

plona.

## El mito de San Petersburgo en el cine soviético a través de las adaptaciones de 'El capote' de Gógol

### *The Myth of St. Petersburg in the Soviet Cinema throughout Gogol's The Overcoat adaptations*

Recibido: 19 de abril de 2010

Aceptado: 22 de mayo de 2010

**RESUMEN:** Desde su fundación en 1703, San Petersburgo-Petrogrado-Leningrado ha sido un mito recurrente en la cultura rusa. La ciudad ha simbolizado la occidentalización de Rusia. Los estudios de este fenómeno se han centrado sobre todo en investigar cómo se creó mito en la literatura, pero no en el cine. Este artículo examina la representación de la ciudad en dos películas soviéticas: *El Capote: una película al estilo de Gógol* (*Kino-p'esa v manere Gogolia*, (Kozintsev and Trauberg, 1926) y *El Capote/Shinel'* (Batalov, 1956) como nuevas versiones del mito de la ciudad. A través de la obra de Gógol, las adaptaciones soviéticas muestran la forma en la que la herencia cultural del pasado fue relevante y cómo un mito puede dar sentido a una sociedad que necesita definir su identidad.

**Palabras clave:** cine ruso, mito de San Petersburgo, Gógol, El Capote.

**ABSTRACT:** Since its foundation in 1703, St Petersburg-Petrograd-Leningrad has become a recurrent myth of Russian culture. The city has been the symbol of the westernization of Russia. Different studies on this phenomenon have been limited to literary research on this mythmaking, but no approaches have been offered by film studies. This article offers an analysis of the depiction of the city in two soviet films which offer new versions of the aforementioned myth: *The Overcoat: A Film-Play in the Manner of Gogol/Shinel' Kino-pesa v manere Gogolia*, (Kozintsev and Trauberg, 1926) and in *The Overcoat/Shinel'* (Batalov, 1956). Throughout Gogol's work, soviet adaptations reveal the way in which cultural heritage was relevant and how a myth can make sense to a society that needs to define its identity.

**Key words:** Russian cinema, Myth of St. Petersburg, Russian Myth, Gógol, The

## 1. Introducción

Desde el momento de su fundación, San Petersburgo fue a la vez una ciudad y un símbolo. En 1703, el zar Pedro I decidió construir una ciudad en la desembocadura del río Neva en el mar Báltico. San Petersburgo, de acuerdo con la idea del zar, sería la capital del Imperio ruso y la ventana a Europa. De esta manera Rusia dejaba atrás su pasado bárbaro y oriental para convertirse en una nación dentro de la Europa occidental. La ciudad tuvo desde sus orígenes una doble existencia, una histórica y otra mítica en la literatura creada a partir de las leyendas en torno a su origen. El mito de San Petersburgo es, de acuerdo con Katherina Clark, el principal mito de la identidad nacional rusa y el más reinterpretado en la cultura rusa moderna:

The myth of Petersburg, sometimes referred to as the Petersburg theme, has been an obsession of Russian intellectual life since at least the beginning of the nineteenth century. There is a scarcely a major writer, historian, or thinker who has not examined the meaning of Petersburg<sup>1</sup>.

A lo largo de los últimos tres siglos, San Petersburgo ha simbolizado para los rusos o bien el destino histórico de su país, o bien la lucha entre esclavófilos y occidentalistas. En la época de la Revolución Bolchevique la ciudad fue interpretada como símbolo del Antiguo Régimen, como ciudad de los zares. Petrogrado pasó luego a simbolizar la ciudad utópica porque allí había comenzado la Revolución Bolchevique. En 1924, tras la muerte de Lenin, la ciudad cambió de nombre, Leningrado y durante el estalinismo, sufrió grandes purgas. La ciudad y sus habitantes siempre fueron vistos por las autoridades soviéticas de Moscú como un reducto de la *intelligentsia* y de librepensadores. Durante la II Guerra Mundial, la ciudad vivió un asedio nazi que duró 900 días. Este hecho, desde entonces, se interpreta como el carácter heroico de los habitantes de la ciudad.

Los estudios sobre el mito de San Petersburgo investigan cómo en la literatura rusa moderna, partiendo de *El caballero de Bronze* (*Medni sadnik*, 1833) de A. Pushkin, se crea la historia mítica de la ciudad<sup>2</sup>. Los trabajos se centran

<sup>1</sup> CLARK, Katherina, *Petersburg, crucible of cultural revolution*, Harvard University Press, Cambridge, MA, p. 4.

<sup>2</sup> Los principales estudios sobre el mito son ANTSIFEROV, Nicolai, *Dusha Peterburga* (*El alma de San Petersburgo*), YMCA Press, Paris, 1978. RUBLE, Blair A., *Leningrad: Shaping a Soviet city*, University of California Press, Berkeley, CA, 1990. VOLKOV, Solomon, *St. Petersburg: A cultural History*, Free Press, New York, NY, 1995. CLARK, Katherina, *op. cit.* LOTMAN, Yuri M., "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana", *Revista de Occi-*

en la semiótica urbana, abordando lo que se conoce como 'el texto de Petersburgo en la literatura rusa', según expresión de Toporov.

En el cine ruso también se reescribe el mito de la ciudad. En las películas soviéticas San Petersburgo es el escenario de la historia y también un espacio simbólico con el que se alude al pasado mítico de la ciudad. Los trabajos que estudian la relación entre San Petersburgo y el cine se centran en dos aspectos:

1. La reinterpretación soviética del mito y el vínculo del cine con la historia. E. Widdis, K. Clark o J. Goodwin analizan cómo el cine soviético de vanguardia de-construía el pasado imperial de la ciudad, de esta manera se creaba el nuevo mito de Petrogrado revolucionario, la ciudad utópica<sup>3</sup>.

2. En la obra de los directores que trabajaron en los estudios cinematográficos de la ciudad, Lenfilm. Resulta difícil separar el cine producido por Lenfilm, de las películas que recrean mito de Petrogrado-Leningrado (nombre soviético de la ciudad entre 1924-1991). Estos estudios tenían la fama de atraer a los artistas independientes que buscaban la experimentación estética por encima del mensaje político.

La historia de Lenfilm se remonta a los orígenes de la Revolución. Tras la victoria Bolchevique en 1918, los estudios pasaron a ser propiedad del Estado, se creó entonces Goskino, más tarde Leningradkino y, a partir de 1934, Lenfilm. Los estudios de Leningrado se reestructuraron en los años 30, se pretendía así acabar con el experimentalismo formal que caracterizó el cine producido en los estudios de Petrogrado. Muchas de estas películas, sin tener como protagonista a la ciudad, prolongan el mito mediante alusiones intertextuales a la tradición literaria y cinematográfica anterior.

dente, 155, abril 1994, pp. 5-22. BAGNÓ, Vsevolod, "Petersburgo y su literatura: juego de reflejos", *Revista de Occidente*, 155, abril 1994, pp. 51-62. LINCOLN, Bruce W., *Sunlight at Midnight: St. Petersburg and the Rise of Modern Russia*, Basic Books, New York, NY, 2002. TOPOROV, Vladimir, *Peterburgskii tekst russkoi literatury*, (*El texto de Petersburgo en la literatura rusa*), Iskutssvo, St. Petersburg, 2003. CRONE, Anna L. y DAY, Jennifer J., *My Petersburg/Myself: Elegiac Identification, Mental Architecture and Imaginative Space in Modern Russian Letters*, Slavica Publishers, Bloomington, IN, 2004. BUCKLER, Julie E., *Mapping Saint Petersburg: imperial text and city shape*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2005.

<sup>3</sup> Cfr. WIDDIS, Emma, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press, New Haven, CT, 2003, pp. 76-96. GOODWIN, James, *Eisenstein, Cinema and History*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1993, pp. 12-18. CLARK, Katerina, *op. cit.*, p. 263-264.

Entre los directores que encarnarían ‘el espíritu de Lenfilm’ y crearon el estilo de estos estudios cabría destacar a Fridrikh Ermler<sup>4</sup>, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg<sup>5</sup>, Iosef Heifitz<sup>6</sup> o Alexei German<sup>7</sup>. De acuerdo con Nancy Condee, este estilo se caracterizaría por la fidelidad al detalle y el lirismo en la vida corriente con el que se transmite una gran fuerza afectiva<sup>8</sup>. A estos aspectos se pueden añadir dos rasgos de la prosa de Gógol. En primer lugar, el énfasis en lo prosaico de la vida, así como la manera en que se genera lo grotesco, mezclando detalles superfluos y escenas cómicas con trágicas. La historia de la ciudad como tema en el cine de Lenfilm, desde la Revolución hasta el Deshielo, se podría resumir en cinco fases:

Primera, en los años posteriores a 1917, el cine de vanguardia fijó el mito romántico de la Revolución a través de sus experimentos fílmicos: Las aventuras de Oktabrina (Pojozdeniia Oktiabrini de Kozintsev y Trauberg,

<sup>4</sup> Fridrikh Ermler (1868-1967) rodó su primera película en 1924. Su película más conocida es *Fragmentos del imperio/Oblomo imperii*, 1929 cuenta la historia de un soldado de la Guerra Civil sin memoria que regresa a la nueva Unión Soviética, a lo largo de la película se produce el contraste entre lo viejo y lo nuevo. De acuerdo con Taylor, sus películas reflejan un fuerte sentido del realismo e independencia creativa. Cfr. TAYLOR, Richard, WOOD, Nancy, y otros (eds.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, BFI Publishing, London, 2000, p. 70.

<sup>5</sup> Grigori Kozintsev (1905-1973) y Leonid Trauberg (1902-1990) fundaron en 1920 en Petrogrado el grupo de las FEKS –Fábrica del actor excéntrico–. En los años posteriores a la Revolución rodaron películas con las que aspiraban a crear lo que ellos llamaban el arte excéntrico. Su estilo expresionista fue imitado como modelo en las adaptaciones literarias soviéticas. Al final de su carrera, Kozintsev adaptó *El rey Lear/Korol Lear* 1973, película reconocida como una de las mejores adaptaciones de Shakespeare. Cfr. SCHNITZER, Luda y Jean y MARTIN, Marcel, *El cine soviético visto por sus creadores*, Sígueme, Salamanca, 1975, pp. 111-136.

<sup>6</sup> Iosef Heifits (1905-1995), trabajó en Lenfilm desde 1928. Sus obras más reconocidas son las películas que caracterizan el cine de la época del deshielo, tras la muerte de Stalin y las adaptaciones de los cuentos de Chéjov, en especial *La dama y el perrito/Dama s sobachkoi*, 1960.

<sup>7</sup> Alexei German (1938) Se formó junto a Kozintsev en Instituto Estatal de Música, Teatro y cine donde se graduó en 1960. Sus películas tienen como tema principal la vida de la generación que vivió el estalinismo (*Mi amigo Ivan Lapshin/Moi drug Ivan Lapshin*, 1979 y *20 días sin guerra/Dvadstat dney bez voyni*, 1976), la originalidad y el inconformismo de German marcaron a la generación de Lenfilm de los años 80. Cfr. TAYLOR, Richard, WOOD, Nancy, y otros (eds), *op. cit.*, p. 82.

<sup>8</sup> Cf. CONDEE, Nancy, *Imperial Trace. Recent Soviet Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2009, p. 196 y LAURENT, Natacha, “Le Modèle soviétique des studios, L'exemple de Lenfilm”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n<sup>o</sup> 46, abril-junio 1995, pp. 107-116.

1924), *La rueda del diablo* (*Chiortovo Koleso* de Kozintsev y Trauberg, 1926) o *Fragmentos del imperio* (*Oblomok imperii* de Ermler 1929)<sup>9</sup>.

Segunda, en la década de los 30, Lenfilm cambió el experimentalismo por la ideología y el estilo del realismo socialista<sup>10</sup>, las películas ejemplos de la época y más conocidas serían *La trilogía de Maxim* (*Maksim* de Kozintsev y Trauberg, 1935-1938) y *Chapaev* (*Chapaev*, Hermanos Vasiliev, 1934).

Tercera, durante la II Guerra Mundial y la postguerra, en las que Leningrado se convirtió en la ciudad heroica por su resistencia al nazismo. El asedio de 900 días a la ciudad por parte de las tropas nazis y la batalla son retratados en documentales como *Leningrado en Batalla* (*Lengria v Borbe*, Lenfilm, 1942)<sup>11</sup>. Las imágenes documentales, los periódicos y fotografías de entonces vuelven a emplearse en dos películas recientes sobre el sitio de Leningrado, por ejemplo, en las dos tituladas *Bloqueo* (*Blockada* de S. Loznitsa, 2006 y Sokurov, 2009). Se reconstruye así de nuevo la historia de la ciudad en un momento en que la historia y el mito se funden.

Cuarta, en la época del Deshielo de Jruschov. A partir de 1956, en los estudios de la ciudad se realizaron adaptaciones de obras de Gógol, Tolstoi y Dostoievsky hoy en día clásicas. En estas películas se recupera el mito de San Petersburgo y, como en las dos adaptaciones que aquí se analizan, el mito decimonónico de la ciudad dialoga con las interpretaciones soviéticas de Leningrado<sup>12</sup>. La visión romántica de Petrogrado se contraponen con los barrios y fachadas soviéticas. Al heroísmo del realismo socialista se contraponen las historias de la vida privada. El cine de Alexei German y de la generación a la que él enseñó tiene como tema principal el retrato de la época soviética y de los años de guerra. Películas como *Un día largo y feliz* (*Dolgaya Schstalivaya Zhzin Shpalikov*, 1966) o *Veinte días sin guerra* (*Dvadsat dnei bez vojny*,

<sup>9</sup> Cf. WIDDIS, Emma, *op. cit.*, p. 92, en especial el comentario a *Fragmentos del imperio/Oblomok imperii*, (Ermler 1929). El icono de la revolución se creó también con películas coproducidas por Lenfilm y que además supusieron una nueva forma de hacer cine, por ejemplo, *Octubre/Oktobre* (Eisenstein 1926-2927) y *El hombre con la cámara/Chelovek s kinoapparatom* (Vertov, 1929).

<sup>10</sup> Cf. KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society. From Revolution to the death of Stalin*, Tauris, London, 2001, pp. 143-164.

<sup>11</sup> Cfr. KIRSCHENBAUM, Lisa A., *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995. Myth, Memories, and Monuments*, Cambridge University Press, New York, NY, 2006, pp. 77-78 y MURATOV, Leonid, *Obraz blokadnogo Leningrada v sovetskom kinematografe*, Leningrad, 1986.

<sup>12</sup> Cfr. HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, *Russian and Soviet Film Adaptation of Literature 1900-2001: Screening the word*, Routledge, New York, NY, 2005, pp. 15-19 y MURATOV, Leonid, "Ekranny obraz Peterburga-Petrograd-Leningrada" ("Adaptación de obras de Petersburgo-Petrogrado-Leningrado"), *Neva*, nº 1, 1978, pp 15-31.

German, 1976) intentan comprender qué ha sido la vida de sus padres –los que vivieron el estalinismo y las grandes purgas–; siguen en el estilo de sus maestros en Lenfilm (Ermler, Kozintsev o Heifitz).

Quinta, en mitad de los años 80, con la llegada de la Perestroika, una nueva generación de directores escépticos con la Unión Soviética se sintió atraída por el mito de la ciudad. Dinara Asanova, Yuri Mamin, Dmitri Astrakhan, Vitaly Melnikov, Kira Muratova, Alexander Sokurov, Irina Erveeteva, Serguei Sneshkin o Dimitri Meskhiev. Todos están influidos por la tradición de la ciudad y en muchas de sus películas se mezcla el lirismo y lo prosaico de la vida, realidad y fantasía al estilo de Gógol. En la etapa post-soviética Sokurov es, de estos autores, quien ha tenido mayor reconocimiento extranjero y quien ha marcado el experimentalismo estético en la línea de Tarkovsky. En la filmografía de Sokurov la recreación del mito de San Petersburgo es constante, por ejemplo en los documentales *Elegía a Petersburgo* (*Petersburgskaia elegiia* 1989), los diarios de San Petersburgo en los años noventa y *El Arca rusa* (*Russkii Korcheg*, 2002) y *Bloqueo* (*Blockada*, 2009). En estas películas hay una idea sobre la historia de la ciudad, sobre la relación entre historia y la memoria<sup>13</sup>. Por medio de representaciones artísticas, imágenes de archivos, música y libros, Sokurov plantea una reflexión sobre la historia de Rusia en la que el mito, la historia y la memoria se mezclan.

Las películas que reinterpretan el mito de la ciudad suelen ser adaptaciones de la literatura que originó la leyenda de San Petersburgo o de momentos en los que historia y mito se entrelazan. Entre las primeras estarían las versiones cinematográficas de obras de Pushkin, Gógol, Dostoievsky, Biely, Ajmátova, Bitov o Brodsky. Desde *Noches Blancas* (*Bielki noch*, 1934) de G. Rosa y V. Stroeva, basada en la novela homónima de Dostoievsky hasta la reciente *Una habitación y media* (*Poltori Komnati*, 2008) de A. Khrzhanovsky. Este film recrea la vida en Leningrado en los años 60 a partir de los ensayos y los poemas de Joseph Brodsky. En las películas que recrean la historia se seleccionan tres hechos históricos a partir de los que se construye el mito: Primero, la fundación de la ciudad como en *Pedro el Grande* (*Piotr Pierbi*, 1938-1937) de V. Petrov. Segundo, la Revolución (*Octubre/Octyabr* de S. Eisenstein y G. Alexandrov, 1924) y, tercero, el sitio de Leningrado durante la II Guerra Mundial (*Bloqueo/Blockada*, Sokurov, 2009).

Este artículo se centra en analizar la presencia del mito en dos películas: *El Capote: una película al estilo de Gógol*/ *Kino-p'esa v manere Gogolia*, (Ko-

<sup>13</sup> Cfr. GILLESPIE, David y SMIRNOVA, Elena, "Alexander Sokurov and the Russian Soul", *Studies in European Cinema*, vol. 1.1, 2004, p. 64 y CONDEE, Nancy, *op. cit.*, pp. 159-184.

zintsev and Trauberg, 1926) y *El Capote/Shinel* (Batalov, 1959). A través de la obra de Gógol, las versiones cinematográficas muestran la forma en la que la herencia cultural del pasado fue relevante. Estas películas se estrenaron en dos momentos claves de la historia de la Rusia soviética: los primeros años de la Unión Soviética y el periodo del deshielo de Jruschov tras la muerte de Stalin. En esos momentos supusieron una redefinición de lo que significa ser ruso o soviético. La vuelta al mito de San Petersburgo contribuyó, en cierta manera, a interpretar al pasado como parte orgánica del presente. La adaptación cinematográfica de obras clásicas de la literatura rusa anteriores a la Revolución, por parte del cine soviético, supuso un regreso a las raíces de su cultura. La literatura rusa se reinterpretó de acuerdo con el contexto en el que las películas se produjeron. Bien para adscribir las al canon del realismo socialista y así legitimar la ideología soviética<sup>14</sup> o, por el contrario, en épocas de caos y cambios históricos, la tradición literaria se convirtió en uno de los pocos bastiones de certezas de la identidad nacional rusa<sup>15</sup>.

## 2. Metodología de análisis

La adaptación es entendida aquí en un sentido amplio puesto que se pretende analizar cómo se recrea y se alude a un mismo mito en dos películas desde el punto de vista diacrónico. De acuerdo con Thomas Leitch, el concepto de adaptación está cambiando, en *Film Adaptation and its Discontents* advierte que “adaptation and allusion are clearly intelligible only within a broader study of intertextuality”<sup>16</sup> y Linda Hutcheon compara la adaptación con la biología y la define como: “adaptation is how stories evolve and mutate to fit new times and different places”<sup>17</sup>.

Para estudiar la intertextualidad se establecerán primero los rasgos del mito de San Petersburgo y cómo Gógol los reinterpretó a través del cuento “El Capote”. Tras esto, se analizarán las dos versiones cinematográficas de este cuento siguiendo, para luego establecer las similitudes y las diferencias e interpretar las visiones del mito en la conclusión.

<sup>14</sup> Cfr. HUTCHINGS, Stephen, *Russian Literary Culture in the Camera Age. The word as image*, Routledge, New York, NY, 2004, p. 113.

<sup>15</sup> Cfr. GILLESPIE, David, “New version of Old classic: Recent cinematic Interpretations of Russian Literature”, en BEUMERS, Brigit (ed.), *Russian on Reels The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, Tauris, London, 1999, p. 116.

<sup>16</sup> LEITCH, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 2007, p. 126.

<sup>17</sup> HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, NY, 2006, p. 177.

Para el análisis de las películas se sigue la propuesta de Robert Stam en “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”<sup>18</sup>. Se analizarán las diferentes reestructuraciones de la trama, la caracterización, los temas y los diferentes contextos históricos en el que se produjeron las películas. De esta manera se pretende comprender el diálogo y la intertextualidad que se producen entre las adaptaciones, el cuento de Gógol y el mito de la ciudad. Para estudiar el sentido dado a la representación de la ciudad, se atenderá también a la propuesta de Karen Lury para el estudio de las relaciones entre el cine y la ciudad, en concreto cuando afirma:

There is an attempt here to relate the construction of the diegesis ‘the world’ of the film (emphasizing the use of framing, the use of landscape architecture and *mise-en-scene*, the placing of characters within particular geographical locations) with the lived world of social relations<sup>19</sup>.

La identificación de estos elementos en el discurso fílmico en un primer nivel de análisis, permitirá en un segundo momento establecer la interpretación del sentido que la ciudad puede tener en tanto que símbolo. Las dos películas analizadas, como se verá, establecen la versión del mito, no sólo a partir de las alusiones a Gógol, sino también mediante alusiones a otras obras que han conformado el mito de San Petersburgo, Petrogrado, Leningrado.

### 3. *El mito de San Petersburgo en “El Capote” de Gógol*

#### 3.1. *El mito de San Petersburgo*

El mito se origina con las leyendas alrededor de su construcción, de cómo la ciudad fue entrevista por un zar visionario en el golfo de Finlandia. El lugar era y es un archipiélago de 101 islas, un terreno inundable. La ciudad, diseñada a imagen de las ciudades europeas en las que había vivido Pedro el Grande, fue construida por presos. San Petersburgo representó, desde el primer momento, la modernización y la occidentalización del Imperio Ruso.

En la literatura, *El Caballero de bronce* (1833) de Aleksander Pushkin es el anti-mito que origina la leyenda de la ciudad. En esta obra en verso, Evgueni, un joven funcionario que ha perdido a su novia por la inundación ha-

<sup>18</sup> Cfr. STAM, Robert, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Brunswick, NJ, 2000, pp. 54-76.

<sup>19</sup> LURY, Karen y MASSEY, Doreen, ‘Making connections’, *Screen*, vol. 40, n.º 3, Autumn 1999, p. 233.



bida en 1824, se dirige a la estatua ecuestre de Pedro I para recriminarle que construyera la ciudad sobre las marismas del Báltico, terreno que el mar inunda. La estatua persigue al pobre funcionario por la ciudad. La reinterpretación literaria de la historia que realiza Pushkin de la fundación conforma los elementos fundamentales de mito<sup>20</sup>:

1. La estatua ecuestre de Falconet de Pedro I –un visionario alentado por sus ideas, no por la realidad–. En la estatua, Pedro I intenta dominar un caballo que simbolizaría Rusia, a quien intenta conducir hacia la razón, hacia Occidente, hacia la Modernidad. Para ello, Pedro I decide construir una ciudad en un lugar excéntrico, extremo. Lotman dirá que este carácter de la ciudad hace que pueda interpretarse en un doble sentido: “Como victoria de la razón sobre los elementos y, por otra, como una perversión del orden natural”<sup>21</sup>.

2. El funcionario desgraciado que se rebela al poder (el débil frente al poderoso), teniendo como telón de fondo los pórticos clasicistas y las estatuas. El enfrentamiento entre estas dos magnitudes tan dispares, el funcionario débil y la majestuosidad de los edificios, estatuas o poderosos, es la base del destino trágico y a la vez grotesco de los protagonistas de la literatura de San Petersburgo. Resulta trágico porque la ciudad se convierte en símbolo del Apocalipsis, es la respuesta de la naturaleza ante la osadía del Zar. Las víctimas de esta ‘perversión del orden natural’ que es la ciudad serán viudas, funcionarios, copistas, estudiantes tuberculosos, la galería de personajes que habitan el San Petersburgo de Dostoievsky y de Gógol. Grotesco, porque en la vida de los protagonista de estas historias los sucesos trágicos se mezclan con lo cómico dando lugar a lo grotesco.

3. El carácter fantasmagórico e irreal que da un aspecto abstracto a la ciudad, donde las estatuas se encarnan y los fantasmas, como en el cuento de Gógol, pueden tener bigote e increpar al personaje. Lotman habla del carácter teatral de la ciudad<sup>22</sup> y Joseph Brodsky escribe que “no hay ningún otro lugar en Rusia donde los pensamientos se alejen tan libremente de la realidad, y con la aparición de San Petersburgo se inició la existencia de la literatura rusa”<sup>23</sup>.

Por su geografía, la luz en San Petersburgo altera la percepción normal de los sentidos, su ubicación geográfica, próxima al polo norte, provoca el fenó-

<sup>20</sup> De acuerdo con Clark, “Together with the official foundation myth of Petersburg there developed a foundation antimyth that included virtually the same elements in the story of Petersburg’s foundation as did the official myth, but reinterpreted”. CLARK, Katherina, *op. cit.*, p. 4.

<sup>21</sup> LOTMAN, Yuri, *op. cit.*, p. 7.

<sup>22</sup> Cfr. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>23</sup> BRODSKY, Joseph, *Menos que uno*, Versal, Barcelona, 1986, p. 47.

meno de las noches blancas, época en las que el sol no llega a ponerse y no hay oscuridad total. El hecho de estar construida sobre las aguas y cerca del mar provoca la bruma que altera la percepción normal y convierte en visión lo que se mira. Dostoievsky describe San Petersburgo en *Memorias del subsuelo* (*Sapiski is Podlolia*) “como la ciudad más abstracta y premeditada de todo el globo terráqueo”<sup>24</sup>.

### 3.2. San Petersburgo en “El Capote” de Gogol

“El Capote” o “El abrigo”, (*Shinel*, 1842) es el relato más famoso de Nikolai Gógol (1809-1842). Parece que tomó esta historia de una noticia que leyó en la prensa en la que se contaba cómo un hombre compró un rifle nuevo para salir a cazar y lo perdía entre los juncos. Comenzó a escribirlo en 1839, con el título original de “El cuento de un clérigo quien roba El Capote”; lo terminó con la versión que se conoce en 1842, para la publicación de sus obras completas<sup>25</sup>.

Este relato lo escribió a la vez que la novela *Almas muertas* y cuenta la historia de un humilde funcionario copista petersburgués que una mañana siente pinchazos de frío en la espalda y constata que su capote tiene varios agujeros. Se dirige a Petróvich, su sastre, pero este le dice que su abrigo está tan remendado que no se puede reparar, tiene que hacerse uno nuevo. Así comienzan las penalidades de este humilde y humillado funcionario, llamado Akaki Akakievich –hasta el nombre es ridículo–, que empieza a ahorrar para comprarse uno nuevo. Después de muchas privaciones, consigue pagar el nuevo. El día que lo estrena el personaje es reconocido por sus colegas en el trabajo y hasta lo invitan a una fiesta. En el camino de regreso a casa, unos desconocidos le roban el abrigo. Akaki intentará recuperarlo acudiendo a casa de “cierto personaje importante” que desoír su desesperación. El funcionario fallece a consecuencia del enfriamiento sufrido la noche del robo. Tras su muerte, comienza el rumor de que un fantasma con los rasgos de este funcionario se aparece por la ciudad robándoles su capote. Estas apariciones fantásticas sólo cesarán cuando consigue arrebatarse el abrigo al “personaje importante” que no hizo caso a Akaki antes de morir.

Para Gógol la ciudad no es sólo el escenario de las historias (“El retrato”, “Diario de un loco” y “La nariz” están también ambientadas en la ciudad y se han publicado con “El Capote” y otros cuentos como *Historias de San Peters-*

<sup>24</sup> DOSTOIEVSKY, Fedor, *Memorias del subsuelo*, Bruguera, Barcelona, 1979, p. 13.

<sup>25</sup> Cfr. GRAFFY, Julian, *Gogol's The Overcoat*, Bristol Classical Press, London, 2000, p. 3.

burgo). Las calles, los interiores de las casas y los habitantes de la ciudad se convierten en un personaje hostil contra el que se enfrenta Akaki. El narrador de "El Capote" exclama, como el personaje de Dostoievsky: "¿Pero qué se le va a hacer?, de todo esto tiene la culpa San Petersburgo"<sup>26</sup> y, la ciudad o el lugar sobre el que se ubica, son la causa de la acción en el cuento: la necesidad de comprar un nuevo abrigo. "Hay en San Petersburgo un gran enemigo de todos los que perciben un sueldo de cuatrocientos rublos al año, poco más o menos. Ese enemigo no es otro que nuestras heladas norteañas"<sup>27</sup>. Gógol recoge de Pushkin los rasgos mencionados en el epígrafe anterior como parte del mito de la ciudad:

1. La estatua de Falconet y la presencia de Pedro I representando el origen de la ciudad y la intertextualidad de *El Caballero de bronce* de Pushkin<sup>28</sup>.

2. Gógol, siguiendo en esto también a Pushkin, le da al mito un carácter trágico al mostrar el destino del protagonista como irreversible. Sin embargo, introduce el elemento grotesco que desde ese momento se convirtió en un rasgo más del mito de la ciudad y, de acuerdo con la Escuela del Formalismo ruso es donde reside el arte de Gógol. Para Eichenbaum, lo grotesco se genera en este cuento por la presencia del narrador que es una especie de actor que intercala escenas trágicas y cómicas. La alternancia entre el tono melodramático y el estilo cómico produce lo grotesco<sup>29</sup>. Tynianov habla de la forma en que se genera la parodia en Gógol y Dostoievsky como rebelión y reinterpretación de lo que le precede. Entre estas interpretaciones formalistas y las versiones cinematográficas que aquí se estudian existe una gran relación. Por un lado, la escuela formalista influyó sobre el cine y, en particular, sobre las adaptaciones literarias como muestran sus contribuciones en la revista *Kino* (Cine)<sup>30</sup>. Además, Tynianov fue el guionista de película de 1926 y Eichenbaum fue asesor en el guión de la película de 1959.

<sup>26</sup> GÓGOL, Nicolai, *Historias Petersburguesas*, Alianza, Madrid, 1998, p. 204.

<sup>27</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 202.

<sup>28</sup> En el cuento se menciona el relato de Pushkin y la estatua "[...] o cuando no hay cosa mejor de qué hablar, contando la vetusta historieta del comandante de una fortaleza a quien le dijeron que la cola del caballo de Falconet en la estatua de Pedro el Grande había sido cercenada", GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 211.

<sup>29</sup> EICHENBAUM, Boris, "Cómo está hecho el Capote de Gógol", en TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, pp. 159-175.

<sup>30</sup> *Kino* fue una revista que se publicó entre 1924 y 1926 dedicada a las críticas y teorías sobre el cine y su relación con la literatura. La mayor parte de artículos fueron firmados por los dos autores citados y por Skolovsky, miembros de la Escuela Formalista rusa. Estos artículos aparecieron como libro en EICHENBAUM, Boris (ed.), *Poetika Kino*, Kinopectat, Leningrad, 1927. Existe una edición en español: ALBÉRA, François (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Paidós, Barcelona, 1998.

3. El carácter teatral y fantasmagórico lo introduce Gógol dotando de irrealidad a la realidad y haciendo irreal lo real. Para lo primero, el narrador cuestiona la fiabilidad de los sentidos, por la bruma y la confusión que se genera en la ciudad:

Por desgracia no podemos decir dónde precisamente vivía el funcionario que ofrecía la reunión. Nos empieza a fallar demasiado la memoria, y todo lo de San Petersburgo, con sus calles y sus casas, está tan borroso y revuelto en nuestra mente que nos es sumadamente difícil ordenarlo debidamente<sup>31</sup>.

Akaki se convierte en un fantasma invisible para todos hasta que tiene el capote nuevo. Sólo después de su muerte, cuando hasta sus compañeros de trabajo ha llegado el rumor de que se ha convertido en un fantasma, se preocupan por él. Por ejemplo, Akaki, al igual que las cucarachas, resulta invisible por la mujer del sastre Petrovich:

La puerta del piso de Petróvich estaba abierta porque su mujer había estado friendo pescado, con lo que había llenado la cocina entera de humo a tal punto que ni siquiera se podían ver ya las cucarachas. Akaki Akakievich atrevesó la cocina, sin que le viese siquiera la dueña de la casa, y entró por fin en la habitación de sastre<sup>32</sup>.

En este cuento lo fantástico resulta más verosímil que lo real: los fantasmas de Gógol parecen reales. El narrador describe las apariciones por la ciudad con detalles más precisos que los que se dan de los personajes vivos. El realismo de Gógol se convierte en irrealismo: “Este fantasma era, sin embargo, mucho más alto, ostentaba unos bigotes enormes y, caminando al parecer hacia el puente Obuhov, desapareció en las tinieblas”<sup>33</sup>.

La descripción de San Petersburgo, desde la apertura, se hace mediante la inclusión de detalles concretos y, a la vez, elude dar referencias topográficas precisas: “En el departamento... pero quizá lo mejor será no decir en qué departamento”<sup>34</sup>. Esta combinación de concreción y vaguedad establece las dos partes de la historia, la real y la fantástica. En la primera parte, hasta que muere Akaki, la historia en apariencia no tienen ningún elemento fantásti-

<sup>31</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 228.

<sup>32</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, pp. 214-215.

<sup>33</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 250.

<sup>34</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, pp. 204.

co, sin embargo no se dan detalles topográficos precisos que sería lo propio del realismo. En la segunda parte o final fantástico, la aparición de los fantasmas es ubicada en calles y puentes concretos de la ciudad<sup>35</sup>.

Para Gógol, la insignificancia de Akaki se magnifica no sólo por la humillación de los compañeros de trabajo, también por Petersburgo, poblado de fuerzas naturales hostiles (la ventisca) y de funcionarios civiles entre quienes desaparece: “Akaki fue trasladado al cementerio y enterrado. Y San Petersburgo siguió existiendo sin Akaki Akakievich, como si éste nunca hubiese vivido allí”<sup>36</sup>. Sin embargo, la historia del funcionario humillado y el estilo de Gógol pasaron a formar parte del mito de la ciudad, Dostoievsky respondería a esta obra con su primera novela *Pobres gentes*. “El capote” pasó a formar parte de la visión de la ciudad que tendrían las generaciones posteriores. En 1919, Grigori Kozintsev que dirigiría la primera adaptación cinematográfica del cuento de Gógol, llegaba a Petrogrado. Años más tarde escribiría:

Petrogrado me sorprendió por su gigantismo y su vacío. Los palacios, las avenidas, los inmensos edificios, todo parecía deshabitado e inhabitable en comparación con las callejuelas íntimas bordeadas de castaños de Kiev. La gente había abandonado todo aquello y sólo quedaban los recuerdos. Por aquella plaza huía Evgueni, jadeante, perseguido por el caballero de cobre; Akaki Akakievithch atravesaba aquella otra callejuela al volver a casa cojeando; en esta mansión se convertía Raskonikov en un asesino. Recuerdos y monumentos se materializaban en medio de la bruma helada<sup>37</sup>.

En su imaginación se encuentran los tres rasgos que se han señalado del mito. El San Petersburgo imaginado por Kozintsev estará tan presente en su película como la ciudad real a la que llega y en la que vive los años de la Guerra Civil. Se puede comparar con Gógol, quien también llegó de Ucrania y cuya visión de la ciudad estaba marcada por la obra de Pushkin.

<sup>35</sup> Cfr. NILSSON, Nils A., “Gogol’s The Overcoat and the Topography of Petersburg”, *Scandinavica*, 21, 1975, p. 17. Y, como descripción general de la ciudad en *Historias de San Petersburgo*, cfr. HERNÁNDEZ, María V., “El San Petersburgo real e imaginado por N.V. Gógol”, *Revista de Filología Románica*, 2008, anejo VI (II), pp. 207-211.

<sup>36</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 243.

<sup>37</sup> KOZINTSEV, Grigori, “Un niño de la Revolución”, en SCHNITZER, Luda y Jean, y MARTIN, Marcel (eds.), *El cine soviético visto por sus creadores*, Sígueme, Salamanca, 1975, p. 120.

#### 4. *El capote en el cine*

##### 4.1. *Una película al estilo de Gógol (Shinel'. Kino-p'esa v manere Gogolia)*

La película *El capote. Una película al estilo de Gógol* dirigida por Kozintsev y Trauberg en 1926, es una adaptación que combina dos historias de Gógol centradas en la vida de San Petersburgo: “El Capote” y “La Perspectiva Nevsky”, la historia de un joven artista que busca a una chica que ha conocido en la calle. Las dos historias son muy diferentes. Gógol escribió la primera hacia el final de su vida y “La Perspectiva Nevski” en su juventud. La película muda, rodada y montada en sólo dos meses, está marcada por la historia de los cuatro años precedentes en Petrogrado y por el guión de Tynianov.

En 1921, un grupo de jóvenes artista funda el Taller o Fábrica de los Actores Excéntricos –FEKS (*Fabrica Ekstsentircheskogo Aktyera*)–. Su manifiesto, *Eccentrism* (*Ecstsentrism*, Petrograd 1922), estaba firmado por Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, Serguei Yutkevitch y Georgi Kryzhitsky. En el ambiente vanguardista del Petrogrado que siguió a la Revolución, este grupo tiene la ambición de crear una nueva escuela de actores en la tradición del *music hall* y del circo, donde el lenguaje del cuerpo del actor, resultara elocuente y diera sentido al papel interpretado. Gógol era, bajo su punto de vista, el más ‘excéntrico’ de los escritores<sup>38</sup>. En 1922 llevaron al teatro *El matrimonio* de Gógol y este precedente inspira la adaptación cinematográfica que hacen de “El Capote”, la cual es descrita desde el título como ‘una película al estilo de Gógol’. En la presentación al guión que escribió Tynianov, este explica qué pretendían decir con esto:

El relato cinematográfico *El abrigo* no es una ilustración del célebre relato de Gógol. Ilustrar la literatura es una labor difícil y penosa para el cine, pues el cine tiene sus métodos y sus procedimientos que no coinciden con los de la literatura. El cine sólo puede esforzarse en reencarnar y en interpretar a su manera los protagonistas y el estilo de la literatura. Este es el porqué de que no nos encontremos ante un relato según Gógol, sino ante un cine-relato *a la manera* de Gógol. La trama se ha hecho en éste más compleja, el protagonista más dramático, en un nivel que no está presente en Gógol pero que, en cierto modo, es sugerido por su escritura<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. LEAMING, Barbara, *Kozintsev*, Twayne Publishers, New York, NY, 1980, p. 31.

<sup>39</sup> TYNIANOV, Yuri, “Presentación del guión de El abrigo”, en ALBÉRA, François, *op. cit.*, p. 171.

La historia es reinterpretada y complicada porque el guión combina dos relatos de Gógol y también otras obras que forman parte del canon de la literatura de Petersburgo como *El Caballero de Bronce* de Pushkin, *Pobres gentes* y *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky y de *Petersburgo* de Andrei Bieli. Sin embargo, lo más determinante es la influencia de Gógol, no tanto sobre la trama, como sobre el estilo en el que está filmada la película. San Petersburgo es vista como un espacio irreal y difuso.

La película tiende a la abstracción y, en algunos momentos, al sueño o a la pesadilla. A pesar de este carácter abstracto se identifican con claridad tres actos marcados por la música. En el primero se introduce a los protagonistas, Akaki y la ciudad y las dos tramas, Akaki y su desencuentro amoroso y su deseo de comprar un abrigo nuevo. El segundo acto describe el día que Akaki estrena su nuevo abrigo. Esto se muestra por medio del valor diegético de la música y por la imagen como un momento de plenitud, de culminación. En el tercer acto sucede el robo del abrigo y la muerte y entierro del héroe.

Los primeros planos revelan el estilo y el tratamiento de la historia. Akaki tiene la visión de una chica en la calle, pero no logra alcanzarla porque el gentío se lo impide. Akaki la sigue hasta llegar a convertirse en una sombra. La influencia del estilo de Gógol se encuentra aquí en la iluminación y la fotografía. Si se atiende a la descripción de Gógol de esa escena en "La Perspectiva Nevski":

Él se estremeció de pies a cabeza, sin querer dar crédito a sus ojos. ¡No, no podía ser verdad! De seguro que había sido la engañosa luz del farol callejero la que había podrecido la ilusión de una sonrisa en los labios de ella! O bien era su propia fantasía que se burlaba de él<sup>40</sup>.

Se puede observar cómo esta descripción en la película da lugar a una escena expresionista, por medio del uso de la luz y de las sombras de Andrei Moskvin, la iluminación tenue de los faroles y el espacio que se despuebla en la medida que Akaki en su búsqueda se aleja del centro de la ciudad. Jay Leyda fue el primero en señalar la influencia de películas del expresionismo alemán<sup>41</sup> en esta versión, en concreto de *El gabinete del Doctor Caligari* (*Kabinett*

<sup>40</sup> GÓGOL, Nicolai, *op. cit.*, p. 24.

<sup>41</sup> Cfr. LEYDA, Jay, *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965, p. 244. Esta influencia del expresionismo alemán ha sido también señalada por POLIWODA, Bernadette, *FEKS-Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Excentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*, Sagner, München, 1994, p. 198.

des *Dr. Caligari* de Robert Wiene, 1921) y de *El último* (*Der letzte Mann* de Friedrich Murnau, 1924). Aunque esta influencia ha sido estudiada, los directores insistían en que el estilo de iluminación estaba motivado por la realidad misma y por Gógol<sup>42</sup>. Estas perspectivas, en apariencia excluyentes, pueden verse como complementarias.

La iluminación en la película se combina con ángulos de cámara no convencionales que producen un carácter irreal en los objetos inanimados como arcadas, ángeles y estatuas.

Esta impresión de irrealidad aumenta con las imágenes fragmentarias de las pesadillas de Akaki. Los directores no parecen querer distorsionar la realidad, sino la percepción que tenemos de ella, en la línea de la teoría del montaje soviético de Lev Kuleshov, Vertov, Pudovkin o Einsestein. El expresionismo dado a la iluminación es un elemento más que contribuye a crear lo grotesco; como en el lenguaje de Gógol, lo grotesco se produce por el contraste entre lo real y lo absurdo en la narración, lo trágico y lo cómico. Lo grotesco encuentra su equivalente cinematográfico, por ejemplo, en la edición alterna de planos realistas con otros que producen la sensación de irrealidad. Este rasgo se relaciona con las ideas de los artistas de FEKS sobre el montaje que debía imitar el ritmo del *music hall* y con la visión de la Revolución como movimiento opuesto al estatismo de monumentos y palacios, encarnación del pasado imperialista.

La presencia de lo grotesco y lo paródico en esta película está relacionada, como se explicó más arriba, con los estudios de los formalistas rusos sobre la obra de Gógol y su colaboración en el guión. Para Tynianov la parodia es el concepto clave que nos explicaría la obra de “El capote” y *Pobres Gentes* de Dostoievsky. A pesar que las influencias de estas ideas pueden encontrarse en el guión, para Kozintsev, separándose de los formalistas, el arte de Gógol no podía reducirse a una serie de rasgos formales o estructurales<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. KOZINTSEV, Grigori, “The Cloak”, en CHRISTIE, Ian y GILLET, John (eds.), *Futurism/Formalism/Feks: “Eccentricism” and Soviet Cinema 1918-36*, BFI, London, 1978, p. 27 y TRAUBERG, Leonid, ‘Interview with Barthlemy Amengual, en CHRISTIE, Ian y GILLET, John (eds.), *Futurism/Formalism/Feks: “Eccentricism” and Soviet Cinema 1918-36*, BFI, London, 1978, p. 29.

<sup>43</sup> Kozintsev se separaba en este punto de los Formalistas: “In 1919 Boris Mikhailovich Eickhenbaum wrote an article called “How Gogol’s ‘Overcoat’ Is Made.” The very title had an air of challenge about it. Instead of general phrases about humanism Eickhenbaum revealed the fabric of literature: Language, *skaz*, intentional shift. The article is still being debated today: but where are the sorrowful eyes of Akaki Akakievich? The suffering of the humble little man? It is wrong to reduce great art to “devices.” The best definition of an object is, I feel, Tolstoy’s ‘labyrinth of connections’”. Cfr. BEARDOW, Frank, “Kozintsev and Soviet Cinema”, *Essays in Poetics*, 1, 1977, p. 10.



La caricatura o la deformación no producen en la película lo grotesco sino el choque entre tres elementos del discurso fílmico: el montaje serial y la iluminación que provocan la sensación de irrealidad; el contraste entre la música y la historia que las imágenes están contando; y el hecho de que la historia de Akaki esté cerca de la tragedia pero sin dejar de ser una comedia.

Estos contrastes consiguen, en última instancia, deconstruir el mito de la ciudad imperial que es el San Petersburgo de Gógol. La ciudad es la protagonista de la historia junto con Akaki. Las escenas exteriores muestran a Akaki perdido en San Petersburgo cubierto por la niebla. En el primer acto, Akaki es testigo de una ejecución cerca del Palacio de Invierno. La escena alterna planos de Akaki con planos de la ejecución y con planos de la estatua de Pedro I, mientras Akaki resbala por la nieve.

En el cine soviético de los años 20, la caída de las estatuas simbolizó el derrocamiento del poder imperial. *Octubre* de Eisenstein y Alexandrov –película que fundó el mito de la Revolución Bolchevique– comienza con una estatua derribada por los soviets. De acuerdo con Margolit, la relación entre las estatuas y Akaki en la película empujea al personaje hasta reducir la figura humana a un insecto<sup>44</sup>. Sin embargo, las estatuas, además de representar el poder derrocado y la insignificancia del protagonista, puede tener en la película un tercer sentido. Akaki, tras el robo, antes de acudir ‘al señor importante’ que nos cuenta Gógol, acude a una serie de estatuas que representan la tradición desde Egipto hasta Roma. La secuencia, además de recordar al personaje de Evgueni de *El caballero de bronce* de Pushkin que se enfrenta a la estatua ecuestre de Pedro I, remite a la idea de San Petersburgo como la encarnación de la Tercera Roma, la ciudad utópica. En el contexto de la creación de la Unión Soviética (1922) y de la creación del imperio soviético, San Petersburgo encarna al imperio zarista que había caído y la esperanza en la utopía, porque allí comenzó la Revolución. De hecho, la ciudad, que pasó a llamarse Petrogrado durante la I Guerra Mundial para así quitar la resonancia germánica de San Petersburgo, cambió de nombre tras la muerte de Lenin. De esta manera, la propaganda soviética ligaba la interpretación simbólica de la ciudad a Lenin y a su llegada a la Estación de Finlandia como punto de partida de la época soviética.

<sup>44</sup> MARGOLIT, Evguenii, “Monumental Sculptures in Soviet Cinema of the 1920’s”, *Kinokultura*, nº 26, 2009, <http://www.kinokultura.com/2009/issue26.shtml>, 10-3-2010.

#### 4.2. *El capote* (Shinel)

En 1959, tras la celebración del centenario de la muerte de Gógol en 1952 y la muerte de Stalin en marzo de 1953, un actor joven, Alexei Batálov, dirige *El capote*. Sólo dirigiría otra película, una adaptación de *El jugador* de Dostoievsky. Como actor, Batálov fue el protagonista de los filmes más famosos en la época del Deshielo<sup>45</sup>. Tuvo un papel en *La gran familia* (*Bolshaia semia* de Kheifits, 1954), el primer film tras el estalinismo en tartar las nociones de integridad, dignidad y confianza. También intervino en *El caso Rumiantsev* (*Delo Rumiantseva* de Heifitz, 1955), en *Mi querida persona* (*Durogoi moi chelovek* de Kheifit, 1958) y en *Cuando pasan las grullas* (*Letiat zhuravli* de Kalatozov, 1957). El tema de estas películas, centradas en casos de conciencia y en vidas humanas individuales supuso también, frente al heroísmo de la colectividad del estalinismo, un cambio en el lenguaje cinematográfico. El primero de ellos se aprecia en que los directores comenzaron a centrarse en motivos de la vida cotidiana y para ello se desarrolló todo un nuevo estilo de planos y del rodaje en interiores. De acuerdo con Woll:

The camera became much less obtrusive and avoided the self-conscious acute angles made famous by Soviet masters of the 1920s; an inflected angle and a neutral middle distance proved more effective in revealing characters within their domestic environments, surrounded by the bric-a-brac of their lives<sup>46</sup>.

A la luz de este contexto, en *El Capote* de Batálov pueden verse varios rasgos que lo convierten en un film propio de esta época. La película, que intenta revelar el mundo interior de Akaki, está rodada sobre todo con planos medios y en interiores. El relato de la vida del protagonista sigue el mismo orden que el de Gógol. La primera escena muestra el bautizo de Akaki y la cámara alterna primeros planos del rostro de la madre y del bebé. En la escena siguiente, manteniendo la elipsis del cuento, se ve a Akaki de adulto, funcionario y copista humillado por todos los que le rodean: la casera donde vive, los compañeros de trabajo y el sastre Petróvich. Frente a la apertura de la versión anterior, que comienza con la escena en la calle, esta película se abre

<sup>45</sup> El deshielo fue un tiempo, tras la muerte de Stalin, en que se vivió una cierta flexibilidad en política y en la cultura. El término se emplea aquí para referirnos al período del cine soviético que va de 1954 a 1967 como queda delimitado en el influyente estudio de Josephine Woll. Cfr. WOLL, Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Tauris, London, 2000.

<sup>46</sup> WOLL, Josephine, *op. cit.*, p. 33.

con escenas rodadas en el interior, focalizadas en los rostros. Apenas existen planos de grupos y el montaje enfatiza el plano/contraplano de los rostros, distinguiendo a los personajes, individualizándolos.

El guión, escrito por Leonid Solovyov, un novelista de la época, introduce varios personajes que no están en Gógol. Akaki tiene una casera que le domina, hay un prestamista con quien tiene una deuda, un anciano al que hace un trabajo de copista y un perro que lo acompaña. Esto enfatiza la soledad del personaje, pero remarcando su humanidad. En la película de Kozintsev y Trauberg, Akaki es un personaje aislado cuya insignificancia viene remarcada por su relación con la ciudad (con las estatuas), no con los demás personajes. En el guión de la película de Batálov colaboró Eichenbaum como asesor. Para esta autor formalista, dentro del cuento Gógol, se produce una ruptura en registro del narrador al introducir el paisaje humano (la escena en la que Akaki es humillado por sus compañeros de trabajo). Este registro sentimental-melodromático que según Eichenbaum<sup>47</sup> rompía el tono grotesco del narrador es el que más desarrollo tiene en la película.

En la película de Batálov, San Petersburgo es el mito de la ciudad que se encuentra en las descripciones de Gógol y Dostoievsky. En esta versión de 1959, los interiores de las casas tienen un tratamiento más costumbrista que en la versión de Kozintsev y Trauberg. En el vestuario y el decorado, se enfatiza la vida cotidiana y la pobreza del siglo XIX; Akaki reza o se desvela en la soledad de su habitación, cena un té insípido por las muchas veces que lo ha reutilizado. También los exteriores de la ciudad remiten a una ciudad de otro tiempo, iluminada por farolas, con el viento del norte y la bruma presentes en todas las escenas; se muestran sobre todo las riberas del Moika, en el camino del protagonista a su trabajo. Para Marcel Martin esta adaptación tiene un estilo expresionista en el que prima la fascinación<sup>48</sup>. Y en esto las dos películas se asemejan a la imagen de la ciudad que da Gógol. En la película de Batálov, además, se observa una fuerte influencia de Dostoievsky, los alrededores de la plaza del Heno y de la Perspectiva Nevski. La ciudad no se muestra en su carácter monumental, más bien en las calles estrechas y en los interiores. De hecho, el robo sucede en un pórtico y los ladrones huyen callejeando. En el relato de Gógol y en la versión de 1926, se enfatiza la soledad de Akaki al producirse el robo en un espacio abierto, alejado del centro donde el personaje

<sup>47</sup> Cfr. EICHENBAUM, Boris, *op. cit.*, pp. 159-175.

<sup>48</sup> MARTIN, Marcel, *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev*, L'Age d'Homme, Paris, 1993, p. 30.

no encuentra nadie, ni nada a quien acudir. En el caso de Batálov, al llegar Akaki a su casa, su perro no lo reconoce porque no lleva el capote.

Sin embargo, en la época que se rodó la película, Leningrado había dejado de ser el San Petersburgo del siglo XIX o el Petrogrado en el que rodaron Kozintsev y Trauberg su versión. En el tiempo que va entre las dos películas, 33 años, la ciudad había cambiado, según Kozintsev, hasta el punto de ser irreconocible<sup>49</sup>. De acuerdo con Brodsky, al dejar de ser capital, la época soviética supuso para Leningrado como una pausa en la historia: las fachadas envejecieron, pero nada se restauró. Además, por las *Komunalkas* o viviendas compartidas, “los interiores de la ciudad adquirieron un aspecto más a lo Dostoievski que nunca”<sup>50</sup>.

La película de Batálov es un regreso al San Petersburgo del XIX, pero también a la tradición cultural que, de alguna forma, el estalinismo y la II Guerra Mundial quisieron interrumpir. La ciudad, en tanto que símbolo de Occidente y abierta a influencias a extranjeras, fue objeto de purgas de los ‘enemigos de la Unión Soviética’ en 1935, 1948 y 1951. Al igual que en el cine, en la literatura también se produce este regreso en los años del Deshielo. Fue a partir de 1956 cuando se volvió a reeditar la obra de Dostoievsky, prohibida hasta entonces, o se pudo leer a Bulgákov y a Platónov. La visión de la ciudad de Batálov y de su generación es, como muestra Brodsky, la de una ciudad que preserva su identidad más allá de su historia soviética. Para ellos existía una tradición cultural que se remontaba al origen de San Petersburgo y que Stalin no pudo interrumpir.

## 5. Conclusión

Julian Graffy sugiere que la comparación entre las adaptaciones que aquí se propone resulta interesante porque en las dos se encuentran diferencias respecto al original. Kozintsev incluye pasajes de otro cuento de Gógol y Batálov incluye varias subtramas. Sin embargo, en las dos películas se encuentra la evocación de la locura y el peligro que caracteriza el Petersburgo de Gógol. En las dos películas San Petersburgo se representa, siguiendo a Gógol, como un espacio en el que realidad y fantasía se mezclan, como un lugar en el que los sentidos fallan. Además, por medio de elementos similares como la

<sup>49</sup> KOZINTSEV, Grigori, “The Cloak”, *op. cit.*, p. 25.

<sup>50</sup> BRODSKY, Joseph, *op. cit.*, p. 58.

iluminación y la presencia de farolas pretenden convertir la percepción en visión. Estas dos adaptaciones también tienen en común la influencia de los teóricos del Formalismo ruso; sin embargo, la evocación es distinta por el momento y el contexto en el que se rodaron.

La primera versión fue un experimento hecho en el Petrogrado que institucionalizaba la Revolución en los años 20. De hecho, es reflejo de aquello en lo que debía convertirse el nuevo arte soviético –y el cine en particular–. Esta adaptación sería imitada en el cine soviético posterior por el estilo de su iluminación. En la película de Kozintsev y Trauberg, el mito de la ciudad se muestra mediante el contraste entre lo nuevo y lo viejo. El escenario que el cine soviético de esos años convierte en espacio revolucionario, es aquí protagonista de una historia del siglo anterior que, de alguna manera, se trae al presente de los años 20 como precedente histórico del pasado de la ciudad. Esta adaptación reconstruye el mito de la ciudad imperial para, sobre el viejo mito, construir el nuevo: el de la ciudad donde comenzó la Revolución.

La adaptación de Batálov resulta menos ambiciosa desde el punto de vista formal y narrativo. No hay excesos estilísticos y sigue de manera fiel el relato de Gógol. Esta sobriedad y fidelidad inciden en señalar que lo principal no es la traducción de Gógol a los nuevos tiempos, sino mostrar que el vínculo entre presente y pasado es todavía posible y que, a pesar de lo vivido, el mito sobrevivía en sus rasgos originales por encima de la historia. La tragedia había sido engendrada por la historia (las purgas estalinistas, el cerco durante casi tres años de las tropas nazis), pero la población había mantenido intacta las estatuas y los rasgos que constituían el mito. Esto explica que la ciudad sea vista como la ciudad de Dostoievsky y no como ciudad imperial. Se aspira a realizar la evocación más precisa del pasado, de los decorados, de los vestuarios, de las sombras y de la bruma. De alguna manera, esta visión tan realista pretende que el reflejo entre pasado y presente devolviera la verdadera identidad a Rusia. Brodsky habla de que a través de este mito se convertiría a los escolares soviéticos en pueblo ruso porque aprendían de memoria los versos referentes a la ciudad: “Y es esta memorización lo que asegura el status de la ciudad y su lugar en el futuro –mientras exista este lenguaje–, y transforma a los escolares soviéticos en el pueblo ruso”<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> BRODSKY, Joseph, *op. cit.*, p. 62.

*Bibliografía citada*

- ALBÉRA, François (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Paidós, Barcelona, 1998.
- ANTSIFEROV, Nicolai, *Dusha Peterburgo (El alma de San Petersburgo)*, YCMA Press, Paris, 1978.
- BAGNÓ, Vsevolod, "Petersburgo y su literatura: juego de reflejos", *Revista de Occidente*, 155, abril 1994, pp. 51-62.
- BEARDOW, Frank, "Kozintsev and Soviet Cinema", *Essays in Poetics* 1, 1977, pp. 8-26.
- BRODSKY, Joseph, *Menos que uno*, Versal, Barcelona, 1986.
- BUCKLER, Julie E., *Mapping Saint Petersburg: imperial text and city shape*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2005.
- CLARK, Katherina, *Petersburg, crucible of cultural revolution*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1995.
- CONDEE, Nancy, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- CRONE, Anna L. y DAY, Jennifer J., *My Petersburg/Myself: Mental Architecture and Imaginative Space in Modern Russian Letters*, Slavica Publishers, Bloomington, IN, 2004.
- DOSTOIEVSKY, Fedor, *Memorias del subsuelo*, Bruguera, Barcelona, 1979.
- EICHENBAUM, Boris, "Cómo está hecho el Capote de Gógol", en TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría de los formalistas rusos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970, pp. 159-175.
- GILLESPIE, David, "New version of Old classic: Recent cinematic Interpretations of Russian Literature", en BEUMERS, Brigit (ed.), *Russian on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, Tauris, London, 1999.
- GILLESPIE, David y SMIRNOVA, Elena, "Alexander Sokurov and the Russian Soul", *Studies in European Cinema*, vol. 1.1, 2004, pp. 57-64.
- GÓGOL, Nicolai, *Historias de San Petersburgo*, Alianza, Madrid, 1998.
- GOODWIN, James, *Eisenstein, Cinema and History*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1993.
- GRAFFY, Julian, *Gogol's The Overcoat*, Bristol Classical Press, London, 2000.
- HERNÁNDEZ, María V., "El San Petersburgo real e imaginado por N.V. Gógol", *Revista de Filología Románica*, 2008, Anejo VI (II), pp. 207-211.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, NY, 2006.
- HUTCHINGS, Stephen, *Russian Literary Culture in the Camera Age. The word as image*, Routledge, New York, NY, 2004.
- HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, *Russian and Soviet Film Adaptation of Literature 1900-2001: Screening the word*, Routledge, New York, NY, 2005.
- KENEZ, Peter, *Cinema and Soviet Society. From Revolution to the death of Stalin*, Tauris, London, 2001.
- KOZINTSEV, Grigori, "The Cloak", en CHRISTIE, Ian y GILLET, John (eds.), *Futurism/Formalism/Feks: "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918-36*, BFI, London 1978, pp. 24-28.
- KOZINTSEV, Grigori, "Un niño de la Revolución", en SCHNITZER, Luda y Jean, y MARTIN, Marcel (eds.), *El cine soviético visto por sus creadores*, Sígueme, Salamanca, 1975, pp. 111-136.
- KIRSCHENBAUM, Lisa A., *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1995. Myth, Memories, and Monuments*, Cambridge University Press, New York, NY, 2006.

- LAURENT, Natacha, "Le Modèle soviétique des studios, L'exemple de Lenfilm", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 46, abril-junio 1995, pp. 107-116.
- LEAMING, Barbara, *Kozintsev*, Twayne Publishers, New York, NY, 1980.
- LEITCH, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 2007.
- LEYDA, Jay, *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965.
- LINCOLN, Bruce W., *Sunlight at Midnight: St. Petersburg and the Rise of Modern Russia*, Basic Books, New York, NY, 2002.
- LOTMAN, Yuri M., "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana", *Revista de Occidente*, 155, abril 1994, pp. 5-22.
- LURY, Karen y MASSEY, Doreen, "Making connections", *Screen*, vol. 40, n° 3, Autumn 1999, pp. 229-238.
- MARGOLIT, Evguenii, "Monumental Sculptures in Soviet Cinema of the 1920's", *Kinokultura*, n° 26, 2009, <http://www.kinokultura.com/2009/issue26.shtml>, 10-3-2010.
- MARTIN, Marcel, *Le cinéma soviétique de Khrouchtche à Gorbatchev*, L'Age d'Homme, Paris, 1993.
- MURATOV, Leonid, *Obraz blokadnogo Leningrada v sovetском kinematografe*, Lenizdat, Leningrad, 1986.
- MURATOV, Leonid, "Ekranny obraz Peterburga-Petrograd-Leningrada" ("Adaptación de obras de Petersburgo-Petrogrado-Leningrado"), *Neva*, n° 1, 1978, pp. 15-31.
- NILSSON, Nils A., "Gogol's The Overcoat and the Topography of Petersburg", *Scandoslavica*, 21, 1975, pp. 5-18.
- POLIWODA, Bernadette, *FEKS-Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Excentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*, Sagner, München, 1994.
- RUBLE, Blair A., *Leningrad: Shaping a Soviet City*, University of California Press, Berkeley, CA, 1990.
- SCHNITZER, Luda y Jean y MARTIN, Marcel, *El cine soviético visto por sus creadores*, Sígame, Salamanca, 1975.
- STAM, Robert, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en NAREMORE, James (ed.), *Film Adaptation*, Rutgers, New Brunswick, NJ, 2000, pp. 54-76.
- TAYLOR, Richard, WOOD, Nancy, y otros (eds.), *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, BFI Publishing, London, 2000.
- TOPOROV, Vladimir, *Peterburgskii tekst russkoi literatury*, (El texto de Petersburgo en la literatura rusa), Iskuststvo, St. Petersburg, 2003.
- TRAUBERG, Leonid, "Interview with Barthlemy Amengual", en CHRISTIE, Ian y GILLET, John (eds.) *Futurism/Formalism/Feks: "Eccentrism" and Soviet Cinema 1918-36*, BFI, London 1978, pp. 29-30.
- TYNIANOV, Yuri, "Presentación del guión de El abrigo", en ALBÉRA, François (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 171-174.
- VOLKOV, Solomon, *St. Petersburg: A cultural History*, Free Press, New York, NY, 1995.
- WIDDIS, Emma, *Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*, Yale University Press, New Haven, CT, 2003.
- WOLL, Josephine, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, Tauris, London, 2000.