

**Follas do Cineclube | 19/10/2016**

*Alyonka*

(Алёнка [Alyonka], Boris Barnet, URSS, 1961, 86', VOSG)

03

(Tirado de *Bright Lights*. *Film Journal*, 2011, <http://brightlights-film.com/boris-barnet-the-lyric-voice-in-soviet-cinema>)

A inclusión de cineastas soviéticos no canon do mellor do cinema mundial adoita establecer como figuras centrais aos clasicistas da montaxe –Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Vertov e Kuleshov– que máis contribuíron ao desenvolvemento do cinema nos anos 20. Todos estes directores están asociados dun xeito ou outro á teoría da montaxe e todos eles deixaron en maior ou menor medida explicacións detalladas dos seus métodos, os seus testamentos escritos. Así que é a estes directores aos que están xeralmente adicados numerosos libros, artigos e outros estudos académicos.

Con todo, o primeiro cinema soviético era unha constelación de talentos aínda moito maior do que as contas habituais indican. Pode que ocasionalmente se mencionen os FEKS con base en Leningrado, ou a Factoría do Artista Excéntrico, colectivo cuxa experimentación deu lugar aos talentos de Kozintsev, Trauberg, Yutkevich e Gerasimov, algúns incluso farán mención de Abram Room ou Friedrich Ermler. Pero nos anos vinte soviéticos tamén hai un cinema esquecido baseado en parte, pero non exclusivamente, arredor do Estudio Mezhrabpom, ao que só recentemente se lle deu o recoñecemento merecido. Este estudio non só realizaría filmes de natureza máis popular, se non que criaría tamén aos dous grandes mestres da comedia soviética temperá — Boris Barnet e Iakov Protazanov (se ben os anos vinte viron unha auténtica explosión da comedia a modo de traballos de directores menos prolíficos como Zheliabuzhsky ou Komarov e Perestiani)

Se Protazanov, director que comezou a filmar na Rusia pre-revolucionaria, era identificado máis a fondo (aínda que non por completo) cunha aproximación máis tradicional ao cinema, Barnet era un cineasta que ía alén da división da dicotomía tradicionalista/innovador proposta por, entre outros, Nikolai Lebedev, un dos primeiros historiadores do cinema soviético silente significativos. Fóra de Francia e Italia a Boris Barnet aínda non lle foi outorgado o lugar central que merece no recoñecemento da súa cinematografía da primeira metade de século. Aínda está a agardar o pago da débeda por introducir no cinema soviético o apuntamento (o matiz) lírico que máis adiante sería desenvolto por Iosseliani, Danelija e Khutsiev e que o emparella co realismo poético francés de Vigo, Clair, Tati e mesmo Renoir. A voz excepcionalmente lírica dos filmes de Barnet, nos que a

vida filtrase e fai desaparecer todos os estereotipos que lle facían filmar, era algo milagroso dadas as limitacións do realismo socialista. Se este tiña o seu Tolstoi didáctico e mesmo pesado en Pudovkin, o seu segredo mellor gardado era que tamén tiña ao seu Chekhov en Boris Barnet.

Nacido en 1902 no seo dunha familia que tiña unha empresa tipográfica de tamaño medio, o seu avó era un impresor inglés que emigrara a Rusia a mediados do século XIX. Barnet estudou arquitectura e pintura e logo, despois da revolución, traballou como deseñador de decorados no prestixioso Teatro de Arte de Moscova. En 1920 alistouse no Exército Roxo e, logo de contraer unha enfermidade na fronte, volveu á capital para entrar na Glavvosh (Escola Militar Principal para a Educación Física dos Traballadores) onde aprendeu boxeo. A súa carreira como boxeador durou ata que foi localizado por Lev Kuleshov, quen o convenceu para unirse á súa compañía como actor nunha das primeiras grandes comedias do cinema soviético, *As extraordinarias aventuras de Mr. West no País dos Bolxeviques* (1924). O papel de Barnet era o de Cowboy Jeddy, e uníriase a un reparto que incluía futuros directores como Pudovkin, Obolensky e Komarov. A colaboración entre Kuleshov e Barnet remataría mal, e Barnet acabaría por volver brevemente á Glavvosh. Con todo, pronto regresaría ao cinema, primeiro como guionista e máis tarde como director traballando conxuntamente con Fedor Otsep nos filmes do serial de aventuras *A señorita Mend*. Ao longo das catro décadas seguintes Barnet gañaría o seu lugar como un dos grandes directores do canon soviético ata o seu suicidio en Riga en 1965.

Os filmes silentes de Barnet inclúen algunhas xoias que deberían ser situadas a carón de clásicos como *O acoirazado Potemkin* de Eisenstein, *A Nai* ou *A fin de San Petersburgo* de Pudovkin. Por que isto non sucedeu na meirande parte dos relatos sobre a historia do cinema pódese deber a que Barnet escolleu un xénero que non sempre se propaga ben. O xénero era a comedia sobre a vida contemporánea, e a inhabilidade de Barnet para traballar segundo as directrices políticas foi moi sinalada polos seus analistas, desde o seu biógrafo soviético Kushnirov ata o director franco-xeorxiano Otar Iosseliani. Os maiores fracasos de Barnet son aqueles filmes que se lle deron para forxar unha mensaxe política – ben fose a celebración do décimo aniversario da Revolución de Outubro en *1927 con Moscova en Outubro* (filme que ía estrearse xunto con *Outubro* de Eisenstein e *A fin de San Petersburgo* de Pudovkin, pero que foi rapidamente retirado polas súas claras eivas) ou a celebración do estaxanovismo e o xénero de denuncia de finais dos trinta que se evidencia na claramente deslucida tentativa que foi *Unha noite de setembro*. Barnet probaría ser un dos directores de mentalidade menos achegada ao partido e o cineasta máis importante en afastarse o máis posible de calquera tipo de retórica idealista. Non todos os seus filmes foron comedias, e o primeiro deles, o citado serial *A señorita Mend*, sería unha película de aventuras defendida de xeito destacado polo crítico Noel Burch. Segundo el di, o filme, aínda por descubrir por moitos historiadores do cinema é unha obra que mestura con destreza o expresionismo alemán co slapstick norteamericano dunha maneira Brechtiana *avant-la-lettre*. En principio o filme sería dirixido por Fedor Otsep pero, de feito, íase convertendo máis e máis na obra de Barnet a medida que a rodaxe avanzaba (tamén faría un dos papeis principais do filme, un xornalista americano). A señorita Mend foi un enorme éxito de público pero foi duramente tratada pola crítica polo seu carácter túzaro. [...]

## BORIS BARNET: A VOZ LÍRICA NO CINEMA SOVIÉTICO

GIULIANO VIVALDI

A influencia de Protazanov era evidente –traballaban para o mesmo estudio, Mezhrabpom, e colaborarían brevemente nun proxecto inacabado– e, aínda que esa influencia non era necesariamente directa, Barnet non negaba as leccións aprendidas na Escola Kuleshov, utilizando técnicas de edición como a montaxe rápida con vivos resultados na súa segunda comedia, *A casa na Praza Trubnaya* (1928). Pero como Protazanov e ao contrario que, por dicir algúns, Eisenstein ou Dovzhenko, Barnet era un director de actores. De feito, durante a época do cinema silente, utilizou todo un grupo de actores descubertos por Protazanov. Hai, de todos os xeitos, diferenzas claras nos métodos de traballo de ambos directores, moito máis obvios na inesgotábel forza improvisatoria e a aceptación do caos en Barnet, en contraste co achegamento máis ordenado e controlado de Protazanov. Ambos directores rodaron senllos filmes para “facer promoción” a nova lotería estatal, ambos escritos inicialmente polo mesmo guionista, Valentin Turkin (se ben para o de Barnet o guiión foi mellorado máis tarde polo poeta Vadim Shershenevich, figura significativa da idade de ouro literaria soviética dos anos vinte). O filme de Barnet certamente non palidecía ante o do máis vello e experimentado Protazanov; pódese dicir que *A rapaza da caixa de chapeus* (1927) sinalou o nacemento dunha comedia soviética autóctona pioneira dun novo estilo diferente daqueles filmes que apareceron durante o período de “Americanitis” dos primeiros anos vinte (...) Foi nesa época que os críticos comezaron chamar a Barnet, como dixo Yevgeny Margolit, «o Peter Pan do cinema Soviético», castigándoo polo seu suposto “infantilismo” [...]

O cinema soviético dos anos 30 foi visto como un xiro cara a estreiteza de miras do Realismo Socialista, apenas merecedor dunha soa liña na historia do cinema mundial. Fíxose fincapé no ataque ao formalismo, o triunfo da posta en escena sobre a montaxe, a teatralización e a énfase no guiión sobre as revolucionarias descubertas artísticas dos cinco cineastas canonizados. Pero hai unha historia alternativa dos 30 soviéticos agardando a ser contada: como podía ter evolucionado de non ser polas indiscutibles presións sobre os cineastas para realizar certo tipo de filmes e sobre os escritores para facer certo tipo de guiións. Neste contexto, os filmes de Barnet (cunha excepción) son indicadores dun camiño alternativo que o cinema soviético podería ter tomado se se lle tivese permitido desenvolverse libremente. A súa produción desa década baséase en torno a tres filmes que amosan o xeito en que Barnet transcende os xéneros.

Se nos anos vinte amosou o seu xenio facendo comedias sobre a vida contemporánea, nos trinta logrou contar a historia da Gran Guerra e as revolucións de 1917 no contexto dun páramo provincial mesturando lirismo e traxedia, inxectando comedia en momentos de grande drama e pathos na súa obra mestra *Arrabaldes* (1933). Continuaría coa realización de *No máis azul dos mares* (1933) e ambas, grazas ás boas xestións de Henri Langlois e a Cinemateca francesa, chegarían a Francia sentando as bases das Novas Vagas e influíndo nelas (...). A finais da década apareceu o seu terceiro filme: *O vello xinete* é outra obra mestra (a miúdo subestimada) escrita polo seu vello amigo dramaturgo Nikolai Erdman, previamente exiliado. Estes tres filmes amosan unha habilidade para traballar fóra das restricións da retórica extrema do Socialismo Realista, así como a creación dun estilo que tería unha grande influencia en xeracións posteriores, non só nos directores do Desxeo Soviético, senón tamén en cineastas franceses.

Se hai un filme dos anos trinta que utiliza as leccións formais dos revolucionarios anos vinte ao tempo que crea novas posibilidades (mesmo un novo camiño) para o cinema soviético, ese filme é *Arrabaldes*. O relato de sucesos como a I Guerra Mundial ou a revolución que Eisenstein e Pudovkin amosaron nas súas epopeas *O acoirazado Potemkim* e *A fin de San Petersburgo* facíase dunha nova maneira. Estes eventos eran recontados non como épicas historias de heroísmo, se non a través do «minimalismo» da vida cotiá dos habitantes dunha illada cidade rural lonxe do epicentro dos eventos. O que se amosaba agora non era a épica loita, a grandeza da guerra e a revolución, o heroísmo e o implacable dos sacrificios heroicos. Se en *Arsenal* de Dovzhenko o heroe revolucionario, Timosh, era retratado como un inmortal, intocable polas balas, en *Arrabaldes* a morte do soldado revolucionario trátase de maneira diametralmente oposta, privándoa do pathos esaxerado e do heroísmo. Se a cinematografía soviética atopara en Eisenstein ao seu voceiro,

en Pudovkin ao seu Tolstoi, entón Barnet emerxería aquí como o Chekhov do cinema soviético, no cal a acción exterior atopa o seu propio desenvolvemento interior, tal e como argumentou o crítico soviético Nikolai Lebedev.

Para *Arrabaldes* reuniuse un increíble colectivo de actores de diferentes orixes teatrais e cinematográficos (Meyerhold, o Teatro de Arte de Moscova ou o teatro Maly, así como actores xa establecidos de filmes de Kuleshov, Kozintsev e Trauberg ou Pudovkin); e Barnet era, como xa se dixo, o director de actores definitivo. Este colectivo acadou aquilo que Eisenstein e incluso Pudovkin non puideron facer: darlles aos personaxes unha individualidade real. O que Barnet creou no seu filme era algo máis grande que a suma daqueles talentos actorais; fraguou un ton completamente novo no cinema soviético a través da súa habilidade de romper coa separación entre comedia e traxedia, humor e pathos. (...) Despois de que O vello xinete fose censurada de inmediato, Barnet viu como os seus filmes realizados durante a guerra eran tamén prohibidos – algo ilóxico, dado que a censura era algo menos común naquela época. Moitos louvan obras da época como *Unha cabeza sen prezo* (1942) e *Homes de Novgorod* (1943), raramente exhibidos. O máis significativo deles pódese dicir que é *Unha vez pola noite* (1945), filmado durante a guerra e pronto desbotado porque foi visto como demasiado sombrío [...]

Un encontro dedicado ao cinema en maio de 1945 ao que acudiron o gran escritor formalista Viktor Shklovsky ou o crítico Khrisanf Khersonsky ofrece unha explicación moi interesante sobre a visión de Barnet naquela época. Shklovsky manifesta que o director estaba moito máis próximo á vida interna ou espiritual do cidadán soviético medio se ben os seus personaxes son débiles desde un punto de vista intelectual (trazando unha comparación con Eisenstein como encarnación da tendencia oposta). Khersonsky tamén incide nesta idea, pero dun xeito máis crítico; para el sempre hai unha esencia “infantil” en todos os personaxes de Barnet que fai imposible que o director poida construír un drama de maneira satisfactoria. Khersonsky chega a dicir que os filmes de Barnet teñen certo cariz surrealista, o que na arte soviética da época non tiña resonancias positivas. Esta visión da falida dramaturxia do director era compartida por moitos críticos da época, o que quere dicir que o excluían do panteón de directores. En retrospectiva, o “infantilismo” de Barnet, ou o seu lado lixeiro, é o que lles resulta máis atractivo a moitos espectadores contemporáneos precisamente por evitar a pesada retórica da dramaturxia soviética.

A visión estereotipada dos filmes de posguerra de Barnet é que representan un declive na súa pericia como director. O crítico Mark Kushnirov, que escribiu o primeiro estudo monográfico sobre Barnet, dedícalle só oito páxinas aos seus dezasete derradeiros anos de carreira, despois *d'As fazañas dun axente de Intelixencia* (1948), a día de hoxe aínda considerado nalgúns círculos como o seu mellor filme de posguerra. Un dos máis notábeis thrillers de espionaxe do cinema soviético (xénero que foi desenvolvido máis adiante na serie de televisión sobre Max Otto von Stierlitz *Dezasete instantes dunha primavera* ou no filme *Temporada morta* de Savva Kulish), conta a historia dun axente soviético na Kiev ocupada polos nazis. John Gillett escribiu tras a primeira grande retrospectiva adicada a Barnet no Reino Unido que este filme «semella estar moi influenciado por modelos americanos da guerra, a sombra xermánica de Lang e as retorcidas intrigas de Graham Greene» (...) Con todo, pese ao seu brillante acabado técnico e formal, é probablemente o filme máis impersoal de Barnet.

E, se ben para Kushnirov neste punto todo foi costa abaixo na carreira de do director, outros críticos negarían esta visión. Axuda moito cuestionarse por que estes marcados puntos de vista difiren tan radicalmente e como Barnet pode ser visto de maneiras tan diverxentes. O período de posguerra e o do Desxeo non lle suporían unha completa reinvencción como si lle aconteceu a Kalatozov. (Barnet non volvería á experimentación formalista dos anos vinte como si fixeron outros directores como Kalatozov ou Urusevsky), máis ben permanecía unha testuda énfase chekhoviana nos detalles da vida ordinaria, a comedia e o pathos que resistirían á retórica do stalinismo tardío e serían igualmente inmunes á reavaliación da sinceridade do cinema do Desxeo (...) Pero *Un verán xeneroso* (1951), inspiraría a declaración de Rivette de que Barnet era o meirande director soviético

despois de Eisenstein. Isto sorprendería moito a Kushnirov e ao mesmo Barnet, que fora moi crítico co seu propio filme. Unha revisión desta comedia sobre as granxas de explotación colectiva apoia o argumento de Rivette de que “a actitude de Barnet ante o mundo e ante o universo soviético é unha de inocencia” e permítenos rler o filme como un cuestionamento das fronteiras públicas e persoais (...) A crítica Anna Kukulina chamou a *Un verán xeneroso* «poema en movemento»; para ela o filme máis coñecido de Pýriev (o suposto mestre da comedia musical soviética) *Cosacos de Kubán* era en comparación «un mero fresco, estático e conxelado».

O primeiro período de Desxeo viu a estrea de *Liana* (1955) un filme escasamente comentado a pesar de que Barnet traballou xunto a dous asistentes, Marlen Khutsiev e Leonid Gaidai que chegarían a ser nomes maiores do cinema soviético de posguerra (Khutsiev era a figura principal da aínda insuficientemente explorada Nova Vaga Soviética, e Gaidai foi tal vez o director máis popular da nova comedia soviética). Segundo varios relatos, incluíndo os do propio Khutsiev ou o de Iosseliani, Barnet pasaba o día «borracho como unha cuba e decidiu retirarse» da rodaxe dun filme que evoca e precede o sentido do caos e a enerxía do Kusturica. Os dous filmes seguintes, que teñen lugar en Odessa, están marcados por un interesante uso da cor. *O poeta* (1956) ambientado nos primeiros días da revolución e no comezo da Guerra Civil en Odessa, e parcialmente baseado na vida do poeta Eduard Bagritsky, é un exemplo típico do rexurdimento de certo entusiasmo leninista (...) Neste filme Barnet traballaría cun dos escritores máis significativos de Rusia, Valentin Kataev. De contos de entusiasmo revolucionario, o seu filme seguinte (que Barnet completaría despois de que o director orixinal, Konstantin Iudin, morrese tras filmar só un carrete) relata historias de dor, engano e as deambulacions dun pallaso de circo (inspirado na personaxe histórica de Anatloy Durov) e un campión do mundo de loita libre (baseado en Ivan Poddubny).

O filme ten moitas das constantes de Barnet (...) incluíndo unha estrutura circular, onde o comezo e o fin son escenas similares ou idénticas. Aínda que, segundo Kushnirov, non se apartou moito do guión orixinal, tal vez sexa un dos filmes máis persoais do director (a temperá carreira de Barnet como boxeador pode que influíse nisto, así como a crecente sensación de ser vítima dunha constante decepción e humillación, tema central do filme). Despois viría o único melodrama da súa filmografía, *Annushka* (1959), a historia dunha viúva de guerra criando aos seus fillos nunha cidade en reconstrución. Estrañamente este era un dos filmes favoritos do director, e tivo un éxito notable, se ben en retrospectiva resulta claramente unha das súas creacións máis febles. O melodrama non era unha das especialidades de Barnet; no xénero non había lugar para o esplendor chekhoviano nin para a mestura do cómico e o conmovedor (ou trágico). *Annushka* resulta moi pouco consistente en comparación con esforzos similares como *Cando pasan as cegoñas* de Kalatozov e semella unha intrusa dentro da obra do director.

Con todo, as dúas derradeiras películas de Barnet representan un retorno á súa mellor forma. *Alyonka* (1961) é unha caste de filme de carreteira onde os diversos personaxes contan historias de humor, de infortunio e de malentendidos. Nel aparece un dos mellores escritores, actores e directores do cinema soviético de posguerra, Vasili Shukshin. As escenas do filme presaxian tanto as posteriores obras de Shukshin como *Benvido, ou prohibido o paso* (1965), de Elem Klimov, na súa historia dunha nena con accións aceleradas, anarquía infantil, a subversión do mundo adulto e técnicas de sincronización cómicas. Esta road movie baseada no proxecto da época de Khrushchev Terras Virxes volve capturar a grandeza chekhoviana previamente exposta de maneira espléndida en *Arrabalde*; a alusión ao escritor ruso faise neste caso explícita coas constantes referencias á historia *d'A dama do cachorro*.

Tal vez o filme lido máis incorrectamente polos críticos fose *Apeadoiro* (1963). Kushnirov ve nela o desenlace final. O «filme tedioso, empalagosamente doce», que non tiña interese nin para os críticos nin para o público (segundo o crítico) é, de feito, calquera cousa menos iso. Posúe o vigor de *O vello xinete*, e, tal e como afirma correctamente Eisenschitz, «estamos de novo nunha estrutura tipicamente barnetiana onde cada panorámica... dá paso a unha sorpresa». A chegada dun novo artista á vila (como a chegada do contable á granxa colectiva de *Un verán xeneroso*, co encontro na ponte) prefigura escena a escena unha sutil comedia sobre o esgotamento, tema que sempre sacou o mellor de Barnet, como se ve n'*O vello xinete*. Ese estraño artista coas súas feridas de guerra que arranxa e remenda obxectos (aínda que esa non sexa a súa especialidade), o seu cansazo, o ser espertado groseiramente de maneira constante sen perder a súa tranquilidade nin a súa humanidade é, talvez, un dos autorretratos máis completos que temos de Barnet.

O universo sen lóxica de Barnet; a súa arte sen manierismos; os seus filmes sen estrutura, retórica ou ideoloxía; a súa habilidade para «reanimar as formas máis petrificadas» (nas palabras de Eisenschitz) significan que o cinema soviético tiña un diferente tipo de mestre por ofrecer – un Renoir soviético. O feito de que o seu arte inspirase a directores da Nova Vaga Soviética como Shukshin, o primeiro Klimov ou Khutshiev indica que o noso concepto de cinema soviético, baseado nas categorías de montaxe, épica revolucionaria ou cinema poético, precisa dunha rigorosa revisión. Barnet e os seus sucesores encarnan unha tendencia lírica que se sostén por si mesma xunto a xigantes como Eisenstein, Dovzhenko e Tarkovsky. O cinema soviético xa non debería limitarse ao panteón deses colosos recoñecidos. Como Jonathan Rosenbaum fixo notar sabiamente, non hai nada menor en Boris Barnet.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



## ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org  
 facebook.com/cineclubedecompostela  
 @cineclubedecompostela@gmail.com

## PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

## 12 DE OUTUBRO

### *Dúas solucións para un problema*

دو حلوسين لمشكلة [Dow Rahehal Baraye yek Massaleh], Abbas Kiarostami, Irán, 1975, 4', VOSG)

### *O viaxeiro*

مسافر [Mosâfer], Abbas Kiarostami, Irán, 1974, 71', VOSG)

## 19 DE OUTUBRO

### *Alyonka*

Алѣнка [Alyonka], Boris Barnet, URSS, 1961, 86', VOSG)

## 26 DE OUTUBRO

### *O nadador*

(El nadador, Fermín Jiménez Landa, Estado Español, 2013, 9', VO)

### *O nadador*

(The Swimmer, Frank Perry, EUA, 1968, 95', VOSG)