

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 inmoción 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*³⁰, 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

³⁰ 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 naturaleza³¹. 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 Vértov³², la mirada vertical se generaliza en el cine ruso a mediados de la dé-

³¹ 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.

³² 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. Alexánder 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. Alexánder Khanzhonkov y K., Imperio Ruso, 1916. 50 mins.
- Iván (Иван)*. Dir. Alexánder 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. Lensov kino, 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. Kievskaja 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.