



D, G: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; **Pr:** Sovkinoy; **F:** Andrei Moskvín; **M:** Dmitri Shostakovich; **A:** David Gutman, Yelena Kuzmina, Andrei Kostrichkin, Sofiya Magarill, Arnold Arnold, Sergei Gerasimov, Yevgeni Chervyakov, **B/N, 97 min.**
DCP

Noviy Babilon

La nueva Babilonia

1929, Unión Soviética

Cines Palafox de Madrid, junio de 1966. Casi treinta años después del fin de nuestra Guerra Civil un filme soviético asoma en las pantallas españolas. Pantallas de las que la cinematografía rusa había estado ausente desde que las tropas de Franco entraron en la capital de España en Abril de 1939. Primera muestra de un posible deshielo cultural avalado por el hecho de que la película en cuestión adaptaba la novela española por excelencia, esa obra que la retórica del Régimen no había cesado de ensalzar como la muestra más representativa del genio cultural y racial español: *Don Quijote* (Don Kijot, 1957) dirigida por un cineasta llamado Grigory M. Kozintsev e interpretada por el actor, Nicolai Cherkasov, que había encarnado a las órdenes de Sergei M. Eisenstein, dos de las figuras centrales de la historia rusa, Alexandr Nevski e Iván el Terrible. Por si esto fuera poco, estamos ante la primera película soviética en pantalla panorámica, con sonido estereofónico y en la que además jugó un papel fundamental como asesor artístico el escultor español Alberto Sánchez, exiliado en la URSS. Aunque tarde el franquismo ya declinante parecía comenzar a ensayar una particular versión de la coexistencia pacífica.

Como es lógico las noticias que los espectadores españoles tenían del director del filme eran escasas o más probablemente nulas. Aunque ese mismo año pudieron degustar su particular (y espléndida) versión de otro gran clásico de la literatura mundial, *Hamlet* (Gamlet, 1964) que había pasado previamente por el Festival de San Sebastián recibiendo el premio especial del jurado y un galardón adicional de la Federación Nacional de Cineclubs.

Visto lo visto, todo parecía indicar que estábamos ante un cineasta sólido, que no le hacía ascos a afrontar grandes clásicos de la literatura y el teatro (en este último caso con la ayuda inestimable de Boris Pasternak que se responsabilizaba de una adaptación que antes de cinematográfica fue teatral y de Dmitri Shostakovitch en la banda sonora) y que parecía apostar por la universalidad de los temas tratados lejos de cualquier intención política más o menos solapada como las que habitualmente solían atribuirse a las obras procedentes del otro lado de lo que entonces se llamaba el Telón de Acero. Pero a esas alturas Kozintsev (1905-1973) era realmente un superviviente de lujo de un sistema que aún le permitiría un último filme de *qualité* (un más que notable *El Rey Lear* también con texto traducido y adaptado por Pasternak y con música, de nuevo, de Shostakovitch) finalizada en 1971, poco antes de su muerte acaecida a mediados de 1973.

Atrás quedaba una obra multiforme que se mueve desde los experimentos vanguardistas de la década de los años veinte (aunque al menos tres de sus ocho filmes mudos se han perdido), se reconvierte a continuación con una inteligente adaptación a las “nuevas” formas del “realismo socialista” (que, como su nombre indica, ni era “realismo” ni era “socialista”) lo que le permitió, durante los complicados años treinta, realizar alguna de las obras más densas y sugestivas de esa tendencia¹. El posterior encontronazo con el preboste cultural Andrei Zhdanov (nada menos que el autor de las reglas canónicas del malhallado “realismo socialista”) le costó que su filme *Gente sencilla* (*Prostie*

15.10.21

Historias de cine (III)

liudi) realizado en 1945 durmiera el sueño de los archivos hasta 1956. Para alcanzar el remanso final convertido en respetado punto de referencia para los jóvenes cineastas² y en un artista que muestra en sus “clásicos” filmes finales (pienso en los dos “Shakespeares”) hasta qué punto sus viejas obras iniciales habían servido de base profunda para un cine solo en apariencia más convencional.

Es verdad que la obra de Kozintsev (lo mismo que la de su cómplice a lo largo de muchos años Leonid Z. Trauberg³) no había gozado de la misma atención que otros cineastas soviéticos habían recibido por parte de la crítica occidental. Solo en el momento en que el cineasta estaba a punto de desaparecer (Trauberg le sobreviviría hasta 2002) el Centro de Dramaturgia Italiano y el Teatro Cà Foscari de Venecia organizaron en 1972 una revisión tanto de su obra cinematográfica como teatral⁴. Revisión que sacó a la luz uno de los casos menos conocidos hasta entonces de la multiplicidad de proyectos culturales y cinematográficos que brotaron como hongos en la Rusia inmediatamente posterior a la toma del poder político por los bolcheviques en 1917.

El 5 de Diciembre de 1921 tuvo lugar en los locales de la Comedia Libre de Petrogrado la *Discusión acerca del Teatro Excéntrico* que acabaría produciendo un año más tarde el *Manifiesto del Excentricismo* (Ekscentrizm, 1922)⁵ que firmaban conjuntamente Grigori Kozintsev⁶, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg y Serguei Yutkevitch. De forma sintética Giusi Rapisarda en su introducción al libro ya aludido nos ubica en el clima intelectual en el que surge este movimiento: “En el *Manifiesto* de 1922, Kozintsev, Krizicky, Trauberg y Yutkevitch se sitúan en un área de búsquedas en las que confluyen la enseñanza de Meyerhold⁷, la reflexión acerca de las innovaciones lingüísticas del teatro futurista⁸ y la absorción de las de las teorías acerca del lenguaje poético de la escuela Formalista⁹, con tonos y acentos no muy lejanos a los empleados por Eisenstein en su “montaje de atracciones”¹⁰.

En sus fragmentarios recuerdos (“De los cuadernos de trabajo”) aparecidos tardíamente en 1966¹¹, Kozintsev explicó la original síntesis de elementos variopintos que iban a estar detrás de los trabajos de lo que se iba a conocer como *Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS). La denominación apuntaba hacia la “producción” de un tipo de arte que no solo reivindicaba la improvisación como método predilecto de trabajo sino que buscaba dejar de lado cualquier “charlatanería” acerca de nociones como “arte puro”, “inspiración” o “creación”. La FEKS se proponía profundizar entre las búsquedas de un arte de izquierdas representado por nombres como Maiakovski o Meyerhold. Un arte capaz de reivindicar lo que se consideraban “géneros inferiores” y que buscaba explotar y llevar a sus límites la pantomima, tomar prestados del circo parte de sus recursos, no hacerle ascos a la expresividad de las marionetas, la acrobacia e incluso el boxeo. Para después intentar combinarlos con las enseñanzas que se desprendían de la práctica fílmica de cineastas como Chaplin, Griffith (de cuyos “melodramas” pensaban extraer el marco de la acción), Sennett o Stroheim. Todo ello con objeto de producir un cine (o un teatro) que tomara postura contra los que los miembros de la FEKS denominaron “naturalismo cotidiano”. De esta manera, concreta Kozintsev, “el montaje de primeros planos y breves secuencias nos enseñaba la expresividad de una emoción oculta, la fuerza de un movimiento apenas esbozado, la importancia de un intercambio de miradas, de un gesto”.

Como puede colegirse de inmediato estamos ante una propuesta que no solo se preocupa por la búsqueda (que hoy en día podemos considerar como ingenua) de un “estilo específicamente cinematográfico” sino que entra de lleno en el gran problema que atravesó los primeros años de la Revolución y que, cómo es lógico, nunca pudo resolverse satisfactoriamente, de hasta qué punto una sociedad que se quería nueva debía producir un arte a la altura de las nuevas circunstancias, un arte nuevo liberado de las contingencias que habían venido definiendo el que había producido esa sociedad burguesa de la

que se quería hacer tabla rasa. La década de los años veinte del siglo XX son los del titánico intento de construcción de un “arte soviético” que pudiera acompañar en su devenir el desarrollo de la nueva sociedad que se quería edificar. Victor Erlich ha sintetizado con precisión el alcance del problema fundamental al que se enfrentaban los artistas soviéticos al recordar que

“la Revolución de 1917 no se limitó a un balance de la estructura política y social rusa; también hizo tambalear algunos esquemas fijos de conducta, códigos morales y sistemas filosóficos. Este cataclismo cultural no fue un simple subproducto de la revolución política; más que producirse, fue espoleado y acelerado por la bancarrota del antiguo régimen. La tendencia a reevaluar todos los valores, a examinar drásticamente todos los conceptos y procedimientos tradicionales trascendió los límites de la Rusia revolucionaria: al día siguiente de la Primera Guerra Mundial, la determinación de ‘elaborar estadísticas y tachar el Absoluto’ (en palabras de Roman Jakobson) se convirtió en un fenómeno prácticamente universal”.¹²

Aún a riesgo de simplificar lo que son problemas que requerirían matizaciones notables, basta un recorrido superficial por las diferentes propuestas que emergieron por aquellos días para constatar dos cosas bien diferentes pero íntimamente relacionadas. La primera es que construir una “nueva forma de cine como consecuencia de un nuevo tipo de mandato social” (por decirlo con la esclarecedora fórmula acuñada por Eisenstein) no podía realizarse en ausencia de una perfecta sintonía con el desarrollo social y económico que pudiera sostener empeño tan ambicioso. Por eso no es de extrañar que, tras la nacionalización de la industria cinematográfica que tuvo lugar en 1919, pero sobre todo de la implantación de la NEP (Nueva Política Económica) en 1921 que buscaba solventar los problemas más acuciantes de una economía devastada por la guerra civil, abriéndose, siquiera de manera parcial y muy controlada, a la iniciativa privada, florecieran los debates en torno a las cuestiones del tipo de arte que debía acompañar el camino hacia la sociedad comunista. Durante buena parte de los años veinte el cine soviético hizo gala de una notable diversidad en sus búsquedas de ese “nuevo cine”, diversidad muchas veces acompañada de polémicas notables como la que enfrentó a los partidarios del “cine-ojo” (encabezados por Dziga Vertov) y a los que reivindicaban un cine que saca toda su fuerza de su plena conciencia artística (como propugnaría Eisenstein)¹³ y se separara de la fascinación por el documento que acaba cayendo en un puro “tejido de cuadros puntillistas”.

Este segundo problema, recibiría una solución fáctica cuando la dirección del partido bolchevique (en la que Stalin que había sido nombrado Secretario general en 1922) que siempre había mirado de reojo y con desconfianza lo que sucedía en el mundo de la cultura, aprovechando la Primera Conferencia Pansoviética del Partido Comunista que tuvo lugar en 1928 abrió un debate sobre el cine soviético para concluir que se trataba de un cine “excesivamente formalista” y que “las películas deben ser hechas de manera que puedan ser apreciadas por millones de personas”. No debe sorprender que fuera *Octubre* (Eisenstein), calificada como “notable fracaso del cine experimental”, la película elegida para ejemplificar el “desviacionismo” de las necesidades que debía cubrir el arte cinematográfico. Como tampoco fue una sorpresa que, aprovechando el lanzamiento del Primer Plan Quinquenal y la política de colectivización de la agricultura que iba a debutar al año siguiente, el cine se incorporara a los planes industriales o se estableciera “una supervisión del contenido y temática de las películas”¹⁴.

En este orden de cosas el propio Kozintsev describió el final de esa década como un momento en el que era muy clara la conciencia de que un periodo de la historia de la revolución soviética tocaba a su fin y que otro emergía antes los ojos de los ciudadanos rusos: una mezcla de cosas viejas (“por última vez”) y nuevas (“por primera vez”).¹⁵ En relación con la producción de *La Nueva Babilonia* todo comienza con una llamada a Kozintsev por parte de P. Bliakhine, un

dirigente de Goskino, veterano bolchevique bregado en la lucha clandestina y que incluso había trabajado en la industria cinematográfica como guionista del filme de Ivan Perestiani *Diablillos rojos* (Krasni diavoliata, 1923). Conviene destacar que para entonces la FEKS ya había realizado media docena de películas que habían despertado notable interés de los círculos vanguardistas soviéticos¹⁶: *Las aventuras de Octobrina* (Pochozdenya Oktjabriny, 1925), *Mishka contra Yudenic* (Mishka protiv, 1925), *La ruta del diablo* (Cortovo Koleso, 1926), *El abrigo* (Shinel, 1926), *El hermano menor* (Bratishka, 1927) y *S.V.D.* (La unión para la Gran causa, 1927)¹⁷, lo que no fue óbice para que el primer acto de la entrevista fuera la pertinente autocrítica de los cineastas acerca de su último filme en el que las autoridades culturales detectaban una peligrosa “fascinación infantil por los efectos melodramáticos y los accesorios románticos”. Resueltas estas nimiedades, llegó el sorprendente encargo. Bliakhine solicitaba a Kozintsev y Trauberg que llevaran a la pantalla nada menos que los trágicos avatares revolucionarios de La Comuna de París en 1871. En palabras de Carlos Marx, ejemplo del primer gobierno obrero e internacional de la historia, antítesis directa del Imperio y del creciente poder de la burguesía, una revolución que buscaba la “expropiación de los expropiadores”.¹⁸ Como es lógico se trataba de una oferta que los cineastas no podían rechazar y se pusieron, de inmediato, manos a la obra. Tanto más cuanto que La Comuna era vista como la oportunidad fallida de transitar los caminos que ahora los bolcheviques estaban hollando en su supuesto camino hacia la sociedad comunista.

Kozintsev ha contado que se inspiró en las metáforas que Marx emplea en *La guerra civil en Francia* para describir la sublevación de 1871: “el París prostituido del Segundo Imperio”, “la Asamblea de legitimistas y orleanistas, vampiros de todos los regímenes difuntos”, “el Estado parásito”, “el París para el que la guerra civil no era más que un pasatiempo, el que veía las batallas por un anteojo de larga vista, el que contaba los estampidos de los cañonazos y juraba por su honor y de sus prostitutas que aquella función era mejor que las que se representaban en la Porte Saint Martin”, “las mujeres de París dan alegremente sus vidas en las barricadas y ante los pelotones de ejecución. ¿Qué demuestra esto? Demuestra sencillamente, que el demonio de la Comuna las ha convertido en Megeras y Hécatas [en la mitología de la Grecia antigua, diosas del mal, la hechicería y las tinieblas]”, “restablecer la circulación que llevaba de la calle a la tienda”, “el París de Thiers era un París fantasmagórico, dorado, parásito, de existencia fantasmal”, etc.

Para los cineastas se trataba, por tanto, de pasar de los “epítetos literarios” a las representaciones visuales de los mismos para lo que buscaron inspiración en caricatos coetáneos de los acontecimientos como Honoré Daumier, J. J. Granville o Robert Macaire. De la misma manera repasaron a fondo el arte de la segunda mitad del siglo XIX, en una búsqueda que, en sus propias palabras, les resultó infructuosa. Aunque no hay duda, por otra parte, de que una obra literaria como *El paraíso de las damas* (Au bonheur de dames, 1883) de Émile Zola jugó un papel decisivo a la hora de hacer de un gran almacén y de la circulación comercial el centro de parte del relato¹⁹. También hicieron un viaje a París, donde Ilyá Ehrenburg les sirvió de guía, para conocer de primera mano los lugares que iban a ser reconstruidos en el filme. El primer guion llevó el título previsible de *Al asalto del cielo*²⁰, finalmente cambiado por la alusión al moderno gran almacén (“La Nueva Babilonia”) en el que la protagonista femenina trabaja como dependienta.

Para los cineastas el objetivo fundamental consistía en encontrar la luz, el ritmo de los acontecimientos. Cuenta Kozintsev que, en lo relativo a ese primer aspecto, a esa búsqueda del contraste entre el “frenesí maléfico de la sobreabundancia” y el “silencio de los días del sitio y del hambre”, todo se clarificó definitivamente cuando vieron algunas de los fotogramas filmados por su operador A. N. Movskin: “pintados en negro denso y blanco restallante, como pájaros de mal agüero, se erguían hombres trajeados; y tras ellos se desataba una bacanal de manchas, un magma de faldas, de sombreros de copa. Un universo fantasmal, fantástico, enfebrecido, estaba ante mí; vivía, se había

hecho realidad. *El mundo inexistente, existía. Era la vida real. Pero no tenía nada de naturalista. Nada de copia fotográfica*”.²¹

Si hablamos del ritmo, desde el principio de impuso la idea de una “pintura dinámica” de los hechos y de dotarle de una forma musical, con aspecto de “sinfonía visual”: Caída del 2º Imperio (scherzo siniestro); Sitio de París (Andante doloroso); “La liberación” (tema “radiieux”); El combate (melodía fogosa) y Final (Requiem). La estructura definitiva de la película se organiza en ocho actos: Primer acto: *La venta general*; Segundo acto: *El desbarajuste*; Tercer acto: *El cerco de París*; cuarto acto: *El 18 de Marzo*; Quinto acto: *Versalles contra París*; Sexto acto: *Las barricadas*; Séptimo acto: *En la picota*; Octavo acto: *La muerte*.²²

En este contexto creativo no debe de extrañar que Kozintsev y Trauberg a la hora de acompañar las imágenes de su filme renunciaran a los comentarios musicales de corte tradicional. De hecho, contrataron a un joven músico de 23 años llamado Dmitri Shostakovich quién con este trabajo inauguró su línea de trabajos cinematográficos y de colaboraciones con Kozintsev que culminaron con sus tardías colaboraciones en los filmes shakesperianos a finales de los sesenta. Shostakovich renunció al uso convencional de lo que entonces se conocía como “filmotecas musicales”, formadas por “fragmentos de obras destinados a hacer derramar lágrimas, a conmovir a la burguesía decadente, a inspirar amor, etc.” y que desembocaban en la más “vergonzosa chapucería” estando habitadas por lo que el compositor denominó “espíritu antiartístico”. Por el contrario, la finalidad fundamental de su música, que no le hacía ascos al eclecticismo, intentaba “estar en sintonía con las cadencias y el ritmo del film, de aumentar su fuerza de impacto”²³. Un ejemplo perfecto de este tipo de trabajo compositivo lo ofrece la música compuesta para la cuarta parte. Estas son las palabras con las Shostakovich ejemplifica su trabajo: “Al principio de la cuarta parte, cuando aparece el ‘ensayo’ de la opereta empleé un procedimiento interesante. La música desarrollaba variaciones sobre el motivo de un *galop* famoso, uniéndose de tal manera a la acción mediante distintos matices. De todo ello derivaba una resonancia unas veces alegre y otras terrible. Empleé en gran medida, danzas de la época (vales, can-can), así como melodías sacadas de operetas de Offenbach. También recurrí a cantos populares y revolucionarios franceses (*Ça ira* y *La Carmagnole*). *La Marsellesa* era el leit-motiv de los de Versalles, y algunas veces aparecía bajo las formas más inesperadas (can-can, vals, *galop*)”.²⁴

El filme se estrenó el 16 de Marzo de 1929, formando parte de una añada que incluía entre otras obras *El hombre de la cámara* (Cheloveks kinoapparatom, Dziga Vertov), *Arsenal* (Aleksandr Dovjenko), *Turksib* (Viktor Turim), *Fragmento de un imperio* (Friedrich Ermler) o *Lo viejo y lo nuevo* (S. M. Eisenstein). Obras todas que llegaron a las pantallas cuando el viento cultural estaba cambiando de dirección de manera abierta en la Unión Soviética. La tormenta se desató contra el filme como sucedería también con el de Eisenstein, quien fue llamado personalmente al orden por un Stalin que le reprochó su desconocimiento de los fundamentos básicos del marxismo. No debe por tanto extrañar que la campaña contra *La Nueva Babilonia* comenzara por imputar a Kozintsev y Trauberg su “seguidismo” de Eisenstein, para entonces denigrado en todos los foros oficiales, en especial del “intelectualismo” que consumía un filme como *Octubre*.²⁵

Las acusaciones, tal y como las sintetizó años después Nikolai Lebedev, reprochaban a los cineastas no haber buscado su inspiración en la vida y en los hechos históricos sino en la literatura y el arte figurativo, produciendo “un verdadero festival del impresionismo”, realizando una película “esteti-zante y fría”, que “no representaba personajes vivos de La Comuna sino los conceptos de las principales fuerzas que habían participado en la revuelta y su represión”. La conclusión era inapelable: estábamos ante una pura y dura demostración de “formalismo”, de “simbolismo racionalista” que procedía en línea recta de la tendencia de la FEKS a sumergirse en las aguas, cada

vez más heladas para sus frequentadores, del “expresionismo” y el “romanticismo”.²⁶

Cualquiera que fueran las limitaciones del proyecto de la FEKS y, en concreto, de *La Nueva Babilonia*, no puede dejarse de lado que el objetivo de su rechazo institucional (como sucedía con el caso de *Lo viejo y lo nuevo*) no apuntaba solo a los filmes concretos. Era de mucho mayor alcance: abrir el camino hacia lo que pocos años después iba a culminar en la consagración del “realismo socialista”, con la liquidación definitiva de cualquier experiencia de diversidad creadora, con la sumisión a unas maneras de hacer que proscribían pensar el “realismo” en términos (más o menos justos, más o menos complejos) de “efectos de escritura” como se decía en los años setenta. En el horizonte de la cultura soviética se diseñaba con nitidez una exaltación del *homo sovieticus* no tal cuál era realmente sino cómo debía llegar a ser, obviando las contradicciones que se hacían patentes en el difícil camino hacia la “nueva sociedad”.

En este terreno la ceguera de los burócratas era de tal calibre que ni siquiera eran capaces de distinguir entre formas diversas de abordar un problema que les preocupaba de manera obsesiva: la creación de un “héroe positivo”. Basta comparar los filmes coetáneos de Eisenstein y el tándem Kozintsev/Trauberg para caer en la cuenta que es cierto que la relación entre la vendedora de gran almacén que abraza la causa de La Comuna y el joven soldado de origen campesino no culmina en ninguna transformación positiva, quedando aplazada *sine die* de forma intolerable para los funcionarios del sistema. No discutiremos ahora si este hecho no es, en el fondo, más “realista” que una rápida “conversión” del militar a los ideales revolucionarios. Me limitaré a constatar que un “formalista” como Eisenstein avanza una respuesta concreta y compleja a este problema mediante los avatares de la joven koljosiana Marfa Lapkina. Hasta tal punto llegaba la obcecación burocrática que Eisenstein fue obligado a cambiar el final de su filme en el que, citando con admiración e ironía *Una mujer de París* de Chaplin, convertía en tractorista a la iletrada campesina y en campesino al tractorista que llegaba al koljós cargado de prejuicios urbanos. Lo que sí compartían ambos filmes (y esto también irritaba a los censores) era que esta relación estaba basada, en buena medida, en el erotismo, sin duda mucho más explícito en el caso del cineasta de Riga, aunque en los primeros “actos” del filme de Kozintsev y Trauberg no falten alusiones a la mediación que el sexo ejerce en los contubernios que se dan entre el comercio y la política.

¿Qué nos dice hoy en día *La Nueva Babilonia* más allá de su consideración como pieza de filmoteca? Me gustaría traer a colación una anécdota que no me parece inútil recordar. Para eso tenemos que volver a 1971. En ese año en que se cumplía el centenario de La Comuna y cuando todavía no se habían repuesto del todo en las calles de París los adoquines levantados con motivo de las revueltas de Mayo de 1968, la ORTF se negó a incluir el filme en su programación. Y antes de seguir no estaría mal recordar que junto a la obra de Kozintsev y Trauberg solo existen en la historia del cine dos obras más sobre el tema. Por orden cronológico, *Toute révolution est un coup de dès*, el cortometraje que rodaron en 1977, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub titulado que aborda el tema de La Comuna de una manera tan sorprendente como brillante y *La Commune (Paris 1871)*, realizada en 2001 por Peter Watkins, obra magna (concebida en abierta oposición a lo que su autor denomina la “monoforma” que coloniza el cine mundial) que da el paso de “actualizar” la situación histórica descrita para traerla, conceptualmente, hasta nuestros días.

Si aplicamos una *mirada cercana* (y, a ser posible, sin prejuicios) al filme no nos será difícil identificar (me centraré por economía de escritura en sus dos primeros “actos”) los estilemas que la FEKS había reivindicado como propios y que Nedobrovo identificaba como elemento central de la búsqueda de un “estilo específicamente cinematográfico”, relacionado con ideas que pueden reconocerse con facilidad: conseguir nuevas formas de “mostrar la emoción” en las que se intentaba, con mayor o menor fortuna, desplazar sobre los objetos “el acento” de la misma. Este es precisamente el uso que se da a uno de

los principales accesorios de un “gran almacén”, los maniqués sobre los que se exhiben lujuriosas telas y aparatosos trajes. Maniqués que reaparecerán en el momento en que los Versalleses asalten las últimas barricadas del París insurrecto, ardiendo en pompa, mientras la joven dependienta protagonista repite, enloquecida, el eslogan (ahora convertido en grito de muerte y desesperación) llamando a las “¡Rebajas!”. Otro tanto ocurre con “el juego exagerado del cuerpo” de los actores que parte de una inicial “descomposición de los movimientos con relación a la tarea a realizar” por los personajes, para construir, a posteriori, una serie de gestos “ni imprecisos, ni desordenados, sino precisos, económicos y expresivos” que no le harán ascos al juego exagerado sobre una parte única del cuerpo del actor. Todo ello con la finalidad de obtener un efecto de *extrañamiento* (ostranénie) que ponga en entredicho el naturalismo del cine convencional.

No menos impactante (y aquí podemos comprobar, retroactivamente, cómo algunas de las ideas visuales de Kozintsev y Trauberg adelantan las que serán algunas de las marcas específicas del ciclo hollywoodiense que iba a reunir a Josef von Sternberg con Marlene Dietrich) es la composición de unas imágenes de un desbordante barroquismo, habitadas por un bosque de abanicos y paraguas, que traducen, en el interior de un gran almacén, epítome del consumo desaforado, ese “París alegre y despreocupado” incluso en la derrota ante el enemigo alemán, que La Comuna cuestionará de forma radical. Lo mismo sucede con el uso del desenfoco (marca visual del París burgués, opuesta a la calidad de grabado a la punta seca con el que se retrata la vida y trabajos del proletariado: lavanderas, zapateros) o los *flous* que acaban desembocando en imágenes prácticamente abstractas gracias al montaje acelerado cuando lleguen al cabaret las noticias de la derrota del ejército francés, haciendo visible la disolución (momentánea) de un mundo. Todo terminará en un escenario vacío en que solo queda en escena un bailarín de gestualidad chaplinesca.

Sin duda estas escenas, que probablemente se alarguen en demasía en un exhibicionismo innecesario, son algunas de las que fundamentan el rechazo “oficial” que el filme despertó en el momento de su estreno. Lo que para un espectador atento como Yury Tynianov (uno de los más importantes autores de la corriente formalista y colaborador en dos ocasiones como guionista con la FEKS) debía de verse como un tratamiento “poético” y no “prosaico” del tema abordado, era para sus detractores una inclinación hacia esa vanguardia perversa que se separa de las necesidades de un cine “realista” y mira con desdén elitista las “necesidades” de las amplias masas proletarias. Insistía Tynianov: “ Me parece que este film será igualmente importante incluso en su no-historicismo. Imágenes puramente poéticas y metáforas derivadas de la comedia que juegan un papel de hipérboles. Son los nuevos procedimientos de esta oda cinematográfica”.²⁷

No menos poderosas son las imágenes nocturnas que muestran la cabalgada de la caballería alemana hacia París en una noche siniestra. O esas otras ya en el “acto” sexto (“las barricadas”) cuando el ejército de los de Versalles irrumpe en París asaltando esas barricadas fabricadas en unos casos con los adoquines de las calles y en otros con las cajas llenas de encajes y sedas y los maniqués de “La Nueva Babilonia”. Inolvidable imagen de uno de los dirigentes de La Comuna sentado ante un piano de cola que ha sido arrastrado hasta las barricadas tocando para los últimos resistentes. O de ese joven soldado de origen campesino que en el “acto” tercero ha sido acogido por los proletarios de París, disparando contra los comuneros y cavando, después, la tumba en la que va a ser enterrada la joven dependienta de la que se ha enamorado tras el juicio sumarísimo al que es sometida mientras diluvia sobre el cementerio del Père Lachaise.

Aquí reside sin duda uno de los grandes problemas que la película planteaba a la dirección cultural bolchevique: el “aplazamiento” fuera de los límites cronológicos del filme de la “conversión” del joven campesino a la lucha anti-burguesa, chocaba frontalmente con las políticas que se estaban comenzando a implementar en la Unión Soviética. En el momento en que el Partido Comu-

nista emprendía la liquidación a toda costa de la propiedad agraria privada y la transformación de la agricultura en una empresa colectiva, no era de recibo mostrar un personaje de origen campesino que no diera el paso en la dirección que marcaba la Historia.

En otras palabras, la recepción de *La Nueva Babilonia* estaba atravesada por el hecho de que en el filme se superponían dos niveles de historicidad: el que llamaremos diegético (París, 1871, la guerra franco-alemana, La Comuna) y otro, directamente relacionado con la situación concreta de la Unión Soviética de 1929. Por eso incluso un autores sensibles a los elementos estilísticos que la película ponía en juego, como sería el caso de Viktor Shklovsky²⁸ (que hablaba de que *La Nueva Babilonia* “asombraba por su originalidad”), eran capaces de reprocharle que cuando cineastas como Pudovkin (está pensando en *El fin de San Petersburgo*, 1927) habían mostrado “el trayecto de la clase campesina hacia el proletariado a través de la fábrica y la derrota militar” con gran nitidez, Kozintsev y Trauberg hacían que “el campesino Jean traicione, se convierta en cómplice del crimen de Versalles, para parecer a continuación que toma parte en una especie de futura revolución simbólica”.²⁹ Pero no había tiempo ni para florituras ni para experimentos ni para adhesiones que no fueran ciegas e inmediatas. Mostrar otra cosa era “colaborar” con las fuerzas que se oponían no solo a la dirección del Partido Bolchevique sino al curso inevitable de la Historia. Todas las historias (con minúscula) que se podían contar debían supeditarse al inexorable desarrollo de la Historia (con mayúsculas). Porque lo que estaba en juego no era solamente llevar a cabo un “ejercicio de estilo” con el pretexto de reconstruir un pasado revolucionario definitivamente clausurado sino ser capaces de adoptar una posición “productiva” en un tiempo concreto y un país concreto: Rusia, finales de los años veinte.³⁰

NOTAS

- 1 Este es el caso de la celeberrima “trilogía de Máximo” formada por *La juventud de Máximo* (1935), *El retorno de Máximo* (1937) *El barrio de Vyborg* (1938) que relata la formación, lucha y transformación de un futuro dirigente bolchevique.
- 2 En su necrológica de Kozintsev, Andrei Tarkovsky nos recuerda que “todo Leningrado acompañó el féretro de Kozintsev en su último viaje (...) Creo que sería feliz si pudiera saber que, para honrar su memoria, seremos capaces de hacer por lo menos lo estrictamente necesario: perdonarnos los unos a los otros” (citado en George Kraiski, “De Gogol a Gogol”, incluido en Giusi Rapisarda (Ed.) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pág. 277.
- 3 Cuando hablamos de “Kozintsev” lo hacemos a todos los efectos también de “Trauberg”. Es verdad que la figura de este último ha quedado oscurecida por la alargada sombra de su compañero. Sin duda, juega un rol muy importante en este eclipse el hecho de que sus cuatro filmes realizados en solitario no hayan gozado del prestigio de los que Kozintsev realizó por su cuenta a partir de la Segunda Guerra mundial. L. Z. Trauberg (1902-1990) es autor de cuatro filmes entre 1943 y 1961: *Aktrisa* (1943), *Sli soldaty* (1958), *Miortvie dusly* (una adaptación de *Las almas muertas* de N. Gogol) y *Vólny vietier* (1961).
- 4 Afortunadamente disponemos de una traducción castellana del libro muy bien documentado que se publicó en Italia con motivo de dicho *convegno*. Se trata del volumen ya citado coordinado por Giusi Rapisarda con el título *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit., 1978.
- 5 Puede leerse una traducción española, que reproduce de forma aproximada la disposición tipográfica del original, en el volumen citado en la nota 2 (págs. 31-48 y 50-51).
- 6 Si los datos habitualmente manejados en relación con el año de nacimiento de Kozintsev son correctos, hay que destacar que en ese momento apenas tenía dieciseis años.
- 7 Vsévolov Meyerhold, teórico, actor y director teatral. Creador del método de interpretación biomecánico. Fue discípulo de Konstatin Stanivslasky con el trabajó en el Teatro de Arte de Moscú. Uno de los primeros artistas de relieve en incorporarse a la Revolución Socialista, Meyerhold formó grupo del exiguo grupo de intelectuales (cinco de ciento veinte convocados) en acudir a la llamada del Comisario del Pueblo para la Cultura Anatoly Lunacharsky en fecha tan temprana como Noviembre de 1917. Durante los años treinta su trabajo estuvo en el punto de mira de los defensores del “realismo socialista” y fue acusado de “formalista” y ajeno a los intereses del pueblo. En 1939, durante la Gran Purga fue detenido y obligado a confesar bajo tortura que trabajaba como espía para Japón y la Gran Bretaña. Fue fusilado el 1 de Febrero de 1940 en Moscú.
- 8 Sin duda el Futurismo fue una influencia decisiva en el arte de aquellos años y también en la Rusia zarista y luego soviética. En fecha tan temprana como 1910 (el Primer Manifiesto Futurista redactado por Marinetti aparece en 1909) se creó en Moscú un Grupo Cubo-futurista. En palabras de Giulio Carlo Argan (*El arte moderno 1770-1970, vol. II*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975, págs. 377-383) “el futurismo italiano es el primer movimiento de *vanguardia*. Se denomina así al movimiento que confiere al arte un interés ideológico y que, deliberadamente, prepara y anuncia una alteración radical de la cultura y las costumbres, al negar en bloque todo el pasado y al sustituir la búsqueda metódica por una audaz experimentación estilística y técnica”.
- 9 De forma rápida, puede definirse el Formalismo como una escuela crítica que trata de desembarazar el estudio de la literatura (y por extensión del arte en general) de la influencia de disciplinas adyacentes como la psicología, la sociología o la historia cultural. En palabras de uno de sus más preclaros cultivadores (Roman Jakobson) “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura en su totalidad, sino la “literaridad”, es decir lo que hace que una obra dada sea una obra literaria” (1921, citado en Victor Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, págs 246-247). Para una rápida evaluación de las relaciones entre el Formalismo y la(s) Vanguardia(s), puede leerse Eikhensbaum, Tinianov y Chklovski, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- 10 Giusi Rapisarda, “Introducción”, *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit, pág. 22.
- 11 Un fragmento del mismo, originalmente publicado en la revista *Iskousstvo Kino*, se tradujo al francés con el título de “Eloquence du mutisme”, en el n.º 220-221 de *Cahiers du cinéma* (Russie, années vingt), mayo-junio 1970, págs. 105-107. El conjunto “De los cuadernos de trabajo”, sería publicado en 1971 en forma de libro con el título *Gluboky Ekran*, Iskuststvo, Moscú.
- 12 Victor Erlich, *El formalismo ruso*, op. cit., pág. 113.
- 13 Véase AA. VV., *Cine soviético de vanguardia* (selección, traducción y prólogo de Miguel Bilbatúa), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- 14 Estas informaciones provienen del prólogo de Alfons García i Seguí a *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit, pág. 13.
- 15 G. Kozintsev, “La fin des années vingt”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 230, Julio 1971, págs. 5-14.
- 16 Por el camino se había quedado el intento de llevar a la pantalla el guion que Maiakovski había escrito ex profeso para la FEKS en 1927, *Olvida el camino* (Pozabud pro Kamin) y que el hiperactivo poeta y activista reutilizaría para su obra de teatro *La chinche* (Klop, 1928-29).
- 17 Disponemos de una traducción completa del libro que el crítico Vladimir Nedobrovo publicó en 1928 —y que lamentablemente no incluye por fechas *La Nueva Babilonia*— sobre la FEKS con el título *FEKS: Kozintsev y Trauberg*. Incluido en Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Op. cit., págs. 88-137. Existe una traducción exenta del capítulo titulado “El actor de la FEKS”, en *Cine soviético de vanguardia*, op. cit., págs. 101-112.
- 18 Véanse los tres manifiestos del Consejo General de la Asociación Internacional de Trabajadores sobre la Guerra franco-prusiana y la guerra civil en 1871, redactados por Carlos Marx y que, con un prólogo de Federico Engels, suelen editarse bajo el título paraguas de *La Guerra Civil en Francia* (citamos por la edición de Ricardo Aguilera Editor, 1970).

- 19 Será precisamente Yelena Kuzmina, que interpretó el principal rol femenino, la que nos relatará en 1935 su paso por el filme: “Louise [el personaje que encarnó la actriz] no se encontrará en la literatura de la época. La buscamos en todo ese tiempo. Era la imagen sintética de una muchacha comunista en la época de la Comuna de París, y para crearla teníamos que conocer todo de la historia y acontecimientos de la Comuna, para trasladarnos allí y transmitirle su aspecto y fragancia. Mientras estábamos trabajando en *La Nueva Babilonia*, Zola fue quién más nos ayudó. Todos nosotros leímos sus obras” (citado en Jay Leyda, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, pág. 320).
- 20 La célebre expresión proviene de una carta de Carlos Marx a Ludwig Kugelmann, fechada el 12/04/1871.
- 21 G. Kozintsev, “La fin des années vingt”, op. cit., pág. 10 [las cursivas son mías]. Destaquemos el énfasis en el combate contra el “naturalismo”, una de las bestias negras de la FEKS y, en general, de las Vanguardias.
- 22 Estos títulos de acto no aparecen en el filme. Los tomo del texto anónimo de 1930, “*La Nueva Babilonia*”, en Giusi Rapisarda (de) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit, págs. 142-149.
- 23 Las recientes reediciones del filme realizadas a partir de 2004, incluyen una reconstrucción de la partitura original realizada a partir de una copia manuscrita de Shostakovich, inaccesible durante largos años y conservada en el Museo Glinka de Moscú.
- 24 Dmitri Shostakovich, “La música de *La Nueva Babilonia*, 1929” (originalmente en *Sovietsky Ekran*, 12 de Marzo de 1929), traducido en Giusi Rapisarda (de) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit, págs. 150-153.
- 25 En la clásica historia del cine ruso y soviético de Jay Leyda (op. cit.) el capítulo dedicado a los años 1928-1930, lleva el significativo título de “El costo de la maestría”.
- 26 Véanse los extractos de *El cine ruso mudo* (1947) de Nikolai Lebedev recogidos en J. Aumont, P. Bonitzer, J. Narboni y J. P. Oudart, “La métaphore ‘commune’”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 230, Julio 1971, págs. 15-21.
- 27 Yury Tynianov, “La FEKS, 1929” (originalmente en *Sovietsky Ekran*, n.º 14, 2/04/1929), incluido en Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del Actor Excéntrico*, op. cit., págs. 138-141.
- 28 Novelista y crítico literario (1893-1984). Fundador del OPOYAZ (Óbshchestvo izuchéniya POeticheskogo YAZyká – Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético), uno de los dos grupos, con el Círculo Lingüístico de Moscú, que desarrolló las teorías críticas y técnicas del Formalismo ruso. Shklovski desarrolló el ya citado concepto de “extrañamiento” («остранение») en literatura que describe así: “La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como ‘extrañamiento’ y no como reconocimiento. La técnica del arte es ‘extrañar’ a los objetos, hacer difíciles las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte” (“El arte como procedimiento”, incluido en *Formalismo y vanguardia*, Op. cit., pág. 91. Hemos retocado ligeramente la traducción).
- 29 Viktor Shklovsky, “El lenguaje cinematográfico de *La Nueva Babilonia*, 1930” (originalmente en *Podensbciana*, 1930), incluido en Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del Actor Excéntrico*, Op. Cit., págs. 154-156.
- 30 Sobre este tema son de lectura obligada J. Aumont, P. Bonitzer, J. Narboni y J.-P. Oudart, “La métaphore ‘commune’”, op. cit., y J. Narboni, J.-P. Oudart, “La guerre civile en France (*La Nouvelle Babylonie*, 2)”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 232, Octubre 1971, págs. 43-53.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Cine soviético de vanguardia* (selección, traducción y prólogo de Miguel Bilbatúa), Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.
- AUMONT, J., BONITZER, P., NARBONI, J. y OUDART, J.-P., “La métaphore ‘commune’”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 230, Julio 1971, págs. 15-21.
- EIKHENBAUM, TINIANOV y CHKLOVSKI, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1970.
- KOZINTSEV, Grigori, “Eloquence du mutisme”, en *Cahiers du cinéma (Russie, années vingt)*, mayo-junio 1970, n.º 220-221, págs. 105-107.
- “Le manteau”, *Cahiers du cinéma (Russie, années vingt)*, mayo-junio 1970, n.º 220-221, pp. 103-105.
- “La fin des années vingt”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 230, Julio 1971, págs. 5-14.
- LEYDA, J., *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- MARX, K., *La Guerra Civil en Francia*, Madrid, Ricardo Aguilera Editor, 1970.
- NARBONI, J. y OUDART, J.-P., “La Nouvelle Babylone, (La métaphore ‘commune’, 2), en *Cahiers du cinéma*, n.º 232, octubre 1971, pág. 43-51.
- RAPISARDA, Giusi (Ed.) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.