

## El fondo del paisaje: una pauta de lectura paisajística del cine ruso y soviético a partir del concepto de *fondo* como categoría estética

Carlos Muguiro<sup>1</sup>

### 1. Introducción

El término *lejos* (del latín *laxius*) daba nombre en la pintura tardogótica a los fragmentos de naturaleza alejados en el horizonte y entrevistos a través de una ventana, una puerta o un vano arquitectónico. A lo largo de los siguientes dos siglos, la representación de la naturaleza fue avanzando de la lejanía al primer término, hasta ocupar completamente el espacio del cuadro y convertirse en el género autónomo que reconocemos como paisaje. Se nos dice —resume Ernst Gombrich— que los fondos paisajísticos naturalistas del siglo XV engulleron, como si dijéramos, el primer plano en el siglo XVI, hasta alcanzarse un punto, con especialistas como Joachim Patinir, a quien Durero llamaría el buen paisajista, en el que el tema religioso o mitológico queda reducido a un mero pretexto (1985, 228).

La etapa final de esta evolución hay que fecharla entre los siglos XVI y XVII, pero la transformación del significado y función de las formas naturales es apreciable desde dos siglos antes<sup>2</sup>. En este sentido, la idea del *fondo* como el lugar propio o característico del paisaje es, por tanto, connatural a su nacimiento en el arte occidental<sup>3</sup>. Ahora bien, por los mismos motivos, el fondo en el paisaje occidental atesorará, desde su origen, el poder evocador de un lugar seminal, como *vientre húmedo*, dirá Berque (2009), como *horreur paysagère*, se referirá Ropars (1999), categoría estética cargada de secretos originarios y fuerzas ocultas, siempre latente, como *un fondo del fondo*, un *fondo fundador*, atendiendo al origen etimológico de *fundus*.

A diferencia de lo que sucedió en pintura, el cine nació siendo paisajístico: el paisaje ocupó un lugar centrado y nada periférico en el cine de los orígenes. Las vistas de la naturaleza o de enclaves urbanos adquirieron incluso cierta independencia como género específico o, cuando menos, como categoría temática en los catálogos del primer cine (Cahn 1996, 85-100)<sup>4</sup>. Aquellas películas que retrataban parajes y escenarios pintorescos constituían el epígono natural del siglo paisajista por excelencia, el siglo XIX, el siglo del Romanticismo y del Impresionismo, del tren y los panoramas, de la conquista de las montañas y del *souvenir* fotográfico. En buena medida, los *nature films* acumulaban las

---

<sup>1</sup> Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación School of Communication, Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, 31080, Pamplona, España.

<sup>2</sup> Aunque la naturaleza no estaba excluida de la representación pictórica en el arte occidental anterior al siglo XV, sin embargo su función era subsidiaria. La naturaleza ocupaba un lugar periférico (como fondo o escenario), que con frecuencia ni siquiera requería de la mano del maestro del taller para su realización; poseía un valor simplemente decorativo u ornamental; asumía una función alegórica o simbólica, digamos como naturaleza desnaturalizada, y en ocasiones aparecía incompleta o esbozada, como apunte en un cuaderno de notas o trabajo a medio terminar, todavía abierto.

<sup>3</sup> La consideración del paisaje como parergon, es decir, como lo no nuclear o no importante, frente a lo centrado o lo argumental, está ya presente en los primeras definiciones del concepto, tal como se aprecia en los primeros glosarios o vocabularios técnicos, como en el *Graphice* (1612) de Henry Peacham o en la *Glossographia* (Londres, 1656) de Thomas Blount. Este asimila *landskip* a parergon, un concepto tomado de la *Historia Natural* de Plinio. “Parergon —dice—, paisaje o complemento, que es una expresión de la tierra, por medio de montes, bosques, castillos, valles, ríos, ciudades, etcétera, en la medida en que puede mostrarse antes del horizonte. Todo lo que en pintura no es parte de su cuerpo o argumento es paisaje, parergon o complemento”. Fue Plinio quien incorporó el término *parergia* en su *Historia Natural* al referirse a las pinturas murales de Atenas de Protógenes, en donde figuraban varios buques de guerra pequeños “en lo que los pintores llamaban parergia” (Gombrich 1985, 241).

<sup>4</sup> Sobre los *nature films* remitimos particularmente a la obra de MacDonald (2001 1 y 2).

convenciones paisajísticas desarrolladas durante todo el siglo precedente y parecían continuar con la tradición<sup>5</sup>.

La naturaleza fue, por tanto, uno de los componentes esenciales del llamado *cine de atracciones*, tal y como ha sido identificado por Gunning (2000) y Gaudreault (2006): asistir a una proyección a comienzos de siglo suponía la exposición a un espectáculo visual puro, en el que las maravillas de la naturaleza desplegaban brevemente su poder embaucador. Una cascada, una tormenta en el mar, un malecón asolado por las olas... estas y otras manifestaciones de la naturaleza ocupaban toda la extensión de la pantalla blanca como protagonista exclusivo y único del cine como atracción arrebatadora. Sin embargo, el tratamiento del paisaje cinematográfico como género independiente apenas constituye, de manera genérica, un episodio breve y fugaz en la crónica de los primeros días del cinematógrafo. En poco más de una década, conforme se impuso el cine narrativo, la naturaleza fue quedando desplazada al fondo de las películas, como decorado o parergon, institucionalizándose su posición ambiental o decorativa. Este doble movimiento del fondo al primer término y del primer término al fondo condensa la evolución de la imagen de la naturaleza en Occidente durante los últimos 400 años.

Aunque a partir de su apertura a Occidente a finales del XVII Rusia también se incorporó al proceso de *invención* del paisaje que se estaba gestando en Europa (y a la definición de lo Bello, lo Pintoresco y lo Sublime, con todas sus peculiaridades nacionales), a lo largo de todo el XIX y comienzos del XX pervivirá en su cultura el eco de una naturaleza no domesticada y arcaica oculta detrás de los *lejos*. La especificidad rusa, en este aspecto, no era tanto que el paisaje ocupara un lugar preponderante en primer término (no fue así de manera genérica), sino que la naturaleza perviviera, en palabras de Rilke, como “dios oscuro” al fondo del paisaje (2010). Autores como George Nivat (1982, 1993), Mikhaíl Epstein (1990, 2003) y Christopher Ely (2002) han abordado con detalle la construcción del paisaje ruso y la pervivencia hasta tiempos muy recientes de la llamada *dvoeverie* o dualidad de creencias (pagano-cristianas), de cierto sentido de premoderno del cosmos y de un acercamiento a la infinitud y monotonía del espacio que Nivat ha definido como *pauvreté riche*, cargado con frecuencia de una importante dimensión moral. En este sentido, el paisaje ruso de la segunda mitad del XIX está marcado por una silenciosa violencia: conserva como reminiscencia aquel movimiento fundacional que llevó a la naturaleza de la periferia al centro, pero mantiene también el recuerdo vivo de lo que quedó más allá del fondo. En el concepto del *fondo del fondo* pervivirá el recuerdo de la naturaleza en estado bárbaro, no cultivado ni formalizado, lo que era antes de ser racionalizada o fragmentada como paisaje, expuesta a una distancia y solo para los ojos: un tiempo arcaico o premoderno pero no tan lejano, ni siquiera olvidado, en la cultura rusa. La huella o la herida de aquel forcejeo es un componente fundamental en la definición de lo que Ely ha llamado el paisaje nacional ruso (2002).

Lejos de definir un límite escenográfico, paisajístico o narrativo homogéneo y hermético, el fondo (y su relación con la figura, en primer término) ha sido en Rusia un constante territorio de conflictos. Ha sido invariablemente un ente fronterizo donde se han manifestado las contradicciones y tensiones de la propia sociedad, siempre inestable y

<sup>5</sup> En el caso específico de Rusia hay que mencionar la serie *Rusia Pintoresca* (*La Russie pittoresque*), producida por la compañía francesa Pathé a partir del año 1908. La mera asociación de lo paisajístico con lo pintoresco ilustra la herencia cultural asimilada y proyectada sobre la naturaleza por los nuevos paisajistas cinematográficos. La serie presentaba vistas documentales de lugares y escenas de Rusia, de Sebastopol a Astracán, de Moscú a Bakú, con títulos ilustrativos como *Viajando por el Volga*, *Paisajes de Yalta* o *Escenas de la vida caucásica*. Hay que apuntar que la primera visión paisajística cinematográfica de Rusia fue creada por operadores extranjeros, fundamentalmente franceses, de las compañías Lumière, Pathé y Gaumont. Solo a partir del otoño de 1907 comenzó a producirla la primera compañía rusa, propiedad del fotógrafo Alexander Drankov, que se anunciaba en los periódicos con avisos que destacaban las “¡Vistas de las ciudades y del campo!” que proporcionaban sus películas (Leyda 1960, 20). Los *vidovye kartinki* (*postales cinematográficas*), en cuya producción se formaron algunos de los operadores más importantes del periodo, como Eduard Tissé —colaborador de Eisenstein a lo largo de toda su carrera—, recogían ya en la década de 1910 imágenes de actualidades, además de otras escenas tomadas del natural.

predispuesta a cambios<sup>6</sup>. Una unidad de medida para el hombre y el destino colectivo. Disponer el paisaje al fondo, organizarlo en perspectiva, significa colocar a los personajes delante de una naturaleza ya simbólicamente remota, que irá acumulando significados reprimidos, crípticos y arcaicos. En ese sentido, el fondo en el cine ruso carga con una memoria —una memoria iconológica del fondo, dirá Natali—, heredada a lo largo de la historia del paisaje y concretada en las películas como conflicto siempre latente. “La lucha entre espacio y cuerpo por ocupar la pantalla, incluso si se produce una alternancia narrativamente justificada, no hace sino ocultar el antiguo conflicto iconológico”, ha escrito Natali. En cada plano cinematográfico laten siempre estas dos luchas del horizonte: la de la figura con el fondo y la del fondo con su propio secreto, de tal manera que el cine actualiza un conflicto cultural mítico en la representación del hombre y su lugar en el espacio (1996, 70). A partir de estas premisas, en este artículo quiero proponer un acercamiento al poder simbólico del fondo como concepto vertebrador del paisaje cinematográfico en el cine ruso-soviético. Se trata de identificar el fondo como categoría analítica útil en el estudio de la representación de la naturaleza en el cine. Desde el punto de vista cronológico, este estudio abarca fundamentalmente el periodo que va desde la fundación del cine ruso hasta la generalización del Realismo Socialista, y se organiza en torno a tres ideas sobre lo que he llamado la memoria del fondo: el fondo de la imagen, la ocupación del fondo y el fondo inmóvil.

## 2. La memoria del fondo

### 2.1. El fondo de la imagen

El cine hizo su presentación pública en Moscú en un ambiente de gran fecundidad cultural, caracterizado por la interrelación entre las distintas manifestaciones artísticas y la transgresión de límites entre el mundo natural y el humano, entre el sujeto y el objeto, entre lo lejano y lo próximo, con el ímpetu neorromántico que impulsó el Modernismo ruso (Nelly y Lovell 2008, 2). En este contexto, el trasvase de talento entre el cine y las artes más tradicionales, particularmente el teatro, fue esencial en el desarrollo del nuevo invento<sup>7</sup>. Las artes escénicas trasladaron al cine, además, algunos de los dilemas sobre la construcción del espacio que luego el cine tuvo que resolver a partir de sus especificidades técnicas y creativas. Se trataba, en última instancia, de la reconsideración radical del espacio escénico y dramático, en un proceso equivalente al que, en el campo de las artes plásticas, se plantearían también en la representación pictórica<sup>8</sup>. Ese debate emplazaba a resolver el dilema de los *fondos*, tanto en el teatro como en el cine, atendiendo a cuestiones sobre su lugar fijo o dinámico, su función en la acción dramática y la conside-

<sup>6</sup> De ahí, por ejemplo, la importancia del motivo del camino en el arte y en el cine rusos (el sendero que se pierde hacia el horizonte, atravesando en perpendicular todo el campo de visión), uno de los muchos engendros paisajísticos o motivos visuales que se desprenden del fondo. Esa línea perpendicular que trae y lleva al fondo —una suerte de confrontación entre el espectador y el horizonte— es un elemento de extraordinaria potencia dinamizadora en el cine.

<sup>7</sup> Cuando el productor de cine Ermoliev invitó a unirse a su compañía a Alexandre Benois, integrante del Mundo del Arte e ilustre decorador de los Ballets Rusos, el pintor propuso a su vez a una serie de colaboradores y ayudantes, como Vladimir Balliuzek, Serge Lilienberg y Valeri Pchibitnevsky, que iban a cambiar la concepción del espacio cinematográfico ruso. Balliuzek fue el responsable del decorado de *La dama de picas* (*Пиковая дама*, 1916), dirigida por Yákov Protazánov, y de otras muchas producciones para Ermoliev al final de la década de 1910. Alexánder Lochakov aparecería en los créditos por primera vez en *El padre Sergio* (*Отец Сергий*, 1918), también dirigida por Protazánov, y a partir de ahí su influencia sería fundamental, particularmente en el cine europeo. A su vez, algunos de los primeros cineastas, como Evgeni Bauer y Serguéi Eisenstein, se formaron en el ámbito escénico, particularmente en la construcción de decorados de cine y teatro. Kulechov, que había sido asistente de Bauer, escribió que el pintor-decorador —director de arte—, *el khudozhnik*, era la figura central en la fabricación de un film (Kulechov 1994, 21 y ss.).

<sup>8</sup> Las transformaciones escenográficas de la escena rusa supusieron una expansión de lo pictórico a toda la ideación artística, es decir, el decorado, el vestuario, la construcción espacial y la iluminación. Todos estos aspectos en su conjunto proporcionaban una “dimensión pictórica global” de la escena, tal y como fue descrita por un crítico francés en 1910 (Albera 1995, 36). Puede interpretarse, en esta línea, que existió una conexión entre la regeneración pictórica de las vanguardias y la teatral-escenográfica que llevó también a lo cinematográfico. Así lo mantiene Lotman, para quien la concepción espacial del teatro ruso de la época fue una derivación de las estrategias representativo pictóricas (1993, 308).

ración del paisaje como una unidad orgánica, espacial y conceptual, no meramente como un límite o trampantojo visual. En buena medida, la revolución del decorado teatral que acontece a comienzos de siglo<sup>9</sup> prefigura la evolución paisajística del cine ruso a lo largo de las dos décadas siguientes. Sobre la tarima del teatro se escenifica antes que en los estudios del cine la dialéctica entre el paisaje como fondo pictórico y el paisaje como construcción espacial, atravesando fundamentalmente tres etapas que pueden ser también aplicadas al cine de los orígenes: una primera que disponía los fondos como telones pintados, una segunda caracterizada por la incorporación orgánica de los fondos a la diégesis y, finalmente, la progresiva sustitución de lo pictórico por lo arquitectónico, es decir, de lo paisajístico por lo espacial<sup>10</sup>.

Estimulado por el arte escénico y siguiendo la tendencia de las cinematografías occidentales, el cine ruso buscó en estos primeros años la conquista de la profundidad del decorado<sup>11</sup>, en un empuje que implicó tanto cuestiones óptico-fotográficas como de técnica escénica. Con respecto a las primeras, para 1913 ya era posible encontrar prácticas de profundidad de campo en el cine ruso, plenamente conscientes del poder simbólico y dinámico del espacio cinematográfico. Respecto a las segundas, la principal evolución del diseño del espacio escénico en el cine ruso prerrevolucionario fue precisamente la utilización de elementos volumétricos con el fin de habilitar la lejanía del decorado. En torno a 1911-1912, los telones pintados fueron reemplazados por el sistema de fondos (*fundusnaia sistema*)<sup>12</sup>: una serie de pantallas organizadas en perspectiva que creaban distintos niveles de profundidad en el *set*, propiciando a su vez diferentes diagonales para la cámara (Widdis 2009, 8-9). Podemos hablar de dos variantes del sistema de fondos. El primero depositaba la construcción abismática en los movimientos de cámara en perpendicular al decorado y en los efectos lumínicos y de transparencia. La filmografía de Evgeni Bauer ejemplifica esta estratificación fantasmagórica y evanescente del espacio. El segundo, que Albera define como *estilo Khanjonkov*, se refiere a un particular refinamiento del espacio que resultaba de la multiplicación de objetos, muebles, puertas, soportales, escaleras, sillas y plantas delante del campo de cámara. Disponiendo tales elementos y desniveles de tal manera que los personajes tuvieran que esquivarlos, las películas creaban una impresión de profundidad acentuada por los desplazamientos en

<sup>9</sup> Conviene recordar que en el teatro ruso, hasta finales del XIX, el paisaje se pintaba en el telón, como un objeto estático y lejano, siguiendo las pautas del realismo a la manera de Stásov. En ocasiones, artistas del calibre de Levitán contribuían al diseño de tales cortinajes (Paustovski 1978, 77). Los cambios profundos que en este y otros ámbitos escenográficos se originaron en la encrucijada de los siglos XIX y XX tuvieron como centro neurálgico el Teatro de Arte de Moscú (MAJT) dirigido por Stanislavski. El director escénico, actor y teórico invitó a algunos de los integrantes del movimiento pictórico del Mundo del Arte (Mir Iskusstva), contrarios al academicismo de los Itinerantes, a incorporarse a la redefinición del espacio escénico. Profundizando en su revolución escenográfica, abolió la tela del fondo y proscribió la escena desnuda: añadió plataformas, suelos disimulados sobre pequeñas elevaciones, escaleras, pasarelas, muebles delante de la escena dando la espalda al espectador. Posteriormente, Sava Mamontov, adinerado promotor de las artes, estimuló también la participación de los artistas de la modernidad en el diseño artístico global de los espectáculos, no solo como artesanos o copistas de telones pintados. El coreógrafo y empresario Serguéi Diaghilev abundó en ese camino hacia una *decoración pura* con un espíritu renovador y propicio a la transferencia entre las artes, que continuó con las propuestas de Rodchenko, Popova y Exter, tanto para el teatro como para el cine.

<sup>10</sup> Los paralelismos en la construcción espacial entre el teatro y el cine a finales de la década de 1900 pueden seguirse, según Albera, a través de estas características: el abandono de las posturas frontales, los telones pintados, la utilización de atrezzo a modo de pantallas y la construcción de un espacio cónico. Todas estas estrategias reconocibles en el cine las aprecia también, entre otras obras, en la versión de *Un mes en el campo* de Turguénev que realizó Dobuzhinski en 1909 para el MAJT, o en el diseño del ballet *Petruchka* de Stravinski imaginado por Benois en 1912 (1995, 37).

<sup>11</sup> La trascendencia de este campo experimental no se limitó solo a Rusia. A través de la productora Ermolief-Albatros, con base en Montreuil y constituida por la colonia de cineastas exiliados después de 1917, al cine francés llegaron algunos de los grandes decoradores del país. La evolución de los decorados de Albatros pasó también de lo diegético (de lo ilusionista y exótico, de la construcción de atmósferas y ambientes propios de Lochakov) a lo arquitectónico (a través de los trabajos de Meerson), y llegó incluso a lo constructivista (por influencia de Bilinski).

<sup>12</sup> Según Boris Mikhin, el *fundusnaia sistema* fue introducido en el otoño de 1911 con los decorados de *Sonata Kreutzer* (*Крейтцерова соната*, Piotr Chardinin 1911) (1974, 148-154). Posteriormente, el propio Mikhin, trabajando en Khandzhonkov y Co., y Czeslaw Savinski, en Thiemann y Reinhardt, abundaron en sus virtualidades.

zigzag de los actores. Kulechov identificaría este empeño tridimensional de construcción de un espacio cónico como un efecto estereoscópico (Albera 1995, 37).

La organización escénica del *fundusnaia sistema* no hacía sino llevar a la escenografía de interiores la experiencia del rodaje en exteriores, con la disposición de pantallas y términos que ordenaban el espacio hacia el horizonte. En plena naturaleza, “el operador de cámara era libre de elegir la posición del aparato en relación con los actores. Además, podía explorar de manera más compleja los problemas de la representación espacial en perspectiva y la organización de la imagen en términos de valores tonales” (Cavendish 2004, 213). El cambio de posición de la cámara, abandonando la disposición axial con respecto al decorado por otra más diagonal, junto con el desarrollo de decorados más realistas, a partir de 1911, y una mejor calidad de las emulsiones, ayudaron notablemente a construir la composición del plano en profundidad.

Más allá de las cuestiones técnicas, la energía latente del fondo fue asimilada por el cine ruso con una naturalidad extraordinaria, y no solo por el juego dramático que propiciaba, sino por su poder simbólico, como *pozo de imágenes* o límite de lo posible: el fondo fue en estas primeras etapas del cine ruso la puerta a una dimensión nueva de la realidad. Del fondo llegaban los fantasmas y las visiones, las premoniciones y los sueños. Tal y como ha sido relatado por Paolo Cherchi Usai a propósito del film *El secreto de la casa n° 5* (*Тайна дома № 5*, Kay Hansen, 1912), el *fundusnaia sistema* ensartaba en el eje de visión del espectador y sin necesidad de montaje no solo los componentes narrativos, sino las proyecciones de la interioridad de los personajes (1989, 156). En determinadas películas rusas de la década de 1910 la imagen parecía poder desplegarse hacia el fondo, como si guardara un tesoro en la lejanía. Los planos generales y la demora estática de las composiciones, rasgos que fueron identificados ya entonces como propios del *estilo ruso*, no hacían sino contribuir a la sensación invocatoria o de espera a que esa otra realidad surgiera desde el fondo<sup>13</sup>. Efectivamente, esa espera podía no verse cumplida, pero era la hipótesis de la aparición, digamos que cierta clase de *fe en el fondo*, lo que cuajó como rasgo estilístico propio del *estilo ruso*. Obviamente, la elección del encuadre como paisaje abismático tenía consecuencias en el espectador. Cavendish las explica apoyándose en *Iurii Nagorniïi* (*Юрий Нагорный*, 1916), film dirigido por Evgenii Bauer y fotografiado por Zavélev:

La luz hace que cada área del fotograma sea pictóricamente dinámica, a diferencia de la aproximación habitual en Hollywood, que buscaba dirigir la atención del espectador sin opción hacia la mímica, el gesto y movimientos del actor. En esta secuencia, por el contrario, el ojo del espectador se ve distraído inevitablemente por la abundancia de elementos sensoriales: la riqueza de tonos, las relaciones entre las masas y volúmenes, el movimiento de líneas y la distribución de diferentes luminosidades en el negativo. Todo ello está potenciado por la puesta en escena que, deteniendo la acción por unos pocos segundos y reduciendo el movimiento humano al mínimo, anima al ojo a vagar por la imagen (2004, 241-242).

En este contexto de autosuficiencia del encuadre, las ventanas y los vanos abiertos en el decorado procuraron, como ya había ocurrido siglos atrás en la pintura, pequeños

<sup>13</sup> En ocasiones, como en Bauer, esa disposición escénica *hacia adentro* de la imagen estaba reforzada por un movimiento de cámara. No era, en todo caso, un recurso privativo de este director. Resultan especialmente reveladores, en este sentido, los planos finales de la primera y única parte que se conserva de *Calla, tristeza, calla* (*Молчи, грусть, молчи*, Piotr Chardinin, 1918). Arruinado en el juego, Zarinski planea robar el dinero que ha perdido mientras su amante, Paula, entretiene al grupo que sigue departiendo en un salón contiguo. La acción clandestina está contada a través de la articulación del fondo, subrayado por un abismático movimiento de cámara hacia atrás, acompañando al personaje en sus pasos hacia la muerte. La habitación, a oscuras, se convierte en un paraje natural inhóspito plagado de trampas e imprevistos. Además del juego escénico, el fondo procuraba en este periodo el valor de segunda pantalla o pantalla intermedia: más allá del lienzo blanco sobre el que se proyectaba la película, asumía la incierta consistencia de un velo o *trompe l'oeil* perturbador. Paolo Cherchi Usai menciona este recurso como propio de una “estética de lo sensorial”, proto-expresionista, que se desarrolló a partir del gusto por la iluminación tenebrosa o baja en el cine danés y sueco. En el film *El secreto de la casa n° 5*, que Cherchi Usai identifica como primera película rusa que utiliza este efecto, Elsa, después de haber convencido a su antiguo amante de pasar la noche en una casa encantada, busca venganza a través de un complejo *trompe l'oeil* que, dispuesto en la pared de una de las salas, funciona como *fondo sin fondo* hacia una realidad oculta e imprevisible (1989, 156).

refugios del paisaje, a veces como simples miniaturas o *paisajes-maceta*, que desde el punto narrativo y simbólico cumplieron funciones liminares, propias del horizonte: las ventanas y los vanos eran en sí mismos un umbral entre el afuera y el adentro, entre el horizonte y el primer término, entre lo desconocido y lo familiar, incluso entre el delirio, la paranoia o la visión y la razón<sup>14</sup>. Esta dicotomía argumental fue recurrente desde muy temprano en films como *Asha, la estudiante* (*Курсистка Ася*, Kai Hansen, 1913) y *Las campanas doblan, contando su simple historia* (*Колокольчики-бубенчики звенят, простодушную рассказывают быль*, Sigismund Veselovskii, 1916). En ambas películas la protagonista aparece dividida entre las tentaciones de la gran urbe y el recuerdo del campo, de tal manera que en momentos puntuales la ventana constituye un lienzo de comparación y reflexión de tal dualidad.

Para mediados de la segunda década del siglo XX era una opinión extendida, dentro y fuera del país, que la cinematografía rusa respondía a una estética distinta a la que mayoritariamente se estaba imponiendo en Occidente. En la fijación de este estereotipo sobre el cine ruso influyó, como decimos, la composición en profundidad, el rol de los fondos y la inmovilidad de la cámara, pero también otros rasgos recurrentes, como el gusto por los finales trágicos, la lentitud en el despliegue actoral que condicionaba la duración de los planos y la necesidad de los intertítulos, que en algunos casos se tornaba en exigencia literaria para poder seguir la trama. Todas estas querencias del cine ruso, especialmente agudas y reconocibles a partir de 1914, chocaban con el cine europeo y norteamericano, que había elegido en esa misma época el camino hacia el dinamismo, la interpretación naturalista y la acción (física o emocional) como base del cine narrativo<sup>15</sup>. En el libro que el futuro director Fédor Otsep planeaba escribir en 1913-1914, pero que nunca llegó a completar, había un capítulo titulado de manera elocuente ‘Las tres escuelas de cinematografía: 1) Movimiento: escuela Americana; 2) Forma: la escuela europea; 3) Psicológica: escuela Rusa’<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> El film *Satán triunfante* (*Сатана ликующий*, Yakov Protazánov, 1917) ejemplifica de forma paradigmática esta dimensión liminar de las ventanas del cine ruso: abiertas a la naturaleza, a la vegetación y a la luz solar, esos vanos constituyen breves recortes del paisaje que, en muchas ocasiones, ni siquiera alcanzamos a ver, más allá de algunas señales. Esas pantallas paisajísticas recortadas en el escenario son, también, el territorio de la tentación, escaparate hacia las bellezas del mundo con las que Satán seduce a su víctima. Por lo que sabemos, Protazánov fue un director especialmente interesado en las posibilidades cinematográficas de los vanos en el decorado. Tras el estreno de *Pequeña Ellie* (*Malytka Elli*, 1918), un comentarista de *Kino-gazeta* criticaba al cineasta por “no hacer ningún uso del paisaje del norte. Es solo a través de los típicos ventanales bajos con sus finos cortinajes en la casa de Clara Clarson (...) como el espectador puede llegar a concluir que la acción está teniendo lugar en una ciudad del norte”. Una de las manifestaciones más inquietantes del paisaje entrevisto a través de un vano al fondo lo encontramos en *La boda del oso* (*Медвежья свадьба*, Vladímir Gardin y Konstantin Eggert, 1925). El film estaba basado en un relato posromántico escrito por Mérimée en 1869, aparentemente a partir de las sugerencias de Iván Turgenev, que en esa época vivía en Francia. Ambientada en Lituania y con una mezcla de etnofolclorismo nórdico y cierto aire gótico, el film recrea una atmósfera próxima al expresionismo alemán, en donde se desarrolla la terrible historia de amor de Mikhail Shemet y Iulka. En el prólogo, fotografiado por Tissé, se nos cuenta que durante una jornada de cacería la bella Adelina, esposa del noble Casimir Shemet, es cortejada por otro hombre que, al dejar en evidencia sus pretensiones sentimentales, es asesinado por el marido celoso. En el episodio en que descubre el cadáver, Adelina es atacada y violada por un oso. Tras el prólogo, la película narra la historia de amor entre el joven Mikhail Shemet, fruto de aquella violación, y la joven Iulka, que a la postre acabará siendo la última víctima de la saga vampírica de los Shemet. El primero vive en el castillo familiar de Medintiltas, situado en lo alto de una colina rodeado de pinos y coníferas. Iulka, en la hacienda de la familia Dowgiello. Estos son los dos paisajes fundamentales (y arquetípicos) de un film que, tanto por su tratamiento lumínico como por el planteamiento narrativo, constituye él mismo una obra de extraña naturaleza en la Rusia posrevolucionaria. En *La boda del oso* las ventanas cumplen un papel esencial como gozne hacia el paisaje como proyección de la interioridad (Cavendish 2007, 94).

<sup>15</sup> La piedra angular del *estilo ruso* tenía que ver con las maneras interpretativas de sus actores, especialmente por la inmovilidad de las figuras. En cierta medida, el cine ruso hizo converger el tempo lento y las pausas intencionales del Teatro de Arte de Moscú (llamado estilo Chéjov), con la mímica y las posturas corporales operísticas, supuestamente cargadas de motivación psicológica, que llegaban del cine italiano y danés (Tsivian 1989, 54). El resultado fue un cine corpóreo, fisiognómico, tremendamente estático e inmóvil en su superficie. Pero, a su vez, un cine absolutamente arrebatado interiormente tras la máscara del rostro.

<sup>16</sup> En 1914 un crítico recibía el estreno de *Sonata Kreutzer* (*Крейцерова соната*, Vladímir Gardin, 1914) como la película que marcaba una distancia definitiva del cine ruso con respecto al extranjero, precisamente

A partir de estas premisas se entiende la perturbación de determinadas transformaciones cinematográficas que tienen lugar a finales de la década de 1910. En Rusia, una de las mayores resistencias a la hora de asimilar los modelos narrativos imperantes en Occidente fue precisamente la dificultad para abandonar la función activa del fondo y la aceptación del primer plano<sup>17</sup>. Tsivian ha reconstruido la polémica que en torno a 1916<sup>18</sup> enfrentó en las revistas especializadas a los que consideraban que los fondos eran algo superfluo y prescindible con los que veían en este nuevo estilo una estratagema del cine de Estados Unidos para abaratar costes. A diferencia de lo que había ocurrido en el cine ruso —argumentaban—, el fondo nunca había tenido funciones realmente significativas en EE. UU. En Rusia, sin embargo, en comparación con el encuadre más cerrado, el plano general era interpretado como más objetivo y menos afectado por la mirada del cineasta. Frente a esta mirada receptora del mundo, el primer plano evidenciaba una mayor afectación expresiva y la presencia de alguien que dirigía indisimuladamente la atención<sup>19</sup>. Tsivian menciona la paradoja de que el primer plano fue visto, de hecho, por algunos críticos rusos, como un retroceso a los modos teatrales, al asociar el acercamiento de la cámara a un íterin explicativo para aquellos espectadores que no habían captado la escena en plano general (1994, 195). Las películas del *estilo ruso*, escribía en la época el crítico de *Proektor*, estaban llenas de “una atmósfera poética, de melancolía y de una exultación o erotismo propio de un romance gitano”, pero también, como recordaba el cronista, reservaban poco protagonismo al paisaje:

Pase lo que pase, no hay acciones en exteriores. (...) La acción de estas íntimas emociones no sucede con el fondo de las extensas estepas o las peñas empinadas del Cáucaso, ¡a pesar de que la estepa no tiene nada que desmerecer de la pampa y el Cáucaso es tan majestuoso como las Montañas Rocosas! Los personajes sueñan *junto a la chimenea* (Levinson, cit. Tsivian 1991, 17).

En términos generales, el *estilo ruso* no era, pues, un cine paisajístico, pero sí un cine del fondo, entregado al ritmo moroso y ensimismado de lo que espera ser revelado en la lejanía. Esta educación emocional en el fondo pervivirá de una manera latente o expresa en el cine posterior y habilitará siempre una actitud receptiva hacia la contemplación paciente y expectante de la lejanía y, por supuesto, de su epítome paisajístico que es el motivo del horizonte. La dimensión abismático-paisajística del encuadre y su “sagrada inmovilidad” (Cavendish 2004, 232), identificadas como querencias naturales del cine ruso en estos años formativos, no dejarán de aparecer periódicamente en su historia: bien a través de la puesta en escena en profundidad<sup>20</sup>, del estatismo ensimismado de la cámara o de la sobreimpresión de imágenes. De hecho, fue una pulsión que se mantuvo en la década de 1920, después de la Revolución de Octubre. En un artículo publicado en *Sovetskii ekran* en 1927, Andréi Moskvín, uno de los máximos representantes de la fotografía pictorialista asociada con la llamada Escuela de Leningrado, manifestaba su gusto por el encuadre como un depósito de imágenes en el que estuviese de alguna manera cifrada toda la película:

---

por “el elemento psicológico, base de todo el drama”, lo cual da idea de la tendencia asumida como característicamente nacional (*Sine Fono*, 1914, n° 3, p. 21).

<sup>17</sup> Sobre el papel del fondo y del primer plano en la articulación del llamado Modo de Representación Institucional en el cine occidental, remito a Burch (1987).

<sup>18</sup> Relata Tsivian que 1916 fue el año en el que cineastas y críticos se dieron cuenta “de repente, de que, lejos de ser una ocurrencia pasajera, el primer plano se estaba convirtiendo en una amenaza central para el sistema narrativo” (1994, 193).

<sup>19</sup> El uso de los primeros planos se impuso en el cine post-revolucionario, sobre todo en los cineastas formados en la FEKS (Fábrica del Actor Excéntrico). El reciente hallazgo de la película *Mi hijo* (*мой сын*, Evgeni Cherviakov, 1928) ha significado un aporte muy importante a la hora de analizar el uso del primer plano de los actores en el cine ruso y soviético, hasta el punto de que ha obligado a reconsiderar algunas de las conclusiones mantenidas hasta la fecha, porque el film no responde a las convenciones de la llamada escuela soviética de montaje y está más próximo a algunas de las características del Impresionismo francés, con un gran protagonismo de los primeros planos, la textura de la imagen y cierta densidad o tensión emocional.

<sup>20</sup> El caso más extremo en tiempos recientes de la puesta en escena abismática es *El arca rusa* (*Русский ковчег*, Alexander Sokúrov, 2002).

Mi convicción profunda es que cada uno de los encuadres de una película debería portar en sí mismo elementos de todo el film, de cada escena, de cada episodio. Idealmente, por tanto, cada fotograma individualmente debería insinuar todo el conjunto (cit. en Butovskii 2000, 89).

## 2.2. La ocupación del fondo

Para finales de la década de 1910 estaban ya perfectamente definidos en el cine narrativo occidental los roles del fondo y de la figura. Con sus peculiaridades, como lo hemos visto, Rusia participó en este proceso que llevaba de la planitud a lo volumétrico y a la conquista del fondo escenográfico. Llamativamente, mientras buena parte de la cinematografía mundial se disponía a explorar *el más aquí*, es decir, la edificación de la intimidad cuasi secreta entre dos personajes, lo que convirtió el plano/contraplano en un emblema del llamado Modo de Representación Institucional, tras la Revolución de 1917 el cine ruso abordó un proceso inverso, adentrándose en el *fondo del fondo*, más allá del decorado, interviniendo directamente en el territorio geográfico que se perdía en el Este. Arrastrados por un nuevo afán físico y corpóreo de exploración de lo lejano, el fondo perdió su sentido estrictamente visual y la idea de paisaje adquirió un carácter experimental o vivencial. Este nuevo espacio se corresponde con lo que Burch ha denominado sexto segmento del fuera de campo y que comprende “todo lo que se encuentra detrás del decorado: se llega a él saliendo por la puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte” (1983, 26). El fondo no se refiere, en este caso, al contenedor visual específico del relato filmico, sino a la nueva geografía física que estaba construyendo la revolución. En el primer empuje hacia el fondo que hemos analizado se trataba de la conquista del fondo como escenario psicológico para el control de la historia; en el segundo, el objeto será la conquista del fondo como espacio geográfico y mítico para la apropiación de la Historia.

En diciembre de 1921 un grupo de artistas de vanguardia reunidos en torno a Grígorii Kozintsev y Leonid Trauberg fundó la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), que rechazaba todo aquello que significase *centramiento* desde el punto de vista cultural o estético, frente a lo periférico o marginal, también espacialmente. En su película *La rueda de la fortuna* (*Чертовое колесо*, 1926), Kozintsev reclamaba la ruptura de cualquier distinción entre el fondo y la acción, porque “en la pantalla no hay lugares para la acción, sino lugares activos en sí mismos”. La ciudad había sido ya para el Modernismo un *perpetuum mobile*. Sin embargo, frente a la experiencia del *flâneur* solitario y melancólico (arreatado por la ciudad) propio del Simbolismo, el nuevo cine hizo del comportamiento grupal un componente definitorio del paisaje urbano: no miraban la ciudad, formaban parte de su paisaje.

*Huelga* (*Стачка*, 1924) y *Acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, 1925), las dos primeras películas de Serguéi Eisenstein, cineasta que perteneció en sus orígenes a la FEKS, fijaron nítidamente esta ocupación del fondo por parte de la figura. En ambos filmes se produce una interesante transmutación de las convenciones establecidas: el plano característico de la filmación del paisaje —el plano general— pasaba a ser un encuadre ocupado enteramente por el actor: un actor colectivo, que se movía al unísono, del fondo al primer término, y que se comportaba como un *fragmento de paisaje móvil*, que respondía a leyes propias e impredecibles. Como la naturaleza misma. Al ocupar el fondo —el espacio *habitual* del paisaje—, la figura parecía haber asimilado características y comportamientos propios de la naturaleza. Una equivalencia frecuente que los cineastas hacen visualmente expresa consistirá en equiparar la masa informe con el caudal de los ríos o el deshielo, ambos absolutamente irrefrenables. En ese sentido, la figura (la masa protagonista) adquiere los rasgos del fondo paisajístico: un fondo que llega del fondo de las calles, dispuesto a desbordar el orden establecido<sup>21</sup>. Si en el *estilo ruso* el rostro de un

<sup>21</sup> Según Margolit, la tradición cinematográfica rusa conoce dos tipos de escenas de masas distintos: la masa como un organismo impulsivo y caótico, vulnerable en su espontaneidad y naturalismo (la escena de la

actor adquiriría la consistencia y la densidad de un verdadero paisaje, ahora eran los paisajes, ocupados por decenas de ciudadanos revolucionarios que avanzaban desde el fondo, los que se convertían en auténticos retratos en plano general. Del retrato-paisaje, al paisaje-retrato, tal es la distancia que separa el cine pre- y postsoviético. Paisajes filmados, esta vez, con la respiración agitada de la sociedad en plena transformación.

La ocupación y reconfiguración del fondo geográfico a la que nos referimos fue, en todo caso, la consecuencia de un proyecto político de *mapización* o cartografización más global. El régimen soviético recién instaurado dispuso como política prioritaria la conquista de los límites últimos del territorio. El fondo, ahora, daba nombre a la inmensidad espacial de la Unión Soviética, que, tanto desde un punto de vista productivo como desde la utopía de la internacionalización revolucionaria, se convirtió en una de las grandes obsesiones políticas. La campaña de electrificación anunciada en 1920 con el *Plan elektrifikatsii* inició la transformación de los paisajes reales y los simbólicos, proporcionando nuevas guías de orientación en la inmensidad rusa (*prostor*). A ello contribuyó también la cineficción *okinofikatsia*, que expandió la exhibición cinematográfica por todo el territorio. Desde Moscú, donde estaban centralizadas las instituciones político-cinematográficas, el proyector de la cineficción dirigía el haz de luz del nuevo imaginario soviético hacia los confines del territorio, definiendo en la pantalla blanca un mismo destino o punto de fuga ideológico. El anhelo de la cineficción estaba ya contenido en el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica de agosto de 1919, que otorgaba al Narkomprost (Comisariado del Pueblo para la Educación) la autoridad sobre los asuntos cinematográficos, pero el inicio de la expansión masiva de la *kinofikatsia* no llegó hasta la segunda mitad de los años 20 y los primeros años de la década siguiente, coincidiendo con la puesta en marcha del Primer Plan Quinquenal y la implantación de Soiuzkino, nueva administración central cinematográfica, en 1929-1930.

El desarrollo del Primer Plan Quinquenal (1928-1932) aceleró este proceso que pretendía transmutar el espacio (vasto e informe) en lugar (conocido y cartografiado), incluso desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico. Katherina Clark ha explicado que el Primer Plan consistía en un proyecto utópico de resolución de problemas eternos, como el analfabetismo, la pobreza, la dualidad entre el campo y la ciudad. Debía procurar, por añadidura, la disolución de las diferencias entre el trabajo manual y el intelectual, entre la burguesía y el proletariado, con la esperanza, también, de que la máquina transformara la mentalidad primitiva (2000, 95-96)<sup>22</sup>. En la retórica post-revolucionaria el término *osvoenie* significaba precisamente la conquista o dominio del vasto espacio nacional. Etimológicamente, *osvoenie* resulta de la unión del pronombre *svoi* (uno mismo) y el verbo *osvoit*, que significa tanto apropiación como entendimiento o conocimiento para poder manejar algo. El término era el más común para definir la actitud ante la vastedad del territorio tanto antes como después de la revolución. Durante el imperio, estuvo asociado a la colonización de Siberia y, en el tiempo soviético, se conectó también con el término más agresivo de *zavoevanie* —conquista a través de la batalla—. Cada uno de los planes quinquenales soviéticos contenía específicamente una sección llamada *Oveoenie prostranstva* (el dominio del espacio): “el espacio nacional, desconocido y salvaje es transformado gracias a la expansión del poder soviético en un lugar tanto conocido como ilustrado” (Widdis 2003-1, 7).

La idea de que el mundo natural era un ente extraño y violento que la sociedad debía domesticar y perfeccionar fue axiomática para las inclinaciones tecnofílicas y modernistas del marxismo, tal y como fue asumido por la URSS (Bassin 2000, 1: 315). En ese sentido, la creencia en la interacción entre los sujetos humanos y el mundo objeto-material fue una piedra angular en el orden del nuevo mundo, además de un argumento central en el discurso artístico durante la década de 1920 (Widdis 2009, 13). Para los artis-

---

escalinata de Odesa en *El acorazado Potemkin*) y la masa organizada como una herramienta de la reconstrucción del mundo, que se esfuerza por la formalización geométrica (2001, 44).

<sup>22</sup> El empeño estalinista de llevar la ciudad al campo se ha comparado a la occidentalización de Pedro I: ambos tenían una dimensión de imposición paisajista sobre la naturaleza (Clark 2000, 95-96). En este contexto el paisaje asumió un nuevo rol: “no era algo para ser contemplado o admirado, sino para ser modificado” (Widdis 2010, 77).

tas rusos, la naturaleza era “una fuerza hostil al ser humano, que había creado el paisaje, como había sentenciado Malévich, en oposición al hombre” (Gray 2007, 200). Con el programa de mecanización impuesto por la revolución, *el maestro de la máquina* se encontraba por vez primera en posición de cambiar el rostro de la naturaleza, de reeducarla y socializarla, de completar su obra inacabada y procurar la superación de la alienación respecto de las contingencias naturales. La máquina, también la máquina del cine, se convierte así en una fuerza liberadora, “desatando al hombre de la tiranía de la naturaleza y dándole la oportunidad de crear un mundo enteramente hecho por el hombre, del cual él será finalmente su maestro” (2007, 200). El cine no cumplía, por tanto, una simple función pedagógica, sino que se le había reservado un rol activo en esta monumental redefinición territorial y geográfica del nuevo imperio. Al hablar del cine debemos considerarlo aquí en toda su extensión, también como dispositivo que, en el proceso de filmación dialoga o forcejea con el territorio con el fin de delimitarlo, siquiera como imagen. Ciertamente, la imagen filmica surge de esa inscripción en el lugar. Más allá de la línea del horizonte definida por la pantalla blanca, más allá de la propia sala de exhibición, más allá del decorado y de la construcción espacial imaginaria, la cámara de cine viajó al norte y al este, espacios míticos en el imaginario colectivo y cultural, construyendo paisaje, hollando el territorio, retratándolo y nombrándolo como en un nuevo principio.

Anatoli Lunacharski, comisario de instrucción pública entre 1917 y 1929, articuló mejor que ningún otro responsable de la cinematografía bolchevique la nueva formulación exploratoria del cine al afirmar que el poder del cine no se limitaba a su capacidad para construir íntegramente villas fantásticas, sino que podía aprehender el mundo visible:

Las montañas más elevadas, las tempestades oceánicas, los pueblos más civilizados, las colonias salvajes, los paisajes de los polos al ecuador, del extremo más oriental al más occidental. (...) El poder del cine es inmenso. Los hombres no podemos sino luchar por tener un servidor así (1997, 144).

Los primeros cineastas soviéticos otorgaron a la cámara cinematográfica la categoría emblemática de máquina, como lo eran el tren, el tractor o el avión, lo cual suponía, en el contexto de la tecnofilia revolucionaria, el reconocimiento más elevado de utilidad comunitaria. Filmar un lugar era ya, en buena medida, un modo de habitar el horizonte, de apropiárselo para la revolución, tanto física como simbólicamente. La máquina cinematográfica participará activamente en el cambio e instauración del nuevo paradigma de la relación del hombre soviético con la naturaleza, que pasa de lo paisajístico a lo espacial o, utilizando una terminología que pondrán en uso los Situacionistas a mediados de siglo, del impulso panóptico a la psicogeografía. Este cambio de modelo en la representación de la naturaleza implica, entre otras modificaciones, el cambio de lo visual a lo fenomenológico, del paisaje al espacio, de lo óptico a lo háptico, de la artealización al extrañamiento, de la mirada antropocéntrica a la cosmogonía.



Imagen 1: Alexándr Dovzhenko (derecha) y Daniil Demutskii rodando la escena 'La danza de Homa' de *La tierra* (Земля, 1930). Fotografía de Boris Kosarev.

El nuevo paradigma espacial se dirimió en el cuerpo a cuerpo del cineasta con la naturaleza, pertrechado con la cámara y envuelto en el polvo de los nuevos caminos que surcaban los confines de la gran Rusia. Allí donde iba a levantarse una gran presa o una nueva carretera, la primera en llegar era la cámara, antes incluso que los trípodes de los topógrafos. “Si la generación prerrevolucionaria había sido asociada ampliamente con interiores ampulosos en estudio —explica Cavendish—, la imagen del operador soviético fue sinónimo de localizaciones exteriores, muchas de ellas topografías industrializadas y proletarias” (2007, 94). Los *kinoks* de Dziga Vértov recorrieron incansables la *sexta parte del mundo*, el *kino-tren* (Кино-поезд) de Alexándr Medvedkin surcó las llanuras de la Rusia central en busca de espectadores-cineastas. Anatolii Golovnia arriesgó su vida para filmar las placas de hielo flotando sobre un río helado, suspendiéndose desde un puente a pocos palmos de la superficie del agua; Andréi Moskvín acabó magullado por filmar unas imágenes desde una *amyerikánskiye gorki* (montaña rusa) para *La rueda de la fortuna* (Чертовое колесо, 1926). Evgennii Mikhilov se ató la cámara al pecho para filmar la secuencia del circo de *La unión de la gran causa* (СВД - Союз великого дела, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1927) subido a lomos de un caballo. Daniil Demutskii se sumergió hasta el pecho en las aguas bravas del Dnepr, con la cámara a pulso, para conseguir las secuencias de apertura de *Iván* (Иван, Alexándr Dovzhenko, 1932). Filmar significaba para estos operadores inscribirse en el territorio. Elegir un lugar, anclarse en él, incluso arriesgar la vida por esa imagen, propiciar un encuentro, una negociación si se quiere, con ese metro cuadrado de territorio desde el que mirar al mundo.

Ya en 1924 Boltianski advirtió de los riesgos a los que conducía la fetichización de la máquina cinematográfica: convertida en nuevo ídolo de la mano de los *kinoks*, la cámara había conducido a aquella comunidad de cineastas a un conocimiento diferente y a una visión nueva del mundo, además de al establecimiento de un nuevo ritmo cósmico que

parecía haberse instaurado con su presencia<sup>23</sup>. “Olvidan —matizaba Boltianski—, que el aparato de filmación, como toda la tecnología, como su propia forma de pensar, es el resultado del desarrollo de las fuerzas productivas” (2004, 116). En todo caso, la verticalidad fundacional con la que se inviste a la cámara está en concordancia con la imagen de la máquina como *Mesías de hierro*, tan popular tras la revolución. El poeta proletario Kirílov había escrito elocuentemente:

Aquí está, el salvador, el señor de la tierra  
 El maestro de las fuerzas titánicas  
 Con el rugido de incontables máquinas de hacer  
 Bajo los rayos de los soles eléctricos  
 Habíamos pensado que aparecería envuelto en un halo solar  
 En un nimbo de misterio divino  
 Pero vino vestido en humo gris  
 De los suburbios, fundiciones y factorías (1995, 4).

Con Dziga Vértov y Mikhaíl Kaufman a la cabeza, los camarógrafos daban forma al territorio al mismo tiempo que ellos mismos se inscribían en él, habitando el fondo. Ya no había distancia ni promontorios para *ver* el paisaje, porque el paisaje no era para ser visto, sino para construirlo *in situ*, cuerpo a cuerpo con la cámara. Así, en el paisaje urbano de *El hombre con la cámara* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929) “todos los ejes coherentes son rechazados y reemplazados por un flujo dinámico en el que el espacio puede ser rehecho de acuerdo a principios alternativos. El film ofrece una visión de la *experiencia* física del mundo a través de la cámara” (Widdis 2003b, 226).

### 2.3. El fondo inmóvil

Los dos embates hacia el fondo que hemos diferenciado —profundidad del decorado/profundidad del territorio— responden a dos concepciones de la relación figura/fondo completamente distintas, incluso antagónicas. En el primer caso, la figura y el fondo forman parte de una misma y pregnante realidad, de tal manera que la figura parece expandirse hacia el fondo y el fondo intervenir en la definición de la figura. En el cine del *estilo ruso*, en concreto, el fondo emana muchas veces de los miedos y obsesiones del personaje, de sus expectativas y esperanzas, como una segregación connatural a la figura. Esta sería, como ha explicado Aumont, una concepción próxima a la *Gestalttheorie*, que entendía que la separación figura/fondo era una propiedad organizadora, espontánea y connatural del sistema visual. De tal manera que toda forma sería percibida en su entorno, en un contexto que implica siempre una relación figura/fondo, como estructura abstracta de esa relación de contextualización<sup>24</sup>.

El segundo caso, particularmente por la influencia del Constructivismo, se resiste a interpretar el fondo como una realidad que no admite discusión, innata, subjetiva y connatural a la figura. La filmación en exteriores suponía precisamente una manifestación de cómo el hombre soviético era capaz de construir nuevos fondos, de manera consciente y programada, como verdadero dominador del espacio. Para el Constructivismo —concluye Aumont— “la percepción del fenómeno figura/fondo es un fenómeno totalmente aprendido y cultural. En este punto hay, pues, oposición clara entre una teoría innatista, la Gestalt, y una teoría del aprendizaje, el Constructivismo” (1992, 73-74). Como si la histo-

<sup>23</sup> Recordando una fotografía de Moskvín durante el rodaje de *Sola* en la que aparecía con la camisa desabrochada, gafas de sol, guantes de piel y botas altas, Aleksandr Antipenko reconocía que el estereotipo del operador aparece en este periodo como la imagen de la masculinidad. No es el glamur del director hollywoodense, simbolizado en la silla plegable con el nombre inscrito, el que se impone en esta mitificación de los oficios cinematográficos, sino la figura del explorador y científico encargado de doblegar a la naturaleza, nuevo paradigma de héroe soviético (Cavendish 2007, 695). Y junto al operador, la máquina, la cámara, el *hombre con la cámara*. La emblemática Debríe L, aparece como coprotagonista antropomorfizada en el film de Vértov, y para algunos tendrá la apariencia impecable del mejor objeto constructivista (Cavendish 2007, 719).

<sup>24</sup> “Esta teoría gestáltica —comenta Aumont— fue criticada por las teorías analíticas que observaron que la separación figura/fondo ni es inmediata (necesita un tiempo), ni tampoco un proceso primario en relación con otros como la exploración visual, la visión periférica, o las expectativas del espectador” (1992, 73).

ria del fondo en el cine ruso-soviético respondiera a un movimiento pendular, con periodos en los que el fondo aparece como emanación de la figura, seguidos de otros en los que se comporta como un ente extraño que el cine debe someter. A partir de los años 30, con el Realismo Socialista, el fondo volvió a asumir valores propios de la proyección simbólica (esta vez colectiva, de la URSS como concreción de la utopía socialista), pero epitomizada en la figura de Stalin. Tras la Gran Purga y la consolidación de su poder indiscutido, la figura de Stalin es loada en los cantos populares como gran padre o sol de los pueblos, y el fondo queda acallado bajo su mirada, como simple frontón de sus inextricables anhelos. El silencio del fondo cubrirá incluso a los gulag, que quedarán ocultos en la lejanía.

Efectivamente, si algo define desde este ámbito de estudio el cine del estalinismo, comandado inicialmente por Sumiatski, responsable de Soiuzkino<sup>25</sup>, y a partir de 1933 bajo las pautas del Realismo Socialista, es el intento por silenciar el fondo, es decir, por adormecer lo que aquella lejanía tenía de amenaza latente, bárbara y desordenada. La *práctica del paisaje* en el cine estalinista constituye, en este sentido, un extraordinario despliegue arcádico para, una vez ocupado, contener el fondo. Hasta el punto de que la generalización en este tiempo de los finales felices (*kheppi-end*) de las películas, tan extraños en la tradición melodramática rusa y pre-soviética, puede interpretarse incluso como una extrapolación del empeño por enmarcar el tiempo, detener las variables aleatorias o emocionales y disponer un telón de fondo también a las historias (Taylor 1999, 146)<sup>26</sup>. *Kheppi-end*: final feliz, sinfín también apaciguado, adormecido, feliz.

De manera sintética, podemos decir que tras el periodo espacial-materialista que significó la conquista del territorio, el cine soviético desarrolló una estética del paisaje visualista y pictórica, restauradora de referencias proscritas tras la revolución bolchevique, heredera incluso de formulaciones decimonónicas y categorías asociadas a lo pintoresco y lo pastoril.

Hasta 1937 la naturaleza como fuerza espontánea aparece todavía como motivo recurrente en películas de Mikhaíl Romm, Iulii Raizman, Serguéi Gerasimov, Aleksánder Zarkhi e Iosif Kheifits. Sin embargo, en torno a 1937-1938, tal y como advierte Margólit, el fondo de la naturaleza —fuerza independiente, bárbara, soberana y misteriosa, siempre latente—, desapareció del cine ruso y fue sustituido por la culturización impuesta por *la figura* (2001, 30). A partir de los filmes que Romm rodó sobre Lenin —*Lenin en octubre* (*Ленин в октябре*, 1937) y *Lenin el año 1918* (*Ленин в 1918 году*, 1939)— y de otras películas claramente anticipatorias de mediados de la década, como *Diputado del Báltico* (*Депутат Балтики*, Aleksandr Zarkhi y Iosif Kheifits, 1936), la naturaleza se convierte en un ente sometido, una plataforma al servicio del hombre, como lo eran ya la fábrica o la oficina: “Es precisamente en este momento en que los contornos y parámetros del sistema (...) habían quedado ya determinados”, cuando se fija también la doctrina cultural y el lugar del paisaje como *naturaleza cultivada/culturizada* (2001, 30). Llegados a este punto, en el mundo soviético todo era cultura, también la naturaleza, lo que en el cine se tradujo en la reconstrucción del fondo por la mano del hombre y la concepción del decorado como un dique arcádico:

Lo real fue desplazado por lo fantástico; los directores abandonaron las calles y se refugiaron en los estudios, donde el horizonte fue reemplazado por un telón, la piedra por pinturas y los edificios por miniaturas —donde el espacio fue completamente sometido a la fantasía del diseñador de producción, el operador o el director. En el curso de dos déca-

<sup>25</sup> En 1930 Borís Shumiatski fue nombrado máximo responsable de Soiuzkino, nueva organización centralizadora de todos los asuntos cinematográficos de la URSS. Él fue el responsable de la implantación de un sistema de producción y de sistematización de géneros que se conoce como el Hollywood soviético (*Sovetskii Gollivud*). La conferencia del Partido Comunista Soviético sobre el cine celebrada en marzo de 1928 había enunciado la necesidad de un cine que fuera “inteligible por millones [de personas]” (Taylor y Christie, 1988: 208-215). El mismo Shumiatski escribió un libro titulado *Cine para millones* (*Kinematografiia millionov*, 1935), en donde defendía la creación de un cine espectacular que celebrara, como dijo después Stalin, que “la vida se ha hecho feliz” (1ª conferencia de estajanovistas, 17 de noviembre de 1935).

<sup>26</sup> El anglicismo *kheppi-end* (*happy end*) fue importado en este tiempo del cine estadounidense, lo que demuestra la rareza de los finales felices en el melodrama ruso.

das, de 1930 a mediados de los 50, todo fue construido en estudio: el desierto, el Polo Norte, los montes Urales, incluso el Volga en varios episodios de la trilogía de Mark Donskoi<sup>27</sup> (Bulgákowa 2003, 68).

La dicotomía entre la figura y el fondo, tal y como se articula en el cine del Realismo Socialista, actualiza uno de los grandes dilemas culturales de Rusia: el enfrentamiento entre cultura y naturaleza. En el concepto de cultura quedaban resumidas las aportaciones de la máquina, la ciudad y la razón. En la idea de naturaleza se recogía todo lo asociado a lo salvaje, al azar, a lo oscuro y al caos. Este proceso de domesticación del fondo puede seguirse a partir de cuatro arquetipos paisajísticos fundamentales señalados genéricamente por Mikhaíl Epstein (2003), que aquí aplicaré específicamente al cine: la ambigüedad del límite, la aparición-desaparición del espacio intermedio, la transmutación del centro y la ocupación de la vertical.

### 2.3.1. La ambigüedad del límite

El sinfín del territorio es la última frontera de lo visible. Atesora tanto valores positivos como negativos, visibles como invisibles, de un presente radical y una carga memorística densa y legendaria. En tales extremos limítrofes, el espacio aparece como último paisaje, al tiempo que se disuelve en lo informe y se extingue ante los ojos (en la blancura o en la infinitud): son los territorios mítico-geográficos del Lejano Este y del Gran Norte, Siberia y la Antártida. La dimensión liminar de la última frontera le hace aparecer y desaparecer, presentarse como última imagen y primera manifestación de lo informe. Dique de la visión y reserva para el ojo. Rostro benefactor, plagado de oportunidades y nuevos principios<sup>28</sup>, y faz maléfica, paradigma de la peor de las condenas. La primera característica del límite —vertical u horizontal, del paisaje y del cosmos—, cuando el cine ha tratado de atraparlo o construirlo, ha sido la de su ambigüedad: la misma fuente de la visibilidad es la que conduce a la ceguera, la causa del gozo, la que se desborda hasta anegararlo. Así, junto a los atributos asociados a la fecundidad y a la reserva espiritual, la mención de Siberia, por ejemplo, también acarrea connotaciones contrarias.

Esta dimensión ambigua del espacio, especialmente confuso en los límites, está en la base de su carácter demoníaco, en el sentido que le otorga Enrico Castelli (2007), porque el espacio no está en ningún sitio y está en todos a la vez, no induce a la unidad sino a la escisión, se disgrega y se fusiona con la misma facilidad, no está tampoco segmentado por límites materiales. “No puede ser contenido en ningún lugar concreto o volumen —argumenta Mikhaíl Epstein—, más bien, es él mismo el que contiene. Carente de toda totalidad, abarca todo, al mismo tiempo que él mismo es inabarcable” (2003, 281). Podrá entenderse, a partir de lo dicho, que uno de los aspectos más complejos del afán de con-

<sup>27</sup> La llamada *trilogía de Gorki*, basada en los relatos autobiográficos del escritor Máxim Gorki, está compuesta por *La infancia de Gorki* (*Детство Горького*, 1938), *Entre la gente* (*В людях*, 1939) y *Mis universidades* (*Мои университеты*, 1940). La trilogía constituye uno de las obras cumbre del cine soviético.

<sup>28</sup> El *Lejano Este* ha sido reserva espiritual apartada de las influencias de Occidente, y, también, retaguardia de la historia, lugar seguro a donde parecían no llegar las avanzadillas del tiempo. Cuando había que protegerse de las urgencias históricas (guerras y revoluciones, políticas y religiosas), o cuando se imponía recapitular y volver al inicio, Siberia aparecía como principio inefable: también en este caso, el espacio del este era como el grado cero del paisaje. La inmensidad de Eurasia ha sido la que ha dado sentido al país, entiende Nivat (1993, 48 y ss.). En el siglo XIX Siberia se presentaba para las clases bajas como un lugar de oportunidades, tal y como queda patente en la expresión “al encuentro del sol”, con la que se definía en el imaginario de la época la aventura de viajar a la región (Gibson 1993, 67-93). A su vez, a pesar de su fama como penal (prisión abierta en donde la inmensidad sustituía a los barrotes), Siberia fue territorio de salvación para muchos de los campesinos liberados tras el fin de la esclavitud en la segunda mitad del XIX (tras la ley de emancipación de 1861). Doscientos años antes acogió a los Viejos Creyentes (tras el cisma de la Iglesia ortodoxa en 1666), y, mucho después, ya en el siglo XX, a ciudadanos rusos, ucranianos y bielorrusos que huían de la invasión nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Incluso tras la Revolución de Octubre, Siberia fue un limbo a donde parecía no llegar la historia. Piénsese en Iuri Zhivago, que viaja a los Urales, territorio incierto que en la novela posee algo de santuario posrevolucionario. Santuario y depósito del alma, “la cultura rusa es producto tanto física como espiritualmente del paisaje del norte” (Agranat 1998, 64), de las extensiones interminables y vacías de la tundra siberiana, que “fueron comparadas a los desiertos de Tierra Santa” (Iensen 1992, 40).

trol del espacio —de cristalización del espacio como paisaje— coincide precisamente con la necesidad de fijar imaginaria e icónicamente ese límite: cómo filmarlo, cómo hacerlo visible, cómo delimitarlo, acallararlo o domesticarlo.

Este limbo propicio a las apariciones que es el límite ha dado lugar, precisamente por su dimensión atópica, a algunos de los relatos más desconcertantes del cine ruso-soviético. *Al borde del mar azul* (*У самого синего моря*, Borís Bárnét, 1935) proporciona uno de los ejemplos más reveladores. Animado por un espíritu romántico y rousseauiano, llamativamente sensorial en el contexto del cine soviético, aferrado a determinadas formas características del cine silente, próximo a *Tabú* (*Tabu*, Friedrich W. Murnau, 1931) y a la comedia física, *Al borde del mar azul* describe el enamoramiento de dos náufragos de una misma mujer, Masha. Los dos pescadores arriban a las playas de un *koljoz* desubicado e ilocalizable en la lejanía. En un ambiente que parece revivir un estado de gozosa felicidad primigenia, de euforia del cuerpo y celebración cinética con el mundo, elogio de la risa y el amor, el filme cobija en su interior una secuencia inquietante, que asusta y reconforta a los personajes en la misma proporción. Se trata de la resurrección de Masha, cuando es devuelta sana y salva por el océano, después de haber sido engullida en una tormenta en alta mar. Fuera de toda lógica, y a pesar de la dicha que conlleva, la vivificación de Masha hace que los dos hombres den unos pasos para atrás, amagando la huida<sup>29</sup>: la secuencia produce en los protagonistas el espanto contradictorio de otros regresos a la vida, como el de Hari en *Solaris* (*Солярис*, Andréi Tarkovski, 1972). También en el caso de Tarkovski, la resurrección se produce a orillas de otro océano, el mar de Solaris, en un límite igualmente ambiguo y escindidor, aunque esta vez sobre la vertical. En ambos casos, el movimiento del océano se erige en metáfora de la imposible delimitación del límite, siempre cambiante entre el más aquí y el más allá, también entre la vida y la muerte.



Imagen 2: *Al borde del mar azul* (*У самого синего моря*, Borís Bárnét, 1935)

*Al borde del mar azul* es un film emparentado también con *El 41* (*Сорок первый*, Grigori Chukrái, 1956), pero no por sus afinidades, sino por las diferencias con las que ambos resuelven la dimensión liminar del espacio: ambos señalan los dos rostros del límite, concretado en la cortina acuática de las olas. Tanto en el episodio de la playa de Bárnét como en aquel con el que concluye el film de Chukháí, el mar devuelve a tierra el cuerpo de la persona amada. En el caso de Bárnét, las olas empujan el cuerpo de Masha, que re-

<sup>29</sup> Sobre la rara fisicidad de este film, recomiendo el visionado del ensayo audiovisual de Nicole Brenez: <http://www.youtube.com/watch?v=T7ghMxw548w>

torna a la vida ante nuestros ojos como un milagro magnánimo del mar. En el de Chukhrái, el mar entrega el cadáver de Vadim a los brazos de Masha. A ella que, precisamente, lo ha matado de un disparo por la espalda. Todo lo que en el film de Bárnét era misterio suprahumano, en la película de Chukhrái se torna incompreensión emocional. El misterio se refiere a las inefables leyes de lo que la naturaleza muestra y oculta; la incompreensión al comportamiento paradójico de los hombres, capaces de liquidar aquello que más aman.

En el género de aventuras otros films relataron en las mismas fechas la confrontación con el fondo, que en ocasiones aparecía como un combate quimérico con un monstruo mutante e indescifrable. El año 1936 se estrenaron dos de los mejores ejemplos de esta variable paisajística: *Los trece* (*Тринадцать*, Mikhaíl Romm) y *Siete valientes* (*Семь смелых*, Serguéi Gerasímov). Ambientada en el desierto siberiano e inspirada en *The Lost Patrol*, el clásico de John Ford, *Los trece* relata cómo un grupo de soldados bolcheviques se ve atrapado en medio del desierto bajo la amenaza del bandolero contrarrevolucionario Shirmathan. Los resistentes se refugian en un antiguo asentamiento militar a la espera de refuerzos. Desde un punto de vista paisajístico, la naturaleza adquiere una presencia abstracta y onírica: el movimiento de la arena, sus reflejos y texturas, unido a otros elementos argumentales, transforman el desierto en un paisaje líquido. El film está construido sobre esta paradoja hermosísima, que provoca que el espectador, que ha acompañado a los héroes durante toda su agonía, dé poco crédito a las certezas que le reportan sus ojos: en un determinado momento se pierden las referencias, las proporciones y la dimensión real de las amenazas. Nada enfática, más bien elíptica y paradójica, la película de Romm hace del fondo un verdadero monstruo inasible, abstracto e inubicable, como el propio Shrimanthan. Frente a ese lienzo de arena, Romm contrapone —en lógica con el Realismo Socialista— la dignidad del grupo. En él reconocemos a representantes arquetípicos de distintos estamentos de la sociedad soviética, cuya fuerza resulta de la ligazón solidaria entre ellos, porque la suerte de uno de sus componentes condicionará la del resto.

El protagonista de *Siete valientes* también es colectivo. De espíritu menos aventurero, los siete protagonistas se instalan en el Ártico con intenciones científicas, que se transforman en humanitarias cuando se ven obligados a atender a una comunidad aborigen aislada al otro lado de las montañas. Las grandes extensiones nevadas están filmadas en plano general con una limpieza que remite, ciertamente, a un territorio prístino y no hollado por el hombre. Sobre esa lámina blanca se inscriben, como primeras líneas de un capítulo, las huellas negras de los trineos y de la avioneta. Como en otros films equivalentes, solo la radio —la palabra, la cultura— permite en momentos de riesgo establecer contacto con la metrópoli o con el campamento base. Más allá de ese breve hilo de comunicación, el fondo paisajístico aparece como un rostro difícil de percibir en su integridad. Tras el accidente de la avioneta en las montañas, sin posibilidad de comunicación con el mundo, uno de los personajes decide cargar con su compañero herido e intentar llegar a pie a la cabaña. Se trata del episodio crucial del film. Aquellas líneas estilizadas sobre la lámina de hielo que habían dejado los trineos se convierten ahora en pisadas graves y profundas que violentan e incluso parecen enfurecer a la montaña. El cuerpo a cuerpo con el fondo, que hasta ese momento los personajes habían evitado a toda costa, se concreta en una larga espera filmada desde la cabaña. Se trata de uno de los momentos más bellos de la película: la montaña y la cabaña, como epítomes del fondo y la figura, aparecen claramente separados e identificados. El quicio de la puerta de la casa se convierte, en ese contexto, en auténtico ámbito limítrofe entre ambos extremos. En mitad de la noche, el marco de la puerta delimita el comienzo de la oscuridad, paradójicamente la negrura en la que el personaje combate con la total blancura. Esa puerta es la frontera de la visibilidad; más allá de ella nada se ve. Es también, el marco en el que las acciones humanas comienzan a medirse con patrones entendibles. Así, después de haberlo visto como una mera muesa en la inmensidad de la naturaleza, cuando aparece en la cabaña, enmarcado en el rectángulo de la puerta —como una mandorla profana—, el personaje adquiere la grandeza del héroe que, a pesar de todo, ha conseguido regresar a casa.



Imagen 3: *Siete valientes* (*Семеро смелых*, Serguéi Gerasimov, 1936)

Los films de Romm y Gerasímov son ejemplos extraños, y ellos mismos límites, por el poder indomesticado que todavía otorgan al fondo salvaje de la naturaleza. En todo caso, en el nuevo *teatro soviético* que se dibuja a partir de mediados de la década, el orden y la cultura triunfarán invariablemente sobre la naturaleza, pero no como consecuencia del poder sobrehumano de la máquina —como era común en la década anterior—, sino por la lucha del hombre soviético con su propia voluntad y su capacidad de superación, espoleado por la fe en un destino colectivo prioritario que merecía su sacrificio personal. El sentido de la realidad del estalinismo es, así, de combate permanente. El film *Sola* (*Одна*, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1931), es un buen ejemplo de este proyecto de culturización del fondo, presentado además de una manera absolutamente consecuente como inmolación de la protagonista por el destino colectivo. La joven heroína, profesora de geografía en Moscú, recibe la llamada de ir a alfabetizar a las montañas de Altai como si efectivamente fuera la voz de una verdadera e irrenunciable vocación mística. De hecho, esa voz a la que nos referimos es tan real como intangible: a través de la megafonía dispuesta por las calles de la ciudad, un locutor recuerda insistentemente la necesidad de implicarse personalmente en el resultado de la revolución. Una voz invisible y omnipresente. “¡Eres parte de esta reconstrucción cultural!”, escucha Yelena, y nosotros con ella. La joven maestra toma la decisión de marcharse a esos lugares remotos, en los que perviven creencias mágicas y chamánicas, además de un desconocimiento grande de la marcha *triumfal* de la historia soviética. Ya en su destino, la profesora debe reconstruir el edificio de la escuela, convencer a los padres de la necesidad de la alfabetización y, llegado el caso, sobre todo en invierno, visitar casa a casa a los niños para asegurarse de que la formación sigue su curso. El film, rodado con mirada cuasi etnográfica, constituye el primero de una serie de relatos sobre otros maestros, ingenieros, doctores o aviadores encargados de *pintar* el último fondo de la URSS. En este caso específico, el relato de Yelena adquiere en ciertos momentos un tono hagiográfico, como cuando sobreviene el deshielo y con las manos vendadas, tumbada y mirando la naturaleza, espera crédula como una verdadera santa, incólume en su fe, el rescate de la civilización.

### 2.3.2. La aparición-desaparición del espacio intermedio

El desarrollo del Realismo Socialista conllevó la definición de una *nueva cosmogonía* en la conformación, interpretación y ordenación espacial de la URSS, en donde todos los

estratos espaciales respondían a una lógica jerárquica. Así, la oposición arriba-abajo, característica de una estructura político-social piramidal, tenía su traslación a la horizontal geográfica, habitualmente bajo el patrón centro-periferia (Clark 2003, 9-10). Una de las características espaciales del *periodo de apropiación espacial*<sup>30</sup>, tal y como ha sido identificado por Widdis (2001, 12), consistió precisamente en la valoración de ese espacio intermedio; es decir, en la experiencia directa (y física) de ganar el espacio indiferente (la zona de tránsito) y transfigurararlo como espacio productivo, hacia la industrialización completa. El espacio *entre* era la concreción más evidente de que la revolución estaba trazando un camino no solo ideológico sino realmente físico y geográfico. La valoración del espacio intermedio era una forma de relatar el apetito de la revolución, que iba engullendo el espacio, viviéndolo, habitándolo. La dimensión fenomenológica del espacio fue acompañada en muchas ocasiones de cierta curiosidad etnográfica hacia las personas que ocupaban esas *tierras de nadie*. Ocurre así en los documentales de Vladímir Erofeev. Contemporáneo y oponente declarado de Vértov, Erofeev pretendió siempre evitar “los trucos y los efectos” de montaje que hacían del cine-ojo “un gabinete de curiosidades”, para poder presentar la realidad con la mínima interferencia posible del dispositivo filmico (Tsivian 2004, 122). Films como *El corazón de Asia* (*Сердце Азии*, 1929), *Pamir* (*Памир*, 1929) y *Hacia un refugio feliz* (*К счастливой гавани*, 1930) tienen una intención menos exploratoria desde el punto de vista formal que las de Vértov, pero dan cuenta de la vivencia experimental de la cámara, muchas veces en movimiento, atravesando los territorios intermedios hacia la lejanía asiática. En otras de sus películas, la cámara parece plantarse cara a cara frente a la inmensidad del espacio, lo que introduce un elemento contemplativo y de asombro verdaderamente inquietante, porque parece reclamar la activación reflexiva del espectador ante la naturaleza inabordable. “En lugar de mostrar la vida cotidiana —criticaba Erofeev al Kino-Ojo—, tenemos un gabinete de curiosidades cinematográficas (*kunstkamera*): un elefante caminando por Moscú, un vigilante sin aliento, la dacha Kanatchikova, etcétera. Todos esos elementos inusuales, modificados por trucos técnicos, proporcionan la base del film y lo convierten en un espectáculo” (2004, 105).

Atendiendo a sus consecuencias cinematográficas, el hito más importante en la apreciación del espacio intermedio fue la expansión del ferrocarril. El tren entró en el cine soviético con toda su fuerza cultural mítica: la visión del paisaje a través de la ventanilla proporcionaba una imagen dinámica y flotante del paisaje, tan visual como experimental, ya que parecía incorporar al espectador al flujo sanguíneo que, a través del sistema ferroviario, interconectaba todo el país (Widdis 2003a, 121). Si en Occidente vertebró o reticuló el espacio, en la Unión Soviética el tren lo redefinió en su horizontalidad, incorporándose de manera natural a la tradición del *put*, es decir, del caminar constante e inagotable (físico y simbólico), inscrito de manera imperecedera en la cultura rusa. La acción más rotunda de esta interpretación fenomenológica del espacio intermedio fue la que desarrolló entre 1931 y 1935 el *Kino-tren* (*Kino-poedz*) de Alexánder Medvedkin. El *Kino-tren* era una unidad de producción, creación y exhibición autónoma instalada en un convoy con tres vagones, uno destinado a vivienda para el personal (32 miembros) y los otros dos al laboratorio, sala de proyección, montaje, grupo electrógeno y almacén. Constituido en agosto de 1931 por orden del Comité Central del partido, recorrió durante cinco años los territorios industriales y campesinos, documentando la construcción del socialismo. El experimento cumplía una función pedagógica y socializadora y ayudaba a la construcción de la imagen que en el proyecto soviético los trabajadores tenían de sí mismos. Enarbolando el eslogan *Hoy rodamos, mañana exhibimos*, el *Kino-poedz* resultaba de la superposición de dos estructuras horizontales sobre el territorio, porque sobre la geografía física cuadrículada por el tren, el cine desplegaba la geografía humana recogida en sus películas. Además, la colonización del espacio que procuraban las imágenes del cinematógrafo presentaba a los trabajadores en el proceso de aprendizaje y mejora, como modelos de excelencia encarnados en ellos mismos. De manera cierta, el *Kino-tren* delimitaba el espacio y lo habitaba atendiendo a las tres fases características de la producción

<sup>30</sup> A partir del GOELRO —plan de electrificación aprobado en el VIII Congreso de los Soviets de 1920— y del final de la Guerra Civil.

cinematográfica —rodaje, montaje y proyección—, que resultaron ser, también para Medvedkin, las tres etapas o condiciones para la construcción del paisaje.



Imagen 4: *El hombre con la cámara* (Человек с киноаппаратом, Dziga Vertov, 1929)

Ahora bien, el espacio intermedio fue desapareciendo del cine soviético a partir de mediados de la década de 1930, conforme fue instalándose una jerarquía férrea y sacra de los extremos: la periferia y la metrópoli. En esa tensión, “la dualidad espacio-tiempo (centro-periferia) era tan radicalmente diferente que ambos límites aparecían desconectados entre sí de una manera extrema” (Clark 2003, 9). Aunque las reflexiones de Clark se centran especialmente en literatura, son aplicables también al cine. La disolución del espacio-trance coincidió con la generalización del avión. Allí donde el tren engullía la horizontal metro a metro, el avión generaba espontáneamente una elipsis temporal y espacial. Los personajes, fuesen expedicionarios o funcionarios, científicos o soldados, aparecían directamente en su nuevo destino o viajaban a Moscú, obviando el espacio intermedio. Cuando el héroe “atravesaba el íterin entre los dos polos —ilustra Clark— no ve nada excepto nubes: escenografía más que perfecta para un espacio que ha perdido concreción y realidad (2003, 9-10). Sin territorios intermedios, el fondo simplemente orbitaba en torno a la energía centrípeta de Moscú.

### 2.3.3. La transmutación del centro

El tercer parámetro que permite pautar los cambios en la cristalización del horizonte se refiere a la representación del centro, como corazón geográfico, político y espiritual. La revolución, tal y como la contaron los filmes de Serguéi Eisenstein y Vsévolod Pudovkin, consistió en el asalto y desocupación del centro. Un centro representado en *Octubre* (*Октябрь*, Serguéi Eisenstein, 1928) por el Palacio de Invierno, y en *La Madre* (*Мать*, Vsévolod Pudovkin, 1926), por los núcleos de producción industrial. En este film se describe la revolución de 1905 como el avance progresivo de la masa de las afueras, incluso desde el campo abierto, hacia el centro de la ciudad, en un proceso que, al coincidir con el deshielo, parece no hacer distinciones entre la masa de personas y el paisaje desbordado: una misma pleamar revolucionaria anega el centro del poder. Con el triunfo de la revolución, sin embargo, el poder magnético y vertebrador del centro no solo no desapareció, sino que

fue adquiriendo una complejidad y peso llamativos. A partir de la década de 1930, y con una pulsión igualmente vertebradora, “todo el país estaba organizado a través de una jerarquía de esferas de diferente sacralidad, una cartografía de poder. Fue una característica del Realismo Socialista, tanto en arte, cine o literatura, presentar esta estructura espacial con sus señales y sus mapas de ruta” (Clark 2003, 8).

Desde finales de la década de 1930, la lejanía (el fondo) adquiere su sentido por la tensión gravitatoria que generaba Moscú y sus capas concéntricas: dentro de Moscú, el Kremlin, y en el interior de la fortaleza, el mismo Stalin. Progresivamente a lo largo de estos años, “el centro fue convirtiéndose en un espacio sacralizado —advierde Clark—, el espacio de los grandes líderes” (2003, 14). De tal manera que el rol de la masa fue permanecer siempre en movimiento en el esfuerzo de ganarse Moscú. Uno de los parámetros que mejor miden la densidad del centro en el cine soviético es el que tiene que ver con la progresiva atribución de valores sacros, característicos de lo irrepresentable o lo indecible. El contacto directo con *el centro del centro*, es decir, con la misma figura de Stalin, poseía habitualmente un carácter súbito, fugaz y habitualmente epifánico. Muchos filmes del periodo se estructuraban como procesos de maduración o aprendizaje de los personajes. En tales rituales, el encuentro con el *Gran Líder* era presentado no solo como un premio, sino como cierta comunión ontológica, breve pero eficaz, con el modelo. Las variaciones de esta fórmula son numerosas. En *Valery Chkalov* (Валерий Чкалов, Mikhaíl Kalatózov, 1941), la sustancia del encuentro del protagonista con Stalin no se representa directamente, sino que se proyecta metafóricamente en la secuencia final en la que el héroe del film se convierte él mismo en padre. En *La caída de Berlín* (Падение Берлина, Mikhaíl Chiaureli, 1949), Stakhanovite es recibido por Stalin en los jardines del Kremlin. Sorprendemos a Stalin contemplando un árbol imponente, dando a entender la magnanimidad y el magisterio del líder también en la marcha de la propia naturaleza<sup>31</sup>. Cuando Stakhanovite descubre la presencia cegadora del *Gran Jardinero*, el agricultor da unos pasos atrás, impelido a la huida por la visión cuasi sobrehumana que tiene delante de sus ojos. Las consecuencias de tal encuentro se concretarán a lo largo de la película en la propia maduración emocional del protagonista, que siempre portará consigo la revelación de aquella lejana conversación. La dimensión liminar del jardín como lugar donde tuvo lugar el encuentro queda reforzada, además, por una progresiva descorporeización de Stalin, que va adquiriendo a su vez una omnipresencia invisible y sonora. A través de la radio, el *corazón invisible* de la URSS podía hacerse presente allí donde la voz lo deseara. Jan Plamper explica a este respecto que, así como a comienzos de los años 30 Stalin figuraba con regularidad en las películas, para el tiempo de *La caída de Berlín*, finales de los 40, ya no hacía falta que apareciera para estar presente (2003, 43). La invisibilidad del centro permitía que se manifestase a través de sonidos, cuadros u otro tipo de señales.

#### 2.3.4. La ocupación de la vertical

De la misma manera que hemos vinculado la mirada horizontal (y la pulsión de apropiación) a la expansión del tren, la activación del punto de vista cenital en el cine coincide con la conquista aeronáutica y su expansión a partir de los años treinta. Tal mirada implicaba una actitud de control, más próxima al conocimiento abstracto del territorio que al experimental. Víctor Shklovskii, ya en 1925, había escrito que la tierra vista desde arriba adquiriría una faz unidimensional, geométrica, sin huella humana individual, como un paisaje del que se hubieran borrado las marcas de la experiencia del hombre (Shklovskii 1985, 76). Aunque está presente desde los primeros filmes post-revolucionarios, por ejemplo en Vértov<sup>32</sup>, la mirada vertical se generaliza en el cine ruso a mediados de la dé-

<sup>31</sup> La angulación y dirección de las miradas en este film son esenciales. La misma mirada hacia arriba que proyecta Stalin hacia el árbol del jardín se trasladará a los soldados soviéticos cuando, tras la toma de Berlín y el fin de la guerra, elevan los ojos al cielo, de donde llega el avión que trae a Stalin. En buena medida, es Stalin quien enseña a mirar y confiar en las alturas.

<sup>32</sup> Vértov hizo tres films dedicados a la aeronáutica en 1923. Posteriormente, las imágenes aéreas en sus películas son relativamente escasas. En *El hombre con la cámara*, a pesar de mostrar todas las posibilidades de la máquina de cine, filmando desde emplazamientos diversos, no aparece ninguna (Tsivian 2004, 211).

cada de 1930, particularmente a través de las películas de género aeronáutico. Siguiendo la estela de estas películas es posible apreciar la progresiva reocupación de la vertical que procura el estalinismo. Una evolución que se inicia en la experiencia gozosa del aire compartida por todos los ciudadanos y concluye con la instauración de un monoteísmo profano que privilegiaba el ojo monocular y omnipresente del piloto, como guía y héroe individual. Esta deriva condujo a la progresiva santificación del héroe y a una nueva jerarquización de la vertical, de nuevo, simplemente expuesta a los ciudadanos como espacio devocional (Widdis 2003a, 135). De esta evolución del género forman parte títulos como *Aerograd* (*Аэроград*, Alexander Dovzhenko, 1935), *Los pilotos* (*Лётчики*, Iulii Raizman, 1935), *Pilotos de combate* (*Истребители*, Eduard Pentslin, 1939), y *Valerii Chkalov* (*Валерий Чкалов*, Mikhaíl Kalatózov, 1941).

La mirada cenital se caracteriza por la eliminación del horizonte, componente esencial a partir del cual se construye la horizontal del paisaje, además de límite simbólico que marca precisamente la contingencia del tiempo (de las noches y los días). En ese sentido, la mirada cenital no solo está asociada habitualmente a la cartografía —en lugar de al paisaje, como ha explicado Alpers (1987, 178 y ss.)—, sino que, en el contexto de nuestra argumentación, implica un dominio definitivo del fondo, que desaparece como concepto y como presencia visual. Efectivamente, desde las alturas ya no hay fondo. La elevación del punto de vista desmaterializa la posición de quien mira, la carga de poder y la arranca de los rigores y contingencias del presente, de ahí que la pretendida objetividad científica se transmute con frecuencia en abandono total del realismo, incluso en la recreación fantástica.

La encontramos así, con todo el exceso retórico que permite el musical, en *Caminos radiante* (*Светлый путь*, Grigori Aleksandrov, 1940). A lo largo de todo el film, la protagonista, como una Cenicienta crédula y voluntariosa, ha viajado entre los territorios de la fantasía y el trabajo. Todas esas ensoñaciones van encaminadas a reforzar el descubrimiento de la utopía política, como cuando el Kremlin aparece como un castillo de cuento ocupado por decenas de máquinas en funcionamiento que parecen propulsar, desde el corazón de la URSS, el pulso vital del país. Es, sin embargo, la mirada cenital la que armoniza los dos mundos. En la última secuencia, Tania inicia un viaje en un *coche volador* desde el Moscú actual al Moscú del futuro, a través de los anchos espacios y cordilleras vertiginosas. La secuencia cierra el episodio abierto con los títulos de crédito iniciales, cuando una cigüeña perdida trae a la tierra soviética a la que será la protagonista. El vuelo cinematográfico de Tania nos muestra al personaje que ha encontrado ya “el camino radiante”, como reza el título: el suyo, que es también el de toda la colectividad. Tania reconoce como propio el paisaje que tiene a sus pies. Oculto a los ojos horizontales de la cotidianidad, la verdad utópica se impone desde lo alto. El horizonte se ha convertido en el marco que contiene el más aquí, la utopía soviética hecha realidad.

### 3. Conclusiones

En el cine ruso soviético, las virtualidades del fondo y su representación visual como horizonte van más allá de ser un motivo visual. El fondo constituye, realmente, una categoría estética en sí misma, a partir de la cual es posible evaluar la representación espacial y la dialéctica entre cultura y naturaleza (uno de los temas vertebradores del cine soviético) activada en un film. En el periodo analizado, el fondo desempeña un rol dinámico y en constante redefinición por un empuje sistemático hacia la conquista de la profundidad real o virtual, física o imaginaria. Hemos visto, también, que desde su origen se han sucedido periodos de apropiación del fondo con otros de fijación, periodos más performativos con otros más visualistas, lo que permite plantear la hipótesis de que la categoría del fondo se presenta también como una pauta diacrónica de análisis de la historia del cine de Rusia y la URSS. En este contexto, tiene sentido la reflexión de Evgeni Margolit según la cual, tras la muerte de Stalin, es decir, tras la desaparición de *la única figura*, el fondo del fondo se desbordará en el Cine del Deshielo. “Ciertamente —argumenta Margolit—, en el cine ruso la naturaleza fue el primer ámbito afectado por el deshielo político e ideológico: las primeras señales del cambio, en la segunda mitad de los

años cincuenta, se apreciaron con el retorno a la naturaleza de los derechos perdidos en la década de los treinta” (2001, 33). La ruptura de los diques del horizonte y la irrupción muchas veces virulenta del fondo del paisaje estará, por lo tanto, en el origen de la llamada *primavera del cine soviético* de los años sesenta.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams Sitney, P. 1993. “Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera.” En *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, ed. S. Kemal y I. Gaskell, 103-126. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams Sitney, P. 2002. *Visionary. The American Avant-Garde 1943-2000*. New York: Oxford University Press.
- Agranat, Grigorii. 1998. “Sever: zalozhnik i zhertva.” *Svobodnai mysl* XXI, 1(January): 57-65.
- Albera, François. 1990. “Le retour a la peinture de Vladimir Nilsen: le cinéma comme art graphique.” En *Cinéma et peinture*, ed. Raymond Bellour, 47-59. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1995. *Albatros. Des Ruses à Paris (1919-1929)*. Milano-Paris: Mazzotta-Cinémathèque française.
- . 1998. *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós.
- . 2000. “Alexandre Dovjenko, un siècle plus tard.” *Positif* 473/474: 129-133.
- . 2001. “Une autre histoire du cinéma soviétique?” *Positif* 480: 72-77.
- Albera, François y Roland Cosandey, eds. 1985. *Boris Barnet. Ecrits, documents, Etudes Filmographiques*. Locarno: Editons du Festival du Film de Locarno.
- Alpers, Svetlana. 1987. *El Arte de Describir*. Madrid: Hermann Blume.
- Aumont, Jacques. 1997. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- . 2006. “The invention of place: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub’s ‘Moses and Aaron.’” En *Landscape and Film*, Martin Lefebvre, 1-18. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Avvakum, Archpriest. 1963. *The Life of the Archpriest Avvakum*. Hamden: Archon Books.
- Bassin, Mark. 1991. “Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century.” *The American Historical Review* 96(3): 763-794.
- Bassin, Mark, Ch. Ely y M.K. Stockdale, eds. 2010. *Space, Place and Power in Modern Russia*. Indiana: Norther Illinois University Press.
- Beardsley, John. 1984. *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*. New York: Abbeville Press
- Berque, Agustin. 2009. *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Billington, James. 1966. *The Icon and the Axe*. New York: Vintage Books.
- Boltianski, Grigori. 2004. “Kino-Eye and the Kinoks.” En *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*, Yuri Tsivian, 115-117. Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto.
- Bulgakowa, Oksana. 2003. “Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930’s.” En *The Lanscape of Stalinism*, Evgeni Dobrenko y Eric Naiman, 51-76. Seattle/ London: University of Washington Press.
- Burch, Noël. 1983. *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

- . 1987. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Butovskii, Yakov L. 2000. *Andrei Moskvín, kinooperator*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin.
- Cahn, Iris. 1996. "The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's 'Great Picture' Tradition." *Wide Angle* 18(3, July): 85-100.
- Castelli, Enrico. 2007. *Lo demoníaco en el arte*. Barcelona: Siruela.
- Cavendish, Philip. 2004. "The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film." *Slavonic and East European Review* 82(2): 201-245.
- . 2007. "The Men with the Movie Cameras: The Theory and Practice of Camera Operation within the Soviet Avant-Garde of the 1920s." *Slavonic and East European Review* 85(4): 684-723.
- . 2008. *Soviet Mainstream Cinematography: The Silent Era*. London: University College London.
- Clark, Katerina. 2000. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2003. "Socialist Realism and the Sacralizing of Space." En *The Landscape of Stalinism*, eds. Evgeni Dobrenko y Eric Naiman, 3-18. Seattle/London: University of Washington Press.
- Clark, Katerina. y Dobrenko, Evgeny, eds. 2007. *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*. Yale: Yale University Press.
- Cherchi Usai, Paolo, Codelli, L., Montanaro, C., y Robinson, D., eds. 1989. *Testimoni Silenziosi. Film russi 1908-1919*. Pordenone/London: Le Giornate del Cinema Muto/British Film Institute.
- Dobrenko, Evgeny y Young Sarah. 2007. "Creation myth and myth creation in Stalinist cinema." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1(3): 239-264.
- Ely, Christopher. 2002. *This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Epstein, Mikhail. 1990. *Priroda, mir, tainik vselennoi: Sistem peizazhnykh obrazov v russkoi poezii*. Moscú: Vysshiaia shkola.
- . 2003. "Russo-Soviet Topoi". En *The Landscape of Stalinism*, eds. Evgeni Dobrenko y Eric Naiman, 277-306. Seattle/London: University of Washington Press.
- Fryer, Paul. 1999. "Heaven, Hell, or Something in Between? Contrasting Russian Images of Siberia." En *Beyond the Limits. The Concept of Space*, ed. Jeremy Smith, *Studia Historica* vol. 62, 95-106. Helsinki: SHS.
- Gaudreault, André. 2006. "From 'Primitive Cinema' to 'Kine-Attractography.'" En *The Cinema of Attractions Reloaded*, ed. W. Strauven, 85-104. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gibson, James R. 1993. "Paradoxical Perceptions of Siberia: Patrician and Plebeian Images up to the Mid-1880s." En *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russia Culture*, eds, G. Diment y Y. Slezkine, 67-93. New York: St. Martin's Press Inc.
- Golovnia, Anatoli. 1960. *La iluminación cinematográfica*, Madrid: Rialp.
- Gombrich, Ernst. 1985. "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo." *Norma y forma*, Ernst Gombrich, 227-248. Madrid: Alianza Editorial.
- Gray, Camila. 2007. *The Russian Experiment in Art (1863-1922)*. London: Thames & Hudson Ltd.

- Gunning, Tom. 2000. "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde." En *Film and Theory: An Anthology*, eds. Robert Stam y Toby Miller, 229-235. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- Hellberg-Hirn, Elena. 1999. "Ambivalent Space: Expressions of Russian Identity". En *Beyond the Limits*, ed. Jeremy Smith, *Studia Historica* vol. 62, 49-69. Helsinki: SHS.
- Iensen, T. 1992. "Geografiia dushi." *Severnye prostory* 7-8: 40.
- Iliia, Marshak. 1995. "The Story of the Great Plan." En *Mass Culture in Soviet Russia*, eds. J. Von Geldern y R. Stites, 172-181. Bloomington: Indiana University Press.
- Kelli, Catriona y Lovell, Stephen, eds. 2008. *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kulechov, Lev. 1994. *L'Art du cinéma et autres écrits, 1917-1934*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Martin, ed. 2006. *Landscape and Film*. New York: Routledge.
- Leyda, Jay. 1965. *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lotman, Yuri 1993. "Painting and the Language of Theater: Notes on the Problem of Iconic Rhetoric." En *Tekstura, Russian Essays on Visual Culture*, eds. Efimova y L. Manovich, 45-55. London/Chicago: The University of Chicago Press.
- Lunacharski, Anatoli. 1997. "Du cinéma." En *Une décennie de cinéma soviétique en textes (1919-1930)*, ed. E. Schmulevitch, 143-155. Paris: L'Harmattan.
- MacDonald, Scott. 2001a. *The Garden in the Machine. A field guide to independent films about place*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- . 2001b. "The Attractions of Nature in Early Cinema". En *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, ed. B. Posner, 56-63. New York: Anthology Film Archives.
- Margolit, Evgeni. 2001. "Landscape, with Hero." En *Springtime for Soviet Cinema. Re/Viewing the 1960's*, ed. A. Prokhorov, 29-50. Pittsburgh: Pittsburgh Russian Film Symposium.
- . 2009. "Takoe Kino (v kontekste kinoporotsessa)." *Kinovecheskie Zapiski* 92-93: 238-248.
- Mikhin, Boris. 1974. "Rozhdenie fundusa." *Iz istorii Kino* vol.9: 148-154. Moscú: Iskusstvo Moskva.
- Natali, Maurizia. 1996. *L'image-paysage. Iconologie et cinema*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes (PUV).
- Nivat, George. 1982. *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- . 1993. "Le Mythe du Paysage Russe." En *Russie-Europe: La fin du schisme. Études littéraires et politiques*, 48-63. Lausanne: Suisse Edition L'Age d'Homme.
- Otsep Fiodor. [Prince Senegambii, seudónimo]. 1917. "Kinematograf i obryad zhizni". *Kine-zhurnal* 1-2: 68.
- Paustovski, Konstantin. 1978. *Book About Artist*. Moscow: Progress Publishers.
- Petrovskii, I. 1916. "Kinodrama ili kinopovest." *Proektor* 20: 3.
- Plamper, Jan. 2003. "The Spatial Poetics of the Personality Cult: Circles around Stalin." En *The Landscape of Stalinism*, eds. Evgeni Dobrenko y Eric Naiman. Seattle/London: University of Washington Press.

- Rilke, Rainer Maria. 2010. *Worpswede*. Gijón: Ediciones Trea.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1999. *L'âge du paysage (Réflexion esthétique et représentation paysagère)*. Horlieu/ Lyon: Horlieu Éditions.
- Shklovskii, Victor. 1985. "Velikii Perelet i kinomatografiia." En *Za 60 Let: Raboty o Kino*, 76-77. Moscú: Isskustvo.
- Smithson, Robert. 1996. *The Collected Writings*. London, Berkeley: University of California Press.
- Sollogub, Vladimr A. 1989. *The Tarantas: Impressions of a Journey. Russia in the 1840's*. Ann Arbour: Ardis.
- Taylor, Richard y Christie, Ian, eds. 1988. *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents (1896-1936)*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Tsivian, Yuri. 1991. "Early Russian Cinema: some observations." En *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, eds. R. Taylor e Ian Christie, 1-30. London-New York: Routledge.
- . 1994. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, London: The University of Chicago Press.
- . ed. 2001. *Bestelesnie Liudi: Stili i kultura rannego ruskogo kino/ Immaterial Bodies: A Cultural Analisis of Early Russian Films*. California: University of Southern California, Annenberg Center for Communication.
- . ed. 2004. *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Pordenone: Le Giornate del Cinema Mutto.
- Widdis, Emma. 1999. "Viewed from Below: Subverting the Myths of the Soviet Landscape." En *Russia on Reels*, ed. Birgit Beumers, 66-75. London: I.B.Tauris.
- Widdis, Emma. 2003a. *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven/London: Yale University Press.
- . 2003b. "To Explore or Conquer?: Mobile Perspectives on the Soviet Cultural Revolution." En *The Landscape of Stalinism*, eds. Evgeni Dobrenko y Eric Naiman, 219-240. Seattle/London: University of Washington Press.
- . 2005. *Alexander Medvedkin*. London: I.B. Tauris.
- . 2009. "'Faktura': depth and surface in early Soviet set design." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 3(1): 5-32.
- Youngblood, Denise J. 1991. *Soviet Cinema in the Silent Era (1918-1935)*. Austin: University of Texas Press.

## FILMOGRAFÍA

- Acorazado Potemkin (Броненосец Потёмкин)*. Dir. Serguéi Eisenstein. Mosfilm, URSS, 1925. 75 mins.
- Aerograd (Аэроград)*. Dir. Alexánder Dovzhenko. Ukrainfilm/ Mosfilm, URSS, 1935. 77 mins.
- Al borde del mar azul (У самого синего моря)*. Dir. Borís Bárnet. Mezhrabpomfilm, URSS, 1935. 72 mins.
- Asha, la estudiante (Курсистка Ася)*. Dir. Kai Hansen. Pathé Frères/ Московское отделение, Imperio Ruso, 1913. 705 metros.
- Calla, tristeza, calla (Молчи, грусть, молчи)*. Dir. Piotr Chardinin. Koritonov, Rusia, 1918. 45 mins.

- Camino radiante (Светлый путь)*. Dir. Grigori Aleksandrov, Mosfilm, Rusia, 1940. 101 mins.
- Diputado del Báltico (Депутат Балтики)*. Dir. Aleksandr Zarkhi y Iosif Kheifits. Lenfilm, URSS, 1936. 107 mins.
- El arca rusa (Русский ковчег)*. Dir. Alexándter Sokúrov. The Hermitage Bridge et al., Rusia y Alemania, 2002. 99 mins.
- El corazón de Asia (Сердце Азии)*. Dir. Vladímir Erofeev. Sovkino, URSS, 1929. 1.850 metros.
- El 41 (Сорок первый)*. Dir. Grigori Chukrái. Mosfilm, URSS, 1956). 88 mins.
- El hombre con la cámara (Человек с киноаппаратом)*. Dir. Dziga Vertov. HFSA, URSS, 1929. 66 mins.
- El padre Sergio (Отец Сергий)*. Dir. Yákov Protazánov. Asociación Ermoliev IV, República Socialista Federativa Soviética de Rusia, 1918. 112 mins.
- El secreto de la casa nº 5 (Тайна дома № 5)*. Dir. Kay Hansen. Pathé Frères/ Московское отделение, Rusia, 1912..
- Entre la gente (В людях)*. Dir. Mark Donskoi. Studios Gorki, URSS 1939. 100 mins.
- Nacia un refugio feliz (К счастливой гавани)*. Dir. Vladímir Erofeev. Sovkino, URSS, 1930. 68 mins.
- Huelga (Стачка)*. Dir. Serguéi Eisenstein. Goskino Proletkult, URSS, 1924. 82 mins.
- Iurii Nagorniúi (Юрий Нагорный)*. Dir. Evgenii Bauer. Alexándter Khanzhonkov y K., Imperio Ruso, 1916. 50 mins.
- Iván (Иван)*. Dir. Alexándter Dovzhenko. Ukrainefilm, URSS, 1932. 90 mins.
- La boda del oso (Медвежья свадьба)*. Dir. Vladímir Gardin y Konstantin Eggert. Mezhrabpom Rus, URSS 1925. 77 mins.
- La caída de Berlín (Падение Берлина)*. Dir. Mikhail Chiaureli. Mosfilm, URSS, 1949. 151 mins.
- Las campanas doblan, contando su simple historia (Колокольчики-бубенчики звенят, простодушную рассказывают быль)*. Dir. Sigismund Veselovskii. G. Libkin, Imperio Ruso, 1916).
- La dama de picas (Пиковая дама)*. Dir. Yákov Protazánov. Ermoliev, Rusia 1916. 84 mins.
- La infancia de Gorki (Детство Горького)*. Dir. Mark Donskoi. Soyuzdetfilm, URSS, 1938. 98 mins.
- La rueda de la fortuna (Чертово колесо)*. Dir. Grigori Kozintsev. Leningradkino, URSS, 1926. 76 mins.
- La unión de la gran causa (СВД - Союз великого дела)*. Dir. Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg. Sovkino, URSS, 1927. 76 mins.
- Lenin el año 1918 (Ленин в 1918 году)*. Dir. Mikhaíl Romm. Mosfilm, URSS, 1939. 130 mins.
- Lenin en octubre (Ленин в октябре)*. Dir. Mikhaíl Romm. Mosfilm, URSS, 1937. 105 mins.
- Los pilotos (Лётчики)*. Dir. Iulii Raizman. Mosfilm, URSS, 1935. 80 mins.
- Los trece (Тринадцать)*. Dir. Mikhaíl Romm. Mosfilm, URSS, 1936. 90 mins.
- Mi hijo (мой сын)*. Dir. Evgeni Cherviakov. Lensovkinó, URSS 1928. 50 minutos (in-completa).

- Mis universidades (Мои университеты)*. Dir. Mark Donskoi. Soyuzdetfilm, URSS, 1940. 92 mins.
- Pamir (Памир)*. Dir. Vladímir Erofeev y Vladímir Shneyderov. Prometheus Film Verleih, Vertriebs-GmbH, Alemania y URSS, 1929. 70 mins.
- Pilotos de combate (Истребители)*. Dir. Eduard Pentslin. Kievskaiia Kinostudio, URSS 1939. 95 mins.
- Satán triunfante (Сатана ликующий)*. Dir. Yakov Protazánov. Dir. Yákov Protazánov. Asociación Ermoliev IV, República de Rusia, 1917. 85 mins.
- Siete valientes (Семеро смелых)*. Dir. Serguéi Gerasímov. Lenfilms, URSS, 1936. 92 mins.
- Sola (Одна)*. Dir. Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg. Soyuzkino, URSS, 1931. 80 mins.
- Solaris (Солярис)*. Dir. Andréi Tarkovski. Mosfilm, URSS, 1972. 159 mins.
- Sonata Kreutzer (Крейцера соната)*. Dir. Vladímir Gardin. Paul-Ernst Timan, Imperio Ruso 1914. 42 mins.
- Sonata Kreutzer (Крейцера соната)*. Dir. Piotr Chardinin. Alexánder Khanzhonkov, Imperio Ruso, 1911. 27 mins.
- Valery Chkalov (Валерий Чкалов)*. Dir. Mikhaíl Kalatózov. Lenfilm, URSS, 1941. 97 mins.

Recibido en 12-06-2016. Aceptado para publicación en 25-10-2016.