



Universitat
Oberta
de Catalunya

*“ El pla-seqüència com a
recurs de rebel·lió estètica,
narrativa i política: el cas
Kalatozov - Urusevski ”*

Autor

Maties Tugores

Tutora

Maria Bestard

Juny 2019

Treball Final de Grau

Resum

El present treball d'investigació pretén analitzar, des d'un punt de vista qualitatiu, el valor estètic i narratiu que té el pla-seqüència en el cinema del georgià Mikhaïl Kalatozov. D'aquesta manera, l'estudi s'erigeix a través de tres vessants: la complexa conceptualització teòrica del recurs filmic en continuació anomenat pla-seqüència; la posada en valor d'una filmografia extraordinària com la de Mikhaïl Kalatozov —i molt especialment les seves col·laboracions amb el director de fotografia Serguei Urusevski—, sempre relegada a un segon plànol en la història del cinema soviètic; i la contextualització de la seva obra dins les turbulències sociopolítiques que van caracteritzar la Unió Soviètica fins la seva dissolució.

Paraules clau

Cinema – Pla-seqüència – Cinema soviètic – Kalatozov – Direcció cinematogràfica – Urusevski – Cinema polític

Abstract

The present research paper aims to analyze, from a qualitative point of view, the aesthetic and narrative value that has the sequence shot in the cinema of the Georgian Mikhaïl Kalatozov. In this way, the study is raised through three aspects: the complex theoretical conceptualization of the film resource in continuation called sequence shot; the enhancement of an extraordinary filmography such as that of Mikhaïl Kalatozov —and especially his collaborations with the director of photography Serguei Urusevski—, always relegated to a second plane in the history of Soviet cinema; and the contextualization of his work within the sociopolitical turbulence that characterized the Soviet Union until its dissolution.

Keywords

Cinema – Sequence shot – Soviet cinema – Kalatozov – Film direction – Urusevski – Political cinema

ÍNDEX

1. Introducció	4
1.1. Objectiu de la investigació	8
1.1.1. Objecte material: el pla-seqüència.....	9
1.1.2. Delimitació geogràfica temporal: la desestalinització	9
1.2. Metodologia.....	10
1.3. Introducció al marc teòric	12
2. Fonaments teòrics.....	13
2.1. Teoria i conceptualització del pla-seqüència	14
2.1.1. Introducció història	14
2.1.2. Unitats de segmentació del llenguatge cinematogràfic	18
2.2. Característiques estètiques i evolució del cinema soviètic.....	32
3. El cinema de Mikhaïl Kalatozov	45
3.1. Breu introducció biogràfica	46
3.2. Tres estilístics i narratius	50
3.3. Primera etapa: la forja d'una identitat.....	55
3.4. Etapa de transició: cinema d'encàrreg	60
3.5. Conseqüències estètiques del desgel estalinista.....	64
4. Anàlisi i interpretació	68
4.1. Quan passen les cigonyes (1957)	69
4.2. La carta que mai fou enviada (1960).....	77
4.3. Sóc Cuba (1964)	84
5. Conclusions	94
6. Referències bibliogràfiques	98

1



Introducció

Nous trouvons tout ici: la profondeur de champ et les plafonds de Welles, les travellings acrobatiques de Ophüls, le goût viscontien de l'ornement, le style de jeu de l'Actor's Studio. Ce qui importe, ce n'est pas que, dans ce film l'expression prime le contenu, mais qu'il s'exprime dans une langue dont, au-delà de l'Elbe, on ne connaissait pas.

(Ho trobem tot aquí: la profunditat de camp i els límits de Welles, els tràvelings acrobàtics d'Ohpüls, el gust viscontià pels ornaments, l'estil actoral de l'Actor's Studio. El que importa no és que dins el film hi predomini l'expressiu per sobre del contingut, sinó que s'expressa en un llenguatge del qual, més enllà de l'Elba, desconexíem fins al moment).

Éric Rohmer, a propòsit de *Quan passen les cigonyes*

Mikhaïl Kalatozov és un cineasta d'origen georgià que ha gaudit de molt poca notorietat, tant en esferes especialitzades com, especialment, entre el públic. La seva filmografia la componen una vintena de produccions, la majoria de les quals, malauradament, no es troben disponibles o poden visualitzar-se en condicions de molt dubtosa qualitat. De totes maneres, considerem que les obres accessibles constitueixen un llegat filmic de valor incalculable, tant per als estudis crítics com per als futurs espectadors que s'acostin al seu treball. Tot i que en certa manera ens trobem davant un director¹ de cinema *oblidat* (especialment si jutgem el nivell de les seves obres mestres, que podria ser equiparable al dels millors films d'Eisenstein, Vertov o Tarkovski), no és menys cert que durant els darrers anys la seva figura ha anat adquirint una major presència entre els estudis sobre cinema i les retrospectives.

Això es deu, en bona part, a la (re)descoberta que van fer l'any 1995 Martin Scorsese i Francis Ford Coppola de *Ya Kuba* (Sóc Cuba, 1964), un film-poema èpic que vanagloriava la revolució castrista i que fou un fracàs absolut de crítica i públic —va durar una setmana en cartellera. El film els va impressionar de tal manera que van estimular la seva projecció en nombrosos festivals i van impulsar la restauració d'una còpia en 35mm. A dia d'avui és possible, per l'espectador mitjà, de veure en bona qualitat les seves pel·lícules més representatives i llorejades (com per exemple gràcies al paquet de films editat per Agnès B. i Potemkin Films que ens servirà de suport per a realitzar l'anàlisi de les tres obres escollides).

Seria injust, en tot cas, ressaltar la importància de l'obra de Kalatozov sense fer-nos ressò de la participació capital en els seus millors films del director de fotografia Serguei Urusevski (i la seva companya Bela Fridman). Urusevski és un artista que es veu molt influït pels treballs d'Eduard Tissé, camarògraf i director de fotografia de totes les pel·lícules d'Eisenstein, i que alhora tindrà una influx notable en altres cèlebres directors de fotografia com Vadim Yusov, encarregat de donar forma a

¹ Emprem la forma del masculí singular com a genèric d'acord amb els estàndards i entrades terminològiques del DLC/IEC. Entenem l'ús del genèric com a terme inclusiu i no pas discriminatori, i l'utilitzem per conveniència en la fluïdesa i la claredat textual.

l'estètica i l'atmosfera tarkovskiana. Tot i que l'equip Kalatozov – Urusevski va treballar per primer cop a *Pervyy eshelon* (El primer comboi, 1956), no fou fins un any més tard que va començar la seva fructífera i celebrada col·laboració amb *Letyat zhuravli* (Quan passen les cigonyes, 1957), que prosseguí amb obres com *Neotpravlennoye pismo* (La carta que mai fou enviada, 1960) i la ja citada *Ya Kuba* (Sóc Cuba, 1964).

En el moment d'incidir en l'obra de qualsevol cineasta —o artista— soviètic, a més, cal tenir en compte el context en el qual es desenvolupà el seu treball. En Kalatozov, com en la majoria de creadors que sorgiren de la Unió Soviètica, creiem que és important donar a entendre que la relació artística i política és indissoluble i que nosaltres, tot i que tindrem molt present l'element social i ideològic dels seus films, atorgarem preeminència a la seva vessant narrativa i estètica. És per això que l'anàlisi se centra en tres pel·lícules realitzades durant l'etapa coneguda com *desestalinització*, un breu període de llibertat creativa que es despenia dels estrictes codis visuals imposats pel realisme socialista.

D'aquesta manera, Kalatozov s'adhereix a un aspecte típic dels anys del post-estalinisme: el redescobriment del sentiment individual. I ho fa a través d'un recurs, el del pla-seqüència, que pretén també desmarcar-se del cinema estàtic de l'època de Stalin a través del dinamisme del moviment i de la no fragmentació de les seqüències. Així, entenem el recurs filmic del pla-seqüència com un element de rebel·lió transversal: *polític*, perquè defuig l'ortodòxia estètica i ideològica que havia imperat durant les tres dècades anteriors; *narratiu*, perquè ajuda a dotar de matisos la psicologia dels personatges, així com permet una major connexió emocional i delimita i descriu l'espai de l'acció; i *estètic*, perquè l'agosarada posada en escena i la confecció dels enquadraments cinematogràfics han aconseguit crear unes de les obres més belles de la història del cinema.

Aquest estudi presenta una estructura fragmentada en quatre grans blocs: els tres primers, de caràcter més teòric, estableixen la metodologia de treball, defineixen el concepte del pla-seqüència i sobrevolen la història cinematogràfica de la Unió

Soviètica, incidint posteriorment en els trets estilístics i en l'evolució del cinema kalatozovià. El quart bloc tractarà d'aproximar-se a l'anàlisi filmica de tres obres de Kalatozov (*Quan passen les cigonyes*, *La carta que mai fou enviada* i *Sóc Cuba*) a través dels postulats teòrics treballats durant els blocs anteriors. Finalment, conclourem la investigació determinant els resultats de les anàlisis i verificant (o no) la tesi del valor estètic i narratiu del pla-seqüència en el cinema de Mikhaïl Kalatozov.

1.1 Objectiu de la investigació

El mode d'enunciació filmica conegut com a pla-seqüència esdevé el centre d'estudi d'aquesta investigació. Més concretament, l'objectiu és l'anàlisi del valor narratiu i estètic que es desprèn de tres films de Kalatozov en l'era post-estalinista, ja que és el moment en el qual el cineasta, juntament amb el director de fotografia Urusevski, gaudeix d'una major llibertat creativa, sense ser coartada o condicionada pel realisme socialista. D'aquesta manera, pretenem respondre la qüestió de si el cinema kalatozovià és excessivament formalista i avantposa l'element visual al narratiu en les seves obres.

El que volem demostrar és que, en el paradigma constructiu de la continuïtat visual i sonora, a més d'actuar com a prodigi tècnic de planificació i direcció cinematogràfica, hi reposa un extraordinari valor narratiu. Com veurem més endavant, la decisió de posar en marxa aquest recurs filmic esdevé arriscada, ja que es tracta de preses de complicada execució i planificació que molts cops es podrien resoldre (sense afectar el desenvolupament narratiu de la trama) amb un clàssic muntatge extern. La realització d'un pla-seqüència involucra un gran nombre de professionals que, durant un temps determinat (poden ser uns segons o molts minuts) necessiten una enorme concentració i precisió perquè la presa resulti satisfactòria. Qualsevol petita errada —el micròfon d'un tècnic de so que entra en el pla accidentalment, un enquadrament poc fluid per part del càmera, una il·luminació que en un moment donat no respon a les expectatives fixades— posarà en perill la presa, obligant a repetir-la fins que sigui bona. Quan es tracta de preses de curta

durada la repetició no presenta una gran problemàtica, però imaginem-nos que es trunca l'enregistrament d'un dels eterns plans-seqüència de Béla Tarr (que poden durar en moltes ocasions prop de deu minuts, i realitzats amb complexos moviments de càmera) per dilucidar el risc artístic que es desprèn d'aquest recurs.

Fet i fet, és una de les hipòtesis que volem validar: la del coratge artístic i creatiu en la direcció cinematogràfica, en el cas de Kalatozov – Urusevski, a més, amb l'afegit que el recurs fílmic es presenta com una eina de rebel·lió política, fet que confegeix, al nostre parer, encara una major bellesa i compromís a la seva obra.

1.1.1 Objecte material: el pla-seqüència

El pla-seqüència (o presa en continuïtat) constitueix un dels molts recursos de què disposa un cineasta per donar forma al contingut del seu treball. En la nostra investigació apareix com l'element central d'estudi, és a dir, que és el marc estilístic i narratiu de referència que utilitzarem durant l'anàlisi de les pel·lícules escollides. Així doncs, l'anàlisi i interpretació que durem a terme durant el capítol quart, donarà prioritat a aquesta unitat discursiva i no a d'altres aspectes que també poden ser d'interès per s l'espectador d'una obra cinematogràfica. Ens interessa el funcionament i el valor del recurs del muntatge intern i el delimitarem a l'àmbit fílmic —ja que no és un recurs exclusiu del llenguatge cinematogràfic.

1.1.2 Delimitació geogràfica i temporal: la desestabilització

La investigació se circumscriu en els límits geogràfics de l'extinta Unió Soviètica, ja que són les fronteres (físiques, però també ideològiques) que impulsen el caràcter i els trets estilístics del denominat cinema soviètic. Tot i que globalment han existit unes *regles del joc* que han pretès recollir les característiques del llenguatge cinematogràfic, no és menys cert que cada país del món, tot i que no és aliè a les similituds i repeticions, ha produït cinemes de molt variada naturalesa. El cinema soviètic, com veurem més endavant, és esclau del context sociopolític en el qual neix i es desenvolupa.

Tot i així, el nostre estudi presenta també una acotació temporal que no és menys important a l'hora de realitzar l'anàlisi de les tres obres kalatozovianes. Com veurem més endavant, la tríada de films germina en un moment històric de la vida soviètica: la mort de Stalin i la conseqüent desestabilització en nombrosos camps de la gestió governamental, com el cultural, l'econòmic o el de l'ordre social. El també conegut com a *desgel de Jrushchov* provocà el final del realisme socialista i, amb ell, dels estrictes codis visuals que determinaven la forma de les produccions soviètiques. És en aquest període en el qual Kalatozov firma les seves millors obres i fins i tot gaudeix d'una momentània fama internacional —provocada per la Palma d'Or que guanyà *Quan passen les cigonyes* l'any 1957.

1.2 Metodologia

L'estructura metodològica del present treball d'investigació s'iniciarà amb un recorregut bibliogràfic que busca desentranyar un ús concret del significat de pla-seqüència (ja que encara no existeix un acord entre professionals i teòrics sobre una definició definitiva d'aquest recurs de continuïtat visual i sonora). Resulta important delimitar el concepte, perquè serà a través de la seva definició que es durà a terme l'anàlisi posterior. Aquesta definició es farà a partir de l'elecció d'un determinat corpus teòric i en base a una inevitable decisió subjectiva. El treball bibliogràfic ens ha de permetre, alhora, definir l'obra i els trets estilístics del seu autor i el seu director de fotografia, a més d'ajudar-nos a delimitar contextualment la seva filmografia, a través d'un breu recorregut a la història russa i soviètica, tant social i política com cinematogràfica.

Un cop especificat el significat particular de pla-seqüència pel present estudi, les característiques de la filmografia kalatozoviana i els imperatius estètics que existiren durant la seva carrera, es procedirà al visionat i anàlisi de diversos fragments dels tres films escollits. Agnès B. i Potemkin Films han editat un paquet que inclou les tres obres successives que millor mostren el talent del georgià. És a partir d'aquesta edició que podrem realitzar les anàlisis dels diversos fragments dels

films on apareix el recurs cinematogràfic de la no fragmentació. És també gràcies a aquesta edició que podrem posar en imatges les idees visuals que van crear Kalatozov i Urusevski, a través de captures de pantalla i explicacions detallades del funcionament del pla-seqüència (o presa prolongada, distinció en la qual aprofundirem a l'apartat de la fonamentació teòrica).

Cada un dels visionats ens permetrà incidir en l'ús que fa Kalatozov del muntatge intern i quin és el valor que representa en cada un dels films, així com les funcions que compleix a cada fragment (expressiva, simbòlica, decorativa). Tot plegat amb l'ànim de vindicar una figura que, a causa de la ferotge competència nacional, ha quedat lleugerament deslluïda dins la relació històrica no només de cineastes soviètiques, sinó també i per extensió a escalamundial.

1.3 Introducció al marc teòric

La delimitació del marc teòric reposa sobre tres grans blocs, que aglutinen un seguit d'autors que ens permetran l'enfocament adient per dur a terme la investigació. Els blocs tenen a veure amb les diferents temàtiques que, malgrat la seva independència, s'han agermanat en aquest treball i que són necessàries per entendre'n el *tot*.

Així, el primer, que ens servirà per definir les bases del llenguatge cinematogràfic que intervenen en el cinema de Kalatozov, estarà compost pels discursos teòrics elaborats per pensadors de la talla de Noël Burch (*Praxis du cinéma / Praxis del cine*), André Bazin (*Qu'est-ce le cinéma? / ¿Qué es el cine?*), David Bordwell i Kristin Thompson (*Film Art: An Introduction / El arte cinematográfico*) o Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma / Estética y psicología del cine*). Aquest conjunt d'autors ens permetran reflexionar sobre la sintaxi i el llenguatge filmic i elaborar el corpus teòric necessari per poder dur a terme l'anàlisi posterior dels fragments de les pel·lícules.

El segon bloc, de caràcter més històric, ens ajudarà a construir una visió panoràmica de l'essència i l'evolució del cinema soviètic, des dels inicis del cinema

rus prerevolucionari fins a la desintegració de la Unió Soviètica. Entre els textos destacats que ens oferiran suport per redactar aquest apartat trobem, entre d'altres, *Historia del cine ruso y soviético* (Jay Leyda), *Atlas del cine* (André Z. Labarrère) o *Historia de la Unión Soviética 1917-1991* (Carlos Taibo). Sense l'ajut d'aquestes obres no podríem copsar les turbulències socials, polítiques i culturals que van afectar la ciutadania soviètica i, en la mesura que ens interessa, els seus cineastes.

Finalment, un darrer bloc format en aquest cas per nombrosos articles i estudis que pivoten al voltant de l'obra kalatozoviana. El fet que es tracti d'un realitzador que es troba als marges de la popularitat (tant pel que respecta a públic com a estudis teòrics) ens dificulta la troballa d'escrits sobre la seva figura que s'estenguin al llarg de moltes pàgines: és per això que el realitzarem a través d'articles, breus monogràfics i fins a tres films documentals que versen sobre el treball del director georgià.

2



Fonaments teòrics

2.1 Teoria i conceptualització del pla-seqüència

2.1.1 Introducció històrica

Des dels inicis del cinema, i de forma paral·lela a la seva creació i al consum filmic, es van anar obrint pas nombrosos i necessaris estudis que reflexionaven sobre el llenguatge d'un art que tot just naixia. El cinema es presenta com a objecte d'estudi des de diverses perspectives, que poden conduir-nos per revolts sociològics (cinema com a control de masses), científics (estudi de la semiòtica i el significat de símbols i imatges), empresarials i econòmics (cinema com a producte industrial) o artístics (cinema entès com a mitjà d'expressió estètica).

De la mateixa manera com ha anat sorgint i desenvolupant-se tot un calidoscopi de reflexions teòriques sobre el mitjà, s'han anat definint conceptes (poques vegades de forma tancada i absoluta) que pretenen sistematitzar i configurar el llenguatge cinematogràfic. El cinema, en el seu estat més primigeni, encara no havia desenvolupat un discurs propi: es tractava d'un manlleu a cavall entre la fotografia i la idiosincràsia teatral. No existien els moviments de càmera i l'expressivitat de les històries s'aconseguia únicament a través dels decorats, de la intensitat de la història o de la passió (i el maquillatge) que els actors i actrius conferien a les seves interpretacions.

Tot i que alguns camarògrafs dels germans Lumière havien experimentat algun cop amb el moviment (mai sobre el seu eix), normalment acoblant la càmera en un mitjà de transport, les seves intencions no deixaven de ser majoritàriament documentals i sense un gran valor cinematogràfic —més enllà de la vàlua arqueològica i nostàlgica que li atribuïm avui dia. George Méliès fou un dels primers cineastes que van decidir explotar les capacitats tècniques i expressives del nou mitjà, innovant en una gran quantitat de recursos que li permetien crear il·lusions fins aleshores no vistes. Si els Lumière buscaven plasmar la realitat i Méliès entenia el

cinema com un mitjà per fer volar la imaginació, als Estats Units van aparèixer una sèrie de realitzadors que erigien les bases del relat cinematogràfic.

Un dels més precoços va ser el britànic George Albert Smith, que en el seu curtmetratge d'un minut de duració *A kiss in the tunnel* (La besada en el túnel, 1899) va enregistrar una de les primeres preses en moviment en continuïtat. Ho aconseguí acoblant una càmera a la part posterior d'un tren i va realitzar el que avui es coneix com a *passeig fantasma*, que feia la impressió a l'espectador d'estar flotant per sobre dels rails de la via ferroviària. Aquest film no només és conegut per aquest avanç tècnic, sinó que també va remoure molta polseguera per la sensualitat i erotisme de la besada entre un home i una dona a l'interior del tren, tot aprofitant la fugaç obscuritat amb la qual eren obsequiats quan el comboi s'endinsava dins un túnel. Uns anys abans, Alexandre Promio, operador de càmera lionès que treballava pels germans Lumière, ja havia realitzat una acció similar, col·locant l'aparell cinematogràfic sobre una gòndola veneciana en el curtmetratge *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau*, de l'any 1896 (Fig. 1). La càmera ja podia seguir el subjecte de l'acció, fet que facilitaria la irrupció del pla-seqüència entre els realitzadors de l'època amb més inquietuds artístiques i narratives.



Fig. 1 Alexandre Promio fou un dels primers camarògrafs en realitzar un tràveling, recurs molt utilitzat per Kalatozov per a l'elaboració dels seus plans-seqüència (Vimeo)

Tornant a Albert Smith, també contribuí a altres avenços en la gramàtica cinematogràfica, introduint en els seus films uns dels primers *primers plans* de la

història del cinema. El seu tímid intent a *Grandma's Reading Glass* (Les ulleres de llegir de l'àvia, 1900), en el qual utilitzava l'excusa de la lupa per apropar-se als objectes, s'arrodoneix a *Sick Kitten* (Gatet malalt, 1903), on a través d'un tall entre plans molt natural, veiem com es passa d'un pla general curt a un primer pla d'un gatet que pren la medicina per guarir-se. El fet de veure que amb aquest canvi de pla i aquesta aproximació al subjecte d'interès l'acció seguia sent intel·ligible per l'espectador va permetre la progressió i aprofundiment en la teorització de l'art cinematogràfic.

Edwin S. Porter, a l'Amèrica del Nord, va cometre un error (molt propi de l'experimentació en un llenguatge encara incipient) en la concepció narrativa del seu film *Life of an american fireman* (Vida d'un bomber americà, 1903). Per representar el salvament d'una família durant un incendi i l'extermini del foc, repeteix la mateixa acció sense realitzar un muntatge en paral·lel. És a dir, en primer lloc veiem l'acció del bomber dins una habitació interior, en el moment de salvar una dona i el seu nen d'un fatal desenllaç provocat per les flames i la fumarada. Un cop finalitza aquesta acció, Porter ens mostra exactament el mateix des de l'exterior de la casa, des de la possible perspectiva d'un vianant que passeja pel carrer i veu com salven una dona i el seu fill d'un incendi. Tot i que avui dia ens sembli lògic i natural entendre que l'escena s'hauria d'haver muntat en paral·lel, alternant les escenes interiors i exteriors, en l'incipient inici de segle s'havien de cometre errors d'aquest tipus per permetre una reflexió i un avenç en la sintaxi filmica.

La tècnica progressava a una velocitat vertiginosa durant els primers anys de la dècada del 1910. Veiem, segons Labarrère (2009: 12), com el 1914 el cineasta italià Giovanni Pastrone creava amb *Cabiria* la primera superproducció cinematogràfica de la història, al mateix temps que sistematitzava l'ús del *tràveling*. D.W. Griffith, considerat per molts el *pare del cinema modern* per la seva contribució en la solidificació de les bases del llenguatge cinematogràfic, quedà severament impressionat quan va visionar la superproducció italiana. La seva ambició sense mesura el portà a la creació de dues de les pel·lícules capitals de l'etapa silent del cinema: *The Birth of a Nation* (El naixement d'una nació, 1915), en la qual hi apreciem

el domini del muntatge altern i *Intolerance* (Intolerància, 1916), on hi apareix el mestratge en el muntatge paral·lel.

Mentrestant, un jove cineasta alemany començava a dirigir les seves primeres pel·lícules. La seva carrera s'havia vist interrompuda per l'esclat de la Primera Guerra Mundial, però un cop finalitzada, començava una de les filmografies més estimulants del cinema silent. El jove es feia dir F.W. Murnau i l'any 1924 utilitzà la primera càmera *mòbil* en el seu film *Der letzte mann* (L'últim):

[Murnau] *no dejó de innovar en el lenguaje plástico aportando a la narración la dinámica de una cámara en constante movimiento, ya fuera a través de travellings subjetivos (atando la cámara al pecho del operador) y travellings circulares o de movimientos de grúa (ubicando la cámara en el extremo de una escalera de incendios). De este modo, con Murnau, la cámara quedó definitivamente liberada de su estatismo.*

(Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado)

La complexitat de la posada en escena de *L'últim*, la desoladora interpretació d'Emil Jannings i la fusió entre cinema expressionista i realisme social van catapultar la carrer del jove Murnau. La seva desinhibició tècnica era ja tota una realitat i el seu progrés com a cineasta era patent en les dues obres alemanyes posteriors. La seva reputació era tan alta en aquell moment que la poderosa Fox Film Corporation li oferí un contracte a Hollywood, on el 1927 realitzà la que actualment es considera la cinquena millor pel·lícula de tota la història del cinema², la bellíssima *Sunrise: a song of two humans* (Albada: una cançó de dos humans).

² Segons es desprèn de la votació de la prestigiosa revista britànica *Sight & Sound*, del British Film Institute (2012), a <https://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>

La citació d'aquest film no és fútil, i és que hi trobem un dels primers plans-seqüència de la història del cinema. En el pla-seqüència, el protagonista (interpretat excel·lentment per George O'Brien) s'endinsa de nit entre un frondós boscatge per retrobar-se amb la seva amant, que l'espera sota la llum de la lluna. La càmera persegueix el protagonista entre el fullam i la boira nocturna. No es tracta només d'una fita estètica i tècnica impensable en aquella època (ja hem vist que, abans de Murnau, la càmera privilegiava l'estatisme i que quan es movia ho feia per mitjà d'estructures molt senzilles, repetitives i amb poca incidència en la gramàtica filmica), sinó que representa a la perfecció l'estat del protagonista: sense que existeixi un tall veiem O'Brien avançar d'espatlles a la càmera, després es dirigeix cap a la dreta de l'enquadrament, posteriorment cap a l'esquerra i finalment el veiem aproximar-se frontalment per desaparèixer entre fullatge i tenebres. Aquests moviments no són banals, sinó que expressen de manera unívoca el sentiment de desencaminament i de desconcert del protagonista quan va a l'encontre de la seva amant (no en va, totes les escenes entre els amants són encontres nocturns). Aquest ús narratiu del pla-seqüència tindrà lloc en els films de Kalatozov que hem escollit per dur a terme aquesta investigació, i és per això que ens interessava exemplificar-ho a través d'una de les escenes més brillants de la història del cinema.

2.1.2 Unitats de segmentació del llenguatge cinematogràfic

En aquest apartat del treball de recerca, s'incidirà, de manera succinta i directa, en els aspectes que considerem essencials per realitzar la posterior anàlisi de les particularitats del llenguatge i estil adoptats per Mikhaïl Kalatozov. L'ordre que s'ha valorat per definir cada una d'aquestes unitats es vincula al seu nivell de complexitat, tant tècnica com conceptual. Així, començarem centrant-nos en la presa, que, tot i que no té un valor *per se* en el producte filmic definitiu, sí que ens interessa en la mesura que serà la que permetrà la constitució dels plans que formaran part del film.

Presa

La presa, a diferència d'altres recursos filmics, no ha presentat un debat conceptual aferrissat entre els teòrics i assagistes cinematogràfics. La seva definició majoritàriament homogènia ens permet presentar-la sense embuts. Donada la seva naturalesa indissoluble del pla, aquesta és l'opinió de Bestard:

El concepto de plano existe cuando ya ha sido montado. En el momento del montaje se manipula la imagen convenientemente para darle el ritmo necesario dentro de la narración. En el momento del rodaje no existen planos, sino tomas.

(Bestard, 2011: 30)

Conseqüentment, la presa no forma part del producte cinematogràfic finalitzat, sinó que més aviat n'és el germen, l'enregistrament videogràfic del que, a posteriori, durant el procés de post-producció, serà denominat pla. Alguns autors van fins i tot més enllà, quan proposen que la presa no existeix únicament a través de l'enregistrament de la imatge, sinó que també pot definir-se com a tal a l'enregistrament *virtual* que du a terme l'operador mentre realitza proves de moviment de càmera abans de començar a rodar. És el cas de Fernández Díez i Martínez Abadía, que afirmen:

Pueden hacerse tomas de prueba en vídeo o cine sin registrarlas (tomas mecánicas) o transmitir imágenes sin haberlas grabado previamente (vídeo en circuito cerrado o televisión en directo). En otros casos, la finalidad de la toma es ser registrada sobre un soporte, película cinematográfica o cinta de vídeo.

(Fernández i Martínez, 1999: 30)

De tota manera, des del punt de vista de la direcció cinematogràfica, ens interessa la materialització de la presa en la mesura que la seva existència és una condició imprescindible per l'existència posterior del pla cinematogràfic.

Enquadrament

La delimitació de l'espai i la imatge filmica venen donades per l'enquadrament (i per la composició del pla). Així, l'enquadrament és la selecció de la imatge i l'espai que entra o no entra dins el pla. Tot l'espai i l'acció que no veiem dins el pla és perquè es troben fora de l'enquadrament, és a dir, fora del camp visual que ve donat per *l'ull* de la càmera. El fora de camp constitueix un recurs cinematogràfic molt utilitzat i poderós en la construcció de la dramaturgia filmica, que projecta situacions exteriors al pla que molts cops entenem a través del so. Un dels autors contemporanis que utilitzen aquest recurs amb més freqüència (i encert) és l'austríac Michael Haneke, que aprofita els espais invisibles a l'espectador per elevar la perversió dels seus personatges a cotes molt elevades (fig.2).

Bordwell i Thompson ens recorden que l'enquadrament pot mostrar-se en diferents formes i dimensions (2003: 209). L'enquadrament de la pel·lícula havia de ser rectangular, responent a unes proporcions aproximades de 3 a 2, fet que propiciava una proporció d'aspecte d'1.33:1. Segons aquests dos teòrics estatunidencs, durant els anys 30, Hollywood va establir el que es coneix com a proporció de l'Acadèmica (que era de 1.33:1 però que a la majoria de projeccions en realitat era de 1.37:1). Aquesta és la proporció d'aspecte que tenen els tres films de Kalatozov analitzats en el present treball d'investigació.



Fig. 2 La violència és *invisible* als ulls de l'espectador: l'assassinat del nen de la família es comet mentre veiem un dels criminals preparant un sandvitx a la cuina i l'evidència del crim es representa a través de la sang degotant de l'aparell televisiu (Youtube)

En films que incorporen entre els seus recursos narratius el pla-seqüència, l'enquadrament (i el reenquadrament) es realitza a temps real a partir de la coreografia que l'operador de càmera hagi acordat amb el director de fotografia i el realitzador. Així veurem com, en l'obra kalatsovià, l'enquadrament durant el pla-seqüència li permet excloure elements del quadre que consideri poc valuosos, així com incidir especialment en altres detalls significatius que apareguin o desapareguin en la profunditat del quadre.

Pla

Si per definir el concepte de la presa hem hagut d'evocar el pla cinematogràfic per poder entendre-la en tota la seva magnitud, podem dir que el pla neix inequívocament a partir de les preses. És en la fase de muntatge del film en el qual un pla esdevé pla: a través de la manipulació, l'edició i el tall de les imatges ja enregistrades. Tornem a Bestard i la seva definició de pla:

Plano es la unidad narrativa de una obra audiovisual, resultado de la selección y composición del espacio natural en que ha sido rodado y que, complementándose con los planos anteriores y posteriores, expresa una idea concreta e imprime impulso a un discurso determinado.

(Bestard, 2011: 30)

La definició de pla, a diferència de la conceptualització de pla-seqüència, ha generat un notable consens entre teòrics i assagistes del mitjà cinematogràfic. De totes maneres, cal ser prudent en el seu ús, i és que existeix la possibilitat de confusió del concepte si s'analitza des de diferents disciplines. Per exemple, quan un operador de càmera parli de pla és possible que es refereixi a l'enquadrament (l'espai visual que abasta la càmera), mentre que si ho fa un muntador la seva visió del pla s'agermanarà més a la que tractem en aquest treball. Jean Mitry, un dels historiadors, teòrics i crítics del cinema més citats i reconeguts per la seva valuosa aportació a la reflexió en el mitjà filmic, apunta la següent definició de pla, que no es troba en absolut allunyada d'altres intents d'acotar el concepte:

El plano (constituido por una serie de instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo) podía ser considerado como la unidad filmica. Lo es, en efecto, pero esta noción de plano está relacionada con la historia del cine.

(Mitry, 2002: 168)

Tot i que apriorísticament sembli un concepte senzill, aquesta unitat mínima del llenguatge cinematogràfic es presenta gairebé inabastable donada la seva heterogeneïtat. De la definició de Bestard en podem extreure que el pla es defineix mitjançant dues variables: l'espai (*selecció i composició de l'espai natural*) i el temps (*imprimeix impuls (ritme) a un discurs determinat*). Des del punt de vista temporal, el pla és la captació de la imatge que realitza la càmera des del moment en el qual comença a enregistrar fins al moment que para, i sempre lligat a través de la seva acotació durant la fase de post-producció. Des de la perspectiva espacial, el pla és la composició, el contingut visual que veiem com espectadors i que és perfectament visible sota la forma d'un fotograma.

A partir de la variable espacial-temporal, el pla se'ns presenta sota múltiples denominacions. La funció del pla és, a més, de naturalesa mutable. Alguns plans

serveixen per dotar de fluïdesa el film, d'altres per definir la psicologia dels personatges, d'altres per descriure l'espai en el qual té lloc la història. Sense ànim d'exhaustivitat, el pla es pot definir respecte de la mesura del seu enquadrament (prenent el cos humà com a referència), respecte de l'angulació de la càmera (frontal, picat, contrapicat, zenital, nadir) o respecte de la seva posició en relació als elements en camp (frontal, posterior, lateral). També hem de tenir en compte, i en aquest treball d'investigació resulta cabdal, que el pla no té perquè ser una unitat estàtica cospada per un fotograma, sinó que pot variar per mitjà del moviment de la càmera.

Si la càmera es troba en moviment (sigui o no sobre el seu propi eix), el tipus de pla pot canviar nombroses vegades abans que durant l'edició d'un film es produeixi un tall. Per exemple, un pla-seqüència pot començar com un primer pla o finalitzar amb un pla general, per en un primer moment descriure l'expressivitat d'un personatge concret i a mesura que la càmera se n'allunya, posicionar aquest personatge en un espai concret. Aquesta mateixa acció es podria narrar mitjançant el muntatge de diversos plans. Tot i així, fer-ho en un sol pla provoca una notòria sensació de realisme que potser aconseguirà una major implicació de l'espectador en el desenvolupament de la trama. Aquest recurs, que en ocasions podem denominar com a presa prolongada o pla-seqüència, el definirem en les properes pàgines.

Escena

El disseny narratiu d'un film, si continuem en una gradació ascendent d'unitats de segmentació cinematogràfica, ens revela que el conjunt de plans tenen com a finalitat la construcció d'escenes que facin avançar la història que es pretén narrar. Per McKee, una escena pot definir-se així:

Una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante.

(McKee, 2002: 33)

Hem d'assenyalar que la definició que fa McKee de l'escena es troba fortament influïda pel seu treball com a guionista i que és per això que incideix en un *canvi important en la vida del personatge* per conceptualitzar el terme. En general, trobem notables diferències i ambigüitats quan recerquem el corpus teòric que ha intentat definir el concepte, i és que en moltes ocasions la seva naturalesa tendeix a ser confosa amb la de la seqüència. És per això que ens sembla adient la reflexió crítica vessada a la tesi doctoral de Rajas, que arriba a aquesta conclusió:

Dentro de esa segmentación narrativa, la escena, por sí misma, aunque detente cierto significado, no abarca una unidad de significación narrativa completa. Sólo alcanzará dicha significación total en el contexto sucesivo de la combinación de escenas, y en su relación con las unidades superiores, la secuencia y el film.

(Rajas, 2008: 96)

En certa manera redueix la importància de significat que pot tenir una escena respecte del conjunt dramàtic del film. Li reconeix un cert significat com a unitat de segmentació, però aquesta només té un valor ple quan es combina per donar lloc a la seva unitat de segmentació superior, que és la seqüència. Amb el que sí coincidim és en el fet que es tracta d'una unitat de segmentació que facilita l'anàlisi d'un film (i en el nostre cas, del pla-seqüència) en la mesura que actua com un esglaió entre el pla i la seqüència. Casseti, fins i tot, parla de les escenes com a *subseqüències* (1990: 40), amplificant la idea d'aquesta submissió de l'escena amb la seva unitat de segmentació superior.

Seqüència

Serie de planos y escenas interrelacionados que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo. A menudo se ha comparado a la secuencia con el capítulo de un libro.

(Konigsberg, 2004: 488)

[...] *La posibilidad de estructurar un film a través de las diferentes características de cada secuencia considerada como una célula, como una identidad irreductible, independientemente de cualquier dialéctica espacial o temporal.*

(Burch, 2004: 72)

Secuencia es una división del relato visual en el que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática.

(Fernández i Martínez, 1999: 29)

Si ens atenem, en termes de complexitat, a l'escala de les unitats segmentables que conformen un film, la seqüència seria la unitat narrativa final, només superada pel conjunt de seqüències, que acabarien conformant un film acabat. Com en la majoria de conceptes que hem anat tractant en aquestes darreres pàgines, la definició de seqüència no està exempta de dificultats i ambigüitats per part dels teòrics i assagistes del cinema.

La definició del catedràtic de cinema Ira Konigsberg al seu Diccionari teòric de cinema, per exemple, tot i deixar de forma més o menys clarificat el concepte, no deixa de mostrar certa imprecisió. Per exemple, quan utilitza el mot *frecüentment* està obrint una porta al fet que la possibilitat que intenta expressar no sigui acurada en un cent per cent. Tot i que normalment podem detectar la presència d'una seqüència per compartir una mateixa localització o un ordre cronològic, aquesta situació no és

sempre així, i una mateixa seqüència pot tenir lloc en diversos espais i temps (tot i que reconeixem que no és comú). La seva analogia amb els capítols literaris ens sembla interessant en la mesura que és una descripció prou gràfica i comprensible d'aquesta unitat de segmentació anomenada seqüència.

Noël Burch introdueix també la idea de la seqüència com una unitat indissoluble, afegint que la seva existència res té a veure amb un espai o temps concrets, que és el que explicàvem a l'anterior paràgraf. Pel seu costat, Fernández i Martínez apunten la capacitat conclusiva de la seqüència i la seva importància narrativa, i és que ens parlen del plantejament, desenvolupament i conclusió de cada seqüència com una petita història formada per escenes, però que té una conclusió i que, per tant, tindrà un major impacte dramàtic.

De totes maneres, ens sembla molt interessant la definició a la qual arriba Rajas a la seva tesi doctoral després de qüestionar i refutar un gran nombre de definicions terminològiques. Per ell, una seqüència és una

Unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados.

(Rajas, 2008: 108)

Aquesta definició remarca la seva característica com a unitat de contingut, i no en termes d'estructura formal, que veurem que ens servirà per definir posteriorment el pla-seqüència i entendre millor la seva naturalesa nascuda de l'equilibri entre allò relatiu a la forma i allò relatiu al contingut. A més, remarca en aquesta conceptualització el significat complet de la seqüència, característica que ens serveix per diferenciar-la de l'escena, que no tenia un significat per ella sola sinó a través del conjunt de diverses escenes.

Pla-seqüència

Término empleado originariamente por la crítica francesa para referirse, aproximadamente, a una secuencia sin solución de continuidad, que se emplea para definir un plano de duración extensa en el que el significado de la escena proviene del movimiento y de la acción que queden dentro de cuadro y no del paso de un plano a otro. La cámara puede moverse para seguir la acción, pero es el público el que descubre el significado, en vez de que el montaje lo descubra por él.

(Konigsberg, 2004: 425)

Plano secuencia es aquel que prescinde en sus acciones de un montaje externo posterior para expresar una idea concreta, apoyándose en el movimiento de la cámara y/o de los actores a través de los diferentes términos del encuadre, para adquirir una mayor magnitud expresiva en la totalidad del discurso.

(Bestard, 2011: 30)

Unidad estructural en continuidad que integra, en términos de equivalencia durativa, un plano, como organización formal del discurso, y una secuencia, como componente básico del contenido.

(Rajas, 2008: 128)

En la definició de Rajas observem una intencionalitat de posar en valor els dos elements bàsics del discurs filmic: el pla que funciona com a unitat bàsica des d'un punt de vista formal i la seqüència en la seva importància capital en el contingut d'una pel·lícula, produint-se un equilibri en fons i forma en el metratge (dura el mateix el pla que la seqüència). Aquest recurs cinematogràfic (que posteriorment ha estat adoptat per altres llenguatges audiovisuals, com per exemple el videoclip o el

videoart) sol presentar-se com un *tour de force* dins la disciplina de la direcció cinematogràfica, tot i que la seva realització estigui condicionada des d'un punt de vista multidisciplinari en la qual molts professionals han de donar el millor de si mateixos per obtenir un resultat satisfactori.

Bestard, en la definició de pla-seqüència, introdueix el component de muntatge per reforçar la idea de continuïtat o no fragmentació de la seqüència. Des del moment en el qual ens parla de l'absència del muntatge extern, entenem que existeix una preeminència del muntatge intern, aquell que es desenvolupa dins el camp visual de la càmera sense que existeixin talls. A més, també insisteix en el concepte de reenquadrament que es dona necessàriament en cas que la càmera es trobi en moviment a l'hora d'executar el pla-seqüència. Tot i així, deixa la possibilitat, encertadament, que el pla-seqüència es desenvolupi sense moviment de càmera, sent el moviment dels actors en diferents termes de l'enquadrament els que operin aquest moviment o la consecució de la seqüència. Aquest incís ens sembla important, perquè molt freqüentment s'associa el pla-seqüència amb moviments complexos de càmera i filigranes tècniques diverses. El cas de Kalatozov, tot i així, s'agermana més amb l'estil del recurs vistós i dinàmic, on veurem que el moviment de la càmera presenta una importància cabdal en l'execució del pla-seqüència.

Konigsberg, en la seva conceptualització, també esmenta la importància del muntatge intern en el pla-seqüència, i empodera l'espectador tot atorgant-li la intel·ligència visual necessària per llegir una seqüència sense els possibles subratllats que pugui introduir el muntatge extern o per talls. Es tracta d'una definició molt correcta, que alhora, anuncia curiosament el suposat origen francès del terme pla-seqüència (*plan-séquence*). La gènesi d'aquesta denominació se li atribueix al crític i teòric André Bazin, que, a més, és un dels més aferrissats defensors d'aquest recurs discursiu en continuïtat.

En el seu recull clàssic d'articles i assajos englobat sota el títol de *Qu'est-ce que le cinéma?*, Bazin revela la seva afinitat amb el pla-seqüència en tant que aquest projecta una visió realista del món. D'aquesta manera, la base del seu discurs al voltant

d'aquest recurs cinematogràfic es troba lligada inevitablement a la visió personal del crític del cinema com a mode de prolongació de la imatge realista que abans havien intentat captar la fotografia o la pintura. Aquest realisme, des del punt de vista de Bazin, es troba íntimament vinculat a la disposició espacial dels personatges i els elements respecte del seu entorn.

El crític de cinema ho exposa amb més precisió a través de la descripció d'una seqüència del film britànic dirigit per Harry Watt *Buitres en la selva* (*Where no vultures fly*, 1951). Explica que, de forma molt convencional, es narra una petita seqüència on el nen d'una família a l'Àfrica del Sud se separa del campament on estan ubicats i inconscient del perill que això suposa, agafa un cadell de lleó i se l'emporta cap el campament, sense adonar-se que la mare lleona ho ha descobert i l'està seguint. A Bazin li interessa la manera com el director, a continuació, resol en termes de posada en escena la seqüència, i és que introdueix en un mateix pla general la lleona, el nen portant el cadell i els pares que es troben al campament veient com el nen arriba i la lleona el segueix.

Es evidente que, de no considerarla más que como narración, esta secuencia tendría rigurosamente el mismo significado aparente si se hubiese rodado por completo usando las facilidades materiales del montaje o incluso la "transparencia". Pero, en uno y otro caso, la escena no se habría desarrollado nunca en su realidad física y espacial ante la cámara [...]. Y así la calidad dramática y moral de este episodio sería evidentemente de una mediocridad extrema mientras que el encuadre final, que implica la puesta de los personajes en la situación real, nos lleva de golpe a la cumbre de la emoción cinematográfica [...]. El realisme reside, en este caso, en la homogeneidad del espacio. Así se ve que hay casos en los que, lejos de constituir la esencia del cine, el montaje es su negación. La misma escena, según que se trate mediante el montaje o en un plano general, puede no ser más que pésima literatura o convertirse en gran cine.

D'aquesta manera podem entendre més gràficament la crítica demolidora de Bazin respecte del muntatge i dels trucatges que aquest ofereix, que no fan més que emboirar la realitat i crear un cinema mediocre, narrativament parlant. La diferència entre el gran cinema i el cinema banal resideix en l'aproximació que es fa de l'acció, sent la decisió d'enregistrar una acció en pla-seqüència la que té més possibilitats d'implicar estètica i narrativament l'espectador, ja que gràcies a aquest recurs l'espectador pot llegir millor l'espai i la forma i com els elements que intervenen entren en diàleg. Tot i que ens interessa el romanticisme una mica naïf de Bazin respecte del pla-seqüència, no ens mostrem en absolut agermanats amb la seva visió del muntatge com a negació de l'essència del cinema. Els avantguardistes del cinema soviètic com Eisenstein o Vertov utilitzaven el muntatge com a recurs intel·lectual i estètic, i les seves obres es troben lluny de la mediocritat.

D'altra banda, i per finalitzar aquesta aproximació teòrica a les diferents unitats de segmentació cinematogràfica, volem apuntar la denominació o confusió existent en moltes ocasions amb el mot presa prolongada o presa llarga. La confusió prové inicialment dels diferents apropaments geogràfics que s'han fet del pla-seqüència: mentre que el plan-séquence prové de teòrics i crítics francesos, entre la comunitat anglosaxona aquest terme sol denominar-se com a *long take* o presa llarga. Ens centrarem en algunes apreciacions de Rajas al respecte de les divergències entre pla-seqüència i presa llarga per dilapidar les possibles imprecisions terminològiques. Apunta que la presa llarga:

[...] puede destacar por su complejidad técnica y expresiva, pero no exclusivamente (también puede ser extremadamente simple o convencional), además de mostrarse, generalmente, codificada en estructuras recurrentes (sobre todo referidas al desplazamiento físico del medio de captación por un

espacio continuo) que, sin embargo, no aducen la completitud de dicha secuencia.

(Rajas, 2008: 138)

És a dir, que no existeix aquesta equivalència durativa entre el pla i la seqüència que és inamovible per tractar-lo com un pla-seqüència, sinó que tot i que el pla té una duració llarga (o almenys més llarga que la durada estàndard, que es pot situar entre els 5''-10'') no acaba de completar les fases discursives que caracteritzen una seqüència. A més, la definició presa llarga o presa prolongada ens remet en primera instància a la unitat anomenada presa, que com hem definit en pàgines anteriors, se circumscriu a la fase de rodatge d'una pel·lícula, i no al producte muntat i acabat (moment en el qual la presa es converteix en un pla).

2.2 Característiques estètiques i evolució del cinema soviètic

El febrer de 1917 esclata la revolució a l'Imperi Rus. Es tracta d'un punt d'inflexió en la història russa, que desencadenaria en la fundació l'any 1922 de la Unió Soviètica, un període de república marxista-leninista que veuria la seva dissolució cap als inicis dels anys 90. La remarca d'aquesta data històrica ens serveix per comprendre que, de retruc de les turbulències sociopolítiques que van tenir lloc, el sistema cultural i, evidentment, el cinema, en van sortir profundament modificats.

A Rússia, al contrari que en molts altres països del món, el fenomen cinematogràfic va arrancar amb una certa timidesa. La Rússia finisecular arrossegava problemes econòmics i de censura, fet que endarrerí l'estrena de la primera pel·lícula russa fins a l'any 1908, *Stenka Razin* (Labarrère, 2009: 315). Durant gairebé una dècada, tot i que la producció fílmica —en termes quantitius— fou més aviat modesta, van començar a aparèixer tota una sèrie de trets distintius que perfilaven una *essència russa*.

Segons Labarrère (2009: 315), existeix un grupuscle de característiques inherents en aquest incipient cinema rus: en primer lloc, moltes de les obres fílmiques advoquen per exaltar sentiments de naturalesa patriòtica i monàrquica (les diverses dinasties i els personatges clau en la història russa copen la majoria de produccions). En aquest sentit, no suposa un fet diferencial amb filmografies d'altres nacionalitats, ja que el gènere històric i bèl·lic eren dels més conreats durant els orígens del cinematògraf. En segon lloc, un gruix molt important dels films realitzats havien trobat la seva font d'inspiració en el material literari rus —entre els autors més influents hi trobem noms de la talla de Tolstoi, Puixkin o Txèkhov. La qualitat i profusió de la literatura russa marquen profundament les temàtiques que erigiran les primeres grans obres cinematogràfiques del cinema nacional, fet que es mostra patent en la nomenclatura utilitzada per fer-hi referència: *relats cinematogràfics*.

Finalment, en termes de tonalitat i atmosfera fílmiques ens trobem amb productes de calat pessimista i matisos tràgics (fig. 3), motius que contrasten

radicalment amb el cinema de potències com els Estats Units o França, erigits amb un caràcter més lligat al romanticisme. En paraules de Cousins (2011), “*mentre que el cinema romàntic solia ser optimista, el cinema rus parlava de la pena, de la pèrdua, de la nostàlgia, era pessimista i farcit de lamentacions*”. Aquesta visió tràgica que emana de les produccions russes no és més que l’espill d’una situació social precària, que acabaria destronant el tsarisme a través de la revolució popular.

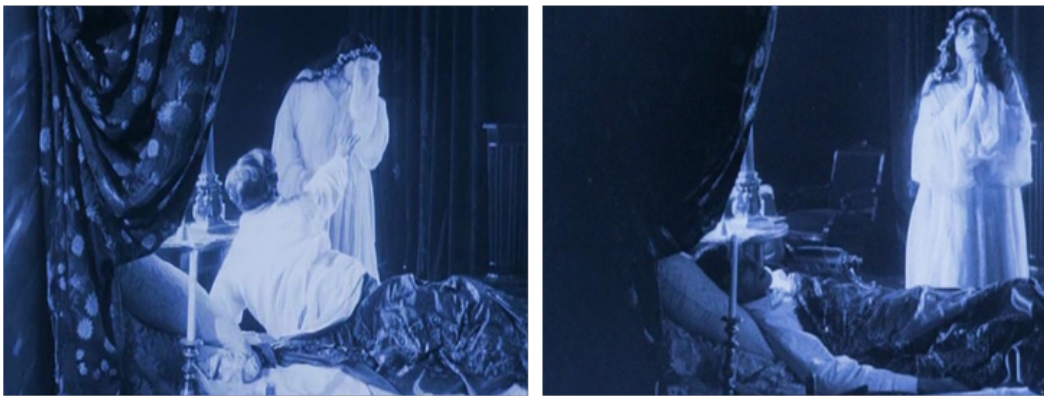


Fig. 3. Posle Smerti (Bauer, 1916) incideix en la vessant tràgica del cinema rus de l'època, a través d'un home corprès davant la presència del fantasma de la seva estimada (Imdb / Tumblr)

L'inici de la Primera Guerra Mundial (1914), en la qual l'Imperi Rus hi va tenir un rol actiu en el costat dels aliats, fou un dels elements que van provocar el pessimisme, les reflexions metafísiques o les imatges lúgubres en l'estètica del cinema rus. Una situació que es va mantenir més o menys anquilosada fins a l'esclat de la Revolució de Febrer (1917). Amb tot, en qüestió de producció cinematogràfica, segons Leyda (1965: 107):

la Revolución de Febrero no produjo ningún cambio en la estructura económica de la industria cinematográfica. Si existió alguno, fue una mayor tendencia hacia el monopolio que las firmas más grandes habían demostrado durante la guerra, y ello merced al impulso renovado de la “nueva libertad”.

El Govern Provisional del moment (format per la Duma i el Soviet de Petrograd), davant del malestar creixent entre la població a causa de la continuació dels conflictes bèl·lics, tingué una desafortunada resposta: contestar amb les armes una manifestació popular i intentar aniquilar els caps més influents del bolxevisme. Amb Lenin exiliant-se a Finlàndia i les intencions d'establir una dictadura militar, el Govern Provisional havia adoptat una postura que no oferia dubtes a ulls internacionals. Era una època de forta censura ideològica que provocava evidents efectes col·laterals en el cinema: poca variació temàtica, propaganda anti-alemanya i *anti-romanovisme*, fins i tot reestrenes on només es variaven els subtítols amb intencions de subordinació política (Leyda, 1965: 121).

Poc després de la victòria bolxevic durant la Revolució d'Octubre (1917), se li atribueix a Lenin una de les cites més cèlebres vinculades al cinema —amb un caràcter marcadament polític—, aquella que posiciona l'art fílmic per sobre de totes les altres arts: “de totes les arts, el cinema és per a nosaltres la més important” (Labarrère, 2009: 309). La perspectiva històrica ens permet valorar les connotacions ideològiques d'aquest discurs, que cristal·litzà en un ideari marxista que es va estendre per tota la filmografia soviètica i que provocà un vel de rebuig internacional cap a les produccions nacionals.

Els bolxevics consideraven el cinema com una arma propagandística tan poderosa que, tot i trobar-se en un segon plànol respecte de les que eren les potències cinematogràfiques en aquella època (França, Regne Unit i els Estats Units), propiciaren la fundació de la primera escola de cinema al món: l'Escola Estatal de Cinematografia (1919). L'activitat docent d'aquesta escola era conduïda per realitzadors que ja havien demostrat grans capacitats tècniques i artístiques, i que s'han acabat consagrant en els cànons històrics: Eisenstein, Pudovkin, Dovhzenko, Kuleshov o Kozintsev són només una petita mostra de la riquesa cultural que portaria la URSS a ser considerada com una de les filmografies més plàstiques de la història del cinema.

Lev Kuleshov ocupa, a més, una posició essencial en els estudis teòrics sobre cinema que es duen a terme a la incipient Unió Soviètica. Ja l'any 1917 fou pioner de la teorització fílmica a través dels seus articles, que versaven des de les tasques dels artistes de cinema (ell havia treballat fins aleshores com a decorador) fins a la problemàtica de la creació dels arguments, on apuntava de forma entusiasta que aquests s'havien de concebre des d'un punt de vista més visual i molt menys estricte i sobre el paper (Leyda, 1965: 124). En ell recau el ja cèlebre *efecte Kuleshov*, segons el qual a partir d'un mateix pla d'un home amb gest inexpressiu, si s'hi inserien a continuació plans de distinta naturalesa (un taüt que mostrava una dona morta, un plat de sopa, una nena jugant amb una nina), aquests adquirien diferents significants per l'espectador —l'actor sentia tristesa, gana i tendresa (fig. 4).

Aquesta descoberta va permetre una concepció més profunda de les possibilitats del muntatge en el llenguatge fílmic, tot establint les primeres bases de la sintaxi cinematogràfica i posicionant l'espectador com un subjecte actiu que llegeix i interpreta les imatges, i no com un subjecte passiu que estableix una relació amb el material filmat des d'una perspectiva acrítica i conformista. No en va se'l va titllar del Griffith soviètic per les seves contribucions teòrics al mitjà cinematogràfic. Juntament amb Eisenstein i Vertov, és un dels pocs realitzadors que reflexionen sobre la seva activitat creadora a través d'escrits teòrics que ens ajuden a entendre l'evolució de la semàntica visual —aquest segon, en el seu article *Mètodes de muntatge* (1929), categoritzaria el muntatge desglossant-lo en cinc vessants diferents: mètric, rítmic, tonal, harmònic i intel·lectual (Montiel, 1999:48).



Fig. 4. L'efecte Kuleshov posa de relleu la magnitud capital del muntatge cinematogràfic i la comprensió semàntica de les imatges quan entren en diàleg entre elles (StudioBinder)

Si durant l'època de guerra, la producció de pel·lícules russes —en termes quantitius— havia estat extraordinària (més de mil en tres anys), a partir de 1918 es produeix l'efecte invers (Labarrère, 2009: 321). L'any 1919 es produeixen només una quinzena de mig o llargmetratges i el 1921 la xifra d'estrenes es redueix a set. Aquesta situació és conseqüència d'una de les èpoques més tempestuoses i sangonoses de la història russa (abdicació del tsar, caiguda del govern provisional, presa de poder dels bolxevics, execució del tsar i la seva família, guerra civil entre rojos i blancs...). Una època en la qual el material de filmació era escàs i precari, així com els estudis cinematogràfics o les sales de muntatge, que es trobaven en decadència i estaven necessitades d'un impuls econòmic i miraculós que semblava no arribar. Fins i tot descrigué Dziga Vertov (un dels cineastes soviètics més talentosos i avantguardistes) les condicions amb les quals realitzà el seu famós noticiari *Kino-Pravda* (Cinema-Veritat, 1922):

Teníamos un sótano en el centro de la ciudad. Era oscuro y húmedo, con un piso barroso en cuyos agujeros uno se caía a cada momento. Grandes ratas hambrientas corrían sobre nuestros pies. En algún sitio había una única ventana bajo el nivel de la calle; y bajo los pies, una corriente de agua proveniente de canos que goteaban. Uno debía tener cuidado de que la película no tocara nada sino la mesa para que no se mojara. Esta humedad impedía que nuestros rollos compaginados con tanto amor quedaran convenientemente pegados y herrumbra nuestras tijeras y empalmaduras. No había que apoyarse en esa silla; la película estaba colgando allí, y esto sucedía en toda la habitación.

(Leyda, 1965: 193-194)

Però el *miracle* estava a punt d'arribar. Lenin, davant la situació econòmica del moment, i en una mesura desesperada que li valgué molts retrets per l'abandonament momentani de les teories socialistes, l'any 1921 va proposar una Nova Política Econòmica (NEP), que substituïa el comunisme de guerra pel capitalisme d'Estat. Es feien concessions a la iniciativa privada amb la idea d'atreure capital i inversió estrangera que dinamitzés la debilitada economia nacional.

Aquestes fórmules, efectivament, van tenir un cert impacte en la societat russa, tot i que molt lluny d'apropar-se tan sols al desitjat miracle. Vist amb la perspectiva que ens ofereix el temps, podem veure la NEP com un moviment tàctic que posava en pausa el desenvolupament del socialisme i permetia una major estabilitat política en una època convulsa —l'Estat es va mostrar més tolerant i flexible davant la introducció de mesures capitalistes, que tot i així foren mal vistes pels més fervents detractors de Lenin.

Amb tot, en qüestions purament filmiques, s'inicia una de les etapes més brillants del cinema soviètic, que veurà com, durant una dècada, apareixen en escena tota una sèrie de realitzadors (Eisenstein, Vertov, Dovzhenko, Pudovkin, Barnet, Shub, Kuleshov, i al final d'aquesta dècada també Kalatozov) que enriquiran culturalment el país i col·locaran la producció cinematogràfica soviètica com una potència mundial.

Tot i que l'embrió de la Unió Soviètica s'havia començat a gestar a través de les revoltes populars que enderrocaren el tsarisme, no fou fins l'any 1922 que es va fundar la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques. La dècada dels anys 20 es tradueix en termes polítics com una època de lluites internes del govern soviètic per fer-se amb el poder. Vladimir Lenin, afligit per una malaltia que se li cronificà a causa de l'estrès i les innombrables hores de treball en favor del socialisme, havia anat abandonant de forma gradual les seves tasques i responsabilitats com a dirigent del partit comunista, fet que aprofità Iósif Stalin per ser nomenat Secretari General del partit l'any 1922.

La mort de Lenin el gener de 1924 no només deixava sense concretar nombroses mesures en l'àmbit de l'organització política, econòmica i social de la URSS, sinó que deixava un buit en la seva successió que provocaria ingents oposicions en el si del partit. Tres dels màxims dirigents bolxevics del moment (Stalin, Zinóviev i Kámenev) van decidir limitar els moviments de Trotski dins el partit —a causa de la seva posició crítica respecte de la burocratització del govern i en oposició a les propostes stalinistes. S'obre un període complex de moviments polítics dins el partit: si en un primer moment Zinóviev i Kámenev van donar suport a Stalin en la seva campanya de descrèdit cap a Trotski, en els anys venidors es van col·locar (si bé amb matisos) amb l'oposició contra Stalin arrel dels seus plans de suprimir definitivament la NEP —en detriment del Pla Quinquennal instaurat el 1928.

Si el cinema rus prerevolucionari tractava sentiments com la melangia, la pèrdua i la tragèdia des d'una perspectiva pessimista i amb trets formals que tendien a un muntatge pausat i una posada en escena teatral, l'incipient cinema soviètic posterior a les revolucions de febrer i octubre presenta un contrast frontal i pren les idees de la revolució per iniciar, com ja hem mencionat, una de les èpoques més brillants de la seva història. Si el cinema rus s'havia vist contagiats pels successos socials del moment, el nou cinema soviètic no n'és una excepció: tot el vigor i l'eufòria de la revolució es troben emmirallats en l'estètica de les seves produccions.

El muntatge adquireix una importància capital dins aquesta nova estètica, que ajudarà el cinema en la seva tasca com a instrument al servei de la revolució. Aquesta nova posició de l'edició filmica en detriment dels arguments o dels moviments de càmera fastuosos ve donada en bona part gràcies als esforços teòrics d'intel·lectuals com Eisenstein o Vertov. Serguei Eisenstein va publicar, l'any 1923, el seu primer assaig dedicat exclusivament al muntatge, *Muntatge d'atraccions*. En ell, defensava aferrissadament la preeminència del muntatge en el discurs filmic, a través del qual les imatges, els plans, adquirien significat a través de la seva juxtaposició i, per tant, a través del diàleg que s'establia entre un pla i el següent (i l'anterior). Així, preval l'edició cinematogràfica per sobre de la imatge —enquadrament, il·luminació,

moviment de la càmera—, adopta més protagonisme el *com* que el *què*. Per a Serguei, els plans són fragments extrets de la realitat, que només cobren sentit en referència al procés del muntatge i al seu resultat. O en les seves pròpies paraules, la seva tasca com a realitzador era:

Arrancar fragmentos al medio ambiente, según un cálculo consciente y voluntario, preconcebido, para conquistar al espectador y liberar sobre él esos fragmentos en una confrontación apropiada.

(Labarrère, 2009: 329)

Fet i fet, Eisenstein, de forma conseqüent, aplica les teories del muntatge d'atraccions (que com hem dit, busca un impacte en l'espectador de forma agressiva, implicant-lo gràcies a una posada en escena *activa* que el farà trobar significats únicament a través d'una lectura acurada de les imatges fragmentades) a les seves dues primeres pel·lícules, les extraordinàries *Stachka* (La vaga, 1924) i *Bronenosets Potyomkin* (El cuirassat Potemkin, 1925). La seva opera prima, visceral i avantguardista, suposa una mostra excel·lent del poder simbòlic de les imatges quan entren en contacte entre elles a través del muntatge.

La història, ubicada a la Rússia tsarista, segueix els passos d'un col·lectiu obrer d'una important empresa que decideix fer vaga en mostra del descontent davant les seves condicions laborals. Durant tot el metratge, per mitjà de la fusió de plans o del muntatge rítmic, Eisenstein aconsegueix enviar un missatge de gran potència que reivindica la lluita sindical contra la tirania empresarial. Per exemple, introdueix un pla en el qual veiem un mussol per, a través d'una transició amb una fosa, introduir el pla d'un treballador somnolent: el proletariat és un ésser explotat, que treballa tant que no té temps ni per dormir durant les nits. En una altra escena, per reforçar la idea que els treballadors de la fàbrica han portat a bon terme les seves reivindicacions i comencen la vaga, Eisenstein insereix un pla d'una roda metàl·lica de la fàbrica que gira vigorosament. Encadena aquest pla mitjançant una fosa amb el següent, que és el

d'uns obrers enfadats. Els dos plans segueixen fluctuant en paral·lel i veiem que al mateix temps que els obrers apleguen els braços, la roda s'atura: la vaga és efectiva i la maquinària industrial i capitalista ha de parar en conseqüència. A l'escena final, els obrers són massacrats per les forces repressives de l'ordre, enviades pel govern tsarista. De manera magistral, el realitzador soviètic utilitza el muntatge paral·lel per mostrar-nos la massacre dels obrers alhora que les imatges d'una vaca sent executada en un escorxador (fig. 5).



Fig. 5 Exemple de la potència simbòlica de la imatge per mitjà del muntatge d'atraccions proposat per Eisenstein a Stachka (La vaga, 1924) (Youtube)

Aquests exemples ens remetent irremeiablement a les paraules d'Eisenstein citades a la pàgina anterior. Els plans de la vaca, del mussol o de la roda mecànica són fragments extrets de la realitat i no tenen una funció simbòlica per si mateixes: són només material documental que descriu un fet o una acció des d'un punt de vista verista, sense artificis. És en la confrontació amb les imatges posteriors quan aquestes imatges esdevenen significants i adquireixen un valor metafòric, que reforça el missatge i impacta l'espectador, tot etzibant-li un sonar: *no et quedis parat davant la injustícia, actua!* Evidentment, es tracta d'una crítica al model empresarial i estatal de l'època tsarista, alhora que realitza una idealització de la lluita obrera, que és la que ha permès als treballadors de l'època leninista obtenir millores en les seves condicions de treball (jornada laboral de 8 hores i de 48 hores setmanals).

Ens semblava necessària aquesta breu digressió analitzant el film d'Eisenstein, ja que hi localitzem molts dels trets estilístics i ideològics que caracteritzen el cinema soviètic leninista. En les produccions d'aquesta etapa, l'individu desapareix com a

tal, deixant lloc al protagonista col·lectiu: és el poble qui aconsegueix les fites socials i no únicament un heroi salvador de la pàtria com succeïa en les epopeies prerevolucionàries. Es tracta d'un cinema d'avantguarda que beu de disciplines artístiques en voga en aquella època, com el futurisme o el constructivisme. A més, és un artefacte concebut com un art per a les masses, al servei del socialisme. Finalment, contribueix a la creació d'una societat comunista, promovent una presa de consciència que faci prendre partit al proletariat (Labarrère, 2009: 323). En termes formals, com ja hem assenyalat, el muntatge arravata el protagonisme a qualsevol altre element cinematogràfic que pugui compondre una pel·lícula.

Però tornem a la Unió Soviètica des d'una perspectiva político-social, que es veurà amarada per l'estalinisme durant les tres pròximes dècades. Tot i que es poden trobar nombroses influències leninistes en les polítiques de Stalin —fet que demostra que l'estalinisme no era un element independent i rupturista en les tesis que formulà—, existeixen una sèrie de característiques d'aquest règim que es va consolidar durant el decenni de 1930 i que enumerarem de forma succinta a continuació.

La complexitat i les paradoxes que van sorgir durant la transició del leninisme a l'estalinisme queden paleses en el comportament de Stalin un cop arribà al poder que, en paraules de Taibo (2010: 113), [...] *se caracterizó, en particular, por un constante esfuerzo para mostrar la vinculación entre sus propuestas y las defendidas por Lenin; esta circunstancia permitió que en aquellos momentos Stalin hiciera suyas, de manera paradójica, observaciones que Lenin había emitido precisamente con el propósito de criticar al propio Stalin.*

Segons Taibo (2010: 123-125), un dels primers elements diferenciadors de la política estalinista fou la centralització en la presa de decisions, que provocà la consolidació d'un règim omnicontrolador. En aquesta direcció, fou nova la decisió d'eliminar qualsevol tipus de divergència en el si del partit, fins i tot si això implicava la desaparició física dels eventuais membres crítics del líder soviètic. Podem apreciar,

de retruc d'aquesta darrera observació, un altre dels trets del dirigent georgià: un marcat culte a la seva personalitat el perseguí durant tot el seu *regnat*.

En termes generals doncs, s'aprecia un retrocés en la vida cultural i intel·lectual, que projectava com la societat soviètica s'estava veient sotmesa per un creixent influx conservador que, irònicament, remetia a molts dels trets presents durant la Rússia tsarista. De les seves accions es desprèn *el énfasis en la autoridad y en el poder del Estado, la idea de que la población es un mero y manipulable objeto al que todo puede exigirse, la acentuación de los desfases entre el medio urbano y el rural, el rechazo de la intelligentsia y de sus actividades, y el conservadurismo general que pasó a impregnar todas la relaciones [...]* (2010: 124). Tot i així, seria injust centrar-se únicament en aspectes criticables en les polítiques estalinistes, que sí van realitzar un gran esforç en modernitzar el país i convertir-lo en una potència industrial.

D'acord amb Yuri Tynianov (citat a Labarrère, 2009: 323), s'obre durant la transició leninista-estalinista una divisió en l'escena cinematogràfica nacional que només es veuria truncada durant els anys 30 (a causa del final de la NEP, l'aparició del cinema sonor i la irrupció d'una nova fornada de joves cineastes que en el futur s'adheririen al realisme socialista, entre els quals Mikhaïl Kalatozov): d'un costat hi trobem els *innovadors*, compromesos ideològica i artísticament amb la revolució, mentre que de l'altra banda hi trobem els *arcaïtzants*, detentors d'un cinema de caràcter més evasiu i basat en l'entreteniment, amb relats més lineals i muntatges més narratius —i no tan disruptius i intel·lectualitzats. Entre els primers hi trobem directors com Kuleshov, Eisenstein o Vertov i els arcaïtzants trobaven entre les seves figures més representatives realitzadors com Barnet, Protazanov, Ozep o Turin.

La consolidació de Stalin com a màxima autoritat soviètica tindrà una notable influència en l'estètica de la producció soviètica de les següents tres dècades, sota les bases del realisme socialista proposat per Khdanov durant el I Congrés d'Escriptors Soviètics l'any 1934. Aquesta teoria amararà totes les arts soviètiques, conduirà cap a una producció que destil·larà un desafortunat to de culte a la personalitat i provocarà una total submissió (amb molt limitades excepcions) del cinema vers el poder polític

—fet que restringirà, alhora, la producció de *grans obres* durant aquest període, tot i que foren els anys en els quals Kalatozov firmà les seves obres mestres.

[el realisme socialista exigia] *«un retrato fiel de la realidad, representada de manera concreta en su desarrollo revolucionario», la revalorización de «elementos heroicos, brillantes y hermosos», y la representación del espíritu del Partido desde una «perspectiva optimista y patriótica». [...] Pretende, en efecto, «contribuir a la transformación ideológica y a la educación de los trabajadores en el espíritu del socialismo», es decir, «elevar el nivel de conciencia de los ciudadanos», destacar el valor de héroes positivos que toman parte activa en la colectivización y, después, en la defensa de la patria.*

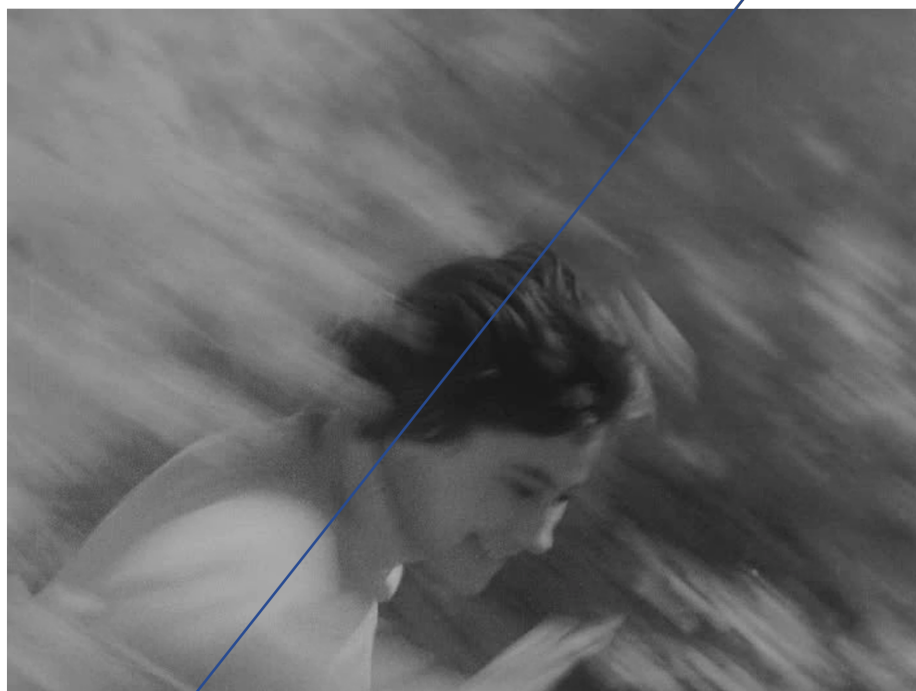
(Labarrère, 2009: 337)

Així, el final de l'època daurada del cinema soviètic coincideix amb l'arribada del cinema sonor, però també amb les inflexibles normatives estètiques i ideològiques imposades pel realisme socialista, del qual Kalatozov en fou un dels representants més destacats. Molts dels cineastes innovadors que durant els anys 20 van dinamitar els estaments artístics de la seva època van ser engolits per la mà dura d'aquesta nova tendència filmica, bé perquè van cedir a la línia política predominant (Pudovkin), bé perquè no van transigir i la seva carrera va quedar reduïda a un silenci més que incòmode (Vertov o Eisenstein són bons exemples de les conseqüències de no entregar-se als idearis visuals i ideològics del realisme socialista).

Aquest ermot en el qual es convertí la producció filmica soviètica (no només qualitativa, sinó quantitativament) no es regenerà fins a la mort de Stalin l'any 1953 i el posterior episodi de la història russa, conegut com desestalinització o desgel de Jrushchov. És en aquest precís moment, tot i que de forma lenta i difícil, que es produeix una regeneració en el cinema soviètic, que viurà una segona època daurada

durant la qual veuran la llum nombroses obres capitals de la filmografia nacional, entre les quals, al nostre parer, les tres obres de Kalatozov analitzades en aquest estudi (*Quan passen les cigonyes, La carta que mai fou enviada i Sóc Cuba*).

3



**El cinema de
Mikhaïl Kalatozov**

3.1 Breu introducció biogràfica³

Mikhaïl Konstantínovich Kalatozov és el nom russificat del cineasta georgià Mikheïl Konstantines dze Kalatozishvili, nascut l'any 1903 a Tbilisi, una de les regions soviètiques més empobrides durant la primera etapa post-revolucionària. Des de jove mostra un notable interès pel món del cinema i comença la seva carrera a Tbilisi com a projeccionista. Això el porta, als 23 anys, a treballar al Tbilisi Film Studio com actor i operador de càmera. És en aquesta segona faceta (i més concretament en el cinema documental) en la qual se li observa un major talent — amb influències vertovianes—, fet que facilita que el seu nom consti en la coautoria de diverses pel·lícules documentals de l'època, avui en dia desaparegudes.

En el film documental de Cazals (2010), *L'ouragan Kalatozov* (L'huracà Kalatozov), el cineasta soviètic Sergei Solovyov explica que Kalatozov, tot i que les seves primeres tasques dins el estudis de cinema de Tbilisi eren més aviat senzilles i mecàniques —explica que va començar com a xofer—, ell ja era un gran pensador que estudiava de prop el funcionament de les càmeres cinematogràfiques. Un dia (Solvyov presenta la història com si es tractés d'una llegenda), el futur cineasta georgià va decidir agafar una càmera («tant de bo pogués agafar una càmera en lloc d'estar conduint!») i va anar a enregistrar un film a un poble isolat de la serralada del Gran Caucas. Un any més tard va tornar i va presentar el que constitueix la seva primera pel·lícula dirigida en solitari —i la primera que es pot veure del realitzador georgià—, *Marili Svanets* (Sal per Svanètia, 1930).

Tot i les crítiques desiguals en la seva *opera prima*, Kalatozov finalitza el seu segon projecte l'any següent, *Lursmani cheqmashi* (El clau a la bota, 1931). Malgrat que el missatge de fons que es pretenia enviar era que fins i tot el més humil dels obrers soviètics era important dins l'esquema social i militar de la URSS, la veritat és que va ser molt criticada per les autoritats bolxevics i prohibida posteriorment, acusada,

³ Redactada, en bona part, a partir de Beumers, B. (2015). *Directory of World Cinema: Russia 2*. Regne Unit: Intellect Books i de *L'ouragan Kalatozov* (2010) de Patrick Cazals.

presumptament, de projectar una imatge desfavorable de l'Exèrcit Roig. En un apartat posterior d'aquesta investigació analitzarem amb una mica més de deteniment els inicis de l'estil kalatozovià.

A causa de les reaccions que provoquen aquests dos primers films —on se l'acusa d'implementar ideologia burgesa a la societat comunista—, Kalatozov és relegat a la realització de tasques administratives per la Goskino (el comitè estatal de cinematografia de la URSS), primer a Leningrad (actualment Sant Petersburg, on estudià Belles Arts) i posteriorment a Moscou. L'any 1936 retorna de nou a Geòrgia, on és nomenat director del Tbilisi Film Studio. El nét de Kalatozov, Mikheil Kalatozishvili, i l'historiador de cinema Sergei Kapterev postulen al documental de Cazals (2010) la idea de la censura ideològica i el recolliment forçat de Kalatozov de la realització cinematogràfica perquè amb les seves dues primeres obres s'havia erigit com un personatge incòmode per les autoritats estatals.

A les acaballes dels anys 30, a Kalatozov se li permet de nou filmar, tot i que sota l'estricta vigilància del poder comunista, que li encarrega dues pel·lícules en les quals hi trobem una de les figures romàntiques per excel·lència de la dècada dels 30: l'aviador. Així, Kalatozov filma *Muzhestvo* (*Coratge*, 1939) i *Valeriy Chkalov* (*Les ales de la victòria*, 1941) sota encàrrec, aquesta última projectada als Estats Units, on es va remarcar el to positiu del film, fet que serví de bona publicitat al cineasta georgià de cara a la seva imatge enfront de les autoritats soviètiques. D'alguna manera, la URSS volia crear també el seu Hollywood particular i *Les ales de la victòria* significà un gran pas en la carrera de Kalatozov, si més no en termes de llibertat i de creativitat en la mesura que podria seguir dirigint pel·lícules.

Durant el conflicte armat que suposà la Segona Guerra Mundial, l'estiu del 1943 Kalatozov és enviat a Hollywood com a representat de la indústria cinematogràfica soviètica. Allà estudia els elements que permetien a la indústria del cinema nord-americà la producció de centenars d'obres anualment. Escriu nombrosos informes relacionats amb el sistema de producció estatunidenc i els envia a Ivan Bolchakov, aleshores Ministre de la Cinematografia, que no respon a pràcticament cap de les

seves cartes. En el seu retorn a la URSS, accepta, de nou a contracor, ser Ministre de Cinematografia —existeix la constància que durant aquesta època va enviar nombroses propostes de dimissió sense resultat.

L'any 1950 estrena *Zagovor obrechyonnykh* (La conspiració dels maleïts), un thriller conspiracionista antiimperialista, i tres anys més tard realitza *Vikhri vrazhdebnye* (Remolins hostils, 1953), un biopic propagandístic sobre els primers anys de govern soviètic. En un canvi total de registre, realitza una comèdia (segons l'historiador Kaptelev, una de les més líriques de la cinematografia soviètica) que porta per nom *Vernye druz'ya* (Tres amics fidels, 1954). Es tractava d'una comèdia lleugera que remetia a un dels aspectes claus del cinema post-estalinista: la redescoberta del sentiment individual. A més, amb aquest film guanyava un dels seus primers premis internacionals: el Globus de Cristall per la millor pel·lícula al festival de Karlovy Vary.

L'any 1956 veu la llum el seu projecte *Pervyy eshelon* (El primer comboi), en el qual veiem una decisió cromàtica poc habitual en el cinema kalatozovià, ja que el film no és en el blanc i negre amb el qual filma la majoria de les seves obres. Ens trobem en l'inici del procés de desestalinització i la pel·lícula actua com una oda a la joventut comunista de la URSS (Komsomol) i a la reforma agrícola proposada per Jrushchov. Tot i que es troba allunyat del nivell de les seves millors obres, el film ens interessa perquè hi té lloc la primera col·laboració de Kalatozov amb el director de fotografia Sergei Urusevski. Inicialment el projecte com a director de fotografia l'havia començat el talentós Yuri Yekelchik —que ja havia treballat amb realitzadors de la talla de Dovzhenko—, però el seu inesperat decés va fer que Urusevski passés a ocupar-ne el lloc.

Un any més tard, i ara ja sí des de l'inici amb Urusevski com a director de fotografia, Kalatozov signarà la seva pel·lícula més llorejada, *Letyat zhuravli* (Quan passen les cigonyes, 1957). Amb aquest film Kalatozov adquireix reconeixement internacional, principalment pel fet d'alçar-se amb la Palma d'Or a Cannes. En ell mostra aspectes característics de l'època del desgel, com la focalització del

protagonisme en la família nuclear (en lloc de la nació i el seu líder) o la desmitificació de l'heroi individual. Juntament amb Urusevski, Kalatozov articula una posada en escena de caràcter indubtablement formalista, que evoca l'estètica avantguardista del cinema soviètic dels anys 20 combinada amb la profunditat de camp i les preses llargues del cinema artístic europeu.

El 1960, de nou amb Urusevski, estrena una de les seves millors obres: *Neotpravlennoe pismo* (La carta que mai fou enviada). El film, basat en un relat de Valeri Osipov, narra la història d'un petit grup de geòlegs soviètics que busquen diamants a Sibèria. Impressiona de nou pel virtuosisme tècnic de la posada en escena (en aquesta ocasió amb les dificultats derivades d'un rodatge en paratges naturals de la taiga siberiana), per la lluita que es presenta entre l'ésser humà i la naturalesa i per les magnífiques actuacions dels tres personatges principals —entre els quals repetia Tatyana Samojlova, la protagonista de *Quan passen les cigonyes*.

A partir d'aquest moment, Kalatozov rodarà dues pel·lícules més, ambdues coproduccions internacionals. La primera és possiblement la cima visual de la seva carrera i de la seva col·laboració amb Urusevski. Es tracta de la coproducció cubano-soviètica *Ya Kuba* (Sóc Cuba, 1964), un poema èpic que elogia la revolució castrista a través de quatre històries independents que evoquen les bondats de l'ideal comunista en contraposició al capitalista. Tot i que avui en dia es tracta de la segona pel·lícula de Kalatozov més recordada i estudiada —en bona part gràcies al *redescobrimet* i la reedició que van realitzar Coppola i Scorsese durant la dècada dels 90—, en el seu moment fou un fracàs absolut que va durar en cartellera poc més d'una setmana.

El darrer film de Kalatozov, *Krasnaya palatka* (La tenda roja, 1969), es presenta com un *rara avis* en la seva filmografia, en la mesura que comptà amb un pressupost enorme i amb un repartiment de luxe, encapçalat per Claudia Cardinale, Peter Finch o Sean Connery. La fotografia en color (per aquesta darrera ocasió no comptà amb la col·laboració d'Urusevski), el desenvolupament dramàtic clàssic kalatozovià de la lluita entre l'ésser humà i la natura (aquest cop situat en el Pol Nord) i la captura de

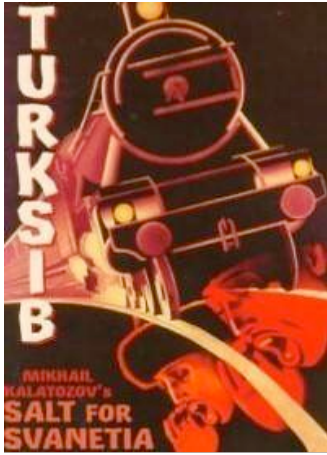
l'esperit pioner i aventurer d'Umberto Nobile són els principals atractius del darrer treball de Kalatozov.

El cineasta de Tbilisi mor el març de 1973, als 69 anys. L'any 2000 es crea en la seva memòria la Fundació Kalatozov, constituïda a Rússia com una ONG amb l'objectiu de donar suport a joves cineastes i de mantenir la memòria de l'extraordinari talent del realitzador georgià.

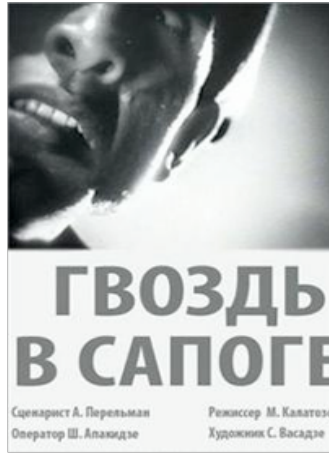
3.2 Trets estilístics i narratius

Tot i que el treball de Mikhaïl Kalatozov dins el món del cinema és extens i heterogeni (actor, guionista, operador de càmera, realitzador), podem detectar una sèrie de característiques i motius que es repeteixen, de forma freqüent, al llarg de la filmografia. No es tracta únicament d'enumerar particularitats de la seva obra que es troben assimilades en obres d'altres cineastes soviètics *engolits* pels estrictes codis visuals i conceptuals que imposava el realisme socialista, sinó més aviat de descriure els trets estètics i narratius d'un realitzador amb estil i llenguatge propi.

El desenvolupament d'aquest apartat s'ha dut a terme a partir de la visualització i posterior anàlisi de nou films de Kalatozov, tot i que la investigació sobre el pla-seqüència s'estructuri només a través de tres d'ells. Val a dir que, deixant de banda les obres que gaudeixen de més popularitat entre la comunitat cinèfila, els altres films es poden visionar en unes condicions que no s'ajusten als estàndards de qualitat que una obra d'aquestes característiques mereix. De totes maneres, així com l'obra kalatozoviana està gaudint d'un renovat interès per part de públic i de teòrics cinematogràfics, esperem que en un futur proper el gruix de la seva obra tingui una edició i distribució dignes del seu creador (no en va, les darreres reedicions dels seus millors films daten de l'any 2014). Aquestes són les pel·lícules visionades per a determinar els trets kalatozovians:



SAL PER SVANETIA



EL CLAU A LA BOTA



LES ALES DE LA VICTORIA



LA CONSPIRACIO DELS MALEITS



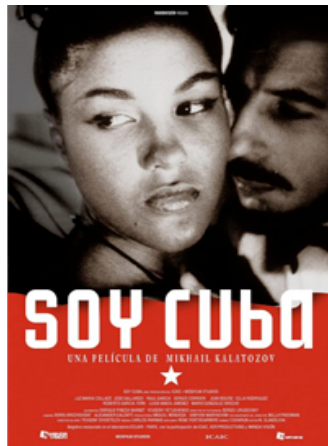
EL PRIMER COMBOI



QUAN PASSEN LES CIGONYES



LA CARTA QUE MAI FOU ENVIADA



SOC CUBA



LA TENDA ROJA

Imatges: Filmaffinity

Així, en aquest grup d'obres podem notar una preeminència del muntatge expressiu i ideològic. Aquests trets són més visibles en les dues primeres pel·lícules, en bona part a causa de la seva naturalesa heretada del llenguatge del cinema silent. L'absència de diàleg provocava un major protagonisme de la imatge i el muntatge, com bé va teoritzar Eisenstein, era un recurs excel·lent per provocar la reflexió en l'espectador. *Sal per Svanetia* i *El clau a la bota* són clarament deutores de les avantguardes soviètiques, lleugerament experimentals i constructivistes, donant forma a un discurs concret a través d'imatges superposades, enquadraments impensables i un muntatge en ocasions frenètic, que desorienta i sorprèn l'espectador. Aquest muntatge de qualitats expressives, tot i que menys marcat, el podem trobar també a la resta d'obres analitzades, fins i tot en aquelles sotmeses als capricis estètics del realisme socialista (*Les ales de la victòria*, *La conspiració dels maleïts* i *El primer comboi*).

Si al llarg i ample de l'obra kalatozoviana trobem una complexa i molt treballada posada en escena, és no només degut als excel·lents dots de Kalatozov com a realitzador, sinó també als seus inicis com a operador de càmera. En tots els seus films es percep un notable domini de la tècnica cinematogràfica, on la càmera sempre busca nous enquadraments i angulacions per multiplicar l'expressivitat de la imatge filmada. Aquesta característica es manté intacta en films posteriors en els quals ell no treballava com operador de càmera (les piruetes formals que concep en els tres films realitzats amb Urusevski així ho testifiquen). Així, en certa manera, ens resulta complicat rebatre les crítiques que sempre han acusat el cineasta georgià de ser excessivament formalista. Efectivament, en les seves pel·lícules existeix una treballada posada en escena que en ocasions avantposa l'aspecte visual al narratiu. Si es tracta d'una qualitat o d'un defecte considerem que ho ha de jutjar cada espectador que s'acosti al seu cinema.

Segons Cousins (2011), durant els orígens del cinema, D. W. Griffith va realitzar una contribució molt valuosa a la reflexió filmica —i molt poètica al nostre parer. Va dir que el que necessitava el cinema, i que no havia aconseguit fins aleshores, era

capturar el vent entre els arbres. Abans d'ell, les pel·lícules tenien tendència a veure's *sense aire*, principalment perquè la majoria d'elles es filmaven en estudis i en interiors. Griffith va portar el vent als arbres en el cinema, va portar un sentit del món exterior que fins aquell moment ningú havia aconseguit capturar. Aquesta reflexió ens condueix irremeiablement a una de les marques identitàries del cinema de Mikhaïl Kalatozov: la relació entre l'ésser humà i la naturalesa. Kalatozov va buscar, film rere film, relatar aquesta relació alhora romàntica i dramàtica amb l'entorn (fig. 6).

A *Sal per Svanetia*, sota la forma d'una docuficció, es descriu el conflictiu vincle entre els habitants del petit poble Svanetia, situat al Gran Caucas, i el seu entorn, que en condiciona l'existència donada la seva naturalesa inhòspita i perillosa. A *El clau a la bota*, tot i que la importància de la naturalesa com a personatge és menor, aquesta hi està descrita també com un paratge mortífer, carregat de trampes que han de ser superades per l'ésser humà per aconseguir els seus objectius. Quan el soldat corre per avisar els seus superiors que el tren blindat de l'Exèrcit Roig està sent atacat, és l'entorn el que li complica l'avanç i li impedirà arribar a temps a fer el comunicat (l'ús d'enquadraments molts escarpats ajuda a dibuixar aquesta impressió de dificultat). A *Les ales de la victòria*, veiem com el pilot Valeriy Chkalov sobrevola els aires entre Moscou i els Estats Units, passant pel Pol Nord. En aquest cas, la naturalesa no només actua com un obstacle a superar, sinó que estableix la idea de la llibertat absoluta, en contraposició al control existent a la societat soviètica del moment. *La conspiració dels maleïts* s'obre amb una escena de persecució en un paratge boscós assotat per una tempesta. La dona perseguida escapa d'uns soldats amb gossos i a ella li costa avançar ràpidament, a causa dels arbres i el terra desigual. Tot i així, la naturalesa no apareix només com un obstacle, sinó que en aquest cas també actua com una protecció, que permet a la dona escapar de l'olfacte dels gossos endinsant-se sigil·losament en un rierol que hi ha a la vora.



Fig. 6 A films com *La carta que mai fou enviada* o *Sóc Cuba*, la naturalesa, inhòspita i mortífera, té una importància capital en el desenvolupament de la història (Vimeo)

El primer comboi es desenvolupa en un medi rural (les estepes del Kazakhstan), on els joves del Komsomol pretenen treballar-hi la terra. A *Quan passen les cigonyes* la presència de l'entorn no és tan important com en altres films kalatozovians, però és en un espai natural i boscós on té lloc un esdeveniment crucial pel desenvolupament de la història, la mort de Boris. *La carta que mai fou enviada* presenta com a element central les dures condicions de l'entorn natural en el qual els geòlegs protagonistes busquen diamants; és un film en què la naturalesa actua com un personatge més, que dialoga constantment amb el trio protagonista. A *Sóc Cuba* trobem a la segona i la quarta història dos bons exemples del motiu natural kalatozovià que entra en conflicte amb la vida humana i del qual els protagonistes depenen en moltes ocasions per assegurar la seva supervivència. Finalment, a *La tenda roja* apareix de nou el Pol Nord, espai natural que en aquest cas provoca l'accident del dirigible en el qual els protagonistes realitzen una expedició i que causa un gran nombre de morts.

D'altra banda, un dels recursos formals que millor caracteritzaran l'estil de Kalatozov durant la desestalinització és el moviment. D'alguna manera, per treure's de sobre l'estatisme proposat pel realisme socialista, Kalatozov decideix rebel·lar-se i realitzar un cinema on el moviment sigui el vertader protagonista, d'aquí l'ús que establí, juntament amb Urusevski, del pla-seqüència —que en ocasions assoleix unes quotes de barroquisme visual molt similars a les dels films d'Orson Welles.

El darrer tret que volem citar es refereix a la inalienable relació de l'estètica del cinema soviètic (no només de Kalatozov) amb el govern comunista. Quan ens disposem a analitzar un film que ha estat creat en un context de certa submissió política i ideològica ens n'hem de fer ressò, tot i que ens interessin més els seus aspectes formals i narratius. El valor inqüestionable de l'obra kalatozoviana es construeix sobre els codis visuals —amb finalitats propagandístiques— del comunisme bolxevic, i és evident remarcar que la seva obra, sota unes condicions de major llibertat, no hagués tingut el mateix transcurs estètic —així com l'obra de Leni Riefenstahl se circumscriu en un espai i un moment molt particulars com és el del regim de l'Alemanya nazi.

3.3 Primera etapa: la forja d'una identitat

Aquesta primera etapa està formada principalment per les dues grans pel·lícules del període silent de Kalatozov que han arribat fins als nostres dies: *Sal per Svanetia* (1930) i *El clau a la bota* (1931). No obstant això, es tracta dels anys en els quals el jove Kalatozov desenvolupa un major nombre de tasques dins l'execució d'obres audiovisuals, i és que es té constància del rol que va jugar en el guió, fotografia i (co)direcció d'altres films, així com la seva presència esporàdica com a actor. D'acord amb Kinoglaz⁴, abans del seu debut en solitari com a realitzador (i en aquell cas, també com a director de fotografia) amb *Sal per Svanetia*, Kalatozov apareix com a col·laborador en els següents projectes (si no s'especifica de qui és la direcció significa que se li atribueix):

⁴ Recuperat de http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_person.php?lang=gb&num=120

Director de fotografia

1927

- *Zahesis I turbinis gakhsna* (Opening of Zahesi, Electric Power Station)
- *Tskhenebis pabrika* (Stud Farm)
- *Gyulli* (idem), film dirigit per Lev Push i Nikolay Shengelaia

1928

- *Avganeli khanis chamosvla Tbilisshi* (Afghan Khan in Tbilisi)
- *Tsyganskaya krov* (Gypsy blood), film dirigit per Lev Push

1929

- *Mkhatis teatris gastrolebi* (Moscow MXAT Theatre in Tbilisi)

1930

- *Marili Svanets* (Salt for Svanetia)

Malauradament, d'entre aquests títols dels quals se li atribueix l'autoria de la direcció de fotografia, només *Sal per Svanetia* ha aconseguit superar les adversitats del temps i estar disponible per ser visionada. Els altres films, inclosos aquells dirigits per Lev Push i Nikolay Shengelaia, no han estat localitzats i no es disposa, almenys de moment, d'una còpia per visualitzar-los. Es tracta d'una situació força habitual quan parlem de pel·lícules enregistrades en cel·luloide, material altament inflamable (i que necessitava una conservació molt curosa) que en els orígens del cinema va provocar la pèrdua de nombrosíssimes obres, a causa d'incendis o del seu deteriorament durant les projeccions. Encara que el deteriorament o desaparició de molts films de l'època silent és un fet usual en la història del cinema, no deixa de ser lamentable per a l'estudi dels arqueòlegs cinematogràfics. Si haguéssim disposat dels primers films de Kalatozov com a operador de càmera, de ben segur hauríem pogut

constatar l'evolució del seu talent i les seves primeres experimentacions formals (com les angulacions gairebé impossibles i de notòria força dramàtica que ja vam veure a *Sal per Svanetia*).

Per més que Kalatozov no es va prodigar en l'escriptura de guions, també tenim constància de la seva participació en els següents projectes (hem decidit incloure els dos films d'etapes posteriors, degut al fet que el Kalatozov guionista no ens interessa més que de manera testimonial):

Guionista

1927

- *Gyulli* (idem), dirigida per Lev Push i Nikolay Shengelaia

1928

- *Tsyganskaya krov* (Gypsy blood), dirigida per Lev Push

1942

- *Nepobedimye* (Invincible), dirigida per Mikhaïl Kalatozov

1969

- *Krasnaya palatka* (La tenda roja), dirigida per Mikhaïl Kalatozov

De la vintena de films dels quals s'atribueix la direcció a Kalatozov, només en dos va actuar també com a guionista. Aquesta poca inclinació cap a l'escriptura de films ens indica, en certa manera, la naturalesa visual del cineasta georgià. La direcció cinematogràfica, i també artística, eren matèries en les quals Kalatozov sentia una major comoditat i on podia fer efectiu tot el seu talent. El crític de cinema rus i estudis culturals Kirill Razlogov, explica a *L'ouragan Kalatozov* que el cineasta era un home de poques paraules (sempre amables, això sí), tant en el seu rol de diplomàtic o polític soviètic com des del seu treball en la direcció d'actors.

De nou, sembla reforçar-se la inclinació de Kalatozov per focalitzar el seu extraordinari talent en les composicions visuals, en la posada en escena i en la pirotècnia formal que caracteritzen els seus films.

Atenent l'apartat de la direcció cinematogràfica, que és aquella que pren més rellevància en aquest estudi, la primera etapa kalatozoviana es defineix per la seva adaptació natural a les avantguardes soviètiques del moment, mostrant un cinema vigorós, amb un ús intensiu del muntatge expressiu i amb una evident intencionalitat ideològica —malgrat que, com hem pogut constatar, films com *Sal per Svanetia* o *El clau a la bota*, especialment aquest segon, no van ser en absolut ben rebuts per part del govern comunista, que els veia com un atac frontal contra les seves polítiques socials i econòmiques.

Aquesta forja identitària (ja es percebia el naixement d'un llenguatge personal) abasta el període silent que inicia amb les coproduccions i col·laboracions primerenques i que finalitza amb *El clau a la bota* que, com ja hem esmentat, va suposar-li una retirada temporal i forçosa de darrere les càmeres a causa de la censura soviètica. De nou, d'acord amb Kinoglaz, aquesta és la relació de films en els quals Kalatozov va exercir com a director en la seva etapa silent:

Director

1927

- *Zahesis I turbinis gakhnsna* (Opening of Zahesi, Electric Power Station)
- *Tskhenebis pabrika* (Stud Farm)

1928

- *Avganeli khanis chamosvla Tbilisshi* (Afghan Khan in Tbilisi)
- *Ikh tsarstvo / Mati samepo* (Their Kingdom) codirecció

1929

- *Mkhatis teatris gastrolebi* (Moscow MXAT Theatre in Tbilisi)

1930

- *Marili Svanets* (Salt for Svanetia)

- *Slepaya* (Little Blind Girl)

1931

- *Lursmani cheqmashi* (A nail in the boot)

L'any 2010, Sergei Kapterev, doctor especialitzat en cinema post-estalinista i en Mikhaïl Kalatozov, va descobrir, en el transcurs de les seves recerques, dos rotlles de pel·lícula del qual actualment considerariem —en la mesura en què se'n pot demostrar l'existència i l'autoria— el primer film de Kalatozov, en el qual comparteix la direcció amb la pionera Nutsa Gogoberidze. En paraules de Kapterev⁵,

El dos rotlles de pel·lícula redescoberts del debut de Kalatozov, El seu regne (1928), proporcionen un cop d'ull a la seva metodologia com a cineasta documental. L'estructura del film està basada en el contrast entre la ineficàcia i el cinisme de la burgesia georgiana i els progressos realitzats per Geòrgia sota el règim soviètic. Les bobines descobertes analitzen la relació entre el govern burgès georgià enderrocat i les potències occidentals.

Ens trobem, doncs, davant una excel·lent notícia, i és que entenem que en un futur no molt llunyà podrem gaudir de l'imaginaria kalatozoviana en un film anterior al seu «debut oficial» en solitari com a realitzador a *Sal per Svanetia*. La polèmica originada en relació a l'estrena de *El clau a la bota* es troba reflectida de

⁵ Recuperat de <http://www.bristol.ac.uk/sml/screenresearch/events/kalatozov.pdf>

forma excel·lent a l'article d'Anemone (2015), *The polemic around Mikhail Kalatozov's A nail in the boot*. Anemone apunta que la resposta que va obtenir aquest film suggereix el ràpid canvi en la situació cultural i política que estava vivint la societat soviètica del moment —recordem que es tracta dels inicis de l'estalinisme. La pel·lícula fou immediatament prohibida per les autoritats, i poc temps més tard va aparèixer al *Proletarskoe kino* (periòdic sobre cinema molt influent en aquell moment) una crítica extremadament negativa.

La crítica la va escriure Valisilii Katinov sota el nom de *Mistakes of a flawed method: concerning the film A nail in the boot* (Errors d'un mètode defectuós: respecte del film El clau a la bota), i esgrimia arguments que es focalitzaven en un excessiu formalisme i en imprecisions de caràcter militarista —a més de l'ofensa que constituïa la insinuació que l'estructura industrial soviètica era imperfecta. La crítica afectà de tal manera el jove Kalatozov, que aquest decidí escriure una rèplica contundent (tres cops més llarga que la crítica principal) explicant punt per punt les seves intencions respecte del film; titulà l'escrit *About an ignorant formalist and the use of modesty* (Respecte d'un formalista ignorant i l'ús de la modèstia). La seva defensa ideològica es basava en el fet que el subjecte del film era el sistema de producció soviètic i no l'Exèrcit Roig (del qual Katinov l'acusava de ridiculitzar), així com de l'actitud socialista vers el treball obrer. La polèmica va ser donada per tancada després de la sortida d'un tercer article, en aquest cas de Mikhail Korol, titulada *What's in a nail?* en el qual de forma apriorísticament imparcial acceptava i refusava arguments de Kalatozov i Katinov i deixava el debat per conclòs. Els tres articles es poden llegir traduïts a l'anglès gràcies a la investigació d'Anemone anomenada Documents (2015) i publicada a la revista d'Estudis del Cinema Rus i Soviètic.

3.4 Etapa de transició: el cinema d'encàrrec

Com ja hem avançat en el breu apartat biogràfic de l'autor georgià, després de la prohibició i la conseqüent no-estrena de *El clau a la bota*, s'obre un parèntesi creatiu

de vuit anys durant els quals la vinculació de Kalatozov amb les esferes cinematogràfiques soviètiques és gairebé exclusivament administrativa. El seu net Mikheil Kalatozishvili explica a *L'ouragan Kalatozov* que en aquella època la pressió era tan forta sobre el seu avi i la vida començava a resultar tan tensa i crispada, que Kalatozov va comprendre que si continuava realitzant films en la mateixa línia que els dos anteriors, el seu treball com a realitzador tenia els dies comptats. D'aquesta manera decideix abandonar temporalment Tbilisi per mantenir-se a resguard de la tempesta i es dirigeix cap a Leningrad (actual Sant Petersburg), on realitza estudis en Belles Arts. Un cop acabats, va treballar com a funcionari pel Goskino de la URSS a Moscou. Pel seu net (i per diversos familiars que reforcen aquesta idea), Kalatozov estava només en situació de replec, tot esperant la seva hora.

Un cop retornat a Geòrgia, és nomenat director dels estudis de cinema de Tbilisi, càrrec que ocupa durant poc temps mentre veu com se li refusen diversos guions consecutius que li impedeixen tornar a la senda de la direcció cinematogràfica (un dels més importants dedicat a la vida de l'imam Xamil, líder dels pobles musulmans del Caucas en la seva guerra contra els russos). En aquest moment podem llançar una hipòtesi sobre les reflexions que devien fluir per la ment de Kalatozov: en aquell context polític concret, era possible seguir sent cineasta sense adscriure's als postulats estètics i ideològics del règim soviètic?

Si Kalatozov es va formular aquesta pregunta, la resposta es presenta transparent i s'articula a través de les pel·lícules realitzades entre 1939 i 1954. Nosaltres l'hem anomenat etapa de transició, per bé que en ella la majoria de films efectuats responen a les fórmules visuals i temàtiques del realisme socialista. Aquesta situació no implica necessàriament que les obres realitzades durant aquest període siguin banals o mancades d'interès artístic, però és evident —sobretot quan ens apropem als seus films post-estalinistes— que l'ortodòxia filmica que imperà durant aquests quinze anys en va afectar creativa i artísticament el llegat cinematogràfic.

La relació de films que componen aquesta etapa transitòria de Kalatozov és la següent (en determinades fonts hem trobat una participació del cineasta en

l'enregistrament d'un concert que inclou danses i música tradicionals, tot i que preferim no incloure-la per no haver aconseguit verificar la informació):

Director

1939

- *Muzhestvo* (Coratge)

1941

- *Valeriy Chkalov* (Les ales de la victòria)

1942

- *Nepobedimye* (Invencible)

1950

- *Zagovor obrechyonnykh* (La conspiració dels maleïts)

1953

- *Vikhri vrazhdebnye* (Remolins hostils)

1954

- *Vernye druz'ya* (Tres amics fidels)

La característica comú en totes aquestes obres resideix en la seva adhesió a les inquietuds estètiques postulades pel realisme socialista. D'aquest gruix de sis obres hem tingut l'oportunitat de visualitzar-ne dues (*Les ales de la victòria* i *La conspiració dels maleïts*) i es reflecteix un manifest viratge formal, molt allunyat de l'experimentació avantguardista dels films de la primera etapa.

A més, existeix un recalcamet notori de la figura heroica, brillant, que contribueix al progrés del poble soviètic, característica molt estesa durant l'empobrida filmografia soviètica de la dècada dels 40. Ho veiem en el primer projecte de Kalatozov després del seu exili, *Coratge* (1939), film centrat en la figura d'un aviador civil que escomet valerós els intents de sabotatge d'un perillós enemic. A *Les ales de la victòria* (1941) se'ns presenta de nou la figura romàntica de l'aviador, aquest cop sota la forma del biopic de Valeriy Chkalov, en la seva contribució per engrandir l'estat soviètic (i per extensió els ciutadans) establint rècords mundials d'aviació. A *Invencible* (1942) la figura lloada i exaltada és la de l'enginyer Nikolay Rodionov, que produeix un nou model de tanc durant el setge nazi a Leningrad que permetrà a les tropes soviètiques enderrocar l'enemic i salvar la ciutat.

Aquests films, analitzats des de la perspectiva temporal actual, constitueixen un pas enrere (en termes d'excel·lència filmica) en la carrera de Kalatozov. De totes maneres, si anem més enllà de l'anàlisi artística de l'obra kalatozoviana, comprovem que li van resultar de gran utilitat, en primer lloc perquè restablí la seva imatge danyada amb els films de la primera etapa i en segon lloc perquè els films tenien un gran èxit de públic —*Les ales de la victòria*, fins i tot, es va estrenar als Estats Units. Com ja s'ha esmentat anteriorment, Kalatozov és enviat a Hollywood com a representant de la indústria cinematogràfica soviètica, on estudia els modes de producció nord-americans i realitza propostes per millorar la distribució dels films soviètics (com el fet de subtítular-los o, encara més, de doblar-los) i perquè es projectin un major nombre de films estrangers a la URSS.

Un altre cop retornat a la mare pàtria, Kalatozov filma un thriller conspiracionista, *La conspiració dels maleïts* (1950), un pamflet propagandista que actua com una oda al socialisme en la seva lluita històrica contra el capitalisme i l'imperialisme. El pròxim film, tot i que coincideix amb l'any de la mort de Stalin, no ha abandonat encara l'estela del realisme socialista: *Remolins hostils* (1953). En aquesta ocasió, és la figura del revolucionari comunista i fundador de la policia secreta bolxevic, Félix Dzerzhinski, l'exaltada. *Tres amics fidels* (1954) fou un dels seus

majors èxits de públic i un canvi de registre inesperat cap a la comèdia. Tanmateix, comencem a veure més llibertat creativa i un allunyament gradual de les exigències del realisme socialista que ens porten a encetar la tercera i última etapa de la filmografia kalatozoviana.

3.5 Conseqüències estètiques del desgel estalinista: les col·laboracions amb Serguei Urusevski

Els films que comprenen el darrer període creatiu del mestre georgià són també les obres que millor sintetitzen el talent visual de Kalatozov i que en van impulsar la carrera internacional —és gràcies a ells que actualment el tenim en tan alta consideració i que aconseguí pressupostos colossals per realitzar els dos darrers projectes. Aquesta etapa es caracteritza per l'arribada del director de fotografia Serguei Urusevski, que col·labora colze a colze amb Kalatozov en quatre de les cinc pel·lícules durant el desgel estalinista. Malgrat la importància d'aquesta etapa, passarem de puntetes per les cinc obres realitzades, atès que privilegiem un apartat específic on analitzarem els tres films que considerem més importants (*Quan passen les cigonyes*, *La carta que mai fou enviada* i *Sóc Cuba*).

Director

1956

- *Pervyy echelon* (El primer comboi)

1957

- *Letyat zhuravli* (Quan passen les cigonyes)

1960

- *Neotpravlennoe pismo* (La carta que mai fou enviada)

1964

- *Ya Kuba* (Sóc Cuba)

1969

- *Krasnaya palatka* (La tenda roja)

Urusevski apareix en aquesta etapa com l'element que potenciarà el torrent creatiu de Kalatozov i que li permetrà explotar tot el potencial com a director cinematogràfic. La seva presència resulta cabdal en aquest estudi, ja que és el *culpable* de crear les imatges de la complexa posada en escena de pel·lícules com *Sóc Cuba*. Tanmateix, sembla que la influència positiva va ser bidireccional, i és que és en les col·laboracions amb Kalatozov on veiem aflorar també la capacitat expressiva de la càmera d'Urusevski i la seva integració en les diègesis filmiques proposades pel cineasta georgià.

La primera gran pel·lícula en la qual participa Serguei Urusevski és *Selskaya uchitel'nitsa* (Mestra rural, 1947) de Mark Donskoy, film que s'adscriu perfectament al realisme socialista i que destaca per la bellesa dels primers plans, per la lluminositat de les imatges i per l'honestat del seu humanisme. Si bé Donskoy no va errar amb els preceptes del realisme socialista (molts directors italians hi van veure una influència en el neorealisme italià), la seva ascendència jueva i la deriva antisemítica del govern de Stalin un cop acabada la Segona Guerra Mundial el van obligar a marxar de Moscou i instal·lar-se a Kiev —fins que la mort del líder soviètic va suavitzar les polítiques antisemites.

El mateix any que Urusevski col·labora per primer cop amb Kalatozov, treballa també en una altra de les grans pel·lícules de la filmografia soviètica: *Sorok pervyy* (El quaranta-u, 1956), debut cinematogràfic del qui seria considerat un excel·lent director, Grigoriy Chukhrai. Curiosament, es tracta d'un film que evoca en molts sentits el cinema kalatozovià, especialment en la representació romàntica de la lluita

entre l'èsser humà i la naturalesa (en aquesta ocasió en ple desert del Kazakhstan) i en la composició agressiva i poc habitual dels enquadraments. Veient el film de Chukhrai entenem perfectament la sintonia professional que es derivà de la col·laboració entre Kalatozov i Urusevski, i és que tenien una visió extraordinàriament similar i complementària del llenguatge cinematogràfic.

El sobtat decés del director de fotografia Yuri Yekelchik durant l'època del rodatge de *Pervyy echelon* (El primer comboi, 1956) provoca l'aparició en escena de Serguei Urusevski, que acudeix per substituir-lo. Malgrat la funesta situació, aquest constitueix un feliç punt d'inflexió en la carrera de Mikhail Kalatozov, en la mesura que constituïa el primer pas decisiu cap a la creació de la seva col·laboració més celebrada, *Quan passen les cigonyes*. A *El primer comboi*, Urusevski, amb l'ajut de les seves grues (fig. 7), comença a apuntalar l'estil dinàmic que pretenia deslligar-se de les doctrines visuals estalinistes i que suposava el germen de la rebel·lió artística i política.



Fig. 7 Les grues utilitzades durant el rodatge de *El primer comboi*, peça iniciàtica de la fructífera relació artística entre Kalatozov i Urusevski (captures de *L'Ouragan Kalatozov*)

Urusevski aprofita l'experiència que adquirí amb la càmera en mà durant els dos anys que va estar a l'exèrcit, fet que li serà d'una enorme utilitat en el treball com a director i operador de càmera. L'ús de grues, de complexes construccions (com la columna giratòria i ascendent a *Quan passen les cigonyes*) i de la càmera en mà suposen la pràctica totalitat de recursos que utilitzava Urusevski durant els rodatges, fet que li conferia possibilitats estètiques gairebé infinites. En l'apartat corresponent a

l'anàlisi i la interpretació dels tres films més cèlebres de Kalatozov aprofundirem en la tècnica d'Urusevski i en la forma a partir de la qual concebia els seus inimitables plans-seqüència. Per afegit, cal remarcar l'extraordinària destresa del camarògraf en l'ús de la càmera en mà —escenes com la de Veronika buscant el seu amant entre la multitud a *Quan passen les cigonyes* són d'una execució formal paradigmàtica—, especialment a *Sóc Cuba*, més de deu anys abans de la invenció de la steadycam (estabilitzador de càmera) i molt abans de l'aparició dels drons, tan en voga actualment en la creació de projectes audiovisuals.

Les tres col·laboracions posteriors entre Urusevski i Kalatozov, que com hem remarcat, es tractaran més profundament en el capítol següent, són les que, al nostre parer —i al de molts crítics, teòrics i aficionats al cinema—, consagren aquests dos autors, la unió dels quals representa una de les simbiosis més harmonioses de la història del cinema entre director de fotografia i realitzador. El darrer film kalatozovià de l'etapa post-estalinista és també el seu cant de cigne. *La tenda roja* (1969), coproducció italo-soviètica, tot i comptar amb un pressupost molt elevat per l'època —d'uns 10 milions de dòlars⁶—, fou un fracàs més enllà de les fronteres italianes i soviètiques. La direcció de fotografia, aquest cop a càrrec de Leonid Kalashnikov, malgrat que solvent i amb algun centelleig de genialitat, mai arriba a les cotes assolides en el binomi Kalatozov – Urusevski. Amb tot, l'estil es manté fidel a les característiques del cinema del georgià, tant estilísticament (càmera dinàmica, molts cops en mà) com temàticament (la clàssica disputa de l'ésser humà en la mortífera presència de la naturalesa).

⁶Recuperat de <https://www.imdb.com/title/tt0067315/>

4



Anàlisi i interpretació

4.1 Quan passen les cigonyes (1957)



Títol original⁷	Letyat zhuravli
Any	1957
País	URSS (Unió Soviètica)
Direcció	Mikhaïl Kalatozov
Direcció de fotografia	Serguei Urusevski
Producció	Mikhaïl Kalatozov
Guió	Viktor Rozov
Música	Moisey Vaynberg
Muntatge	Mariya Timofeeva
Disseny de producció	Evgeniy Svidetelev
Intèrprets	Tatiana Samojlova, Aleksey Batalov, Vasiliy Merkurev, Aleksandr Shvorin, Svetlana Kharitonova
Productora	Mosfilm
So	Igor Mayorov, Kevin Adickes
Color	Blanc i negre

⁷Fitxa tècnica i sinopsi extretes de Imdb i de Pendergast i Pendergast(2000)
Imatge extreta del web potemkine.fr

Relació d'aspecte	1.37 : 1
Càmera	Éclair Cameflex, Konvas (n.e.)
Longitud de pel·lícula	2565 metres
Format del negatiu	35 mm
Òptiques	16 mm, 25mm, 35 mm

La història segueix les passes de Veronika (interpretada per Tatiana Samojlova), una jove soviètica que viu a Moscou abans que esclati la Segona Guerra Mundial. Veronika, enamorada de Boris, treballador en una fàbrica, planeja casar-se amb qui considera l'amor de la seva vida. Tot i així, l'exèrcit alemany ataca el front oest i Boris se sent amb el deure de presentar-se voluntari per anar a combatre en el front bèl·lic. Veronika descobreix que en un bombardeig sobre la població civil moscovita tota la seva família ha mort i intenta anar a viure amb la família de Boris. El cosí de Boris, sempre enamorat secretament de Veronika, n'aprofita la fragilitat per casar-se amb ella a través de diversos enganys. Mentrestant, Boris és ferit mortalment durant una incursió militar. Veronika abandona el marit i va a viure finalment amb la família de Boris, tot esperant-ne l'arribada. En un moment donat se li anuncia la mort de Boris, però ella es refusa frontalment a creure-ho (tot i que el seu primer impuls sigui una temptativa de suïcidi) i guarda l'esperança de veure'l tornar algun dia. Aquest desig s'esvaeix definitivament quan arriben a Moscou totes les tropes que havien lluitat en el front i Veronika descobreix per part del millor amic de Boris (que estava present en el moment de la seva mort) el seu decés. En xoc entre la multitud alegre i victoriosa, Veronika reparteix solemnement flors als soldats i mira cap al cel, on un estol de cigonyes retorna cap a Moscou després de la guerra.

Així com es desprèn d'aquesta llarga sinopsi, *Quan passen les cigonyes* es presenta de forma inqüestionable sota una estructura melodramàtica clàssica. Tanmateix, el tractament de la temàtica mostra un canvi de focus que s'allunya del melodrama soviètic estalinista: ara no veiem l'heroi col·lectiu que se sacrifica

conscient però necessàriament per la pàtria, sinó que el dispositiu dramàtic central està disposat al voltant dels sentiments —d’angoixa, de melangia, de desconcert davant la guerra— de Veronika. Tot i que a primer cop d’ull no sembli un apropament narratiu gaire revolucionari, cal afegir que en el cinema del realisme socialista s’amagava fins la més mínima intuïció de sofriment personal i individual en els personatges. Que Veronika, en tant que individu, mostri els seus sentiments de forma tan abrupta i directa és una clara demostració de la debilitació dels estrictes esquemes cinematogràfics dels darrers trenta anys.

Si temàticament ens pot semblar a partir d’aquestes dades que el film es desprenia d’antics fantasmes, des del punt de vista formal *Quan passen les cigonyes* és pura maquinària subversiva. Shrayer (1997: 426-247) subratlla que les tècniques adoptades per la filmació de la pel·lícula són les d’una *càmera emocional*, i defineix perfectament els trets visuals que caracteritzen aquest melodrama monumental:

Aimed at a maximum involvement of the viewer, they include rapid change of points of view and types of framing, use short-focal lenses and hand-held camera, original light effects, and painterly treatment of landscape.

Oukaderova (2017: 49) també posa l’èmfasi en la gran profunditat de camp aconseguida gràcies a lents de distància focal curta (entre els 16mm i els 35mm) i a la dansa hipnòtica que ens ofereixen els tràvelings i els moviments de càmera d’Urusevski, així com la seva destresa utilitzant la càmera en mà (i, evidentment, l’ús de les grues). D’aquesta manera, l’estil imposat en el film està

Achieved through the combination of extremely long takes and subjective points of view, and especially by the handheld, mobile, and tremendously flexible camera, which allowed viewers to feel deeply immersed in the

action on the screen, to “stop being an external observer and become a participant in the events”.

El film s'alçà amb la Palma d'Or al Festival de Cannes l'any 1958 i retornava el cinema soviètic a l'esfera internacional, d'on havia desaparegut durant els anys durs del govern estalinista, en els quals la producció i distribució de films soviètics era reduïda i limitada quasi majoritàriament al públic soviètic. Si històricament a Kalatozov se l'havia acusat de formalista —amb les dues següents pel·lícules no serà una excepció—, amb *Quan passen les cigonyes* es va parlar molt del seu delicat equilibri entre forma i fons i amb l'entendridora sensibilitat amb la qual Kalatozov, a partir del guió de Viktor Rozov, tractava els personatges. En aquesta ocasió, la posada en escena es trobava a l'entera disposició de la història, que més enllà dels matisos nacionalistes, era de caràcter universal.

El depurat treball visual dels plans-seqüència del film no respon únicament a una ostentació de virtuosisme tècnic o al simple fet que Kalatozov i Urusevski volguessin diferenciar estèticament el seu treball del de la resta de filmografies —que tot i així ho van aconseguir—, sinó que passarem a demostrar com aquestes preses prolongades (algunes són plans-seqüència), a través dels seus enquadraments i moviments de càmera, creen un vincle íntim relacionat amb l'estat psicològic i fins i tot físic dels personatges. Així és també (però això ja ens portaria a realitzar una altra investigació paral·lela) en l'ús dramàtic de la llum, dels contrastos d'il·luminació que tenyeixen moltes escenes i que poden identificar-se amb els estats d'ànims dels protagonistes.

En una de les primeres escenes del film, Veronika i Boris han arribat a l'edifici d'ella i s'acomiaden a baix, al replà, abans que ella pugi a casa seva. És tard i no volen despertar ningú. De sobte, Veronika, espantada per un soroll a l'escala, comença a pujar silenciosament. Boris, que en primera instància ha quedat parat, s'adona que no han parlat de quan serà el pròxim cop en veure's i crida a Veronika que s'esperí. L'escena es resol màgicament amb la càmera perseguint Boris (cap a

dalt i virant sobre el seu eix) mentre puja corrent les escales a la cerca de la seva estimada (fig. 8).



Fig. 8 Boris corre escales amunt a la trobada de la seva estimada mentre la càmera el persegueix incessant en un pla en continuïtat, sense talls (captura de fotograma *Quan passen les cigonyes*)

L'escena, segons hem pogut comprovar al documental *A film about Mikhail Kalatozov*, es va realitzar a través d'una complexa estructura en forma de columna gegant que ocupava l'espai central que hi ha buit entre les escales. En aquesta columna de fusta s'hi van acoblar Urusevski i un operador de càmera que, a través d'un dispositiu mecànic, els pujava mentre feien voltes en tres-cents seixanta graus (fig. 8a). Amb aquest recurs es mostra de forma inequívoca i extremadament expressiva el delit amorós de l'enamorat, aquesta passió desenfrenada i jovial de la relació sentimental de joventut. Boris està bojament enamorat de Veronika, i Kalatozov i Urusevski ho descriuen en un sol pla no fragmentat que impressiona i contagia en la seva innocència.



Fig. 8a La columna de fusta i metall que va permetre enregistrar l'escena de les escales a *Quan passen les cigonyes* (captura de pantalla del documental *A film about Mikhail Kalatozov*)

Posteriorment, quan Boris ja ha revelat a Veronika que s'ha allistat voluntàriament per combatre a la guerra, i tant ell com ella es busquen en va entre una enorme multitud de gent, se'ns apareixen de nou uns plans-seqüència en els quals la càmera persegueix els protagonistes (fig. 9). Els tràvelings que componen aquests plans-seqüència estan realitzats amb una suavitat i una elegància que resulta impensable que es realitzés càmera en mà sense l'ajuda d'una steadycam (la invenció data de vint anys més tard). No hem aconseguit verificar la càmera que va ser utilitzada per enregistrar aquests tipus de tràvelings, però per la realització de *Sóc Cuba* es va utilitzar, en paraules de Nielsen (segons Calzatti a Turner, 1995: 80), una Éclair Cameflex d'Urusevski (2007: 204), que possiblement seria la mateixa càmera que van utilitzar per les escenes càmera en mà de *Quan passen les cigonyes*. Per la resta d'enregistraments, la càmera clàssica de Mosfilm era la Konvas (malauradament, no en podem especificar el model).

El tràveling del qual parlàvem és un lent moviment lateral que segueix Boris a una certa distància i que ens permet ser partícips de diverses micro-històries relacionades amb la forma que tenen les persones d'acomiar-se dels seus éssers estimats: veiem parelles solemnes, que es diuen adéu en silenci i abraçades; infants que petonegen els pares; dones amb els ulls vermellorsos de plorar; un grup de dones que dedica un ball tradicional i alegre perquè els *herois* marxin animats per enderrocar l'enemic, etc.



Fig. 9 En un llarg tràveling lateral, la càmera persegueix Boris entre la multitud, mentre veiem famílies acomiadar-se perquè l'home de la casa marxa a la guerra (captura de fotogrames)

Posteriorment, veiem un recurs molt similar amb la càmera que persegueix Verònica. Aquest cop la velocitat de la càmera és molt més violenta i denota l'estat d'ansietat en el qual es troba Veronika, que no pot acomiadar-se de Boris abans que aquest marxi a la guerra perquè no pot trobar-lo entre la multitud. Empeny, corre i crida, però tot és en va. Ambdues seqüències formen un contrast meravellós i que matisa perfectament l'estat d'ànim dels personatges: d'un costat, el tràveling lent i suau que acompanya Boris (tot i que ell està nerviós, la seva situació és diferent a la de Veronika, ja que s'allista de forma voluntària a l'exèrcit) mentre veiem les famílies que poden acomiadar-se, dir adéu de forma dolorosa però presencial, fet que escalfa les seves ànimes. En contraposició, el moviment de càmera que persegueix Veronika, molt més frenètic, que projecta la seva confusió i el delit per acomiadar-se en persona del seu amat (en un moment donat passa fins i tot entre un grup de tancs que es dirigeixen cap a la guerra). De nou, en un sol pla en continuïtat, s'expressen a la perfecció estats d'ànims i sentiments que tenen un major impacte dramàtic degut a l'elecció d'aquesta posada en escena.

Podríem citar reiteradament escenes, moviments de càmera, enquadraments i angulacions que fan de *Quan passen les cigonyes* una obra mestra, però a través d'una el·lipsi saltarem fins el pla-sequència que tanca la pel·lícula. Els soldats de l'Exèrcit Roig tornen a casa, a Moscou, triomfants. Veronika, que com hem dit, no acaba de concebre la mort de Boris com un fet real, corre de nou entre la multitud tot esperant que amb l'arribada del tren arribarà també el seu amat. Està nerviosa, excitada, per això la càmera també ens envia aquesta imatge de dinamisme, de cor accelerat i il·lusionat. És així fins que topa amb el millor amic de Boris, que torna sa i estalvi però amb una funesta notícia que donar de primera mà a Veronika: els rumors eren reals. Aquest cop, i com ocorria en l'exemple anterior, es produeix de nou un contrast entre aquests moviments de càmera. Ara la càmera no persegueix Veronika, ara se n'allunya lentament, per amplificar el sentiment de derrota, de

pessimisme i obscuritat que en recorre l'ànima. La càmera segueix allunyant-se mentre ella reparteix flors entre els victoriosos soldats (fig. 10).



Fig. 10 La càmera, en senyal de dol, deixa de perseguir Veronika per allunyar-se'n, mentre veu al seu voltant l'alegria del retorn i la vida que continua (captura de fotogrames)

Dos elements anticipen el seu canvi d'actitud (que ja no veurem però que intuïm en cloure's la pel·lícula): el pla d'un soldat feliç perquè veu com ha nascut un fill seu durant la seva absència i el pla de les cigonyes (o les grues, segons sembla remetre el títol original) que tornen a Moscou un cop la guerra ha finalitzat. Ambdós elements simbolitzen la vida obrint-se pas, fins i tot en un context hostil i dramàtic com és el d'una guerra.

4.2 La carta que mai fou enviada (1960)



Títol original	Neotpravlennoe pismo
Any	1960
País	URSS (Unió Soviètica)
Direcció	Mikhaïl Kalatozov
Direcció de fotografia	Serguei Urusevski
Producció	Viktor Tsirul
Guió	G. Koltunov, V. Osipov, V. Rozov
Música	Nikolay Kriukov
Muntatge	N. Anikina
Disseny de producció	David Vinitsky
Intèrprets	Tatiana Samojlova, Innokentiy Smoktunovskiy, Vasiliy Limanov, Yevgeny Urbansky
Productora	Mosfilm
So	Valeri Popov
Color	Blanc i negre
Relació d'aspecte	1.37 : 1
Càmera	Éclair Cameflex, Konvas (n.e.)

Format del negatiu	35 mm
Òptiques	35 mm

En el desenvolupament d'aquesta història ens traslladem a la Taiga siberiana. Allí, seguim una expedició formada per quatre geòlegs (tres homes i una dona) en la recerca de diamants, ja que segons informes científics, la zona a la qual van presenta moltes probabilitats d'oferir un jaciment de diamants per aquells que sàpiguen trobar-los. La idea de la missió és la troballa d'aquesta font de diamants per una posterior explotació, que enriquiria l'estat soviètic i li permetria millorar el sistema de producció industrial. L'esquema dramàtic del film es veu influït en certa manera pel magnífic film de John Huston *The treasure of Sierra Madre* (El tresor de Sierra Madre), on anticipa la vessant aventurera en un entorn hostil on no és únicament la naturalesa qui complicarà l'expedició, sinó els intercanvis relacionals existents entre els personatges.

A *La carta que mai fou enviada*, hi trobem un grup heterogeni de personatges que hauran de conviure durant mesos en un ambient inhòspit i imprevisible. L'equip de geòlegs està format per una parella d'enamorats, Tanya i Andrei (interpretat per l'actor teatral Vasiliy Livanov); per l'impuls i violent geòleg Sergey, enamorat secretament de Tanya; i pel líder sensat i amb més experiència Konstantin —que escriu una carta diària a la seva xicota, malgrat que sense enviar-li a causa de la impossibilitat de fer-ho en un entorn tan aïllat com la Taiga. Els personatges, dins la seva diegesi, comencen a comprendre (especialment Tanya) els sentiments de Sergey cap a la noia de l'equip. Passen els dies, els mesos, i els diamants segueixen sense aparèixer, fent minvar la il·lusió i les forces del geòlegs. En una escena concreta, fins i tot, es deixa entrellucar que a Sergey, cansat de la seva quotidianitat i frustrat, se li passa pel cap cometre una violació sobre el personatge de Tanya (en una escena en què hi ha fortes angulacions de càmera que donen bona mostra del perill que emana de Sergey). Tanya, encara en estat de xoc per la situació d'agressivitat de Sergey, és

trobada pel seu enamorat, i és en aquell mateix instant que s'adona que té un petit fragment de diamant entre les seves mans.

Un cop celebrada la troballa, decideixen arreplegar el campament, fer les maletes i marxar l'endemà de l'indret hostil en el qual han viscut uns quants mesos: ja tenen el mapa on es descriu amb exactitud la posició del jaciment on es troben els diamants. Però la naturalesa kalatozoviana es rebel·la per impedir que això succeeixi, i desperta el grup de geòlegs durant la nit, quan escolten el crepitjar del foc que s'acosta cap a les seves tendes de campanya. Es troben rodejats pel foc i corren per salvar la vida. L'impetuós Sergey, en un acte que més aviat sembla de redempció, perd la vida en un desafortunat accident intentant salvar la darrera balsa de suport, quan un arbre en flames li cau a sobre. Els tres membres restants troben una escapatòria, però deixen enrere el cos de Sergey. Avancen buscant el riu que els permetrà ser vistos per un hipotètic equip de rescat. Amb tot, es troben desorientats, fa fred, vent i el foc encara no s'ha extingit.

En un moment donat, quan prossegueixen infatigablement les excursions diàries a la recerca del riu o d'ajuda, Andrei, l'enamorat de la Tanya, cau ferit. Tanya i Konstantin fabriquen a dures penes una sort de llitera on porten el malaguanyat Andrei durant dies i dies. Andrei se sent una càrrega que impedeix a la seva estimada i a Konstantin avançar i salvar la vida. És per això que un dia, quan Tanya i Konstantin desperten, veuen que Andrei els ha deixat una carta on anuncia que vol deixar de destorbar i que no pateixin més per ell. Afligits i exhausts, Tanya i Konstantin segueixen lluitant contra la natura per intentar sobreviure i portar el mapa que ja ha costat dues vides a l'estat soviètic. Malauradament, Tanya cau fatigada i mor també degut al cansament i a les inclemències temporals que ha estat suportant els darrers mesos. Sabinin és el darrer i, finalment, descobreix el riu, ja mig glaçat. Puja sobre una petita plataforma de gel —en una idea visual que sembla un homenatge al meravellós film de D.W. Griffith *Way Down East* (Les dues tempestes, 1920)— que el condueix riu avall, mentre es troba al límit de les seves forces. Finalment, el bloc de gel atura a la vora del riu i Konstantin hi resta desmaiàt. Quan

sembla que serà la quarta víctima de l'expedició, l'equip de rescat arriba amb un helicòpter que certifica que, tot i que les seves constants vitals es troben molt dèbils, segueix viu i es recuperarà.

Com resulta evident llegint el desenvolupament de la història, aquesta és una de les obres kalatozovianes que millor en defineixen l'estil, no només visual, sinó temàtic. Si Griffith es qüestionava la falta de vent a les pel·lícules del cinema silent, aquest film de Kalatozov n'és la quintaessència. L'obra posterior a la per tothom aclamada *Quan passen les cigonyes* va ser durament criticada, ja que tot i que el virtuosisme tècnic del film anterior hi era present (sumant-li, a més, el fet de filmar en unes condicions naturals en moltes ocasions extremes), la història era considerada pobra, prototípica i completament engolida per l'apartat visual.

Oukaderova (2017: 50) se'n fa ressò apuntant el següent,

[...] critics complained of a breakdown of Kalatozov and Urusevskii's representational practice, arguing that the dynamics of the camera had become wildly excessive, causing a disturbance in spatial perception and eclipsing the depth of emotional and dramatic developments.

Efectivament, si el tractament que s'havia donat a *Quan passen les cigonyes* era eminentment el d'un melodrama clàssic, l'esperit humanista d'aquell film desapareix en la pràctica totalitat a *La carta que mai fou enviada*. Conscientment, Kalatozov i Urusevski van plantejar un film hermètic i distanciat emocionalment, sentiment que colpeja l'espectador a través de la immensitat panoràmica de molts enquadraments, de la profunditat de fons que ve donada pels objectius focals curts i per les inclemències temporals que assoten els protagonistes durant pràcticament tot el metratge.

Trobem en el film, a més, algun centelleig de l'herència ideològica que havia deixat suposadament enrere el desgel estalinista. El camarada Konstantin, per exemple, representa molts atributs de l'heroi positiu que el realisme socialista

s'havia entestat a imposar com a centre neuràlgic de totes les pel·lícules que s'adcrivien al seu estil. A més, com bé apunta Robinson (2002: 62), es manté la visió de la grandesa industrial de la Unió Soviètica quan,

In the final minutes, just before he is rescued, the delirious Sabinin [Konstantin] imagines a glorious vision of industrial progress stimulated by the discovery of the diamonds: “a huge construction project on the river, an inspiring socialist dream of cultivation, with large machines and buzzing laborers”.

Visualment ens trobem amb un treball, si és encara possible, més depurat que en el seu anterior projecte. L'estructura de *La carta que mai fou enviada* és circular, i és que el darrer pla del film, en el qual veiem una panoràmica subjectiva de l'helicòpter que s'allunya del paratge mortífer, ens remet immediatament al pla que obre la pel·lícula, en el qual també des d'un punt de vista objectiu, hem vist l'helicòpter sobrevolant els núvols de la Taiga i *abandonant* els quatre geòlegs, als quals veiem acomiadar-se saludant amb la mà. El treball fotogràfic en el medi natural té complicacions que no existien al medi majoritàriament urbanita de *Quan passen les cigonyes*, que dificulten la tasca d'Urusevski però que retornen un resultat fins i tot més espectacular. De nou s'acusa el film de formalista, però cada un dels aspectes tècnics i artístics que dialoguen amb la pel·lícula tenen una raó de ser i estan enfocats a provocar un sentiment concret en l'espectador —en aquest cas la total indefensió i desorientació de l'home enfront de la natura.

Tot i que *La carta que mai fou enviada* està farcida de llargs plans en moviment, centrem-nos en el pla-seqüència que dona pas al segon acte de la història, tot just després de la descoberta dels diamants. El seu valor narratiu remet en certa manera al que veiem a *Quan passen les cigonyes*, però en aquest cas la multitud es troba aquí transformada en espèc fullatge i en la desigualtat del terra boscós. Tanya i Andrei, emocionats per la troballa, comencen a córrer per avisar els seus

companys que han trobat un petit fragment de diamant (fig. 11). Tot i córrer a una velocitat exorbitant, i fer-ho per entremig de branques i d'arbres, la càmera els persegueix amb una estabilitat impensable i a una velocitat també altíssima, fent alguns girs i canvis de focus que arriben fins i tot a desconcertar.



Fig. 11 El pla-seqüència de la trobada dels diamants, en el qual la càmera persegueix a gran velocitat als protagonistes entre fulles, branques i arbres (captura de fotogrames)

El *tràveling* intens reforça de nou el sentiment d'èxtasi que estan experimentant els geòlegs davant la descoberta, un moment en el qual es troben tan abstrets que sembla que estiguin traspasant els objectes.

No obstant això, existeix un pla-seqüència descriptiu que ens sembla (des d'un punt de vista subjectiu) més reeixit en la mesura en la qual aconsegueix condensar en un mateix pla l'espai fangós i complicat en el qual es mouen els geòlegs i la personalitat de dos d'ells (que són els que participen en el pla): l'afable i innocent Andrei i l'impetuós i violent Sergey (fig. 12). Comença amb un canvi de focus rapidíssim que pretén demostrar la brutalitat de la caça (que es troben practicant Andrei i Sergey), quan Sergey dispara contra un ocell, abatent-lo. Posteriorment, a través de la conversa que mantenen, tot esquivant arbres i sota un terreny aquós, comprenem que Sergey està molest perquè intueix que Andrei ha descobert el seu amor cap a la seva xicota. Com que la duració del pla és notable —uns dos minuts—, la càmera té temps d'enquadrar-los a ambdós en un primer pla, allunyar-se, seguir-los primer lateralment i després frontalment, enfocar-los a mitja distància, mostrar la profunditat de camp col·locant a un

personatge en primer pla i l'altre en segon terme i fins i tot capturar les tres galdades que escomet Sergey contra un indefens i pacifista Andrei, tot llançant-lo contra l'aigua.



Fig. 12 El pla-seqüència que inicia amb el tret de Sergey contra un ocell al bosc i acaba amb Andrei allunyant-se després d'haver estat colpejat pel seu company (captura de fotogrames)

En un pla en continuïtat de poc més de dos minuts, Kalatozov i Urusevski aconsegueixen definir les personalitats de dos personatges, tot amb l'ajuda d'un excel·lent treball de posada en escena que ho condensa a través de nombrosos i complexos moviments de càmera, tot demostrant que les crítiques d'excessiu formalisme no semblen tenir en compte la capacitat expressiva i narrativa que es condensa amb aquest recurs de no fragmentació filmica.

4.3 Sóc Cuba (1964)



Títol original	Ya Kuba
Any	1964
País	URSS (Unió Soviètica) i Cuba
Direcció	Mikhaïl Kalatozov
Direcció de fotografia	Serguei Urusevski
Producció	B. Fridman, M. Mendoza, S. Maryakhin
Guió	Enrique Pineda Barnet, Evgeniy Evtushenko
Música	Carlos Fariñas
Muntatge	Nina Glagoleva
Disseny de producció	Evgeniy Svidetelev
Intèrprets	Repartiment majoritàriament amateur
Productora	Mosfilm i ICAIC
So	Rodolfo Plaza, Vladlen Sharun
Color	Blanc i negre
Relació d'aspecte	1.37 : 1
Càmera	Éclair Cameflex
Format del negatiu	35 mm

Sóc Cuba es presenta com un poema èpic ambientat a la Cuba de l'etapa pre-castrista. El film s'articula a través de quatre històries aparentment independents però que tenen en comú un propòsit similar: el d'exaltar i crear un vincle romàntic amb la revolució, tot mostrant persones de la població civil que són víctimes de la pobresa provocada pel capitalisme i per l'imperialisme nord-americà.

La primera història segueix les passes d'una jove cubana, festejada pel seu promès, un venedor de fruites ambulant que resulta ser també activista polític (amaga entre les fruites propaganda revolucionària). Van passejant i ell assenyala una església enorme i blanca, mentre li parla del seu futur casament. Alhora, ell lamenta no saber en què treballa la seva xicota. Un cop arribada la nit, la veiem entrar en el club nocturn en el qual treballa com a prostituta i on un client la porta a casa d'ella per passar la nit, sent ambdós descoberts el matí següent pel seu promès. Aquesta situació projecta un contrast demolidor entre la riquesa del turista capitalista i la pobresa de la noia cubana, que viu en un poblat de xaboles i que no troba altra sortida per guanyar-se la vida que vendre el seu cos.

La segona peça se situa en una granja de canya de sucre cultivada per un vidu i treballada per ell durant tota la seva vida. Recordem breument la seva història a través d'un flashback líric, on rememora el seu casament, la mort de la seva esposa, la vida amb els seus fills. Quan tornem al present veiem com arriba un terratinent per informar-li que les seves terres i la seva casa han estat venudes a una companyia que explotará les terres més eficaçment. En un moment d'arravatament i frustració, decideix que les terres tampoc seran de la companyia que les ha comprat, ja que ho crema tot, inclòs la casa on vivia i de la qual anava a ser desallotjat.

La tercera narració, la més llarga i amb un component polític més marcat comença amb un grup de marins nord-americans que persegueixen una noia cubana pel carrer, aprofitant la nocturnitat. La noia és salvada per un xicot cubà

anomenat Enrique, que posteriorment descobrim que és un activista polític que planeja l'assassinat d'un alt càrrec del govern. Té intenció de matar-lo des d'una balconada amb un rifle de franc tirador, però en el darrer moment no es veu amb coratge de prémer el gallet. Posteriorment passem per una impremta clandestina de propaganda revolucionària, que es veu assaltada per sorpresa per un grup de policies. En un moment de desconcert, un dels nois de la impremta surt a la balconada i llança cap a l'exterior (on hi ha una plaça farcida de gent) la propaganda, tot cridant a favor de la revolució castrista. Un policia el dispara per l'espatlla i el noi cau al buit, cap a la plaça, morint a l'acte. Aquest acte de brutalitat policial desencadena la fúria entre la població civil, que s'ajunta en una manifestació encapçalada per Enrique. La policia comença a reprimir-los, assassinant en aquest cas a Enrique, pel qual es du a terme un impressionant seguici fúnebre pels carrers de la capital —i on es constitueix el que és, possiblement, un dels millors plans-seqüència de la història del cinema.

La quarta i definitiva història s'emplaça a les muntanyes de la Sierra Maestra, on un camperol refusa formar part de les forces d'alliberament revolucionari, fins que un dia la seva cabanya i la seva família són bombardejades per les forces militars del dictador Fulgencio Batista.

El cas de *Sóc Cuba* és molt curiós, ja que segons Julie Christensen (a Pendergast i Pendergast, 2000: 1141),

While some Americans may object to the stereotypical depiction of the United States and U.S. citizens in the film, it should be noted that the film was labelled “anti-revolutionary” in Cuba and accused of “idealizing the Yankees” in Russia.

Així doncs, i és una idea que es reforça quan visionem el documental de Vicente Ferraz, *El mamut siberiano* (2004), un cop es va estrenar *Sóc Cuba* no va plaure pràcticament a ningú. Mentre que pels que no eren ni cubans ni soviètics el

film era un replec de clixés político-socials i un pamflet poc subtil de la revolució castrista, els cubans l'acusaven d'antirevolucionari i segons el govern soviètic del moment el film idealitzava l'esperit nord-americà. De fet, pel que es desprèn també del visionat del documental de Ferraz, ni els propis partícips del film n'estaven satisfets (tot i que comencen a reconèixer, quan se'ls diu que finalment la pel·lícula està obtenint un gran reconeixement crític, que estan orgullosos d'haver participat en el rodatge). Avui en dia, amb la perspectiva històrica adient, podem analitzar el film de forma molt més cerebral i no tan sentimental. La redescoberta que van fer Coppola i Scorsese han tornat a *Sóc Cuba* al lloc que es mereix: el lloc que la qualifica com una obra mestra, d'un virtuosisme tècnic innegable i d'una bellesa visual d'alta volada.

L'artefacte formal previst per donar vida al film es basa principalment en l'acumulació de llargs plans en continuïtat, l'ús d'angulacions agressives així com de primers plans dels personatges. En principi, és la tasca que havien desenvolupat Kalatozov i Urusevski durant els seus dos projectes anteriors. Malgrat això, i que el llistó de puresa visual l'havien posat ells mateixos pels núvols, *Sóc Cuba* és el film barroquista per antonomàsia. En aquest cas sí que confirmem que la sola càmera utilitzada durant tota la pel·lícula és una Éclair Cameflex, segons Nielsen (2007: 200), que afegeix que amb un pressupost de 600.000 dòlars americans es tractava possiblement del film més car de la història filmat enterament amb aquesta càmera.

Pel seu costat, el prestigiós crític Jonathan Rosenbaum (1995), apunta que el 97% del film està filmat càmera en mà (de nou volem remarcar la dificultat de realitzar unes preses tan llargues i suaus càmera en mà sense l'ajut de l'steadycam, que aparegué deu anys més tard). A més, destaca l'expressivitat del moviment de càmera, els forts contrastos que generen els blancs i negres en les composicions lumíniques i l'ús de lents de gran angular per crear distorsions espaials en els primers plans i profunditat de camp en el fons de l'enquadrament. Borg (2018: 11) afegeix que,

Urusevsky también hizo un amplio uso de cámaras infrarrojas que crean efectos como el contraste entre el cielo oscuro y la blanca caña de azúcar, los que generan una cierta sensación de inmersión del espectador en el paisaje. Su estilo crea tomas altamente expresivas que producen una ilusión de cercanía respecto de los personajes, cada cuadro ha sido compuesto cuidadosamente y cuenta con unidad narrativa.

En el film hi trobem dos plans-seqüència que creiem mereixen ser analitzats més detinguda i profundament. És una tasca difícil seleccionar-ne únicament dos, i és que com hem esmentat *Sóc Cuba* és una consecució ininterrompuda de llargs plans, de moviments continus de càmera, de plans-seqüència magistrals. En tot cas, ens hem decidit pels dos que creiem detenten una millor execució i resultat formals.

El primer *tour de force* tècnic el trobem en els primers compassos del film. El pla-seqüència s'introdueix, a més, produint un fort contrast amb l'escena anterior, en la qual navegàvem per un carrer d'aigua amb una canoa a través d'un poblat humil format per xaboles. El canvi de pla ens introdueix sobtadament en una repleta terrassa en plena Havana, a la qual s'hi celebra una sumptuosa festa (fig. 13).



Fig. 13 Primer i darrer fotograma del pla-seqüència analitzat, que té una durada superior als tres minuts...i acaba amb la càmera submergida dins l'aigua! (captura de fotogrames)

El pla-seqüència, que té una duració de 3'22'', s'obre amb un amb pla mitjà curt que captura la vivacitat d'uns músics tocant en el punt més alt d'un gratacel de la capital. Immediatament, el moviment de la càmera anticipa un dels enquadraments clàssics kalatozovians (fig. 13a), un contrapicat que ens segueix mostrant els músics mentre aquests sembla que saltin sobre la pantalla. La càmera segueix suaument amb la mirada els músics que s'allunyen i es concentra en un pas de models que té lloc a la vora. Les segueix i aquestes semblen coquetejar amb ella (amb un sorprenent trencament de la quarta paret, que ens permet interpretar que la càmera actua com un subjecte més dins la pròpia diegesi del film). La profunditat de cap és sorprenent en la mesura que aconseguim veure tota la zona de platja i d'edificis que hi al voltant.



Fig. 13a Des de les angulacions impossibles fins els seus seguiments de càmera, l'estilística kalatozoviana es condensa en un sol pla-seqüència (captura de fotogrames)

Just a continuació la càmera enfoca un presentador, que demana un fort aplaudiment per les noies mentre mira al pis d'avall, que és també una terrassa oberta plena de gent. Aleshores, màgicament, la càmera sembla flotar a l'aire, i comença a descendir suaument cap a la terrassa inferior (ho van realitzar amb una plataforma amb la mecànica d'un ascensor), mentre realitza una escombrada descriptiva de la localització, plena de turistes i de gent cubana adinerada. Sorprenentment, no baixa un pis, sinó dos, i arriba a la terrassa principal, on veiem una barra de bar, una piscina i tot ple de persones passant una bona estona parlant, prenent el sor, bevent. La càmera avança mandrosa, suau i elegant,

mentre documenta l'espectacle humà: segueix en primer lloc un cambrer que reparteix botelles i copes de cava, rastreja les taules més properes on veiem a gent descansant i jugant a cartes, persegueix a un home que ofereix un got de cava a la seva estimada.

Però aquesta celebració de la vida que és la festa, en la qual la càmera no ha parat un sol moment d'estar en moviment, encara no ha acabat. La càmera, encara necessita saciar-se, i ho fa dirigint-se cap a la piscina. Una jove que es trobava descansant a la seva gandula s'aixeca, es desfà del seu xal i el capell i avança lentament cap a la piscina, introduint-si a continuació. La càmera, gens temorena, decideix capbussar-se per no perdre's ni un sol detall. El complexíssim i virtuós pla-seqüència ha finalitzat. El pla es va filmar amb la càmera Éclair Cameflex i amb l'ajut de la plataforma per descendir els dos pisos inicials.

Aquesta introducció primerenca és essencial per comprendre la crítica que presenta la pel·lícula contra la frivolitat del sistema capitalista. Les quatre històries que segueixen a aquest pla-seqüència són de tot menys glamouroses i contrasten fatalment amb la banalitat i el luxe d'aquesta seqüència introductòria. És interessant el paper que hi juga la càmera, i és que, com hem avançat, sembla ser un personatge més (altres persones la miren directament, evidenciant la consciència de la seva presència), o fins i tot una espècie de deïtat omnipresent que es mou sense limitacions per l'escenari. La seva actitud voyeurística es complementa perfectament amb un ambient artificiós, superficial, on la dona sembla competir únicament en la demostració de la seva bellesa. Es tracta d'una dialèctica que més tard ens descobrirà la seva vessant més obscura: el cos de la dona rica es ven en la frivolitat d'una passarel·la, el de la dona pobre es pot comprar per uns quants dòlars —la noia prostituta de la primera història. Si el film no va agradar a cubans o soviètics per mostrar una imatge concreta de Cuba, estem segurs que tampoc hauria agradat a les feministes al veure el tractament objectivador del cos de la dona que presenta la pel·lícula, on la presència femenina és d'absoluta subordinació a l'home.

El segon pla-seqüència, que també és de denúncia, interpel·la l'espectador des d'un prisma molt més emocional. Té lloc durant la tercera història, que és la que ocupa més metratge del film i la que mostra un major compromís polític i revolucionari. Succeeix just després i com a conseqüència del vil assassinat comès per un policia cubà contra Enrique durant la manifestació que aquest encapçalava precisament per criticar la impunitat policial.

El pla-seqüència pretén captar un instant de germanat entre els ciutadans del poble cubà quan realitzen un seguici fúnebre en homenatge al seu company caigut. Tot i que la seva durada és inferior al primer pla-seqüència que hem analitzat (en aquest cas dura 2'28'', quasi un minut menys), l'impacte, el pòsit que deixa en l'espectador és possiblement més profund. En aquesta ocasió el personatge finat és un conegut: l'Enrique, que en el primer tram de la història havia salvat una jove cubana de ser violentada pels mariners nord-americans. Ja ens trobem trasbalsats per la seva mort, que jutgem a tota llum cruel i injustificada.

Com ja sabem, els plans-seqüència que componen Kalatozov i Urusevski travessen molts estadis visuals i poden ocupar tot l'espectre de plans cinematogràfics des del primer pla fins al pla general. En aquest cas, el pla-seqüència comença de nou amb un pla mitjà curt, molt lleugerament en un contrapicat imperceptible i amb la càmera retrocedint suaument, que ens mostra la xicota que fou salvada per Enrique que avança cap el seu taüt. Ella es para i entra en pla un amic d'Enrique, que subjecta el taüt que entra des de la dreta de quadre i comença a carregar-lo penosament i en silenci. La càmera retrocedeix lleument per començar a descriure l'espai i, sobtadament, comença a enlairar-se, deixant-nos un pla general en el que veiem els portadors del taüt avançant i una multitud enorme de gent acomiadant-se de l'Enrique.

El seguici fúnebre segueix la seva marxa, i la càmera no para d'elevant-se. Primer un pis (on unes dones llancen roses blanques, símbol de la innocència i la puresa), després un altre, en el qual arribem a una terrassa. A vista d'àguila veiem

com la munió de gent avança, aquest cop amb una gran bandera cubana. La càmera ho segueix captant des de les altures i comença un suau tràveling lateral que ens condueix a una habitació on un nombrós grup de treballadors fabriquen puros. La càmera avança per l'habitacle, mentre un home s'aixeca, agafa una bandera de Cuba i la passa als seus companys, que la pengen de la balconada mentre la càmera avança cap a ells. En aquest moment podem entreveure el truc del que passarà a continuació, i és que la càmera sembla que està volant per l'aire, sortint per la balconada i continuant l'enregistrament del seguici des dels cels. El truc consisteix en un cablejat molt fi en el qual s'hi acobla la càmera en un moviment suau: si coneixem la forma en la qual es va fer i ens hi fixem una mica, veurem que quan la càmera es disposa a sortir per la balconada s'hi veuen unes fines línies que es per on passarà a posteriori. El pla continua avançant en un picat que ens mostra tot el carrer per on passa el seguici, alhora que des dels balcons laterals hi veiem persones que llancen flors en senyal de respecte. Es fon a negre i finalitza un dels plans-seqüències més celebrats de la història del cinema (fig. 14).



Fig. 14 Primer i darrer fotograma del pla-seqüència del seguici fúnebre, que comença amb un pla mitjà curt i acaba amb un pla general en lleuger picat (captura de fotogrames)

D'acord amb Nielsen (2007: 199-200), els moviments de càmera realitzats amb grua i càmera en mà estan filmats amb lents de gran angular, on a *Sóc Cuba* més del 90% de metratge fou enregistrat amb lents de 9.8 mm i la resta amb lents de 18 mm. La seqüència està filmada amb tot un seguit de plataformes, cables

elevadors i mètodes d'acoblament per evitar l'excessiu moviment de la càmera. És molt curiosa la descripció que va fer l'ajudant de càmera d'Urusevski, Alexander Calzetti, en referència a aquest famós pla-seqüència (Turner citat a Nielsen, 2007: 200): “We tried to use the camera like basketball players, with somebody beginning the scene and passing the camera to another”. Aparentment, això succeeix quan la càmera avança cap a la balconada de la fàbrica de cigars: en aquell moment o bé l'operador de càmera li passava la càmera a algú altre o era ell mateix que acoblava la càmera al dispositiu que la faria avançar donant la impressió de sobrevolar el carrer.

El fet de rodar aquesta seqüència sense fragmentar-la potencia exponencialment el dramatisme de la situació. Com que no hi ha talls, ens ajuda a fer-nos una idea de la impressió que la mort d'Enrique ha causat en la població cubana. La seqüència descriu perfectament l'espai i el seu punt de vista subjectiu a vista d'ocell permet copsar la magnitud de la tragèdia. A més, és la seqüència que conclou la tercera història i que ens permet hipotetitzar sobre un germen (o un germen més) que feu explotar la revolució castrista que derrocaria la dictadura de Fulgencio Batista i el faria emprendre la seva fugida cap a la República Dominicana.

5



Conclusions

L'obra de Mikhaïl Kalatozov, acusada des dels seus inicis en el cinema silent de ser extremadament formalista, on el component visual estava sempre molt per sobre del contingut, se'ns apareix en aquest treball d'investigació com una filmografia sòlida, de gran calat artístic, però també emocional, humanista i amb uns gran talent per la narrativa ficcional (fins i tot els considerats documentals de Kalatozov mostren una notable presència de ficció).

Com en la pràctica totalitat d'artistes que van desenvolupar el seu treball durant la història de la Unió Soviètica, ens hem de sentir obligats, quan ens acostem a la seva obra, de valorar els aspectes contextuals que la van condicionar. Creiem que el treball kalatozovià es troba netament dividit en tres etapes, a cada una de les quals va anar variant i investigant el seu estil fins a l'encontre amb el director de fotografia Serguei Urusevski.

La primera etapa, caracteritzada per agermanar-se amb els codis estètics de les avant-guardes soviètiques, ens retorna un estil directe, amb l'ús d'un muntatge extremadament expressiu i amb un contingut polèmic que no acabà de plaure les autoritats bolxevics. La segona etapa es caracteritza per la seva submissió cap el règim comunista i cap a l'esquematisme visual imposat pel realisme socialista: entenem que aquesta etapa li serví per seguir fent cinema mentre esperava el seu moment; es tractava d'adscriure's al règim o de deixar de filmar per sempre. La tercera etapa comença amb la coneixença que estableixen Kalatozov i Urusevski durant el rodatge de *El primer comboi*. És una etapa en la qual ambdós, en una simbiosi entendridora, maximitzen el seu talent i aconsegueixen crear les que, en un futur, serien tres obres mestres de la filmografia soviètica.

En aquest treball, preteníem demostrar com les acusacions de formalista a l'estil de Kalatozov eren desmesurades i que a les seves obres hi existeix un equilibri molt major entre forma i fons del que els seus detractors sentencien. Ho hem fet a través de l'anàlisi d'un recurs que han explotat Kalatozov i Urusevski en la darrera etapa, la del desgel estalinista que comportà una major apertura de la URSS vers el món i una major llibertat creativa per als seus artistes.

El recurs del pla-seqüència, alhora complex i satisfactori, ha demostrat ser la via canalitzadora del talent dels dos artistes soviètics, que l'utilitzen en nombroses ocasions en els tres films analitzats (especialment en *Sóc Cuba*, on som espectadors d'una presa prolongada rere l'altra). Hem argumentat el perquè pensem que el cinema del georgià és molt més que pirotècnia visual, a través de l'anàlisi de diversos plans-seqüència que tenen llocs en els seus tres millors films.

D'aquesta manera, hem entès el recurs del pla en continuïtat com una triple forma de rebel·lió: estètica, narrativa i política. Rebel·lió estètica en el sentit que els plans-seqüència s'obren camí en el cinema soviètic a partir de la mort de Stalin, en contra de les formes estàtiques que tenien preeminència segons les doctrines del realisme socialista: ser rebel en el mitjà cinematogràfic contra l'antic sistema significava trufar de moviment els films, que és el que van fer conjuntament Kalatozov i Urusevski.

Com un recurs de rebel·lió narrativa, perquè de la mateixa manera que el moviment de la imatge constituïa un acte d'insurgència artística, el fet que aquest moviment descrivís amb tanta precisió sentiments humans i individuals i que permetés construir històries de gran calat emocional, representava tot un risc per uns artistes que no sabien què podria passar en un futur, però que exprimien al màxim l'esclatxa de llibertat que tenien durant la desestalinització.

I com un recurs de rebel·lió política perquè l'art soviètic i la rellevància política en aquest art eren indissolubles, i el fet de crear determinades imatges o d'utilitzar determinats recursos resultava tota una gosadia que podia comportar penes molt greus. El pla-seqüència construïa imatges i estats d'ànims amb una gran dosi de verisme. Quan el realisme socialista imposava una determinada estètica i un determinat contingut era per insuflar idees concretes a la població soviètica. El fet que el pla-seqüència de *Quan passen les cigonyes* ens mostri un personatge desolat i fràgil com el de Veronika era totalment impensable després de gairebé trenta anys exaltant el poder del ciutadà soviètic i els avantatges de la col·lectivització.

Fet i fet, creiem que hem aconseguit posar el focus en la rellevància del treball cinematogràfic de Kalatozov, moltes vegades passat per alt quan es parla dels millors realitzadors soviètics de la història (entre els quals hi trobem sempre els sospitosos habituals com Eisenstein o Tarkovsky). I, tot i que el considerem un director lleugerament oblidat per la història, no és menys cert que durant les darreres dues dècades s'ha analitzat la seva obra amb més deteniment i amb millor valoració crítica i s'ha realitzat un treball encomiable de restauració filmica, recuperant molts dels seus treballs i millorant-ne la qualitat resolutiva perquè els aficionats al cinema puguem gaudir dels seus films en les millors condicions possibles. És per això que distribuïdores del prestigi de Criterion Collection s'han llançat a editar i distribuir còpies de qualitat de *Quan passen les cigonyes* i *La carta que mai fou enviada*. Pel seu costat, la distribuïdora Milestone Films ha anunciat recentment que està treballant en la restauració en 4K de *Sóc Cuba*. Tot plegat, un cúmul de bones notícies pels que, com un servidor, estimem el cinema i l'obra de Mikhaïl Kalatozov.

6 Referències bibliogràfiques

ANEMONE, Anthony (2015). *The polemic around Mikhail Kalatozov's A Nail in the Boot*, Studies in Russian and Soviet Cinema. Recuperat el 7 de juny de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17503132.2015.1035082>

ANEMONE, Anthony (2015). *Documents*, Studies in Russian and Soviet Cinema. Recuperat el 7 de juny de <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17503132.2015.1035085>

BAZIN, André (2017). *¿Qué es el cine?* (12^a edició). Madrid: Rialp

BESTARD, Maria (2011). *Realización audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC

BEUMERS, Birgit (2015). *Directory of World Cinema: Russia 2*. Regne Unit: Intellect Books

BORDWELL, David i THOMPSON, Kristin (2003). *Arte cinematográfico* (6^a edició). Mèxic: McGraw-Hill

BORG, Matías (2018). Soy Cuba y la tradición latinoamericana. *Revista Coda*. Recuperada de https://ffyh.unc.edu.ar/coda/wp-content/uploads/sites/32/2018/12/OVIEDO_Dossier.pdf

BURCH, Noël (2004). *Praxis del cine* (8^a edició). Madrid: Fundamentos

CAZALS, Patrick (2010). *L'ouragan Kalatozov*. [Film]. França: Les Films du Horla

COUSINS, Mark (2011). *The Story of Film: An Odyssey*. [DVD]. Regne Unit:
Hopscotch Films

FERRAZ, Vicente (2004). *Soy Cuba, O Mamute Siberiano*. [Film]. Brasil: Três
Mundos Produções

FERNÁNDEZ, Federico i **MARTÍNEZ**, José (1999). *Manual básico de lenguaje y
narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós

Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado.
(s.d.). [La Kammerspislilm | El cine como recurso didáctico]. Recuperat el 3
juny del 2019, de
http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/24/cd/m2_1/la_kammerspislilm.html

KALATOZISHVILI, Mikheil (2006). *A film about Mikhail Kalatozov*. [Film].
Rússia: Kalatozov Foundation

KONIGSBERG, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal
Ediciones

LABARRÈRE, André Z. (2009). *Atlas del cine*. Madrid: Akal

LEYDA, Jay (1965). *Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial
Universitaria de Buenos Aires

MCKEE, Robert (2002). *El guión*. Barcelona: Alba Editorial

MIRANDA, Luis (2017). *Una teoría del plano-secuencia: Tiempo, historia y narratividad en las películas de Mizoguchi Kenji durante la década de los 30*. Tesis doctoral: Universidad Carlos III de Madrid

MITRY, Jean (2002). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI

MONTIEL, Alejandro (1999). *Teorías del cine: un balance histórico*. Barcelona: Editorial Montesinos

NIELSEN, Jakob (2007). *Camera Movement in Narrative Cinema - Towards a Taxonomy of Functions*. University of Aarhus

OUKADEROVA, Lida (2017). Mimetic passages: The cinema of Mikhail Kalatozov and Sergei Urusevskii. A The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement (pp. 49-85). Bloomington, Indiana: Indiana University Press. Recuperat de <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxz0fb.6>

PENDERGAST, Sara & **PENDERGAST**, Tom (2000). *The international dictionary of films and filmmakers* (4ª edició). Estats Units: St. James Press

RAJAS, Mario (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid

ROBINSON, Harlow (2012). Letter never sent. Nova York: *Cineaste*, (58), 61-63

ROSENBAUM, Jonathan (1995). *Visionary Agitprop*. Recuperat el 7 de juny de <https://www.chicagoreader.com/chicago/visionary-agitprop/Content?oid=889194>

SHRAYER, Maxim D. (1997). Why are the cranes still flying?. *Russian Review*, 56 (3), pp. 425-439

TAIBO, Carlos (2010). *Historia de la Unión Soviética 1917-1991*. Madrid: Alianza Editorial