

NOMBRAR LA HISTORIA. EL CINE COMO INSTRUMENTO

Nicolás Amoroso Boelcke*

Vivimos en un mundo cerrado y mezquino. No sentimos el mundo en que vivimos, igual como no sentimos la ropa que llevamos encima. Volamos a través del mundo como los personajes de Julio Verne "a través del espacio cósmico en el vientre de un rayo".

VÍKTOR SKLOVSKI,
*Pero nuestro rayo no tiene ventanas*¹

Una raya horizontal blanca sobre el fondo negro, hacia la izquierda se adelgaza y termina desapareciendo; o bien, puede verse cómo desde la oscuridad surge, suave, una línea de luz hasta convertirse en forma contundente. Por encima o por debajo de ella se instalará la tipografía de los títulos de crédito de la producción. Pero también puede ser otra cosa, una puerta cerrada en la noche que por la rendija inferior, entre ella y el piso, deja escurrir la luz de la habitación contigua a la espera de que, una vez concluida esta fiesta de las letras, se abra para dejarnos ver lo que acontece en ese recinto.

* División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM Azcapotzalco.

¹ Víktor Sklovski (1971) *Cine y lenguaje*, Barcelona, Cinemateca Anagrama, p. 35.

La historia, lo que ha transcurrido. En tanto, en la banda de sonido percibimos ruido de trenes, es algo que está en marcha, que poco a poco va mezclándose con los acordes disparejos de una orquesta que se prepara para tocar, para adentrarnos en la conmemoración. Luego los sonidos asumen sirenas de barcos, el silbido del viento. Al fin un golpe musical, que se mantiene vibrando, apaga la luz o, lo que es lo mismo, quita la línea blanca, todo es negro ahora y se escucha la voz:

— Abro los ojos y no veo nada. Sólo recuerdo que ocurrió un accidente. Todos corrieron a salvarse como pudieron, pero no recuerdo que me pasó.

Risas de mujeres; la imagen abre de negro y nos muestra a dos damas que descienden de un carruaje en brazos de oficiales rusos, en medio de una gran algarabía.

— ¡Qué extraño! ¿Dónde estoy? A juzgar por la ropa debe ser el siglo XIX. ¿A dónde van tan apurados?

Dice la voz, refiriéndose a los tres oficiales que acompañan a las dos mujeres. “Transfiere toda la responsabilidad del discurso a un personaje principal que *hablará*, es decir que a la vez contará y comentará los acontecimientos en primera persona”.² Los sigue en la calle rodeada de edificios importantes. Ingresan por una puerta lateral y descienden, es evidente que se están *colando* en un lugar al que no han sido invitados. Aparece un personaje *despistado*. Es alguien que deambulará por la película, como un referente, una especie de representación de que la historia tiene siempre esos seres que la transitan sin tocarla ni testimoniarla. Se han sumado otros militares y entre risas nerviosas van buscando el sendero por el pasillo y las escaleras.

—Estos oficiales no conocen el camino. ¿Será que soy invisible o simplemente paso desapercibido?

Vuelve a interrogarse la voz que es la misma de la cámara. Un hombre-cámara. Una cámara subjetiva. “El cine es el único de entre todos los espectáculos que tiene la posibilidad de subjetivar la visión, es decir, de llevar al espectador al centro del cuadro, al mismísimo corazón de la acción, y, en consecuencia, de mostrar esta acción desde el punto de vista de sus sujetos.”³ Una mirada que posee palabra. “Relieve excepcional que puede asumir la realidad cinematográfica, cuando se iden-

² Gerard Genette (1991) “Fronteras del relato”, en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Premia Editora, Puebla, Méxicio, La red de Jonás, p. 208.

³ Humberto Barbaro (1977) *El cine el desquite, marxista del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 130.

tifica con el punto de vista particular de un personaje.”⁴

Lo cierto es que este protagonista actual, que manifiesta sus dudas sobre el porqué está allí, sí será invisible para nosotros. “La eficacia con la que el historiador responde a esas expectativas de su época [...] independientemente de cuál sea su materia de estudio, la que siempre será vista desde la atalaya del presente, desde aspiraciones y necesidades presentes.”⁵ Nos presta sus ojos y en su incertidumbre irá construyendo un acceso a ciertos momentos de la historia, retratos alucinados. “El hombre ya no siente necesidad de hacer arte ‘a semejanza suya’, necesita por el contrario, crear un arte que asuma su propia presencia autónoma e independiente.”⁶

Alexander Sokurov, el director de la película, a sus 19 años era estudiante de historia e ingresó en la televisión. La propuesta que estamos analizando, *El arca rusa*, la realizó en el año 2002. Plantea una forma muy particular de observar la historia utilizando un medio audiovisual. “El encuadre constituye en el mundo poético del artista la medida precisa que señala los límites de este mundo.”⁷ La narración está realizada mediante un plano secuencia, y la filmación se realizó en un solo día durante la hora y media que dura la película. “Es un mensaje fluido y continuo que se desarrolla ante un espectador silencioso.”⁸

⁴ Nino Ghelli (1959) *Estética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp, p. 70.

⁵ Arnaldo Córdova (1980) “La historia, maestra de la política”, en Carlos Pereyra y otros, *Historia ¿para qué?* México, Siglo XXI Editores, p. 132.

⁶ Gillo Dorfles (1963) *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 105.

⁷ Renato May (1959) *La aventura del film*, Madrid, Ediciones Rialp, p. 62.

⁸ J. Dudley Andrew (1978) *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 226.

En otras experiencias del manejo de acontecimientos históricos, se muestran diversos momentos concatenados en una cierta lógica temporal.

Entre un hecho y el siguiente pueden mediar días, meses, años y su registro alcanza meses. Esa continuidad puede tener rupturas, ciertos regresos al pasado para explicar un determinado presente fílmico. Para realizarlo se apela a los cortes del montaje. Pero aquí, la unidad temporal de una cámara que comienza a registrar desde el comienzo de la narración y se detiene en su conclusión, presenta una unidad temporal indisoluble. Toma un objeto espacial, el museo Hermitage, y penetra por los sótanos para abandonarlo por la escalera principal y terminar saliendo por un pasillo lateral hacia una especialidad inventada.

Atados a esa cámara, que nos marcará con un tiempo real de total coincidencia con nuestra propia temporalidad de espectadores, recorreremos algunos vericuetos de diversos siglos en la historia Rusa. Visitamos ese pasado para encontrarnos con Pedro el Grande o Catalina II, lo mismo que con el gran poeta Pushkin, o vemos al Zar Nicolás rodeado por su familia al momento de la comida. El pasado fluye sin continuidad, el sentido de este viaje es aleatorio, y otro recorrido nos llevaría a nuevos y variados encuentros. “Una realidad que vuelve a ser vista con un ojo virgen, con *l'oeil sauvage*, y ofrecida a los escorzos más insólitos y profundos.”⁹ Con la misma imprevisión con que suceden los acontecimientos en nuestra vida, así se presentan los hechos en este film.

⁹ Joan Fuster (1975) *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Ariel, p. 96.

Seguidos por nuestra curiosidad representada en la cámara, los militares y las damas llegan a una plaza donde hay dos personajes con ropaje del siglo XVIII, uno de ellos es un vendedor de dulces y un par de figuras disfrazadas, como salidas de un carnaval veneciano. Si fue aturdido en su despertar al encontrarse con los personajes del comienzo a quienes acompaña, en este rellano *postmoderno* se topa con vestuario de diversa época conviviendo en este presente transitorio que amplía sus atolladeros. “En el cine, las ropas no se exhiben en una vitrina como ocurre en un museo, realzan, adornan y dotan de significados al cuerpo en movimiento”.¹⁰

—¿Puede ser que todo esto haya sido preparado para mí? ¿Se supone que debo representar un papel? ¿Qué clase de obra es esta? Esperemos que no sea una tragedia.

Continúa el interrogatorio que se formula el desconcertado personaje. Esta inmersión en la historia está planteándonos los límites de toda incursión en el pasado. ¿Hasta qué punto es posible recorrerlo sin tergiversar sus claves? ¿Cuánto podemos entender lo sucedido sin interferir con nuestra interpretación? En el mismo sentido se formula la idea de que toda reconstrucción es una ficción, y por lo tanto el fluir de la vida se escabulle entre esos intersticios. A su vez, el rasgo de que todo lo pasado estuvo preparado para *mí*, para mi lectura. “Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para

¹⁰ Robert A. Rosenstone (1997) *El pasado en imágenes del desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia, p. 52.

comunicarme la interioridad más secreta de las cosas.”¹¹

Ese sentimiento de que todo lo acontecido se transforma en una fiesta para el lector, para el historiador, para todo aquel que intenta intervenir en el pasado. Y el deseo de que la magnificencia de los atavíos y la alegría ruidosa de los personajes no desemboque en algún hecho oscuro, terrible. “En ese sentido, no encuentro diferencia alguna entre historia y literatura, ni entre la historia y las artes, ni entre la historia y algunos casos épicos de la ciencia.”¹²

Entran en un pasillo y uno de los oficiales descubre a un hombre, está apoyado en una pared de ladrillos, que resultan muy actuales, y por su vestimenta parece arrancado de las postrimerías de la Revolución francesa.

—Ese hombre de negro... También está deambulando. Me saluda pero se va.

Nuestro ruso del siglo xx, que viene de una catástrofe indiscernida, se encuentra aquí con otro personaje con el que compartirá tránsito y extrañeza. “Seres singulares, cuya existencia constituye su finalidad.”¹³ Es el primero en ver la hasta ahora *invisible* hombre-cámara. Ya lo ha saludado, luego le dirá:

—Perdone que le hable antes de que nos presenten formalmente. ¿Qué ciudad es ésta? —Interroga a la cámara el desconocido.

¹¹ Antoni Tapies (1973) *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel, p. 139.

¹² José Joaquín Blanco (1980) “El placer de la historia”, en *Historia ¿para qué?*, op. cit., p. 79.

¹³ Etienne Souriau (1965) *La correspondencia de las artes*, México, FCE, p. 39.

— ¿Qué ciudad? Bueno, todos hablan ruso.

— Esperaba que esto fuera Chambord durante el periodo del Directorio. ¿Qué idioma estamos hablando?

— Ruso.

— ¡Ruso! ¡Qué extraño! Nunca aprendí ruso. ¿Qué estoy haciendo aquí? ¡De repente hablo ruso! Quiero irme...

En un desconcertante comienzo, el narrador, el historiador, ha ingresado a un pasado sin entender por qué. “El historiador —o su antecesor, el narrador— asume su propia parcialidad ante los hechos que relata y las narraciones que interpret.”¹⁴ Se le suma ahora un alguien que aparece desde un periodo más remoto que el presente del inicio fílmico y llega de tierras distantes. Como el protagonista, también está desconcertado. No entiende cómo ha llegado a este lugar y se descubre hablando un idioma desconocido. “La ambigüedad es ahora un factor cabalmente reconocido.”¹⁵

Hasta aquí había sido una cuestión entre rusos de distintas épocas, en este momento viene a sumarse un europeo que será la voz externa y contradictoria para construir el pasado que observan. “Pues el aumento del conocimiento depende por completo de la existencia del desacuerdo.”¹⁶ Se perfilará así, en este aparente documental

¹⁴ Adolfo Gilly (1980) “La historia como crítica o como discurso del poder”, en *Historia ¿para qué?*, op. cit. p. 201.

¹⁵ Read, Herbert (1966) *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo*, Córdoba, Argentina, Eudecor, p. 21.

¹⁶ Karl Popper (1994) *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona, Paidós, p. 266. Citado por José Antonio Marina (1997) en introducción a Karl Popper, *El cuerpo y la mente*, Barcelona, Paidós, p. 11.

sobre El Hermitage y el pasado, el sentido ficcional de la narración. “No hay que creer que la historia responde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que ese orden ideal se aleje notablemente de la historia ‘natural’.”¹⁷

En el campo de la representación histórica, la ficción cinematográfica es a la novela lo que el documental es al ensayo fidedigno. “Los historiadores conceden más crédito a este tipo de film que a los de ficción porque parece más cercano al espíritu y a los usos de la historia escrita. Da la sensación de ofrecer ‘los hechos’ y una explicación racional de los mismos.”¹⁸ El documental y el ensayo trabajan con referentes reales. Proponen interpretaciones cavilosas con arreglo a fundamentos teóricos y situaciones con apoyo de material considerado irrefutable.

Muestran las evidencias en un discurso que, se supone, refleja la verdad registrada que se posee y saca conjeturas especuladoras. Los dos primeros, en tanto, ponen en escena los acontecimientos mediante personajes que, perteneciendo al ámbito histórico, se desenvuelven en una dramatización aportando sus psicologías de ficción. Puede resultar menos creíble desde lo verosímil o auténtico pero alcanzan una mayor vivencia en su contacto con el receptor. En este contexto, el teatro también ha encontrado un exquisito material para sus inventivas.

—¿Es todo esto una representación teatral?

¹⁷ Tzvetan Todorov “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, op. cit., p. 162.

¹⁸ Robert A. Rosenstone (1991), op. cit. p. 48.

Se pregunta y le pregunta al europeo, quien poco sabe lo que a él mismo le acontece. Entramos en la historia a través de una ficción que se desarrolla con una base documental en el museo de San Petersburgo. “Si se quisiera realizar un análisis historiográfico sobre un documental histórico, deberán tomarse en cuenta ciertos elementos fundamentales del discurso audiovisual, como el valor de la imagen y su correspondencia con el texto al realizar un análisis del discurso.”¹⁹

Nos encontramos con una férrea unidad espacial representada por ese descomunal edificio ya que todo el rodaje se hizo en los 35 salones del Museo Hermitage de San Petersburgo y la propia representación responde a ese ámbito. “Esos almacenes de individualismo que son los museos.”²⁰ La unidad temporal también está presente de manera inquebrantable por medio del plano secuencia que establece un tránsito sin interrupciones y vinculará en forma estricta el tiempo fotográfico con el del propio espectador.

La *vulnerabilidad* poética del material está dada por esa incierta temporalidad que tanto inquieta a los protagonistas, el movimiento fortuito hacia diversas épocas con sólo transponer una puerta o dar unos pasos, por el extraño comportamiento con el idioma, por no saber cómo llegaron hasta ese lugar, y la incierta espacialidad que termina colocando al Hermitage

¹⁹ Álvaro Vázquez Mantecón (2002) “La divulgación de la historia como problema historiográfico”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM Azcapotzalco (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades), p. 351.

²⁰ Jack Burnham (1977) “Problemas críticos”, en Gregory Battcock (ed.), *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 47.

encima del mar. “Esta capacidad del cine para ‘absorber’ tipos tan variados de semiosis y para integrarlos en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico.”²¹

- ¡Ah! ¡Mi Cicerone ruso! ¿Conoce el camino?
 —Sí, vayamos juntos.
 —¿Es su país?.
 —Sí, pero no mi siglo.
 —¿Cómo llegué aquí?
 —Creo que vi a Pedro el Grande.
 —Escucho el deleite en su voz. ¿Fue interesante?

La historia deja de ser una certidumbre, surge el mundo de lo probable. ¿Será ese que se ha visto el Zar? El europeo, que acto seguido criticará a los gobernantes rusos subestimándolos como *asiáticos*, lo mismo que al propio pueblo, le recrimina al hombre-cámara su complacencia frente a lo que él considera un déspota. Surge así una de las líneas de lectura que el film propone en el antagonismo entre un extranjero y un nacional y su diversa concepción de la historia. El primero la juzgará con el sentido del progreso cuyo rasoero es Europa. Los otros serán o no, de acuerdo con su asimilación o diferenciación.

Cualquiera resultará negativa, la primera por copia, acción secundona que indica dependencia y falta de creatividad. La otra por barbarie, en tanto similitud con postulados ajenos, no *civilizados*, y por ello criticables. “Cualesquiera que fuesen los pueblos por descubrir, estaban ya de alguna manera ubicados en el contexto de

²¹ Yuri M. Lotman (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 131.

la historia europea: ingresarían como marginales, excéntricos, paganos e intrínsecamente inferiores.”²² Ese menosprecio por la historia y la cultura rusa se manifiesta en diversos planos. Cuando en su recorrido pasan por el teatro, ven una orquesta ejecutando desde el foso, cuya vestimenta parece del siglo XVIII, y el extranjero emite su opinión:

- ¡Qué impresionante orquesta! Deben ser europeos.
 —No, son músicos rusos.
 —No. ¡Europeos! ¡Italianos!
 —Son rusos, ¡por Dios!

Un lacayo pasa frente a la cámara, agachándose para no interferir. Esto plantea dos situaciones: este hombre-cámara, al menos para el criado (así como para el europeo), no pasa inadvertido, tal era la preocupación que manifestara al comienzo (—¿Será que soy invisible o simplemente paso desapercibido?) y, para la época, no había tal instrumento. “Me propongo sólo mostrar lo fielmente que la obra del historiador refleja la sociedad en que trabaja. No sólo fluyen los acontecimientos; fluye el propio historiador”.²³ Entonces, el sirviente se ha inclinado en su tránsito frente al *mí* narrador, un *nosotros* como público, simplemente por cortesía, para no interferir la mirada de tan destacado testigo de los hechos. Nuevamente los niveles del relato entran en conflicto.

¿Es un juego, una salida de tono, de una máquina capaz de viajar en el tiempo pa-

²² Guillermo Bonfil Batalla (1980) “Historias que no son todavía historia”, en *Historia ¿para qué?*, op. cit., p. 229.

²³ Edward Hallet Carr (1978) *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral, p. 56.

ra registrar el pasado? “Esta máquina dedicada no a la fabricación de bienes materiales, sino a la satisfacción de necesidades imaginarias, ha suscitado una industria del sueño”.²⁴ O ¿el conjunto es un espectáculo (—¿Es todo esto una representación teatral?) que incorpora al que registra como uno de sus personajes (—¿Se supone que debo representar un papel?) y con ello acomete un sentido lúdico en los diversos tiempos incluidos en la función?

Una Zarina juguetona, Catalina II, aprueba la representación y luego corre presurosa entre las butacas, agitando sus manos.

—Necesito ir al baño.

La puerta del fondo está cerrada y ella transita con su premura hacia otra. Todos se movilizan para colaborar.

—No puedo aguantarme más.

Otro personaje va tras ella con sus zapatos.

Un protagonista imperial descubierto en su prisa por orinar, nos enfrenta a un rasgo de gran cotidianeidad. Luego de que la cámara describiese la maquinaria teatral, dado que ingresa al recinto por la parte de atrás del escenario, lo hubiese recorrido mostrando lo que se ensayaba, después que enseñase a la orquesta con sus músicos europeos o rusos y de que el sirviente se agachase frente a ella, encuentra a la Zarina que terminará corriendo al baño. La magnificencia de lo teatral, tanto por la maquinaria escénica como por el vestua-

²⁴ Edgar Morin (1972) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, p. 247.

rio y la escenografía, así como la espléndida orquesta, concluye con un gesto que contraría la opulencia y hace descender a lo meramente terreno el accionar humano, por más alcurnia que se posea.

¿La escena aconteció? ¿Existe algún documento que señale a Catalina II en tales actitudes? Probablemente no. Aquí lo que importa es la salida de tono frente a una exposición que puede resultar grandilocuente por el fasto de lo mostrado. Ante el endiosamiento, una idea de pura animalidad. Se abre así un terreno que el cine y la novela han transitado con harta frecuencia al presentarnos hechos que no sólo no han ocurrido sino que son producto de la imaginación o el delirio de quien escribe.

El concepto de novela histórica se deriva de entender las singularidades del pasado incidiendo en la naturaleza de los personajes, sean éstos *históricos* o no. Es decir, en *Santa Evita*, la protagonista de la narración es un ser histórico. En *El Gato-pardo*, más allá de las concomitancias autobiográficas del propio Lampedusa, el personaje del príncipe es un protagonista nítidamente ficcional, no tuvo existencia real. Y, en última instancia, es el propio autor quien manipula sobre su vida. En los dos casos, la Historia incide sobre sus comportamientos y por ello las dos se inscriben en el sentido de novela histórica. “En la novela histórica, lo individual y privado se subordinan a lo colectivo y público.”²⁵

Ahora bien, surge aquí una cuestión que tiene que ver con el posicionamiento del autor. En la novela siciliana, el escritor tiene todas las libertades para construir el

²⁵ María Cristina Pons (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*, México, Siglo XXI Editores, p. 58.

personaje a su antojo. En el caso argentino existe un determinante por la existencia vital de la mujer en cuestión. Quien escribe debería atenerse a las condiciones históricas de quien se trate. Cosa que no suele suceder. Se le adjudican comportamientos o se le hace participar en hechos que dudosamente hubieron ocurrido, con el afán de dotarlo de mayor expresividad para los fines del relato.

Una cuestión es atribuirle ciertas preferencias al momento de escoger sus alimentos o la elección de su cotidiano vestuario (o el caso de la Zarina de vejiga floja) y otra, penetrar en el interior de su cerebro para entender su pensamiento o mostrarlo ejecutando una acción controvertida que cuestione seriamente o ponga en discusión su integridad moral. En un momento, Grace Kelly, Princesa de Mónaco, altercaba a los periodistas que especulaban sobre su comportamiento y el de su familia preguntándoles sobre el derecho que les asistía para poner en sus acciones actos que no había ejecutado o nombrar sentimientos en los que no se reconocía. Conducta semejante a esos periodistas es la que manifiestan los novelistas que inventan hechos para sus personajes, que alguna vez tuvieron existencia histórica.

Lo cierto es que amparado en la libertad del autor se suelen ejecutar tales acciones. La idea que tal comportamiento despierta es cuestionarse sobre el límite de tal proceder. Si la realidad entrega tal riqueza de hechos con los que se puede construir la narración, ¿para qué generar supuestos? “La realidad es siempre, en cuanto totalidad, mucho más variada y rica que cualquier obra de arte.”²⁶ Es sabido que nunca

se podrá alcanzar el sentido exacto en la descripción de una vida. Ni la más acuciante, precisa, documentada biografía lo va a conseguir. Siempre estará fatigada por la intencionalidad del autor, sus intereses, pasiones e ideología. Por los meandros de lo que se desconoce y requiere de su inventiva para terminar de componer el cuadro de situación. Pero, desde allí a la desmesura de lo imaginado, tergiversado como propio de lo existente, prevalece un largo y peligroso paso.

—¡Dios mío! ¡Es Catalina II! Amo el siglo XVIII. Una época de genios y modales.

—Tengo que concordar con usted.

—Nunca me contradiga. Rusia es como un teatro. Teatro.

—Estamos hablando fuerte.

—No importa. Están totalmente sordos. Soy cuidadoso. No tocaré a nadie. Teatro... ¡Qué actores! ¡Y esos vestuarios! No pueden verme. Esto parece El Vaticano.

—Mejor que El Vaticano. Esto es San Petersburgo.

La idea de representación que aparecía intrínseca a la propuesta de esta obra, ahora se extiende y abarca al conjunto nacional. En un documental sobre una ciudad, que realicé en el 2001, la comparaba con un circo. Aquí la relación que se establece es con el teatro. El espectáculo que la vida genera y que vemos reflejado en diversas alegorías escénicas toma también de aquí ciertos componentes que se manifiestan en el cotidiano. Desde los entresijos de la política hasta el saludo aparentemente cordial entre enemigos.

Los diversos sentimientos disfrazados en aras de la convivencia y el silencio nece-

²⁶ Georg Lukács (1977) *La novela histórica*, México, Biblioteca Era, p. 380.

sario para evitar males mayores. Hay un constante sentido de representación, de vivir personajes ajenos para cubrir angustias y desajustes. Así, el protagonista europeo se admira de los actores y del vestuario, que es otro factor para esconder, disimular o aparentar. Según esta visión, la propia escenografía de El Hermitage, encuentra su fuente de inspiración en el Vaticano dado que, en su concepción, Rusia es una especie de duplicación. El personaje en cuestión, en su extremada luenga figura, es extraño y agradable. Un cuerpo singular, fantasmagórico, portando a un ser de convicciones firmes en su lectura de este país (—Nunca me contradiga). “¿Por qué la exigencia de tener un cuerpo se basa unas veces en un principio de pasividad, en lo oscuro y lo confuso, pero otras también en nuestra actividad, en lo claro y distinto?”²⁷

—Copias de Rafael. Sus autoridades no confían en sus propios artistas. Los rusos son tan talentosos copiando. ¿Por qué? Porque no tienen ideas propias. Sus autoridades no quieren que las tengan. De hecho son tan holgazanes como el resto de ustedes.

—¡Holgazanes! Los zares eran, principalmente, rusófilos. Pero soñaban sólo con Italia. ¿Acaso El Hermitage no fue creado para satisfacer esos sueños?

—Rafael no es para ustedes.

—No, no era para nosotros.

—Para Italia.

—Italia.

²⁷ Gilles Deleuze (1989) *El pliegue*, Barcelona, Paidós, p. 112.

En medio de la suntuosidad en los decorados y la esplendidez del vestuario, la historia va mostrando las condiciones de esa historia, que no se detiene en una época particular ya que el poder se ejerce de similar manera en distintos regímenes. “La novela histórica evoca figuras o eventos históricos en cuyo acontecer, actuar o inserción está implicada una relación de dominación que afecta social, política, económica o culturalmente a un grupo social.”²⁸ Las autoridades no confían en sus artistas ni quieren que tengan ideas propias. “El hombre problemático, el artista.”²⁹ La frase dicha por el europeo y vinculada a ese momento es extendida a otras circunstancias por la enunciación en presente. Es un algo que acontece, que acaba de suceder. La referencia incluye al propio director, Sokurov, quien unos años antes fuera tachado de preciosista y antisoviético. O la referencia al espionaje y el control cuando más adelante denuncia, refiriéndose al director del propio museo:

—El señor Pietrovsky pregunta si el teléfono del director aún está bajo vigilancia.

Define al Hermitage como producto de los sueños, y son los sueños los que lo llevan en ese viaje por la historia y en el propio viaje por la vida. “Proporciona los marcos de un ensueño interminable, de un ensueño que sólo la poesía, por medio de una obra, podría terminar de realizar.”³⁰

²⁸ María Cristina Pons, *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Fritz J. Raddatz (1975) *Georg Lukács*, Madrid, Alianza Editorial, p. 50.

³⁰ Gaston Bachelard (1975) *La poética del espacio*, México, FCE, p. 46.

—¿No tengo el derecho de soñar un poco?
 —Somos libres, usted y yo. ¡Soñar y soñar!
 —Sólo Dios puede juzgarle.
 —Lo inventé todo.
 —Somos libres usted y yo. Lo dijo usted mismo.

La historia, motivo del film, se va construyendo y rehaciéndose a través de los personajes y su lectura, de ciertos comportamientos como las paradas militares de la guardia del palacio (—Qué hermosos uniformes aunque no me guste lo marcial). “En qué quedamos entonces, ¿la historia es ‘ciencia’ o ‘literatura’?”³¹ La película que nos ocupa coloca la cámara con un sentido condicionante en la lectura de la realidad que registra. “La época actual es, de todas, la que más se ocupa de la historia y más piensa en términos históricos.”³²

La cámara es un instrumento que mostrará ciertos aspectos, privilegiará determinadas situaciones en detrimento de otras. Posee el artefacto un don de ubicuidad y pasa generalmente desapercibida para los personajes que son captados por ella. La cámara-historiador posee también la palabra para comentar o admirarse frente a lo que contempla. “¡Y qué decir de los textos y de las imágenes! Añádmole los poemas, las canciones y hasta la forma de redactar los problemas de aritmética. Describir, sin duda, no es ‘explicar’. Pero sí es ilustrar, hacer vivir el objeto de análisis.”³³

³¹ Pierre Vilar (1998) *Pensar la historia*, México, Instituto José María Luis Mora, p. 89.

³² Edward Hallet Carr, *op. cit.* p. 183.

³³ Pierre Vilar, *op. cit.*, p. 121.

Pero hay otra voz, es la de alguien con quien se topa en su deambular. Es un extranjero, un europeo, que alguna vez estuviera en Rusia. Aporta su visión externa y experiencias de su paso por Alemania, Francia e Italia. “Según muestra Lovejoy, las ideas tienen la capacidad de migrar, trasladándose de un época a otra, de una cultura a otra, de una disciplina a otra, etcétera, cobrando así sentidos diversos.”³⁴

En la escena del baile, al final, tenemos la dimensión metafórica de la propuesta. Danzan allí alrededor de tres mil personas. Para los efectos de la puesta, ese conjunto de actores tuvo que aprender a bailar la mazurca, por ejemplo, y desarrollar diversos comportamientos, pequeñas narraciones de ese momento de vida, para integrar una totalidad de “momento histórico”, momento que resulta de la concatenación de esas diversas realidades implicadas en una realidad común. Tuvieron que realizar diversos ensayos para acomodar las partes en el grupo. Luego la cámara habrá ensayado su papel, ajustando los tiempos y los desplazamientos, para encajar en la propuesta.

Sin embargo, hay un factor de aleatoriedad muy fuerte marcado por las alteraciones que se presentan al momento del registro. Esa cámara a su paso convierte a unos en protagónicos, desplazando al resto al papel de comparsa. “La inserción del primer plano no sólo produce el agrandamiento de un detalle sino que trae aparejada una miniaturización del conjunto.”³⁵ Es el rol del historiador cuando incursiona

³⁴ Elías José Palti, “El ‘giro lingüístico’ y la dinámica de la reflexividad de la crítica”, en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ Gilles Deleuze (1994) *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, p. 53.

en el pasado. Según sea su tránsito, motivado por convicciones, ideología o apetitos, tornará en protagónicos a ciertos sectores, masas o personas, desplazando hacia otro papel a los que no se ubiquen en su foco.

- ¿Dónde estaba? Lo perdí.
- Aquí estoy.
- Lo perdí. Perdí. Estoy triste.
- El europeo asiente.
- Vayámonos.
- ¿A dónde?
- ¿A dónde? Adelante... Adelante...
- El europeo niega.
- ¿Qué encontraremos allá?
- ¿Allá? No lo sé.
- Me quedo.
- Adiós Europa. Todo acabó.

Europa se queda en medio de la sala, que poco a poco va quedando desierta, es como su presencia en la historia rusa: un fantasma que puede estar en el centro de la escena pero que inevitablemente será aislado porque el pueblo ruso seguirá adelante, cargándola como un mal recuerdo pero manteniéndola alejada de sus preocupaciones esenciales.

La Revolución quiso borrar la historia para construir una nueva. La idea de pasar de la prehistoria a la historia. La película nos lleva a recordar el esplendor de un pasado que constituye una parte constitutiva de la identidad rusa. La muchedumbre de bailarines se dirige hacia la salida. Al pasar a la siguiente sala, rumbo a las escaleras que llevan hacia la entrada principal, un grupo de actores y mimos divierte a los cansados contertulios. Luego una orquesta de cámara los despedirá en un rellano de la escalera. Finalmente, la cámara abandona el flujo central y se dirige

hacia una puerta lateral donde encontrará el mar.

- ¡Señor! ¡Señor! Es una lástima que no esté aquí conmigo. Podría entenderlo todo. Mire. El mar nos rodea. Estamos destinados a navegar por siempre. A vivir por siempre.

Cuando se toma una fotografía, cuando se hace un registro, se piensa en alguna persona que será la destinataria de esa imagen. O, tal vez, en un medio como una revista o la televisión, el autor imagina la reacción de ese hipotético observador tratando de sentirla para mejor encuadrar lo que captura. La historia es escrita para alguien, aquí para ese europeo que, circunstancialmente, se cruzó en su camino. “Lo que cuenta no es la obra en sí misma, su valor formal, sino el proceso intelectual que la obra desencadena en el observador, desbaratando sus tranquilas expectativas teóricas y visuales.”³⁶ No es un material que nos provea de certidumbres, en realidad abre interrogantes. “Los estudios históricos también son históricos, lo cual ha creado esa sensación de incertidumbre en la que aparentemente todo es posible.”³⁷

La cámara, que es el historiador, pone en acto su propia historia. Una especie de nacimiento al comienzo del film cuando se pregunta de dónde viene, hasta la evocación final de que los seres humanos somos navegantes en un mar que es nuestro *continuum*. Hermosa idea de

³⁶ Filiberto Menna (1977) *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 48.

³⁷ Saúl Jerónimo Romero (2000) “Ni cientificismo ni relativismo: pertinencia, explicación e historicidad de la historiografía crítica”, en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, op. cit., p. 83.

inmortalidad que no se queda en el cuerpo presente sino que participa de la historia encarnada en los que sigan.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrew, J. Dudley (1978) *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bachelard, Gaston (1975) *La poética del espacio*, México, FCE.
- Barbaro, Humberto (1977) *El cine, el desquite marxista del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Blanco, José Joaquín (1980) "El placer de la historia", en *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI Editores.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1980) "Historias que no son todavía historia", en *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI Editores.
- Burnham, Jack (1977) "Problemas críticos", en Gregory Battcock (ed.) *La idea como arte*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Córdova, Arnaldo (s.f.) "La historia, maestra de la política", en Carlos Pereyra y otros, *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI Editores.
- Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue*, Barcelona, Paidós.
- _____ (1994) *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós.
- Dorfles, Gillo (1963) *El devenir de las artes*, México, FCE.
- Fuster, Joan (1975) *El descrédito de la realidad*, Barcelona, Ariel.
- Gennette, Gérard (1991) "Fronteras del relato", en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Puebla, México, Premia Editora (La red de Jonás).
- Ghelli, Nino (1959) *Estética del cine*, Madrid, Ediciones Rialp.
- Gilly, Adolfo (s.f.) "La historia como crítica o como discurso del poder", en *Historia ¿para qué?*, México, Siglo XXI Editores.
- Hallet Carr, Edward (1978) *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Seix Barral.
- Lotman, Yuri M. (1979) *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lukács, Georg (1977) *La novela histórica*, México, Biblioteca Era.
- May, Renato (1959) *La aventura del film*, Madrid, Ediciones Rialp.
- Menna, Filiberto (1977) *La opción analítica en el arte moderno* Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Morín, Edgar (1972) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
- Palti, Elías José (2000) "El 'giro lingüístico' y la dinámica de la reflexividad de la crítica", en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM Azcapotzalco (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades).
- Pons, María Cristina (1996) *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo xx*, México, Siglo XXI Editores.
- Popper, Karl (1997) *El cuerpo y la mente*, Barcelona, Paidós.
- Raddatz, Fritz J. (1975) *Georg Lukács*, Madrid, Alianza Editorial.
- Read, Herbert (1966) *La bella y la bestia. Ensayo sobre lo feo* Córdoba, Argentina, Eudecor.
- Romero, Saúl Jerónimo (2000) "Ni cientificismo ni relativismo: pertinencia, explicación e historicidad de la historiografía crítica", en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM Azcapotzalco (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades).
- Rosenstone, Robert A. (1997) *El pasado en imágenes, del desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel Historia.

Souriau, Etienne (1965) *La correspondencia de las artes*, México, FCE.

Sklovski, Víctor (1971) *Cine y lenguaje*, Barcelona, Cinemateca Anagrama.

Tapies, Antoni (1973) *La práctica del arte*, Barcelona, Ariel.

Todorov, Tzvetan (1991) "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*, Puebla, México, Premia Editora (La red de Jonás).

Vázquez Mantecón, Álvaro (2002) "La divulgación de la historia como problema historiográfico", en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.), *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM Azcapotzalco (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades).

Vilar, Pierre (1998) *Pensar la historia*, México, Instituto José María Luis Mora.