



*Silencio*, de Victor Kosakovski

# Victor Kosakovski, documentalista

texto de Josep Torrell

**E**l festival Posible ofreció la oportunidad de ver, en Barcelona, la filmografía completa del documentalista ruso Victor Kosakovski, que es uno de los cineastas más representativos de la escuela de documental de Leningrado. Empezó a rodar documentales hacia 1989, en pleno período de Gorbachov, y en la actualidad sigue haciéndolo, pese a las dificultades, al tiempo que trabaja como cámara para otros.

La obra de Kosakovski cuenta en total con nueve películas. O siete, según se cuente, porque tres películas, las del período 1998-2000, han formado la película *I love You*, para su distribución en el exterior de Rusia. Cuatro largometrajes y cinco cortos es un bagaje muy ligero para un período de diecisiete años, y nos dice ya algo de las dificultades para desarrollar una carrera de documentalista en Rusia.

## Inicios

La primera película, *Losev* (Losev, 1989) es un retrato del filósofo cristiano Alexei Fedorovich Losev, en sus últimos años. Se sospecha, más que se dice, que fue internado en el Gulag, pero logró salir con vida. No hay ninguna aportación de datos por parte del realizador y no interviene ninguna otra persona. La única fuente de información es el propio Losev, que relata su relación con Berdaiev, Bulgakov (el filósofo, no el novelista), etcétera, a principios de siglo. O la visita de un hombre que fue a su casa de noche, hacia finales de los años veinte, para venderle libros de filósofos rusos en el exilio. Losev le dijo terminantemente que no los necesitaba para nada, y despidió al visitante. Tal vez entonces salvó su vida. Después, fuera ya del campo de concentración, construyó una extraña teoría de cristianismo y causación de principios universales, que dialogaba con el marxismo (o con las teorías que

en la Unión Soviética se pretendían un ejemplo de filosofía marxista).

El 24 de mayo de 1989 Losev murió, dejando la película inacabada. Kosakovski no tenía previsto ir a verle en aquellos momentos. Pero el cineasta Alexandr Sokurov, al enterarse de que Kosakovski tenía permiso para rodar el duelo privado de los allegados del filósofo, le entregó seis latas de trescientos metros para que pudiera rodarlo. La película consiste en parte de la vida de Losev y parte de su muerte. En particular, todo el ritual de una muerte. El último plano, en picado, es un fragmento del ataúd, desde el momento que desciende a la tumba hasta que la arena lo ha cubierto definitivamente. Es un plano muy largo, pero es un plano racional, lógico: sabemos que la película terminará cuando la tierra llegue donde está situada la cámara. Mientras tanto, con una fotografía exquisita, lo que vamos viendo es la materialidad de las paletadas de tierra. Como estaba previsto, al llegar arriba, la película termina.

¿Qué es lo que determina el interés de *Losev*? Por supuesto, no el personaje en sí; y menos lo que de él se dice, bastante poroso y lacunar, insuficiente para darle una vida autónoma. Es algo que hay que buscar en el modo de usar la cámara —él es director de fotografía, no lo olvidemos—, que difiere bastante del uso de los documentales comunes. Por ejemplo, la imagen de

apertura de la película. Es la filmación de la salida del sol, pero en blanco y negro. Es decir, que durante un buen rato no está claro qué es lo que uno está viendo. Lo que lo aclara es el tiempo. Pasa lo mismo con el último plano, en que sabemos lo que pasará, que la tierra llegará a un momento en que ya no recibirá más iluminación y la pantalla devendrá negra. Entre dos puntos determinados, todo lo que pasa es tiempo. Y es aquí donde se siente la fuerza de Kosakovski, su no dudar de la duración de un plano. Aguanta un plano, aún a fuerza de hacer el final de *Losev* un poco pesado. Esta pesadez se mantiene en los dos siguientes largometrajes, hasta desaparecer en la mejor de sus películas, *Sreda, 19-VII-1961* (Miércoles, 19-VII-1961, 1997).

Después de hacer un corto muy inmediato –*Na Dniakh* (El otro día, 1991) sobre un muerto en plena calle, que nadie recoge–, dirige *Belovy* (Los Belov,

1993). Es la vida de una familia de hermanos, los Belov, que viven en el campo, junto al origen del Neva. Siguiendo el río hacia el mar, uno se encuentra Leningrado (ahora San Petersburgo); remontando el río hacia su origen aparecen los Belov, o los habitantes de las zonas rurales con una mentalidad diferente sobre los procesos sociales. La película toma como protagonista a Ana, la hermana (los protagonistas son una mujer y tres hombres, dos de los cuales viven en la distancia, en la ciudad), y muestra la vida cotidiana en el mundo rural donde la existencia no es muy variada (salvo por el cambio estacional), y acompañados por un perro, un caballo, dos vacas y un erizo, como todos seres vivos a su alcance.

Al principio, hay una localización a contrario del ámbito donde va a transcurrir la película. Empieza con planos cortos del río, tomados desde una barca motorizada. Progresivamente, la barca va alejándose. Las imágenes del río, calculadas y bellas, van sucediéndose, y hasta llegar a una imagen nocturna de Leningrado (entonces, todavía lo era) bajo los juegos artificiales. Después, el viaje prosigue hasta perderse en el mar, donde un fundido en negro acaba la secuencia. No sé si esta escena del río, desde su origen al mar, es muy larga, o por el contrario es bastante corta. Sí sé que produce una entrada en la película muy fuerte, que predispone favorablemente a lo que vendrá.

Hay otra secuencia semejante, aunque ahí hay algo que chirría. Se trata de la escena del tractor, que prepara la llegada de los dos hermanos que viven en la ciudad. La secuencia interesa al principio pero pronto empiezan a surgir preguntas molestas. Es cierto que la escena del río tiene como música de acompañamiento diversas tonadas populares rusas, mientras que la escena del tractor tiene una conocida canción latinoamericana (con todas las preguntas asociadas al porqué de esa canción, y las posibles veredas del sentido que abren).

La secuencia de los cuatro hermanos juntos es, en el plano político, muy significativa. Los hermanos que viven en la ciudad defienden que los tiempos han cambiado, y que hay que dejar hacer a los políticos, y citan a Egor Gaidar, el ministro de economía, el adalid de la liberalización de precios en Rusia. El tercer hermano, por el contrario, se muestra totalmente contrario, pero poco puede hacer allí, aislado. Por lo demás, la película nos muestra cómo vive a costa de su hermana. Los campesinos desperdigados van a ser la nueva

base del partido comunista a partir de las elecciones de 1994, y termina la película completamente borracho y por los suelos, durmiendo la borrachera.

Seguramente Kosakovski no fue inocente al escoger esta imagen para el final de su película, aunque es un fotomatón de la situación política en la Rusia profunda; y no sólo política, por lo demás. La cámara capta muy bien el papel de la mujer, el atraso atávico del campo, la precaria situación económica, la vida sin ilusiones, etcétera.

Queda, sin embargo, la imagen previa a los títulos de crédito del principio. Están el hermano alcohólico y el perro, que le lame toda la cara. El hermano asegura que lo importante es la parte buena que hay en todos los hombres. Esto podría ser la doctrina del cineasta: no hay documental sin personajes, y no hay personajes si uno no les quiere. Las películas de Kosakovski tienen solidez precisamente por esta característica, que remite a la tradición cristiana (por lo demás, él es creyente).

### Miércoles, 19-VII-1961

La siguiente película es en color y constituye la obra más lograda de su realizador.

Al principio había una anécdota, como cuenta Kosakovski. “A los veinticinco años todos los ciudadanos de la Unión Soviética teníamos que colocar una nueva fotografía en el pasaporte. Aún siendo fotógrafo, yo no tenía ni una sola foto de mí mismo. Me acerqué a un estudio de fotografía, el fotógrafo me hizo el retrato y me dijo que pasara a recogerlo al día siguiente. Cuando regresé, el fotógrafo estaba en el cuarto oscuro y desde allí me gritó que buscara yo mismo en la mesa. Encontré mi retrato en medio de un montón de fotos; en aquella búsqueda mis ojos se habían llenado de docenas de rostros de gente de mi edad. Claro, todas las personas nacidas en 1961 tenían la obligación de cambiar su foto del pasaporte, y ahí estaban. Así fue como decidí buscar a todos lo que habían nacido el mismo día que yo”.

Necesitó cuatro años para localizarlos a todos. El 19 de julio de 1961 nacieron cincuenta niños y cincuenta y una niñas. Tardó un año más en preparar la película. En el verano de 1991, cuando empezó a rodar, hubo el golpe de estado que acabó en la disolución de la Unión Soviética y en la cesión de poder a Yeltsin. Fue imposible continuar el rodaje. En 1992 intentó de nuevo rodarla, pero la Rusia de Yeltsin había entrado en “una



Victor Kosakovski

época en la que el dinero perdía su valor en un abrir y cerrar de ojos”. Durante cinco años, la inflación hizo inviable el proyecto (salvo contar con un presupuesto para una gran producción). El título original, *Tengo treinta años* –que guiñaba el ojo al aficionado al cine al parecerse enormemente a *Tengo veinte años*, el título con el que se estrenó *El barrio Illitch* (Zastava Ilicha, 1961) de Marlen Juciev, después de haber pasado por la censura krusheviana–, tuvo que ser cambiado por uno menos fechado.

La película empieza con un proxeneta y termina con un recluso. Entre ambos están los nacidos en esa fecha que se encontraban en Leningrado, que no eran todos: unos habían emigrado a Siberia, otros a Israel, otros a Alemania y otros a Estados Unidos. De los restantes

Victor Kosakovski, durante la filmación de *Silencio*



también los hubo que rehusaron participar. En conjunto, sin embargo, componen un retrato de la sociedad rusa, con sus hábitos, costumbres, oficios y tendencias, en un momento dado.

Las simpatías de Kosakovski van inevitablemente más hacia algunos personajes que hacia otros. Por ejemplo, la pulcritud gélida con que rueda al nuevo rico que cuenta cómo va a enriquecerse con los cruces contrasta con la simpatía muda que desprende la cámara hacia otros. Esto sucede, por ejemplo, con la mujer que aparece reiteradamente desde el principio. Pero no es el único caso. Es también el caso del obrero que escribe poesías, o el del obrero que no sabe qué decir (o no quiere), enciende un pitillo y se aleja de la cámara.

Este último es representativo del modo de rodar de Kosakovski. Está resuelto, creo, en un plano secuencia. Le coge al principio de frente en plano medio, con casetas prefabricadas de unas obras de construcción como fondo y con un gorro azul para protegerse del frío. El obrero mira a la cámara, enciende el cigarrillo y se va lentamente hacia una maquinaria estacionada ahí. La cámara le sigue en una panorámica, ya de espaldas y en plano general. Cuando está ya lo bastante lejos, se vuelve y comprueba que la cámara sigue rodando. Su rostro muestra una cierta incomprensión y se oculta discretamente detrás de la maquinaria. En-

tonces, mediante una panorámica de retroceso hacia la izquierda, la cámara muestra la obra en la que está trabajando, que es una carretera de acceso a la ciudad. En un mismo plano el hombre y su trabajo.

Pero, por supuesto, esto no es alcanzable muy a menudo. En muchos casos, generalmente con mujeres, el lugar escogido es el hogar, y más en concreto la cocina. Dos planos, o la sucesión de parejas de dos planos, son lo más usual. En el caso del nuevo rico se supedita la planificación a lo que está contando (y a lo que quiere mostrar).

Sólo hay dos desvíos al camino trazado. El primero es una canción en torno a la natalidad que coincide con las imágenes de archivo de parejas con niño recibiendo las correspondientes medallas. El segundo, hacia el final, crea un trampantojo, que es una de las mejores secuencias de la película.

Durante la escena del parto se crea la sensación de que el bebé ha nacido muerto. La cámara rueda el cielo, pidiendo silencio. Pero entonces arrancan con decisión y fuerza una serie de imágenes desde el cielo sobre la ciudad de Leningrado, que deja anonadado por su belleza y precisión. (Por supuesto, cuando termina esta sinfonía aérea de la ciudad, el bebé está vivo y con un sorprendente parecido a la madre.)

El escenario donde vivieron y viven los personajes de la película se desliza visto desde arriba, como ningún cineasta soviético –con la excepción quizá del pionero *Muzhestvo* (La valentía, 1939) de Mijail Kalatozov en las montañas de Asia Central– había podido mostrar. Esta secuencia impresiona por su belleza y sorprende por su factura. En ocasiones, los tejados se deslizan bajo la cámara con precisión matemática, en otras al atravesar una calle parece como si fuera a aparcar en ella desde el aire. El secreto prodigioso de esta secuencia es sencillamente el rodaje en globo, siendo un helicóptero muy superior al presupuesto de la película. El globo aerostático permitió algunas de las tomas que sorprenden al espectador precisamente por cómo están hechas.

*Miércoles, 19-VII-1961* conecta con el cine leningradense (liderado por Alexei Guerman) en el sentido de no pretender imponer un sentido, sino en dejar a los espectadores la libertad de escoger entre los varios

significados posibles, como muestra de una indudable modernidad.

### Después

Kosakovski manifiesta su desacuerdo con la política cultural del gobierno actual (y de cuantos le han precedido en los últimos diez años). No es sólo por los efectos desastrosos de la inflación (que hacen que durante mucho tiempo sólo se pudieran producir películas garantizadas por empresas europeas), sino por los criterios adoptados para la producción de películas.

El espejo en el que se mira Rusia es el de los Estados Unidos de Norteamérica. Se trata esencialmente de intentar conseguir grandes éxitos en taquilla. Por otra parte, esta búsqueda del éxito se basa en gran medida en el guión previo. Kosakovski no aspira a grandes éxitos, pero sobre todo no aspira a tener un guión de hierro, que encierre todo el significado posible. Por lo demás, el guión previo no puede calcular el plan de rodaje real. En *Losev* no podía calcular en qué momento moriría el protagonista. En *Los Belov* no partía de un guión cerrado, sino que el guión se iba concretando según se rodaba. Llegó un momento en que la evolución de la industria y Kosakovski se excluían mutuamente.

Rodó todavía el mediometraje *Pável y Lialia. Romance en Jerusalén* (1997), sobre la enfermedad de Pável Kogan, autor de documentales como él, que había emigrado a Israel. Después abandonó el rodaje en 35 mm. Lo que vino después fueron documentales en vídeo.

El planteamiento es totalmente distinto. Por de pronto, su medio de vida son los festivales, las retrospectivas, los cursos, las universidades, etcétera; dicho de otro modo, aprovechar las escasas brechas que ofrece el presupuesto público en los países ricos (y no tan ricos). Además, parte de la premisa férrea de la autofinanciación, de no tener que pedir prestado dinero para financiar sus proyectos. Esto provoca una reducción temática, asumida por el cineasta.

Esta reducción se echa de ver claramente en la filmografía: el corto *Serguei y Natacha* (1998) es una filmación de una boda, realizada en un día; el mediometraje *Sacha y Katia. Romance en la guardería* (2000), que es una niña enamorada de un niño en la guardería, rodado durante dos días; el largometraje *Silencio* (Tische!, 2002) es la historia de un socavón... que hay en la calle donde vive el director; y el corto *Sviato*

(2006) es el descubrimiento por parte del hijo del cineasta de su imagen, que dura lo que tarde el niño en producir el reconocimiento. Ninguno de ellos precisa de grandes inversiones y todos ellos se arriesgan a estar a lo que vendrá, a ver lo que saldrá, jugando con la incertidumbre y la posibilidad de que al final el resultado sea más bien pobre.

Es una opción, arriesgada y peligrosa. Posiblemente, la exclusión de la industria conllevara también, a la larga, el silencio del personaje. O quizá no. Pero para eso posiblemente habrá que ampliar la base temática de su cine. El mejor ejemplo de eso es su único largometraje en esta etapa, *Silencio*.

San Petersburgo celebraba su trescientos aniversario, y Kosakovski decidió hacer su peculiar celebración: la historia de un socavón que había frente a la ventana de su casa. Llueve, y el agua se lleva el asfalto que no acaba de cuajar (previsiblemente por las características de la zona). El ayuntamiento tiene una brigada anti-socavones, y la envía allí a tapar el desperfecto. Lo que ocurre es que por la noche el alquitrán hierve y se va disolviendo. No importa: va de nuevo la misma brigada y lo tapa. A partir de esa dinámica –que se va a repetir más de lo que el espectador imagina– se arma la película, que en palabras del cineasta aún a Chaplin con Tarkovski.

La cámara rueda todo lo que pasa bajo su ventana; por ejemplo, la brutal detención de dos hampones por la policía, con el contraste entre la violencia de la imagen y serenidad de la música que estaban escuchando en la casa (y que el director ha conservado). O las caras demudadas de los técnicos del ayuntamiento cuando llueve y las dimensiones del socavón se llevan por delante todo el firme de la esquina, asomándose la alcantarilla como la chimenea de un buque, campeando por encima de los ríos de tierra deslizándose hacia nadie sabe dónde. En *Silencio* hay momentos de risa como esos, como también los hay en *Sviato*, aunque parecen momentos de un cine menor.

*Silencio* es, sin duda, una celebración de los trescientos años realmente alternativa. No es tan sólo sarcástica, sino también reflexiva, poniendo de manifiesto la pervivencia de los viejos estilos de trabajo, propios de una sociedad burocrática, en la sociedad democrática (o que se pretende tal). El interrogante es si Kosakovski hallará nuevos argumentos como el de *Silencio*, o bien habrá de cambiar de tesitura y volver a un tipo de documental más corriente ■