

# La transmisión del secreto. Mikhail Romm en el VGIK

## The Transmission of the Secret. Mikhail Romm in the VGIK

Carlos Muguiro

### RESUMEN

El artículo describe un episodio concreto de la escuela VGIK –el centro de formación de cineastas más antiguo del mundo– para estudiarla como relatora de la tradición cinematográfica soviética a partir de la figura de Mikhail Romm, de su taller de dirección en los años cincuenta y sesenta y del encuentro desconcertante y ciclónico con sus alumnos. A través del montaje de su película *Fascismo ordinario* (*Obyknovennii fashizm*, 1965), en que Romm inscribe su voz reflexiva en primera persona, se esboza el largo y quebrado proceso que implicó la articulación de la subjetividad del cineasta en el cine soviético, y que enlaza la obra de Romm y Tarkovski. Finalmente, la historia del VGIK se lee como una cadena de transmisión y tradición entre generaciones de cineastas, y al tiempo desde las confrontaciones personales y políticas que grandes cineastas como Eisenstein asumieron en sus aulas cuando trabajaron como profesores.

### PALABRAS CLAVE

VGIK, voz del yo, subjetividad del cineasta, Mikhail Romm, sistema pedagógico, transmisión, *pedagogía dialogal*, Andréi Tarkovski, Eisenstein, imagen 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.

Casi cien años después de su inauguración, el VGIK<sup>1</sup> pervive hoy como el centro de formación de cineastas más antiguo del mundo. No fue, sin embargo, la primera escuela de cine de la Rusia posrevolucionaria. A comienzos de 1918, urgido por la necesidad de ubicar especialistas leales y comprometidos al frente de los planes de modernización y socialización del país, el Comisariado de Educación (Narkompros), dirigido por Anatoli Lunacharski, tomó la decisión estratégica de activar decenas de nuevos experimentos pedagógicos sustentados en la práctica y en la resolución de problemas concretos y cotidianos. Había necesidad de completar cuadros profesionales en áreas tan diversas como la ingeniería, las finanzas, la gestión y el cine, efectivamente, también en el cine, entre otras razones por el *vacuum* profesional generado con el exilio de algunos de los más ilustres técnicos y directores. El plan se concretó primeramente en centros locales, como la Escuela de Petrogrado de las Artes de la Pantalla (SEI) y la Escuela de Cinematografía de Odesa, y luego, a partir de 1919, en la fundación del Instituto Estatal de Cine (GTK), primera denominación del VGIK (MILLER, 2007: 463). El Narkompros encargó el diseño del currículo a un veterano cineasta, Vladímir Gardin. Inspirándose en el eslogan “Trabajar y estudiar simultáneamente”, en la línea del “Enseñar por el trabajo” proclamada por Lunacharski como pauta general de la enseñanza fílmica soviética, el veterano director imaginó de manera detallada un itinerario de cuatro años en torno a talleres prácticos guiados por un mentor (KEPLEY, 1987: 5-7). El primer curso arrancó en el otoño de 1919 con 25 alumnos.

1. Las iniciales VGIK corresponden a la denominación rusa Vsesoiuznii Gosudarstvenii Institut Kinematografii (Instituto Superior de Cinematografía de Toda la Unión). Adoptó este nombre en 1934, ya bajo el control de Soiuzkino, la administración cinematográfica central, dirigida por Boris Shumiatskii. En 1939 adquirió la categoría VUZ (estudios superiores). Desde 2008 los estudios del VGIK pasaron a tener categoría universitaria y el centro pasó a llamarse Universidad Panrusa Gierasimov de Cinematografía.

Este enfoque eminentemente *tekhnikum* y *no-artístico* ayuda a explicar las dos hipótesis, hoy asumidas como una obviedad, sobre las que se asentó la primera institución de enseñanza cinematográfica. La primera suponía que siguiendo una pedagogía más o menos reglada y metódica también era posible *crear cineastas*. Como se creaban ingenieros y topógrafos. La segunda daba por hecho que quienes mejor podían proporcionar esta formación técnica eran los propios cineastas<sup>2</sup>. Precisamente, porque se pretendía crear cineastas como ingenieros y topógrafos<sup>3</sup>.

Hay muchos VGIK en los cien años del VGIK, sin duda, pero la decisión de que fueran los cineastas –los grandes maestros– quienes se incorporaran cíclicamente al cuadro de profesores acabó otorgando al instituto, desde bien temprano, el poder de construir la cinematografía soviética como *tradio*, es decir, como gran relato intergeneracional de custodia y transmisión del *secreto*. El famoso *secreto de la campana* que el maestro susurra al oído del aprendiz en el lecho de muerte para que el arte no se malogre ni se distorsione<sup>4</sup>. Sin ningún afán de exhaustividad, el objeto de este texto es describir un episodio concreto de este paradigma de la escuela como relatora de la tradición cinematográfica soviética a partir de la figura de Mikhail Romm, de su taller de dirección en los años cincuenta y sesenta y del encuentro desconcertante y ciclónico con sus alumnos.

## 2.

A lo largo de 1963, Mikhail Romm se adentró en el monumental y tantas veces pos-

2. No fue hasta 1934 que un *no-cineasta*, Nikolái Lebedev, se hizo cargo de la institución, precisamente cuando el centro cambió de estatus de escuela profesional a instituto superior.

3. Hay que recordar en ese punto las palabras de Anton Makarenko, una de las figuras fundacionales de la nueva pedagogía rusa posrevolucionaria, cuando decía que el sistema educativo soviético tenía por objeto procurar la socialización del individuo y no creaba artistas (1955: 410).

puesto proceso de revisar los millones de metros de película confiscados por el Ejército Rojo a los Archivos Fílmicos del Reich, y guardados en sacas en Mosfilm desde 1945. Allí se custodiaban, entre otros materiales, los *Deutsche Wochenschau Kulturfilms* y fondos de Goebbels, colecciones de imágenes del fotógrafo personal de Hitler, Heinrich Hoffmann, además de otras de las SS que habían operado en Polonia, Lituania, Letonia y Bielorrusia. «Vimos algo así como dos millones y medio de metros, lo que representaba más de la mitad de lo guardado: nos paramos ahí, ya no podíamos más» (HAUDIQUET, 1966). Romm fue ordenando el material según 120 temas posibles y, después, combinando las imágenes en torno a los 16 capítulos que finalmente estructurarían su película *Fascismo ordinario*<sup>5</sup> (*Obyknovennii fashizm*, 1965) (ROMM, 1965: 4). A través de la descontextualización, la hipérbole y el contraste procurados por el montaje, aquellos documentos históricos fueron adquiriendo una inquietante doblez irónica y desmontando, por pura fricción (que no ficción<sup>6</sup>), los procesos de construcción del discurso público desde el poder, también, por extensión, del poder soviético<sup>7</sup>.

Siguiendo las pautas estandarizadas del documental de compilación, Mosfilm planteó que el texto fuera leído por una voz neutra y descorporeizada: bien el locutor radiofónico oficial, Iurii Levitán, el actor Innokentii Smoktunovskii o el actor y cantante alemán Erns Busch (TUROVSKAJA, 2003: 198). Sin embargo, a lo largo de los meses previos Romm había ido imaginando la posibilidad de incorporarse él mismo a *Fascismo ordinario*, una película a la que siempre

otorgó, nada caprichosamente, un valor de legado personal para los jóvenes que no habían conocido la guerra. Animado por sus colaboradores más próximos, Romm decidió, finalmente, hacerse presente en el film transmutado en materia fílmica como voz, trasladando a la película el coraje testimonial que había practicado durante más de diez años en las aulas del VGIK. Asumió no sólo poner su voz *demasiado humana* al film o dirigirse al público en primera persona –decisiones, ambas, de una heterodoxia radical en el cine soviético–, sino también dejar que sus reflexiones surgieran más o menos espontáneamente frente a la proyección, como si estuviera improvisando una clase con sus alumnos o dialogando con el espectador. En última instancia, no se trataba de proyectar la voz como se proyectan las imágenes, con esa misma claridad y rotundidad luminosa de un foco potente, sino de incorporar a las imágenes el carácter dubitativo y entrecortado en busca de la palabra exacta que caracteriza el proceso mismo de pensar. Romm explicaba:

Ensamblamos la obra como una película silente. Yo improvisé los comentarios sección a sección, sin pensar en la sincronización, sin perseguir efectos ‘documentales’ estandarizados, como un monólogo en el que iba verbalizando las ideas que me venían a la mente cuando veía y pensaba el material. Y, al mismo tiempo, reclamando la atención del espectador para que él también pensara sobre lo que tenía delante (ROMM, 1975: 279).

Podríamos concluir, recurriendo a los empleos de la voz que detalla Gonzalo de Lucas,

4. Recuérdese el episodio de la campana en Andréi Rublev, en el que el joven Boriska, en un momento de desesperación, dice haber recibido de su padre Nikolka, el secreto de la construcción de campanas, que luego él mismo reconocerá que nunca ocurrió. El *secreto de la creación* parece atravesar de una generación a otra más como un don que como un aprendizaje.

5. Romm trabajó en el guión con los críticos Maia Turovskaia y Yuri Khaniutin (BEILENHOF & HÄNSEN, 2008: 142).

6. Romm rechazó expresamente la inclusión de materiales de ficción. Frente a los rostros de las bobinas documentales, diría, «el drama se me aparece ridículo. Simplemente no puedo tomarlo en serio» (ROOM, 1981: 301).

7. El novelista Boris Strugatski recordaría que cuando el film de Romm apareció, «tanto yo como la mayoría de mis amigos entendimos perfectamente que el diseño oculto del director era demostrar la terrible, incondicional e infernalmente profunda conexión entre los dos regímenes» (cit. WOLL, 2008: 229).

que a través de estas decisiones la voz de Romm se articulaba como *ars poetica*<sup>8</sup>, porque se movía entre el tratado estético y la revisión crítica de la historia, el cine y la vida, las tres indiferenciadas en un único cuerpo cinematográfico (DE LUCAS, 2013: 54).

Nunca en el cine soviético la primera persona del singular había adquirido tal protagonismo, no sólo por la maleabilidad enunciativa de aquella voz, sino también por la dimensión orgánica de la palabra dicha, como voz y aliento del propio Romm, ya sexagenario y cansado. Frente a la pantalla, Romm duda, susurra, busca la palabra desde algún lugar ilocalizable pero terrenal, próximo al espectador, hasta el punto de que éste puede incluso intuir las bocanadas de humo que, relajadamente, acompañaban cada una de sus frases. A lo largo del film, el *yo de Romm* adquiere, además, un poder metamórfico desconcertante, sobre todo en el capítulo VIII, titulado «Sobre mí», dedicado específicamente al culto a la personalidad del Führer, en el que Romm habla en primera persona como si fuera Hitler mismo. El efecto fáustico de apropiación del cuerpo del *propio Satán* que genera este recurso, haciéndole decir a Hitler obviedades que le retrataban en su patetismo, produce no sólo un efecto desconcertante y liberador en quien contempla semejante rito demoníaco, sino que advierte al espectador del poder ancestralmente mágico de la voz, capaz de tomar posesión de cualquier imagen y de encantarla hasta anular su voluntad. En este punto, *la voz de Romm* remitía incluso a la tradición literaria rusa de la farsa demoníaca, que cultivaron autores como Andreiev, Bieli o Bulgákov, que ya advertía de la escisión esquizofrénica de la propia subjetividad, de los *yoes del yo*.

8. El análisis de De Lucas se centra en la obra de Mekas, Godard, Cocteau, Van der Keuken y Rouch, pero muchas de sus conclusiones sobre «los empleos de la voz» podrían aplicarse a *Fascismo Ordinario*. Es difícil determinar con precisión hasta qué punto Romm conocía las formas del ensayo que estaban explorando los autores mencionados. Nos ha llegado, eso sí, el encuentro polémico con Godard, a partir del cual Romm concluyó: «Los artistas, los escritores, los cineastas de Occidente

La emergencia de la voz –la voz propia, la voz del yo absoluto– procurada por *Fascismo ordinario* supone un cambio en el eje de rotación del cine ruso, pero su efecto sólo se aprecia cabalmente con distancia<sup>9</sup>. Diez años después de este film, Andréi Tarkovski, el *discípulo amado* de Romm, dispuso en el inicio de *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) una secuencia que marcaba, a modo de baliza, la profundidad de las aguas de las que emana su película, una película igualmente híbrida y novedosa en torno a la articulación de la subjetividad más extrema. En esa primera escena, un hombre joven, con una disfunción en el habla, es sometido a la cura de su tartamudez por hipnosis. «Ahora quitaré tal estado y tú hablarás nítida, libre y fácilmente –le dicen–. Toda la vida hablarás con voz alta y con claridad. Mírame. Quito la tensión de tus manos y de tu voz. Uno, dos, tres. Y ahora, di en voz alta: ¡Yo puedo hablar! ¡Yo puedo hablar!». Incluso en esa fecha, diez años después de *Fascismo ordinario*, conjugar un film desde la subjetividad incompatible del autor (YO PUEDO HABLAR) significaba tal pecado de egolatría formalista y burguesa que acabó condenando a Tarkovski al exilio.

La articulación de la subjetividad del cineasta en el cine soviético fue un proceso largo y quebrado que enlaza la obra de Romm y Tarkovski, pero que a su vez nos remite a un tiempo inmediatamente anterior, el inicio del Deshielo, cuando Mikhail Romm comenzó a impartir su taller de dirección en el VGIK. Algo pasó en aquellas aulas, entre terapia introspectiva y rito mágico, como escenifica el film de Tarkovski, que hizo del ‘Yo puedo hablar’ una necesidad colectiva y generacional. Es hora de entrar en sus clases.

atravesian una aguda crisis espiritual: los unos buscan salida del atolladero ideológico, los otros se adentran por callejones muy extraños. De ello me convencí en mi entrevista con el director de cine Jean-Luc Godard» (ROMM, 1972: 11).

9. Para un análisis detallado de la articulación de la voz en *Fascismo ordinario* remito a BEILENHOF & HÄNSEN (2008).

## 3.

En el otoño de 1955, un año antes del XX Congreso del PCUS que oficializó la crítica a Stalin y el inicio del Deshielo, Mikhail Romm aceptó, contradiciendo la opinión del resto de examinadores, el ingreso de Andréi Tarkovski en el VGIK. Lo incorporó a su taller de dirección, junto a Vasilií Shukshin, Alexánder Mittá y Iulii Fait. A lo largo de los cuatro años de diplomatura protegió bajo su autoridad a aquella primera generación del Deshielo llamada a transformar el cine de la Unión. «Tiene un grupo interesante –recordaba Serguéi Soloviev las palabras de la inspección del Ministerio de Cultura–, pero hay aquí dos personas que estropean el conjunto: el esquizofrénico llamado Tarkovski y ese imbécil, venido de algún lugar de Altai, apellidado Shukshin» (MUGUIRO, 2005: 47). Algunos años después, Tarkovski compararía al maestro Romm con un rey que gobernaba sin ejercer el poder y sin imponer su opinión, incluso sin enseñar el oficio, porque la de Romm era, más bien, una invitación a recorrer las tinieblas propias e identificar la singularidad individual (GIANVITO, 2006: 66).

A lo largo de los años treinta, a través de películas como *Lenin en Octubre* (*Lenin v oktjabre*, 1937) y *Lenin en 1918* (*Lenin v 1918 godu*, 1939), Romm había contribuido a edificar la idea de Lenin como encarnación idealizada de la justicia soviética. Este icono del líder de una cierta inocencia originaria fue recuperado e incorporado al discurso político que Nikita Krushev trataba de restaurar a finales de los cincuenta, siguiendo la argumentación de que la crítica del estalinismo conllevaba a su vez la necesaria restauración del mito fundacional. Como ha explicado Naum Kleiman, este extraño bucle, a través del cual «el cine había construido una imagen y ésta había pasado a la realidad» de manera indiscutida (EISENSCHITZ, 2000: 142), provocó en

Romm un hondo desconcierto a propósito de su responsabilidad como cineasta en la edificación del pasado. Para una personalidad como Romm, el nuevo tiempo invitaba a la reflexión. «Todos los que conocían y conocen al director –escribió Pogozheva– no pueden por menos que advertir que en el transcurso de este periodo ha sufrido un cambio interno» (POGOZHEVA, 1962). Por añadidura, en el cine soviético se estaba produciendo en estos años un profundo cambio generacional que, de nuevo, situaba al veterano cineasta frente a las contradicciones entre la memoria individual y el relato histórico<sup>10</sup>. Alumno de VGIK en 1956, Kleiman ha escrito que, acuciado por estas nuevas preguntas, «Romm entró en crisis. Recibió de manera dolorosa el discurso de Krushev, dejó de trabajar durante dos años para entender qué pasaba. Se dedicó a hacer muebles con sus propias manos. Y después decidió ayudar a los jóvenes». Luego vinieron otros, «pero Romm dio el primer paso» (EISENSCHITZ, 2000: 142). Fue en este estado de reflexión cuando las aulas del VGIK se convirtieron en el escenario de *una cura por la palabra*.

Romm descubre casi simultáneamente sus manos de carpintero y su voz de maestro. En estos años, era habitual verle con un pequeño dictáfono que, como recordará Klímov, siempre llevaba consigo (MUGUIRO, 2005: 46). En la grabadora iba vertiendo indistintamente apuntes intrascendentes y confesiones descarnadas. Romm se confiesa: «¿Puede uno dejar sus costumbres, desprenderse del pellejo de sus hábitos, rehacerse, volver a nacer? En medio de ese torrente de dudas decidí fijar de antemano algunos puntos de mi futuro camino. Hice algunas promesas, incluso las pronuncié una noche en voz alta» (ROOM, 1989: 82-83). A su vez, como una extensión de este tiempo de reflexión, en las aulas del VGIK Romm continuaba planteando preguntas, analizaba su obra, se abría a la crítica, azuzaba la con-

10. Hay que tener en cuenta que a partir de 1955-56 y hasta finales de la década accedieron a las aulas de VGIK y a la industria en general, de manera casi simultánea y en aluvión, hasta cuatro generaciones de cineastas

distintas, apenas separadas por dos o tres años de edad, pero que atesoraban experiencias y demandas muchas veces incompatibles (EISENSCHITZ, 2000: 140).

tradición: como recordarán sus alumnos, Romm no enseñaba nada, se enseñaba a sí mismo. Soloviov lo resumía: «Hay que estar dotado de una verdadera grandeza de espíritu para plantarse ante nosotros, sus alumnos, y rendirnos cuentas del trabajo que él había hecho en el cine» (MUGUIRO, 2005: 47). La experiencia de la voz no era, así, un ejercicio meramente conceptual, restringido a la articulación de un discurso, sino una forma de encarnación personal, radicalmente física. A diferencia de la palabra escrita, la voz incluía para Romm la posibilidad de callar, aspirar el humo del cigarro, tomar aliento, suspirar. «Respirar es crear el hueco en el que la atención pueda desplegarse» (PARDO, 2002), nos recuerda Carmen Pardo. Atravesar aquellos largos silencios era, para los jóvenes aprendices, una forma de auto-alteración.

Evgenii Margolit ha explicado que, en la historia del VGIK, el intercambio de experiencias y el diálogo entre generaciones ha procurado, siempre que ha tenido lugar, resultados tan extraordinarios como «que los artistas se adentren más allá de las prescripciones canónicas y triunfen sobre ellas» (MARGOLIT, 2012: 371). Algo así ocurrió en el taller de Romm, con una fecundidad poco habitual en toda la historia del centro. En todo caso, también según Margolit, el estilo dialogal de Romm tenía algunos precedentes importantes dentro de la misma institución, particularmente en las inolvidables sesiones de Igor Sávchenko, profesor del VGIK entre 1945 y 1950. Romm no participó en sus clases, pero también en aquel aula el diálogo entre iguales se convirtió en el fundamento de la relación entre maestro y discípulos. «Cuando analizábamos algo nuestro –contaba Danílov–, cuando leíamos algo nuestro, o veíamos algo nuestro, él hablaba sin parar. De manera consciente, o no, el trabajo de Sávchenko con sus estudiantes resultó ser una manera poderosa de combatir la atmósfera de hambruna cinematográfica y la absoluta des-individualización de los alumnos y de procurar la consolidación de sus miradas singulares» (DANÍLOV, 2012: 371).

El de Romm no era, sin embargo, un sistema puramente inductivo, sino que implicaba el

desconcierto y la contradicción, en el sentido más ortodoxo del choque y la síntesis dialéctica. «Os consideraba gente seria, auténticos creadores con personalidad propia –reconstruía Savva Kulish el enfado del maestro cuando le mostraron las correcciones que habían introducido, a sugerencia del propio Romm, en su película *Las últimas cartas* (*Posledniye pisma*, 1965)–. ¿Por qué demonios me obedecéis ciegamente? ¿Y si yo no lo he entendido bien? ¿Y si me equivoco?» (MUGUIRO, 2005: 44). En esta versión encolerizada, Romm se acercaba más al método estratégico-experimental de Eisenstein que a la espontaneidad de Sávchenko.

#### 4.

Abordar el sistema pedagógico diseñado por Eisenstein excede el propósito de este texto, pero conviene apuntar brevemente que, particularmente entre 1932 y 1935, el cineasta intentó desarrollar en el VGIK sus revolucionarias ideas sobre pedagogía cinematográfica sin apenas interferencia política o supervisión administrativa (MILLER, 2007: 479). El alumno, a través de cierta guía socrática y la interferencia siempre medida del propio Eisenstein, proponiendo referencias culturales y artísticas a veces desconcertantes, debía ir desentrañando la idea o *imagen nuclear* (la imagen *obraz*) que se ocultaba en una determinada representación (la imagen *izobrazhenie*) literaria, pictórica o teatral y que la nutría desde ese fondo: como un acorde oculto a partir del cual, misteriosamente, pudiera crecer una sinfonía. Encontrar o sintetizar esa *imagen nuclear* era el objetivo de ejercicios como filmar la escena del asesinato de *Crimen y Castigo* en un único plano o *editar La última cena* de Leonardo hasta encontrar aquel recorte que contuviese, concentrada, la idea del cuadro completo. Resume Vance Kepley Jr.:

Según Eisenstein, un autor concibe una imagen nuclear (*obraz*) y después la elabora a través del acto de representación (*izobrazhenie*). Así como el autor comienza a crear a partir de la idea nuclear y trabaja formalmente la representación, el espectador, contemplando

la obra ya acabada, realiza un recorrido inverso a través del texto como representación hasta reconocer la imagen central (...). Eisenstein planteaba [la sesión] como un ritual urgiendo a los estudiantes a que reaccionaran ante las obras maestras que llevaba a clase. Los estudiantes, como el espectador de un film, debían participar en la construcción de sentido del texto por la identificación de la imagen maestra (KEPLEY, 1993: 10).

El director y el espectador atravesaban la misma relación de dependencia y necesidad que el profesor y sus alumnos. De hecho, Eisenstein no apreciaba diferencias entre lo que sucedía en el aula y lo que ocurría en una sala de proyección. El circuito de sentido que se activaba en ambas audiencias era realmente un laboratorio psicológico equivalente e intercambiable. Así, Eisenstein podía plantear en clase de manera controlada, como en un campo de pruebas, experimentos sobre algunos de los conceptos nucleares de su pensamiento, como por ejemplo la vinculación entre la respuesta predecible en un sujeto y la expresividad, un concepto estético al que recurre desde sus primeros escritos y que originalmente toma de la reflexología rusa (KEPLEY, 1993: 4). Contradiendo el famoso aforismo de Shaw de que «quien puede, hace y quien no, se dedica a enseñar», Eisenstein fundó su sistema pedagógico a partir del convencimiento de que impartir una clase era también una forma de creación no muy diferente a la de filmar (KEPLEY, 1993: 14). Dar clase como quien hace un film.

Unos años después, lo hemos visto, Romm fue un paso más allá que su admirado Eisenstein al tantear el procedimiento inverso, es decir, hacer una película que emanara de su voz: hacer un film como si impartiera una clase. Se encerró en Mosfilm a ver decenas de bobinas de propaganda nazi, asumió su rol absoluto de espectador (incluso de aquello que no quería mirar) y, sólo al final, en la misma posición de ánimo que quien estaba sentado en la sala, comenzó a hablar. Así abordó *Fascismo ordinario*: «Mi voz debe parecerse a una conversación destinada a

suscitar reflexión. Debe dar la impresión de que me encuentro al lado del espectador y le digo: he aquí lo que es el fascismo, he ahí lo que yo pienso» (HAUDIQUET, 1966).

Por el taller de Romm pasaron Alexander Mittá, Elem Klímov y Vladímír Basov; por el de Sávchenko, Serguéi Paradzhanov, Marlén Khutsíev y Vladímír Naumov; por el de Eisenstein, Grigórii Alexandrov, Iván Piriev y Vladímír Vengerov; por el de Grigórii Kozintsev, Stanislav Rostotskii y Eldar Riazanov; por el de Serguéi Iutkevitch, Teguíz Abuladze y Grigórii Chukhái... La cadena de la *traditio* es interminable. Ahora bien, junto al encuentro reverencial y deslumbrado de los alumnos con el maestro, en el VGIK también acaeció, con cierta frecuencia, el encuentro desconcertante y aturdido del maestro con sus alumnos: la carrera de Sávchenko, Eisenstein y Romm, como la de otros cineastas eminentes, quedó atravesada de manera irreversible por aquellos *aprendices* llamados, por ejemplo, Khutsíev, Venguerov y Klímov. El VGIK no sólo no produjo *Romm*s, *Eisensteins* o *Sávchenkos* en serie, sino que devolvió a Romm, Eisenstein o Sávchenko el reflejo de sus propias necesidades, miedos exteriores y obsesiones propias. Lejos de producir dobles, el instituto confrontó a estos grandes maestros con el dibujo enigmático de su propia sombra.

## 5.

La historia del VGIK como paradigma de las grandes escuelas de cine puede leerse, por tanto, en dos sentidos. El discurso cronológico da cuenta de la cadena de transmisión de conocimiento de una generación a otra a lo largo de casi cien años de existencia, construyendo algo parecido a una tradición cinematográfica en la que todos los protagonistas encuentran su lugar necesario. Al remontarla contracorriente, sin embargo, la historia del VGIK no es la de los egresados, sino la de los grandes maestros de la cinematografía soviética a veces refugiados en las aulas por motivos políticos o económicos, con frecuencia confrontados a su propio talento o expuestos ante la mirada inapelable de una nueva generación en

busca de explicaciones. Margolit ha acuñado el concepto de *pedagogía dialogal* para identificar esta forma de relación horizontal que también explica el prestigio del VGIK (MARGOLIT, 2012: 371). Lev Kulechov, por ejemplo, trasladó a sus clases a mediados de los años veinte el sentido de aventura y descubrimiento colectivo que se concretó en sus famosos experimentos de montaje sobre el rostro del actor Mozzhukhin o sobre la llamada *geografía creativa*. Incorporó a sus alumnos a los equipos artísticos y técnicos de sus películas como *El rayo de la muerte* (*Luch Smetri*, 1925) y *Bajo la ley* (*Po Zakonu*, 1926) (KEPLEY, 1987: 14). En su laboratorio de 1936-1938, Dovzhenko se adentró con sus alumnos en la adaptación de *Tarás Bulba*, un proyecto que no sólo fue visto como un acto de reafirmación nacional ucraniana sino que tuvo graves consecuencias para los alumnos, duramente represaliados durante el Gran Terror (MARGOLIT, 2012: 371). En el caso de Eisenstein, la escuela fue un refugio intelectual y artístico en uno de los periodos más trágicos de su vida, cuando tras el regreso de Norteamérica se encontró con la hostilidad del régimen, la censura pública y gremial y la dificultad para encauzar nuevos proyectos. Como ha argumentado Vance Kepley, sería imposible comprender la evolución de Eisenstein a lo largo de los años 30 y 40, particularmente su estética organicista y el montaje asociativo, sin su paso por las aulas del VGIK (KEPLEY, 1993: 2).

## 6.

En 1935 Eisenstein llevó a sus alumnos al rodaje de *La pradera de Bezhin* (*Bezhin Lug*, 1937), proponiéndoles que ellos mismos se involucraran en la puesta en escena, los diálogos y el montaje para comparar des-

pués sus propuestas. En 1948, Sávchenko se embarcó con sus alumnos en el rodaje del documental artístico *El tercer golpe* (*Tetrii udar*), un plan sin precedentes en la escuela por cuanto significó sustituir todo el curso docente por ocho meses de filmación fuera del centro. Cada uno recibió entre 50 y 60 metros de película virgen, una cámara y un tema. Algunas de aquellas miniaturas fueron incluidas en el montaje final.

Romm falleció en 1971 sin tiempo de terminar su nueva película. En su dictáfono había apuntes y notas que Elem Klímov y Marlen Khutsiev utilizaron para completarla, dándole el aspecto de un nuevo ensayo personal en el que Romm recorría, desde su memoria septuagenaria, la historia de un siglo que tenía su misma edad. El escritor Vasili Aksionov había escrito en una de sus novelas que la historia representa una cadena de pequeños apocalipsis hasta el apocalipsis final. Tal era el diagnóstico que parecía emanar también del film inacabado. Era lógico, en el contexto de la circularidad artística que hemos descrito, que la película fuera terminada por quienes habían polemizado tantas veces con él en la escuela y fuera de ella. Sin embargo, Klímov y Khutsiev decidieron incorporar al film el carácter reflexivo y desconcertante que asociaban con el maestro. Así, para titular la película rescataron un breve texto que encontraron en su escritorio y que contravenía incluso el efecto general del montaje: *Y sin embargo, creo... (I vse-taki ia veriu... 1974)*. Así quedó el título. Era un último requiebro de la dialéctica. Una paradoja que retumba en la mente del espectador. En primera persona y sin posibilidad de réplica. Como uno de los largos y desconcertantes silencios de Romm que venían a cuestionar todo lo dicho hasta entonces. •

---

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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, Grigorii (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, Vladimir (1962). *Lessons with Eisenstein*. 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*. Carpetá 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

Profesor de Estética del cine en la Universidad de Navarra. Como comisario, programó la retrospectiva «Ver sin Vertov» en La Casa Encendida de Madrid entre 2005 y 2006, o la primera retrospectiva de Alexándro Sokurov en España (Festival de Creación Audiovisual de Navarra, 1999). Fundador del *Festival Punto de Vista*, del

que fue su director artístico durante cinco años, hasta 2009. Ha participado en diversas publicaciones colectivas, como *Una diagonale baltica. Ciquant'anni di produzione documentaria in Letonia, Lituania ed Estonia*, y editado, entre otros, el libro *Ver sin Vertov. Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS (1955-2005)*.