

Lo real y lo imaginario en el cine de Victor Kossakovsky

Cristóbal Fernández Fernández*

I

Hay en *Belovy* (1993), segundo largometraje del cineasta ruso Victor Kossakovsky, un extenso plano secuencia. La toma comienza con una vista del interior del pequeño salón de la casa en la que viven los personajes de la película. Allí ella, Anna, la hermana del personaje masculino, habla con su hermano que está situado a la izquierda del encuadre, fuera de campo, interlocutor invisible. Tras unos minutos de conversación, un zoom progresivo hacia atrás nos sitúa espacialmente: nos encontramos exactamente en el exterior de la casa, mirando el interior desde la puerta. Mientras discute con su hermano, la mujer se viste para la labranza y se prepara para salir. Se desplaza hacia la izquierda y la cámara sigue el trazo de su movimiento, que se hace invisible debido a la presencia de un muro que nos impide

Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)



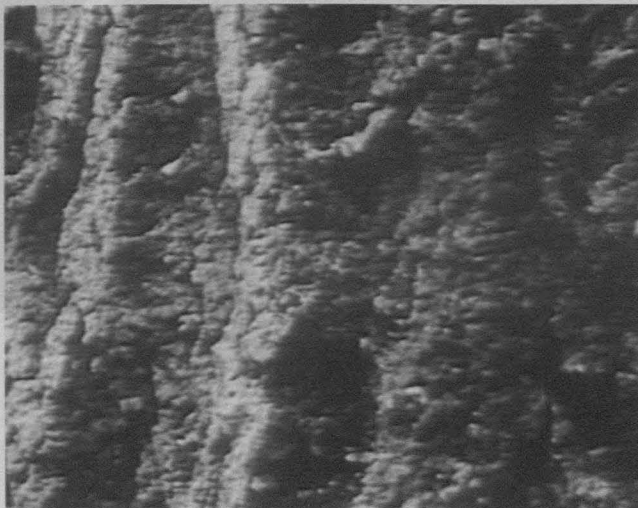
* CRISTÓBAL FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ es licenciado en Comunicación Audiovisual por la UCM y cofundador en el año 2001 de la revista cinematográfica *Cabeza Borradora*, donde ha publicado artículos como "Video en construcción", "Formas de la política", "¿Cuántas películas podrían hacerse en Inisfree?" y "Sociedad". Ha realizado entrevistas a cineastas como Michael Snow, Joseph Morder, David Reznak, Jean Rouch y José Luis Guerín, y ha dirigido también varias películas documentales como *El oficio de mi hermano* (2003) y, la más reciente, *Filmmaker, about Victor Kossakovsky* (2004).

observar el trayecto. La cámara realiza así una panorámica hacia la izquierda en la que vemos en una ventana la mano del hermano acariciando un pequeño gato mientras sigue hablando y reivindicando su discurso nihilista sobre la imposibilidad del juicio de las personas. El movimiento dura hasta que llegamos a otra puerta abierta que comunica con el otro lado del salón. La mujer sigue discutiendo ahora más acaloradamente. Mientras sale por la puerta, la cámara se acerca progresivamente hasta quedarse muy cerca de su rostro. Después la sigue en su desplazamiento hacia la derecha. La mujer rodea un árbol que se encuentra justo a unos metros de la ventana del pasillo-muro que hemos presenciado antes. La discusión ha sido realmente agitada. Ella le acusa de su alcoholismo, de su nihilismo, de la dificultad de vivir con él... Aquí de nuevo, un invisible: ¿podemos nosotros como espectadores aguantar más?, ¿no nos topamos al igual que con un muro, con aquello que no puede ser filmado directamente?, ¿no hemos sobrepasado la línea, juzgado al seguir al personaje? La frase que el hermano pronuncia al inicio de la película con un sonido de eco y sobre un paisaje rural toma de repente presencia e infecta la puesta en escena: "Dejad que los otros se desarrollen de una manera natural. Dejadlos vivir en paz".

Es en ese momento en el que el plano continúa. Es en ese exacto momento en el que el espectador comienza a lanzar preguntas desasosegadas, en el que la cámara de Kossakovsky se queda en el árbol. Primero lentamente se acerca, hace foco sobre su corteza y describe durante más de tres minutos la textura con un sigiloso movimiento, casi acariciándolo. En la banda de sonido escuchamos ahora a la mujer lamentándose por su desgracia, porque siempre trabaja en el campo y él sólo se dedica a beber y a lanzar insultos injustificados contra todo. El espectador queda en suspenso, inmerso en ese nuevo universo que viene a sustituir como una prolongación al universo abrupto y extraño creado en la discusión. Inmerso...

La corteza del árbol sugiere encuentros, sombras, entrelazamientos, pasos de un estado a otro. Poco más tarde, sin darnos cuenta, como una nueva extensión de la corteza pasamos al interior de la casa, al salón, en continuidad, pero sin una explicación lógica en el desarrollo de la propia imagen. La cámara gira sobre sí misma y descubrimos el rostro del interlocutor (el hermano) que mira por la ventana. Hemos cambiado radicalmente de punto de vista. El mismo árbol en el que hace unos segundos estábamos inmersos aparece ahora a través del marco de la ventana. Al fondo vemos a la hermana que hace sus labores en el campo. El plano finaliza.

Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)



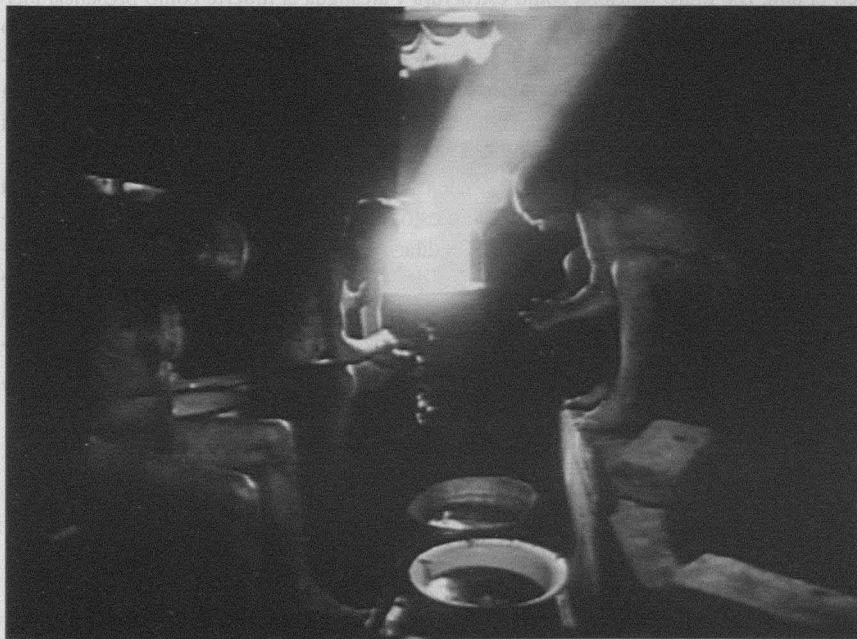
¿Pero cómo? La coherencia del espacio ha sido rota. El plano es definitivamente imposible. Algún corte ha tenido que ser efectuado, si existe como parece una lógica de la contigüidad espacial, pero el espectador es incapaz de localizarlo. De esta manera Kossakovsky construye un plano que funciona como un ser *orgánico*. Un mundo de fluidos, humos... en el que el paso de un estado a otro es inexplicable e irremediable. Imposible juzgar, tomar partido, ponerse a un lado. Todos los lados están ahí ya presentes. ¿Pero qué supone para un espectador de un documental esta experiencia? ¿No asistimos sin duda a la fractura de la coherencia necesaria en la experiencia de la imagen del espa-

cio-tiempo? ¿No es acaso esta misma ambigüedad la que rige también los comportamientos morales en la relación entre los personajes de la película?

Victor Kossakovsky afirma en relación a esta cuestión de la ambigüedad: “Si entiendo el cómo enfrentar tal hecho o fenómeno, entonces ya no puedo filmarlo. Hacerlo es más interesante para mí si el amor que siento hacia mis personajes y la incompreensión que me provoca su manera de vivir se mezclan de manera indivisible.”¹. Más adelante, en otra escena del film, los demás hermanos vendrán a hacer una visita a los dos que viven en el campo retirados de la vida de la ciudad, sin familia ni hijos, unidos por el destino. En medio de una calurosa discusión llena de insultos, injurias... filmadas con un estático plano secuencia, la cámara sale al exterior de la casa. Mientras prosigue en la banda de sonido la discusión, la imagen nos adentra primero en un cielo nublado, extraño y más tarde en la textura de una pared blanca que de nuevo, como el plano del árbol, materializa los estados humanos más soterrados; los pasos indescritibles de las relaciones, del amor entre hermanos y de la relación de los seres humanos. De nuevo el sonido en eco nos introduce en un estado de retumbe interior, como en las cavernas del alma.

Se opera así una extraña planificación que adentra al espectador en una nueva visión. Visión en la cual lo *imaginario* no se presenta como oposición a *lo real*, sino que forma parte de él. Uno y otro se transfiguran. Pasamos de un estado a otro de la materia, del agua al vapor, de la risa al lloro, de lo estático al movimiento, del interior al exterior, de lo imaginario a lo real y viceversa. “Si el cine no son las cosas sino lo que hay entre las cosas”², Victor Kossakovsky consigue perfectamente situarse en ese punto en el que nada se afirma, sino que todo se transforma, se abre.

Belovy fue la película que lanzó a Victor Kossakovsky a la escena internacional del cine documental. Por un lado se visibilizaba una realidad de Rusia que nunca había sido mos-



Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)

¹ En “Quatre documentaristes russes: Sergueï Loznitsa, Sergueï Dvortsevov, Victor Kossakovsky, Alexandre Sokurov” (*Images documentaires*, n. 50/51, 2004), p. 72.

² Jean-Luc Godard en *Introducción a una verdadera historia del cine* (Madrid, Alphaville, 1980), p. 153.

trada de esa manera en las pantallas rusas ni en el resto del mundo: la vivencia de unos personajes retirados de toda la estela comunista, situados en algún lugar recóndito, la Rusia rural y desconocida. Pero, si bien esta nueva realidad suponía una revelación para el público, no es menos cierto que *Belovy* presentaba otras novedades que la hacían transitar con gran expectación. Y en ello tiene sin duda una importancia determinante este singular tratamiento del espacio y el tiempo que parecen continuamente tensar y diluir la noción misma de la imagen documental, y también la noción de realismo.

II

Cuatro años más tarde Kossakovsky realiza la primera de las películas que conformarán su trilogía sobre el amor³, *Pavel y Lyalya* (1997). Pavel, maestro e iniciador de Kossakovsky en el cine, está enfermo terminal de cáncer. Vive en Jerusalén porque allí encuentra el tratamiento médico que no tiene en San Petersburgo. Así que Kossakovsky decide acudir y filmarle a él y a su mujer en sus últimos días de vida. En una de las escenas, mientras Lyalya describe su sufrimiento ante la progresiva muerte de su marido, siempre situado en la otra habitación (oculto por un muro que de nuevo no permite filmar la muerte ni su destrucción), la cámara se desplaza progresivamente hacia la izquierda de la pared de tal forma que dejamos de ver la cara de la mujer y nos adentramos en el mundo extraño de ese muro en el que sólo vemos, en la visibilidad de la noche, las sombras de unos árboles del exterior. El propio Victor Kossakovsky revela que los árboles no existían y que encargó a uno de sus colaboradores que recortara unos papeles de periódico y los moviera delante de un foco situado fuera de la habitación. Las sombras se proyectaban entonces sobre la pared. Esta operación que para muchos documentalistas supondría una falta de “moral”, o de “ética profesional”, se convierte así en elemento imaginario que viene a aparecer continuamente en el film. Ese muro funciona como estructura y atestigua la muerte como presencia incipiente, invisible. Sólo queda la vida, y ese muro de sombras invisibles no es sino el reflejo de aquello que acecha, que recorre al personaje y al espectador, y que permite el paso continuo, como en un sistema de vasos comunicantes, de lo real (la mujer hablando frente a la cámara) y lo imaginario (el roce de la muerte, su imparable caricia, infilmable e inefable si no por la palabra y la imagen-reflejo).

Pero a pesar de lo que pueda parecer, lejos de establecer un discurso intelectual de la práctica filmica, Kossakovsky se entrega en estos fragmentos de sus películas a una filmación que roza la intuición más que la premeditación de estos espacio-tiempo que se construyen orgánicamente y que se desprenden de la propia *experiencia* en la filmación. Se trata de fragmentos de lo real que tienen más que ver con la tradición generada por Andrei Tarkovski dentro del cine ruso, con toda su reivindicación de la intuición frente a las prácticas filmicas intelectualizadas y de vanguardia de los padres del cine soviético (Eisenstein, Vertov...):

“Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esta contradicción grandiosa hasta llegar al absurdo, una *contradicción* que en el arte aparece como *unidad* armoniosa y dramática a la vez. La imagen posibilita percibir esa unidad, en la que todo se halla contigo al resto, todo fluye y penetra lo demás. Se puede hablar de la idea de una imagen, expresar su esencia con palabras. Es posible verbalizar, formular un pensamiento, pero esta descrip-

³ *I loved you... (three romances)* de 2001. Trilogía formada por *Pavel y Lyalya*, *Sergei and Natasha* (2000) y *Kindergarten* (2000).

ción nunca le hará justicia. Una imagen se puede crear y sentir, aceptar o rechazar, pero no se puede comprender en un sentido racional. La idea de lo infinito no se puede expresar con palabras, ni siquiera se puede describir. Pero el arte proporciona esa posibilidad, hace que lo infinito sea perceptible.”⁴

De esta manera, Kossakovsky consigue en estos contrapuntos visuales no establecer oposiciones a la manera en que podía hacerlo el montaje de atracciones eisensteniano, sino un organismo que se configura como un todo, en el que lo real y lo imaginario se convierten en un continuo, y en el que por pura contigüidad se posibilita una descripción y un adentramiento poético en los estados que experimentan el cineasta y los personajes.

Trabajo entonces de la materia y con la materia. Trabajo de cineasta. Con el fin de no establecer un mero realismo de tipo psicológico,⁵ Kossakovsky integra un *realismo material* dentro de sus películas que por extensión se convierte en un trabajo de la exterioridad, pero no sólo de los personajes, sino del mundo. Exterioridad que gracias a la planificación (como en el caso del plano secuencia en el que la condición de contigüidad es radical) o al montaje (que se acerca más a una concepción orgánica y musical que a un *découpage* y a una fragmentación al estilo de Frederic Wiseman) implica una poética que nos adentra en un mundo de disolución, de cambios de estados materiales y subjetivos.

Los personajes de Kossakovsky a menudo sorprenden por la apertura con la que expresan sus sentimientos, por la capacidad con la que el cineasta consigue establecer un vínculo capaz de que se exprese el sentimiento humano en su complejidad. Y ello va acompañado entonces de esos microcosmos materiales, estructuras que funcionan en sí mismas como en relación las unas con las otras. En el cine de Kossakovsky no existe una concepción de



Belovy (Victor Kossakovsky, 1993)

⁴ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid, Rialp, 2000), p. 62.

⁵ “El realismo psicológico o emocional escoge aspectos de una escena de acuerdo con su importancia emocional para los personajes”, en Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Barcelona, Paidós, 1996), p. 205.

un observador privilegiado que observa o que expone sus argumentos, sino que la imagen misma se implica en el mundo. Un cine de la experiencia que consigue materializarse.

Dos años antes Kossakovsky había realizado la película *Wednesday 19.7.61* (1995). El cineasta llevaba años tratando de realizar un film en el que quedara retratada toda la generación nacida el mismo día que él en San Petersburgo. Generación marcada por la caída del socialismo y la apertura al modelo capitalista. Al final de *Wednesday 19.7.61*, y mientras una mujer, uno de los más de cien personajes que aparecen en la película, está dando a luz con el miedo siempre latente de la muerte del bebé, a los gritos en el hospital y a la pregunta insistente de ella al médico de “¿Respira? ¿Por qué no llora?”, la cámara sale al exterior. En el más absoluto silencio unos planos aéreos de la ciudad de San Petersburgo toman el relevo y dejan la acción en suspenso durante unos cinco minutos. A la imagen de un microcosmos de la corteza del árbol de *Belovy* corresponde aquí el macrocosmos de una gran ciudad. El espectador, incapaz de mantener la respiración, se asfixia en esa materia rectangular debajo de la cual se agita el movimiento y la vida de la ciudad. La sensación de muerte es espectacular. Impacta en un espectador cuya lógica dramática ha sido de nuevo violentada. Al final, una recompensa: los gritos del niño y su llanto comienzan a oírse en la banda de sonido y la imagen regresa al hospital donde la madre abraza a su hijo definitivamente vivo.

Para muchos espectadores esta digresión podría ser de nuevo una falta de respeto para con el espectador y el personaje que son sometidos a una fuerte prueba: la *experiencia* de la muerte. Sin embargo, de nuevo se percibe ese pudor que recorre los films de Kossakovsky en los que la muerte permanece invisible, infilmable. Al igual que la sombra de los árboles de *Pavel y Lyalya*, las tomas aéreas de la ciudad se convierten en materia de la muerte, en su concreción formal y poética. Pero si en las películas anteriores esta sombra constituía parte de la “imagen de ese mundo”, en *Wednesday...* funciona más como un choque que de alguna manera se aleja de esa concepción más orgánica que constituía parte esencial de la construcción del espacio-tiempo en las películas de Kossakovsky. Sin embargo, esta escena queda de cierta manera “legitimada” por lo que ha sido el devenir de toda la película, en ese intento de dibujar una generación partida, una gran cantidad de personajes que precisamente no se conocen unos a otros. Y ello porque la ciudad lo impide, por la disposición de sus espacios. Pero allí abajo hay vida, enterrada en alguna parte. El acto cinematográfico se convierte entonces en generador de encuentros, significados, la mayoría de las veces exentos en la vida cotidiana de la ciudad. ¿Pero cómo expresar esa inquietud que movía al cineasta a ese encuentro y a esa disolución de las barreras físicas? Quizá la respuesta se encuentra en esos últimos planos. De nuevo Kossakovsky consigue mediante una materialización poética acceder a un mundo más allá del que mostrarían los discursos institucionales de lo real, y ello gracias a una nueva digresión que se integra en el ideario del cineasta.

III

Ahora bien ¿qué suponen estas digresiones tan acusadas dentro de lo que es la práctica documental dominante? De alguna manera todo espectador espera algo, reconoce algún patrón cuando ve un film. Y en teoría ese objeto llamado documental es, en principio, ajeno a este tipo de desviaciones. De nuevo el famoso debate entre las barreras que marcan un acercamiento documental o ficticio al mundo toma vigor en las películas de Kossakovsky. Si algo ha demostrado el cine documental en sus últimos treinta años de historia es su capacidad para constituirse como alternativa a la ficción, a las fórmulas cada vez más convencionales y caducas de la dramaturgia institucional. Kossakovsky aumenta y lleva al extremo muchos de los elementos que comienzan a aparecer a finales de los años sesenta en cineastas como Johan Van Der Keuken (*Les vacances du cineaste*, 1974), y que tienen su conti-

nuación en autores como Depardon (*San Clemente*, 1980), Akerman (*D'est*, 1993)...

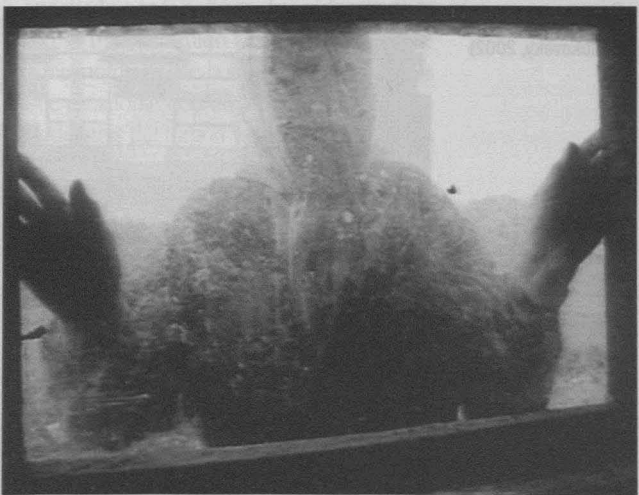
Un cine que ya no se propone la filmación de la realidad histórica como único objetivo sino que integra de lleno la *experiencia* en la filmación. Ello supone el trabajo con nuevos elementos que tienden a aproximar en posturas radicales los planteamientos que habían constituido las rupturas en el cine de ficción de los nuevos cines (Godard, Rocha...) y que definitivamente se plantean un acercamiento entre la ficción y el documental.

Evidentemente, estas posturas se materializan singularmente en diferentes autores y contextos. En el caso de Kossakovsky, como ya se indicó anteriormente, se hace patente la tradición de un cineasta como Andrei Tarkovski dentro del cine ruso en esa constitución de los espacio-tiempo microcósmicos que vienen continuamente a producir efectos poéticos dentro de sus obras, y que funcionan como organismos que se transforman y mutan. La formación profesional de Kossakovsky tiene lugar en el Estudio de Cine Documental de Leningrado en el que ingresa en 1979. Un clima que le influye especialmente porque a diferencia de otros centros de producción, sobre todo en Moscú, en los que prima un cine oficial y de propaganda, en San Petersburgo existe un clima de reflexión sobre el documental, de apertura y creatividad. Allí conoce a Pavel Kogan, entra en contacto con directores de fotografía como Guéorgi Rerberg (fotógrafo de la película *El espejo* [1975] de Tarkovski) y, sobre todo, conoce a Alexander Sokurov, quien le da el material para rodar su primer largometraje⁶ y le anima a no ser sólo el camarógrafo de sus películas sino a introducirse también en el trabajo de montaje. Pero a diferencia de un autor como Alexander Sokurov, al que Kossakovsky admira y para el que estos planteamientos pasan por una fría intelectualización, Kossakovsky es un cineasta de la intuición y de las emociones desbocadas. Se trata en ambos casos de variaciones sobre lo real, pero con diferentes escrituras. Si en Sokurov las imágenes surgen con antelación con una sorprendente capacidad de composición y conceptualización, en Kossakovsky la sombra de las impresiones e intuiciones cobra el papel preponderante. A la distancia del primero



San Clemente
(Raymond Depardon,
1980)

⁶ *Losev* (1989), película que tiene como personaje principal al filósofo ruso Alexis Fiodorovich Losev, autor condenado por la doctrina comunista a la clandestinidad, deportado al Gulag por su oposición al régimen; más tarde se quedará ciego. En la película se filman sus últimos momentos de vida hasta su entierro, en los que el filósofo reflexiona sobre el destino, Dios y la libertad. Sokurov le consiguió a Kossakovsky la entrada a la casa del filósofo y le dio seis latas de 16mm, unos 60 minutos de película.



Belovy (Victor
Kossakovsky, 1993)

corresponde una implicación mucho mayor del segundo. Así, en una película como *Belovy* la cámara acaba bailando con el personaje de la mujer que en un acceso de emoción descontrolada comienza a bailar en el salón una canción popular rusa, mientras el hermano, borracho, se encuentra tirado en el suelo. Lejos de juzgar al personaje y condenarlo a ese mundo de degradación al que es sometido, Kossakovsky interactúa, y con él el espectador que se libera de toda esa carga y accede a situarse con el personaje.

IV

Puede decirse que *Tisbe!* (2002), hasta la fecha la última película de Victor Kossakovsky, actúa en un sentido contrario al de sus anteriores películas. El film está compuesto por la filmación de diferentes tomas que Kossakovsky realizó desde el mismo balcón de su casa en San Petersburgo, en los intervalos en los que no estaba en Alemania tratando de conseguir financiación para un proyecto que al final no vio la luz. Diferentes tomas en las que sin ninguna idea fija o itinerario seguro el cineasta se lanza a la captura de imágenes en las que la sensibilidad para poetizar la vida cotidiana queda más que patente. A diferencia de otros films anteriores, la *historia* está en esta película totalmente anulada. Nada sucede. Tan sólo el desarrollo de una reparación en el asfalto de debajo de la casa que siempre fracasa y que es más bien un marco que introduce un tono surrealista a ese devenir de la vida cotidiana en la ciudad.

Tisbe! se constituye casi enteramente como una búsqueda de elementos que transformen la ciudad en un cuerpo imaginario, en base matérica de lo poético. Texturas, humos, personajes anónimos, escenas nocturnas junto a músicas fantasmales, pasajes en los que se desarrolla un organismo en continua transformación cuya única motivación es desarrollar lo poético. Así como en las anteriores películas estos elementos se producían en determinados pasajes aislados, en *Tisbe!* todo se construye de esta manera. Es como una de sus estructuras orgánicas, pero que, en este caso, domina todo el film.

Tishe! (Victor Kossakovsky, 2002)





Tishe! (Victor Kossakovsky, 2002)

Hacia el final de la película, sin embargo, todo este imaginario será desbordado por la introducción violenta y brutal de lo *real*. En una de las tomas nocturnas aparece el marco de la ventana. La cámara se desplaza un poco hacia atrás y sobre el cristal aparece el rostro del cineasta filmando. Fantasma que no es el del exterior de la casa, y que produce un cambio en la manera en la que el espectador había transitado por la película. La evidencia de la cámara, la señal del cineasta, suponen un giro en ese transitar fluido y casi lúdico del film. Después de este plano aparece la calle de día. El mismo marco de la ventana. La cámara se asoma sigilosamente, un coche de policía acaba de estacionar con un frenazo justo debajo de la casa. Dos policías se bajan, abren las puertas de atrás del furgón y sacan de los pelos a dos detenidos. Acto seguido y delante de todos los viandantes, los policías comienzan a aporrear violentamente a los reos como una ejemplificación visible del castigo. La cámara retrocede unos pasos para no ser vista. El miedo recorre la escena. En el mismo escenario en el que habíamos asistido a un mundo cotidiano en el que mediante la percepción imaginativa podía sacarse un disfrute estético, lúdico y poético, se cierne ahora la sombra del castigo, del dolor y la violencia.

Se produce entonces una inversión en relación al tratamiento de lo real y lo imaginario que había constituido la base estructural de las películas anteriores. Es lo real lo que sorprende ahora, lo que supone una brutal digresión en el discurso que el film había ido creando. *Tishe!* da un paso más allá en esa reflexión sobre el trabajo poético del cineasta. Es la realidad la que no encaja, la que forzosamente se introduce en la construcción de esa mirada interior. ¿Es *Tishe!* un documental? Pregunta de difícil respuesta porque se trata de un film único, singular en sus propuestas y su acercamiento a lo real. Si a ello le añadimos el tratamiento que Kossakovsky hace de la materia real durante todo el film las dudas son aún mayores. Aceleraciones de movimientos que acaban dando un efecto de comicidad al estilo de las películas mudas, música de pianola, de vodevil, pasajes musicales de arias junto a tomas de lo cotidiano...

Un último plano del film. Una anciana desvalida sale del portal de su casa y comienza a avanzar por la calle gritando “Tishe!, Tishe!...” que en ruso significa “¡Silencio, silencio!” o más bien “¡ssssh!”. La cámara la sigue en una panorámica por toda la calle. El espectador asiste atónito a la escena, porque la película entera se sitúa en un escenario en el que los ruidos, el caos de las obras, lo absurdo, se sitúan como “leitmotiv”. Sin embargo, tras unos minutos en los que asistimos a la maravillosa locura de esta anciana esperpéntica, nos percatamos de que “Tishe!” es el nombre de su perro a quien está llamando. El perro al final llega y la anciana vuelve a entrar en el portal de su casa. Momento mágico que cierra el final de la película y que vuelve de nuevo a situar al espectador en esos puntos medios, extraños y fronterizos que caracterizan a los personajes de Kossakovsky, a sus emociones y a los que el cineasta trata de acercarse en la construcción y estructuración de sus films.

Victor Kossakovsky es un cineasta de la experiencia, de un saber que adentra al espectador en territorios inexplorados, invisibles hasta el momento en que gracias a su maestría técnica se revelan. Algunos críticos ven en estas nuevas expresiones audiovisuales un nuevo “género” que bautizan como *ficciones de lo real*. Más allá de ese debate, el cine de Kossakovsky muestra muy claramente que la cuestión de estas delimitaciones carece de importancia. Lo que él reivindica es el poder de hacer cine, de trabajar como cineasta. Lo real y lo imaginario son materia base en este trabajo, aspectos implicados e indivisibles que guían sus objetivos. Así, todos sus films tienen una marca inicial, una primera imagen que encierra un misterio. Se trata de la primera imagen fotográfica. Un paisaje de casas que Niepce emulsionó en 1824 desde su laboratorio. Un paisaje real como hasta nunca se había visto, pero sobre el que se cierne una sombra que no deja de estimular y proponer algo que está detrás, latente. La sombra de un mundo nuevo, por descubrir. Un mundo revelado. Curioso que en su última película Kossakovsky se sitúe detrás de la ventana. Como en el origen.

Imagen fotográfica de Niepce en los títulos de crédito de *Tishe!* (Victor Kossakovsky, 2002)



ABSTRACT. Victor Kossakovsky is one of the most important contemporary Russian filmmakers, heir of the tradition of other directors such as Andrei Tarkovsky and Alexander Sokurov. A trip around his works as a whole (from *Belovy* up to *Tishe!*) allows us to observe his peculiar way to work with imaginary and real elements, as well as his capacity to reinventing shapes, together with his prodigious technical skills, connecting his audiences with experiences that go beyond mere record or documentary development. Along with a work that is anchored to concrete matter, in his films Kossakovsky offers an introduction to the land of the imaginary and the invisible, through an intuitive shooting which a long way from any systematizing or intellectualized attempt, that brings the audience into a new experience that dissolves the frontiers between documentary and feature films. 🌀