su historia material concreta. Y por supuesto que esto no se reduce o simplifica a si efectivamente se tiene una madre o no y mucho menos importa la filiación en su sentido meramente biológico de ser el o la que engendra, sino precisamente en que la madre o el padre lo es siempre desde un sentido espiritual que, quizá paradójicamente, sólo se concretiza en la materialidad del poder-hacer de su corporalidad concreta desde la que se vincula con el otro que se convierte en esa relación filial que les da sentido al desplegarse en cuanto tal.