

KOSINTZEV Y TRAUBERG: LA FABRICA DEL ACTOR EXCENTRICO

LA NUEVA BABILONIA

(Extractos de la obra de Barthelemy Amengual)

Con este film, su obra maestra, Kosintzev y Trauberg coronaron su estética formalista. Y al igual que un poema transmuta lo real en palabras, LA-NUEVA BABILONIA transmuta la Comuna de Paris en imágenes, en un relato plástico. Nunca hay una reproducción, ni siquiera imaginaria, del lugar, del tiempo, de los acontecimientos, siempre una pintura, ordenada a los fines de un discurso político...

EL ABRIGO nos conduce a Gogol, a los cuentos fantásticos de Hoffman, al expresionismo satírico. LA NUEVA BABILONIA es primero impresionista. Historia obligada. El impresionismo francés nos suministra la clave tanto material como espiritual de este tiempo, de la sociedad de la época. Pero Kosintzev y Trauberg lo convierten, mediante el montaje, en una dialectica del ver y del actuar que cambia un partido estético en filosofía de la historia. La transposición de los cuadros de Manet, Degas, Renoir, Lautrec, Rousseau recrea la época, sobre todo en sus luces. doble interferencia de los procedimientos de iluminación sobre los decorados y las modas y de estas y las costumbres sobre la iluminación, la atmósfera "Offenbach" de la vida parisina, como el clima a lo Zola o Rimbaud de los barrios obreros tiene el mismo registro de un negro a lo Daumier y siempre, cosa digna de destacarse, según la óptica del espectáculo: teatro, cabaret, café-cantante, bailes, grandes almacenes.

Este universo del espectáculo que los pintores del impresionismo explotaron tan a fondo abrió para los pioneros de la FEKS la puerta del excentricismo. La atracciones surgidas del "music-hall" alcanzan en la FEKS un vigor panfletario inaudito...

---

El soldado feliz que jugaba con la joven morena cae muerto ¿Lo ha matado Jean? La encadenación de los planos sugiere esta imposible casualidad física -ya que él está en Versalles o en el camino hacia París- pero el film ~~tira~~ enfoca su responsabilidad moral. La niña continúa riendo mucho tiempo, sin sospechar siquiera que su compañero pueda no ~~querer~~ querer jugar más... Barricadas. Encarnizamiento de Jean que dispara tira tras tiro. Después, Louise le desarma. Esta proximidad lejana que tan pronto une como separa explota, al mismo tiempo que la expresión formal estructural los datos elementales de una epopeya y de su sucedáneo popular: el folletín. Al dislocar y desmigajar en pequeños ~~tro~~

pedazos la continuidad —obligándola a pasar al plano de la relación, del relato puro— estos procedimientos logran materializar entre las clases una heterogeneidad radical, la inutilidad de toda comunicación. El montaje, al obligarles fácticamente a unirse, nos prueba de un golpe de vista que ambas clases no se unirán jamás. Louise ha sido condenada a muerte. A Jean se le ordena cavar una fosa. Tras vacilar durante largo tiempo, comienza a picar. Una estatua de la Virgen en el cementerio. Louise mira en dirección a Jean. PP: Le mira intensamente, sonríe. Después ríe ferozmente, como una loca... Enseña el dedo a alguien (¿A Jean quizá?). Otro primer plano de Jean que no reacciona.

La ambigüedad del plano—contraplano<sup>que</sup> es constante a lo largo de todo el film, se hace aquí trágica. El ¿se ven? ¿se oyen? ¿volverán a estar juntos alguna vez? se convierte en : ¿pueden verse?, ¿pueden comprenderse?. Así cuando Louise grita "Jean, volveremos a nuestro París, ¡Viva la Comuna!" estamos liberados: el falso raccord es, al fin, cierto

De esos cortes sabiamente programados se ha dicho que eran la expresión de la indecisión de los pequeños burgueses en el tormento de la Comuna de París, así como de la inmadurez del proletariado. Es como una aplicación del montaje corto soviético que da un toque impresionista. Pero el efecto que hemos señalado y descrito se distingue del distanciamiento brechtiano en el sentido que concierne a la no-participación ~~del espectador~~ de los personajes y, no del espectador. Los burgueses de 1870-71, extraños a la lucha, al patriotismo, a la Historia real, extraños incluso a un combate en el que son ellos mismos parte, pero que hacen entablar a otros, son siempre vistos como del otro lado de la rampa, de la tela, del cuadro.

No es una casualidad el que los personajes de esta película que, en lugar de encontrarse —no se encuentran, prácticamente, mas que para matarse— nos miren por encima de esa rampa virtual que se debe por completo al montaje y a la estructura en "cuadros" de la obra. Pensamos en las ~~obras~~ telas de Rousseau. Ya que Rousseau ha constituido el ejemplo probablemente único del artista que ha asumido con una convicción absoluta y en todas sus dimensiones su condición social y existencial de pequeño burgués, que no ha tratado nunca de huir, bien por la participación social o ideológica en otra clase, bien por la universalización de la cultura... Para esta película el joven Dmitri Chostakovitch compuso su primer comentario musical para gran y pequeña orquesta. Como en el film, se impone el contrapunto musical...

KOSINTZEV Y TRAUBERG: LA FABRICA DEL ACTOR EXCENTRICO

ENTREVISTA CON GRIGORI KOSINTZEV.

Fue una conversacion que se celebro con Kosintzev el 25 de marzo de 1965.

-La colaboracion continuada de dos artistas en el cine no es un hecho frecuente. Seria interesante que nos dijera como su colaboracion con Trauberg comenzo y como siguio durante tantos años.....

-Tengo que decir de entrada que el cine sovietico cuenta con numerosos cincastas que trabajan juntos, no solo los "hermanos" Vassiliev y el tandem Kosintzev-Trauberg sino tambien por ejemplo Zarki y Khelfitz. Esto viene creo yo, del hecho que en la mayoria de los casos se comenzaba a trabajar en pequeños conjuntos y se creaba por medio de discusiones de todos los tipos. Un trabajo entredoss tiene precisamente esta calidad, hay una discusion continua. De todas maneras es muy dificil tratar de dividir un trabajo hecho en comun. Si hay que hacer sin embargo un reparto relativo podra decirse que Trauberg se ocupaba mas del guion, del montaje y yo de la realizacion propiamente dicha. Pero repito que esta distincion es arbitraria por que cada uno se ocupaba de una y otra cosa.

-Nos gustaria precisar sobre los metodos de la FEKS, de la que nos dicen que se inspiraba en Mack Sennett, en Griffith, de los "seriales" de Pearl White. Nos gustaria saber como se situaba su estilo con relacion a los metodos de Stanislaski, de Meyerhold y de Tairov.

-Considero que cada forma de arte reviste expresiones articulares segun su tiempo. En ciertas epocas, la reciprocidad de las relaciones entre todos los aspectos del arte es muy útil, en otras epocas es lo contrario: hay que cerrar absolutamente todas las fronteras entre las diversas formas de expresiones artisticas, defenderse por todos los medios contra sus propios vecinos y proseguir las investigaciones sobre su propio terreno. La cinematografia de antes de la revolucion era muy mala, se confundia con un teatro naturalista terriblemente decadente, registrado segun los métodos de la fotografia animada. No se encontraba alli ningun rastro de arte cinematografico primero porque, y hay que tenerlo en cuenta, las gentes que hacian cine solo eran comerciantes, mercaderes. La joven generacion salida de los primeros años de la revolucion ~~era~~ <sup>desaba</sup> pues ante todo romper definitivamente con el pasado, con el naturalismo decadente: todo, a su alrededor estaba empujado por una ferviente atencion a las nuevas manifestaciones de la vida, a la belleza, lo pictorico, la fuerza de la vida, y sobre las pantallas, todo era naturalista.

Para nosotros la generacion de los años 20, todos jovenes, el cine era una especie de Edlroado en el que habia que ~~sufrir~~ comenzar a cavar para descubrir algo. Eramos los pioneros y tratabamos de cavar en los lugares mas

distintos. Nos interesaba por encima de todo lo concerniente a la técnica. También comprender que la acción que se desarrolla ante la cámara y la que aparecía sobre la pantalla no son absolutamente idénticas, estudiar los medios de transformación de esta imagen según los principios de una nueva poética visual, después el montaje como medio de crear un cierto tipo de espacio, todo eso nos apasionaba. De todas formas, como sucede siempre a los que tratan de destruir, de negar ciertas tradiciones, nos dimos cuenta llegados a un punto que estábamos unidos a otras tradiciones: la pintura sobre todo, de la que procedía toda la primera generación del cine soviético. Nuestro ojo se había formado en la pintura y por otra parte estábamos condicionados por el cine extranjero: nos gustaban mucho las primeras películas de Chaplin y de Griffith. En consecuencia en el primer periodo, nuestra escuela de interpretación en la FEKS. fue una escuela de pantomima. Juzgábamos nefasta la participación en el cine de actores venidos del teatro: la ausencia de palabras les habría empujado a interpretar mal. Porque nosotros considerábamos la ausencia de palabras, el silencio como un elemento maravilloso. Una escuela de pantomima muy compleja, por lo tanto, en la cual los alumnos llegaban a alcanzar un alto grado de expresividad. Para mí fueron ricas experiencias de cara al futuro. En los años 20 realizamos *El Abrigo*, precisamente sobre la base de la escuela de pantomima. Puede decirse que los jóvenes autores de esta primera generación habían todos pasado por la escuela de la pantomima en la que llevaban a cabo ejercicios de expresión muy rigurosos que conducían a un estilo fundado sobre muy marcados contrastes y sobre una gran tensión de todos los medios expresivos. Evidentemente el arte de Meyerhold que era entonces muy popular influyó sobre esta tendencia. Sin embargo la mayor influencia vino de Maïakoski. Tairov por el contrario no era popular por aquellos años.

-Puede decirnos si estas experiencias le sirvieron todavía para películas más recientes, la "Trilogía de Macimo" y las siguientes?...

-Pienso que todo se inscribe en la continuidad de estas primeras experiencias. Naturalmente nuevos intereses se precisan a medida que el tiempo pasa, pero personajes como Don Quijote, que es muy difícil de definir solo en términos de realismo, no habría sido creados si la FEKS escuela del actor excéntrico no hubiera existido. E incluso en Hamlet pienso que muchas cosas derivan de estas primeras experiencias el teatro de los comediantes ambulantes por ejemplo y de los elementos del grotesco, de lo trágico, de lo trágico y lo grotesco unidos, que no habríamos podido hacer sin nuestra antigua experiencia.

-Respecto al color, me parece que todas sus películas testimonian una gran calidad plástica, pictórica, en el sentido formal. Después de

haber visto Don Quijote y Hamlet me parece facil conectar el gusto, el acento, los encuadres, el decorado, la concepcion estetica formal de las peliculas a ciertos generos de pintura. Dada su negativa a representar el medio sobre la moda naturalista y su deseo de sumergir los personajes en algo que los universalice, el hecho de filtrarlos a traves de una exigencia pict'orica es un medio consciente, que ayuda a su universalización o una preocupacion est'etica que encuentra su fin en si misma.....?

-Para "Hamlet" rodamos las siluetas de la peca mientras que para Don Quijote, quise por encima de todo no utilizar las famosas ilustraciones de Doré, porque me parece que esos grabados no tienen nada que ver con Don Quijote. Por el contrario, Daumier y el Greco me influyeron mucho, al recrear los interiores del palacio real. Es muy dificil responder a su pregunta, naturalmente la pintura a jugado un gran papel pero no en el sentido de poder reconocer con precision cada una de las sugerencias en cada uno de los planos de la pelicula.

LEV KOULECHOV: LA FABRICA DEL ACTOR EXCENTRICO.

Lev Koulechov Comence a trabajar en el cine en 1916. Tenia 17 años. Yo era ya pintor decorador. Continuando mis estudios como decorador en la Universidad comence a trabajar en el estudio de Khanjonkov. Trabajaba con un director muy conocido, y a mi entender uno de los mejores realizadores de la Rusia zarista, Eugene Bauer. Bauer era tambien pintor decorador. Por eso sus peliculas eran para la epoca muy buenas, peliculas muy bien construidas desde el punto de vista de la composicion. Me es muy caro su recuerdo, era un hombre excelente, un gran amigo y un gran profesor. Seria quizas interesante saber que mis primeros trabajos como decorador fueron Teresa Ranquin, que no se llevo a realizar pero cuyos decorados se construyeron, y El Rey de Paris. Tuve por ello que estudiar a fondo Paris, su literatura y su historia.

En 1917-18 realice mi primera pelicula, el Proyecto del Ingeniero Pright. Coincidió con la revolucion de Octubre o era poco antes. Si, creo que fue un poco antes de que comenzara. Era mi primera pelicula como director. Fue despues de la muerte de Bauer. Era el fin del gobierno de Kerenski, pero habia aun sociedades privadas. En esta epoca eran las peliculas americanas las que mas influyeron sobre mi, pero utilice material de todas las peliculas que se proyectaban en Rusia. Griffith se convirtio para mi en un profesor, en los ultimos tiempos. Habia llegado el tiempo del montaje, era inevitable. De todas maneras habria que haberlo descubierto mas tarde o mas temprano. Pero en general hay una confusion aqui porque nuestro montaje los americanos lo llaman montaje ruso mientras que nosotros lo hemos llamado durante mucho tiempo montaje americano.

-En su primer articulo usted escribio que solo los realizadores estaba cualificados para escribir el guion.....

-Esta pregunta es muy compleja pero ahora es ya muy clara para mi. Por ejemplo, en los años 30 era preferible que el director fuese cultivado, instruido y experimentado, que escribirese el mismo su pelicula. Despues de 1930 cuando nacio el cine sonoro la importancia literaria del guion aumento considerablemente. Hoy por regla general es un especialista el que lo escribe

-Cuales eran las relaciones entre su Laboratorio Experimental y otras tentativas que tuvieron lugar por la misma epoca, por ejemplo la Fabrica del Actor Excentrico? o los Kinos de Vertov?

-Todos nos consude al ejemplo del mono que atrapa a una mosca. Vertov trabajaba como ayudante de direccion de documentales, Usted sabe que yo me ocupe en ciertos momentos de los noticiarios de actualidad. Mikhail Koltzov me sucedio. Disscutiamos. Despues se caso con una excelente montadora. Era la mejor montadora rusa incluso en tiempos del zar. Se llamaba Elisabeth Svilova. Vive todavia. Se puso a filmar documentales. Era la moda de la epoca, cuquiera cosa que se hiciera habia que sacar una teoria. Eramos aun crios y Vertov declaro: no puede haber cine de arte, todas esas cosas son palabrerias, solo puede haber documental. Era un error pasajero

#### EL LABORATORIO EXPERIMENTAL.

Koulechov crea el Laboratorio Experimental. ¿Que pretendia?

-Enseñar. Comprendiamos que el actor de teatro no podia trabajar en el cine, y por eso decidimos formar a nuestros propios actores, y es lo que hicimos durante varios años. Les llamabamos "modelos" pero esta apelacion no era del todo exacta, porque se trataba de actores de cine. A fin de cuentas trabajamos en paralelo con Stanislaski (director de teatro) pero teniendo en cuenta todas las particularidades del cine y rechazando lo que era inutil en el teatro.

-O sea que el Laboratorio Experimental era una escuela de actores....

-Si, sobre todo porque durante largo tiempo no tuvimos nada de pelicula.

Haciamos sobre el escenario, con cortinas, una especie de cine sin pelicula y estos espectaculos tenian un gran exito artistico

-El Laboratorio Experimental data de 1922 y en 1923-24 usted ha realizado Mr West en el pais de los bolcheviques. En esta pelicula hay actores como Barnett, Pudovkin. ¿Como se desarrolló el rodaje?. Ellos tomaron parte en el guion en el montaje o en la direccion?.

-En 1923 aparecio la pelicula. Hicimos tres peliculas. Mr West, El rayo de la muerte y Dura Lex, era ya en 1927. Estos tres films eran del laboratorio. Despues de estos la mayor parte de mis alumnos se pusieron a trabajar independientemente. Pudovkin hizo El Fin de San Petersburgo y Einsentein El Acorazado Potenkin. En mis peliculas todo el mundo hacia de todo un poco. Unas ocho personas formaban el nucleo del equipo. Me gusta las Aventuras de Mr. West porque tenia un sentido politico particular.

## LA EOLCUENCIA DEL MUTISMO

por GRIGORI KOSINTZEV

Cada arte tiene su historia particular, su propia via de evolución. En determinados periodos, la influencia de los vecinos es fecundas, otros por el contrario es indispensable guardar los limites de su propio terreno como cerrados con cerrojo y explorar en primer lugar su propio dominio..... Yo he mencionado ya el grado de seriedad que hay en las proclamaciones esteticas de principio de los años 20. De todos modos sobre las fanfarronadas de los manifiestos excentricos habai un postulado verdaderamente importante para nosotros. Era el interes de los generos llamados "inferiores" (hoy diriamos democraticos). Las formulaciones eran absurdas pero la sustancia se demostro que era valida.

La pantalla nos enseñaba mucho, en los films comicos reinaba la fantasmagoria del burlesco, la pantomima bufona. el montaje de los primeros planos y de las secuencias breves nos enseñaba la expresividad de una emociion escondida, la fuerza de un movimiento apenas apuntado, la importancia de un cambio de mirada de un gesto.

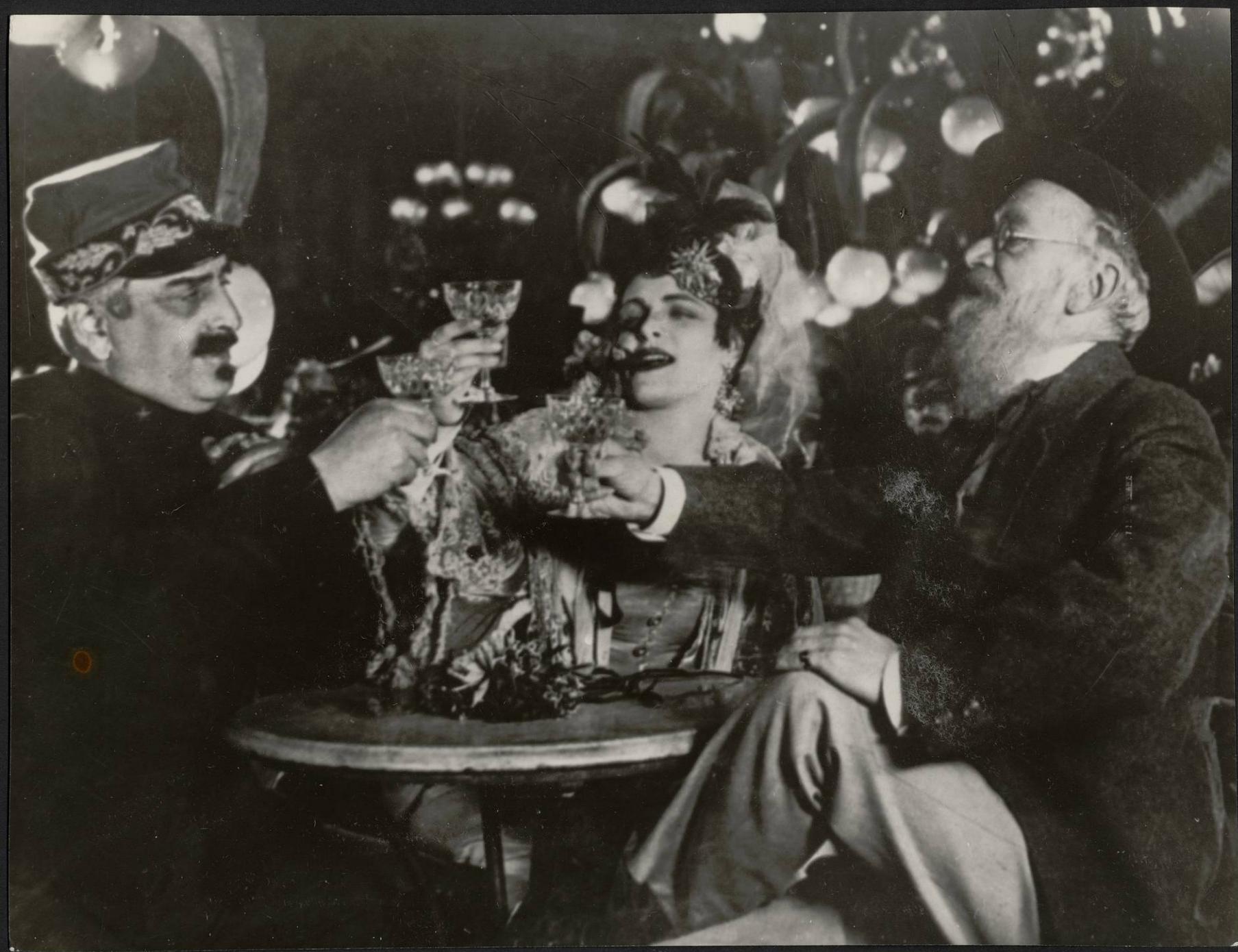
Mirando a la pantalla se podia observar la potencia que despre dia ese mutismo. Nos llamabamos "Fabrica", esta palabra expresaba no solo la pasion de aquellos años por todo lo que fuera industria sino tambien el odio a las conversaciones sobre "la creacion" "la inspiracion" y el "arte puro". Nosotros trabajabamos. Era un trabajo penoso y obstinado. Nuestros alumnos comenzaban por asimilar todas las especies del movimiento que proscriben el diletantismo y en el que la implacable precision del trabajo conserva el primer puesto.

V  SGMANA

"Nueva Babilonia"



III SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR  
BENALMADENA (COSTA DEL SOL) ESPAÑA 22-28 NOVIEMBRE 1971  
OFICINA MUNICIPAL DE TURISMO - BENALMADENA-COSTA (MALAGA)



meoz Galitonic

CSS20DS