



MOVIMIENTO CONTINUO

SERGUÉI PARAJANOV

PRESENTACIÓN, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE ELENA GALEA

El cineasta georgiano de origen armenio Serguéi Parajanov es una de las figuras de la tradición cinematográfica oriental que es necesario redescubrir y en cuya obra hay que ahondar. A menudo presentado como *homo sovieticus*, su obra no esconde su naturaleza autobiográfica, en la que se anhela la infancia en Tiflis y la representación del folclore de otras repúblicas soviéticas donde el cineasta vivió y trabajó, como Ucrania, Armenia o Azerbaiyán. La personalidad del artista, su cosmovisión y su estilo confluyen hacia la idea que comúnmente se asocia con Parajanov: su tendencia hacia el barroquismo filmico y los rasgos pictóricos y teatrales como base de sus películas. Si bien esto es cierto, las correspondencias entre lo personal y lo profesional resultan en un proceso creativo que combina experimentación con las artes, la semiología o la antropología con la planificación necesaria del medio cinematográfico y la improvisación, algo por lo que era reconocido.

El “estilo Parajanov” es el resultado de rasgos y procedimientos creativos de distintas disciplinas artísticas. El propio Parajanov nos informa que encuentra más fácil o más lógico utilizar como recurso elementos de la pintura antes que del arte cinematográfico. Posiblemente la capacidad para adaptar el mecanismo estético de una disciplina a otra explique que el resultado de su obra sea una amalgama en forma de *collage* en la que las influencias son claramente identificables. Al contrario que la *ostranenie* —el extrañamiento que proponían los formalistas rusos—, la intención de Parajanov es que el espectador no sea indiferente al objeto extraño o al acontecimiento fuera de su tiempo y su lugar y que reaccione de alguna manera a ello, sin importar cuál sea su reacción.

Parajanov comienza su carrera como cineasta en los estudios Dovzhenko de Kiev (entonces Estudios de Cine de Kiev) en 1954. Los filmes de esta época siguen las directrices del gobierno central soviético continuando con la tradición cinematográfica propagandística de la URSS. En esta época pocos filmes de la corriente realista soviética consiguen ser poéticos; un ejemplo es *Poema del mar* (Yuliya Solntseva, 1958), que, sin embargo, también adolece de ser un filme



costumbrista en el que el carácter propagandístico de los avances técnicos enmascara el viaje a la identidad ucraniana. En los primeros años de la década de 1960, gracias al “deshielo” cultural del mandato Kruschev, aparece la denominada escuela poética cinematográfica ucraniana, formada por un grupo de cineastas de los estudios Dovzhenko: Yuri Ilyenko, Leonid Osyka, Vladimir Denisenko, Nikolai Mashchenko, Boris Ivchenko y Parajanov, quien inicia este movimiento con el filme *Sombras de los ancestros olvidados*. Esta generación, en la que más tarde se recogerán nombres de otros cineastas de otras repúblicas soviéticas como el ruso Tarkovski o el armenio Pelechian, se interesa por temas locales y la supervivencia de las tradiciones y construye sus relatos aplicando recursos poéticos a sus guiones y filmes, pero no como aspecto formal puro. Esta poesía cinematográfica propone representar lo poético cotidiano sin que se pierda su condición poética original, ya sea en una materia prima, un objeto o la idea general de un texto. De ello proviene que la idea central del texto que traducimos sea el abandono de la tendencia a pensar en asociaciones, que Parajanov nos cuenta que le enseñó su maestro, el cineasta Igor Savchenko, y que el aprendizaje más valioso sea descubrir y comprender el origen del tema y de la materia.

El movimiento continuo (*perpetuum mobile*), en el ámbito de la física, contradice los principios de la termodinámica, específicamente el segundo. En términos simples, si consideramos como estructura principal del filme uno o varios ciclos de la naturaleza (la vida y la muerte, el cambio de estación o los estados del agua) es un reto para la lógica del fin definitivo del relato diegético que vemos. No obstante, teniendo en cuenta la formación como músico del cineasta, la opción más lógica para el título del texto que se presenta es el concepto de movimiento continuo en la música, pudiendo describir el filme, desde la primera fase de idea, su planteamiento, su producción y su resultado, como una pieza musical que se interpreta varias veces, en la que también existe la licencia de repetirlo cuantas veces se desee.

El movimiento interno de un filme siempre será perpetuo, a la manera de un tiempo contenido en una cápsula. Este preciado tiempo siempre se repite, sin alterarse, pero está sometido a cambios, cambios que son externos ya que los espectadores, a través de sus interpretaciones, provocarán la modificación y transformación de las imágenes y el sentido dado por quien las ha creado. En el caso de Parajanov, su estilo más reconocido es el formado por filmes en los que una cámara estática graba una composición estática o con el menor movimiento posible. Sin embargo, su filme *Sombras de los ancestros olvidados* destaca por los movimientos de cámara, una cámara somática que refleja a la vez las emociones de los personajes, el movimiento de un árbol que cae o una corriente de agua enfurecida.

El texto que presentamos es clave para entender el estilo de Parajanov y el cambio de paradigma en su obra cinematográfica tras el filme *Sombras de los ancestros olvidados*. El texto toma razón de ser cuando, cerca de su fin, el cineasta habla de su deseo de hacer un filme sobre Kiev. La forma en que lo narra es reveladora: Parajanov nos presenta la ciudad de Kiev como una persona o un ser vivo animado, con alma.

La palabra escrita en Parajanov, normalmente en forma de ensayo o de guion, se caracteriza por la abundancia de adjetivos, esto es, trata de describir de la forma más visual posible la idea que nosotros, como lectores, crearemos, amplificando la intención de lo que describe e incluso del texto en cuestión. Por otra parte, cualquier registro es posible en un texto parajanoviano, ya que su estilo transita entre lo coloquial y lo elevado, elementos y palabras que nos permiten imaginarlo con una actitud alegre y abierta a hablar con todo el mundo y, por otro lado, conceptos muy elaborados y trabajados como filigranas. No obstante, el propio cineasta informa que no siempre es fácil ni posible mostrar la esencia o lo sensible de los elementos en el filme.

El deseo de una vida infinita es el movimiento perpetuo del torno del viejo alfarero en el patio de la infancia del cineasta. El movimiento nunca se detiene y en cada nueva forma se abre un nuevo mundo, una nueva posibilidad creativa. El paso de los días de una vida que se dilata y que desafía a la supervivencia en el mero hecho de seguir vivo sitúa a Serguéi Parajanov como un mago del tiempo, que lo reta y dilata a través del estatismo de una escena o cuando ve en el error

histórico una posibilidad de dialogar de forma directa con el espectador. El movimiento continuo que propone el cineasta representa la combinación de la vida y de la técnica de una obra cinematográfica autorreferencial con correspondencias internas del deseo de trascender, ser un continuo eterno y prolongar la vida después de la muerte.

‘Movimiento continuo’ (*Vechnoe dvizhenie*) se publicó en *Iskusstvo Kino* 1 (1966), pp. 60-66. Todas las notas son de la traductora salvo la 7 y la 11, que son de Kora Tseretelli en su edición del texto de Parajanov en *Isproved’*, Azbuka, Moscú, 2001.

Voy a decir algo muchos saben. Hay momentos en la vida en los que sin darnos cuenta reevaluamos todos nuestros conceptos, normas y relaciones. Momentos en los que hay más agobio y momentos en los que prestamos más atención al mero hecho de vivir. Como si estuviéramos abiertos en canal y cada nuevo pensamiento, cada imagen que penetrara en nosotros arrastrara consigo decenas, cientos de imágenes, iguales y distintas. Como una corriente que nos arrastrara y solo unos músculos fuertes pudieran soportar el embiste. Esos momentos de entrega total son la prueba de una vida rebotante de generosidad y pasión.

A veces recuerdo las palabras de mi maestro Igor Andreevich Savchenko: “Las personas que piensan por asociación se acaban cansando muy pronto”. Como todos mis compañeros, solo adiviné vagamente lo que significaba aquello de pensar por asociación. Veíamos la grandeza y la incansable dedicación de nuestro maestro, a quien identificamos con esa idea y, en verdad, esas palabras representaban su forma de ser. Más tarde, nos dimos cuenta de que Savchenko estaba hablando precisamente de esos momentos, los más complicados y, al mismo tiempo, los más memorables. Él los vivía a menudo (incluso más a menudo que la mayoría) y nosotros, como llevados por la corriente, caímos rendidos desde la primera clase al encanto de sus ideas y de su pasión.

Un año después de nuestro ingreso, Savchenko empezó a trabajar en su película *El tercer golpe* (*Tretiy udar*, 1948). Participé en este rodaje como asistente de dirección. Fuimos a Crimea en un tren de carga fortines y búnkeres Krupp, suaves alemanes de peluche articulados, tanques y lanzallamas de cartón, y yo. Ese verano de 1947 las malvas no florecieron en la bahía de Karkinit ni las mujeres blanquearon sus chozas utilizando los cascos de soldados alemanes. La guerra, incluso la guerra de la película, las aterraba. Con la esperanza de un sobresaliente y la esperanza de ahondar en la materia, fui arrojado con un rebaño de vacas al campo de minas de “la muralla turca”. Allí estaba, la fortaleza genovesa, la bahía de Karkinit. Incluso una liebre cruzó corriendo la trinchera alemana. Después de una primera toma de contacto, me adentré. En la oscuridad distinguí varias hornacinas: una hornacina gótica para un casco, una hornacina gótica para un arma, hornacinas dentro de arcos góticos, una hornacina gótica con un caldero. Y allí estaba el artífice de la catedral gótica de Colonia y el estilo gótico en la trinchera, con su casco, su bolso y su raído uniforme. Lo dejo en la oscuridad del gótico y salgo a la luz con estos trofeos, entre ellos monedas de todos los países que habían traído los alemanes: plata, cobre, aluminio, diez *kopeks* soviéticos y un mechón pelirrojo en celuloide (¿quizá de un niño?)

Un casco. Lo miro fijamente durante un rato. Una Virgen me mira desde el fondo del casco oxidado. Ella también es gótica y pelirroja.

A veces me parece que podría haber rodado *Sombras de los ancestros olvidados* mucho antes, sin haber sufrido tantos fracasos, aunque estos estuvieran justificados. Me apena descubrir ahora algo que mi trabajo de fin de diplomatura ya en su día me animó a hacer.

Ese cortometraje se llamaba *Un cuento de hadas moldavo* y es el único de mis trabajos anteriores cuyas imperfecciones no me avergüenzan. Recuerdo que lo primero que me atrajo de la obra original fueron unos dibujos que eran parte del trabajo de diplomatura de uno de los graduados del VGIK. Siempre me ha fascinado la pintura y hace tiempo que me he acostumbrado a percibir el encuadre como un lienzo pictórico independiente. Sé que es evidente que mi técnica cinematográfica tiende hacia la pintura y tal vez esta sea una de mis mayores debilidades, pero también una de mis fortalezas. En la práctica, suelo recurrir a soluciones pictóricas antes que literarias. Y la literatura que es más accesible es la que, en esencia, es una pintura transformada. Y así me lo pareció la historia de Kotsiubinsky. Y también así vi la encantadora historia de Emilian Bukov, en la cual se basa *Un cuento de hadas moldavo*. La poesía de esta obra me conmovió desde el primer momento. Ya me eran familiares las canciones sobre pastores que pierden su rebaño, símbolo de amor y buena suerte, pues ya las había escuchado en Georgia y en Armenia. Después también las escucharía en los Cárpatos.

Para este trabajo intenté crear una estructura expresiva y para ello partí directamente de la poesía y la mitología populares. Durante la defensa de mi trabajo, Yurenev¹ me reprochó haber imitado a Dovzhenko y su película *Zvenigora*. Dovzhenko inmediatamente me defendió, suponiendo (y adivinando) que yo “no podía haber visto sus películas en ninguna parte”. Después de esto las vi y me di cuenta que, de alguna manera, realmente estaba repitiendo lo que Dovzhenko había hecho. Pero esta coincidencia no me molestó, al igual que tampoco molesta la repetición de motivos propios del folclore. Al parecer, tuve la suerte de beber de la misma fuente que el gran poeta.

Después, por recomendación de Dovzhenko, fui a los Estudios de Kiev para filmar una nueva película con el mismo material. Se convirtió en *Andriesh*, una película infantil en siete partes, que fue una clara prueba de mi falta de experiencia, habilidad y buen gusto. Y eso, desafortunadamente, fue solo el principio.

No he venido a fustigarme, pero diré que me resulta realmente difícil volver a ver muchas de mis películas. Aunque, dicho sea de paso, cada una de ellas es el resultado de mis mejores intenciones. La cinematografía que estaba buscando requería demasiada cultura, gusto y destreza. Tenía que entrar en un mundo libre de cánones obvios, viejas costumbres e impresiones.

Dirigir es un oficio engañoso. No es tan independiente como a veces parece, a menudo tienes que dar forma al tema, las ideas y las imágenes de otras personas en una pantalla. Y si tienes talento y algunas nociones de cultura podrás hacer cosas bastantes buenas. En aquellos años yo no tenía tal habilidad, solo buenas intenciones. Y no es ironía si digo que realmente fueron buenas intenciones que no rechazo hoy en día. A veces, muy raramente, lograban llegar a la pantalla y, a pesar de todo, una vez allí no tenían ni sentido ni forma.

¹ Rostislav Nikolaevich Yurenev (1912-2002), artista, crítico de cine y profesor soviético.

Cuando empecé a trabajar en la película *El primer chico* descubrí al pueblo ucraniano, sus texturas deslumbrantemente hermosas y su poesía. Y traté de plasmar en la pantalla aquello que me había fascinado, pero, sometido a las acciones de la trama –en esencia una comedieta poco interesante–, el encanto se perdió por el camino. De nada sirvieron los paisajes, las mujeres de piedra, las cigüeñas, los tractores o las coronas de paja.

Recuerdo todo el material con el que se hicieron los filmes *La flor sobre la piedra* y *Dumka*: gente de a pie, bordados, monedas y canciones antiguas de Ucrania. Quería mostrar el mundo de estas canciones en todo su encanto original o, dicho de otra manera, quería transmitir la visión de su gente aún sin adulterar por los museos, devolver todos esos fascinantes bordados, relieves y azulejos a su origen, fusionarlos en un único acto espiritual.

No pude lograrlo, principalmente porque estaba tratando de acceder a un mundo muerto, donde no había presencia alguna del hombre. Sin embargo, el folclore ofrece infinidad de soluciones excelentes. Me apena no haber hablado de una figura tan pintoresca de la épica ucraniana como el cosaco libre Mamái. Mamái es una figura inabarcable, que como el gran Ulenspiegel, fue artista y cantante, bandurrista y guerrero, trotamundos y *librepensador*. Él es el alma de Ucrania, su tristeza y humildad, su bondad y esperanza. Si un verdadero artista le hiciera hablar podría contar muchas cosas sobre su tiempo, sobre pasiones bellas y eternas.

Algunas veces confiamos demasiado en el poder que nos da la experiencia y olvidamos que hay que entrar en algunos lugares como si fuéramos niños, aunque primero tenemos que renunciar a nuestro tiempo actual para no alienar al objeto con nuestra presencia.

Traté de entrar en ese mundo mucho antes de que comenzara el rodaje de *Sombras*. Previamente había rodado *Rapsodia ucraniana*, una película en la que chocaron mis intenciones y mi técnica. La mezcla de ambas en el proyecto de la película acabó pareciéndome ridícula. La dramaturgia era muy tradicional y me resultaba bastante ajena. Pero tampoco tuve el coraje ni la habilidad para utilizar el tema propuesto por el guionista y crear algo poético-filosófico. Me pidieron que hablara de una mujer que había tenido una vida convencional pero difícil y se había convertido en una famosa cantante. Vi en su biografía el destino de unas pasiones frustradas por el torbellino de la guerra. Hay un dicho que dice: “Cuando los cañones hablan las musas callan”. Pero esto no es verdad, las musas no callan, claman venganza y cantan a la victoria.

Aquí necesitábamos una silueta con luz propia, de gran contraste y no un claroscuro ilusorio. Una luz fuera de lo común que tuviera la capacidad de personificar. No conseguí ofrecer *costumbrismo*. Un casco militar cobró sentido para mí cuando vi cómo blanqueaban una isbá² con él, daban de beber a los terneros, plantaban flores en él y un niño lo usaba como orinal.

En mi “hospital de mentira” había un hombre al que ingresaron con conmoción cerebral, inconsciente y quemado. Toda la sala lo cuidaba: las enfermeras no se separaban de él y velaban ciegamente junto a su cama por las noches. Cuando volvió en sí, empezó a hablar en alemán. Llamaba a su madre, pero la llamaba en alemán. Este momento fue concebido principalmente como una categoría poética (no costumbrista). Después fue eliminado de la película porque no encajaba en los cánones, algo de lo que no pude

² Choza de troncos típica de la arquitectura eslava.

desvincularme en este caso. Una pena, porque la escena resultó como de otro mundo, ajena al tiempo y el espacio.

Probablemente no sea solo una cuestión de un estancamiento personal. Mis fracasos son los fracasos del estudio. Cuando vuelvo a ver películas antiguas me asombro. A veces veo fallos notables—de la película, del camarógrafo, del actor o del artista— y me pregunto cómo es posible que no se descartaran. El estudio me perdonó sistemáticamente a mí, como a muchos otros, estas meteduras de pata. ¿Por qué? Pues por el “color nacional” de mis películas, la textura nacional, el humor nacional. Pero hace mucho tiempo que la naturaleza infundada de esas virtudes me fue revelada.

El poder de una pieza genuina, aparentemente, radica en el hecho de ejecutar una nota aguda y mantenerla hasta el final. Intenté hacerlo durante mucho tiempo sin mucho éxito, aunque a menudo parecía que si lo seguía intentando acabaría consiguiéndolo.

Hablábamos a menudo de cómo debería aparecer Pirosmani en la gran pantalla. Imaginé una ciudad hecha de hule negro, el mismo hule sobre el que Pirosmani pintaba. En esa ciudad las alfombras lloran, colgadas de balcones y galerías; algunos hombres con camisas de *cowboy* y zapatos acabados en punta llevan un ataúd vacío por las calles. Y a la cabeza de la procesión va Pirosmani. Sonríe a sótanos y *durjanes*.³ En sus manos no hay nada. En el cementerio, un hoyo abierto espera a la comitiva, pero Pirosmani se aleja hacia otro lado, donde están enterrando a un rico, coge una ración de *pilafy*, mientras se come su arroz caliente, desaparece para asombro de todos.

Cuando visité Akkermán⁴ tuve una idea: desmontar esas paredes de concha blanca, azul y rosa para recrear la vida de Igor y Yaroslavna en forma de fresco. Probablemente con un concepto bien planteado del color y un uso hábil de la óptica sería posible recrear la verdad del fresco, alejada de una textura pseudohistórica y cerca de verdaderos sentimientos históricos.

En algún lugar de mi escritorio guardo un dibujo. El cementerio Père Lachaise. Vírgenes de todas las épocas y de todos los tipos: jorobadas, pelirrojas, almidonadas, morenas, austeras, delgadas. Y de pronto, entre ellas, entre estas Vírgenes, un nuevo símbolo de la época, una nueva cruz: una hélice roja rota que ya no volverá a emitir ningún sonido.

Tan pronto como leí la historia de Kotsiubinsky quise escenificarla. Me enamoré de esa sensación pura de belleza, de armonía, de infinito. La sensación liminal donde la naturaleza se convierte en arte y el arte en naturaleza.

Conocía algunos de estos temas por los museos, los libros, los dibujos. También estaba el filme *Oleksa Dovbush* sobre el héroe popular hutsul. Sus autores intentaron *descubrir* los Cárpatos, pero lo llevaron a cabo dentro del marco de la vieja dramaturgia, de una cultura visual tradicional. Vistieron a Dovbush de rojo, para que, aparentemente, representara el espíritu revolucionario del héroe. Construyeron “complejos” tradicionales, es decir, genéricos y populares. Llegaron a los Cárpatos educados en cinematografía y lo que más les atrajo fue lo exótico y decorativo, por lo que no reconocimos a los hutsules en su película: ni vimos su forma de caminar ni captamos el encanto de su habla ni la forma en la que fluyen los pensamientos a través de sus palabras. Cuando un hutsul llega a una

³ *Durján* o *durkhan*, pequeño restaurante, taberna o tienda típica en el Cáucaso y Crimea.

⁴ Desde 1503 hasta 1918 y de 1940 a 1941, la fortaleza bizantina de la ciudad de Bîlhorod-Dnistrovsky (Ucrania), se conocía como Akkermán, cuyo nombre proviene del turco y significa “piedra blanca”.

reunión y dice “Hola” en lugar de “Gloria a Jesús” es una mentira en la vida y una mentira en el arte.

Me acuerdo de cómo me había impresionado la belleza de Moldavia: las peculiares colinas, los viñedos, los árboles. Savchenko nos había enseñado a sumergirnos en la materia y a absorberla como esponjas, para luego seleccionar y organizar lo más importante. Decía que “el cine es un arte humano. La verdad de la vida es más profunda y necesaria que la ficción. Pero, una vez se ha estudiado el tema, si se conocen todos sus detalles, pueden hacerse las variaciones que uno quiera”.

Y tenía razón. Mientras trabajaba en *Sombras* fui consciente de que el conocimiento completo de algo justifica cualquier ficción. Puedo convertir el tema de una canción en el tema de una acción y este a su vez en el tema de una canción, cosa que no pude hacer cuando filmé *Dumka*. Pude traducir material etnográfico y religioso a la cotidianidad más cotidiana, ya que, a fin de cuentas, ambos vienen la misma fuente.

Se me podrían reprochar algunas desviaciones de la precisión etnográfica. Los hutsules no se ponen *melanki* (máscaras) en Navidad sino en Pascua ni tienen un ritual en el que usen un yugo. Traicioné la precisión, pero los propios hutsules me animaron a ello. Escuché una canción (una *kolomyika*)⁵ sobre cómo un esposo uncía a su esposa un yugo, una alegoría que venía a significar un matrimonio no equitativo. Y, cuando mi Iván se casó con Palagna, hice este rito del yugo y los hutsules que protagonizaron mi película lo llevaron a cabo con mucha solemnidad y belleza, como cuando hacen alguno de sus ritos.

Después de decidir que la película se rodaba, partimos rápidamente hacia los Cárpatos. He de decir que me desanimé cuando llegué allí y vi aquel lugar. Lo primero que me llamó la atención –y no para bien– fue la modernidad de las cosas comunes: el calzado europeo, el asfalto, las bicicletas, las torres de alta tensión. Las peñas donde los Huteniuk lucharon contra los Paliichuk ya no estaban allí, las habían volado para hacer la carretera. He de confesar que me entristeció esta extraña combinación de lo viejo y lo nuevo: el zumbido de los cables y la pena constante de la *trembita*,⁶ un reloj de oro sobre una manga con bordados típicos. Una de las ventanas de mi habitación daba al río Cheremosh, que corría rápido y sinuoso; la otra a un patio de asfalto, por el que una vez vi caminar a una anciana con una vaca y después regresar sola haciendo tintinear una campana huérfana.

Pero el destino se apiadó de mí. Pasé de alojarme en el hotel a una cabaña común y corriente y en ese momento empecé a entender de verdad la forma de vida sobre la que quería hablar.

Ningún material literario es material sensorial. El lector no puede sentir la humedad de la hierba o el olor a moho del bosque. Aún tengo en la boca el sabor del agua que corre bajo las raíces de un pino, el hormigueo de sus agujas en los labios después de cada sorbo. Las montañas, que antes estaban en el horizonte –hermoso y frío *plano general*–, ahora estaban en toda su cercanía primitiva. Descubríamos pequeños secretos mientras viajábamos por las montañas: por qué se hunde un pie aquí o allá, de dónde brotan los manantiales, por qué las raíces están quemadas. Unas ovejas blancas salen de un arbusto rojo que está rebosante de arándanos. Caminando por los bosques y colinas

⁵ Danza folclórica ucraniana de los Cárpatos y la canción del mismo nombre, que suelen ser improvisaciones sobre temas políticos, sociales, amorosos o satíricos.

⁶ También conocida como trompeta de los Cárpatos, es un instrumento de viento que pertenece a la familia de los cuernos alpinos.

encuentro campanillas perdidas, casquillos, plumas brillantes y muchas huellas distintas. Estas huellas no desaparecen del suelo húmedo de la montaña hasta pasado mucho tiempo. Cada pueblo podría crear un museo local, que no se parecería en nada al del pueblo vecino, e incluso podrían percibirse las diferencias al instante. Cuando escuchaba a los pastores tocar la *drimba* (una cuerda que se sujeta con los labios y se golpea con los dedos), durante mucho tiempo no pude distinguir un motivo triste de uno alegre, cosa que ofendía muchísimo a los hutsules. Solo con el tiempo me fue posible captar y comprender algo.

Muy pronto nos dimos cuenta de que cualquier representación cinematográfica, cualquier estilización, tal como se hace a menudo en las recreaciones de la antigua Rusia, la antigua Roma o el antiguo Egipto, sería ofensiva aquí. Y esto, involuntariamente, nos empujó a comprender lo más importante y necesario: la persona *hutsul*.

Durante varios días fuimos vecinos de una anciana famosa en la aldea. Nadie sabía cuántos años tenía, algunos decían que más de cien. A ella ni siquiera le importaba. Nos llevaron a su casa y nos la presentaron. La anciana recordaba a Iván Frankó⁷ e incluso había ido a recoger setas con él. Franko le dio un perfume francés que aún conservaba. Vestí a mi actor con la ropa nacional y lo llevé al rodaje. Vania Mykolaichuk es de estas montañas y se transforma fácilmente, entra rápido en el papel. Es maravilloso, está simplemente guapísimo, como si hubiera nacido solo para ponerse esta chaqueta con galones y este sombrero con plumas de urogallo. Lo llevé a la cabaña.

—¡Madre Aliona! Mire, es Dovbush. Oleksa Dovbush.

Hacía tiempo que el tiempo ya no corría para ella. Miró atentamente a Iván y luego se dio la vuelta.

—¡Es usted un mentiroso, señor mío! Cuando llegué a este lugar había una taberna de judíos. Y resulta que Dovbush también iba allí. Lo conozco y sé cómo es. Dovbush es cojo y jorobado y tiene ojos amables.

Realmente una persona sencilla y un santo. Para ella, Dovbush era la encarnación de la bondad y la humanidad, pero en absoluto lo era de la belleza. No miró la ropa (que podría haber sido bastante moderna) sino los ojos.

Vivimos mucho tiempo en Hutsulshchyna, admirábamos a su gente del mismo modo que admirábamos la naturaleza, sin ver sus ojos ni entender su armonía espiritual. Y de repente, un día, reparé en algo, aunque no encontré las palabras para describirlo. Fue algo que podríamos llamar sagrado.

Una mañana fresca, algo más temprano que de costumbre, salí de la cabaña y fui hacia un acantilado. En las aguas heladas del Cheremosh estaban, sumergidos hasta el pecho, él y ella. Una pareja de ancianos. Permanecían casi inmóviles —sin quitarse los gorros— y frotaban sus cuerpos extraordinariamente blancos con las palmas de sus manos, cansadas y oscuras. El mundo se me apareció en toda su valentía y desnudez primitivas en este instante.

Me acordé de los relojes dorados que los hutsules actuales lucen con tanto orgullo. Recordé una historia sobre el porqué de esto: bajo el reinado de Francisco José de Austria, los turistas adinerados amantes de lo exótico venían a los Cárpatos y los hutsules les regalaban con mucho gusto sus preciosos bordados, sus jarrones decorativos, pulseras con cuentas de vidrio, brazaletes de cobre y otras baratijas. Por eso no me extrañó ver a un hombre en cuyo sombrero brillaba una charretera dorada en lugar de plumas de urogallo.

⁷ Iván Frankó (1856-1916), poeta y escritor de la literatura clásica ucraniana.

Y en absoluto me pareció raro el oficial de policía que nos recibió en las montañas. Era, sorprendentemente, del mismo color local y en la banda de su gorra llevaba con orgullo unas caléndulas de lana.

En el mundo de hoy en día, estas personas perciben su mundo con frescura infantil, incluso puede que esta sea su única visión. Y tal vez ellos mismos, tal y como son, “sean posiblemente los únicos” que habiten en este peculiar mundo. Todo lo que han creado es animado por la naturaleza y se integra prácticamente de inmediato en ella. Sus iglesias de madera, hechas de abeto (pino de montaña), son inseparables de la arquitectura de los bosques y las montañas, así como las voces de sus *trembitas* son producto de un eco, algo insólito en los prados.

En una ocasión —un poco por casualidad— asistimos a un funeral hutsul. Al principio me sorprendió que los hutsules no supieran cómo usar una pala. Cavaron un hoyo poco profundo y extraño. Removieron la tierra con torpeza, desacompasados, y luego lo cubrieron de manera desigual.

Pero valía la pena admirar la destreza con la que manejaban balsas en ríos turbulentos, recogían los troncos rotos, hacían pozos y construían chozas. En una sola noche repararon un puente colgante que había sido destruido por una riada. Por eso tienen tantas canciones y leyendas sobre el hacha.

La historia no ha sido capaz de aniquilar esta fusión con la naturaleza y su originalidad. La Iglesia rutena,⁸ una vez impuesta, con su ornamentación barroca, es hostil a la naturaleza de los hutsules, quienes no han renunciado a sus fiestas paganas y reciben la primavera, despiden el invierno y celebran solemnemente la primera salida de las ovejas a pastar. Los hutsules sufrieron y vivieron todo lo que le tocó vivir a mi Ivan Paliichuk: esclavitud, soledad, humillación. Pero aun así eran libres, tal como los vemos hoy. Y queríamos hacer una película sobre un hombre libre, sobre el Danko de esta tierra (a Kotsiubinsky le gustaba mucho la obra del joven Gorky), sobre un corazón que desea librarse de la vida cotidiana, de las pasiones y hábitos mezquinos, que quiere alejarse en cuerpo y alma de ellos. Este sería un poeta que perdió a su musa y desde entonces está condenado a una vida sin sentido.

Un domingo cualquiera. Elegantes aldeanos se arremolinaban alrededor de la iglesia. Los vendedores ambulantes habían llegado a la plaza. Uno de ellos, un serio hutsul, arrojó una enorme bolsa al suelo y la abrió. En la bolsa había *sopilka*.⁹ Las mujeres con los niños se acercaron a la bolsa, compraron algunas y se las dieron a los niños. Pronto toda la plaza sonó en un aullido denso y estridente.

Un niño se acercó a la bolsa y cogió una *sopilka*. Tocó dulcemente y la volvió a poner en la bolsa. Sacó otra, se alejó un poco hacia un lado y volvió a dejarla de nuevo en la bolsa. El vendedor torció el gesto. El chico eligió otra *sopilka*, también la tocó y la dejó. El vendedor le quitó su mercancía de las manos, la metió en la bolsa y lo apartó de un empujón. El niño se alejó pero no mucho y se quedó mirando durante un largo rato al vendedor con ojos tranquilos, como si fuera un adulto. Alrededor gemían, zumbaba, aullaba y gritaba un coro desafinado de *sopilka*.

⁸ La Iglesia greco-católica rutena o Iglesia católica bizantina rutena es una de las Iglesias orientales católicas *sui iuris* en plena comunión con la Santa Sede de la Iglesia católica. La patria de la Iglesia católica rutena está ahora en el extremo occidental de Ucrania, en Transcarpatia.

⁹ La *sopilka* es un instrumento autóctono de Ucrania, específicamente de la región de los Cárpatos, originalmente utilizado por pastores, que pertenece a la familia de los instrumentos de viento.

Iván no tenía que morir con su amada. Él se queda en la tierra, incluso experimenta lo carnal, un amor terrenal por otra mujer. Pero la poesía que vive en él no puede reconciliarse con este hecho. Su anhelo es una pasión tierna y única, una pasión que le eclipsa como eclipsan la inspiración o la gracia. Ivan quiere la intimidad y la unidad con su amada, como Romeo, Tristán o Farhad.¹⁰ Por tanto, la salvación para Iván está en la muerte y en la nada, el no ser. Solo allí, más allá de la corporeidad, ve la oportunidad de fundirse con su amor, su musa. Un motivo similar también nació entre muchos otros pueblos y, para este tema, por supuesto, tiene un eco internacional. Descubrimos los Cárpatos no como material etnográfico sino como amor, desesperación, soledad, muerte. Y con esto creamos los frescos de la vida de una persona. No me sorprendió que esta película, hecha a partir de un material tan original, fuera bien entendida en el extranjero (en España, en Francia, en Latinoamérica).

Entre todos los recuerdos que compré en los Cárpatos, hay varios iconos domésticos, trabajos típicos de artesanía. Estampitas, imágenes de santos, muy parecidas a los naipes de reinas y jotas. Una vez, hace unos diecisiete años, se exhibieron en todos los museos locales. Luego sufrieron la cólera de alguien que comenzó una campaña y los iconos fueron destrozados con martillos, quemados y tirados. Ahora raramente puede encontrarse alguno en los pueblos.

Hace poco vino a casa un pintor francés con el que estuvimos en una exposición. Vio los iconos y dijo muy emocionado:

—No sé si sabes que los primitivos españoles también son muy populares ahora en Francia. Nuestros amigos trajeron de España algunas piezas, pero bastante peores que estas.

Si soy sincero, en algún momento nos desviamos de Kotsiubinsky y probablemente me atrevo a decir que estábamos destinados a ello. Queríamos profundizar en los orígenes de la historia, llegar hasta el elemento que le dio origen. Nos rendimos voluntariamente al material, a su estilo y a su ritmo, para que la literatura, la historia, la etnografía y la filosofía se fundieran en una sola imagen cinematográfica, en un solo acto. Queríamos transmitir la sensación del tiempo, porque vimos la naturaleza y las gentes de Hutsulshyna cien años después que Kotsiubinsky.

Pero el poder de la inercia es asombroso. Después de habernos adentrado en las profundidades parecía que habíamos tocado fondo, ya que empezamos a rodar de una manera muy operística, muy tradicional. El pensamiento *cinematográfico*, ajeno al material, estaba constantemente presente. En todo momento queríamos editar la naturaleza. Afortunadamente, los propios hutsules que protagonizaban la película no nos lo permitieron. Exigían la verdad absoluta. Les molestaba cualquier falsedad, cualquier inexactitud. Se vestían solos, sabiendo de antemano que estaríamos filmando, y se ofendían cuando veían la manicura de alguna actriz o algún detalle ajeno a su cultura en alguno de los trajes. Los llevamos al estudio a grabar las *trembitas* y se negaban a tocar hasta que se vistieron con sus ropas y pusieron flores frescas en las *trembitas*.

Recuerdo cuando ensayamos la escena del funeral de Petro Paliichuk, el padre de Iván. Colocamos un ataúd y pedimos a los hutsules que realizaran la ceremonia correspondiente. El ataúd vacío no despertó en ellos deseos de hacer lo que pedíamos. Pusimos a un hombre en el ataúd y ellos se quedaron callados. “¿Por qué estáis callados?”

¹⁰ También conocido como Cosroes o Khosrow, es el héroe de *Cosroes y Shirin*, la famosa historia trágica de amor escrita en persa por Nezamí Ganyaví (1141-1209).

“Este no es Petro, este es Mikhailo.” Y les di un Petro. “No, este es muy mala persona, ino nos vale!” Y el tiempo siguió pasando. Al final, Petro, el tractorista, que acababa de terminar su turno, se acostó en el ataúd, cruzó las manos, cerró los ojos y, de pronto un grito dolorido, desgarrador, resonó por el prado: ¡Ay, Petrik! ¡Petrik!

Hicimos una película sobre pasiones comprensibles por todos y tratamos de expresarlas en palabras, en melodías, en cosas tangibles. Y, por supuesto, en colores. Para esto, siendo totalmente honesto, confié en la pintura, porque es el arte que desde hace más tiempo ha entendido a la perfección la dramaturgia del color, su organización y las posibilidades de su uso. Rechazar el color hoy en día me parece que es un ataque contra uno mismo. La falta de color implica —en cierta medida— falta de color figurativo. Nosotros, los cineastas, necesitamos aprender de maestros como Brueghel, Arjípov, Nesterov, Korin, Léger, Rivera, etc. Para los primitivistas el color no era solo un estado de ánimo, una emoción adicional, sino parte del contenido. Estamos hablando, en esencia, de toda una cultura visual, a la que es una estupidez considerar como una especie de atuendo o de decoración, ya que es en sí misma significativa, ideológica. Una vez leí un episodio maravilloso, bastante conocido, de la vida de Delacroix. Una dama le sugirió un tema para un cuadro: el duque de Wellington y el príncipe de Metternich hablan en privado. Esta dama vio esta escena en una embajada. Delacroix, inclinándose, le contestó: “Para un verdadero artista, esto sería solo una mancha azul junto a una mancha roja”. Y él mismo, cuando se le preguntó qué objeto quería representar en manos del guerrero, respondió: “Quería pintar el brillo del sable”. No el sable, sino el brillo del sable.

Pero sobra decir que encontrar una forma así de reveladora no es fácil. Después de todo, el artista no solo tenía que representar dos manchas distintas, una roja y una azul, sino dos manchas únicas y específicas, y no un brillo cualquiera, sino el brillo de un sable. Sin duda alguna, pintará de formas distintas el brillo del cañón de la pistola, el del cristal y el del rocío. También quienes observan tienen que reconocer algo en estas manchas y en este brillo, ya que son los elementos principales. Por supuesto que sería más fácil dibujar (o más bien copiar) un sable, pero ¿a qué dará crédito el público: al sable desenvainado o a los generales que lo desenvainan?

Pensar solamente en categorías cinematográficas nos limita. Por eso siempre tomo un pincel y por eso también suelo estar dispuesto a comunicarme con pintores y compositores antes que con mis colegas de profesión. Se abre ante mí un sistema de pensamiento, otras formas de percibir y reflexionar sobre la vida. Ahí es cuando se siente que el cine es un arte sintético. Esta es una oportunidad para alejarse de uno mismo, de tus aciertos y de tus errores, de alejarse de los estándares, del mundo establecido y del doméstico.

Una vez vi a una mujer blanquear un horno, blanqueando a su vez un fresco precioso y lleno de color. Hacía esto todas las primaveras, sin preocuparse lo más mínimo por el viejo dibujo. Saber que aparecerá uno nuevo no es peor. Si esto es una alegoría no representa la facilidad sino la necesidad de su abnegación. Ahora, *Sombras de los ancestros olvidados* se ha transformado en un mundo que debo dejar atrás. Me llevaré algo conmigo, pero probablemente dejaré más atrás. Tengo que dar forma a un nuevo tema, puramente urbanístico.

Durante mucho tiempo he soñado con hacer una película sobre Kiev.¹¹ Kiev ha aparecido ya en muchas películas: la Kiev histórica, paisajística, arquitectónica, industrial

¹¹ Paradjanov habla de *Frescos de Kiev*.

o destruida por la guerra. Pero casi nadie se ha asomado al alma de Kiev, no se ha visto su tristeza y sus deseos ni sentido su humanidad. Hay una nueva Kiev y una vieja Kiev. Y son la misma ciudad. Una ciudad que con cada generación adquiere nueva belleza sin perder la antigua. La biografía de la Kiev moderna es impensable sin tener en cuenta su infancia. Y por eso quiero hacer una película sobre el tiempo, ese gran arquitecto que constantemente reconstruye, restaura, destruye y acaba la construcción. El tiempo es generoso y justo; elimina las capas de la Historia para devolvernos la verdad original. Limpia la memoria, quita las calumnias y los insultos a los condenados, resucita a los olvidados y juzga a los injustos.

En el patio vecino, uno de los patios de mi infancia, la vida empezaba a crujiar a las cuatro de la mañana. El viejo alfarero pone en marcha el torno. Uno después de otro, dos pedazos idénticos de arcilla salen de sus manos. Cuando ve la forma tararea algo para sí mismo. Sus dedos se deslizan sobre la arcilla con naturalidad e indiferencia, alisando los futuros lados.

Entonces llega un nuevo encargo. El anciano, lentamente y con cuidado, acelera el torno. Se detiene de vez en cuando. Lo observa, se familiariza poco a poco a esos contornos desconocidos. Sus dedos exploran con ansia la composición. Después pisa, sigue pisando. Sigue y sigue... Un nuevo objeto aparece ahora en un banco, cambiando de pronto todo el paisaje alrededor. Otro charco, otro árbol, otras nubes, montañas, mar... Todo un mundo sin límites y lleno de posibilidades.