

DIÁLOGO

**UNA CONVERSACIÓN CON EL CINEASTA
GEORGIANO EN TORNO
AL ORIGEN DE SUS PELÍCULAS,
SUS PRIMEROS MAESTROS Y
LA CENSURA SOVIÉTICA**

MARLÉN JUTSIEV

Así empezó todo

UNA CONVERSACIÓN CON EL
CINEASTA GEORGIANO EN TORNO
AL ORIGEN DE SUS PELÍCULAS,
SUS PRIMEROS MAESTROS Y
LA CENSURA SOVIÉTICA

MARLÉN JUTSIEV

ASÍ EMPEZÓ TODO

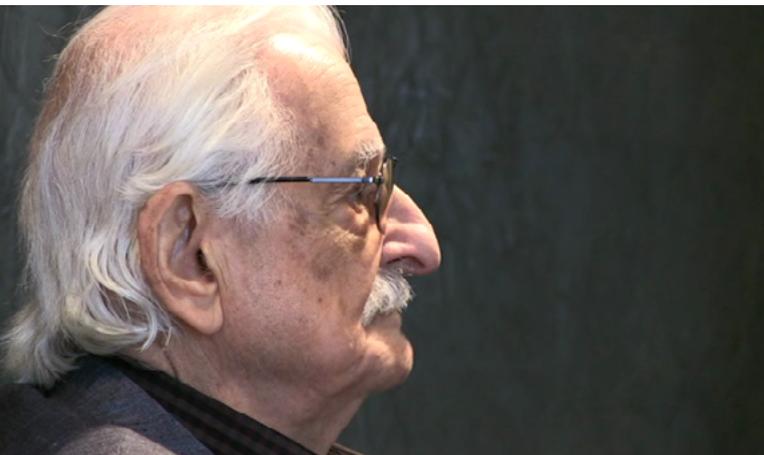
CARLOS MUGUIRO

INTRODUCCIÓN

En la Mostra de Venecia de 1965, Marlén Jutsiev y Luis Buñuel recibieron ex aequo el Premio Especial del Jurado por sus películas *Tengo 20 años* (Mne dvadtsat let, 1965) y *Simón del desierto* (1965), respectivamente. Que en esos años, como ocurriría después a finales de los ochenta, una película soviética fuera premiada en los grandes certámenes internacionales entraba dentro de lo previsible, si tenemos en cuenta las variables de la geopolítica cultural, en este caso de respaldo al Deshielo soviético¹, que siempre han intervenido en la configuración de este tipo de eventos. Sin embargo, *Tengo 20 años* no era precisamente un buen ejemplo de la apertura cinematográfica del régimen soviético, sino todo lo contrario²: criticado públicamente por el propio Nikita Jruschov, primer secretario del Comité Central del PCUS, remontado, despojado de su título original (*La puerta de Ílich*) y estrenado, digamos, *fuera de su tiempo*, el film se había con-

vertido ya antes de llegar a Venecia en un emblema filmico precisamente del fin del Ottépel³.

Durante aquella semana de finales de agosto, Jutsiev se vio rodeado de algunos de los nombres más ilustres de la cinematografía mundial, tal que Satyajit Ray, Milos Forman, Luchino Visconti, Arthur Penn y Jean-Luc Godard. La mera compañía de Buñuel en el palmarés supuso también un reconocimiento cuasi íntimo para aquel cineasta de 40 años, tan menudo físicamente como el propio Buñuel, georgiano de nacimiento, graduado en la primera promoción del VGIK tras la guerra y que para entonces había realizado dos de las películas emblemáticas del Deshielo: *Primavera en la calle Zaráchnaia* (Vesna na Zarechnoy ulitse, 1956) y *Los dos Fiódor* (Dva Fedora, 1959). Su talento era de un tipo muy raro en la URSS, capaz de atrapar la viveza de la vida y trascenderla como ocurría en Occidente con algunos pocos cineastas de la modernidad. De hecho, a pesar de todos los recortes, los planos de *Tengo 20 años* seguían conservando un



Marlén Jutsiev (Foto: Sergio Oksman)

pálpito difícil de erradicar con el montaje. En todo caso, el premio otorgaba carta de legitimidad a una película mutilada y que, desde entonces, siempre existiría como realidad incompleta en referencia a otra, *La puerta de Ílich*, convertida a su vez en una *película fantasma*. Buena parte de la historia del cine soviético debe interpretarse a partir de este parámetro dual de análisis, tal y como fue definido por Naum Klejman: el cine que se hizo y el que nunca se vio, ambos inseparables. Las películas y sus fantasmas. La historia de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich* responde también a esta dualidad⁴. Más allá de las polémicas, el premio tampoco sirvió para consagrar a Jutsiev ante la crítica occidental, y él mismo se fue convirtiendo, también por su longevidad y la emergencia de una nueva generación en el cine ruso, en un cineasta un tanto espectral y desaparecido.

En 2013, con motivo de su setenta aniversario, la Mostra encargó la realización de pequeños filmes conmemorativos a setenta cineastas vinculados con el festival. La saludable longevidad de Jutsiev le permitió no solo contribuir a los fastos con una breve e irónica película sobre el imaginario encuentro entre Chéjov y Tolstói, sino revivir con cierto aturdimiento su vuelta al escaparate internacional y el descubrimiento de su figura, otra vez, por gran parte de la crítica occidental. Hasta entonces, y después de Venecia en 1965, Jutsiev

había aparecido de manera esporádica y un tanto desvaída, por ejemplo en la Berlinale de 1992 o en el festival de La Rochelle en 2005. Tampoco con la Perestroika (que permitió la distribución de mucho cine soviético en Europa, por ejemplo el de Alexéi Guerman, y que posibilitó también recuperar una nueva versión de *La puerta de Ílich*), la figura de Jutsiev atrajo el interés mediático o cinéfilo. Sin embargo, en los años siguientes a su reaparición en 2013, gracias también al empeño metódico de ciertos críticos, como el ruso Boris Nelepo, Jutsiev se convirtió en objeto de decenas de homenajes y retrospectivas en festivales (como el de Locarno, donde recibió además el Leopardo a toda su carrera, Mar del Plata, Ficunam de México o GoEast de Wiesbaden), en Filmotecas (como el Museo de Arte Moderno —MoMA— en Nueva York, la Filmoteca Española en Madrid, la Cinemateca Portuguesa o el Arsenal de Berlín) y en universidades, como la de Cambridge y el University College London.

La conversación que se recoge en este texto se produjo en mayo de 2014, en Madrid, a donde Jutsiev acudió invitado por el festival Imagineindia. Faltaba por llegar el gran aluvión de retrospectivas y homenajes, cuyo mayor hito podemos fijar en el festival de Locarno de 2015, pero ya en estas fechas el cineasta se mostraba aturdimiento por el súbito interés en su obra. «Vengo de Inglaterra y no salgo de mi asombro, estoy sorprendido de que haya tanto interés en mis películas. Nunca había estado en España... Casi no he viajado. Sabe lo que quiero decir, no me enviaron a ningún festival. Estuve una vez en Venecia y fue porque insistió uno de los secretarios del Partido Comunista, por eso fui. Y en Berlín, allí fui a presentar *Infinitas* (*Beskonechnost*, 1992). Y ya está, no he estado en ningún otro sitio, no he salido de Rusia. Pero ahora, en este viaje... No sé, no sé, hasta ahora me dedicaba a lo mío tranquilamente, a pesar de que desde hace mucho trabajar se ha vuelto muy difícil». La conversación parte de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich* para adentrarse después en otros temas como el recuerdo de sus maestros o su acercamiento a la pintura.

Me gustaría que comenzáramos a hablar de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich*. Se ha escrito mucho sobre la polémica que suscitó al más alto nivel político, el discurso de Nikita Jruschov y el remontaje de la película, pero querría escuchar su testimonio. Comenzando por el principio, ¿cuál fue el origen de la película?

Todas mis películas han surgido para resolver o abordar una incógnita que se ha formulado en la anterior, también en este caso: *La puerta de Ílich* o *Tengo veinte años* surgió de *Primavera en la calle Zaréchnaia*. Cuando estaba filmando esta película sentía una nostalgia muy aguda de Moscú. Ese fue el origen: la nostalgia. Me gusta Moscú o, mejor dicho, me gustaba el Moscú de esa época. Siempre había vivido en un barrio antiguo y me encantaba caminar sin rumbo. Sin embargo, cuando me fui a trabajar a los Estudios Cinematográficos de Odesa, donde realicé mis primeras dos películas, comencé a echar de menos la ciudad de una manera bastante poderosa. Puede parecerle extraño, pero de ese estado emocional nació la película. Por eso, aparte de la historia de los personajes, la película es Moscú. Puede reconocerme en esos paseos sin rumbo que realiza el protagonista, a primera hora de la mañana o por la noche.

Lo que dice me recuerda a lo que ha escrito Brinton Tench Coxe. Para él, uno de los aspectos más desconcertantes de la película en términos políticos fue precisamente el retrato que usted procuró de la ciudad, como espacio cinematográfico y mutante, tal y como lo describió Walter Benjamin en su obra *Moscú*, «cierta clase de presencia animada, proteica y trasformativa que puede alterar su apariencia según su deseo» (COXE, 2008: 217). Una imagen de Moscú antagonica a la visión de la ciudad como centro sagrado y eterno de la URSS tal y como lo interpretó el estalinismo. Además de esta nostalgia, ¿la película tuvo inicialmente una base literaria?

No. Alguien que se fijó en una réplica de los diálogos dijo que la película estaba basada en *Tres camaradas* (*Trois camarades*) de Erich Marie Re-

marque, pero no es así. El argumento y los tres protagonistas salieron de mí. Los tres personajes son perfiles distintos de mí mismo. Serguéi da voz a mis reflexiones del periodo en que se produjo el Deshielo en nuestro país. No hace más que pensar en qué y cómo había sucedido, muy reflexivo, también generacionalmente, como me ocurría a mí. El segundo protagonista, Slavka, que tiene un hijo pequeño, también soy yo, porque en esa época también tenía un hijo pequeño y salía a buscar le-



Tengo 20 años (*Mne dvadtsat let*, 1965)

che para él. Y el tercer protagonista, Kolia, el más seductor, en el fondo es todo lo que siempre me ha faltado, su soltura en el trato con las mujeres siempre me ha dado mucha envidia. Planteé la película a partir de dos largos movimientos, cada uno de ellos como un largometraje en sí mismo, evitando que en el primero de ellos hubiese ningún conflicto ético, es decir, sin prejuizar nada, mostrando cómo vivía la gente de mi edad, cómo pasábamos las enfermedades, cómo nos alegraba la primavera, cómo nos ilusionaba encontrarnos y compartir aquellos años. Necesitaba sumergir al espectador en ese fluir de la vida cotidiana y que de ahí surgieran los conflictos internos. No quería hacer una



Tengo 20 años (Mne dvadtsat let, 1965)

película sociológica ni moralista en el modo en que se entendían estas fórmulas, con dilemas externos repetidos cien veces.

Sin embargo, a pesar de que no formulaba una crítica ética o política de manera expresa, la película fue objeto de uno de los casos de censura más dramáticos del periodo. Desde luego, el que más repercusión tuvo públicamente. Jruschov criticó la película en un acto en el Kremlin convocado expresamente con esa intención y al que asistieron seiscientos artistas y escritores. Sus palabras aparecieron en el *Pravda* el 10 de marzo de 1963. Escribía Jruschov: «Los personajes no son la clase de gente en que la sociedad pueda confiar. No son luchadores, ni constructores del mundo. Son enfermos morales. [...] Y los cineastas piensan que los jóvenes tienen que decidir por ellos mismos cómo vivir, sin pedir a sus mayores consejo ni ayuda». La película planteaba preguntas o dudas sobre el presente, materializadas sobre todo en el encuentro del protagonista con el fantasma de su padre, muerto en la Gran Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial). ¿Cómo interpretó usted estas palabras?

Efectivamente, los personajes dudan. Mire, para aclararle este asunto adecuadamente tengo que retrotraerme a mi infancia, mucho tiempo atrás. Tengo que contarle cómo empezó todo. ¿Le importa?

Por supuesto, adelante.

Hace poco me regalaron unas memorias de una persona en cuyas páginas se refería a mi madre como «la bella Nina Utenéleva», así la llamaba. En su juventud debía de ser una mujer bellísima, según me han contado, la mayor belleza de Tiflis. La «bella Nina Utenéleva», fíjese en el apellido. En realidad era Utenelishvili, pero se lo cambiaron al estilo ruso, tal y como ocurrió tras la revolución con otros apellidos de la *intelligentsia* y aristócratas que se acomodaron a la nueva situación. Mi abuelo era profesor en el cuerpo de cadetes, donde también estudiaron mis tíos. Ya retirado, tenía incluso el grado de general del zar. Esa es mi estirpe familiar por el lado de mi madre. Pero mi padre era comunista, incluso antes de la revolución. Cuando se impuso la autoridad de los sóviets, mi madre se tuvo que poner a trabajar para ganar algo de dinero y ahí conoció a mi padre. Así surgió su unión: mi padre fue a verlos, sacó una pistola, la puso encima de la mesa y dijo: «Si no me dan a su hija, me pego un tiro ahora mismo, aquí, delante de ustedes». Y ellos dijeron: «Cásate, cástate con ella enseguida». Y así fue como se casaron y nació yo; nació por la revolución... Mi nombre es bien elocuente: Marlén, *Mar* por Marx y *Len* por Lenin. El segundo episodio me lleva a cuando yo tenía doce años. La muerte de mi padre, aunque mi padre no murió sin más. Una noche de 1937, entró en casa la policía del NKVD y lo detuvieron mientras yo dormía. Yo dormía con él en la misma habitación, estaba mi cama y, junto a ella, la suya, las dos pegadas. Pero sucedió de tal forma que yo no me enteré. Por la mañana miré y mi padre no estaba. Pregunté: «¿Dónde está mi padre?». Mi padre vivía entonces con otra mujer: «Se ha ido a trabajar fuera», me contestó ella. Es cierto que solía viajar por trabajo, pero nunca se había ido así, por la noche, sin decirme nada. Al principio me sorprendí, pero me lo creí. Muy pronto todo aquello empezó a parecerme una historia rara, un viaje extraño y empecé a preguntarme cuándo vendría. No lo hizo nunca. Tuve un padre fantástico que desapa-

reció de mi cama. Lo recuerdo como una persona sorprendentemente musical. Tocaba el piano de forma autodidacta, tocaba muy bien la guitarra...

Esta dimensión autobiográfica es, desde luego, muy importante para entender el núcleo de la película.

Sí, pero le falta un tercer elemento para entenderlo del todo. Ya le he comentado que no combatí en la Gran Guerra Patriótica (Segunda Guerra Mundial), pero sí viví esa época con plena consciencia. Yo tenía veinte años cuando terminó. Viví todo el conflicto en Tiflis, allí iba a la escuela. Ni una sola vez pensé «¿Y si perdemos la guerra?», ni una sola. Incluso cuando los alemanes estuvieron a punto de cruzar el puerto de montaña, cuando empezaron las alarmas aéreas, ni siquiera entonces tuve dudas. ¿Sabe? En diciembre de 1943 mi madre estaba de gira con la compañía. Era actriz y ocasionalmente viajaba con un grupo de teatro por Georgia. Fue el caso de aquel final de año. Aquella Nochevieja la celebré yo solo en casa. Compré media botella de vino (se podía comprar sin cartilla, en un sótano), un puñado de judías, cebolla y ya. No había luz eléctrica y lucía un candil pequeño que también había hecho yo. Una mecha suelta pasada por un alambrito hecho con horquillas que flotaba en el queroseno y daba luz. Coloqué un espejo. Me serví vino en un vasito, no en una copa, brindé conmigo mismo en el reflejo y bebí por la victoria. Así pasé la noche del 31 de diciembre del año 1943. En febrero los alemanes fueron derrotados en Stalingrado.

Una noche, la cama vacía, la luz de un candil, un espejo, su padre y usted, un momento incierto históricamente, una despedida que no se produjo, la soledad más absoluta... Y las dudas de un joven de veinte años respecto a su lugar en la historia. Me está contando el episodio central de *Tengo veinte años*.

Claro, y le diré más. En la versión de *Tengo veinte años*, no en *La puerta de Ílich*, cuando el padre

se marcha, la cámara retrocede y se aleja en un plano general, y tiene lugar un largo monólogo. Él nunca me dijo esas palabras, pero podría haberlas formulado tranquilamente, tal y como suenan en la película. Ocupaba un puesto bastante importante, tenía su propio coche. Una vez no sé qué pasó, pero llegaba tarde y mi padre me llevó al colegio. Yo le pedí que se detuviera en la esquina de la calle donde estaba el colegio, para no llegar hasta allí en coche. Mi padre estaba feliz de que yo hubiera hecho eso. Era una persona muy discreta, auténtica. Auténtica, según se entendía en los ideales de entonces cómo debía ser un comunista. ¿Me explico?

Recuerdo el diálogo entre Serguéi y su padre, uno de esos momentos inolvidables del cine soviético, no solo por la dimensión emocional del reencuentro entre Serguéi y su padre muerto, sino porque posee el raro valor de condensar el dilema histórico y generacional de quienes no hicieron, sino que heredaron, la revolución: la duda a la que se refería Marlén Jutsiev.

— Quiero ir contigo al asalto, quiero morir a tu lado —dice Serguéi—.

— Es absurdo —le responde el padre—, esa ha sido nuestra tarea. Tu tarea es la de vivir y no la de morir.

— Entonces dame un consejo, dime qué debo hacer.

— ¿Cuántos años tienes ahora?

— 23.

— Yo —dice el padre— he muerto hace veintitún años, luego no puedo darte consejos: soy más joven que tú. Te corresponde a ti resolver tus problemas.

Mi película *Infinitas* surgió íntegramente de esa escena. Empezó a perfilarse mientras estaba trabajando en esa película. De repente, un día vi la nueva película como una aparición, todo al mismo tiempo, el título, la presencia del doble, cómo se encuentran, la escena de la pista de baile e incluso qué música sonaría en la secuencia, todo, excepto el final. No era capaz de imaginar cómo volver a



Tengo 20 años (Mne dvadtsat let, 1965)

separarlos, al personaje mayor y al mismo personaje en su juventud. Y mucho tiempo después ideé ese final en el que caminan siguiendo un pequeño arroyo, al principio separados por un metro, nada insalvable, que se convierte en un gran río, con las dos orillas tan distantes.

Me gustaría volver un instante sobre su infancia, ¿cómo fue su primer encuentro con el cine?

El primer recuerdo que tengo del cine es *Chapáiev* (Chapaiev, 1934), la mítica *Chapáiev*, dirigida por los hermanos Vasiliev y con el legendario Borís Bábochkin como protagonista. Recuerdo vivamente aquella primera proyección. Debía de tener nueve años o diez como mucho. Nunca me he preocupado de fijar ese recuerdo exactamente, pero fue un amor para toda la vida. También me causó una gran impresión *Pedro I* (Pyotor Pervyy, Vladímir Petrov, 1937), aunque en este caso era algo mayor y el efecto fue menor. Pero tengo que decir que, a pesar de que me gustaba el cine, nunca se me pasó por la cabeza ser director de cine en aquellos años. Yo quería ser pintor. Quise ser pintor con toda mi alma y continuamente sueño con regresar a la pintura, todavía a mi edad, y siempre lo voy posponiendo... Posponiendo lo que más he querido hacer. Es más, no me imaginaba siquiera que el cine se pudiera estudiar, ni que hubiera una

escuela para hacer películas. Pero ahí acabé, en el VGIK, después de varias casualidades.

¿Cómo fue su ingreso en el VGIK?

Tiene que situarse en 1945, el año que acabó la guerra, el año de la Victoria, que es precisamente el año en que entré en el VGIK. Ese año el proceso de admisión en el VGIK fue más tarde de lo habitual. Normalmente, las pruebas se hacían a principios de verano, pero esa vez fueron en otoño porque el VGIK tuvo que regresar de Almaty, en Asia Central, donde se había evacuado, y tuvo que reinstalarse en Moscú. Durante la guerra, toda la industria cinematográfica se había trasladado a Almaty, donde estaba el llamado Estudio Central Unificado. Recuerde que, durante la guerra, Eisenstein rodó allí, en Kazajistán, en Almaty, *Iván el Terrible* (Ivan Groznyy, 1944). Al realizar la matrícula, yo me apunté a las clases de Igor Sávchenko. Había visto ya tres películas suyas, *La duma del cosaco Golota* (Duma pro kazaka Golotu, 1937), basada en la obra de Arkadi Gaidar, *Jinetes* (Vsadniki, 1942) y, por último, su famosa *Bogdán Jmelnitski* (Bogdan Jmelnitski, 1941). Desde luego, su cine me gustaba, pero no sabe hasta qué punto aquella decisión fue providencial. Sávchenko era una persona increíblemente encantadora, con un físico muy expresivo, rubio, con muchísimo pelo y cejas también muy pobladas. Hablaba con un ligero tartamudeo muy encantador. Y sus clases, desde el primer día, eran deslumbrantes. Déjeme que le cuente con detalle. Sávchenko nos proponía regularmente ejercicios de asociación para acostumbrarnos al pensamiento metafórico. Nos daba una palabra y había que inventar alguna asociación, es decir, con qué relacionábamos esa palabra. Nos instruía para acostumbrarnos al pensamiento metafórico. Desde el primer momento Sávchenko no estaba interesado en que aprendiéramos el oficio o la profesión, sino a construir asociaciones, a establecer series metafóricas, a través de imágenes, porque el arte sin metáfora, sin la capacidad de crear asociaciones, no es arte.

¿Le dio clases Aléxander Dovzhenko?

No. Dovzhenko estaba por allí, sobre todo los primeros años, y le conocía de vista, claro, pero daba clase a los guionistas, enseñaba dramaturgia. Pero, sinceramente, no me parecía simpático. Uno veía pasar a Dovzhenko con toda la solemnidad de un cineasta importante, altivo, pero de Savchenko, sin embargo, uno podía decir «he aquí un artista». Me inspiraba un tipo de admiración completamente distinto.

Sávchenko falleció el 14 de diciembre de 1950. ¿Usted seguía en la escuela cuando se produjo su muerte?

Murió con cuarenta y cuatro años, de manera repentina. Sí, ni siquiera llegó a ver mi trabajo de final de carrera. Menos aún mis películas. Una pérdida enorme. Si usted recuerda, el personaje principal de mi primera película, *Primavera en la calle Zaréchnaia*, se apellida Sávchenko, Sasha Sávchenko, precisamente como homenaje a mi maestro. Es más, a mi hijo le llamé Ígor también en honor a él. Sávchenko fue mi principal maestro, pero por su pasión y el ejemplo a la hora de ser cineasta.

¿Tuvo ocasión de conocer a Boris Barnet en la escuela?

Sí, hice las prácticas con él y después trabajé en la película que rodó en Moldavia, *Liana* (1955). Era un hombre muy peculiar. Robusto, de buena estatura, se parecía a Fiódor Shaliapin. Incluso había rumores de que era hijo ilegítimo de Shaliapin. Se parecía muchísimo a él y era igual de expansivo en la vida. Y un gran bebedor, también. Tenía mucha amistad con Sávchenko, fueron grandes amigos. Y sin duda, sufrió mucho.

Su suicidio en 1965 me hace pensar también en la muerte de Gennadi Shpálikov, guionista de *Tengo 20 años / La puerta de Ílich*, que también se quitó la vida en 1974.

Pero Barnet y Shpálikov no se parecían en nada, absolutamente en nada. Mi relación con Shpálikov

fue difícil. Pero no me gustaría entrar en ese tema por muchos motivos. Uno es la leyenda que le atribuye la autoría del guion de la película *La puerta de Ilich* (*Zastava Ilijcha*), aunque en realidad no fue así. Simplemente participó en una determinada etapa, cuando me distancié de mi amigo, coautor y compañero de clase a causa de *Primavera en la calle Zaréchnaia* y, como habíamos discutido (teníamos diferentes puntos de vista), pidió que quitáramos su apellido de los créditos. Y por eso Shpálikov se quedó en los títulos, mientras que Félix Miróner, que tenía que haber estado en los títulos de *Tengo veinte años*, no está. Pasemos a otra cuestión, por favor.

Ya que menciona a Félix Miróner, me gustaría que volviéramos al VGIK para hablar de sus compañeros de promoción. Hágame un retrato de aquel primer grupo de cineastas de postguerra.

Como dice, en aquel grupo estaba mi mejor amigo, Félix Miróner, compartimos habitación en la residencia e hicimos juntos el trabajo de fin de carrera. Mi primera película, *Primavera en la calle Zaréchnaia*, se rodó también a partir de un guion suyo. También estudié con Álov y con Naúmoy, directores de cine muy famosos en nuestro país. Y una figura de renombre mundial, Serguéi Paradzhánov, también pertenece a mi promoción. Había más gente, claro, pero cito a los que se hicieron famosos. En otros cursos estudiaban Grigori Chujrái y otros directores. Tuve mucha amistad con Mijaíl Schweizer, que ya había terminando de estudiar cuando yo entré, porque su mujer estudiaba con nosotros. Me presentó a otro magnífico director, también de Leningrado, Vladímir Venguérov. Ese fue el círculo de mis conocidos y amigos. No sé si conoce la obra de estos cineastas, pero algunas de sus películas son extraordinarias, están desde luego en la lista de mis favoritas: *Vremya, vperyod!* [Avanza, tiempo] (1965) de Schweizer, *Rabochiy posyolok* [La colonia obrera] (1966) de Venguérov, etc. Hermosísimas películas. Si ampliara el círculo más allá de los amigos hacia otros compañeros del

VGIK cuyas películas me siguen gustando mucho, me gustaría destacar sobre todo a Yuli Karásik, un director extraordinario. Le recomiendo encarecidamente dos de sus películas, *Dikaya sobaka Dingo* [Dingo el perro salvaje] (1962) y *Shestoe iyulya* [El seis de julio] (1968), sobre el levantamiento del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso, con una formidable representación de Lenin, completamente diferente y nada convencional.



Lluvia de julio (Iyulski dozhd, Marlén Jutsiev, 1967)

Oírle hablar de sus compañeros resulta muy emocionante. Probablemente ningún otro director en el mundo ha invitado a tantos directores a participar como actores en sus películas. Vasili Shukshín en *Los dos Fiódor*, Alexándér Mitta en *Lluvia de julio* (Iyulski dozhd, 1967), Tarkovski y Konchalovski en *Tengo 20 años*... Todos ellos aparecen en su filmografía. Sus películas están llenas de cineastas.

Para ser justos, hay que decir que la mayor parte de ellos no eran todavía directores cuando yo los dirigí o los elegí como actores. Para Vasili Shukshín, *Los dos Fiódor* supuso su primera aparición en pantalla, nadie lo conocía hasta entonces. Su nivel interpretativo es extraordinario en la película y después se convirtió en un actor muy reconocido y también en director. Andréi Tarkovski, por su parte, era siete años más joven que yo. Hizo sus prácticas en el VGIK conmigo e incluso en alguna entrevista dijo que, a pesar de que había estudiado con Mijáil Romm, había aprendido a hacer cine de verdad junto a Marlén Jutsiev. Así lo reconoció, aunque es cierto que después ya no volvió a decirlo... Algunas veces me han preguntado por qué en *Tengo 20 años* le asigné un personaje tan irritable y antipático. No estaba en modo alguno relacionado con su personalidad, sino que, por su temperamento, encajaba en el tipo físico que estaba buscando. En la secuencia de la gran discusión, cuando le pregunta al protagonista qué es lo que se toma en serio en la vida, aparecen también el cámara Fiedorovski; Konchalovski, que apenas se le ve un minuto; Olga Gózbzeva, que ahora es monja y entonces era actriz en un teatro provincial; Pável Fil, escritor; y Natalia Riazántseva, también escritora y actriz. Total, quería que hubiera gente viva y eché mano de la gente que conocía, lo cual ha acabado siendo una especie de retrato generacional involuntario. Mis ayudantes intentaron convencerme con bastante empeño de que tenía que haber actores profesionales, y llegué incluso a hacer ensayos para demostrarles que no era así. Los actores interpretaban cada réplica de manera mimética, pero los que no lo eran vivían orgánicamente en, llamémoslo así, su mundo cotidiano. Su vida era así. Fue una especie de, no exactamente un experimento, sino un nuevo método, al menos en la URSS, para llevar verdad a la interpretación. Y la verdad es que en todas mis películas actúa alguien que no es un actor. Siempre y cuando se ajusten a la tipología física, me gusta rodar escenas con gente que nunca se ha puesto delante de

la cámara. Con Mittá, pasó lo mismo. Creo que él siempre ha dicho que le interesó mucho esta forma de dirigir actores y que se decidió a aceptar el papel de Vladic porque le interesaba la improvisación. Déjeme que haga un inciso aquí porque yo aprendí todo esto del Neorrealismo. Desde que lo descubrí se convirtió en objeto de mi admiración: *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), de De Sica, *El camino de la esperanza* (*Il cammino della speranza*, 1950), de Germi y otras películas del neorrealismo. Puestos a buscar influencias, debo citar, sin duda, la obra de Rossellini y de todos aquellos cineastas. Más adelante fui a dar con el arte de Fellini. Cuando vino a Moscú, a un festival (coincidiendo con los problemas de *Tengo veinte años / La puerta de Ílich*), él se enteró y quiso conocerme. Y así entablamos contacto personal, yo incluso diría que amistad, porque después estuve varias veces en su casa y conocí a Giulietta Masina. ¡Hasta bailé un vals con ella!

Dígame, ¿qué le parece *El regreso de Vasili Bortnikov* (*Vozvrashchenie Vasiliya Bortnikova*, 1953), la última película de Vsevolod Pudovkin?

Es una película que no tiene nada. No está en absoluto a la altura de la obra de Pudovkin.

Se lo digo porque algunos críticos e historiadores, como su amigo Naum Kleiman, otorgan un valor emblemático al film, una primera señal de los cambios que se iban a producir en la URSS a partir de 1956, con el llamado Deshielo. En todo caso, lo menciono aquí por la idea del regreso como un componente importante del extrañamiento, ese aturdimiento que desorienta a un personaje cuando regresa a su lugar un tiempo después de su marcha (o de su muerte). Un lugar al que ya no pertenece, pero que es su casa. Es una situación que se repite en algunas de sus películas. Un extrañamiento, que tiene incluso una vertiente política, que estaba ya evidenciado en *Tengo 20 años*, con ese padre que vuelve y se encuentra con que su hijo es mayor que él.

Infinitas trata sobre ese tema, desde luego. Y *Epílogo* (*Poslesloviye*, 1983) también, pero en este caso el tema principal no es el del regreso. La película que se ajusta a lo que ha descrito es, desde luego, *Infinitas*. Y es probable que se deba a dos causas. Con el tiempo todas las personas empiezan a pensar, cuando se hacen mayores: «¿Qué es esto, cuánto me queda aún por vivir?», y comienzan a darle vueltas al final de la vida humana, a la muerte. Yo



Epílogo (*Poslesloviye*, Marlén Jutsiev, 1983)

también me puse a darle vueltas, y en su momento superé el miedo a morir y esta película está dedicada a eso. Además, y esta sería la segunda causa, el hombre no solo regresa a los lugares donde ha estado, sino que también lo hace mentalmente a sucesos en los que no participó personalmente, pero que le han interesado toda la vida. Por eso mi protagonista, aunque no haya combatido, de repente acaba en los inicios de la Primera Guerra Mundial, aunque no pudo haber estado allí. Qué puedo decir, ¡mentalmente yo también he estado aquí y allá! Y en lo que respecta a la Guerra Patria, yo debía haberme incorporado el último año, pero por toda una serie de enfermedades, empezando por el asma, no me aceptaron. Desde entonces se me quedó un sentimiento de deuda ante mis coetáneos, jóvenes como yo, que sí habían combatido.

Esa es la verdad. Siempre he tenido muchas ganas de hacer una película sobre eso y no la hice en su momento, pero después rodé un documental que se llama *Lyudi 1941 goda* [Los del 41] (2001).

Bernard Eisenschitz se ha referido al encuentro entre el pasado y el presente que se plantea en alguna de sus películas, particularmente en *Epílogo*, y que resume lo que está explicando.

Pero no se trata de nada místico, entiéndame, tiene que ver simplemente con la memoria, con la preservación del recuerdo de los otros y qué hacer con el pasado⁵. Es como si la película nos planteara que siempre estarán vivos y se pueden reencontrar. A mí no me gusta nada la pura pomposidad espiritualista, como tampoco me gusta hacer gala del efectismo formal. Hay directores que se preocupan mucho por que el espectador note lo que saben hacer, lo bien que les ha quedado. Yo nunca pienso en eso. Todas mis películas nacen de la reflexión y de los sentimientos y eso es lo que tengo en cuenta. Es algo que me ha acompañado toda mi vida, es el origen de lo que hago. Además, y esto lo comprendí pasado un tiempo, nada envejece tanto en el arte, sobre todo en nuestro arte, como aquello que está construido sobre la prioridad de la forma sujeta a modas cambiantes. Lo más importante es la esencia, la forma interna, lo más importante es el hombre en el arte. No me gusta la pura abstracción. Es como una alfombra, que puede adornar un ambiente, puramente decorativa, pero no ofrece nada ni al alma ni al espíritu...

En ese sentido, ¿cree que en general su cine se ha malinterpretado o que no se ha entendido bien?

En nuestro país los críticos están muy pendientes de lo que se hace en Occidente. Pero hablando de esa forma interna a la que me refería, de momento ningún crítico ha prestado atención a una particularidad que se repite en todas mis películas: me refiero a cómo empiezan y cómo acaban, porque casi nunca arrancan atadas al argumento o de manera funcional. Siempre lo hacen con una especie



El cineasta, en un momento de la entrevista celebrada en Madrid el 23 de mayo de 2014 (Foto: Sergio Oksman)

de apertura, con una larga introducción, con la creación de un estado de ánimo, con escenas donde ni siquiera hay texto. Y luego los finales. Le voy a decir, y no se lo tome como que estoy alardeando, que si alguno de los directores occidentales o nuestros expertos en cine hubieran visto el final de *Infinitas*, pero hecho por un director occidental, habrían escrito y dicho sobre él maravillas, porque es —en efecto, yo lo valoro así— una solución muy interesante, metafórica, pero en nuestro país no reparan en ello. Nadie se ha dado cuenta de que todas y cada una de mis películas —excepto en *Los dos Fiódor*, que acaba con una mirada y una frase, una última réplica— tienen un final emocional y metafórico. Cualquiera de mis películas, incluso *Primavera en la calle Zaréchnaia* —la escena en la que el viento revuelve los papeles del escritorio—, *La puerta de Ílich* —los soldados caídos que avanzan por las calles de Moscú, mientras amanece en la ciudad—, o *Lluvia de julio* —con el encuentro de los veteranos de guerra— concluyen con un final no argumental, que irrumpe ajeno a la línea narrativa de los personajes. Lo he repetido en todas mis películas. *Epílogo*, que se sustenta en el diálogo, termina con una pausa inesperadamente larga, con el revelado de fotografías, una tormenta, el protagonista mira y le parece que hay un anciano en el balcón de enfrente. *Infinitas* concluye con

esa historia del río de la que hemos hablado. Y la próxima que haga sobre Chéjov y Tolstói tampoco terminará con un argumento, va a tener un final metafórico. En fin, es algo que me gusta.



Sobre el descanso eterno (Nad Vechnim Pakoem, Isaac Levitan, 1894)

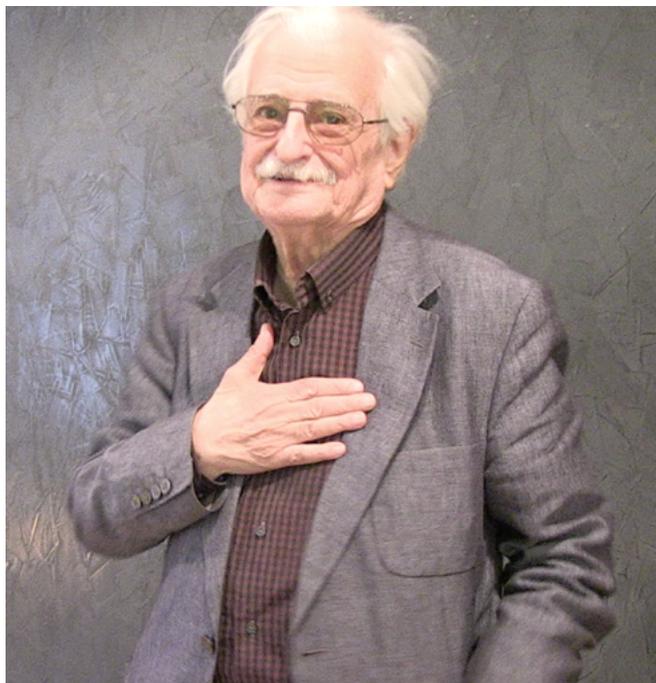
No hemos hablado de pintura y me parece importante detenernos en este asunto, no solo porque siempre ha reconocido que pintar fue su vocación más temprana, sino también por las referencias textuales a cuadros y artistas que introduce en sus películas. En su cine hay unas cuantas citas expresas de la gran pintura realista y paisajista rusa del siglo XIX. Por ejemplo, en *Tengo 20 años* los personajes se acercan a una exposición de los Itinerantes, *El regocijo de los Peredvístzniki*. En *Lluvia de julio*, uno de los personajes compara un paisaje con un cuadro de Isaac Levitán...

Me entusiasma la pintura, efectivamente. Desde luego, la pintura rusa. Iliá Repin, por ejemplo. Repin es un pintor fabuloso. Qué geniales son sus retratos. Y Levitán, al que se refiere, también. Hay un lugar en el Volga, cerca de Kostromá, que se llama Plios. Estuve una vez allí y fui a buscar en el mismo lugar, el lugar exacto, desde el que Levitán miró el paisaje y pintó su famoso cuadro *Sobre el descanso eterno*. Lo vi, me paré justo en ese lugar. Y percibí una diferencia extraña: todo es igual pero

también un poco diferente. Ese era el sitio, pero en el cuadro de Levitán se tiene la sensación de que el hombre está todavía más arriba. Y comprendí por qué. En el cuadro, a lo lejos está la lejanía, las nubes, pero Levitán atravesó esas nubes con otra nube pequeña, ligera, que estaba por debajo. Ese pequeño elemento genera la sensación de mirar por encima de la nube, como si tú estuvieras sobre esa nube. Esa decisión crea la sensación de estar viendo el paisaje desde una altura enorme. De los españoles, me gustan mucho dos pintores. Velázquez y sobre todo El Greco [sic]. Y de los maestros italianos, Botticelli. Lamentablemente nunca he visto el original de *La última cena*, de Leonardo Da Vinci; cuando estuve en Milán me acerqué y estaba todo cerrado, una lástima. Estoy seguro de que podría estar mirándolo durante horas. Volviendo al tema del paisaje, si se fija, en todas mis películas se ve esa alternancia de las estaciones del año, que está ya en los títulos: *Primavera en la calle Zaréchnaia*, *Era el mes de mayo* (*Byl mesyats may*, 1970), *Lluvia de julio*. No sé hacerlo de otra manera. Vivimos en el mundo real, en la naturaleza, y la alternancia de las estaciones y los cambios de la naturaleza, el viento y la lluvia envuelven también a las películas. Bueno, no son más que rasgos de mi carácter. Tras una entrevista que concedí hace años, el periodista tituló: «Soy un contemplador» («Я созерцатель»).

Como el cuadro de Iván Kramskói, *El contemplador*.

Efectivamente, es algo inherente en mí. En general en la vida. Aquí y ahora estamos hablando mucho, pero yo no hablo tanto. Soy más de guardar silencio y escuchar u observar y, además, no lo hago pensando: «ajá, esto podrá venirme bien en algún momento», no, es mi existencia natural en la vida. El interés por alguna persona, conocerla, por ejemplo ahora, le he conocido a usted, he conocido a Dushitsa, al cámara que nos está grabando. Yo lo observo, y es interesante cómo está completamente concentrado en la cámara. Esto es lo que dije hace poco sobre una de mis cualidades,

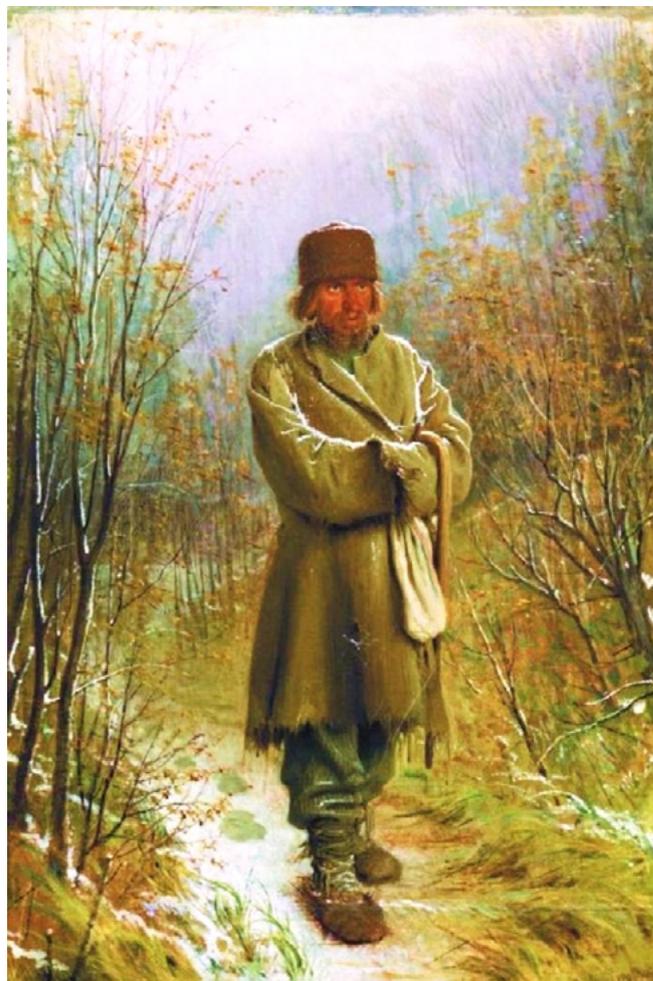


El cineasta, en un momento de la entrevista celebrada en Madrid el 23 de mayo de 2014 (Foto: Sergio Oksman)

sobre el origen de todo esto, dije que soy un contemplador. Efectivamente, soy un contemplador. Me gusta soñar con algo, pero sin fijarme mucho, pensar, sumergirme en alguna circunstancia «y qué pasaría si, qué habría si, si me pasara a mí». Y así se me ocurrió en su momento *Lluvia de julio*. Mientras llovía me metí en una cabina y me puse a imaginar... ¿Y si una chica llegara corriendo? Yo le dejaría mi cazadora, ella iría con prisa, luego empezaríamos a llamarnos por teléfono...

La conversación ha ido hilándose en torno a algunas figuras referenciales de su vida, como su padre o Sávchenko. Me gustaría terminar con otro de sus maestros, Mijaíl Romm, que confió en Elem Klimov y en usted la conclusión de su obra póstuma, Y sin embargo, creo (I vsyo-taki ya veryu..., 1974).

A Mijaíl Ilich lo conocí a través de Daniíl Bravitski, dramaturgo y luego director, que trabajaba con Mijaíl Romm. Por él y por Vasili Shukshín, que fue su alumno. Surgió una relación muy buena. Cuando Jruschov criticó *La puerta de Ílich*, sobre todo la



El contemplador (Sozertsatel, Ivan Kramskoy, 1876)

famosa escena de Serguéi y su padre, Mijaíl Romm se puso de pie, se volvió a Jruschov, que había interrumpido brevemente su discurso, y le dijo: «Nikita Serguéievich, yo he entendido esa escena de otra manera». Y siguió hablando. Es decir, que le llevó la contraria en público cuando todos tenían miedo de hacerlo. Así que sí, con Mijaíl Ilich tenía una relación muy buena. Recuerdo que cuando estaba rodando un documental en París, él se acercó también y quedamos. Pero hay otro momento muy importante en nuestra relación: vino a ver la versión completa, que entonces casi nadie había visto, de *La puerta de Ílich*, que todavía entonces, en la primera versión, se llamaba así. Estábamos solos en la sala. Vio la película, salimos fuera y se quedó junto a la puerta de la sala de proyección, fumando largo

rato y en silencio. Yo estaba muy inquieto, pensaba: «¿Por qué no me dice nada y no hace más que fumar?». Al rato, se acercó y me dijo una única frase: «Marlén, su vida está justificada». ■

NOTAS

- * Agradecimientos: Qazi Abdur Rahim, Sergio Oksman, Olga Korobenko y el Centro Ruso de Ciencia y Cultura de Madrid.
- 1 En 1958 la película *Cuando pasan las grullas* (Letyat zhuravli), dirigida por Mijáil Kalatózov, obtuvo la Palma de Oro en Cannes, primer gran premio internacional del cine soviético post-estalinista. *Balada de un soldado* (Ballada o soldate), de Grigori Chujrái, fue premiada con un Bafta en 1961 y fue seleccionada en la categoría de mejor guión original en los Oscar de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. En 1962, *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo), de Andréi Tarkovski, ganó el León de Oro de la Mostra de Venecia y fue el primero y más emblemático aval internacional a la nueva generación de cineastas soviéticos.
 - 2 Inicialmente, el proyecto *La puerta de Ílich* fue bien aceptado e incluso recibido con entusiasmo por los Estudios Gorky, especializados en cine infantil y juvenil. Según las actas del estudio recogidas por Artem Demenok y publicadas en *Iskusstvo Kino* en 1988, en la reunión mantenida el 16 de diciembre de 1960 para discutir el proyecto, el guionista V. Soloviev, miembro de la Comisión de Seguimiento Artístico, encargada del seguimiento de la producción, expresó que «este es el único guión que conozco que habla abierta y sinceramente sobre nuestro tiempo, sobre lo que es realmente importante y nos incumbe. [...] Una cosa extraña pero necesaria hoy en día» (DEMENOK, 1988: 97, cit COXE, 2008). La de Soloviev era una opinión compartida en la reunión, sin embargo existía cierta prevención respecto a cómo sería acogido por el Ministerio de Cultura. «Si fuera necesario —explicó V. Ezhov—, nos dirigiremos a Ekaterina Alekseyevna Furtseva (Ministra de cultura) y ella lo entenderá. Le diremos que se trata de la primera exploración real y profunda de la vida contemporánea» (1988: 97). Tras

la publicación del guión literario, el Ministerio de Cultura advirtió al director de los estudios Gorky, G. I. Britikov, de que el principal error del texto era el tono contemplativo e insensible, en lugar de adoptar una actitud más cívica y activa. Según relata Josephine Woll (2000: 142 y ss.), Ekaterina Furtseva fue un apoyo importante para Jutsiev y le protegió después de la primera proyección, cuando fue criticado, entre otras cosas, por el volumen de los pasos de la Guardia Roja al pasear por las calles nocturnas: «De noche —explicó el jefe de la Comisión Ideológica— la gente debería estar dormida. Los pasos solo suenan tan fuerte en prisión» (KHOPLIANKINA, 1990: 46). Sin embargo, ella misma fue víctima de las luchas de poder que se estaban produciendo en todo el engranaje político y del partido (WOLL, 2001). En última instancia, el estreno de la película fue parado por Nikita Jruschov, tras la proyección en marzo de 1963. Durante un acto público en el Kremlin, al que acudieron en torno a seiscientos artistas y escritores invitados, el líder del partido y presidente del consejo de ministros, acusó a Jutsiev, entre otras cosas, de presentar «ideas y normas de vida pública y privada totalmente inaceptables y extrañas al pueblo soviético [...]. Traslada a los niños la idea de que sus padres no pueden ser sus maestros en la vida y de que no tiene sentido que busquen su consejo» (WOLL, 2000: 146-147). Las palabras de Jruschov, que estaban en sintonía con el nuevo estilo que había quedado expuesto en su mensaje sobre la corrupción de los principios soviéticos en el arte expresado en diciembre de 1962 en el 30 aniversario de la Unión de Artistas de Moscú, fueron definitivas en la suerte del film. *La puerta de Ílich* nunca se estrenó ni se distribuyó. Casi dos años después, el 18 de enero de 1965, se presentó una versión reducida y remontada a la que se le había cambiado el título por *Tengo 20 años*. La sociedad soviética ya no era la misma y su eco fue bastante limitado. Baste decir, por ejemplo, que el film fue visto por 8,8 millones de espectadores, una cifra muy menor comparada con las grandes producciones de la época, como *Guerra y paz* (Voyna y mir, 1965, Andréi Volkonskii), vista por 58 millones de espectadores (ZEMLYANUKHIN y SEGIDA, 1996: 251 y 72).

- 3 El llamado Deshielo que siguió a la muerte de Stalin tomó su nombre de una novela de Ilya Erhenburg publicada en 1954 titulada *Ommene.nь* (*Ottepel / El Deshielo*).
- 4 Llamativamente, como si fuera una escenificación de las cuentas que el cine acumula con el pasado, el propio argumento del film planteaba el encuentro entre el joven Sergio con el fantasma de su padre, más joven que él en el momento de la aparición, muerto con veinte años en la Segunda Guerra Mundial y que no sabía ni podía responder a las preguntas de su hijo.
- 5 Sobre esta mirada bakhtiana del espacio/tiempo de Moscú en la obra de Jutsiev, Coxe ha escrito que «durante las reuniones del estudio para discutir el guión literario de Jutsiev y Shpalikov, Jutsiev insistió en que las piedras de las calles de Moscú recordaban a las generaciones que habían caminado sobre ellas y que pretendía retratar la conversación entre Serguéi y su padre como algo real, sin recurrir a las evocaciones de un *flashback*. Este es el tipo de transformación (*remont/ ремонт*) del presente (*seichas/ сейчас*) que define la ciudad de Moscú como texto. El pasado y el presente emergen y se mezclan fluidamente sin recurrir a los trucos recurrentes del cine» (2008: 218).

REFERENCIAS

- COXE, Brinton Tench (2008). Screening 1960s Moscow: Marlen Khutsiev's *Ilich's Gate*. *Koht ja paik / Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII*, 213-227.
- DEMENOK, Artem (1988). *Zastava Ilicha-Urok Istorii*. *Iskusstvo Kino*, 6, 95-117.
- KHOPLIANKINA, Tatiana (1990). *Zastava Ilicha: Sud'ba fil'ma*. *Moskva*, 46.
- WOLL, Josephine (2000). *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. Londres: I.B. Tauris.
- (2001). Being 20, 40 years later. *Kinoeye*, 1, 8. Recuperado de <<http://www.kinoeye.org/01/08/woll08.php>> [01/04/2016].
- ZEMLYANUKHIN, Serguéi, SEGIDA, Miroslav (1996). *Domiashnaia siemateka. Otechestvennoe Kino, 1918-1996*. Moscú: Dubli-D.

MARLÉN JUTSIEV. ASÍ EMPEZÓ TODO

Resumen

Nacido en Tbilisi (Georgia) en 1925 y diplomado en el VGIK de Moscú, Marlén Jutsiev es director de cine, guionista, actor, profesor y protagonista destacado de la Nueva Ola Soviética de los años cincuenta y sesenta. Su película *La puerta de Ílich* (*Zastava Ilitsa*, 1965) se convirtió en un símbolo no oficial de la era Jrushev debido a los problemas con los censores soviéticos, que obligaron a un nuevo remontaje del film. La nueva versión se estrenó tres años después bajo el título *Tengo veinte años* (*Mne dvadzat let*, 1965). En esta entrevista inédita, celebrada en mayo de 2014, Marlén Jutsiev repasa su vida y su obra, explorando su infancia, los años en el VGIK, el origen de sus películas y los problemas con la censura soviética.

Palabras clave

Cine ruso y soviético; Jutsiev; Deshielo; censura.

Autor

Carlos Muguero es profesor de Estética del Cine en la Universidad de Navarra y director del Departamento de Cine Documental de la ECAM (Escuela de Cine de Madrid). Doctor en Humanidades (Premio Extraordinario de Doctorado) por la Universitat Pompeu Fabra, en la actualidad es profesor invitado en el Departamento de Estudios Eslavos de la University of Cambridge. Sus áreas de investigación se centran particularmente en la cultura rusa y soviética y en la representación del paisaje y la naturaleza en el cine. Fue responsable de la primera retrospectiva dedicada a Alexander Sokurov en España y del proyecto *Ver sin Vertov* en la Casa Encendida de Madrid, un proyecto curatorial que reconstruía la tradición del cine documental ruso y soviético durante los últimos cincuenta años, desde la muerte de Dziga Vertov a 2005. En el contexto de este ciclo, Muguero publicó *Ver sin Vertov (1955-2005). Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*. Entre otros, ha editado también los libros *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*; *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*; *The Man Without the Movie Camera / The Cinema of Alan Berliner*; y más recientemente el monográfico *Las formas de la nostalgia. Construcción y manifestaciones de 'la nostalgia de lo ruso-soviético' en la cultura cubana contemporánea*. Como cineasta, ha hecho junto con Sergio Oksman *O futbol* (2015), *Una historia para los Modlins* (2012) y *Notas sobre el otro* (2008). Contact: cmuguero@unav.es.

Referencia de este artículo

MUGUIRO, Carlos (2017). Marlén Jutsiev. Así empezó todo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 121-138.

MARLEN KHUTSIEV. HOW IT ALL BEGAN

Abstract

Born in Tbilisi (Georgia) in 1925 and trained at the State Institute of Cinematography (VGIK) in Moscow, Marlen Khutsiev is a film director, screenwriter, actor and teacher, and was a significant protagonist of the Soviet New Wave of the 1950s and 1960s. His film *Ilyich's Gate* (*Zastava Ilitsa*, 1965) became an unofficial symbol of cinema during the Khrushchev Thaw due to the problems it faced from the Soviet censors, whose reservations meant that it had to be completely re-edited. The new version of the film was released three years later under the new title of *I am Twenty* (*Mne dvadzat let*, 1965). In this previously unpublished interview, which took place in May 2014, Marlen Khutsiev takes us on a journey through his life and work, exploring his childhood, the VGIK years, the origins of his films and his problems with the Soviet censors.

Key words

Russian and Soviet cinema; Khutsiev; Thaw; Censorship.

Author

Dr Carlos Muguero is reader in Film Aesthetics at the Universidad de Navarra and Head of the Department of Documentary Film at the ECAM (Madrid Film School). He was awarded a Ph.D. in Humanities (Extraordinary Doctorate Award) from the Universitat Pompeu Fabra and is currently Visiting Scholar in the Department of Slavonic Studies at the University of Cambridge. His research interests lie in Russian and Soviet culture, and the portrayal of nature and landscape in cinema. He curated the first Alexander Sokurov retrospective ever held in Spain and *Ver sin Vertov*, a curatorial project to reconstruct the Russian and Soviet documentary film tradition of the last fifty years, from Dziga Vertov's death to 2005, held in the Casa Encendida cultural centre in Madrid. In the wake of this cycle, Muguero published *Ver sin Vertov (1955-2005). Cincuenta años de no ficción en Rusia y la URSS*. He has also edited the books *Ermanno Olmi. Seis encuentros y otros instantes*; *El cine de los mil años. Una aproximación histórica y estética al cine documental japonés*; *The Man Without the Movie Camera / The Cinema of Alan Berliner*; and more recently *Las formas de la nostalgia. Construcción y manifestaciones de 'la nostalgia de lo ruso-soviético' en la cultura cubana contemporánea*. As a filmmaker, he has worked alongside Sergio Oksman in the making of *O futbol* (2015), *A Story for the Modlins* (2012) and *Notes on the Other* (2008). Contact: cmuguero@unav.es

Article reference

MUGUIRO, Carlos (2017). Marlen Khutsiev. How it all began. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 121-138.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

