



# SERGEI LOZNITSA EXPERIMENTAR LA HISTORIA

ENERO — MARZO 2022



Igual que pasa con España –aunque ciertamente se trata de un mal endémico y generalizado–, en Rusia existe un problema de conocimiento crítico de su propia historia, en particular de la historia reciente, que tiene una relevancia de primer orden para entender el presente. Basta con mirar la actual escalada de tensión con Ucrania (febrero de 2022) bajo la luz que desprende *Babi Yar. Context* (2021), la última película de Loznitsa, en la que da cuenta de la invasión de Ucrania por las tropas nazis durante la Segunda Guerra Mundial, de sus políticas de exterminio y de la recuperación posterior de los territorios por parte de la URSS, para comprobar que la historia no se entiende si se la piensa en términos lineales y que no podemos ubicarnos con garantías de éxito en el presente sin conocer el pasado.

El desconocimiento de la historia del siglo XX y el déficit de memoria histórica de la sociedad rusa en su gran mayoría, así como las consecuencias de ambos en el devenir político de Rusia y su ámbito geográfico de influencia, es una de las preocupaciones que alimentan desde siempre el cine de Sergei Loznitsa. Por eso el trabajo con archivos –como el Archivo Estatal de Cine y Fotografía de Rusia, el Gosfilmofond-Archivo Cinematográfico Nacional de Rusia, o los Archivos Centrales del Estado de Fotografía y de Ucrania, entre otros– es uno de los recursos creativos más habituales en su obra. La investigación y el rescate de materiales, producidos en ese registro perpetuo al que se refería Adorno, que se conservan en los fondos de las filmotecas está presente en ella

desde *Blockade* (2005) hasta la reciente *Babi Yar/Context* (2021). Imágenes de un pasado de mitos, miedos, héroes, ingenuidades, utopías y desengaños, que vuelven a la vida en forma de nuevas películas que invitan a hacer memoria sobre varios episodios fundamentales de la historia de la URSS: la vida cotidiana durante el sitio de Leningrado en la Segunda Guerra Mundial (*Blockade*); secuencias propagandísticas sobre los avances industriales y sociales de la URSS que originalmente formaban parte de noticieros del régimen soviético (*Revue*, 2008); las movilizaciones callejeras tras el intento de golpe de estado de agosto de 1991 contra el gobierno de Gorbachov que aceleró la caída de la Unión Soviética a finales de ese año (*The Event*, 2015); el juicio contra los supuestos saboteadores del Partido Industrial, uno de los litigios grabados y retransmitidos con finalidad ejemplarizante más conocidos del estalinismo (*The Trial*, 2018); escenas de los días que siguieron a la muerte de Stalin, desde la sobriedad de las vestimentas de los apesadumbrados campesinos que despiden a su líder hasta la introducción del ataúd de ciencia ficción kitsch del líder soviético en el mausoleo de la Plaza Roja (*State Funeral*, 2019); y la crónica de guerra, exterminio y olvido ocurrido en Ucrania desde 1941 en adelante (*Babi Yar. Context*).

Si tiramos un poco más del hilo del citado argumento de Adorno, las imágenes de archivo en bruto llevarían incorporada esa “confusa mezcla entre la información manipuladora (...) y la inconsciencia de las acciones dirigidas”, y el trabajo del



*Revue*

director de cine que las usa para dar forma a nuevas películas ha de ser consciente de lo peligroso de esa mezcla. Ante el reto de trabajar con materiales tan volátiles, Loznitsa intenta poner orden sobre la base de un mismo recurso formal. Las secuencias seleccionadas tras el proceso investigativo se ordenan al servicio del relato histórico, pero apenas se manipulan (banda sonora aparte). Los fragmentos, que vienen de diversas cintas, se yuxtaponen separados por cortes en negro ligeramente más largos de lo que es habitual cuando no se quiere que el montaje se note, para marcar la intervención del autor y avisar de que ese material ha sido tratado, igual que ocurre con los bloques de piedra sutilmente distintos de los edificios que se restauran.

A pesar de partir de un recurso estético común, las películas de archivo de Loznitsa son claramente distinguibles en términos formales, pues todas cuentan con elementos de estilo propios. En este sentido cabe destacar, por ejemplo, la sequedad en el tratamiento de las imágenes de *Blockade*, que es amenizada por una banda sonora que reconstruye (de manera igualmente sobria) el contexto bélico; las secuencias de la propaganda soviética que nutren *Revue*, a las que despoja de su oficialidad al sacarlas del contexto del informativo para mostrar un retrato de base de la sociedad de los años 50 y 60 en la URSS; el gesto barroco de incorporar fragmentos musicales de Tchaikovsky o Yevtushenko, entre otros, a la narración de la caída





[filmotecaespañola.es](http://filmotecaespañola.es)



[vimeo.com/filmotecaespanola](https://vimeo.com/filmotecaespanola)



[instagram.com/filmotecaes](https://instagram.com/filmotecaes)



[facebook.com/FilmotecaES/](https://facebook.com/FilmotecaES/)



[twitter.com/Filmoteca\\_es](https://twitter.com/Filmoteca_es)



[t.me/filmoteca\\_es](https://t.me/filmoteca_es)