

Noventa años después

BASILIO CASANOVA

Trama y Fondo

El país de Octubre.

Miguel Cortés Arrese y Juan Agustín Mancebo Roca (Eds.)

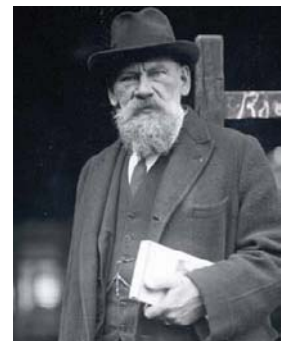
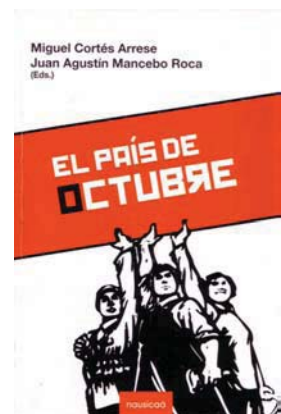
Nausícaa, Murcia, 2007.

El país de Octubre es, además de una colección de veinte historias cortas escritas por Ray Bradbury, el título de un libro que recoge las seis ponencias que en el curso monográfico sobre la Revolución rusa de 1917 celebrado en Albacete primero y en Ciudad Real después, impartieron los profesores Juan Bravo Castillo, Alicia-É. Blas Brunel, Miguel Cortés Arrese, Juan Agustín Mancebo Roca, Román Gubern Garriga-Nogués y Jesús González Requena.

Juan Bravo Castillo resume en *La influencia de Tolstói en la Revolución rusa*, la vida y la obra del escritor ruso a partir de la “crisis existencial” en la que entró cumplidos los cincuenta años y que le llevó a cambiar completamente de vida. En *Confesión del conde L. N. Tolstói*, éste hace un balance desencantado de su pasado, al que siguen una serie de ensa-

yos en los que, tras someter a crítica aquellos dogmas y doctrinas de la Iglesia ortodoxa que él creía contrarios al sentido común, termina por formular una nueva fe. Al mismo tiempo, Tolstói abandona su título de conde y decide vivir como un campesino. Inspirándose en temas y estilos del folklore ruso, escribe a partir de 1885 una serie de cuentos que son apólogos impregnados del espíritu del Evangelio. Nace así una nueva doctrina, el *tolstoísmo*, que es también, en palabras de Bravo Castillo, una “fórmula de acción”. Su novela de esta época llevará el título de *Resurrección*.

Calificado por Lenin de “ideología de régimen oriental, asiático”, el *tolstoísmo* tuvo en Gandhi a un “humilde adepto”. Tolstói escribe: “*Que por lo menos los hermanos de Asia puedan comprender que no se puede resistir al mal con el mal*”. Muere el escritor el 7 de noviembre de 1910. Bravo Castillo destaca al final de su ensayo que no se le puede negar a parte de la obra de Tolstói el papel de fermento de la revolución.



Alicia-E. Blas Brunel en *Amazonas del espacio. Mujeres y diseño escénico en el octubre teatral que comenzó en marzo*, escribe: “Las Amazonas, con su diosa Artemisa a la cabeza, demostraron que las fronteras de la polis griega, centrada sobre el ser humano masculino, adulto ciudadano libre, eran delimitadas desde la diferencia periférica. Desde lo que éste no era: mujer, extranjera, salvaje, casi animal”. A

continuación la autora hace un repaso por las que considera *amazonas* de la revolución: Natalia Goncharova, colaboradora de Diaghilev para los Ballets Rusos y pintora radical, que en 1917-18 hablaba con entusiasmo de la revolución, pero en la década de 1930 lamentaba el “diabólico cambio de postura de la misma”. Su interés por lo instantáneo, lo efímero y lo inacabado, la llevaron a acercarse a la “cultura de masas” –el cine, el ilusionismo y las ferias. Su objeti-

vo principal era reflejar el “dinamismo universal”.

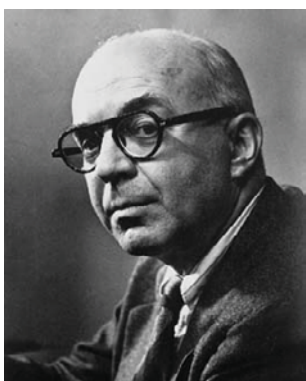
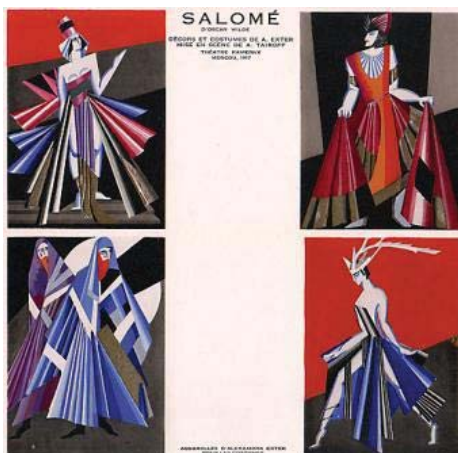
“Amazona del espacio” fue también la escenógrafa Alexandra Exter. En el capítulo titulado *Decapitación y Fragmentación* podemos leer que Exter llegó a la pintura no objetiva de modo gradual y que su obra fue calificada de extraña e inquietante, y sus formas multicolores de frías, puras e inhumanas. Dice Blas Brunel que quién mejor que Salomé puede metaforizar el nuevo arte revolucionario, lleno de ilusiones, desmembramientos y decapitaciones.

Emerge así Salomé, su moda en este período revolucionario, como “mujer fálica por excelencia”, como “símbolo de

la anarquía sexual” y de la “nueva mujer castradora”. Exter diseñó el espacio escénico de la *Salomé* de Oscar Wilde para el Teatro de Cámara de Moscú en 1917, una vez levantada la prohibición de representar esta obra en los escenarios de Rusia.

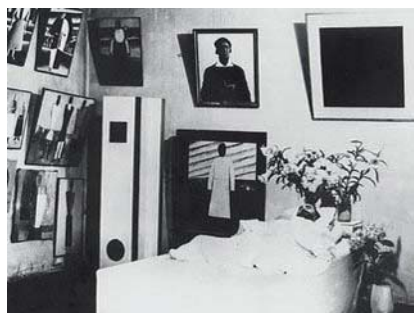
Miguel Cortés Arrese realiza en *Un viaje al país de los Soviets. Impresiones artísticas*, un recorrido por las impresiones de varios observadores privilegiados que, como en el caso del escritor norteamericano John Rodrigo Dos Passos y de los españoles Sofía Casanova, Fernando de los Ríos, Isidoro Acevedo y Ángel Pestaña, visitaron Rusia durante o tras –entonces ya Unión Soviética– la revolución de 1917. Tienen en común estas cinco impresiones cierto aire de decepción, resultado del abismo que va de la imagen anhelada, a la realidad observada. Como Dos Passos, que al describir la impresión que le produjo un café, habla de “sucio microcosmos del mundo capitalista”, o Sofía Casanova, que describe a Lenin como “insignificante en cuanto al tipo, mal ataviado, en los ojos la claridad de una idea fija... un temperamento nervioso”. A Isidoro Acevedo le llamó la atención el “fervor religioso que en España no existe” y Fernando de los Ríos, alojado en casa de Máximo Gorki, elogia la belleza de los templos rusos, de influjo bizantino, al tiempo que habla, a propósito de ciudades como Petrogrado, de una “sensación de catástrofe”. El anarquista Ángel Pestaña describe el paisaje ruso como “monótono y triste”, el estado de Petrogrado lamentable, mientras que habla de la presencia de iconos y de pequeñas capillas en muchas estaciones.

Juan Agustín Mancebo Roca nos da su visión en *Vanguardia y realismo socialista* de los movimientos artísticos que proliferaron en Rusia en la época de la revo-



lución, y entre los que, a su entender, destacaron el *suprematismo*, cuyo principal representante fue Kasimir Malevich, y el *constructivismo*, con Vladimir Tatlin a la cabeza. A la eclosión vanguardista le siguió, con la llegada de Yosif Stalin al poder en 1928, el establecimiento del “estilo del realismo socialista en base a unos preceptos sospechosamente cercanos a sus antagonistas nacionalsocialistas”.

El arte moderno había desaparecido de la Unión Soviética en 1936. Mancebo Roca señala al final de su ensayo cómo el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, obra de la vanguardia, constituyó “el símbolo de una premonición”, “un espejo siniestro incapaz de aprehender la imagen de una época condenada”, “el testimonio –al igual que la imagen última de su creador– del horror”, “filtrado a través de la mirada”.



Román Gubern Garriga-Nogués aborda en *El cartelismo soviético* el auge que, desde el triunfo de la revolución hasta 1928, experimentaron los carteles de propaganda –y de los cartelistas o publicistas, que pasarían a llamarse “constructores de publicidad”. Habla Gubern Garriga-Nogués de la eclosión de creatividad colectiva que abarca desde el *Kino-Prauda* que dirigía Dziga Vertov, hasta la escuela formalista lide-

rada por Roman Jakobson, pasando por los fotomontajes de Rodchenko o la poesía de Maiakovski. Años pues tumultuosos y experimentales en los que el arte se debatía entre ser un “santuario” o una “fábrica”. Acabó por triunfar la segunda opción, de manera que “el arte se sometía inapelablemente a las necesidades de la política”. Un ejemplo de ello lo constituyó la promulgación en marzo de 1931 del decreto titulado “Sobre la literatura de cartel”.

En los carteles políticos se fundían la *información* y la *inflamación*, mientras que los carteles de cine utilizaron recursos de la técnica cinematográfica como los primeros planos, las angulaciones en picado y contrapicado, los escorzos, etc.

El realismo socialista, concluye el autor, reinstauró el naturalismo burgués del siglo XIX y promovió el culto a la personalidad, del que surgieron las gigantografías, que Stalin compartió con Mussolini y con Mao. Y la llamada “Gran Guerra Patriótica” fue una lucha por la supervivencia de la “Madre Rusia”.

Jesús González Requena hace en *La madre: Una llave de acceso al delirio soviético*, un análisis textual del film de Vsevolod Pudovkin *La madre*. Minucioso análisis que permite a González Requena aislar con precisión la emergencia de ese fantasma materno mortífero, presente ya antes del advenimiento en los años 30 del realismo socialista, que parece estar en el núcleo mismo del delirio que habrá de regir el destino del Estado soviético.

Como señala el autor, la violencia que emerge en el seno de la familia retratada en el film, no es para nada la violencia propia de una sociedad patriarcal, sino una que “emerge como resultado



del desmoronamiento de la cultura patriarcal". La presencia de un padre derrumbado da paso a la aparición de un universo incestuoso, loco y muy violento. El abrazo, casi al final del film, de la madre al hijo, se convierte así en un abrazo letal.

¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2005: "Eisenstein. Un amanecer de pesadilla", en *El camino del cine europeo II, cuatro miradas*, Artyco, Pamplona.



Esa caída del padre –derrumbe de la función paterna– de la que también diera precisa cuenta S. M. Eisenstein –recuérdese la secuencia del desmantelamiento de la estatua hueca del zar en *Octubre*, analizada también por González Requena en otro lugar¹–, y la muerte del hijo, tiene su contrapartida en esa apoteosis loca de la imagen de la madre –de “la virginidad mítica de la madre”– que se funde con la imagen de la bandera que aquélla abraza y de la que emergerá, cerrando el film, “una nueva nación de acero, antigua y moderna a la vez, fortificada e invencible”.

El paisaje de la Figura procede: el renacer del melodrama en *La ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
Trama y Fondo

Para Mónica, que se acordó de mí.

Diríase que tras la experiencia extrema e inaudita de *Tren de sombras* (1997), arqueología deseante, buceo romántico y melancólico en ese rostro femenino que se perdía *inexistente* desde el fondo de los años idos, y después asimismo de adentrarse a la búsqueda de la verdad del instante y del azar documental en su no menos fascinante *En construcción* (2002), el cineasta, al confrontar ahora el entorno y la Figura, se diese de bruces –felizmente epifánicas en tiempos tan poco proclives a las epifanías– con el quizás inespereado pero a la postre inevitable renacer del melodrama.

Trascendental pieza de la singular cadencia creativa gueriniana, de la que

pasa a ocupar, en su humilde luminosidad, lugar preferencial, *La ciudad de Sylvia* se alza como consecuencia, *de nuevo* trágica e inevitable, de los destinos de la mirada masculina. No le falta razón a Jaime Pena cuando señala que –a diferencia de la no menos excepcional *Unas fotos...* (José Luis Guerín, 2005)– es ésta una película no sólo sobre los objetos mirados, sino, y *especialmente*, sobre los efectos de éstos en el sujeto que mira¹. Y la mirada –sus desoladores avatares deseantes– es, en último término, la matriz esencial del melodrama. Claro está que se trata, aquí, de un melodrama *nuevo*, surgido no de un “argumento” previo sujeto a las casi siempre desgastadas y convencionales retóricas del género,

¹ PENA, J., “Contra-campo”, *El amante* (2007).

sino que, tenue, más bien se presenta, aparece, como efecto de pronto e improviso, en un punto inevitable de ese camino insobornable de rearme ético y formal al que Guerin *somete* el cinematógrafo; en el instante exacto en el que la mirada masculina se convierte en personaje, y busca, tan vana como obsesivamente, la Figura luminosa, la imagen-pedestal (“fabricada” a partir de imágenes psíquicas vinculadas a la *primera Figura*), capaz de ocultar, siquiera de manera temporal, el horror de lo real².

Sin ataduras genéricas –pero marcado a fuego por un interminable hilo de referencias *románticas* (de Dante a Poe, de Keats a Breton y a Hitchcock)–, manteniendo viva una hermosísima *tensión documental* en la que el azar urbano nunca deja de acechar unos planos (necesariamente) más calculados, Guerin sitúa a su personaje –al modo de un Scottie paseante y observador, sin Elster a quien rendir cuentas– ante la desgarradora constatación de la falla última del deseo masculino: la inexistencia de la Mujer, una y otra vez perdida y reencontrada, la carencia última de objeto. No es de extrañar, por ello, que el protagonista reviva una vez más su triste caminar “de representación en representación”, su repetitivo *shock* pasional (antaño sufrido ante la fugaz Sylvia) en la joven sin nombre a la que persigue, reencuadrándola sin fin, perdiéndola después, aproximándose y hablándole fugazmente en la inolvidable

secuencia del tranvía, para perderla de nuevo. Antes, sin embargo –en el corazón mismo del film, en su justa mitad–, la persecución lo ha llevado a *fantasearla* secándose *su* bella melena ante una ventana –como antes en un vestido vacío, aireándose, liberándose de otros posibles (y vanos) deseos– mientras el espectador la ve, *reflejada a sus espaldas*, nueva Madeleine en el fraudulento espejo de la floristería. Anunciando así un error, una imposibilidad, que ya presagiaban –ante la *lógica* ceguera del *voyeur*– la negrura del café sobre el mapa, borrando los caminos, o el excremento de paloma sobre el dibujo imposible, sólo y permanentemente *esbozado*, triste y final página en blanco.

Todavía, claro, un paisaje, revisitado, iluminado y doloroso por el halo de la ausencia. Tranvías, terrazas, grafitos, rostros... Planos “vacíados”, teñidos por la melancolía, ganados para la ficción. Porque si el paisaje goza de su plena autonomía en ausencia de la Figura, sólo existe en cambio de los destellos dejados por aquella³. De ahí que la melancolía esté muy cerca del paisaje, y que de él surja, *siempre*, el melodrama.

Una melancolía que crece en tanto el paisaje se vacía hasta alcanzar el fondo, la ausencia de figura, la absoluta y desgarradora herida negra de un fondo sin imagen.

² El retorno, *de algún modo*, de aquella trascendental introducción de la mirada que, como señalara Bonitzer, habría de convertir el film primitivo, hasta entonces fruto “*d’une sorte de Eden cinématographique*”, en otro, clásico, obsesionado y fetichista, deseante y perverso (BONITZER, Pascal, “It’s only a film ou la face de néant”, en VV. AA., *Alfred Hitchcock*, París, Éditions de L’Étoile-Cahiers du cinéma, 1980, págs. 11-18). Sobre el concepto de imagen-pedestal, cfr. NASIO, Juan David, *El libro del dolor y del amor*, Gedisa, 1998.

³ GONZÁLEZ REQUENA Jesús: *El paisaje: entre la figura y el fondo*, Valencia, Eutopías, 1995.