

## Lenin y después

El período comprendido entre la finalización de la Guerra Civil (1920) y la muerte de Lenin (1924) representa un verdadero desafío de reconstrucción y crecimiento para el poder bolchevique. ¿Cuánto tiempo y esfuerzo demandaría la transformación definitiva de la sociedad rusa? Nadie lo sabía realmente.

"¿Tendrá el proletariado tiempo suficiente para crear una cultura proletaria? Al revés que el régimen de los propietarios de esclavos y el de los señores feudales y el de la burguesía, el proletariado considera su dictadura como breve período de transición. Cuando queremos rebatir las concepciones demasiado optimistas sobre la transición al socialismo, señalamos que el período de la revolución social a escala mundial no durará meses, sino años y décadas; pero no siglos. ¿Puede el proletariado crear una cultura en ese lapso de tiempo? Los años de la revolución social han sido y serán de una cruel lucha de clases, en que la destrucción seguirá requiriendo más atención que la actividad constructiva."

Ya antes de la muerte de Lenin, la figura de Joseph Stalin –también vinculado al triunfo revolucionario de 1917– escala posiciones dentro del Partido y va construyendo su liderazgo a casi una década de gobierno comunista. No nos detendremos a revisar en este trabajo los distintos hechos que llevaron al ascenso definitivo de Stalin, a su enfrentamiento con León Trotsky y al posterior destierro de este último. Pero resulta pertinente poner especial atención en las explicaciones que al cabo de unos años el propio Partido daría de la "era stalinista" aún teniendo la posibilidad de establecer una lectura a posteriori y en perspectiva de aquella época: "En un ambiente de culto a la personalidad se hace posible la incorporación al movimiento socialista de fenómenos relacionados con los rasgos negativos de algunos dirigentes. (...) J.V. Stalin, por ejemplo, llegó a dirigente gracias a una serie de cualidades personales (...) como su fidelidad a la causa de la clase obrera, su gran capacidad como organizador, su voluntad de hierro e intransigencia en la lucha contra los enemigos. (...) Pero Stalin poseía otros rasgos en su carácter: brusquedad, intolerancia hacia la opinión ajena, una desconfianza enfermiza. (...) En condiciones normales, nada de esto podía causar un daño sensible; lo habrían impedido las normas de vida de la sociedad socialista, del Partido y del movimiento obrero, que imponen la dirección colectiva, un eficaz control de las masas sobre los dirigentes (...). Mas la situación en que transcurrió la actividad de Stalin no era ordinaria. (...) El cerco capitalista y de encarnizada lucha de clases y ataques de las corrientes hostiles del partido exigía una especial centralización. (...) Estos fenómenos negativos (los de la personalidad de Stalin), se entiende, no alteraron la naturaleza socialista de la sociedad soviética. También en ese período se produjo el rápido incremento de las fuerzas productivas, de ascenso del bienestar, la cultura y la conciencia de los trabajadores." La idea de la dureza "necesaria" imperaría –cada vez con más fuerza– de 1926 en adelante. Comienzan a aparecer enemigos donde antes no los había. Muy temprano Vertov atraería el comentario desfavorable y la atención del Partido. Sus cortes en el montaje, su cámara extraña con implementos para registrar "a escondidas" [24], sus experimentos con la pantalla dividida, sobreimpresiones e incluso rellenos animados, le habían conferido la reputación de un excéntrico, un dogmático que lo rechazaba todo en cine a excepción del propio trabajo del "Kinoks". Como Eisenstein, recibió la atención y la ayuda cercanas de la vanguardia europea que premió sus trabajos en distintos encuentros y festivales. Las autoridades centrales también se

alimentaban con los experimentos de Vertov, cada película exitosa se convertía en una cuestión de Estado y de relaciones internacionales, más allá de cómo se arreglaran los problemas puertas adentro. "Durante el período de dictadura, no cabe pensar seriamente en crear una nueva cultura, es decir, no cabe edificar a nivel histórico superior. Por el contrario, cuando la mano de hierro de la dictadura desaparezca, comenzará una época de creación cultural sin precedente en la historia, pero sin carácter de clase. (...) No sólo no hay una cultura proletaria sino que nunca la habrá y en realidad no hay motivos para sentirlo. El proletariado ha conquistado el poder precisamente para acabar para siempre con la cultura de clase y para abrir paso a una cultura humana. Muchas veces parece que olvidamos eso." Para el décimo aniversario de la Revolución, dos grandes producciones cinematográficas –además de otros tantos cortos y largos documentales conmemorativos– fueron proyectados por el Estado como festejo del triunfo de 1917. *Konets Sankt-Peterburga* (La caída de San Petersburgo), de V. Pudovkin estaría terminado antes que Oktyabr (Octubre), de Sergei Eisenstein, que sería exhibido sólo en parte para noviembre de ese año y que prescindiría de la mayoría de las escenas en que estuviera presente León Trotsky. Si bien la figura de Lenin no prevalece por sobre el proceso revolucionario, debe tenerse en cuenta que ésta sería una estrategia estalinista en los próximos años. Se ejercitaría la práctica del personalismo con una figura indiscutible de la Revolución para luego transponer esa glorificación en el propio Stalin. Maiakowski, que tiempo después se suicidaría, fue invitado a escribir una bienvenida a la muestra. Distribuyó alabanzas y críticas por igual:

"Los mejores deseos para el cine soviético en el décimo aniversario de la Revolución de Octubre sería renegar de ciertas cosas (...) Aprovecho la oportunidad para protestar una vez más y en toda forma contra el retrato de Lenin trazado por simulaciones tales como las de Nikandrov. Cuando un hombre que se parece a Lenin refuerza la semejanza con poses y gestos, se nota en todas esas superficialidades un completo vacío, una total ausencia de pensamiento (...) Escuché a un camarada definirlo correctamente: Nikandrov no se parece a Lenin sino a su estatua." Ese mismo año se publicaría la primera historia escrita del cine ruso que finalizaría su racconto en los felices años de 1923 y aunque la producción teórica de personalidades a esa altura reconocidas mundialmente –como Eisenstein y Pudovkin– no cesaría, se iría aplacando notablemente hasta convertirse, a principios de los años '30, en vidriosas "mea culpa" cada vez que un error, según la mirada del régimen, era cometido. Esta suerte de parálisis progresiva en la producción teórica actúa directamente sobre la identidad del cine soviético construido hasta el momento. Los notables textos y manifiestos de los realizadores –entre los que se encontraba Vertov– se constituían en un punto aparte en contraste con el silencio general de los directores de Hollywood donde hasta la época muy pocas veces se había roto el tabú establecido sobre un debate abierto acerca de los problemas del cine. Sobre el fin de la década más rica en debates, producción y experimentación del cine soviético, Dziga Vertov entrega al mundo sin duda su más grande película, *Chelovek s kinoapparatom* (El hombre de la cámara, 1929), que el régimen se negó a apoyar por considerarla "formalista". Vertov tuvo que aceptar la invitación del estudio VUFKU de Ucrania para la realización del film. Estos compromisos y cambios en la política de Kinok condujeron al derrumbamiento del grupo.

Para el momento en que la película era terminada había ya varias otras "sinfonías de la ciudad" hechas, entre otros, por Alberto Cavalcanti (París), Jean Vigo (Niza) y

Walter Ruttmann (Berlín).

La ocasión de ser la primera entre iguales había sido perdida y algunos críticos y documentalistas influidos por las técnicas del cine-ojo eran cada vez menos entusiastas sobre la influencia de Vertov sobre práctica del cine. "Con El hombre de la cámara, de Dziga Vertov, estamos en lo último que se ha iniciado en la filosofía del Cine-Ojo. Algunos de nosotros han oído mucho sobre el Cine-Ojo. Solamente los grupos más jóvenes parecen saber algo sobre él." "El hombre con una cámara fotográfica de película es, en consecuencia, no una película: es un álbum de fotos", comentó tiempo después John Grierson. El concepto de Vertov de un cine autorreflexivo, del espectador que se identifica con el proceso de rodaje y reordenamiento de una realidad construida, reaparecería con fuerza hacia el final de los años '50 en el trabajo de cineastas como el Chris Marker, Jean-Luc Godard o Jean Rouch.

Vertov avanza, a fines de los '20 por delante de Eisenstein y la mayoría de los otros "amos del cine mudo". En El hombre de la cámara, "crea" una imagen seria del pueblo ruso. "Representa un día en la vida de la ciudad enmarcada por la experiencia del cine, pero habla también sobre el papel del cine en sociedad. Se muestran espacios y épocas múltiples en las mismas ciudades rusas." ¿Dónde había quedado la realidad objetiva? ¿Era posible recomponer una realidad común para todos los que integraban el proceso revolucionario?

Un tratado cinematográfico sobre las posibilidades de la manipulación no era lo más aconsejable para la época. Aceptadas las dificultades, Vertov debe haber mirado nostálgicamente, en retrospectiva, su lista de comprobación de Kinok sobre lo esencial para filmar un Cine-Ojo:

1. medio de transporte rápido,
2. acción altamente sensible de la película,
3. cámaras ligeras,
4. equipo igualmente ligero de iluminación.

Esta lista parece la misma que por los años '60 tienen en sus manos cineastas como F. Wiseman y los hermanos David y Albert Maysles en los EEUU, que reconocieron – con el Free Cinema– la deuda conceptual hacia las ideas y a las prácticas de Vertov. Treinta años después, la idea "la película registra todo, sin falsificarlo" era aplicada con un agregado: "Para Vertov habían sido restringidas las manifestaciones públicas, las muchedumbres, y no podía explotar al máximo su idea de registro de la vida diaria porque su equipo no podía pasar inadvertido."

### **El sonido, las palabras**

La avidez por la aparición del sonido surge como una constante en la filmografía vertoviana. Todas sus películas, aún las mudas, son "musicales" y "sinfónicas". Los experimentos tempranos con la grabación del sonido pueden ser tomados como punto de partida. En Shestaya chast mira (La sexta parte del mundo, 1926) había experimentado con una voz grabada con los substitutos rítmicos de la voz humana. Alternando las frases con imágenes, Vertov alcanzó la ilusión de la narración fuera de la pantalla. Su primera experiencia total con el sonido, Entuziasm: Simfonia Donbassa

(Entusiasmo, Donbass Symphony, 1931), fue un éxito inmediato en el exterior. Charles Chaplin observó que él nunca se había imaginado que los sonidos industriales se podrían organizar de una manera tan hermosa y la llamó la mejor película del año.

Mientras, en la URSS, la película era ridiculizada, si bien se aceptaba su "correcta inclinación ideológica". Nuevamente, la estructura novedosa, la expresividad del montaje y la ruptura rítmica de los planos con sonido de voces humanas son la esencia de la modernidad. En abril de 1932, la prensa publica una resolución del Comité Central del Partido Comunista (bolchevique) de la URSS sobre los cambios por hacerse en las organizaciones literarias que luego se extendió a todos los campos de la actividad artística. La decisión invitaba a los artistas a "participar activamente en la causa de todo el pueblo", determinando la línea a lo largo de la cual se desarrolló el arte soviético. Nunca se mencionó el término "realismo socialista" en ese primer momento. Cualquiera que haya conocido los mecanismos burocráticos de cualquier partido stalinista –el PC argentino podría tomarse como referencia– sabrá que las órdenes nunca se dan directamente: se establecen a partir de la negativa del resto de las posibilidades. Ya en 1919 algunos funcionarios habían manifestado con fuerza que la Revolución debía vomitar entre otras cosas, "el cubismo, la gratuidad del arte y el automatismo psíquico de los surrealistas".

El realismo socialista fue definido luego ininidad de veces a partir de un trazado de coordenadas muy preciso: "La historia del cine soviético como arte del realismo socialista es inseparable de la historia de nuestro Estado, de nuestro pueblo y de nuestro Partido." Notable eficacia. Todo lo anterior en el cine ruso había sido realismo socialista. No había nada que explicar. No había ningún cambio. Solo había que continuar por ese camino bajo la tutela de Stalin.

Una serie de nuevos realizadores filman a partir del establecimiento de las nuevas políticas de Estado. Muchos de los films de Grigory Alexandrov, Boris Barnet, Alexandr Medvedkin, Mikhail Romm o Sergei y Georgi Vasiliev reestructuran relatos tomados de la literatura retornando paradójicamente al cine pre-revolucionario, básicamente anclado en un trabajo sobre la adaptación literaria y no sobre la especificidad de la narrativa cinematográfica.

En 1934, Vertov hace *Tri pesni o Lenine* o *Tres cantos a Lenin*, en conmemoración del décimo aniversario de su muerte, y tiene que esperar seis meses para su estreno oficial. Al final, fue agregado material de archivo adicional: se intentaba resaltar lo más posible la figura del líder.

Para esa época el arte en general y más específicamente el cine y la literatura soviéticos se hallaban en un momento crítico, que Trotsky describía desde su exilio en México:

"La Revolución de Octubre dio un impulso magnífico al arte soviético en todos los campos. Por el contrario, la reacción burocrática ha aplastado el renacimiento artístico con su mano totalitaria. (...) El arte oficial de la Unión Soviética –y allí no existe otro arte– comparte el destino de la justicia totalitaria, es decir, la mentira y el fraude. El objetivo de la justicia, como del arte, es la exaltación del jefe, la fabricación artificial de un mito heroico. (...) Numerosas películas sobre la Revolución de Octubre presentan un centro revolucionario dirigido por un Stalin que nunca existió. Con la

docilidad que lo caracteriza, el pretendido arte soviético ha hecho de este mito burocrático uno de sus temas predilectos. (...) El estilo actual se llama oficialmente 'realismo socialista'. El propio nombre le debe haber sido dado por un director cualquiera de una sección artística cualquiera. Ese realismo consiste en remedar los clichés provincianos del tercer cuarto del siglo pasado. El carácter socialista se expresa en la reproducción mediante fotografías falseadas de acontecimientos que nunca se produjeron. El ala izquierda de la intelectualidad occidental se ha postrado de rodillas ante la burocracia soviética. Los artistas dotados de carácter y de talento han permanecido por lo general al margen. Pero los fracasados, los carreristas y las nulidades han puesto aun mayor celo en trepar al primer plano".

A pesar de la utilidad de tomar los escritos de Trotsky con el fin de obtener una referencia de lo vivido en la Unión Soviética por esos años, la discusión sobre la delimitación del concepto de libertad en el marco de las necesidades colectivas es un tanto más compleja que la oposición Lenin-Stalin o Trotsky-Stalin.

Lo que une a un buen revolucionario marxista-leninista y a un conservador a ultranza es la capacidad de hacerse cargo, de una manera u otra, del poder que está ejerciendo. Idea totalmente ausente en la concepción liberal (de derecha o de izquierda) del mundo. "Libertad. Sí. Pero. ¿Para quién? ¿Para hacer qué?"

A la luz de la experiencia del "socialismo realmente existente" tal vez la idea que más deba ser revisada de esta teoría es el concepto de "consecuencias objetivas de los actos". El hecho de que, independientemente de las intenciones, lo que uno hace sirve de manera objetiva a determinados intereses. De modo que el "objetivismo" (el centrarse en el significado objetivo) es la forma aparente de su opuesto, un completo subjetivismo: Yo decido lo que tus actos significan desde mi formación, prejuicio y necesidades personales.

Por el contrario, dentro de la doctrina marxista-leninista, resulta valioso el concepto de "libertad real". La libertad es real precisamente, y sólo, como la capacidad de trascender las coordenadas de una situación dada, es decir de redefinir la situación misma en la cual uno es activo. Aquí nos encontramos en el nervio central mismo de la ideología liberal: el concepto de libre elección basado en la idea de un sujeto psicológico dotado de inclinaciones que él o ella buscan cumplir.