

# Els arxius russos i la síndrome de Roy Batty. Sobre els tres criteris de programació de ‘Ver sin Vertov’

## Russian Film Archives and Roy Batty’s Syndrome: On the Three Programming Criteria for ‘Ver sin Vertov’

---

Carlos Muguero

### RESUM

Coincidint amb el 50 aniversari de la mort de Dziga Vertov, La Casa Encendida de Madrid va programar entre 2004 i 2005 una exhaustiva retrospectiva sobre el cinema de no-ficció a Rússia i l’URSS, des de la defunció del cineasta fins a l’actualitat, titulada «Ver sin Vertov». Tal com argumenta el seu comissari, els criteris de programació d’aquest cicle van ser fonamentalment tres. Primer, l’aplicació d’una metodologia negativa sobre la història del cinema rus-soviètic, tal com havia estat argumentada per Naum Kleijman i posada en pràctica per «Lignes d’ombre» en el festival de Locarno de 2000. Segon, la necessitat de situar físicament l’experiència de l’espectador, atorgant a la projecció la dimensió de pel·lícula-esdevenir. I tercer, la selecció de pel·lícules, prenent com a pauta o argument de programació les demandes o paradoxes que generaven les pròpies obres. En el cas concret d’aquest cicle, la mort de Vertov –37 anys després de la Revolució d’Octubre, 37 anys abans de la fi de l’URSS– convidava a fer una lectura biogràfica-històrica de la *teoria dels intervals* de Dziga Vertov i a programar, per tant, com un exercici de muntatge.

### PARAULES CLAU

Dziga Vertov, Rússia, Unió Soviètica, no-ficció, metodologia negativa, pel·lícula-esdevenir, lloc, espai.

### ABSTRACT

On the occasion of the 50th anniversary of the death of Dziga Vertov, in 2005–06 La Casa Encendida in Madrid programmed “Ver sin Vertov”, a retrospective season on non-fiction film in Russia and the USSR since Vertov’s death until the present time. In this essay the film programmer reflects on the three programming criteria for that season. Firstly, he was interested in applying a negative methodology on the history of Russian and Soviet cinema, as it had previously been suggested by Naum Kleijman and used in the programme “Lignes d’ombre” that took place at the Locarno Festival in 2000. Secondly, the programme aimed to reflect the need to physically locate the experience of the spectator, conceiving of the screening as a film-event. And thirdly, the programme sought to foreground the questions and paradoxes presented by the works themselves, taking them as models or arguments for the programme itself. Taking as a point of departure the particular circumstances of Vertov’s death – 37 years after the October Revolution; 37 years before the fall of the USSR in 1991 – this programme performed a historical and biographical reading of Dziga Vertov’s *Theory of the Cinematographic Interval*, and was an invitation to understand programming as an exercise in montage.

### KEYWORDS

Dziga Vertov, Russia, Soviet Union, non-fiction, negative methodology, film-event, place, space.

**1** Amb motiu del 50 aniversari de la mort de Dziga Vertov, el Giornate del Cinema Muto de Pordenone (Itàlia) va programar en la seva edició de 2004 la més completa i exhaustiva retrospectiva sobre el cineasta soviètic realitzada fins a aquell moment. Acompanyat per la publicació del volum de textos vertovians *Lines of Resistance*, editat per Yuri Tsivian, el programa presentava literalment «tot l'home amb la càmera», sens dubte, un dels grans processos de cartografització del cinema soviètic abordats després de la fi de l'URSS.

La mateixa efemèride va justificar el programa «Ver sin Vertov», que vaig comissariar per a La Casa Encendida i que va poder veure's a Madrid entre el 9 d'octubre de 2004 i el 5 de gener de 2005. Aquest cicle, no obstant, no incloïa cap pel·lícula del director homenatjat a Pordenone. Mirava des del promontori de 1954, però no per a reconstruir retrospectivament el llegat del cineasta, sinó per a valorar la seva absència en els camins que es van obrir al cinema soviètic al llarg de la segona meitat del segle XX. El «buit de Vertov», tan eloqüent que apareixia reflectit expressament en la formulació de la retrospectiva, evidenciava l'orfanat des de la qual, entenc, sempre es programa: en enarborar la paradoxa de «veure sense veure», el cicle reivindicava l'opció de programar des de la desorientació, la ceguesa i el silenci, a més del plaer de vagar o perdre's per un territori cinematogràfic encara no parcel·lat o ordenat sistemàticament per la història. Tractava de posar en evidència, per tant, que no es programa des del coneixement, sinó per a conèixer. En la seva dimensió més honesta, podríem dir, cada cicle revela el rastreig que pel seu arbre genealògic-cinematogràfic ha seguit el programador.

Aplicant certa metodologia negativa, el cicle assumia també, com a argument crític, l'enigmàtica hipòtesi de *la no-influència de Vertov*, tal com havia estat formulada per Patricia Zimmerman el 1990. Recordem-la breument: després de l'experiència del Robert Flaherty Film Seminar, celebrat a Riga sota el títol «El

llegat de Vertov i Flaherty en el documental soviètic i americà», Zimmerman reparava en la contradictòria absència de Vertov en la tradició documental soviètica de la segona meitat del segle XX, particularment en el temps de la Perestroika. A propòsit dels acadèmics i cineastes amb els quals havia compartit la trobada, escrivia: «Els soviètics invocaven contínuament la tradició de Flaherty com un dels motors del nou documental de l'URSS. (...) Hem descobert que els nostres col·legues soviètics estan influenciats per Robert Flaherty, mentre que nosaltres, americans, estem fascinats per Dziga Vertov» (ZIMMERMAN, 1992: 5). Més enllà de les necessàries matisacions que mereixerien les paraules de Zimmerman, la mera hipòtesi de la *no-influència* com a component explícit i catalogable, amb densitat i valor estètic recognoscible i reiterat en el temps, és a dir, com a signe encarnat visiblement en l'absència, bategava com una inquietud o misteri fascinant entre les raons de «Ver sin Vertov».

**2** Crec que va ser a Naum Klejman, director del Museu de Cinema de Moscou, a qui primer vaig escoltar la necessitat d'aplicar una *metodologia negativa* en la reconstrucció del cinema rus del segle XX. L'espectador que s'endinsés en les galeries dels arxius russos, venia a dir, hauria de contemplar en el mateix pla d'igualtat i anàlisi tant les pel·lícules que es van fer com les que mai van arribar a realitzar-se per motius diversos, fonamentalment ideològics. Hauria d'atendre tant el que les pel·lícules deien com el que callaven. I tenir sempre en ment els films que mai van ser trets de les llaunes, a més de les primeres versions d'uns altres que, àdhuc havent estat remuntats, també es guardaven impecables, a l'espera que potser canviés el context i en aquest vaivé polític es modifiquessin també els criterisensors. Com va explicar el director general de l'arxiu cinematogràfic de Rússia, Gosfilmofond, Vladimir Dmitriev, «encara que resulti paradoxal, la major part dels films prohibits a l'URSS no van ser destruïts. Ni tan sols aquells que havien estat durament criticats.

(...) Funcionava un fenomen interessant, lligat a la nostra psicologia nacional, i potser també al caràcter particular dels nostres cineastes. Tots eren conscients que la situació podia canviar un dia. Així que per si de cas, calia guardar-ho tot» (EISENSCHITZ, 2000: 188).

Klejman va ser, gens casualment, un dels responsables del primer projecte que, en la meua opinió, es va atrevir a proposar de manera expressa un recorregut pel cinema rus-soviètic a partir de l'absència. Encara que sense portar la seva proposta al paroxisme fantasmagòric de fer una programació de pel·lícules sense projeccions<sup>1</sup>, el Festival de Locarno de l'any 2000, dirigit en aquell moment per Marco Müller, va proposar reconstruir el territori del no-dit, del censurat, del callat, del mutilat al cinema rus-soviètic entre 1926 i 1968. La retrospectiva que va resultar de tal obstinació, «Lignes d'ombre: Une autre histoire du cinéma soviétique», comissariada per Bernard Eisenschitz, no només descobria cineastes poc habituals del cànon, com Vladimir Vengerov o Mikhaïl Schveitser –que apareixien com els primers pupils d'Eisenstein al VGIK–, sinó que aplicava una mirada nova fins i tot sobre aquells que ocupaven indiscutiblement el panteó soviètic. Enfront dels llocs comuns que havien solidificat una imatge del cinema rus-soviètic més o menys categoritzada i ordenada en etapes històrico-polítiques, «Lignes d'ombre» despenjava els artificis i telons pintats de la historiografia tradicional i descobria que rere la maquinària escenogràfica s'obria la immensitat d'un horitzó inabastable.

1. Al cinema rus hi ha notables exemples de pel·lícules que no existeixen (per tant de pel·lícules invisibles) que, no obstant, han tingut una presència gairebé fantasmagòrica, major fins i tot que altres clàssics que es projecten periòdicament i metòdicament. Poso un exemple. El 2012 hem commemorat el 75<sup>è</sup> aniversari d'una pel·lícula fonamental que, no obstant, només van veure el seu director i els seusensors. Una pel·lícula que, per les conclusions a què arriben els investigadors, mai arribarem a veure. Em refereixo a *La pradera de Bez̄hin / Bez̄hin Meadow (Bez̄hin Lug*. Sergei Eisenstein, 1937).

**3** Qualsevol espectador que hagués seguit metòdicament la retrospectiva de Locarno hauria arribat fàcilment a dues conclusions. La primera, prenent prestades les paraules de Nikolái Berdiayev, que també al cinema «el rus desconeixia el goig de la forma» (BERDIAEV 1990: 65). Amb la nova redefinició de fronteres assumida per «Lignes d'ombre», el cinema rus semblava desbordar-se més enllà dels límits controlables del coneixement, component-se com una veritable atopia cinematogràfica. En última instància, la geografia imaginària del territori cinematogràfic, expansiu i indefinible, només podia trobar parangó al territori real, és a dir, en la infinitat mítica de l'espai rus: informe *prostor* cinematogràfic, espai sense horitzó. Tornar des d'aquest no-lloc, representat simbòlicament pels arxius Gosfilmofond, la col·lecció de pel·lícules més gran del món, amb més de 60.000 títols, generava –genera avui– certamen de neguit agònic que podríem anomenar “síndrome de Roy Batty”, en record del replicant de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), veritable espectador de la sorpresa que portava la notícia d'haver vist «coses que vosaltres no creuríeu». I moria justament evocant el llistat de les seves incompatibles visions: «He vist raigs-c brillar en la foscor, prop de la porta de Tannhäuser». Sens dubte, la síndrome de Roy Batty amenaça des del cor de Gosfilmofond a qualsevol que s'endinsi en les seves galeries.

La segona de les conclusions de «Lignes d'ombre» es derivava de l'esmentada immensitat atòpica: més que en cap altra cinematografia, o

La pel·lícula va ser durament criticada per les autoritats soviètiques, particularment per Boris Shumyatsky, cap del GUFK (direcció de la indústria cinematogràfica soviètica), que considerava que no estava fonamentada en la lluita de classes sinó en la batalla entre les forces elementals de la naturalesa, en l'enfrontament entre “el Bé i el Mal”. El film no es va estrenar i el negatiu i les còpies van quedar destruïts durant la II Guerra Mundial. Seguint aquest model, no és absurd, ni tan sols difícil, imaginar una gran retrospectiva de cinema sense pel·lícules a projectar.

almenys de manera més palpable que en qualsevol, cada sessió del cicle posava en evidència la dimensió espaciogeogràfica consubstancial no ja a l'acte de fer, sinó a l'experiència de veure pel lícules. Potser per la impossibilitat d'habitar-lo realment, per la infinitud real del *prostor* cinematogràfic rus, cada projecció definia un lloc, procurava una determinada classe de refugi, de territori fràgil rescatat de la infinitat: durant el temps que durava la projecció, cada sessió feia real l'espai de l'espectador, posseïa el poder de concretar una llar, com cadascun dels promontoris des dels quals el nòmada s'atura a mirar i, per uns instants, funda un lloc. Probablement només des de l'absoluta atopia del cinema rus podia quedar en evidència de manera tan rotunda l'experiència topogràfica que significava cada projecció. Al costat del mètode negatiu de Klejman, aquesta va ser la segona pauta de programació que vaig trobar en «Lignes d'ombre». Aprofundiré en aquest assumpte a continuació.

**4** En el seu recent assaig titulat *Zona*, Geoff Dyer proposa una lectura metacinematogràfica de *Stalker* (Andrei Tarkovski, 1979), que aprofundeix en la paradoxa geogràfica del cinema rus que hem definit en les línies precedents. Dyer convida a veure la pel·lícula de Tarkovski com la història d'un viatge cap a una habitació fosca, *lloc de la promesa*, on la visió està indissolublement unida a un lloc concret. En el cor d'aquest laberint enfangat, l'experiència de la visió està associada al lloc des d'on es produeix la contemplació, al sòl on es detenen els peus: la Zona és, en aquest context, el lloc de la visió. De la mateixa manera que els primers espectadors de la Cinémathèque Française del carrer Messine travessaven els passadissos, esquivant els objectes cinematogràfics allí acumulats per Langlois, fins a arribar a la petita sala de projecció, oberta com una concavitat natural en el cor de l'edifici, així també s'endinsen els tres personatges de *Stalker* cap a la Zona de Tarkovski, no per a dominar-la com a vells colons o conqueridors, sinó per a merèixer-la, com a nous creients.

Probablement, aquesta estreta vinculació entre lloc i visió ens resulta a dia d'avui una miqueta exòtica o directament anacrònica. En la conformació d'aquest univers panòptic que habitem, al mateix temps que tot s'ha fet, ja no visible, sinó globalment localitzable –he escoltat en alguna ocasió que ja no és important veure les pel·lícules sinó saber on estan a la xarxa–, l'experiència de l'espectador, no obstant, ha anat progressivament desubicant-se, convertint-se en una activitat no vinculada necessàriament a un lloc privilegiat. Ara bé, el cinema, art del present, tal com va escriure Serge Daney, és també l'art de *fer present*, o millor, de *fer-se present*, de ser presència. En això li donem la raó a Dyer: pocs films com *Stalker* són capaços d'establir tan clarament el vincle entre l'experiència de la visió i el lloc des del qual es presencia –es fa present– la imatge. Enfront del cinema com a experiència absolutament deslocalitzada, tal com es viu a través del no-lloc d'Internet, la tasca del *stalker* consisteix a tornar a situar-lo, és a dir, a fer que succeeixi en un lloc, que esdevingui en *una habitació fosca*, perquè en tal exercici topogràfic es fonamenta la memòria que construeix el film com a trànsit personal i col·lectiu. «Un film com *Stalker* –afirma Dyer, recordant la primera trobada amb l'obra de Tarkovski–, sempre succeeix en un lloc i en un temps precisos. Per a mi, aquells petits cinemes de París, on vaig veure per primera vegada tant cinema artístic, i que van fer que el cinema es convertís en un lloc de peregrinació» (JELLY-SCHAPIRO, 2012: 3).

A partir de les paraules de Dyer, em resulta fàcil imaginar Müller, Eisenschitz i Klejman endinsant-se a la zona del cinema rus, a la recerca d'aquelles imatges invisibles que “ningú creuria”. Eisenschitz *l'Escriptor*, Klejman el *Filòsof* i Müller, com no, l'autèntic *Stalker*.

**5** Al costat de l'estètica negativa i de la necessitat contemporània de tornar a situar físicament la mirada de l'espectador (la pel·lícula-esdevenir), la tercera guia de «Ver sin Vertov» respon a la necessitat que, en ocasions, el cinema genera de si mateix. La descriuré breument per a acabar.

Quan Dziga Vertov va enunciar la seva *teoria dels intervals*, tal com apareix en el text «Nosaltres: Variant d'un manifest», publicat el 1919, no només estava avançant una forma de pensar el muntatge a partir de la distància entre dos plans o del moviment que s'agitava entre dues imatges. Estava també assenyalant el lloc en el qual anava a morir. Dziga Vertov va expirar el 12 de febrer de 1954: 37 anys després de la Revolució d'Octubre; 37 abans de la fi de la Unió Soviètica el 1991. Va morir en l'interval: és a dir, en l'espai entre dues imatges, en el punt precís en el qual el cinema es pensa a si mateix. Just un any abans, amb la mort de Stalin, van començar a donar-se a l'URSS les condicions per a la gran regeneració cinematogràfica del Desglaç, en la qual van conviure, en tot just una dècada, cineastes soviètics de quatre generacions diferents. En aquest context, Vertov marcava el tall de muntatge. Des de la distància de 2004, cinquanta anys després, la seva necrològica feia el paper de nervi del negatiu que separava dos plans perfectament simètrics i invertits de la història, un efecte d'estranyament especular, tal com Pelechian, assumint els pressupostos del muntatge vertovià, faria a les seves pel·lícules.

Hi ha enigmes que plantegen les pròpies pel·lícules que només poden resoldre's a través del cinema. Qüestions que, en ocasions, queden suggerides en contraplans absents, en mirades perdudes, en promeses expressives o trobades mai completades. En moltes ocasions, el dilema té a veure amb el relat de la història que elles mateixes suggereixen a partir de la memòria iconogràfica que, potser sense saber-ho, guarden en el seu interior. En aquest cas, programar no és un exercici de posada en escena, és a dir, de continuïtat o articulació entre imatges, sinó de *mise en abîme*, de relat abismàtic i desorientador que porta a altres pel·lícules, potser insospitades, però també a d'altres formes visuals o culturals, anteriors al Babel cinematogràfic. En aquest sentit, l'interval de Vertov, encarnat fins a un punt paradoxal en la biografia del cineasta, era massa capritxós com per a no assumir-lo, també, com un model per a armar pel·lícules, per a programar-les. Resultava una invitació a solcar l'espai del cinema soviètic a partir del pla que no estava però que estava sent invocat. ●

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BERDIAEV, NIKOLAI (1990). *Subda Rossii*. Moscow. Sovetskii pisatel.

DYER, GEOFF (2012). *Zona*. Nova York. Panteón Books.

EISENSCHITZ, BERNARD (2000). *La conservation comme acte d'histoire. Entretien avec Vladimir Dmitriev, directeur adjoint de Gosfilmofond*. EISENSCHITZ, Bernard (ed.), *Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)* (pp. 188). Milà. Mazzota.

JELLY-SCHAPIRO, JOSHUA (setembre de 2012). *Stalking the Stalker: Geoff Dyer on Tarkovsky*. Consultada al novembre de 2012. Sight & Sound. Recuperada de <[www.bfi.org.uk/news/stalking-stalker-geoff-dyer-tarkovsky](http://www.bfi.org.uk/news/stalking-stalker-geoff-dyer-tarkovsky)>.

TSIVIAN, YURI (2004). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Bloomington. Indiana University Press.

ZIMMERMAN, PATRICIA (1992). *The Legacy of Vertov and Flaberty*. *Journal of Film and Video*, n° 44, primavera/estiu, pp. 5.

## CARLOS MUGUIRO

Professor-investigador del Departament d'Estudis Eslaus de l'Institut Universitari de Cultura de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, on actualment realitza la tesi doctoral sobre el paisatge en l'art i cinema russos. Professor d'Estètica del cinema a la Universidad de Navarra. Com a comissari, va programar la retrospectiva «Ver sin Vertov» a La Casa Encendida de Madrid entre 2005 i 2006, cicle que pretenia reconstruir la tradició del cinema documental rus-soviètic de la segona meitat del segle XX. En aquest àmbit, va ser comissari de la primera retrospectiva d'Aleksandr Sokurov a Espanya, de l'obra completa d'Irina Evteeva i del programa «El silencio

en el cine documental post-soviètic». Fundador del Festival Punto de Vista, del que va ser el seu director artístic durant cinc anys, fins a 2009. Ha participat en diverses publicacions col·lectives, com *Una diagonale baltica. Ciquant'anni di produzione documentaria in Letonia, Lituania ed Estonia*, i editat els llibres *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)*; *El cine de los mil años, Una aproximación al cine documental japonés*; *Ermanno Olmi, Seis encuentros y otros instantes*; i *The Man Without the Movie Camera: the cinema of Alan Berliner*.

carlos.muguiro@upf.edu