

La transmissió del secret. Mikhail Romm en el VGIK

The Transmission of the Secret. Mikhail Romm in the VGIK

Carlos Muguiro

RESUM

L'article descriu un episodi concret de l'escola VGIK –el centre de formació de cineastes més antic del món– per estudiar-la com a relatora de la tradició cinematogràfica soviètica a partir de la figura de Mikhail Romm, del seu taller de direcció en els anys cinquanta i seixanta i de la trobada desconcertant i ciclònica amb els seus alumnes. A través del muntatge de la seva pel·lícula *Fascismo ordinario* (*Obyknovennii fashizm*, 1965), en què Romm inscriu la seva veu reflexiva en primera persona, s'esbossa el llarg i abrupte procés que va implicar l'articulació de la subjectivitat del cineasta al cinema soviètic, i que enllaça l'obra de Romm i Tarkovski. Finalment, la història del VGIK es llegeix com una cadena de transmissió i tradició entre generacions de cineastes, i al temps des de les confrontacions personals i polítiques que grans cineastes com Eisenstein van assumir a les seves aules quan van treballar com a professors.

PARAULES CLAU

VGIK, veu del jo, subjectivitat del cineasta, Mikhail Romm, sistema pedagògic, transmissió, *pedagogia dialogal*, Andréi Tarkovski, Eisenstein, imatge nuclear.

ABSTRACT

This paper describes a particular episode of the VGIK school –the oldest filmmakers training centre of the world– to study the soviet cinematographic tradition based on the figure of Mikhail Romm, his direction workshop held in the fifties and sixties, and the disconcerting and cyclonic encounter with his students. Furthermore, the long and interrupted process that implied the articulation of the subjectivity of the filmmaker in Soviet cinema, and which connects the work of Romm with that of Tarkovski, is outlined here through the analysis of the montage of *Ordinary Fascism* (*Obyknovennii fashizm*, 1965), where Romm inscribes his reflexive voice in first person. Finally, the history of the VGIK is read both as a chain of transmission and tradition between generations of filmmakers, and a place to confront the political and personal positions great filmmakers such as Eisenstein, assumed when they were mentors at the Institution.

KEYWORDS

VGI, self's voice, filmmaker's subjectivity, Mikhail Romm, pedagogical system, transmission, diagonal pedagogy, Andréi Tarkovski, Eisenstein, nuclear image.

1.

Gairebé cent anys després de la seva inauguració, el VGIK¹ perviu avui com el centre de formació de cineastes més antic del món. No obstant això, no va ser la primera escola de cinema de la Rússia post-revolucionària. Al començament del 1918, urgit per la necessitat de situar especialistes lleials i compromesos al capdavant dels plans de modernització i socialització del país, el Comissariat d'Educació (Narkompros), dirigit per Anatoli Lunacharski, va prendre la decisió estratègica d'activar desenes de nous experiments pedagògics sustentats en la pràctica i en la resolució de problemes concrets i quotidians. Hi havia la necessitat de completar quadres professionals en àrees tan diverses com l'enginyeria, les finances, la gestió i el cinema, efectivament, també al cinema, entre altres raons pel *vacuum* professional generat amb l'exili d'alguns dels més il·lustres tècnics i directors. El pla es va concretar primerament en centres locals, com l'Escola de Petrograd de les Arts de la Pantalla (SEI) i l'Escola de Cinematografia d'Odessa, i després, a partir de 1919, en la fundació de l'Institut Estatal de Cinema (GTK), primera denominació del VGIK (MILLER, 2007: 463). El Narkompros va encarregar el disseny del currículum a un veterà cineasta, Vladímir Gardin. Inspirant-se en l'eslògan “Treballar i estudiar simultàniament”, en la línia de “Ensenyar pel treball” proclamada per Lunacharski com a pauta general de l'ensenyament filmic soviètic, el veterà director va imaginar de manera detallada un itinerari de quatre anys al voltant de tallers pràctics guiats per un mentor (KEPLEY, 1987: 5-7). El pri-

mer curs va començar la tardor de 1919 amb 25 alumnes.

Aquest enfocament eminentment *tekhnikum* i *no-artístic* ajuda a explicar les dues hipòtesis, avui assumides com una obvietat, sobre les quals es va assentar la primera institució d'ensenyament cinematogràfic. La primera pressuposava que seguint una pedagogia més o menys reglada i metòdica també era possible *crear cineastes*. Com es creaven enginyers i topògrafs. La segona donava per fet que els qui millor podien proporcionar aquesta formació tècnica eren els propis cineastes². Precisament, perquè es pretenia crear cineastes com a enginyers i topògrafs³.

Hi ha molts VGIK en els cent anys del VGIK, sens dubte, però la decisió que fossin els cineastes – els grans mestres– els qui s'incorporessin cíclicament al quadre de professors va acabar atorgant a l'institut, des de ben d'hora, el poder de construir la cinematografia soviètica com a *traditio*, és a dir, com a gran relat intergeneracional de custòdia i transmissió del secret. El famós *secret de la campana* que el mestre murmura a cau d'orella de l'aprenent en el llit de mort perquè l'art no es malmeti ni es distorsioni⁴. Sense cap afany d'exhaustivitat, l'objecte d'aquest text és descriure un episodi concret d'aquest paradigma de l'escola com a relatora de la tradició cinematogràfica soviètica a partir de la figura de Mikhail Romm, del seu taller de direcció en els anys cinquanta i seixanta i de la trobada desconcertant i ciclònica amb els seus alumnes.

2.

Al llarg de 1963, Mikhail Romm es va endinsar en el monumental i tantes vegades

1. Les inicials VGIK corresponen a la denominació russa Vsesoiuznii Gosudarstvenii Institut Kinematografii (Institut Superior de Cinematografia de Tota la Unió). Va adoptar aquest nom l'any 1934, ja sota el control de Soiuzkino, l'administració cinematogràfica central, dirigida per Boris Shumiatskii. En 1939 va adquirir la categoria VUZ (estudis superiors). Des de 2008 els estudis del VGIK van passar a tenir categoria universitària i el centre va passar a cridar-se Universitat Panrusa Guerasimov de Cinematografia.

2. No va ser fins el 1934 que un *no-cineasta*, Nikolái Lebedev, es va encarregar de la institució, precisament quan el centre va canviar el seu estatus d'escola professional a institut superior.

3. Cal recordar en aquest punt les paraules d'Anton Makarenko, una de les figures fundacionals de la nova pedagogia russa post-revolucionària, quan deia que el sistema educatiu soviètic tenia per objecte procurar la socialització de l'individu i no creava artistes (1955: 410).

posposat procés de revisar els milions de metres de pel·lícula confiscats per l'Exèrcit Roig als Arxius Fílmics del Reich, i guardats en saques en Mosfilm des de 1945. Allí es custodiaven, entre altres materials, els *Deutsche Wochenschau Kulturfilms* i fons de Goebbels, col·leccions d'imatges del fotògraf personal de Hitler, Heinrich Hoffmann, a més d'altres de les SS que havien operat a Polònia, Lituània, Letònia i Bielorrússia. «Vam veure alguna cosa així com dos milions i mig de metres, la qual cosa representava més de la meitat del guardat: ens vam parar allà, ja no podíem més» (HAUDIQUET, 1966). Romm va anar ordenant el material segons 120 temes possibles i, després, combinant les imatges entorn dels 16 capítols que finalment estructurarien la seva pel·lícula *Fascismo ordinario*⁵ (*Obyknovennii fashizm*, 1965) (ROMM, 1965: 4). A través de la descontextualització, la hipèrbole i el contrast procurats pel muntatge, aquells documents històrics van anar adquirint un inquietant desdoblament irònic i desmuntant, per pura fricció (que no ficció⁶), els processos de construcció del discurs públic des del poder, també, per extensió, del poder soviètic⁷.

Seguint les pautes estandarditzades del documental de compilació, Mosfilm va plantejar que el text fos llegit per una veu neutra i descorporeitzada: bé el locutor radiofònic oficial, Iurii Levitán, l'actor Innokentii Smoktunovskii o l'actor i cantant alemany Erns Busch (TUROVSKAJA, 2003: 198). No obstant això, al llarg dels mesos previs Romm havia anat imaginant la possibilitat d'incorporar-se ell mateix a *Fascismo ordinario*, una pel·lícula a la qual sempre va atorgar, gens capritxosament,

4. Recordem l'episodi de la campana en Andréi Rublev, en el qual el jove Boriska, en un moment de desesperació, diu haver rebut del seu pare Nikolka, el secret de la construcció de campanes, que després ell mateix reconeixerà que mai va ocórrer. El *secret de la creació* sembla travessar d'una generació a una altra més com un do que com un aprenentatge.

5. Romm va treballar en el guió amb els crítics Maia Turovskaia i Yuri Khaniutin (BEILENHOF & HÄNSEN, 2008: 142).

un valor de llegat personal per als joves que no havien conegut la guerra. Animat pels seus col·laboradors més propers, Romm va decidir, finalment, fer-se present en el film transmutat en matèria fílmica com a veu, traslladant a la pel·lícula el coratge testimonial que havia practicat durant més de deu anys a les aules del VGİK. Va assumir no només posar la seva veu *massa humana* al film o dirigir-se al públic en primera persona –decisions, ambdues, d'una heterodòxia radical al cinema soviètic–, sinó també deixar que les seves reflexions sorgissin més o menys espontàniament enfront de la projecció, com si estigués improvisant una classe amb els seus alumnes o dialogant amb l'espectador. En última instància, no es tractava de projectar la veu com es projecten les imatges, amb aquesta mateixa claredat i rotunditat lluminosa d'un focus potent, sinó d'incorporar a les imatges el caràcter dubitatiu i entretallat a la recerca de la paraula exacta que caracteritza el procés mateix de pensar. Romm explicava:

Vam armar l'obra com una pel·lícula muda. Jo vaig improvisar els comentaris secció a secció, sense pensar en la sincronització, sense perseguir efectes 'documentals' estandarditzats, com un monòleg en el qual anava verbalitzant les idees que em venien a la ment quan veia i pensava el material. I, al mateix temps, reclamant l'atenció de l'espectador perquè ell també pensés sobre el que tenia davant (ROMM, 1975: 279).

Podríem concloure, recurrent als usos de la veu que detalla Gonzalo de Lucas, que a través

6. Romm va rebutjar expressament la inclusió de materials de ficció. Davant els rostres de les bobines documentals, diria, «el drama em sembla ridícul. Simplement no puc prendre-m'ho seriosament» (ROOM, 1981: 301).

7. El novel·lista Boris Strugatski recordaria que quan el film de Romm va aparèixer, «tant jo como la majoria de mis amics vam entendre perfectament que el disseny ocult del director era demostrar la terrible, incondicional i infernalment profunda connexió entre els dos règims» (cit. WOLL, 2008: 229).

d'aquestes decisions la veu de Romm s'articulava com *ars poetica*⁸, perquè es movia entre el tractat estètic i la revisió crítica de la història, el cinema i la vida, les tres indiferenciades en un únic cos cinematogràfic (DE LUCAS, 2013: 54).

Mai en el cinema soviètic la primera persona del singular havia adquirit tal protagonisme, no només per la mal·leabilitat enunciativa d'aquella veu, sinó també per la dimensió orgànica de la paraula dita, com a veu i alè del propi Romm, ja sexagenari i cansat. Davant de la pantalla, Romm dubta, murmura, busca la paraula des d'algun lloc il·localitzable però terrenal, proper a l'espectador, fins al punt que aquest pot fins i tot intuir les glopades de fum que, relaxadament, acompanyaven cadascuna de les seves frases. Al llarg del film, el *jo de Romm* adquireix, a més, un poder metamòrfic desconcertant, sobretot en el capítol VIII, titulat «Sobre mi», dedicat específicament al culte a la personalitat del Führer, en el qual Romm parla en primera persona com si fos el mateix Hitler. L'efecte fàustic d'apropiació del cos del *propi Satanàs* que genera aquest recurs, fent-li dir a Hitler obvietats que el retrataven en el seu patetisme, produeix no només un efecte desconcertant i alliberador en qui contempla semblant ritm demoníac, sinó que adverteix a l'espectador del poder ancestralment màgic de la veu, capaç de prendre possessió de qualsevol imatge i d'encantar-la fins a anul·lar la seva voluntat. En aquest punt, *la veu de Romm* remetia fins i tot a la tradició literària russa de la farsa demoníaca, que van conrear autors com Andreiev, Bieli o Bulgakov, que ja advertia de l'escissió esquizofrènica de la pròpia subjectivitat, dels *jos del jo*.

8. L'anàlisi de De Lucas se centra en l'obra de Mekas, Godard, Cocteau, Van der Keuken i Rouch, però moltes de les seves conclusions sobre «les ocupacions de la veu» podrien aplicar-se a *Fascismo Ordinario*. És difícil determinar amb precisió fins a quin punt Romm coneixia les formes de l'assaig que estaven explorant els autors esmentats. Ens ha arribat, això sí, la trobada polèmica amb Godard, a partir de la qual Romm va concloure: «Els artistes, els escriptors, els cineastes d'Occident

L'emergència de la veu —la veu pròpia, la veu del jo absolut— procurada per *Feixisme ordinari* suposa un canvi en l'eix de rotació del cinema rus, però el seu efecte només s'aprecia totalment amb la distància⁹. Deu anys després d'aquest film, Andréi Tarkovski, el *deixeble estimat* de Romm, va disposar en l'inici de *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) una seqüència que marcava, a manera de balisa, la profunditat de les aigües de les quals emana la seva pel·lícula, una pel·lícula igualment híbrida i innovadora entorn de l'articulació de la subjectivitat més extrema. En aquesta primera escena, un home jove, amb una disfunció en la parla, és sotmès a la cura de la seva quequesa a través de l'hipnosi. «Ara llevaré tal estat i tu parlaràs nítida, lliure i fàcilment —li diuen—. Tota la vida parlaràs amb veu alta i amb claredat. Mira'm. Trec la tensió de les teves mans i de la teva veu. Un, dos, tres. I ara, digues en veu alta: Jo puc parlar! Jo puc parlar!». Fins i tot en aquesta data, deu anys després de *Fascismo ordinario*, conjugar un film des de la subjectivitat incompartible de l'autor (JO PUC PARLAR) significava tal pecat d'egolatria formalista i burgesa que va acabar condemnant a Tarkovski a l'exili.

L'articulació de la subjectivitat del cineasta en el cinema soviètic va ser un procés llarg i abrupte que enllaça l'obra de Romm i Tarkovski, però que al seu torn ens remet a un temps immediatament anterior, l'inici del Desplaç, quan Mikhail Romm va començar a impartir el seu taller de direcció en el VGIK. Alguna cosa va passar en aquelles aules, entre teràpia introspectiva i ritus màgic, com escenifica el film de Tarkovski, que va fer de el 'Jo puc parlar' una necessitat col·lectiva i generacional. És hora d'entrar a les seves classes.

travessen una aguda crisi espiritual: els uns busquen sortida de l'empantanegament ideològic, els altres s'endinsen per carrerons molt estranys. D'això em vaig convèncer en la meua entrevista amb el director de cinema Jean-Luc Godard» (ROMM, 1972: 11).

9. Per a un anàlisi detallat de la articulació de la veu en *Fascismo ordinario* remeto a BEILENHOF & HÄNSEN (2008).

3.

La tardor de 1955, un any abans del XX Congrés del PCUS que va oficialitzar la crítica a Stalin i l'inici del Desglaç, Mikhail Romm va acceptar, contradient l'opinió de la resta d'examinadors, l'ingrés d'Andréi Tarkovski en el VGIK. El va incorporar al seu taller de direcció, juntament amb Vasili Shukshin, Alexánder Mittá i Iulii Fait. Al llarg dels quatre anys de diplomatura va protegir sota la seva autoritat a aquella primera generació del Desglaç cridada a transformar el cinema de la Unió. «Té un grup interessant –recordava Serguéi Soloviov les paraules de la inspecció del Ministeri de Cultura–, però hi ha aquí dues persones que espatllen el conjunt: l'esquizofrènic anomenat Tarkovski i aquest imbècil, vingut d'algun lloc d'Altai, cognomenat Shukshin» (MUGUIRO, 2005: 47). Alguns anys després, Tarkovski compararia el mestre Romm amb un rei que governava sense exercir el poder i sense imposar la seva opinió, fins i tot sense ensenyar l'ofici, perquè la de Romm era, més aviat, una invitació a recórrer les tenebres pròpies i identificar la singularitat individual (GIANVITO, 2006: 66).

Al llarg dels anys trenta, a través de pel·lícules com *Lenin en Octubre* (*Lenin v oktiabre*, 1937) i *Lenin en 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939), Romm havia contribuït a edificar la idea de Lenin com a encarnació idealitzada de la justícia soviètica. Aquesta icona del líder amb una certa innocència originària va ser recuperat i incorporat al discurs polític que Nikita Krushev tractava de restaurar a la fi dels cinquanta, seguint l'argumentació que la crítica de l'estalinisme comportava al seu torn la necessària restauració del mite fundacional (EISENSCHITZ, 2000: 142). Com ha explicat Naum Kleiman, aquest estrany bucle, a través del qual «el cinema havia construït una imatge i aquesta havia passat a la realitat» de manera

indiscutible, va provocar en Romm un profund desconcert a propòsit de la seva responsabilitat com a cineasta en l'edificació del passat. Per a una personalitat com Romm, el nou temps convidava a la reflexió. «Tots els que coneixien i coneixen al director –va escriure Pogozheva– no poden sinó advertir que en el transcurs d'aquest període ha sofert un canvi intern» (POGOZHEVA, 1962). Per afegiment, al cinema soviètic s'estava produint en aquests anys un profund canvi generacional que, de nou, situava al veterà cineasta enfront de les contradiccions entre la memòria individual i el relat històric¹⁰. Alumne de VGIK en 1956, Kleiman ha escrit que, acuitat per aquestes noves preguntes, «Romm va entrar en crisi. Va rebre de manera dolorosa el discurs de Krushev, va deixar de treballar durant dos anys per entendre què passava. Es va dedicar a fer mobles amb les seves pròpies mans. I després va decidir ajudar als joves». Després van venir uns altres, «però Romm va donar el primer pas» (EISENSCHITZ, 2000: 142). Va ser en aquest estat de reflexió quan les aules del VGIK es van convertir en l'escenari d'*una cura per la paraula*.

Romm descobreix gairebé simultàniament les seves mans de fuster i la seva veu de mestre. En aquests anys, era habitual veure'l amb un petit dictàfon que, com recordarà Klímov, sempre portava amb si (MUGUIRO, 2005: 46). En la gravadora anava abocant indistintament anotacions intranscendents i confessions descarnades. Romm es confessa: «Pot un deixar els seus costums, desprendre's de la pell dels seus hàbits, refer-se, tornar a néixer? Enmig d'aquest torrent de dubtes vaig decidir fixar per endavant alguns punts del meu futur camí. Vaig fer algunes promeses, fins i tot les vaig pronunciar una nit en veu alta» (ROMM, 1989: 82-83). Al seu torn, com una extensió d'aquest temps de reflexió, a les aules del VGIK Romm continuava plantejant preguntes, analitzava la seva obra, s'obria a la crítica,

10. S'ha de tenir en compte que a partir de 1955-56 i fins a finals de la dècada van accedir a las aules de VGIK i a la indústria en general, de manera gairebé simultània i en al·luvió, fins a quatre generacions de cineastes diferents,

amb prou feines separades per dos o tres anys d'edat, però que atresoraven experiències i demandes moltes vegades incompatibles (EISENSCHITZ, 2000: 140).

atiava la contradicció: com recordaran els seus alumnes, Romm no ensenyava gens, s'ensenyava a si mateix. Soloviov ho resumia: «Cal estar dotat d'una veritable grandesa d'esperit per plantar-se davant nosaltres, els seus alumnes, i rendir-nos comptes del treball que ell havia fet al cinema». (MUGUIRO, 2005: 47). L'experiència de la veu no era, així, un exercici merament conceptual, restringit a l'articulació d'un discurs, sinó una forma d'encarnació personal, radicalment física. A diferència de la paraula escrita, la veu incloïa per Romm la possibilitat de callar, aspirar el fum del cigar, prendre alè, sospirar. «Respirar és crear el buit en el qual l'atenció pugui desplegar-se» (PARDO, 2002), ens recorda Carmen Pardo. Travessar aquells llargs silencis era, per als joves aprenents, una forma d'auto-alteració.

Evgenii Margolit ha explicat que, en la història del VGIK, l'intercanvi d'experiències i el diàleg entre generacions ha procurat, sempre que ha tingut lloc, resultats tan extraordinaris com «que els artistes s'endinsin més enllà de les prescripcions canòniques i triomfin sobre elles» (MARGOLIT, 2012: 371). Alguna cosa així va ocórrer en el taller de Romm, amb una fecunditat poc habitual en tota la història del centre. En tot cas, també segons Margolit, l'estil dialogal de Romm tenia alguns precedents importants dins de la mateixa institució, particularment en les inoblidables sessions d'Igor Sávchenko, professor del VGIK entre 1945 i 1950. Romm no va participar a les seves classes, però també en aquell aula el diàleg entre iguals es va convertir en el fonament de la relació entre mestre i deixebles. «Quan analitzàvem alguna cosa nostra –explicava Danílov–, quan llegíem alguna cosa nostra, o vèiem alguna cosa nostra, ell parlava sense parar. De manera conscient, o no, el treball de Sávchenko amb els seus estudiants va resultar ser una manera poderosa de combatre l'atmosfera de fam cinematogràfica i l'absoluta desindividualització dels alumnes i de procurar la consolidació de les seves mirades singulars» (DANÍLOV, 2012: 371).

El de Romm, no obstant això, no era un sistema purament inductiu, sinó que implicava

el desconcert i la contradicció, en el sentit més ortodox del xoc i la síntesi dialèctica. «Us considerava gent seriosa, autèntics creadors amb personalitat pròpia –reconstruïa Savva Kulish l'empipament del mestre quan li van mostrar les correccions que havien introduït, a suggeriment del propi Romm, en la seva pel·lícula *Las últimes cartas* (*Posledniye pisma*, 1965)–. Per què dimonis m'obeïu cegament? I si jo no ho he entès bé? I si m'equivoco?» (MUGUIRO, 2005: 44). En aquesta versió enfellonida, Romm s'apropava més al mètode estratègic-experimental de Eisenstein que a l'espontaneïtat de Sávchenko.

4.

Abordar el sistema pedagògic dissenyat per Eisenstein excedeix el propòsit d'aquest text, però convé apuntar breument que, particularment entre 1932 i 1935, Eisenstein va intentar desenvolupar en el VGIK les seves revolucionàries idees sobre pedagogia cinematogràfica gairebé sense interferència política o supervisió administrativa (MILLER, 2007: 479). L'alumne, a través de certa guia socràtica i la interferència sempre mesura del propi Eisenstein, proposant referències culturals i artístiques de vegades desconcertants, havia d'anar desentranyant la idea o la *imatge nuclear* (la imatge *obraz*) que s'ocultava en una determinada representació (la imatge *izobrazhenie*) literària, pictòrica o teatral i que la nodria des d'aquest fons: com un acord ocult a partir del com, misteriosament, pogués créixer una simfonia. Trobar o sintetitzar aquesta *imatge nuclear* era l'objectiu d'exercicis com filmar l'escena de l'assassinat de *Crimen y Castigo* en un únic plànol o *editar L'últim sopar* de Leonardo fins a trobar aquell retall que contingués, concentrat, la idea del quadre complet. Resumeix Vance Kepley Jr.:

Segons Eisenstein, un autor concep una imatge nuclear (*obraz*) i després l'elabora a través de l'acte de representació (*izobrazhenie*). Així com l'autor comença a crear a partir de la idea nuclear i treballa formalment la representació, l'espectador,

contemplant l'obra ja acabada, realitza un recorregut invers a través del text com a representació fins a reconèixer la imatge central (...). Eisenstein plantejava [la sessió] com un ritual urgent als estudiants a que reaccionessin davant les obres mestres que portava a classe. Els estudiants, com l'espectador d'un film, havien de participar en la construcció de sentit del text per la identificació de la imatge mestra (KEPLEY, 1993: 10).

El director i l'espectador travessaven la mateixa relació de dependència i necessitat que el professor i els seus alumnes. De fet, Eisenstein no apreciava diferències entre el que succeïa a l'aula i el que ocorria en una sala de projecció. El circuit de sentit que s'activava en ambdues audiències era realment un laboratori psicològic equivalent i intercanviable. Així, Eisenstein podia plantejar a classe de manera controlada, com en un camp de proves, experiments sobre alguns dels conceptes nuclears del seu pensament, com per exemple la vinculació entre la resposta predictable en un subjecte i l'expressivitat, un concepte estètic al que recorre des dels seus primers escrits i que originalment pren de la reflexologia russa (KEPLEY, 1993: 4). Contradient el famós aforisme de Shaw «qui pot, fa i qui no, es dedica a ensenyar», Eisenstein va fundar el seu sistema pedagògic a partir del convenciment que impartir una classe era també una forma de creació no gaire diferent a la de filmar (KEPLEY, 1993: 14). Fer classe com qui fa un film.

Uns anys després, ho hem vist, Romm va fer un pas més enllà que el seu admirat Eisenstein en temptejar el procediment invers, és a dir, fer una pel·lícula que emanés de la seva veu: fer un film com si impartís una classe. Es va tancar a Mosfilm a veure dotzenes de bobines de propaganda nazi, va assumir el seu rol absolut d'espectador (fins i tot d'allò que no volia mirar) i, només al final, en la mateixa posició d'ànim que qui estava assegut a la sala, va començar a parlar. Així va abordar *Fascismo ordinario*: «La meua veu ha d'assemblar-se a una conversa destinada a suscitar reflexió. Ha de

fer l'efecte que em trobo al costat de l'espectador i li dic: heus aquí el que és el feixisme, heus aquí el que jo penso» (HAUDIQUET, 1966).

Pel taller de Romm van passar Alexánder Mittá, Elem Klímov i Vladímir Basov; pel de Sávchenko, Serguéi Paradzhanov, Marlén Khutsiéev i Vladímir Naumov; pel de Eisenstein, Grigorii Alexandrov, Iván Piriev i Vladímir Vengerov; pel de Grigorii Kozintsev, Stanislav Rostotskii i Eldar Riazanov; pel de Serguéi Iutkevitch, Teguz Abuladze i Grigorii Chukhái... La cadena de la *traditio* és interminable. Ara bé, al costat de la trobada reverencial i enlluernada dels alumnes amb el mestre, en el VGIK també va esdevenir, amb certa freqüència, la trobada desconcertant i atordida del mestre amb els seus alumnes: la carrera de Sávchenko, Eisenstein i Romm, com la d'altres cineastes eminents, va quedar travessada de manera irreversible per aquells *aprenents* anomenats, per exemple, Khutsiéev, Venguerov i Klímov. El VGIK no només no va produir *Romms*, *Eisensteins* o *Sávchenkos* en sèrie, sinó que va retornar a Romm, Eisenstein o Sávchenko el reflex de les seves pròpies necessitats, pors exteriors i obsessions pròpies. Lluny de produir dobles, l'institut va confrontar a aquests grans mestres amb el dibuix enigmàtic de la seva pròpia ombra.

5.

La història del VGIK com a paradigma de les grans escoles de cinema pot llegir-se, per tant, en dos sentits. El discurs cronològic mostra la cadena de transmissió de coneixement d'una generació a una altra al llarg de gairebé cent anys d'existència, construint alguna cosa semblat a una tradició cinematogràfica en la qual tots els protagonistes troben el seu lloc necessari. No obstant això, en remuntar-la a contracorrent, la història del VGIK no és la dels graduats, sinó la dels grans mestres de la cinematografia soviètica de vegades refugiats a les aules per motius polítics o econòmics, amb freqüència confrontats al seu propi talent o exposats davant la mirada inapel·lable d'una nova generació a la recerca d'explicacions. Margolit ha encunyat el

concepte de *pedagogia dialogal* per identificar aquesta forma de relació horitzontal que també explica el prestigi del VGIK (MARGOLIT, 2012: 371). Lev Kulechov, per exemple, va traslladar a les seves classes a mitjans dels anys vint el sentit d'aventura i descobriment col·lectiu que es va concretar en els seus famosos experiments de muntatge sobre el rostre de l'actor Mozzhukhin o sobre l'anomenada *geografia creativa*. Va incorporar als seus alumnes als equips artístics i tècnics de les seves pel·lícules com *El rayo de la muerte* (*Luch Smetri*, 1925) i *Bajo la ley* (*Po Zakonu*, 1926) (KEPLEY, 1987: 14). En el seu laboratori de 1936-1938, Dovzhenko es va endinsar amb els seus alumnes en l'adaptació de *Tarás Bulba*, un projecte que no només va ser vist com un acte de reafirmació nacional ucraïnesa sinó que va tenir greus conseqüències per als alumnes, durament represaliats durant el Gran Terror (MARGOLIT, 2012: 371). En el cas d'Eisenstein, l'escola va ser un refugi intel·lectual i artístic en un dels períodes més tràgics de la seva vida, quan després del retorn d'Amèrica del Nord es va trobar amb l'hostilitat del règim, la censura pública i gremial i la dificultat per canalitzar nous projectes. Com ha argumentat Vance Kepley, seria impossible comprendre l'evolució d'Eisenstein al llarg dels anys 30 i 40, particularment la seva estètica organicista i el muntatge associatiu, sense el seu pas per les aules del VGIK (KEPLEY, 1993: 2).

6.

El 1935 Eisenstein va portar els seus alumnes al rodatge de *La pradera de Bezhin* (*Bezhin Lug*, 1937), proposant-los que ells mateixos s'involucressin en la posada en escena, els diàlegs i el muntatge, per comparar després les seves propostes. En 1948,

Sávchenko es va embarcar amb els seus alumnes en el rodatge del documental artístic *El tercer golpe* (*Tetrii udar*), un pla sense precedents a l'escola puix que va significar substituir tot el curs docent per vuit mesos de filmació fora del centre. Cadascun va rebre entre 50 i 60 metres de pel·lícula, una càmera i un tema. Algunes d'aquelles miniatures van ser incloses en el muntatge final.

Romm va morir en 1971 sense temps d'acabar la seva nova pel·lícula. En el seu dictàfon hi havia apunts i notes que Elem Klímov i Marlen Khutsiev, van utilitzar per completar-la, donant-li l'aspecte d'un nou assaig personal en el qual Romm recorria, des de la seva memòria septuagenària, la història d'un segle que tenia la seva mateixa edat. L'escriptor Vasili Aksionov havia escrit en una de les seves novel·les que la història representa una cadena de petits apocalipsis fins a l'apocalipsi final. Tal era el diagnòstic que semblava emanar també del film inacabat. Era lògic, en el context de la circularitat artística que hem descrit, que la pel·lícula fos acabada per els qui havien polemitzat tantes vegades amb ell a l'escola i fora d'ella. No obstant això, Klímov i Khutsiev van decidir incorporar al film el caràcter reflexiu i desconcertant que associaven amb el mestre. Així, per titular la pel·lícula van rescatar un breu text que van trobar en el seu escriptori i que contravenia fins i tot l'efecte general del muntatge: *I no obstant això, creo...* (*I vse-taki ia veriu...*, 1974). Així va quedar el títol. Era una última galanteria de la dialèctica. Una paradoxa que retruny en la ment de l'espectador. En primera persona i sense possibilitat de rèplica. Com un dels llargs i desconcertants silencis de Romm que venien a qüestionar tot el que s'havia dit fins llavors. •

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BEILENHOF, Wolfgang y HÄNSGEN, Sabine (2014). *Speaking about images: the voice of the autor in Ordinary Fascism. Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2:2, pp. 141-153.
- BOWN, James (1965). *Soviet Education. Anton Makarenko*

and the Years of Experiment. Milwaukee/ Madison. University of Wisconsin Press.

- CHUKHRAI, Grigori (1971). *Mikhail Romm cumple 70 años. Hablemos del maestro. Films Soviéticos*, 1, p. 29.

- DE LUCAS, Gonzalo (2013). *Ars poetica. La voz del cineasta. Cinema Comparative Cinema*, Vol. 1, N° 3, pp. 49-59.
- DOBASHENKO, S. y SADCHIKOV, I. (1992). *The Main Tendencies of the Film Education System in Perestroika. Journal of Film and Video*, 44: 1/2, pp. 91-96.
- GIANVITO, John (ed.) (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Jackson (MS). University Press of Mississippi.
- KEPLEY, Vance Jr. (1987). *Building a National Cinema: Soviet Film Education, 1918-1934. Wide Angle*, 9:3, pp. 4-20.
- KEPLEY, Vance Jr. (1993). *Eisenstein as Pedagogue. Quarterly Review of Film and Video*, 14:4, pp. 1-16.
- EISENSCHITZ, Bernard (2000). *Une histoire personnelle. Dialogue avec Naum Klejman 2. EISENSCHITZ, Bernard (ed.), Lignes d'ombre. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*. Milano. Edizione Gabriele Mazzotta, pp. 139-148.
- HAUDIQUET, Philippe (1966). *Rencontre avec Mikhaïl Romm à Paris. Lettres Françaises*, abril.
- HERLINGHAUS, Hermann (1981). *Stoff unserer Filme ist die Dialektik des Lebens. Film und Fernsehen*, 1, I-X.
- MAKARENKO, Anton (1955). *The Road to Life vol III*. Moscow. Foreign Languages Publishing House.
- MARGOLIT, Evgenii (2012). *A conglomeration of aggressive personalities: Savchenko's students at the All-Union State Institute of Cinematography (1945-1950) and the cinema of the Thaw. Studies in Russian and Soviet Cinema*, 6:3, pp. 365-372.
- MILLER, Jamie (2007). *Educating Filmmakers: The State Institute of Cinematography in the 1930's. The Slavonic and East European Review*, 85:3, pp. 462-490.
- MUGUIRO, Carlos (2005). *Reconstruyendo a Mijaíl Romm*. MUGUIRO, Carlos (ed.), *Ver sin Vertov* (pp. 43-47). Madrid: La casa encendida.
- NIZHNY, Vladímir (1962). *Lessons with Eisentein*. New York. Hill&Wang.
- PARDO, Carmen (2002). *Las formas del silencio. Ólolo, enero-diciembre* (n°3). Recuperado el 12 de diciembre de 2014, de <https://www.uclm.es/artesonoro/ololo3/Carmen/Formas.html>
- POGOZHEVA, L. (1962). *Hora y media de reflexiones. Documento archivo Cinemateca de Cuba*. Carpeta Mijaíl Romm. Publicado originalmente en *Iskustvo Kino*, 4.
- ROMM, Mikhail (1965). *Das wahre Gesicht des Faschismus: Interview mit Michail Romm*. Sputnik Kinofestivalia, 4, 8, julio. Citado en BEILENFOFF & HÄNSGEN (2008), p. 142.
- ROMM, Mikhail (1965). *Fuego en el portal. Cine cubano*, 26, pp. 28-33. (Publicado originalmente en *Cinema 60*, 40 (octubre, 1963). Traducción Alejandro Saderman.
- ROMM, Mikhail (1971). *Habla Mijaíl Romm. Films Soviéticos*, 1, pp. 30-31.
- ROMM, Mikhail (1972). *Director Mikhaïl Romm. Films Soviéticos*, 9, pp.11-12.
- ROMM, Mikhail (1975). *Besedy o kinorezhissure*. Moscow. Iskusstvo.
- ROMM, Mikhail (1989). *Cinco promesas. Sputkin*, 4, pp. 82-88. (Originalmente publicado en *Sovietski Ekran*).
- TUROVSKAYA, Maya (2008). *Some documents from the life of documentary film. Studies in Russian and Soviet Cinema*, 2:2, pp. 155-165.
- WOLL, Josephine (2008). *Mikhaïl Romm's Ordinary Fascism*. KIVELSON & NEUBERGER (ed.). *Picturing Russia, Explorations in Visual Culture* (pp. 224-229). New Haven/London. Yale University Press.

CARLOS MUGUIRO

Professor d'Estètica de cinema a la Universitat de Navarra. Com a comissari, va programar la retrospectiva «Ver sin Vertov» a La Casa Encendida de Madrid entre 2005 i 2006, o la primera retrospectiva d'Alexànder Sokurov a Espanya (Festival de Creació Audiovisual de Navarra, 1999). Fundador del *Festival Punto de Vista*, del

que va anar 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, entre uns altres, el llibre *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)*.