

El cubre de la cama y el sofá en una casa de la calle meshchanskaya.

Sobre Viktor Shklovsky y la percepción de los objetos.

Palabras clave: Shklovsky, meshchanskaya, sofá, cama,

Barberá Pastor, Carlos

Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, Universidad de Alicante, carlos.barbera@ua.es

Tretya meshchanskaya es el título de la película muda filmada en 1927 y dirigida por el cineasta ruso Abram Matveyevich Room. La traducción literal, *Cama y sofá*, alude a dos de los muebles de la pequeña vivienda de la calle meshchanskaya, mobiliario donde poder dormir y soñar. En el film, las calles, las plazas de la ciudad de Moscú o el interior de la vivienda, conforman un escenario donde Nikolai, oficial de la construcción, Volodia, oficial de imprenta, y Liudmila, ama de casa, se ganan la vida en la capital Soviética. La película, más que el interés que puede causar la historia en sí, posibilita entablar relaciones interpretables hoy, desde una opinión, que conforman relaciones entre casa y ciudad propiamente.

Las cortinas que cuelgan frente a las ventanas del interior de la vivienda, el pañuelo que cubre la lámpara, los paños que hay sobre la mesa, las sábanas sobre la cama, las mantillas sobre el aparador, la cortinilla frente a la puerta de entrada o el mimbre de la mecedora parecen mostrar el sentido que puede dársele a un velo. La tela, que por un lado encubre parte de aquello que hay a un lado, por otro permite una mirada distinta al perfil del objeto que reviste. Posibilita mirar e interpretar y dota a la imagen de pormenores que la caracteriza sin necesidad de definirla con precisión. El uso de los tejidos en el interior de la casa, en la película son empleados como un revestimiento que oculta una pared o una ventana, además son un fondo sobre el que aparecen figuras, semblantes, luces y sombras. El movimiento que se produce en la calle, mediante la luz, se proyecta en la cortina que hay en el salón. Conforman rasgos que no solo entran en la casa a través del cortinaje sino que en algunos momentos se proyectan sobre las paredes del interior repletas de telas. La mecedora, que arroja la luz tamizada por el mimbre, muestra a Liudmila escondida, presenciando al nuevo invitado desde un lado del mueble que permite a su vez ver el rostro de la mujer repleta de luces y sombras producidas por el mobiliario. Se encuentra a un lado del velo observando quién viene de fuera, con un aspecto que es transformado a partir de la luz que viene del exterior.



Fig. 1



Fig. 2

La superposición telas en paredes y objetos, como si fueran lienzos, transforman el escenario de manera que los límites se convierten en fondos sobre los que se proyectan las imágenes que construyen también la historia de la película. El interior de la casa no solo se conforma como escenografía, donde la tela parece tener un sentido referido propiamente al cine y por tanto al nuevo medio -ya que es sobre el lienzo de la pantalla donde se proyecta la imagen-, sino a otros medios de expresión propios del momento con el carácter que tienen para la construcción del mundo. La ciudad, repleta de rótulos, octavillas, pancartas, noticias y

publicaciones, queda vinculada al interior de la casa invadida también por el papel impreso que adquiere su protagonismo junto a las telas. Los planos que dibuja Nikolai o las imágenes que son plasmadas en la imprenta en la que trabaja Volodia, justamente se refieren a plasmar sobre papel los planos de un proyecto, la imagen de un panfleto o el texto de un periódico. Es un medio que adquiere un papel principal por la figuración de la imagen que inunda diversos espacios.



Fig. 3



Fig. 4

Esta manera de interpretar las telas en las que se proyecta una sombra que viene de la calle, relacionado con los papeles de imprenta o los planos de un proyecto como medio de información para la construcción de la ciudad, no surge de una manera accidental. Viktor Shklosky, guionista de la película, nos hace ver que aquello que sucede en el interior de la casa vincula íntimamente el contenido del espacio con los límites que lo definen, planteando alegóricamente una relación con aquello que sucede en el exterior. A pesar que la historia que cuenta la película puede ser construida exclusivamente en el escenario referido a la vivienda por la relación de amor y amistad entre los ocupantes de la casa en la calle meshchanskaya, la imagen de la ciudad adquiere un papel muy relevante.

La película nos muestra la ciudad de Moscú según la ven Nikolai y Volodia. Es presentada desde puntos de vista donde el espectador se posiciona como si la viera por primera vez. Ocurre cuando la ciudad es mostrada al espectador, exhibida por Nicolai en el teatro de Moscú en construcción, la llegada en tren de Volodia, o el viaje en avión de éste y Liudmila cuando Nicolai está fuera.

La imagen que ve Liudmila de la ciudad es presentada por Volodia. Éste la invita a un viaje en avión. Las calles son reconocidas desde arriba, volando por encima de las cubiertas de los edificios de Moscú. El aspecto de admiración de Liudmila revela la sorpresa que causan las imágenes cuando son vistas desde lo alto, por primera vez.



Fig. 5



Fig. 6

No obstante, en referencia a las telas que comentábamos al principio, más que tapar nos muestran otra manera de percibir el objeto que envuelven. Las figuras que se proyectan en las cortinas aluden justamente al cine como medio de expresión entre dos mundos, el de la experiencia del cine y la experiencia vital, o el de la experiencia del espacio público de la calle y el espacio privado de la casa. La ciudad, justamente, nos hace ver que los acontecimientos en el interior de la casa entre los tres personajes quedan vinculados a las imágenes que se presencian del exterior. Esto, que no se manifiesta de forma explícita en el argumento, es uno de los motivos que podrían destacarse del film.

Shklosky, guionista de la película, en el libro *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*¹ escribe:

“Si examinamos las leyes generales de la percepción vemos que una vez que las acciones lleguen a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático. (...) Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. “Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido.” (...) Los objetos percibidos muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos pero ya no lo vemos. Por ese motivo no podemos decir nada de él. En arte la liberación del objeto del automatismo perceptivo se logra por diferentes medios; (...) L. Tolstoi, quien, según la opinión de Mereikovski, parece presentar los objetos tal como los ve; los ve en sí mismos, sin deformarlos. El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos.”

Shklosky, en el argumento de la película nos presenta mediante los velos otra manera de ver la ventana, la puerta de entrada, la cocina. Sin embargo, la singularización de la que habla no queda tanto referida a la forma del objeto tapado por el velo sino al modo como pueden ser interpretadas las figuras en un pensamiento. Queda referido a la manera de ver las cosas, que pueden verse distintas a como se presentan. Son modos que transforman la percepción de los objetos para presentarse como si se vieran por primera vez. Acorde a establecer un proyecto de vida y a la construcción del escenario donde han de sucederse los acontecimientos en la casa, la película revela relaciones que se dan en el interior de la vivienda desde acontecimientos ligados a una interpretación de la ciudad. La manera de presentar Moscú y el interior doméstico de una pequeña vivienda por debajo del nivel de la calle es narrado con la ilusión de ver algo nuevo. Esto le ocurre sobretudo a Liudmila. Mediante la ilusión de una forma de vida para habitar la casa, la película nos presenta el deseo y la esperanza de habitar desde una relación con el exterior, con lo público. Nos muestra una correlación entre casa y ciudad desde la distancia que posibilita la interpretación de un nuevo mundo. En ese intervalo están las posibilidades de mirar desde “la función de permitir agrupar los objetos y las acciones heterogéneas y explicar lo desconocido”², de manera que uno pueda descubrir el carácter estético de un objeto como resultado de nuestra manera de percibir; como dice Shklosky.

Las vistas de la ciudad que nos presenta la película, cuando llega en tren Volodia, o la mirada desde la cubierta del teatro de Moscú en construcción, cuando Nikolai sube a descansar de la jornada de trabajo, o el recorrido que se sigue a través del tráfico de los coches por la ciudad moscovita, nos exhiben imágenes hechas por unos ojos primerizos. Es una manera de presentarnos la ciudad que nos descubre una mirada de principiante; no por el ejercicio de la profesión que desarrollan, porque los dos están muy cualificados para sus actividades, sino por las posibilidades que ofrece una mirada primeriza. No obstante es Liudmila quien descubre un modo de ver referido a las posibilidades que ofrece el dejarse seducir por aquello que la rodea.

La ciudad y el espacio doméstico de la vivienda son escenografías que el film nos presenta como lugar que posibilitan nuevos proyectos de vida. Es, el fin de habitar una casa, un compromiso para vincular el exterior y el interior, la casa y la ciudad, con “el derecho de vincularlo a la poesía”. Esto, la película, lo presenta con la finalidad de llevar a cabo la vida en una casa a partir de una percepción estética, entendida como un procedimiento particular de percibir los objetos relacionándolos en un ámbito de dejarse seducir.

¹ SHKLOSKEY, Viktor. “El arte como artificio”. En: Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 2007. Mexico: Siglo XXI editores, 1970. p. 55 – 70.

² Op cit. p. 55.



Fig. 7



Fig. 8

Los dos lugares conocidos por el ciudadano al vivir y recorrer el espacio de la casa y la ciudad de Moscú, se presentan desde los puntos de vista desde los cuales miran el guionista y el director de la película, con la pretensión de hacer de la mirada un medio para descubrir y dejarse sorprender. Alecciona al espectador de esta posibilidad. No obstante, este planteamiento no es mostrado por Nikolai y Volodia que nos definen las imágenes primerizas, sino más bien, como hemos dicho, es Liudmila quien lo muestra. La mirada de Liudmila es como el velo de la lámpara que difumina la luz o la cortina de la ventana que permite que sobre ella se proyecten las sombras. El espectador, que ve por primera vez los planos secuencia de la ciudad de Moscú, queda identificado con la protagonista. Es ella quien ve por vez primera la ciudad desde el avión. Es quien experimenta ese tipo de mirada. Es quien descubre una mirada que los dos hombres tienen acostumbrado en sus vidas. La mujer, que en la película pasa la mayor parte del tiempo en casa, mientras Nikolai y Volodia se van a trabajar, parece mostrar un velo que manifiesta el deseo por apreciar algo más. Es como si nos descubriera la necesidad de exigir una mirada primeriza. La ventana, que aparece al principio de la película con las sombras de la ciudad en las cortinas que cuelgan, al final se presenta con Liudmila enfrentada sobre esa misma proyección de imágenes que entran en la casa. Ella ansía esa búsqueda de miradas y las dirige, en ese encuadre, hacia la calle. La decisión de coger el tren, de salir de la casa, como aparece en uno de los fotogramas cuando se le ve asomándose a la ventana del vagón, es síntoma de esa búsqueda que el propio Shklosky, guionista del film, nos propone en su escrito *El arte como artificio*.



Fig. 9



Fig. 10

Carlos Barberá Pastor Carlos Barberá Pastor. Doctor arquitecto. Profesor de Composición Arquitectónica en el Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Universidad de Alicante.