

EL TIEMPO DESCONGELADO: EL CINE DE ALEKSEI GERMAN

«Esta es mi declaración de amor al pueblo con el que crecí de niño», dice una voz al comienzo de *Moi drug Ivan Lapshin* (*Mi amigo Ivan Lapshin*) de Aleksei German. Se produce una pausa mientras el narrador se esfuerza por encontrar las palabras correctas para expresar sus sentimientos hacia la Unión Soviética de la década de 1930; cuando las encuentra –*ob'iasnevie v liubvi*– es con un crispado énfasis en el «amor». La película, estrenada en 1984, está ambientada en 1935, en Unchansk, un ficticio pueblo de provincias, donde un muchacho y su padre comparten un piso comunitario con un investigador de la policía criminal, Ivan Lapshin, y otra media docena de personas. Entreteje elementos de los cuentos y novelas de detectives del padre del director, Iurii German, del mismo período: una compañía de actores llega para representar una obra en el teatro del pueblo; Lapshin sigue el rastro de una banda de criminales que trafican con carne humana; un amigo de Lapshin, Janin, queda trastornado cuando su mujer muere de tifus; la animosa actriz Adashova se enamora de Janin, y Lapshin de Adashova. Las autoridades están en buena medida ausentes: es una película sobre gente que está «construyendo el socialismo» en una inhóspita llanura congelada, en un pueblo con una única calle, una larga e irregular hilera de edificios de madera de planta baja, bajo un enorme cielo blanco, que conduce de la elegante plaza de estuco situada al lado del río hasta el páramo. Hay un único tranvía, una banda militar, un «arco de la victoria» contrachapado del que están orgullosos. «Mi padre –recuerda el narrador– nunca tomaba un atajo para atravesar el pueblo»: siempre cogía el camino más largo, para pasar por debajo del arco de la victoria.

La película mantiene un equilibrio entre la esperanza y el sufrimiento. Adashova presume orgullosa de cuáles serán las cuotas de producción de champán para 1942; Lapshin declara, «limpiaremos la tierra y plantaremos un jardín, y nosotros mismos viviremos para caminar por él», mientras los cadáveres despedazados y escondidos por los comerciantes de carne se cargan en un camión. La película está llena de detalles alarmantes y malos augurios: carne dudosa, que conserva la tinta del titular del periódico en el que estuvo envuelta («NOS CONGRATULAMOS») incluso después de cocinada; febriles explosiones de ira por la parafina vertida; bandadas de cuer-

vos graznando en el cielo. Hay un desajuste entre el optimismo de los personajes y lo que sabemos sobre los acontecimientos posteriores. «Voy a hacer un curso», dice Lapshin hacia el final de la película, y sus palabras quedan suspendidas en el aire. Son personas cuya fe en el futuro sigue intacta, pero cuya traición es inminente. German ha explicado que su principal objetivo era dar una idea de la época, una imagen tan fiel como fuese posible de las condiciones materiales y las preocupaciones humanas de la Rusia soviética al comienzo de la Gran Purga. Es a este mundo, a estas gentes, a las que el narrador lucha por declarar su amor: incondicional, sabiendo lo viciado que estaba el mundo y lo contaminado que sería el futuro. German comparó la película con la obra de Chejov, y es posible apreciar en ella una similar ternura hacia el sufrimiento y lo absurdo de sus personajes.

Libremente episódica, la película es notable por su resistencia a la narrativa lineal: el diálogo queda a menudo ahogado en la cháchara sin sentido o bajo el sonido metálico de cubos; nuestra visión de los personajes importantes se ve a menudo bloqueada por los personajes que cruzan la pantalla. En su cinematografía, *Ivan Lapshin* se niega permanentemente a aceptar las prioridades establecidas: como si a todos los elementos de cada plano hubiese que concederles su significado. La cámara, a menudo, entra en los cuartos tras la espalda de los personajes, como un invitado, o a la altura del hombro, como un niño curioso. No hay una sensación de que las escenas estén coreografiadas o dispuestas con anterioridad, sino más bien el sentimiento de que la cámara, con los ojos abiertos, está captando todo lo que puede de un mundo desconcertante.

Todas las películas de German se centran en momentos en los que la historia y el mito se han enredado, si no se han vuelto peligrosamente indistinguibles. Ha calificado sus películas de «*antipotochnye*», «contracorriente»: desbaratan certidumbres y niegan verdades convenientes¹. La era Stalin, su tema principal, es el período de su propia niñez y juventud. Nacido en 1938 en Leningrado –la misma generación que Tarkovski y Mijalkov– creció en un medio frecuentado por las más importantes figuras culturales de la época: Kozintsov los visitaba regularmente, el fabulista Yevgeni Shvartz era su «tío Zhenia», e incluso se vio a Ajmátova ocasionalmente en el piso de los German, situado junto al río Moika. German se graduó en el Instituto de Teatro, Música y Cinematografía de Leningrado, en 1960, como director de teatro; no empezó a escribir guiones para películas hasta mediados de la década, durante el extraordinario renacimiento de la cinematografía soviética y del Este europeo –influida en parte por el neorrealismo italiano pero también por la nueva ola francesa– que se produjo con el deshielo de Jrushchov. En lo que respecta a su carrera, German llegó demasiado tarde. Cuando acabó de escribir el guión de *Trudno bit'bogom* (*Es duro ser dios*, 1968) –basada en la novela de ciencia ficción de los hermanos Strugatskii– y de *Ivan Lapshin* (1969), se había instalado el conformismo de la época de Brezhnev, y ninguna de las dos películas se pudo hacer.

¹ Entrevista en V. FORMIN, *Kino i vlast', Sovetskoe kino: 1965-1985 gody*, Moscú, 1996, p. 200.

Cuestionando los mitos de la guerra

El primer largometraje de German, *Proverka na dorogaj* (*Juicio en la carretera*), se rodó por fin en 1971; visto es retrospectiva, parece casi increíble que se pudiera filmar siquiera. La identidad soviética, incluso la rusa, se basaba desde la Segunda Guerra Mundial en esa victoria amargamente obtenida: la marcha hacia Berlín ayudó a legitimar el dominio de Stalin más que cualquier culto a la personalidad. La película de German socava la fábula de heroísmo y lealtad inquebrantables que sostenía la percepción que de sí mismos tenían generaciones enteras de ciudadanos soviéticos. Un antiguo teniente del Ejército Rojo deserta para unirse a los nazis por razones ideológicas, y después decide volver a cambiar de bando para defender su patria. La brigada partisana que lo captura sospecha de él, y pone a prueba su lealtad en una serie de operaciones tras las líneas enemigas. Las motivaciones que mueven a actuar al personaje principal apenas se analizan: las cuestiones de traición, de compromiso ideológico frente a compromiso patriótico quedan en buena medida sin abordar, y hay una incómoda sensación de futilidad acechando tras cualquier acto de aparente heroísmo. *Proverka na dorogaj* se archivó hasta 1986 porque, según los informes internos del organismo cinematográfico estatal Goskino, «distorsiona la imagen de una época heroica»; «el pueblo que muestra sólo podría haber perdido la Gran Guerra Patriótica»; el texto subyacente era que la película de German «nos hace ser diferentes de lo que queremos ser»².

La producción de su segunda película, *Dvadsat' dnei bez voiny* (*Veinte días sin guerra*) fue menos problemática. Realizada en 1976, se estrenó sólo con seis meses de retraso aunque, de nuevo, parece oblicuamente situada en un momento crucial de la historia soviética: el sitio de Stalingrado. German la ha descrito como «un melodrama antirromántico» con héroes «antihermosos». Lopatin, un soldado de mediana edad, consigue un permiso de veinte días y lo pasa en Tashkent. Visita a su ex mujer, firma los papeles de divorcio, se encuentra con amigos y conoce a otra mujer; entonces le acortan el permiso y lo envían de nuevo al frente. No vemos nada de Stalingrado en sí. Como es frecuente en la obra de German, el argumento es mínimo, y se hace hincapié por el contrario en el retrato de un estado de ánimo. Quizá más importante sea que ni los personajes ni los acontecimientos son típicamente heroicos. Lopatin forma parte de un ejército que ha comenzado a darle la vuelta a la tortilla, pero en toda la película parece muerto de cansancio, y las sonrisas sólo atraviesan su cara fugazmente.

El rodaje de *Moi drug Ivan Lapshin* comenzó por fin en 1979, y terminó en 1982. Aunque la primera proyección fue recibida con una ovación de pie, el propio estudio de German, Lenfil'm, la atacó inmediatamente: un artículo publicado en el periódico del estudio la calificaba de «*gadkaia*

² Véase Julian GRAFFY, «Unshelving Stalin: after the Period of Stagnation», en Richard Taylor y Derek Spring, eds., *Stalinism and the Soviet Cinema*, Londres, 1993, p. 218.

kartina», una «película repugnante». Un directivo de Goskino le informó de que todos sabían que 1937 y 1938 no habían sido años buenos, pero no debería destruir las ilusiones de todo el mundo: «deja sólo 1935». Después a German le dijeron que volviese a rodar la mitad de la película, y cuando preguntó qué mitad, el director de Goskino replicó: «Cualquiera. Deje la mitad de su mierda y haga la otra mitad como nosotros queremos»³. Afortunadamente, debido a la falta de medios económicos y a las protestas del director, el nuevo rodaje nunca tuvo lugar. Después de prolongados debates con Goskino, la película se estrenó en 1984, con elogios de la crítica e incluso un cierto éxito comercial.

La subida de Gorbachov al poder señaló un momento decisivo en la carrera de German. La Comisión de Conflictos establecida en 1986 por la Unión de Directores de Cine permitió por fin el estreno de *Proverka*, junto con más de setenta películas «archivadas», incluidas obras maestras como *Komissar* de Aleksandr Askol'dov (1967) y *Monanieba* (*Arrepentimiento*, 1984) de Tengiz Abuladze. En 1987, una encuesta nacional de críticos cinematográficos votó a *Lapsbin* como mejor película soviética de todos los tiempos, por delante de Eisenstein, Pudovkin o Vertov. La película de German es, en muchos aspectos, precursora de la serie de películas del período de la *glasnost*, que vuelven obsesivamente a la era de Stalin, de la misma forma que uno de los personajes de *Monanieba* sigue exhumando el cadáver del tirano de una pequeña ciudad. Condensa las cuestiones que iban a perseguir a la Unión Soviética hasta su desaparición, y que siguen saliendo a la superficie en la Rusia contemporánea: ¿cómo podemos volver a contar nuestra historia sin deshonorar a nuestros antepasados, magnificarlos más allá de toda proporción o simplemente borrarlos de los archivos? ¿Qué memorias deberíamos considerar nuestras? El propio German estaba ahora ocupado en un taller experimental en Lenfil'm, creado en 1988, que vio la emergencia de una nueva generación de directores soviéticos, entre ellos Aleksei Balabanov, cuyo primer largometraje, *Schastlivie dni* (*Días felices*), basada en temas de Beckett, fue producido por German. Balabanov realizó posteriormente *Brat* (*Hermano*, 1997) y *Pro urodov i liudei* (*Sobre monstruos y hombres*, 1998).

El rodaje de la película más reciente de German, *Jrustalov, mashinu!* (*Jrustalov, mi coche!*, 1998), comenzó en 1992, pero con el colapso de la Unión Soviética hubo una serie de nuevos problemas que afrontar: los patrocinadores estadounidenses se retiraron cuando el director se negó a aceptar su exigencia de que Stalin fuese interpretado por un estadounidense. La película está ambientada en 1953, en la época de la denominada conspiración de los médicos. El 13 de enero, mientras Stalin yacía moribundo, la agencia estatal de noticias anunció que muchos de los especialistas médicos del país habían sido arrestados por espionaje, acusados de la muerte de prominentes políticos y generales soviéticos: a sueldo de «Joint», una organización sionista fundada por la CIA, o del M16, habían

³ *Kino i vlast'*, cit., p. 206.

conspirado para socavar la salud de los dirigentes de la nación ⁴. Que Beria pueda haber acelerado la muerte de Stalin es algo sobre lo que se han hecho muchas conjeturas. Ya sea mediante las maquinaciones de Beria, la paranoia de Stalin o, más probablemente, por la manipulación de la que Beria hacía objeto a éste, miembros clave del entorno cercano de Stalin fueron despedidos en los meses inmediatamente anteriores a su muerte. Poskrebishov, secretario personal de Stalin durante veinte años, fue despedido en noviembre de 1952; el jefe de sus guardaespaldas, el general Vlasik –que también había permanecido en el puesto durante veinte años– fue sustituido en diciembre de 1952 por uno de los hombres de Beria, Vasiliï Jrustalov. Es de este personaje periférico del drama de la historia del que German obtiene su título. Vemos a Beria al lado de la cama de Stalin, gritando a una enfermera por no cambiar las sábanas del generalísimo, exigiendo a los médicos que ayuden a Stalin a respirar, y cerrando brusca-mente los ojos del anciano cuando dio su último suspiro. Después de llantos y lamentos murmurados del ama de llaves, oímos la voz de Beria mientras abre la puerta, gritando –según la hija de Stalin, con «el anillo del triunfo a la vista» ⁵– «¡Jrustalov! ¡Mi coche!».

Estrategias de desorientación

De nuevo, el argumento es difícil de aprehender: más que presentárnoslos, se nos insinúan los acontecimientos. Klenskii, uno de los más importantes cirujanos, va al hospital en el que trabaja y en una sala descubre un doble de sí mismo. Se da cuenta de que su propia detención debe de ser parte de unos turbios planes todavía desconocidos, y huye al campo. A Klenskii lo capturan, pero –tras soportar el horrible trato al que lo someten sus captores– de repente lo devuelven a Moscú, al lecho de muerte de Stalin, donde el dirigente yace boca abajo después de sufrir una hemorragia cerebral. La suya es una muerte ignominiosa, en una cama con las sábanas sucias y prácticamente sin atención médica. Beria llama a Klenskii claramente en un gesto simbólico, porque ya es demasiado tarde. La película de German no presenta en absoluto el anillo de triunfo de Beria del que se ha hablado; no es una celebración de la muerte de Stalin sino más bien una exploración brutal y absurda de la vida de una serie de personajes en un punto determinado del tiempo. Está Klenskii, su esposa y su amante, su familia, los vecinos, los familiares judíos de la esposa, a los que hay que esconder; está un trabajador de una tienda de abrigos de piel que, al

⁴ Las detenciones se produjeron después de una ola de cinco años de un antisemitismo feroz, iniciado alrededor de 1948, al comienzo de la Guerra Fría. A los judíos se los atacaba por ser «cosmopolitas desarraigados» desleales a los logros de la URSS, y el despido de judíos de sus puestos de trabajo y la denigración de las contribuciones judías a la ciencia y la cultura se produjeron en un tono muy similar al de la Alemania de la década de 1930. El 12 de agosto de 1952, fueron ejecutados veinticuatro de los veinticinco miembros del Comité Antifascista Judío, que incluía a importantes científicos, escritores y actores.

⁵ Svetlana ALLILUYEVA, *Twenty Letters to a Friend*, Londres, 1967, p. 15. [Ed. cast.: Svetlana STALIN, *Rusia, mi padre y yo (veinte cartas a un amigo)*, Planeta, Barcelona, 1967.]

comienzo de la película, pasa casualmente por delante de la NKVD, que espera a un sospechoso desconocido, y es enviado a Siberia. Y está el hijo de Klenskii, un muchacho cuya voz de adulto (como en *Ivan Lapshin*) oímos a intervalos irregulares en la película. Pero, una vez más, el muchacho no es testigo de todo lo que sucede, y la película no está contada exclusivamente desde su punto de vista; aunque varias escenas están rodadas con cámaras de mano, por debajo del nivel de la vista, sugiriendo quizá la perspectiva de un niño, también tienen el efecto de negar a la cámara cualquier autoridad sobre lo que sucede, cualquier sensación de control.

Esta estrategia —empleada en las primeras películas— se lleva al extremo en *Jrustalov, mashinu!*: a lo largo de las primeras secuencias, el espectador se ve embargado por una sensación de inquietud creciente por no saber lo que está sucediendo, desde qué perspectiva se está viendo el tema, qué importancia tendrán estas escenas más adelante en la película. Esta incomodidad se convierte en una forma de pánico narrativo, conforme la cámara entrando traspasando en interiores débilmente iluminados, conforme nos encontramos cada vez con más personajes cuya importancia no está clara, conforme nuestras esperanzas de que se establezca un argumento se ven continuamente decepcionadas. La película se despliega en una serie de situaciones absurdas, llenas de fragmentos de diálogo cómicos y elementos grotescos, pero la comedia se pierde a menudo bajo el peso de la necesidad de sentido del espectador, y bajo la creciente atmósfera de amenaza, de la posibilidad de caer en una brutalidad libre de ataduras. La carencia de sentido y la sombra de la violencia marcan un atrevido pero brillante intento de representar las paranoias de finales del estalinismo. De hecho, la lógica de la película es la de una situación alucinatoria, ilusoria, que bordea la histeria. El argumento, los acontecimientos, la cadena de causas y consecuencias son secundarias respecto de la evocación de un frenético estado imaginativo.

Como haciendo eco a esta imaginación dislocada, German emplea diversos registros. Hay momentos de crudo realismo —la terrible escena en la que Klenskii es sodomizado por sus captores en la parte trasera de una furgoneta— que parece pertenecer al género ruso de *chernuja*, literalmente «material negro»: un realismo envuelto en la suciedad, el fango, el sudor y la maldición de la vida diaria. Películas como *Malenkaia Vera (Pequeña Vera, 1988)*, de Vasili Pichul, y *Zamri, umri, voskresni (Congelarse, morir, renacer, 1990)* de Vitalii Kanevskii son buenos exponentes de la *chernuja*, y están claramente influidas por German. Kanevskii fue, de hecho, protegido de German a finales de la década de 1980; su estética de *brak* —forma de trabajar aficionada o burda— aparece al comienzo de *Ivan Lapshin*, cuando oímos al narrador toser y los ruidos que hace el equipo al ponerse en marcha. Tanto aquí como en sus primeras películas, además, German está en deuda con el neorrealismo italiano, y con las respuestas rusas a los neorrealistas, como *Istoriia Asi Kliachinoi (La felicidad de Asya, 1966)*⁶, de

⁶ Esta película tampoco se estrenó hasta 1986 pero, siendo como era un empleado bien relacionado de Lenfil'm, German seguramente pudo verla, aun a pesar de que estuviese «archivada».

Andrei Konchalovskii. El diálogo está lleno de jerga contemporánea y fragmentos de canciones populares, con una calidad burda e improvisada, acentuada por las frecuentes superposiciones y la intrusión de ruidos y voces extraños. German también ha hecho un uso extenso de actores no profesionales, una práctica neorrealista.

Hay, sin embargo, momentos absurdos y burlescos en *Jrustalov, mashinu!* que parecen apelar a una tradición cinematográfica diferente. Es quizá interesante, a este respecto, señalar que para German el «cine de Fellini es sólo realista»⁷. Esta última afirmación la hizo con referencia a *Roma* (1952), una ciudad que proporciona un vínculo de coincidencia con Gogol, cuya Rusia trastornada y dislocada influyó claramente en la última película de German. (De hecho, su título de trabajo era *Rus'-troika*, un reconocimiento a las últimas líneas de *Las almas muertas*.) Hay también momentos que insinúan la alegoría: Klenskii es atacado por una banda de niños que lo golpean con varas, una nueva generación embrutecida y embrutecedora, la prole de Stalin. Pero los planos de German tienen frecuentemente una belleza mística, una lucidez serena que desafía cualquier intrincada lectura simbólica. Casi al comienzo de *Jrustalov, mashinu!*, un perro callejero avanza silenciosamente por una calle cubierta de nieve; una desteñida y sombría extensión blanca se extiende ante Lashin cuando éste promete limpiar la tierra y plantar su jardín. Es la cámara persistente de un director que se complace en el plano como objeto estético en sí mismo; reminiscencias de Tarkovski, quizá.

Entre el deshielo y la caída

German procede de una generación de cineastas que no consiguieron labrarse una reputación (al contrario que Tarkovski) antes de que la liberalización de los años de Jrushchov se evaporase en la época de Brezhnev; testigos, cuando eran estudiantes, de un estallido de creatividad cinematográfica que no pudieron continuar. Aparte de la película de Tarkovski, *Stalker*, los últimos años de la década de 1970 son más conocidos por sus comedias simpáticas que por películas de gran importancia. La comparación con otro director casi contemporáneo es instructiva: German y Nikita Mijalkov (*El barbero de Siberia*, *Quemado por el sol*) proceden de familias bien relacionadas de la elite artística soviética —el padre de Mijalkov escribió la letra del himno nacional soviético, el de German desayunó con Stalin al menos dos veces—, pero mientras que German escogió ser *antipotochnyj*, las películas de Mijalkov han sido suntuosas y carentes de controversia: el dinero occidental ha entrado a raudales. Los problemas y complicaciones profesionales de German han tenido como resultado una carrera atrapada entre la onda más abierta y experimental de la década de 1960 y el duro realismo de los años de la perestroika. Paradójicamente, las películas de German pertenecen propiamente a este período en el que no se

⁷ Entrevista en *Iskusstvo kino* 8 (2000), p. 12.

pudieron estrenar: un puente entre dos fases del cine soviético. Ambas prefiguran y hacen referencia a una serie de mecanismos y estrategias estilísticos, raramente vistos en la obra de un director: cada fotograma de *Ivan Lapshin* está cargado de significados potenciales e historias sugeridas que emergen de manera diferente cada vez que se ven; *Jrustalov, mashinu!* está ahora alcanzando ahora reputación de clásico incomprendido. El actual proyecto de German, la adaptación de *Trudno byit'bogom*, de Strugatskii –cuyo guión escribió por primera vez en 1968– sigue su compromiso con aspectos difíciles del pasado ruso. Dos observadores de la tierra visitan un planeta similar al suyo en la época medieval, y se descubren constantemente tentados de intervenir y cambiar el curso de los acontecimientos. El libro fue un talismán del deshielo soviético de comienzos de la década de 1960; la invasión de Checoslovaquia puso fin a su rodaje en aquel momento. Al volver a ella, German tiene la posibilidad no sólo de hacer comentarios sobre la Primavera de Praga, sino quizá también sobre la actual «intervención» rusa en Chechenia.

Pero aunque sus películas están llenas de detalles reales y datos concretos, German no se considera un director de documentales o que muestra los acontecimientos. Cuando retrata el pasado es siempre como un cúmulo de detalles anecdóticos y objetos olvidados que nos obligan a reconocer sus complejidades y confusiones. En las películas de German hay una continua negación de la certidumbre: las explicaciones definitivas de lo «real» se ven debilitadas de una forma que revela al espectador la imposibilidad de recordar todo por completo, junto con los riesgos de olvidar incluso los más pequeños detalles incidentales. De hecho, a menudo son éstos los que hablan con más fuerza en las películas de German: cuotas de champán que nunca se alcanzarán, llanuras vacías que se quedan sin plantar, el perro callejero en la calle cubierta de nieve.