



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Artes-Programa de Magíster en Historia

**SERGEI EISENSTEIN Y EL CINE DE PROPAGANDA:
La técnica para el nuevo mundo soviético
(1925-1929)**

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia

SEBASTIÁN NICOLÁS ROMÁN VIDAL
CONCEPCIÓN-CHILE

2022

Profesor Guía: Dr. D. José Manuel Ventura Rojas
Dpto. de Ciencias Históricas, Facultad de Humanidades y Artes
Universidad de Concepción

En lugar de un *foreword*

*“Mi tierra me ha perdido,
y el que investigue, astuto,
el ámbito de mi alma —¡mi alma toda!
no encontrará la traza.*

Las casas son ajenas y los templos vacíos.

Me da todo lo mismo.

*Mas si aparece un árbol
en el camino, un serbal...”*

“Nostalgia de la patria: ¡Que fastidio!”, Marina Tsvietáieva

Agradezco a mis padres, Sara Vidal y Humberto Román, por su apoyo en más sentidos de los que puedo nombrar, su templanza y la confianza que han puesto en mí.

A Pablo Ramírez, por hacer de las penurias alegrías, escuchar mis desvaríos y el soporte técnico con los aparatos informáticos.

A Gonzalo Soto, por las palabras correctas en el momento preciso, sus interminables anécdotas de juventud y su utillaje epistemológico.

En memoria de Felipe González, quien ansiaba ver el resultado de esta acometida.

ÍNDICE

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	6
FUNDAMENTO / MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL	9
Marco Referencial	9
Marco Conceptual	10
ESTADO DE LA CUESTIÓN / DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA	14
HIPÓTESIS DE TRABAJO	19
OBJETIVO PRINCIPAL	20
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	21
METODOLOGÍA	21
Capítulo 1: “De todas las artes, la más importante para nosotros es el cine”	26
Proyecciones, coronaciones y conflagraciones	26
La Revolución de Octubre y la Guerra Civil: <i>Agitki</i>	35
Iluminismo monocromático.....	45
La paradoja del sonido enmudecedor	60
Capítulo 2: La metodología de Eisenstein, montaje, <i>pathos</i>, éxtasis y empatía	66
<i>La Huelga</i> : Emocionalidad obrera para la justicia industrial	66
<i>La Línea General</i> : Tecnoéxtasis Ganadero	82
<i>Montazh</i> : “Una bonita palabra, no le falta nada para tener éxito”	102
Capítulo 3: Eisenstein, el revolucionario original	117
Un cineasta y su ideología.....	117
Arqueología fílmica: Bajo las capas de la narrativa	134
¿Artista o propagandista? Nadie puede servir a dos señores y servirles bien	142
Conclusión: Vivir a través de la trascendencia.....	161

Anexo	168
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	180
PELÍCULAS.....	180
LIBROS DE S. EISENSTEIN.....	180
BIBLIOGRAFÍA	180



RESUMEN

A través de nuestra investigación, analizaremos algunas de las particularidades presentes en la obra temprana y menos considerada del cineasta soviético Sergei M. Eisenstein, puntualmente en las películas *La Huelga* (1925) y *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929). Ambas películas fueron desarrolladas en relativa libertad de acción para el cineasta, por ello, creemos que reflejarían de mejor manera las intenciones personales propagandísticas, junto a los recursos artísticos y narrativos del director. El propósito de ello es ofrecer, en clave histórica, una aproximación a la ideología del director, sus perspectivas acerca del nuevo mundo que se intentaba crear en la Unión Soviética y las técnicas cinematográficas que desplegaba con tal cometido. Para ello, se estudiará el empleo de la técnica del montaje — desde los planteamientos de Eisenstein— en las obras mencionadas, el resultado esperado con dicha técnica analizando el vasto acervo teórico disponible en la obra escrita del cineasta, fijando especial atención aquellas en que la técnica sería empleada con el fin de crear empatía desde el espectador hacia los personajes ficticios, utilizando recursos de puesta en escena, técnicas de filmación y el propio montaje. También se fijará la atención a las instancias cuando el montaje se utiliza para reconfigurar el tiempo cronológico, de forma analógica a las formas de narración inmanente y más elementales del ser humano, todo ello con el fin de potenciar un mensaje propagandístico heterodoxo respecto al oficialismo.

INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Después de la Revolución Rusa de 1917, los bolcheviques basarían la dirección de su gobierno en la ideología marxista, aunque reinterpretada y adaptada por Lenin, materializando la lucha de clases y buscando establecer una dictadura del proletariado. Para el nuevo Estado soviético era indispensable la producción de propaganda para la difusión de ideas ignoradas o aún no compartidas del todo por el pueblo ruso, que aún pasaba por grandes dificultades económicas debido al caos que dejaron la revolución y la Guerra Civil Rusa (1917-1923). En ese sentido, Lenin vislumbró el potencial que albergaba la cinematografía como medio de transmisión e interiorización de dichas ideas, proposición apoyada por una buena parte de la intelectualidad de comienzos de la década¹. Por este motivo, la producción de películas fue promovida ampliamente por el Estado soviético, en una primera etapa que se caracterizó por el auge de los *agitki*, películas cortas con escasa narrativa². Para posteriormente, dar paso, a mediados de los años veinte, a producciones más complejas y extensas, surgiendo en este último contexto las obras que planteamos como objeto de estudio. Sin embargo, a finales de la década, se rigidizaría la censura y muchas producciones terminarían siendo prohibidas³. La imposición del “Realismo Socialista” como nuevo canon narrativo⁴ y la limitación impuesta a los temas de las películas⁵, obstaculizarían, cuando no extinguirían en buena parte, el potencial de los artistas. Aun así algunos, —incluido el protagonista de este estudio— se las arreglarían para producir películas de gran mérito artístico⁶.

Considerando este contexto, pretendemos comprender la forma en que el director de cine abordado en esta investigación, proyectó e intentó implantar sus ideas, considerando a

¹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008. pp.29, 39-42

² *Ibíd.* p.56

³ Jamie MILLER: *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, I.B. Tauris, Londres, 2010, pp.53-54

⁴ Según el primer congreso de escritores soviéticos en 1934: “Socialist realism is the basic method of Soviet literature and literary criticism. It demands of the artist the truthful, historical concrete representation of reality in its revolutionary development. Moreover, the truthfulness and historical concreteness of the artistic representation of reality must be linked with the task of ideological transformation and education of workers in the spirit of socialism.” Abram TERTZ: *On Socialist Realism*, Vintage, Nueva York, 1960, p.148, Citado en: Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, I.B. Tauris, Londres, Publishers, 2001 p.143

⁵ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.93-94

⁶ Richard TAYLOR, “Soviet Socialist Realism and the Cinema Avant-garde”, *Studies in Comparative Communism*, Vol. XVII, N° 3 y 4, 1984

éstas como propias y originales, aunque en consonancia con la ideología oficial, tomando en cuenta que en aspectos generales, gozaba de la relativa libertad creativa con la que contaron los artistas durante el período de la Nueva Política Económica (1921-1928).

Sergei Mijáilovich Eisenstein (1898-1948), oriundo de Riga, fue quizá de los directores de cine más influyentes en la extinta Unión Soviética y su trabajo estuvo marcado por su contexto político-social y la influencia que imprimió en el séptimo arte perdura hasta la actualidad. Desde sus primeras producciones: *La Huelga* (1925), *El Acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928) y *La Línea General* o *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929), así como sus proyectos fallidos, *¡Qué Viva México!* (1932) y *El Prado de Bezhin* (1937) y su obra más tardía *Aleksánder Nevski* (1938) y las dos partes de *Iván el Terrible* (1945, 1948), dejaría entrever su estilo particular, del cual se suelen destacar el uso del montaje intelectual y su entrelazado de arte con propaganda. Su relevancia nos es pertinente aquí con respecto a sus planteamientos ideológicos como artista de vanguardia en tiempos de revolución, las técnicas propagandísticas cinematográficas que empleaba y la importancia del uso de las emociones para la interiorización de ideas.

Sergei Eisenstein se consideraba marxista, aunque nunca profundizó demasiado en sus perspectivas ideológicas, se limitaba a ver en la lucha de clases la oposición natural de un hijo contra el despotismo paterno⁷ y despreciaba también el modo de vida de la burguesía⁸. Sin embargo, el cineasta sentía profunda fascinación por la religión, más que nada en su aspecto estético y extático⁹.

Su propia vida está profundamente marcada por la presencia constante del mundo popular, del cual, a pesar de su ascendencia pequeño burguesa, se sentía íntimamente integrante. Por esta razón, todas sus películas están embebidas de esta ideología, concordando con la intención del director, la transmisión y adopción de esas ideas en su público,

⁷ ‘The reason why I came to support social protest had little to do with the real miseries of social injustice, or material privations, or the zigzags of the struggle for life, but directly and completely from what is surely the prototype of every social tyranny – the father’s despotism in a family, which is also a survival of the basic despotism of the head of the “tribe” in every primitive society.’ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict.*, The Overlook Press, Nueva York, 2016, p.28

⁸ “Papá me infundió la llama de todas las aspiraciones pequeñoburguesas del nuevo rico, pero no contó con que yo las odiara en mí, aun siendo su portador, en forma de protesta edípica. [...] (Era) un típico tirano del hogar y un esclavo del *comme il faut* tolstoiano.” Sergei EISENSTEIN: *Yo: Memorias inmorales 1*, Siglo XXI, México D.F., 1988, p.126

⁹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, Grove Press Inc., Nueva York, 1960, pp.109-113

principalmente gracias a la técnica del montaje intelectual¹⁰. Aunque también utilizando otros recursos, como la incorporación en sus tramas a la masa como personaje central, personas sencillas como protagonistas —evitando usar actores profesionales en muchas de sus películas—, sin recurrir a la intervención de los héroes del partido que, eventualmente requeriría el estilo exigido por el Estado a finales de la década, el llamado *realismo socialista*.



¹⁰ [...] while handling pieces of film, they discovered a certain property of montage which so impressed them that they could not shake off the impression for several years afterwards. This property reveals that any two pieces of a film stuck together inevitably combine to create a new concept, a new quality born of that juxtaposition”. Sergei EISENSTEIN, *Notes of a Film director*, Foreign Languages Publishing House, Moscú, 1959, pp.63-66

FUNDAMENTO / MARCO TEÓRICO O CONCEPTUAL

Marco Referencial

El tratamiento de fuentes que se emplearán en la investigación apunta hacia un enfoque de Historia Cultural. Esto implica una preocupación por la interpretación simbólica de las fuentes¹¹, “...de todo producto humano que nos distanciara de la naturaleza, que nos sirviera para edificar un entorno propiamente artificial”¹². Aunque acercándose a lo que se ha venido desarrollando dentro del enfoque de la Nueva Historia Cultural, dada su atención al lenguaje, construcción, representación e interpretación del mismo en el denominado giro narrativo, interesándose por las dinámicas que se producen entre la realidad sensible, la obra que la imita y la interiorización de esa obra en su difusión. Siguiendo a esta tendencia también en los objetivos del trabajo, intentando llegar a conclusiones más particularistas o poniendo cotos a las generalizaciones¹³, evitando caer en conclusiones acerca de un *zeitgeist* más propias de la Historia Cultural clásica.

En el caso de esta investigación, las películas de Eisenstein habrán de interpretarse dentro de su contexto cultural. Éste le concede el significado a las referenciaciones indirectas y simbólicas presentes en las obras¹⁴. Las películas, junto con la obra escrita del cineasta considerándose dentro de la definición de producto humano artificial y alegórico dentro de un contexto de interés histórico, constituyen una expresión que puede interpretarse gracias al código común entre determinada comunidad, la cual también se ve determinada por el contexto.

El trabajo incorporará dentro de los aspectos metodológicos a la teoría cinematográfica, por una parte en la referenciación a las fuentes fílmicas mediante instrumentos tanto descriptivos¹⁵ como citacionales¹⁶ en casos puntuales y como eje central del trabajo a la obtención del tema central¹⁷ de sus obras —en concordancia con los planteamientos del propio Eisenstein—¹⁸, que se relacionará analíticamente a los

¹¹ Peter BURKE: *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006, p.15

¹² Justo SERNA y Anacleto PONS: *La Historia Cultural: Autores, obras y lugares*, Akal, Madrid, 2005, p.15

¹³ *Ibíd.* pp.173-174

¹⁴ *Ibíd.* p.8

¹⁵ Jacques AUMONT y Michel MARIE: *Análisis del Film*, Paidós, Barcelona, 1990, pp.73-76

¹⁶ *Ibíd.* pp. 82-89

¹⁷ *Ibíd.* pp. 133-135

¹⁸ Sergei EISENSTEIN: *El Montaje Escénico*, Gaceta, México D.F., 1994, pp. 217-221

antecedentes históricos por medio de instrumentos documentales contextuales¹⁹, emergiendo de este modo, todos estos componentes relevantes y su relación al eje central del trabajo.

Marco Conceptual

1. Propaganda

2. Empatía

3. Narratividad

La motivación de Eisenstein para realizar obras fílmicas, sería, entre otras cosas, su intencionalidad de hacer **propaganda** a favor de su perspectiva particular del marxismo, ideología que se convertiría en el tema central de sus películas.

A la serie de actos para convencer ideológicamente, la entendemos como **propaganda**, un esfuerzo consistente y duradero de crear o dar forma a ciertos eventos para influenciar las relaciones y valoraciones de un público hacia una determinada iniciativa, idea o grupo²⁰. Lo cual se condice con la iniciativa de Eisenstein, cuando usa como tema central en sus películas a sus propias creencias ideológicas, volviéndose éstas perceptibles y comprensibles en el film.

En la fundamentación del acto propagandístico, encontramos a la ideología, comprendida como un sistema de creencias políticas. Profundizando, tomaremos la definición de Teum Van Dijk que sostiene que las ideologías serían “*la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo*”. Esto significa que las ideologías les permiten a las personas, como miembros de un grupo, organizar la multitud de creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, *según ellos*, y actuar en consecuencia²¹. En otras palabras, las apreciaciones y juicios de valor colectivos frente a determinados aspectos sociales, expectativas y deseos, que suelen cristalizarse en algún tipo de acción.

El propio director alude a la relación entre ambos conceptos y su centralidad en la obra cinematográfica que desarrolla:

¹⁹ Jacques AUMONT y Michel MARIE: *Análisis del Film*, pp. 88-91

²⁰ Edward BERNAYS: *Propaganda*, H. Liveright, Nueva York, 1928, p.25

²¹ Teum VAN DIJK: *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, 1998, p.21

Con nosotros a diferencia del sistema burgués, el punto de partida fundamental no es la unidad aislada, el individuo particular con sus estrechos intereses personales: (...) Entre nosotros, la célula básica, el requisito previo básico, es sin duda alguna el *grupo de personas* no la «unidad humana *per se*». Y cuando se trata de una figura humana individual entonces esa figura se considera no como una unidad cerrada sino como un diminuto fragmento, una parte mínima de un grupo colectivo determinado, que, a su vez es un elemento constituyente de una clase. [...]

A lo largo de ese «intestino grueso» interminable de hechos ensartados uno tras otro, se esparcen señales aquí y allá sobre las que están escritos recordatorios sentenciosos del eslogan que se supone debe recorrer la película de principio a fin. En momentos necesarios de la narración, algún personaje proferirá sabias palabras adecuadas referentes al tema básico. [...] Y todo esto en lugar de hacer que el eslogan o tema surja de la imagen fundamental de la obra, la cual debería *surgir* de la mirada de imágenes particulares, que, como imagen fundamental debería convertirse en una imagen única a partir de la combinación dinámica de incontables pequeños eslabones de una cadena, en lugar de estar anodidamente ensartados en el tedioso hilo de una crónica secuencial de acontecimientos.

Así también debería surgir y hacerse la imagen del autor principal del tema y contenido de una película, ese colectivo de héroes dramáticos que tienen encomendado ser reflejo de los héroes de la vida real de nuestro victorioso sistema socialista.²²

Para convertir a la ideología en acción, la idea debe necesariamente propagarse y persuadir a más individuos de la veracidad y bondad de estas aspiraciones. Por medio de la propaganda, el director Eisenstein busca convencer a su público a través de las películas que produce. Esta pretensión se manifiesta gracias a múltiples recursos, que de entre ellos consideraremos dos en particular, aunque relacionados entre sí, la empatía y la narrativa.

Cotidianamente se suele entender a la **empatía** como la facultad de “ponerse en el lugar del otro”, de comprender y sentir emociones ajenas sin que sean expresadas formalmente. Desde el mundo de la psicología, se sostiene su definición trivial, fundamentada también en la biología y la existencia de determinado grupo de células cerebrales denominadas “neuronas espejo” que facultarían una incorporación inconsciente pre-reflexiva y pre-lógica del estado subjetivo de un individuo en tanto el receptor considere

²² Sergei EISENSTEIN: *Hacia una teoría del montaje Vol. I*, Paidós, Barcelona, 2001, pp.236

al emisor como un similar, empleando la percepción sensorial un individuo adquiere indicios acerca del estado del otro. Este mecanismo tiene una utilidad social como forma de coordinar actividades, predicción de la intención ajena, recibir advertencias de peligro, la evocación del deseo de ofrecer ayuda a otro ser humano, aprendizaje, difusión de cultura, entre otras formas elementales de comunicación²³.

Como hemos señalado, es fundamental para que se produzca empatía que exista cierta similitud formal en la comunicación básica de las entidades comunicantes, y la perspectiva de Eisenstein acerca del cine guarda mucha relación con ello. Para el director son fundamentales para la expresión e interiorización de las emociones, las representaciones realistas de los actores y la habilidad del montajista o director, haciendo una cercana relación con la idea del montaje tonal, rítmico e intelectual. En primer lugar, alude a la habilidad del actor para “sentir” deliberadamente lo que exige el libreto, mediante el recuerdo o simulación de situaciones en su mente, que le provoquen dicho sentimiento y le hagan expresarlo convincentemente ante las cámaras filmadoras, como en la actuación teatral²⁴, de forma sensualmente orgánica respecto a la idea central²⁵. El rol del director cinematográfico en cambio, es establecer los encuadres, los ángulos de cámara y el ordenamiento de las escenas para guiar la atención del espectador hacia los gestos, movimientos y expresiones que contribuyen a crear la sensación de realismo, por medio de la emulación del desentramado y progresión de los hechos, que se experimenta en la acción real fuera de las pantallas:

...se crea y cobra vida como una expresión activa de una lógica emocional derivada de los objetivos que se plantean los propios actores en su progresión de fase a fase de la acción según determina previamente la trama. [...] ese tipo de pelea, diálogo, discusión o declaración de amor se experimentará con *empatía* como un proceso real y auténtico.²⁶

La otra forma de convencimiento propagandístico provendría de la **narratividad**, en la creación de una narrativa coherente, es decir, formalmente análoga a los modos de tramar

²³ Stein BRÅTEN (ed.): *On being moved: From mirror neurons to empathy*, John Benjamins Publishing Company, Ámsterdam, 2007, pp.59-62; Marco IACOBONI.: *Las Neuronas espejo: Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*, Katz Editores, Buenos Aires, 2009, pp.14-15; Adriano D'ALOIA, “The Character’s body and the viewer: Cinematic Empathy and Embodied Simulation in the Film Experience”, en Maarten COËGNARTS y Peter KRAVANJA (eds.), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven University Press, Lovaina, 2015, pp.187-199

²⁴ Sergei EISENSTEIN: *El Sentido del Cine*, Siglo XXI, México D.F., 1974, p.32

²⁵ *Ibíd.*, pp.35-38

²⁶ Sergei EISENSTEIN: *Hacia una teoría del montaje Vol.1*, p.167

inmanentes del ser humano, en el proceso de configuración del tiempo fenomenológico en tiempo narrativo, en un metacódigo comprensible y significativo existiendo una realidad común entre los sujetos.²⁷

Ante la imposibilidad de una representación idéntica, los autores —cineastas incluidos— representan miméticamente la acción humana, en un proceso que Ricoeur disgrega en tres fases, que él llama *Triple Mímesis*, en la que el autor prefigura la implicancia en la trama para las acciones percibidas y que pretende representar —mímesis I—, posteriormente configura un relato concordante, cuya trama resulte autoexplicativa y ofrezca una conclusión razonable y fundamentada a la serie de acciones —mímesis II— para finalmente llegar ser comprendida por un lector o espectador —mímesis III— quien encuentra referencialidad a la realidad en el relato —aun tratándose de un relato ficticio— por ello resulta significativo y su interiorización implica una refiguración del tiempo, un cambio en su propia “realidad” ideal a partir de una obra narrativa²⁸.

Las ideas de Eisenstein al respecto son bastante similares, aunque no emplea la palabra narrativa, más bien lo plantea desde el concepto de imagen, la yuxtaposición de las mismas —es decir, el montaje— y el proceso de construcción de significados en la trama. Siguiendo este principio, espectador no solo comprendería las imágenes por separado, sino que de la combinación de ellas obtendría un significado nuevo, con ello rehaciendo el proceso creativo que llevó a cabo el autor mientras producía su obra, por este motivo sería la forma más idónea y literal de transmitir las intenciones del autor. Sin embargo, este proceso es también un acto creador del espectador, que, guiado por las imágenes proyectadas por el autor, establece nuevos significados a partir de su propio bagaje intelectual, experiencias y personalidad²⁹.

En las obras del director a analizar, la narración que expone guardaría dentro de sí un mensaje propagandístico, es decir que con las películas no sólo buscaría entretener o proporcionar placer estético, sino que también intenta convencer ideológicamente a su audiencia.

²⁷ Hayden WHITE: *El Contenido de la Forma: Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p.17

²⁸ Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración I: Configuración del Tiempo en el Relato Histórico*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2004, pp. 113-115

²⁹Sergei EISENSTEIN: *El Sentido del Cine*, pp.28-29

ESTADO DE LA CUESTIÓN / DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Lo que han investigado y publicado otros autores acerca de Sergei M. Eisenstein es de una magnitud y volumen que sería imposible de abarcar en un trabajo como este. Sin embargo, consideramos por nuestra parte que existen ciertas obras clave relacionadas directa e indirectamente con los temas que interesan para nuestra investigación. Como primera aproximación conviene revisar la biografía escrita por Marie Seton³⁰. En esta obra, la autora de la primera biografía de Eisenstein, nos ofrece una cronología de la vida del director desde los sucesos de su infancia que determinarían su porvenir, hasta su temprana muerte por una aflicción cardíaca y la resonancia de sus últimos escritos. Se incluyen una considerable cantidad de detalles acerca de las experiencias del director y breves aproximaciones analíticas hacia sus películas, que nos resulta primordial como contextualización y aproximación primaria a los temas a desarrollar. Como principal complemento, resulta conveniente también revisar a Ronald Bergan y su *Sergei Eisenstein. A life in Conflict*³¹, que además de ofrecer una perspectiva más actualizada y personal, ahonda en aspectos como las dificultades que tuvo que enfrentar el director y la importancia de la sexualidad en su vida y obra.

*Sergei Eisenstein*³² de Mike O'Mahony, por otro lado, enfatiza en la relación del director con el contexto sociohistórico que le dio forma a su obra, aunque O'Mahony intenta evitar digresiones psicologistas por considerarlas demasiado especulativas. Estas tres obras nos servirán para introducirnos en aspectos generales sobre el pensamiento y contexto del director, ayudando a sostener la idea de libertad creativa que permitió en buena parte que las películas a analizar fueran concebidas y producidas. En esta perspectiva más prudente, también se encuentra la biografía escrita por Oksana Bulgakowa³³, como punto intermedio entre los enfoques más imaginativos y los más cautos, complementando la estructura con importantes datos puntuales no considerados por el resto de autores.

³⁰ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein*

³¹ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*

³² Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, Reaktion Books, Londres, 2008

³³ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, PotemkinPress, San Francisco, 2001

Para datos más precisos acerca del contexto y la producción cinematográfica durante los años 20, tenemos los escritos de Jamie Miller, Peter Kenez, Richard Taylor y David Gillespie³⁴.

A grandes rasgos, estos autores concuerdan con nuestro planteamiento de situar a los inicios y mediados de la década de 1920 como un período de libertad y experimentación para los cineastas soviéticos y a 1928 como el inicio del control Estatal más severo, en concordancia con el ascenso del estalinismo y la imposición del “realismo socialista” como modelo narrativo obligatorio. Antes de todas ellas la obra clásica: *Kino: Historia del cine ruso y soviético* de Jay Leyda³⁵, ofrece con gran detalle una cronología contextualizada y analítica sobre el cine ruso, partiendo desde la llegada de las primeras películas a la Rusia Imperial hasta la década de 1960. Aunque pueda tacharse desde una perspectiva actual como acrítica, concede la frescura y el detalle minucioso que le aportan su proximidad respecto a los sucesos que detalla. Sobre las investigaciones de estos autores fundamentaremos el contexto que representaremos para la gestación, creación y resultados inmediatos de las películas sobre las cuales se centrará nuestro análisis.

En el análisis e interpretación de la teoría del director, tomaremos *Eisenstein Rediscovered*³⁶ en que se reúnen una serie de artículos sobre el pensamiento del director, con las ventajas de la interpretación más acuciosa por parte de los especialistas del tema, nos interesarán especialmente los capítulos “Eisenstein as theoretician: Preliminary Considerations”, donde Edoardo Grossi ofrece aproximaciones primarias a la forma de pensar eisensteiniana y su capacidad de recurrir a referencias desde todo el amplio espectro de las ciencias y las artes para demostrar sus postulados; lo que Anne Nesbet llamaría *savage junctures*³⁷, la capacidad de pensar a través de las imágenes para encontrar puntos de síntesis dialéctica entre ellas, aunque no tengan relaciones desde el punto de vista “enciclopédico” en una “forma esférica de pensar”. A esto se refiere Alessia Cervini en “One Book, Several

³⁴ David GILLESPIE: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower, Londres, 2000
Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema*

³⁵ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965

³⁶ Ian CHRISTIE y Richard TAYLOR (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, Routledge, Londres, 1993

³⁷ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, I.B. Tauris, Londres, 2003

Books: Method and Eisenstein's Library"³⁸, lo cual se relaciona igualmente con las técnicas que estudiaremos y su forma de establecer relaciones simbólicas en sus filmes exigiendo un ejercicio de interpretación demandante y a veces contraintuitivo al espectador. De *Eisenstein Rediscovered*, también es importante el capítulo "The essential bone structure Mimesis in Eisenstein" de Mikhail Yampolski, en que analiza los planteamientos de Eisenstein sobre la mimesis aristotélica, como creadora de símbolos mediante la imitación, ideas que también recoge Ricoeur para su Triple Mimesis, texto que también nos aproxima a la forma de pensar del director, en que desprecia al arte como imitación idéntica de lo que se pretende expresar, más bien Eisenstein intentaría la imitación del "esqueleto" de los conceptos, la forma primaria e intuitiva de ellos, traducidos a lenguaje visual lineal, una especie de silueta que determinaría un ritmo y una "imagen" multisensorial, lo expuesto por el autor nos permite ampliar el rango de interpretaciones posibles a determinadas formas presentes en las películas a analizar.

Otro trabajo de interés es *Eisenstein on the Audiovisual*³⁹, en que el autor intenta sintetizar y explicar la vasta obra teórica del cineasta, principalmente en cuanto a la idea particular que tenía sobre lo audiovisual, incluso en sus películas mudas, profundizando en la creación de efectos intelectualmente impresionistas en el espectador, la creación de significado trascendente empleando la excitación poderosa de los sentidos —lo que Eisenstein llamaría *montaje de atracciones* o *Cine-puño*— permitiendo la interiorización de ideas con propósitos propagandísticos. Sobre la interpretación de las teorías de Eisenstein, también acudiremos a *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*⁴⁰, especialmente en dos capítulos, "Beyond Recognition: The Strike and the eye of the abattoir", en donde la autora analiza las complejidades narrativas de *La Huelga*, que se vuelve difícil de comprender por causa de la sucesión rápida de escenas y simbolismos poco convencionales, centrándose en la escena final de la masacre de los obreros, contrapuesta a la de un carnero siendo sacrificado, como poderosa culminación a la tensión dialéctica presente a lo largo del film, entre la fría máquina ganadera y la frágil carne de los huelguistas

³⁸Joan NEUBERGER y Antonio SOMAINI (eds.): *The Flying Carpet: Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, Éditions Mimésis, París, 2017

³⁹ Robert ROBERTSON: *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, I.B. Tauris, Londres, 2009

⁴⁰ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*

aniquilados. El ojo de la bestia representaría el centro del mensaje propagandístico de Eisenstein, los trabajadores no serían ni máquinas inertes, ni bestias irracionales y prescindibles, de la misma manera que el ojo, entendido como máquina y carne a un mismo tiempo.

También en “Excavating The General Line: The pleasures and perils of accumulation”, la autora realiza una “excavación arqueológica” de *Lo Viejo y lo Nuevo*, considerando que una versión preliminar de esta obra —*La Línea General*—, se encontraba en desarrollo cuando el director debió posponerla para dedicarse a *Octubre*. Esta desconstrucción de las distintas “capas” de la película pone en evidencia los cambios de dirección en el alto mando soviético en cuanto a política económica, que aparecen reflejados en las variaciones entre una y otra versión, todavía manteniendo el tema central de la modernización tecnológica gracias al partido y el *koljós* como la forma de alcanzar la estabilidad y el bienestar. Los principales cambios aluden a la naturaleza de la relación de los protagonistas con el mundo externo a la granja y su impacto en los modos de producción, *La Línea General* se apegaría a un discurso de Stalin en 1925, manteniendo las ideas de Lenin de no romper lazos comerciales con Europa, que resultarían claves para la industrialización de Rusia. En *Lo Viejo y lo Nuevo* por otro lado, debido al nuevo contexto político económico de 1929, las referencias al lucro y a la venta de los productos son evitadas, pero satisfaría mejor a las intenciones creativas del director a grandes rasgos planteando la dialéctica unificadora entre “lo viejo” y “lo nuevo”, para los modos de producción. Acá se destilan muchos aspectos de la ideología de Eisenstein que lograron evadir la censura, junto con particularidades de su técnica que resultan relevantes para nuestra investigación. Las conclusiones de la autora se replican en el artículo *The Evolution of Eisenstein’s “Old and New”*⁴¹, donde Vance Kepley ofrece un punto de vista menos enfocado en la técnica que en el contexto histórico y político que dio forma al film, especialmente importantes nos resultan las especulaciones del autor acerca del impacto que produjo su exhibición en las carteleras, que coincidió con el comienzo de los planes quinquenales, el gran terror y el precio humano de la industrialización forzada.

⁴¹ Vance KEPLEY Jr.: “The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’”, *Cinema Journal*, 14-1, (1974), pp. 34-50

Acerca de la cultura soviética, desarrollo y tensiones, tomaremos el trabajo de Sheila Fitzpatrick *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*⁴², considerando especialmente la primera mitad del libro que concede una aproximación al período y temas que nos interesan, como la revolución y el mundo nuevo que se pretendía crear como fuente de inspiración y tema central de los artistas que apoyaban desde sus plataformas y técnicas a esta iniciativa innovadora, centrándose en la conflictividad en algunos casos fecunda y productiva entre la antigua *intelligentsia* y las nuevas tendencias que fueron apareciendo desde las bases. Concordamos con la autora en la proposición del año 1928 como inicio de las pesadas restricciones hacia el mundo del arte. Para comprender la atmósfera y a algunas de las principales personalidades artísticas de la Unión Soviética en el lapso a estudiar, se recurrirá a *El Triunfo del Artista*⁴³ además de la relevante hipótesis del autor sobre la ideología del partido, la de los artistas y sus desviaciones respecto a la heterodoxia marxista. Complementaremos el panorama con algunos datos puntuales extraídos de *El Baile de Natacha: Una Historia Cultural Rusa*⁴⁴ y el capítulo “Rusia a través de la lente soviética” con algunos importantes testimonios y muestras de obras artísticas que nos aportan importantes datos sobre la atmósfera del mundo del arte en la década de 1920.

Es en este panorama de planteamientos acerca del pensamiento y técnicas del cineasta en que se encuentra la senda por desbrozar, convencionalmente se acepta la sinceridad de las ideas marxistas —en toda la extensión del concepto— por parte del cineasta, el origen de ellas en la frivolidad de su padre y la negligencia de su madre⁴⁵, pero no se ha considerado demasiado ahondar en sus inclinaciones ideológicas con más detalle, en parte porque es información que no puede extraerse explícitamente desde sus escritos y dudamos que le hubieran permitido expresarlas abiertamente. Quizá el análisis de *La Huelga* desde la óptica marxista ejecutado por Jonathan Beller en el artículo “The Spectatorship of the Proletariat”⁴⁶ se acerca a las intencionalidades propagandísticas del cineasta, considerando las múltiples referencias a la teoría marxista y la instrumentalización del cine como forma de salir de la

⁴² Sheila FITZPATRICK: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca, 1992

⁴³ Tzvetan TODOROV: *El Triunfo del Artista, La revolución y los artistas rusos: 1917-1941*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2017

⁴⁴ Orlando FIGES: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2002

⁴⁵ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p.28

⁴⁶ Jonathan BELLER: “The Spectatorship of the Proletariat”, *boundary 2*, 22-3, (1995), pp. 171-228

alienación analgésica del capitalismo, crítica social y develación de los recursos de perpetuación del modo de producción capitalista, como los modos de producción que se vuelven contra los trabajadores, el micrómetro y el cinturón del obrero suicida.

Sus técnicas, por otro lado, principalmente el montaje intelectual, han servido como objeto de análisis a muchos investigadores desde el mundo de cine, pero en cuanto a su poder de convencimiento poco se ha especulado más allá de la capacidad de asombro e impacto del montaje intelectual, aun con su aridez a la hora de ser comprendido⁴⁷. No se ha ahondado en otras formas en que el director concede expresividad significativa para el espectador a su obra, tales como la técnica que pueda favorecer la creación de empatía o el apego a formas narrativas elementales y universales. Más que nada se suelen criticar los “saltos” narrativos que implican el montaje intelectual o el montaje rítmico —sobre todo en sus primeras películas en que la técnica podría considerarse poco refinada—, sacrificando la continuidad de la narración y complicando su entendimiento a cambio de un *shock* impresionista⁴⁸.

Tampoco se ha profundizado en las perspectivas políticas del director, ya que en sus escritos se refiere exiguamente a ello y dejando amplio terreno para que los analistas que plantean dicha interrogante especulan al respecto con diversos grados de lucidez. Se suele atribuir la causa de su adhesión ideológica al encuentro de Eisenstein con la Guerra Civil, Bulgakowa en cambio, la propone como una elección por conveniencia tras la aclamación recibida por *La Huelga*⁴⁹, tampoco resultaría descabellado, dada la información disponible, desconfiar completamente de la sinceridad en su adherencia ideológica.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Nuestra propuesta de investigación, consiste en que existiría en estas películas una serie de recursos narrativos desplegados por parte del cineasta Sergei Eisenstein, destinados a convencer a la audiencia acerca de las bondades en los preceptos de la ideología oficial del

⁴⁷ Robert ROBERTSON: *Eisenstein on the Audiovisual The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, p.2 y Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp.69-71

⁴⁸ Joan NEUBERGER y Antonio SOMAINI (eds.): *The Flying Carpet*, pp. 97-102

⁴⁹ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein*, p.50

nuevo Estado soviético, aunque desde la propia perspectiva personal laxa y heterodoxa del autor. En ésta, narrativamente se intenta representar la lucha de clases, la dialéctica aportaría tanto el principio fundamental del montaje como la morfología de las unidades diegéticas y preservaría la relación jerárquica de infraestructura-superestructura del marxismo ortodoxo, exponiendo los problemas en los modos de producción, como causa de los problemas sociales. Esta iniciativa se manifestaría en las técnicas cinematográficas del director, mediante el tramado y la secuenciación narrativa de forma coherente y mimética con respecto a las formas de tramar esenciales. Junto a representaciones “potentes” de los sentimientos y emociones humanas en la pantalla, con la evocación desde la memoria de la emoción o sentimiento que se pretende hacer interiorizar y la libre expresión del cuerpo frente a ese sentir, similar a lo planteado por Vsévolod Meyerhold desde el mundo del teatro y su biomecánica. Y también gracias a la técnica del montaje, tanto en su forma de montaje rítmico como forma de conceder cadencia y velocidad a la acción, montaje tonal para imprimir atmósfera emocional a las escenas, recurriendo a la sinestesia y con el montaje intelectual como forma de potenciar dicha expresividad de forma significativa y convincente, recurriendo al *shock* y al simbolismo. Además, se fomentaría con ello la empatía en los espectadores hacia los personajes ficticios, imitando en el film las formas en que se presta atención a los sucesos reales empleando los ángulos y enfoques de las cámaras filmadoras, hacia determinados rasgos de los actores.

En definitiva, el empleo de estos recursos por parte del director obedecería al propósito de potenciar el poder de convencimiento como forma de propaganda en favor al socialismo soviético y la propia expresividad artística del cineasta. Coincidiendo con la intencionalidad e iniciativas del resto de la comunidad artística del período, aunque con su impronta particular, situándole respecto a otros cineastas contemporáneos fuera del naturalismo de Pudovkin, la armonía estética y poética de Dovzhenko o de la ausencia narrativa de Vertov.

OBJETIVO PRINCIPAL

Analizar los mensajes propagandísticos plasmados por el director en *La Huelga* y *Lo Viejo y lo Nuevo*, en sus convergencias y divergencias respecto al oficialismo soviético y las

técnicas cinematográficas empleadas para su interiorización, con especial interés aquellas que pretendan favorecer la generación de empatía hacia los personajes de las películas y preceptos ideológicos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Contextualizar el período de creación y difusión de ambas películas, en cuanto a avances técnicos, temáticas e inspiraciones en la producción cinematográfica y otras expresiones provenientes desde el mundo del arte en general.
- Analizar los dispositivos técnicos que emplea Eisenstein en sus películas, especialmente los relacionados con el montaje, tanto con sus fines ordinales narrativos, concesión de ritmo, estimulación visual creadora de efectos de impresión y generación de ideas determinadas mediante la yuxtaposición de simbolismos.
- Evaluar el impacto de las técnicas del director, tanto de la articulación y el ordenamiento discursivo de simbolismos e imágenes y el impacto esperado por Eisenstein al emplear al montaje intelectual, como parte de este mecanismo propagandístico.
- Analizar y relacionar los planteamientos ideológicos del cineasta en sus películas y su obra escrita con respecto a la ideología y políticas del Estado soviético.

METODOLOGÍA

Al momento de trabajar este tipo de fuentes cinematográficas, es razonable construir una serie de basamentos teóricos para una interpretación correcta de estas películas, con el fin de acercarse a la intencionalidad expresiva del director e intentar disipar las dificultades a la hora de comprender obras de más de 90 años de antigüedad.

Las interpretaciones históricas de la obra fílmica dependen en buena parte de la relación de ésta con el contexto en el cual es producida y, más allá de aspectos de la trama que guarden referenciación con respecto al “mundo” de la película, resultan más valiosas las

referencias al mundo fuera de la pantalla, a la realidad en su sentido convencional⁵⁰, específicamente en cuanto a asuntos políticos y sociales —ideológicos—, que aportan datos acerca del pensamiento del director en estos aspectos⁵¹. Estas referenciaciones no suelen aparecer de forma directa y explícita, sino mediante símbolos⁵² y éstos requieren interpretación por parte del espectador y del investigador, ya que el significante no sólo tiene implicaciones literales, sino que pueden atribuírsele otras de acuerdo a su similitud con personajes, sucesos e ideas fuera del universo de la película⁵³.

La relación obra-contexto es patente e innegable, establecer la forma en que se produce para esta investigación concede información de dificultosa obtención con métodos convencionales⁵⁴, dada la naturaleza autoritaria del Estado soviético y la fuerte censura impuesta desalentó cualquier representación no-idealista de la revolución y las vidas de los nuevos hombres soviéticos. En ese sentido, el cine deja entrever aspectos de una sociedad que el director, siendo parte de ella, deja impresos —aunque velados— en el celuloide, tales como la perspectiva, valorización e implicancias ideológicas respecto a determinados sucesos⁵⁵ —las revueltas prerrevolucionarias y la colectivización agrícola como temas centrales para esta investigación—, los imaginarios y estereotipos referidos a la mentalidad del pueblo retratado en el film. Aun siendo personajes ficticios y de un “tipo ideal”, debía reflejar una realidad, ser reconocible para los espectadores⁵⁶ y de esa forma de establecer una conexión empática con ellos⁵⁷. También se aplica ésta a la interpretación de como esta sociedad se ve a sí misma, su identidad, sus aspiraciones, expectativas y frustraciones en el sentido social, en otras palabras, una ideología común entre ellos⁵⁸.

Allí radica la importancia del contexto, que será imperativo definir y analizar para aproximarse a las interpretaciones, principalmente las que el director pretendía que hiciera el

⁵⁰ Marc FERRO: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit, 1988, p.30

⁵¹ *Ibíd.* p.15

⁵² Wilson ASTUDILLO y Carmen MENDINUETA: “El Cine como instrumento para una mejor comprensión humana”, *Rev Med Cine*, 4, (2008), p.134

⁵³ Marc FERRO: *Cinema and History*, p.34

⁵⁴ *Ibíd.* p.29

⁵⁵ Wilson ACOSTA-JIMENEZ: “El Cine como objeto de estudio de la Historia: apuestas conceptuales y metodológicas”, *Folios*, 47, (2018), p.54

⁵⁶ Wilson ASTUDILLO y Carmen MENDINUETA: “El Cine como instrumento para una mejor comprensión humana”, pp.132-133

⁵⁷ *Ibíd.*, pp.135-136

⁵⁸ Marc FERRO: *Cinema and History*, pp.16-17

público que asistía a las salas de proyección. Contexto hacia el cual se pretenderá una aproximación prudente a través de fuentes secundarias, principalmente biografías y otras obras sobre la historia de la Rusia soviética en el período definido.

Sin embargo, más allá de las que puedan realizarse a partir del contexto, el director plasma en sus obras significaciones más complejas que no pueden entenderse solamente desde el punto de vista de su audiencia, sino que como ya se ha establecido en la discusión bibliográfica, Eisenstein recurría para sus propósitos expresivos a todo recurso posible, saltando entre todas las disciplinas y saberes que conocía —y es sabido que era un ávido, aunque desorganizado lector— incluso si su audiencia pudiera tener problemas para entender completamente lo que quería decir, quizá tenía demasiadas expectativas para ella, apuntaba a su público más docto o era más bien la materialización de su teoría una forma de satisfacción personal⁵⁹.

Por ese mismo motivo, es vital revisar también su obra escrita, sus teorizaciones acerca del cine y otras disciplinas colindantes, tales como la literatura, el drama, psicología, música, la pintura y las imágenes a modo general, aventurándose incluso en temas tan aparentemente distantes como la biología o la física, en la relación del ojo, la luz y el fenómeno *phi* que permite al cine dar la ilusión de movimiento. Mediante sus escritos, se explica su forma de hacer cine, las técnicas que emplea, su fundamentación y el resultado esperado con ellas, no sólo con miras a comprender las obras desde su perspectiva, sino también que se relacionan con su forma de pensar en terrenos extrafílmicos, siendo de especial interés aquellos sobre asuntos ideológicos, incluso cuando el cineasta no tiene la intención de explicitarlas⁶⁰.

Para llevar a cabo el análisis de los filmes, se esquematizarán y tematizarán los distintos capítulos de ellos, se respetará la división en seis partes explicitadas por el propio film en *La Huelga* en su edición restaurada por *Le Cinémathèque de Toulouse*, mientras que para *Lo Viejo y lo Nuevo* (edición original de *Sovkino*) se realizará una segmentación en capítulos determinados por la temática acorde al criterio del investigador. Cada capítulo se dividirá en escenas individuales para facilitar la identificación, análisis técnico y posterior

⁵⁹ *Ibíd.* p.18

⁶⁰ *Ibíd.*, p.52

comparación e interrelación. El criterio de elección para estas versiones particulares se sustenta en la calidad de imagen y la disponibilidad limitada. No se considerará la música que acompaña a las obras debido a que en las ediciones que existen actualmente, la banda sonora es un añadido posterior y no se considera parte de la intencionalidad del director. Sin embargo, si se considerará la sonoridad imaginaria que forma parte de las técnicas del director, en que el montaje de las escenas pictóricas concede la idea de sonido, en un recurso de sinestesia.

En el análisis técnico, se tomarán en cuenta diversas particularidades que constituyen parte de la expresividad de las escenas, establecen y potencian los mensajes que ella contiene, además de conceder dinamismo y un hilo conductor a la trama. En esa lógica, se han de considerar los encuadres, ángulos de cámara, composición escénica, iluminación, secuencias, velocidad y ritmo de las tomas —lo que Eisenstein llama montaje rítmico—, los recursos de montaje tonal con significados “universales”. Para comprender mejor estos aspectos se recurrirá a la esquematización y disgregación de los recursos empleados en las escenas donde sea pertinente aclarar su funcionamiento. Sin dejar de lado, además de la mencionada interpretación de los simbolismos que referencian aspectos de interés para el proyecto.

En esta fase también debe de recurrirse a los escritos del director para identificar las técnicas y aproximarse a su intencionalidad, la fundamentación de ellas, especulaciones y expectativas de funcionamiento, particularmente en cuanto a la capacidad de convencimiento utilizando la expresividad, empatía sustentada en el “realismo” de la representación⁶¹ y la comprensibilidad y significatividad de la trama⁶² mediante la simulación de la narratividad más elemental del ser humano como individuo en sociedad y artífice de dispositivos de cultura.

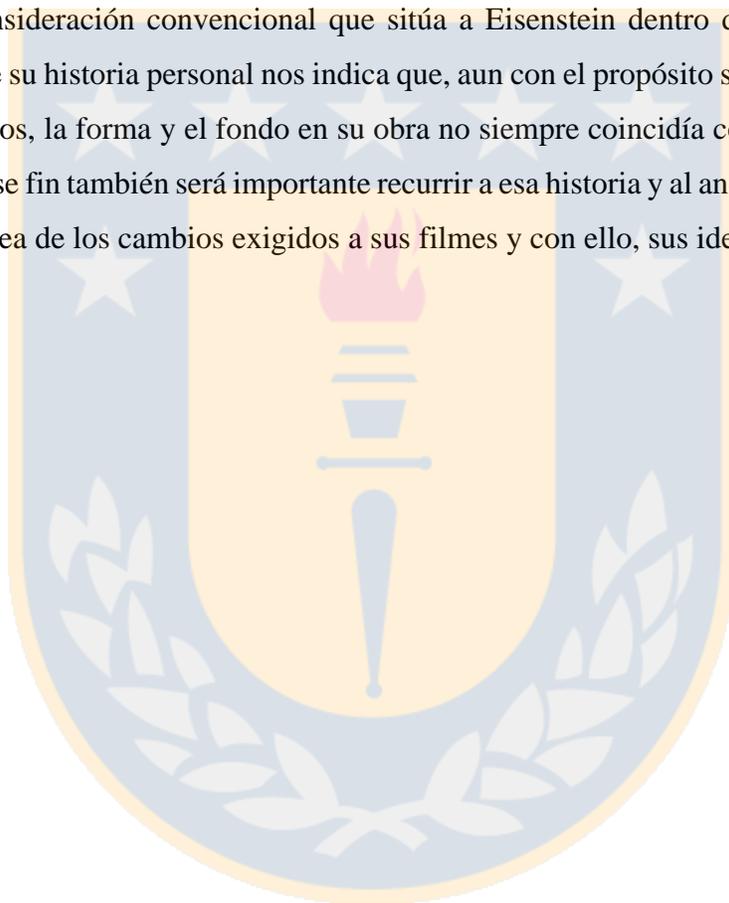
Más allá de las intencionalidades expresivas del autor, se debe efectuar una aproximación al resultado de ellas en su público, aspecto que presenta sus dificultades dada la distancia cronológica entre la emisión de las obras fílmicas y la elaboración del presente trabajo, además de los impedimentos gubernamentales y físicos para que el público dejase

⁶¹ Wilson ASTUDILLO y Carmen MENDINUETA: “El Cine como instrumento para una mejor comprensión humana”, pp.135-136

⁶² *Ibíd.*, p.133

sus impresiones. Para solventar este escollo, se recurrirá a los múltiples análisis de la obra eisensteiniana provenientes de autores de diversas áreas académicas, además de las teorizaciones informadas por parte de este investigador, apegándose al funcionamiento definido en el marco conceptual de los mecanismos de empatía y narratividad.

Sobre los aspectos ideológicos del cineasta, se pretende un acercamiento a través de la identificación, principalmente en su obra fílmica, aunque también recurriendo a sus escritos, de elementos que hagan referencia a planteamientos político-sociales. Ello tomando en cuenta la consideración convencional que sitúa a Eisenstein dentro de la constelación marxista, aunque su historia personal nos indica que, aun con el propósito sincero de difundir sus planteamientos, la forma y el fondo en su obra no siempre coincidía con la que requería el Estado. Para ese fin también será importante recurrir a esa historia y al análisis de la misma, para tener una idea de los cambios exigidos a sus filmes y con ello, sus ideas originales.



Capítulo 1: “De todas las artes, la más importante para nosotros es el cine”

“Anoche estuve en el Reino de las Tinieblas.

Si pudieran saber cuán extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— está sumergido en un gris monótono. Grises rayos del sol a través del cielo gris, ojos grises en rostros grises, y las hojas de los árboles son gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo. [...]

Parece como si trajera una advertencia, preñada de un vago pero siniestro significado que hace desfallecer el corazón. Uno se olvida de quién es. Extrañas ideas invaden la mente y la conciencia comienza a disminuir y a volverse borrosa...”⁶³.

Máximo Gorki

Proyecciones, coronaciones y conflagraciones

La decepcionante primera impresión que se llevó Gorki frente al proyector de una sala de cine no representaba, de ninguna manera, una voz solitaria entre el resto de espectadores que vivieron las primeras experiencias cinematográficas en la Rusia de finales del siglo XIX y comienzos del XX⁶⁴. Lejos de ser considerada una atractiva técnica novedosa que permitía replicar el movimiento y la vida —impresión que fue más común en el público americano y europeo—⁶⁵, el público culto ruso, que logró dejar por algún medio escrito sus apreciaciones sobre esta máquina mística y traqueteante, parecía escéptico y temeroso a la vez acerca de las posibilidades expresivas del mismo. Las sombras y destellos lunares mudos les resultaban incapaces de contener nada más que un espectáculo lúgubre e incompleto, una especie de inframundo reiterativo e inmutable, limitado a ofrecer comunicación en un solo sentido, en que las almas allí capturadas al realizar su etérea *performance*, terminarían embotando los sentidos de sus espectadores, insensibilizándoles ante la más colorida realidad “natural” y las formas de arte más “elevadas” como la literatura y el teatro.

Habían bastado apenas seis meses tras las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en el *Grand Café* de París, para que los artefactos cinematográficos hicieran su arribo en la Rusia Imperial con el objetivo de capturar con ellos la coronación del Zar Nicolás

⁶³ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 517

⁶⁴ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp. 5-6

⁶⁵ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, Londres, 1994, p.28

II en el año 1896⁶⁶. Durante esta primera década, los contratistas franceses Pathé y Gaumont serían los primeros en tener el monopolio de la distribución y proyección de los filmes, todos con su producción en manos de extranjeros, incluso aquellos filmados dentro del territorio ruso⁶⁷.

Un día de otoño de 1907, un aviso en periódicos y revistas marcaría el inicio de la producción nacional de películas. El reputado fotógrafo de la Duma, Alexander Drámkov anunciaba la instalación de su estudio propio, destinado a crear filmes de acuerdo a los intereses de sus compatriotas que demandaban cada vez más verse retratados en la pantalla monocromática⁶⁸. Este movimiento suscitó el temor en los contratistas franceses, que comenzarían a filmar más ávidamente en las tierras rusas. Al año siguiente, se lanzaría la primera producción rusa de una obra con aspiraciones narrativas más complejas y adelantándose al predominio de los dramas en los años entrantes, *Stenka Razin* (1908), sobre la rebelión de los cosacos contra el zar Alejo I en el siglo XVII⁶⁹.

La institucionalidad cinematográfica de este período estaba marcada por una precariedad técnica y material propia de su juventud. Por lo mismo, se percibe una diferencia sustancial respecto a la cultura del cine desde el presente. Las impresiones de un joven Gorki de clase trabajadora, futura figura central del Realismo Socialista⁷⁰, no sólo deben considerarse como opiniones e impresiones particulares acerca de una o varias películas, sino que una percepción generalizable acerca de las instituciones cinematográficas y el modo en que se produjeron películas, especialmente en la forma en que los tempranos cines llevaban a cabo su exhibición.

El espectáculo que presencia el escritor se lleva a cabo, al igual que muchas de las primeras proyecciones, en las entrañas de un local de dudosa reputación, el *Aumont's*

⁶⁶ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp. 2-3, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p. 2

⁶⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 10, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.4

⁶⁸ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp. 20-21, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.5, Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, Londres, 1992, p.46

⁶⁹ David GILLESPIE: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, p.4, Peter ROLLBERG: *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham, 2009, p.3, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.5

⁷⁰ Pia TIKKA: *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, University of Art and Design Helsinki, Helsinki, 2008, p. 63

Théâtre-concert Parisien, un prostíbulo de Nizhni-Novgorod que había instalado allí el aparato proyector para atraer a la clientela, que podía aprovechar la penumbra del salón para llevar a cabo sus transacciones de manera discreta⁷¹. Las circunstancias particulares del espectáculo contribuyen a esta desconfianza hacia las capacidades del film para conceder alguna impresión verdadera. Ello es reflejado en el cuento “Venganza” (1896) que escribiría Gorki para el periódico en que trabajaba, semanas después de su visita al *Aumont’s*. En el cuento se contraponen textualmente las imágenes de una película de Lumière, *El Desayuno del bebé* (1895) una película acerca de unos padres alimentando a su pequeño, frente al hecho de que ésta era proyectada en un burdel, resultando demasiado ajena a un mundo al cual una familia no pertenecía. En la historia de Gorki, la verdad ilusoria de la película generaba el deseo en una de las prostitutas de abandonar su trabajo para dedicarse a la maternidad⁷². Justamente la inverosimilitud de este tipo de sucesos era lo que hacía interesante su cuento, resultaba complicado trazar una relación de identificación en el espectador hacia diégesis tan cortas y sencillas, si es que llegaba apenas a producirse.

En ese mismo sentido, debido a la brevedad cronológica de las producciones, la idea actual de una función de determinada película a determinada hora todavía no formaba parte de esta cultura cinematográfica. Las salas de proyección ejecutaban una exhibición continua y cíclica del corpus de obras que tuviesen a mano. Ello desdibujaba los límites entre cada narración individual, dejando una impresión en el público de que se trataba de una gran narración, en que las discordancias en el *raccord* o “agujeros de trama” que se creaban dada la multiplicidad de los tópicos, eran rellenados por la imaginación de los espectadores o simplemente los pasaban por alto⁷³. Este fenómeno no era considerado por los creadores de los filmes e ignoraban el sentido distinto que cobraban sus producciones dependiendo de los “vecinos” que esta tuviese.

Sumado a estos factores, el hecho de que el cine funcionara en un horario continuado, sin una hora programada para la exhibición de determinada obra y la ausencia de un lobby o vestíbulo en el local, permitía y facilitaba que los asistentes ingresaran y salieran cuando ellos quisieran, en medio de una obra individual o a una determinada fracción del ciclo de

⁷¹ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, p.28, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.2

⁷² Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. pp.28-29

⁷³ *Ibíd.*, p.103

exhibiciones, aunque también era común que esperasen a completar el circuito y marcharse con la misma película que ingresaron⁷⁴. Esto creaba una variabilidad en el sentido que adquirirían estas producciones, individualizando e intersubjetivando su comprensión, llegando a desarticular cualquier intencionalidad expresiva compleja que podría intentar plasmar en el filme su creador.

Por estas y otras razones, en la mentalidad del espectador del cine de ese momento, el acto de ir al cine tenía esa connotación evasiva⁷⁵, se iba a matar el tiempo que hiciera falta dentro de este espectáculo de duración determinada sólo por el mismo espectador, en el anonimato de las sombras y las luces en sucesión rápida⁷⁶. Ello acentuado por el tipo de local en que se exhibían las obras, que si bien no eran todos tan sórdidos como el cine al que asistió Gorki, mantenían cierta aura de submundo en medio del entorno urbano. Era notorio el carácter improvisado de una sala que originalmente tenía otro propósito, adaptada lo más pragmáticamente posible para este espectáculo⁷⁷ y en las que existía constantemente el peligro de incendio por causa de las lámparas de oxígeno utilizadas en los proyectores⁷⁸. Sumado a ello, el comportamiento de los asistentes, principalmente constituidos por proletariado semiletrado⁷⁹, que masticaban semillas de girasol u otro ruidoso alimento, se carcajaban y expresaban a viva voz⁸⁰. En conjunto, todo esto creaba la idea de que asistir al cine era una actividad improvisada, espontánea e informal, un refugio para distraerse en que el contenido de la obra era poco relevante y alejado respecto la realidad⁸¹.

Justamente estas circunstancias, motivaron a la monarquía a intentar contener el acelerado crecimiento de las salas de cine, que de acuerdo a las élites, constituían un peligro de incendio, dañaban la vista, congregaban a personas de baja calaña y quitaban audiencia al teatro. Para ello, entre 1908 y 1909, se limitaron la cantidad de salas de cine por avenida, prohibieron el acompañamiento musical⁸² y fijaron horarios de apertura, medidas que pronto

⁷⁴ *Ibíd.*, p.30

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ *Ibíd.*, pp.14-15

⁷⁷ *Ibíd.*, pp.15-16

⁷⁸ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, p.41, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.3

⁷⁹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.3-4

⁸⁰ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, p.92-94

⁸¹ *Ibíd.*, pp.119-122

⁸² Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, Londres, 1998, p.23

debieron ser derogadas por el clamor popular.⁸³ Otros tipos de censura tuvieron un poco más de permanencia, como la prohibición de representar escenas bíblicas.⁸⁴

A mediados de la década, los productores y tempranos empresarios cineastas percibirían en la audiencia la tendencia a unificar las obras creadas inconexas que convergían y dialogaban desde la pantalla hacia su imaginación. También, paulatinamente, el cine iba perdiendo su calidad de atracción de feria y proeza técnica⁸⁵, por lo que debía pedir prestados recursos a sus familiares de clase alta: el mundo del teatro y la literatura⁸⁶.

Los cineastas intentaron imitar el lenguaje y las técnicas del teatro en lo que los franceses llamaron *film d'art*⁸⁷. Como las tiras de película no contenían sonido por sí mismas, debía acompañarse por una fuente independiente de sonoridad. En un comienzo, solía emplearse a algún pianista o un pequeño conjunto musical, que iba improvisando de acuerdo al tono de las escenas o de acuerdo a las reacciones del público frente a éstas⁸⁸. Paulatinamente, conforme se avanzaba hacia las producciones con mayor carga narrativa, se componían canciones para ser interpretadas en determinada escena, concediendo mayor precisión y potencial expresivo a las imágenes en movimiento aparente⁸⁹. También, conforme se complejizaba la narración a exponer, la extensión longitudinal y cronológica de las películas iba aumentando progresivamente⁹⁰.

Para los diálogos se utilizaban grabaciones en gramófono mal interpretadas y a menudo pobremente sincronizadas con los diálogos de los personajes, creando un efecto involuntariamente jocoso e irreal. Los efectos de sonido eran creados en vivo por el personal del cine, copiando los efectos prácticos del teatro. Ello, a su vez, estaba limitado por la disponibilidad de facultades técnicas de la sala, se solía contar con estos recursos en los recintos de las metrópolis, pero en las zonas rurales había suerte si se encontraba algún músico mal pagado dispuesto a complementar la exhibición.

⁸³ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.6-7

⁸⁴ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.8, Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.17

⁸⁵ Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, pp.44-45

⁸⁶ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, p.4

⁸⁷ Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 13

⁸⁸ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, pp. 66-67

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 74

⁹⁰ Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, p.45

El montaje premeditado y los intertítulos aparecen en este período como primeras manifestaciones de un lenguaje más propiamente cinematográfico⁹¹, con el doble propósito de contribuir directamente a la diégesis y como forma de establecer cambios de ritmo y temporalidad⁹². La introducción en este momento de la técnica conocida como primer plano, también se relaciona con la cadencia y la configuración de la narración y era una forma de introducir una pausa temporal con una alta carga emocional, resaltando las expresiones faciales de los actores. Esta técnica es en un comienzo es rechazada por el público, el exceso de intimidad era percibido como grosero y falso⁹³, aunque eventualmente, los espectadores se familiarizaron con esta técnica que ampliaba las posibilidades expresivas del cine.

Es en este período que surge un embrión del *star system*, fenómeno posterior y más propio de *Hollywood* y el cine norteamericano. Éste implicaba la fijación de ciertos actores populares y recurrentes en determinados papeles y personajes, creándose una relación mutua e influyente entre los intérpretes y sus representaciones ficticias, estereotipando y potenciando, aunque limitando las funciones —empleando el concepto de Vladimir Propp— de los personajes que podía llevar a cabo el actor⁹⁴. Memorables estrellas se apoderaron del aprecio de su concurrencia y llenaban las salas donde les presentaban, tales como los rusos Vera Jolodnaya e Iván Mosjoukine, los daneses Asta Nielsen y Valdemar “Garrison” Psilander, los franceses Max Linder y André “Glupishkin” Deed y el estadounidense John “Poxon” Bunny⁹⁵. Dicho fenómeno, creemos que ayudaría a potenciar la identificación secundaria, al crear expectativa narrativa de una determinada película a en base a un razonamiento deductivo al enterarse de los actores que allí participan, dirigiendo de cierta forma al público hacia los actores-tramas que sientan mayor afinidad o simpatía⁹⁶.

La conversión dramática que estaba experimentando la cinematografía rusa, implicó una prolongación cronológica de las obras y la necesidad de someterse a un cronograma o programación previamente definida. Ello significó también la formalización y la aparición

⁹¹ Jacques AUMONT (et.al): *Estética del Film, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2005, p.170

⁹² Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, pp.142-143

⁹³ *Ibíd.*, p.104

⁹⁴ Jacques AUMONT (et.al): *Estética del Film, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, pp.133-134

⁹⁵ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 49

⁹⁶ Parece significativo el caso del apodo que la audiencia rusa le puso a André Deed “Glupishkin”, que quiere decir “aletargado”, a causa de los personajes que solía interpretar. Jacques AUMONT (et.al): *Estética del Film, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, pp. 270-272.

de una intencionalidad premeditada para el acto de ir al cine, acercándolo a las clases más privilegiadas, que en primera instancia se habían mostrado reacias a asistir, homogeneizando socialmente la clase de audiencia que frecuentaba las salas⁹⁷. Esto también se relaciona con la tendencia que había venido consolidándose desde comienzos del siglo, pero que ahora termina de generalizarse y volverse estándar: la particularización de una sala de cine. Si anteriormente veíamos salas de exhibición que denotaban su aspecto improvisado e informal, es en esta década que toman la forma por la que son reconocibles hasta el día de hoy. Los dramas extensos y sometidos a programación cronológica debían ofrecer alguna forma de hacer amena o al menos llevadera la espera para la película, el *foyer* o vestíbulo venía a cumplir esa función, procurando a los prontamente espectadores lugares cómodos para esperar, a la agradable ornamentación allí dispuesta, se le agregaba algún músico interpretando su repertorio y vendedores de refrigerios⁹⁸.

Aun en su impulso evolutivo, el potencial educativo del cine apenas se asomaba tímidamente con algunos experimentos realizados en Odesa durante diciembre de 1908 y en otras urbes del imperio, donde se proyectaron cintas británicas educativas intercaladas a las clases de los jóvenes estudiantes y se fijaron planes para la *kinofikatsiia* —difundiendo y promoviendo activamente la exhibición de películas y la educación a través de las mismas— de las escuelas, con miras a incorporar proyectores y películas dentro de las aulas. Sin embargo, existían prejuicios despectivos hacia el cine que obstaculizaban esta difusión, debido a las relaciones que se establecían entre el cine con el “bajo mundo y sus vicios”⁹⁹.

Al llegar la Primera Guerra Mundial (1914-1917), el entusiasmo y patriotismo inicial que se veía en el frente se replicó en los empresarios rusos del cine. El bloqueo de las obras provenientes de las potencias centrales abrió una brecha por la cual pudieron colarse varios emprendedores nacionales imitando los estilos alemán y austriaco¹⁰⁰, intentando contener la escasez de importaciones con producción nacional, aunque de forma insuficiente¹⁰¹. Pronto la industria cinematográfica sufriría dificultades a causa del caos de la guerra, que

⁹⁷ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, pp.26-27

⁹⁸ Yuri TSIVIAN: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, p.35, Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p. 24

⁹⁹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp. 8-9, Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 15

¹⁰⁰ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 78

¹⁰¹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.11-12, Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p. 24

complicaba la importación de tiras de película y otros materiales¹⁰², así como la circulación de las obras provenientes desde las naciones aliadas.

Como consecuencia inesperada, el aumento del precio del vodka por parte del Zar, con el propósito de alejar a las clases bajas del licor y con ello permitir una movilización ordenada, aumentó enormemente la asistencia a las salas de cine, privados de las libaciones los soldados buscaron distraerse en los “salones eléctricos” mucho más accesibles a su bolsillo¹⁰³.

La guerra europea también afectó la recepción de los géneros cinematográficos. El patriotismo de 1914 motivó a los productores a centrarse en temas bélicos, para tener que retractarse al año siguiente, pues las derrotas del ejército imperial sembraron el desprecio hacia dichos tópicos¹⁰⁴. La preferencia de los rusos se trasladaría hacia las historias de detectives y asesinatos para los estamentos sociales bajos e intermedios y hacia los clásicos literarios en los gustos más aristocráticos¹⁰⁵. Parecía el germen de una interiorización de ideas provenientes del cine y de una identificación de la audiencia con sus personajes, todavía de forma accidental y colateral, habrá que esperar una teorización posterior acerca del lenguaje cinematográfico para dilucidar como producir estos fenómenos de forma intencional.

La guerra terminó por afectar severamente a la producción cinematográfica. Entre la escasez que se agudizaba cada año, tanto en insumos relativos al cine, como también en todo tipo de bienes. Los cortes de energía, el hastío de las trincheras, la creciente pero aún precaria censura de la autocracia hacia cualquier remota forma de pensamiento antimonárquico¹⁰⁶, pesimismo sobre la guerra¹⁰⁷ y la crisis interna del gobierno, terminarían por estancar el desarrollo artístico. Hizo falta un fortísimo impacto para desatascar el motor de la creación artística, cinematografía incluida. Sin embargo, la colectividad rusa, abrumada por las inseguridades, el desorden y la violencia, acudía cada vez más a las salas de cine, tanto como evasión, como forma de digerir el caos mirándolo directamente a los ojos¹⁰⁸. Ello reflejado

¹⁰² Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 83, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp. 10-11

¹⁰³ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 79

¹⁰⁴ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.12-13, Peter KENEZ, *Cinema and Soviet Society*, p. 20

¹⁰⁵ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.86

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 18 y p. 76

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 93

¹⁰⁸ Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 16

en las carteleras contemporáneas que presentaban mórbidos títulos como: *Entonces ella decidió vengarse*, *El enigma torturante* y *Las emanaciones sangrientas de un perverso amor*¹⁰⁹.

Este lapso prerrevolucionario fue influyente sobre un Sergei Eisenstein aún en su infancia, marcado primordialmente por las circunstancias de la vida hogareña y las pinceladas del mundo del arte a su alrededor. Como primer antecedente a su modo de pensamiento, podríamos situar a su padre, Mijaíl Osipóvich Eisenstein, un ingeniero civil cuyo amaneramiento irritaba al joven Sergei, pero que abriría la temprana imaginación del cineasta en sus paseos de infancia, admirando la obra arquitectónica de su padre, ésta muy acorde al buen gusto contemporáneo en un estilo *art nouveau*¹¹⁰. De su padre y de sus futuros estudios de ingeniería obtendría ese afán de obtener predictibilidad, reacciones calculadas y precisión en la práctica artística.

De pequeño, ya sentía inclinación por el *shock*, la crudeza y los sucesos emocionalmente intensos. Leía ávidamente todo lo que llegara a sus manos acerca de la Revolución Francesa¹¹¹, también *Les Misérables* de Víctor Hugo, disfrutaba la crudeza erótica de *Juliette* del Marqués de Sade y *El Jardín de los Suplicios* de Octave Mirbeau¹¹². Existe cierta escena de una película de Pathé que vio durante su juventud y la recordaría toda su vida, la de un herrero marcando al amante de su esposa con un hierro candente, el hombro desnudo del rufián y la columna de humo blanquecino emergiendo desde la piel trémula¹¹³.

Un pequeño dato, aparentemente de poca importancia, ofrece un pasaje subrayado dentro de los muchos libros que poseía y leía Eisenstein en su juventud. En su copia de *Balzac y el arte*, referente a la teleología de la representación mimética artística y narrativa, el texto subrayado decía:

¹⁰⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 98

¹¹⁰ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 6

¹¹¹ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, pp. 77-79

¹¹² Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 4, Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p. 24, Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, Siglo XXI, México D.F., 1988, pp. 67-71

¹¹³ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 4-5, Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, pp.71-72, Zoia BARASH: *Cine Soviético del principio al fin*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2011, p. 96

En una época más avanzada, tratar de resucitar formas anticuadas que no corresponden a las nuevas opiniones y entendimientos sobre los tiempos antiguos... quiere decir preferir la memoria al pensamiento. El recuerdo tiene importancia sólo en relación con la visión del futuro¹¹⁴.

Bajo cierta interpretación, este pequeño extracto resaltado puede ser definitorio en las intencionalidades más allá de la mera estética en su futura carrera de cineasta. La exposición visual de la verdad debería tener un propósito en la formación del mundo del porvenir y no limitarse a ser una agradable imagen estéril tras un mostrador¹¹⁵.

La Gran Guerra implicó la mudanza de Sergei desde la frugalidad de su natal Riga a la sensualidad de San Petersburgo, para vivir junto a su madre Yulia Ivánovna, divorciada de su esposo en 1909, donde experimentaría más en carne propia el mundo del arte, desde el cosmopolitismo arquitectónico de la ciudad de Pedro el Grande, hasta —gracias a los contactos de la buena cuna materna— el contacto con artistas futuristas y una introducción al mundo del drama donde no se perdía ningún estreno del Teatro Alexandrinsky¹¹⁶. Allí fue donde probablemente tomó la resolución de convertirse en artista. Sin embargo, su vida apacible lejos de la guerra, se vio interrumpida por las protestas en la metrópoli, la monarquía es derrocada en febrero y su sueño íntimo debió postergarse.

La Revolución de Octubre y la Guerra Civil: *Agitki*

Octubre —noviembre en el calendario gregoriano— de 1917 marcaría el fin del Imperio Ruso. En febrero de ese año, las movilizaciones y revueltas habían llevado a la abdicación del Zar Nicolás II y la renuncia al trono por parte de su línea sucesoria, instaurándose un gobierno provisional a cargo de Aleksándr Kérenski. Nueve meses después,

¹¹⁴ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, p. 362

¹¹⁵ “...Un impulso igualmente terrible recorrió como una corriente eléctrica mi espalda, en la tranquila sala del pequeño museo de un diminuto pueblo norteamericano. ¡Romper el vidrio de la vitrina!... La insensatez de idea tan estrambótica penetra en mi conciencia casi al mismo tiempo que el propio deseo. La huella del deseo queda únicamente en mis mejillas ligeramente sonrosadas por la emoción y en mis ojos que tienen un brillo casi infantil. Los niños roban manzanas, peras y nueces no por avidez, sino en buenas tres cuartas partes, por espíritu deportivo. La vitrina quedó intacta”. Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, pp. 277-278

¹¹⁶ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 7

la incapacidad del gobierno provisional para lidiar con la guerra en Europa y la efervescencia de las pugnas partidarias al interior, decantó en la huida de Kérenski del país, la ejecución de la familia real Romanov y el alzamiento tambaleante en el poder del partido bolchevique, con Vladimir Lenin a la cabeza.

Películas cuidadosamente seleccionadas, ofrecidas por una entrada de poco precio serían una dicha para Rusia. Enseñarían al pueblo adulto las mil y una cosas que nunca tuvieron oportunidad de aprender y apartarían a la mente rusa de su análisis introspectivo y autotorturante que no conduce a nada¹¹⁷.

Las palabras de la periodista americana Rheta Childe Dorr, acerca del cine de San Petersburgo durante el Gobierno Provisional, parecen vaticinar el porvenir después de octubre. La convulsión de este período se intenta apaciguar y redirigir a través del cine. Ni el gobierno ni los empresarios cinematográficos se sentían inclinados a apoyar las iniciativas de espectro izquierdista que convergerían en esta hora decisiva¹¹⁸, aunque el desorden reinante vuelve poco eficaz cualquier intento de ejercer la censura¹¹⁹. Como decía Mrs. Dorr, las salas se llenaban de dramas ampulosos que despertaban poco interés. También por parte del gobierno se intentaba animar a las desmoralizadas masas de combatientes con películas tipo *newsreel*, tanto de producción propia como enviadas desde las naciones aliadas¹²⁰, que en general veían con buenos ojos el nuevo “republicanismo” ruso y el hecho de que continuaran manteniendo el frente de combate oriental ocupado¹²¹. Sin embargo, la exhibición de filmaciones del combate producía el efecto contrario al esperado a una población desmejorada que ansiaba sinceramente la paz¹²².

El lapso de revoluciones y transición entre las guerras se considera un quiebre decisivo en Eisenstein, quien hasta ese momento estaba en San Petersburgo cursando sus estudios de ingeniería, tal como había designado su padre y no había querido oponérsele

¹¹⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.119

¹¹⁸ *Ibíd.*, pp.106-107, 108-109

¹¹⁹ Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 21

¹²⁰ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.115-116

¹²¹ *Ibíd.*, p.111

¹²² *Ibíd.*, p.116

abiertamente¹²³. Aprovechando su recién adquirida libertad como casi adulto, frecuenta teatros de vanguardia, especialmente al de Vsévolod Meyerhold, del cual sería futuro estudiante. De esas *performances*, es importante *Mascarada* de Mijail Lermontov en la que actuaba Meyerhold¹²⁴, la cual le habría permitido comprender la efectividad expresiva en su presente de los personajes arquetipos, como los que gozaba en su infancia con las marionetas de la *commedia dell'arte*. Esto se manifestaría en su producción futura con su método de casting que él llamaba con la palabra francesa *typage*¹²⁵, en que las características simbólicas de un personaje referencian a aspectos de su personalidad y tales rasgos debían ser encontrados en los “actores”, reclutados de entre personas no relacionadas con los escenarios.

Después de octubre, la cinematografía viviría una pequeña crisis que no se resolvería hasta el año siguiente. Una buena parte de los actores y empresarios cineastas intentarían huir, algunos con éxito, hacia territorios más estables para continuar con su trabajo y lucro¹²⁶. Otros tantos intentaron esconder sus materiales de producción por miedo a la expropiación por parte del nuevo Estado¹²⁷. En 1918 recomenzaría la producción interna de tiras de película para su utilización en el cine, trayendo una gradual reactivación de las filmaciones y proyecciones, inaugurada con *Señal* del director Aleksánder Arkatov, que sería estrenada en el primer aniversario de la revolución junto a *Subterráneo* de Vladimir Kasianov y *Levantamiento* dirigida por Aleksánder Razumni¹²⁸. Otro logro significativo de ese año fue el lanzamiento del primer “tren de agitación”, que tendrían un importante rol durante la

¹²³ “¿El Instituto [de ingeniería]? ¿Una vida estable? Lamento el esfuerzo invertido en el Instituto. Ya he aprobado toda la matemática superior. Hasta las ecuaciones integrales y diferenciales. (¡Cómo le estoy agradecido a la matemática por la disciplina que enseña!) Pero también tengo tantas ganas de ver, con tiempo, el teatro japonés. Estoy dispuesto a aprender y aprender todavía más palabras. Y estas admirables frases que pertenecen a otro tipo de pensamiento. Pero antes quiero ver los teatros de Moscú. La ruta trazada por la protectora mano paterna se rompe. Está roto el yugo. La suerte está echada. Se abandona el Instituto. Pueden llamarlo misticismo. Pero yo rompo con el pasado exactamente en el momento cuando mi padre, lejano e inalcanzable, muere de un ataque al corazón”. Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, pp. 138-139

¹²⁴ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p.29. Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, p. 20. Robert ROBERTSON: *Eisenstein on the audiovisual*, pp. 47-48. “The second blow, final and irrevocable, was dealt by Masquerade at the former Alexandrinsky Theatre in Petersburg, which gave shape to my longing to exchange engineering for the theatre.” Sergei EISENSTEIN: *Notes of a Film director*, Foreign Languages Publishing House, Moscú, 1959, pp. 9-10

¹²⁵ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p.50-51

¹²⁶ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.128, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.23, Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, p.49

¹²⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.145-146, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.23, Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 31

¹²⁸ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.154

Guerra Civil (1917-1923), destinado a llevar apoyo moral a las tropas que combatían en Kazán, provisto de equipo para imprimir folletos y diarios, una compañía de teatro y equipo de filmación cinematográfica, operado por un joven sueco llamado Eduard Tissé, futuro colaborador cercano de nuestro sujeto de estudio¹²⁹.

Sin embargo, se requería otro impulso propagandístico adicional para aunar las voluntades y explicar al pueblo las implicancias de la revolución bolchevique. El anquilosamiento que cargaba la joven cinematografía atizó al joven poeta futurista Vladimir Mayakovski a hacer un llamado a emplear el cine como forma de instrucción y propaganda a cargo de los propios artistas, en vez de empresarios:

Mi recomendación concreta pide que el departamento cinematográfico (en Moscú) permita a la división de artes gráficas producir cierto número de películas por año, la participación de representantes de la división en la producción obligatoria y la crítica de esas películas desde un punto de vista artístico¹³⁰.

Aquí es donde nace el *agitka* (plural: *agikti*), forma cinematográfica propia del período de guerra civil, extendiéndose hasta mediados de la década de 1920. Etimológicamente la palabra deja ver su intencionalidad: agitación, libre de las acepciones peyorativas que pudiera cobrar la palabra desde una perspectiva presentista, una combinación de una forma de instrucción doctrinaria, pero que principalmente estimulara a la acción propiamente tal, empleando para estos fines las narrativas sencillas que los artistas pudieran crear y proyectar. Estas películas fueron rápidamente incorporadas a la serie de espectáculos propagandísticos de los “trenes de agitación”, en sus exhibiciones móviles de largo alcance y autosuficientes.

Las ventajas de la propaganda cinematográfica comenzaban a ser más palpables, ya que a diferencia del panfleto o el afiche, no requería un receptor alfabetizado y también resultaba mucho más fácil de difundir y mover de un sitio a otro que una obra de teatro¹³¹. Especialmente cuando los *agikti* eran exhibidos en proyectores montados en trenes y

¹²⁹ *Ibíd.*, p.155

¹³⁰ *Ibíd.*, p.157

¹³¹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.30-31

recorrían de pueblo en pueblo, entregando el espectáculo a lugares predominantemente rurales, donde no había inmuebles especialmente destinados a ser usados como salas de cine¹³². La experiencia propagandística de los bolcheviques ayudaría a dar forma y potenciar el desarrollo de este tipo de películas. Por mucho que no hayan sido los primeros en emplear el cine como medio de propaganda, los *agitki* comenzaban a particularizarse morfológicamente respecto a lo producido en cualquier otra parte del mundo¹³³. Y ante la escasez de producciones y exhibiciones de películas importadas o tradicionales en la década, los *agitki*, más fáciles de producir y proyectar, en cierta manera paliaron la demanda de cine que ejercía el público ruso¹³⁴.

Aunque en primera instancia se permitió a los antiguos empresarios cinematográficos del período zarista, convivir y competir con las producciones estatales del Comité Cinematográfico¹³⁵. La calidad en las obras de los primeros, quizá temerosos por la inestabilidad de la situación política, dejaban mucho que desear. Sin embargo, desde hace tiempo que Lenin evaluaba la forma de ejercer el control sobre las producciones con mayor eficacia y se planeaba una progresiva estatización de los estudios y materiales. El problema era que la fuga cada vez mayor de insumos podría implicar que al final no quedara nada que nacionalizar. También las ganancias de los salones de proyección estaban cayendo en manos de privados en vez de a las desiertas arcas estatales¹³⁶. A consecuencia de todos estos factores, el 17 de agosto de 1919 se decretó la nacionalización de la industria cinematográfica soviética, poniendo a todos los bienes y canales de circulación de obras bajo la dirección de *Narkompros*, el Comisariado Popular de Educación¹³⁷.

Resulta fundamental acá comprender la importancia del primer éxito de taquilla de esta nueva era, que curiosamente no se trata de una película soviética. *Intolerancia* (1916),

¹³² Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.52-53

¹³³ Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p. 20

¹³⁴ Antes de la Primera Guerra Mundial, Moscú contaba con 143 salas de cine, para el otoño de 1921 no quedaba ninguna operativa, cuando se abrió la primera a finales de ese año se llenó rápidamente con su primer estreno. *Ibíd.*, pp. 34-35

¹³⁵ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.44

¹³⁶ *Ibíd.*, pp. 47-48

¹³⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.167-168, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.49, Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, p. 20

del estadounidense David Wark Griffith, logra de una forma que no está del todo clara¹³⁸, atravesar en algún momento de 1919, el bloqueo que se impuso tras octubre y ser proyectada profusamente en Rusia. Su técnica de montaje invisible y la calidad narrativa de esta obra resulta profundamente influyente en los realizadores de la posterior era dorada de la cinematografía soviética¹³⁹. *Intolerancia*, junto con *El Nacimiento de una Nación* (1915) también de Griffith y *El Gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, fueron vistas por Eisenstein en su juventud¹⁴⁰. Según él, las películas de Griffith tuvieron un importantísimo rol en el desarrollo del montaje en el film soviético, su maestría hilvanadora con el montaje paralelo, sería absorbida por los cineastas soviéticos, cada uno de ellos a su manera¹⁴¹.

Estas iniciativas aún tentativas en el desarrollo del cine soviético, albergan una gran importancia, como una forma de primeras manifestaciones demarcatorias para el camino a seguir a continuación, donde el impulso a tientas debe hallar un sustento teórico que permita el perfeccionamiento formalista de la expresión cinematográfica. La mayor parte de las creaciones de este período todavía carecían de dicho sustento, sumado a las dificultades materiales y técnicas, implicó que pocas de estas obras fueran, dentro de las pocas que se conservaron, artísticamente loables en relación con el progreso de la cinematografía mundial. Sumado a ello, se encontraba aún en discusión si acaso el cine constituía un arte independiente o estaba condenado a ser una mera imitación silente del antiguo arte dramático, a lo que varias de las personalidades de la disciplina, tales como Pudovkin y Kuleshov salieron en defensa de no sólo su calidad de arte, sino que de su predominio por sobre el resto

¹³⁸ Algunas teorías que se barajan consisten en que el propio Lenin trajo consigo la película, pudo haber sido traída por algún empresario aventurero americano o por algún extrabajador ruso en la industria del cine estadounidense “mano derecha” de Griffith que la introdujo mientras buscaba trabajo en la Unión Soviética. Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.168

¹³⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.168-169

¹⁴⁰ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, pp. 86-87

¹⁴¹ «Y, naturalmente, el concepto de montaje de Griffith, como montaje paralelo fundamentalmente, aparece como una copia de esta ilustración dual del mundo, que avanza en dos líneas paralelas de pobres y ricos hacia alguna “reconciliación” hipotética en donde ... las líneas paralelas se encontrarían, es decir, en ese infinito tan inaccesible como esa “reconciliación”. De ahí que se esperara que nuestro concepto de montaje habría de nacer de una “imagen” enteramente diferente de la comprensión de los fenómenos, que nos fue dada gracias a una visión del mundo tanto monística como dialéctica. Para nosotros el microcosmo del montaje tenía que ser entendido como una unidad, que en la tensión interna de las contradicciones es partida por la mitad con objeto de ser reensamblada en una nueva unidad sobre un plano nuevo, más alto cualitativamente y con su fantasía percibida de manera nueva». Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, Siglo XXI, México D.F., 1986, pp. 216-217

de expresiones, debido a su consonancia con el desarrollo industrial del momento, ello por medio de artículos en revistas y otras publicaciones¹⁴².

Dentro de las producciones del momento, quizá la más reseñable sería *Polikushka* (1920) basada en un relato campesino de León Tolstoi, que aun siendo filmada en positivo y con actores al borde de la hipotermia, logró ser recordada por los espectadores en los años venideros¹⁴³, quizá por su moraleja sobre el valor de la redención, por el realismo de sus personajes o sus puyas contra la nobleza.

Un pequeño aliciente apareció ante la cruda situación que se experimentaba en la Rusia Soviética tras la guerra civil, en que el estancamiento de la producción de bienes de subsistencia dejaba una considerable cifra de muertes por hambruna y frío entre la población. En respuesta a ello, Lenin decidió ceder en sus expectativas económicas iniciales y liberalizar tanto el mercado interno como el externo, permitiendo el intercambio y la importación de forma menos obstaculizada, en una serie de medidas conocidas como la Nueva Política Económica o NEP (1921-1928)¹⁴⁴. Esta decisión hizo también posible la reapertura a la importación de películas extranjeras, principalmente americanas, lo que por una parte permitió revitalizar la producción nacional de filmes gracias a lo recaudado en las salas, pero a costa de que el público ruso crease mayor preferencia hacia las películas livianas de Mary Pickford o Douglas Fairbanks, respecto a los experimentos constructivistas de los novicios cineastas soviéticos¹⁴⁵. Aun así, la iniciativa resultó empantanada debido a la ineficiencia burocrática entre las instituciones que administraron los recursos estatales para la cinematografía. El error de cálculo respecto a las obligaciones y la carga de trabajo, además del desorden generalizado del período devino en una serie de transformaciones apenas poco más que cosméticas. En primera instancia la supervisión y la fijación de una proporción entre filmes de entretenimiento y documentales-*newsreel* (75-25% respectivamente), estaba a cargo de *Narkompros* y su dirigente Anatoli Lunacharski¹⁴⁶. Dicha institución abarcaba todo

¹⁴² Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.34-39

¹⁴³ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.173-174

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p.186

¹⁴⁵ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.95

¹⁴⁶ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, pp.35-36

el ámbito educacional de la nación, por lo que los esfuerzos que podía dedicar al cine quedaban diluidos por asuntos más apremiantes.

Para 1922 se hizo evidente la necesidad de crear una institución autónoma para manejar la producción y distribución de las películas, por lo que en diciembre de ese año nace *Goskino*, el Comité Estatal para la Cinematografía. A pesar de que conservaba teóricamente el monopolio de la producción y distribución de película, debía competir con otras organizaciones semiprivadas más pequeñas, como *Proletkino* y *Mezhrabpom-Rus*, su fin era el de obtener ganancias para los futuros planes de monopolizar todo el cine en la Unión Soviética¹⁴⁷, propósito que resultó demasiado ambicioso. *Goskino* nunca se hizo con el predominio cinematográfico y debió arrendar sus derechos de exhibición a las otras empresas para apenas subsistir¹⁴⁸.

La experiencia de los *agitki*, dejó una duradera impresión en los en su mayoría jóvenes cineastas que allí comenzaron sus primeras filmaciones y montajes. A modo de generalización, la idea más relevante y definitoria para la siguiente etapa, será la de que el cine debe reflejar la “realidad”, aunque discrepaban entre ellos acerca de en qué consistía dicha realidad¹⁴⁹, marcando una diferencia respecto a la cinematografía del mundo capitalista, que —desde su perspectiva ideológica— alejaba y cegaba al público de los problemas del mundo con fantasías distractoras y anestésicas, en vez de resaltar dichos problemas y formarles para su enfrentamiento. Lo importante es que estas producciones concisas e impactantes sirvieron de entrenamiento para los cineastas de la “era dorada” del cine soviético. Nombres como Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin, Dziga Vertov y Sergei Eisenstein, darían sus primeros pasos en el arte durante el lapso en que predominaban los *agitki*.

Nuestro sujeto de estudio continuaba siendo un joven estudiante de ingeniería, hasta que comenzó la guerra civil, por lo que se presentó de voluntario al Ejército Rojo¹⁵⁰, en lo

¹⁴⁷ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.36

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.37

¹⁴⁹ Será importante en los años venideros, la pugna cordial entre Eisenstein, Vertov y Pudovkin, sobre la esencia de la “verdad”, Mike O’MAHONY: *Sergei Eisenstein*, pp.50-51

¹⁵⁰ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp.407-408, Existen ciertas dudas acerca de la visión oficial en la que Eisenstein se había presentado voluntario al Ejército Rojo, Oksana Bulgakowa y Mike O’Mahony aseguran que fue reclutado a la fuerza y su madre arregló que lo asignaran al

que él declararía como una natural rebelión contra el despotismo paternal¹⁵¹. Primero destinado a seguir siendo ingeniero y colaborar en el levantamiento de puentes y otras estructuras importantes en el escenario bélico, aunque siempre alejado del frente. Fue destinado por el Cuerpo de Ingenieros a la ciudad de Velikiye Luki, cuando allí se incorpora a una compañía de teatro amateur que habían montado los ingenieros, constituyendo la primera puesta en práctica de su conocimiento dramático¹⁵². En ese lugar llamó la atención del director teatral Kónstantin Yelíseiev quién le convenció de abandonar el Cuerpo de Ingenieros para trabajar con él¹⁵³, sumándose a los trenes de agitación, pintando escenografías, eslóganes y caricaturas, colaborando en estas propuestas dramáticas móviles¹⁵⁴. Durante este período, Eisenstein es introducido por su colega Pavel Arensky, a formar parte por un corto período de una logia rosacruz, las cuales estaban prohibidas por el gobierno y sus adeptos eran perseguidos por la *Cheká*¹⁵⁵. El ocultismo hizo presa fácil a un Eisenstein inmaduro, seducido por el misticismo y el éxtasis de la experiencia religiosa¹⁵⁶. Este romance secreto y prohibido con lo espiritual, lo mantendrá a lo largo de su vida e intentará replicar su efecto en muchas de sus obras. Llevando a cabo representaciones gráficas peligrosas para su carrera en un país en que la religiosidad era desalentada, ridiculizada y perseguida¹⁵⁷.

Terminada su labor en la guerra, se muda a Moscú, donde en búsqueda de nuevos horizontes y aprovechando las ventajas de pertenecer aún al ejército, emprende estudios de japonés, en el Instituto Lazarevski de Estudios Orientales¹⁵⁸. Su aprendizaje sobre los

Cuerpo de Ingenieros, lejos del frente, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p.10, Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, pp. 22-23

¹⁵¹ Inició sus estudios de Ingeniería Civil por designación de su padre y no se atrevió a contradecirle. Iniciada la guerra civil, Mijaíl Osipóvich se enlistó en el Ejército Blanco, aunque probablemente Sergei desconocía este hecho hasta su fallecimiento en 1921.

¹⁵² Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, p. 25. Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, pp. 58-59, Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias inmorales II*, p. 55

¹⁵³ Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, p. 26, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p.14

¹⁵⁴ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp.36-37, Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.175-176

¹⁵⁵ *Vserossýskaya Chrezvycháinaya Komíssiya*, Comisión Extraordinaria Panrusa, antecesora del NKVD y la KGB.

¹⁵⁶ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 15-16

¹⁵⁷ Por ejemplo: las alusiones a San Sebastián en *Iván el Terrible* y *¡Qué viva México!*, Sergei EISENSTEIN, *Yo, Memorias Inmorales II*, p. 105, asimismo la atmósfera religiosa presente en la película *El Prado de Bezhin*, que implicó su cancelación, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 188

¹⁵⁸ Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, pp. 28-29

ideogramas orientales y las propiedades compositivas de éstos, formarían eventualmente parte de su propia teoría del montaje. Poco tiempo después debió de abandonar los estudios de lenguas extranjeras, ya que se vería impedido de continuar por dejar de pertenecer formalmente al ejército y los estudios le quitaban mucho del tiempo que podía destinar a su nuevo trabajo en *Proletkult*.

Paralelamente, deseoso de seguir explorando el mundo del drama, se une al colectivo *Proletkult*, destinado a promover la cultura entre el proletariado¹⁵⁹. Allí toma participación en algunas obras de importancia como *El Mexicano* (1921)¹⁶⁰, colaborando como asistente del director Valentin Smyshlyaev, en el diseño de escenografías, vestuarios y en la puesta en escena¹⁶¹. También se convierte en discípulo del dramaturgo Vsévolod Meyerhold, al cual admiraba desde sus tiempos de estudiante. Sus experiencias como aprendiz fueron intensas e ilustrativas, los planteamientos de su maestro acerca de la biomecánica teatral constituirían eventualmente parte de su propio entramado teórico. Sin embargo, Meyerhold solía ser conflictivo e intolerante a la demostración de autonomía por parte de sus estudiantes. Eisenstein no constituyó una excepción a la tendencia y prefirió abandonar a su maestro venerable, animado por Zinaida Raikh, la propia esposa de Meyerhold¹⁶².

La primera “película” de Eisenstein podría considerarse *El Diario de Glúmov*, un pequeño fragmento filmado que se incorporaría dentro de la obra teatral *El Sabio* (1923), una adaptación de *Bastante simpleza en cada hombre sabio* (1868) de Aleksánder Ostrovsky, creando su primer montaje semifilmico¹⁶³. La importancia de *El Diario* subyace en que sería ésta su primera vez detrás y frente a una cámara filmadora, medio que conocía hasta el momento como espectador, pero aún no era merecedor de consideración para un Eisenstein inmerso en el mundo del teatro¹⁶⁴. Ese mismo año y poco antes del estreno de *El Sabio*, publica en la revista *LEF*, el artículo “Montaje de Atracciones”, principio teórico

¹⁵⁹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp.40-42

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p.43

¹⁶¹ Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 17-23

¹⁶² *Ibíd.*, pp. 25-31

¹⁶³ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp.58-60

¹⁶⁴ Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, p. 39

fundamental de su obra temprana, pensado para el teatro, pero que dentro de poco aplicará también al cine propiamente tal¹⁶⁵.

El fracaso rotundo de su última producción dramática, *Máscaras de Gas* (1924) le arrojaría a los brazos del cine intentando romper los límites materiales del drama que le fueron patentes tras su última incursión allí¹⁶⁶, puesto que consideraba necesario un mayor control de la totalidad de variables en la exposición, en un temprano afán científicista, demasiado complejo de lograr en un escenario teatral. Semanas después de ese fiasco, visita a Esfir Shub, importante artista constructivista que trabajaba en la mesa de edición para *Goskino*, en ese momento realizando un nuevo montaje para *El Doctor Mabuse* (1922). Mientras le observaba y ayudaba con los intertítulos, Eisenstein se da cuenta del abrumador poder expresivo de la técnica del montaje, capaz de transformar completamente lo filmado¹⁶⁷.

Iluminismo monocromático

Quizá el filme que pudiéramos establecer como demarcatorio para el inicio de una “era dorada” en la filmografía soviética sea *Mr. West en la tierra de los bolcheviques* (1924) dirigida por Lev Kuleshov¹⁶⁸, una comedia liviana de tipo *slapstick*, aunque con una palpable carga propagandística, parodiando la visión occidental estadounidense acerca del país de la revolución proletaria. Esta obra en particular se considera relevante por ser, a pesar de sus limitaciones, capaz de competir y tener éxito con los espectadores habituados a las comedias americanas, demostrando que con habilidad podían combinarse la instrucción y el entretenimiento, tomando prestados recursos de las populares comedias de Max Linder o André Deed, que aún circulaban desde la preguerra.

Las posteriores producciones fueron desarrollando su potencial cada vez más, no sin altibajos, pero creando una identidad propia y definitoria, cuyo influjo perduraría hasta mucho después. *El Rayo Mortal* (1924-1925) la obra siguiente de Kuleshov lleva a cabo un salto técnico y formalista, aunque fue poco apreciada por difuminar el mensaje

¹⁶⁵ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 38-39

¹⁶⁶ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p.66

¹⁶⁷ Mike O'MAHONY: *Sergei Eisenstein*, pp. 52-53, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 45,47

¹⁶⁸ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.206

propagandístico¹⁶⁹. Poco a poco, los artistas rusos del cine comenzaban a comprender las capacidades infinitas del montaje, los experimentos iniciales de Kuleshov¹⁷⁰ y la producción de *Fiebre Ajedrecística* (1926)¹⁷¹ por parte del discípulo de Kuleshov: Vsévolod Pudovkin abrieron las puertas hacia la creación imaginaria sin límites que, a partir de fragmentos de realidad filmada, podían crearse sucesos, emociones, personas y hasta geografía, gracias a la ingeniosa y correcta aplicación de esta técnica.

Dentro de un extremo del espectro de posibilidades del montaje en el cine soviético, tenemos a otro director contemporáneo, Denis Kaufmann, conocido por su pseudónimo Dziga Vertov, quien escribiría en el temprano 1919 su manifiesto *Kino-glaz* (Cine-ojo) en el que defendía la necesidad imperiosa para el cine de plasmar la realidad de las cosas¹⁷² y no contaminar el arte con dramas teatralizados¹⁷³. Este planteamiento tuvo buena acogida, aunque aparecieron objeciones por parte de quienes defendían el tradicional cine dramático, estas ideas se publicaban en una serie de boletines denominados *Kino-Pravda*¹⁷⁴ (Cine-Verdad) y en su *opera magna* posterior *El Hombre de la Cámara* (1929). En el trabajo de este director, se utiliza el montaje como forma de presentar lo más traslúcidamente posible la experiencia y los hechos tal cual suceden, más allá de los límites del ojo humano¹⁷⁵. *El Hombre de la Cámara* es una bella mirada a la cotidianidad de los rusos, que aparecen en sus laboriosos quehaceres, disfrutando de unas copas junto a sus amigos o relajándose tumbados en la playa, incluso el proceso de filmación y montaje de la película es retratado en ella, la esposa de Vertov cortando trozos de película y el mismo director quien deja de filmar en la playa, recoge su cámara y camina hacia el mar para refrescarse. De forma más soterrada,

¹⁶⁹ *Ibíd.*, pp.208-209

¹⁷⁰ Lev Kuleshov llevó a cabo varias exploraciones sobre las posibilidades de la yuxtaposición de fragmentos fílmicos, pidiendo a actores que se emocionaran por cosas totalmente distintas, deliciosa comida y la liberación tras un largo presidio, no encontrando diferencias entre las reacciones del actor una vez aisladas de su causante. Lo mismo con la filmación de dos de sus actores encontrándose y saludándose frente a la Casa Blanca en Washington, realizada sin salir de Rusia, gracias a un fragmento documental acerca de la capital estadounidense. El fenómeno demostrado con esta serie de experimentos se conoce bajo el nombre de “Efecto Kuleshov” *Ibíd.*, pp. 197-198

¹⁷¹ Pudovkin tuvo que realizar una sátira sobre el mundo del ajedrez, empleando las filmaciones periodísticas del campeón de ajedrez José Capablanca y la *performance* posterior de la actriz Anna Zemtsova, el ajedrecista y ninguno de sus rivales debía ser molestado para crear la película, y éste probablemente nunca se enteró de la existencia de la misma. *Ibíd.*, p.210

¹⁷² *Ibíd.*, p.213

¹⁷³ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.124-125

¹⁷⁴ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.214-215

¹⁷⁵ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.125

aparece como una crítica social al período de la Nueva Política Económica, con la sutileza de sus técnicas de montaje y exposición paralela, expresa su desconformidad con la regresión a un sistema más cercano al liberalismo burgués.¹⁷⁶

En la frontera opuesta, nuestro Eisenstein también consideraba que en el cine debía prevalecer la verdad y la instrucción. Sin embargo, era crítico con la obra de Pudovkin y Vertov. Para él, la verdad residía en las ideas más que en los hechos, especialmente en los preceptos ideológicos del nuevo mundo soviético y para ilustrar esta verdad, debían articularse pequeños extractos de la realidad empírica. Estas propuestas surgen en un contexto, en que hay que considerar el imberbe desarrollo de la cinematografía soviética, una hoja en blanco donde apenas había puntos de apoyo sobre los cuales proyectarse, Eisenstein describe la situación así:

A principios de los años veinte llegamos todos al cine soviético como a algo inexistente. Era como llegar a una ciudad sin terminar; no había plazas, no se habían trazado calles, ni siquiera callejuelas sinuosas o callejones sin salida como los que encontramos en las cinemetrópolis de nuestros días. Llegábamos como beduinos o gambusinos a un lugar con posibilidades inimaginables, del cual sólo se ha desarrollado una pequeña sección aun ahora.

Montamos nuestras tiendas y pusimos en acción nuestra experiencia en diversos campos. Actividades privadas, profesiones circunstanciales anteriores, habilidades inesperadas, erudiciones insospechadas: todo junto participó en la construcción de algo que no tenía una tradición escrita, ningún requerimiento estilístico exacto y ni siquiera se habían formulado preguntas.¹⁷⁷

Este aspecto ya se percibe en su primera producción completamente cinematográfica *La Huelga* (1924) única parte que se logró de una serie de cinco películas a realizarse denominada *Hacia la dictadura*¹⁷⁸. En ella, un obrero de una fábrica es acusado falsamente de un robo, provocando su humillación y suicidio, motivando una huelga del resto de los trabajadores, la cual, tras una serie de tensiones, termina cruelmente reprimida por la policía. Dentro de su mensaje antiburgués, se denotan formas prototípicas de los recursos que

¹⁷⁶ Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, pp.91-93

¹⁷⁷ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 11

¹⁷⁸ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.218

madurarán en su obra posterior, lo que él llamaría posteriormente el montaje intelectual, que consistía en la inserción de escenas cortas en medio de la trama principal, que en su interpretación metafórica, reforzaban las ideas presentadas dentro del film. Lo más patente en esta primera producción, es su idea del montaje de atracciones, empleando el montaje como forma de mantener la atención del espectador, a través de la creación de efectos sinestésicos con el film, sonido, olores, luces, colores y sabores. En *La Huelga*, sin embargo, aún algunas de estas maniobras se percibían como demasiado forzadas y artificiosas y su interpretación era presa de la variabilidad subjetiva entre los distintos tipos de audiencia¹⁷⁹.

La creciente popularidad de estos directores de vanguardia, no significó necesariamente el abandono de las antiguas formas, directores técnicamente más continuistas de las obras del período zarista convivían con los audaces y sus calculados montajes. Aleksándr Ivanov-Gai, Cheslav Sabinski, Leo Mur y el viejo Aleksándr Razumni entre otros, constituían en *Goskino* la resistencia a las cabriolas intelectualistas de Eisenstein, Pudovkin y Vertov¹⁸⁰.

Este momento es definitorio para el futuro de los cineastas soviéticos, en que la existencia de una autonomía creativa y su disposición sincera a disponer sus talentos al servicio de las ideas de este nuevo mundo les hace merecedores de una enorme apreciación y valoración.¹⁸¹ Sus obras eran consideradas un reflejo certero de la realidad, herramientas de instrucción que a la vez entretienen y estimulan el sentido estético en sus espectadores. Estos realizadores gracias a sus cámaras, rollos de película y tijeras no tenían imposibles, creando en ellos una generalizada sensación de libertad en que los límites técnicos aún no eran alcanzados y no se alcanzaban a divisar. Sin embargo, esta recién llegada libertad sería

¹⁷⁹ Una de las escenas más icónicas de *La Huelga*, es la matanza de los obreros por parte de la policía, superpuesto al degollamiento y desangramiento de un buey, debido a su sucesión rápida creciente esta escena aún hoy en día conserva su crudeza e impacto, pero su efecto emocional pudo haber sido escaso para la ruralidad soviética, habituados a dar muerte a animales de granja. Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp.44, 48

¹⁸⁰ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.228

¹⁸¹ No era ningún misterio que al igual que la gran mayoría de los rusos los directores debieron trabajar en condiciones deplorables, Vertov debió filmar *Kino-Pravda* entre ratas, barro y la única silla seca de que se disponía era para dejar ahí los rollos de película, que se deshacían con la humedad. También es demostrativa la anécdota entre Eisenstein y su futuro colaborador Grigori Aleksándrov, que se hicieron amigos tras discutir quien tenía más hambre y derecho a comer un mendrugo de pan que Sergei guardaba. Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.193-194, Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p.71

perjudicial en el futuro próximo, cuando sus ideas comiencen a ser consideradas demasiado rupturistas, heterodoxas y hasta antirrevolucionarias.

El año 1925 sería un momento importante para los cineastas soviéticos, que se vieron en la necesidad de conmemorar el primer impulso hacia este nuevo mundo, la Revolución de 1905 y el Domingo Sangriento. Para ello, la cineasta Nina Agadzhanova-Shutko fue designada por el comité de Educación para escribir un guion de lo que sería: *Año 1905*¹⁸², una extensa serie de películas sobre los acontecimientos de dicho año: la Guerra Ruso-japonesa, el Domingo Sangriento, el levantamiento del acorazado Potemkin, los pogromos antijudíos y el desenlace a finales del año. Para la titánica tarea, se requirió el dinamismo juvenil del director de *La Huelga*, quien junto a la cineasta escribieron lo que se convertiría en *El Acorazado Potemkin* (1925), la cual es considerada un punto cenital en la carrera de Eisenstein.

El Acorazado Potemkin se ambienta en el contexto de 1905, narrando la revuelta de la tripulación en dicha nave, detonada por el mal estado de los alimentos servidos a los marineros y suboficiales. De entre ellos, Vakulinchuk, quien resulta herido de muerte a cambio de la sumisión de los altos oficiales y el personal anexo que colaboraba con ellos. La tripulación aproxima la embarcación a las costas de Odessa, donde el pueblo les apoya con víveres y se reúne a rendirle honores al difunto, para después ser dispersados por la policía con brutalidad, en la posteriormente muy reconocida mundialmente, imitada y hasta parodiada escena de las escalinatas. Finalmente, el acorazado rebelde dispara los cañones contra los símbolos del antiguo régimen y escapa a la emboscada de la Armada Imperial gracias a un espontáneo sentimiento de unidad proletaria entre sus tripulaciones, para terminar con la bandera roja ondeando gloriosamente sobre el mástil del Potemkin.

La película demuestra la rápida maduración del director y el pulimento de los recursos desplegados primordialmente con *La Huelga*: el uso extensivo e impactante del montaje rítmico —las escalinatas— y tonal —la incertidumbre de la niebla presente durante la fallida emboscada—, los efectos simbólicos creados a través del montaje intelectual —la estatua del león y la caída del sacerdote— y los recursos sinestéticos de su montaje de atracciones —la

¹⁸² Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 234

bandera “roja”¹⁸³ ondeando sobre el horizonte. También se percibe en *Potemkin*, el alejamiento del formalismo constructivista, sustituido por una reflexología emocional, probablemente fruto de las lecturas y reuniones de Eisenstein con los psicólogos Alexander Luria¹⁸⁴ y Lev Vygotsky. Este último le dio al cineasta su disertación sobre su libro *La Psicología del Arte*, acerca de la reacción catártica frente al arte, como una reacción afectiva ambivalente, ese texto fue leído después cuidadosamente por Eisenstein¹⁸⁵.

En su estreno soviético, *Potemkin* no logró el éxito esperado¹⁸⁶. A pesar de las alabanzas de los funcionarios cercanos al mundo de las artes, el público menos instruido se mostró poco entusiasmado por la nueva película. Una vez más, el temperamento del poeta Mayakovski tuvo que azuzar a la burocracia por el bien de las artes, en una enérgica apelación al director de *Sovkino* Konstantin Shvedchikov quien, en su preferencia por el cine liviano americano, se negaba a exportar la obra de Eisenstein, “Los Shvedchikov van y vienen, pero el arte queda. ¡Recuérdelo!”. Con esa frase convenció al funcionario de exportar la cinta a Berlín, donde fue un éxito¹⁸⁷. Posteriormente, se volvió a estrenar la película en los cines nacionales, en señal de renovada confianza de los funcionarios de *Sovkino* hacia la producción local, pero tampoco logró convocar un gran volumen de audiencia¹⁸⁸. El verdadero impacto esta segunda película de Eisenstein debe observarse más allá de lo inmediato y lo local, en la influencia trascendente que ha ejercido sobre el séptimo arte hasta hoy y materia obligada en todo buen curso de cinematografía.

¹⁸³ El efecto de bandera roja fue creado coloreando directamente las tiras de película en la edición original. Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p. 138

¹⁸⁴ De Luria obtiene la teorización respecto a la importancia de la representación inductora de éxtasis no-realista: «La descripción desproporcionada de un hecho nos parece, desde el principio, orgánicamente natural. El profesor Luriya, del instituto psicológico de Moscú, me mostró un dibujo hecho por un niño de “cómo se enciende una estufa”. En él todo está representado con una exactitud pasable y con gran minuciosidad. La leña. La estufa. La chimenea. Pero ¿qué son esos zigzag en el enorme rectángulo central? Resultan ser fósforos. Tomando en cuenta la crucial importancia de los fósforos para el proceso descrito, el niño les asigna una escala apropiada». Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p.38

¹⁸⁵ Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 60-61

¹⁸⁶ Existen dudas acerca de esta afirmación, el fracaso inicial de *Potemkin* pudo haber sido un rumor propagado por Anatoli Lunacharski y las cifras iniciales de *Potemkin* superaron incluso al éxito seguro coetáneo: *Robin Hood*, estelarizada por Douglas Fairbanks. Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 61-62

¹⁸⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.239-240, Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, Centro Español de Estudios Cinematográficos, Madrid, 1959, p.48

¹⁸⁸ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.95

En 1924, los resultados insignificantes de la iniciativa *Goskino* quedaron en evidencia y llamaron la atención del alto mando. Razón por la cual la institución fue disuelta y reformada en *Sovkino*, que tuvo una mayor inversión inicial y unas aspiraciones más modestas, estableciéndose que cada república de la Unión debía tener su institución a cargo del monopolio cinematográfico en cada una de ellas¹⁸⁹. Lo contenido de las aspiraciones de *Sovkino* le permitió tener un mejor desarrollo que su antecesora, aunque quedó en deuda frente al desafío de la *kinofikatsiia*, puesto que no logró llevar el cine a todos los rincones rurales de la patria¹⁹⁰. A *Sovkino* se le complementó en 1925 con la ODSK (*Obshestvo Druzhei Sovetskogo Kino*, Sociedad de amigos del cine soviético), organización dependiente de la NKVD (*Narodnii Komissariat Vnutrennij Del*, Comisariado del pueblo para asuntos internos), que también pretendía con cierta independencia coordinar y asegurar el suministro de materiales y películas¹⁹¹.

El suceso *Potemkin* demostró que era posible la internacionalización triunfante del cine de agitación soviético y que los hechos ficticios de una película pueden lograr entremezclarse con la verdadera historia¹⁹². Aun siendo una crónica de sucesos locales y propios del conjunto de naciones conformantes de la Unión Soviética, su mensaje puede ser y logró ser significativo para los públicos de todo el mundo, que verían en *Potemkin*, gracias a la efectividad de su técnica, sus frustraciones y conflictos reflejados¹⁹³. No sin motivo sería temporalmente prohibida en otros países temerosos de la chispa revolucionaria, como Francia, Estados Unidos, Alemania y Gran Bretaña¹⁹⁴.

Por otra parte, tampoco sería correcto dar a entender que se llegó a un monopolio nacional completo de las películas exhibidas en la Unión Soviética, puesto que las grandes obras de los vanguardistas domésticos convivían con las importaciones foráneas que aún

¹⁸⁹ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.37

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p.38

¹⁹¹ *Ibíd.*, pp.39-40

¹⁹² Una de las curiosidades más demostrativas de la potencia del film, fue la de sustituir históricamente la verdadera revuelta del *Potemkin* con la versión eisensteiniana, el director recibió una carta de uno de los marineros de la embarcación, afirmando que él había estado bajo la lona alquitranada que les fue arrojada durante la ejecución de *Vakulinchuk*, cuando en realidad la escena de la lona fue una invención del cineasta, un fenómeno similar ocurrió con la posterior *Octubre* (1928), Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.242, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.96-97

¹⁹³ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.61

¹⁹⁴ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 241

conservaban el predominio. Algunos grandes clásicos de Abel Gance, Griffith y James Cruze, pero mayormente alemanes, *El Dr. Mabuse* de Fritz Lang, *Bajo la máscara del placer* (1925) de Georg Wilhelm Pabst y *El último hombre* (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau, gozaron de buena reputación y éxito durante este período¹⁹⁵. El proceso inverso también tuvo importancia y la cinematografía soviética se abrió paso no sin dificultades por el resto del mundo. En la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 en París se galardonó al trabajo de Yakov Protazanov, Dimitri Bassaligo, Vertov y Eisenstein¹⁹⁶. También es importante la visita a la Unión Soviética de los actores estadounidenses Douglas Fairbanks y Mary Pickford en julio de 1926, donde colmaron de elogios a Eisenstein, se llevaron una copia de *Potemkin* y le invitaron a los Estados Unidos a trabajar en los estudios *Paramount*¹⁹⁷, como señal patente de que las producciones soviéticas albergaban gran calidad artística y eran reconocidas a lo largo del globo.

Desde la oposición a Eisenstein también surgieron iniciativas de gran valor ideológico y cualitativo, como *La Madre* (1926), dirigida por Pudovkin y basada en la novela del mismo nombre escrita por Máximo Gorki¹⁹⁸. *La Madre* es quizá el ejemplo perfecto de la oposición Pudovkin-Eisenstein al momento de demostrar virtuosismo artístico y conceder un mensaje ideológico. La obra de Pudovkin destaca por su cadencia de planos más acompasada y naturalista, con un enfoque en los aspectos narrativos más clásicos, con personajes individuales bien demarcados y una serie de eventos emocionales gestuales antes que simbólicos¹⁹⁹.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p.244

¹⁹⁶ Queda en duda la verdadera importancia de los galardones, aparentemente concedidos gracias a los posters y fotografías de las películas, *Ibíd.*, p.250

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p.250

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pp.251-252

¹⁹⁹ “El *cameraman* y yo hemos tratado de usar ángulos de cámara que aumentaran la impresión producida por el actor. Un hombre que alzaba arrogante la cabeza debía ser filmado desde abajo, una cabeza que se deja caer exhausta debía filmarse desde arriba, etcétera” “Al mostrar el desarrollo de una situación en una película habitualmente se altera la imagen psicológica del protagonista. Por ejemplo, la oprimida mujer (en *La madre*) se transformará en una heroína, dispuesta a sacrificarse a sí misma. En el camino que el actor debe tomar para realizar esto, debe estar acompañado por el *cameraman*. Debemos filmar su imagen inicial de una mujer oprimida y humillada desde un punto de vista ligeramente superior, con una luz áspera y chata y en composiciones mezquinas y secas... Su imagen final, la de una heroína llena de fuerza titánica, tendrá que ser filmada desde abajo, no concentrándose ya en la textura de su rostro, sino dando el máximo de poder a toda la cabeza y la cara.” Sobre las técnicas de lenguaje proxémico empleadas en *La Madre*, de acuerdo a Pudovkin y su camarógrafo Anatoli Golovnia, *Ibíd.*, p.256

La expectativa generada por el cine soviético se fue tornando considerable y pronto se avecinaba el aniversario de la Revolución de 1917, oportunidad perfecta para replicar e incluso amplificar el impacto que dejó *Potemkin*, a lo que otros directores intentaron aportar con su obra apologética a la rebelión bolchevique. El dramaturgo Vsévolod Meyerhold — influyente sobre Eisenstein durante su fase teatral en *Proletkult* con su teoría de la biomecánica— trazó los planes para adaptar al cine el relato histórico de la Revolución del estadounidense John Reed *Los diez días que sacudieron al mundo*, pero no pasó de un mero proyecto. Dziga Vertov por su parte fue designado para realizar *¡Adelante, Soviet!* (1926) y *El sexto del mundo* (1926) ambas películas con un formato documental, pero que Vertov logró de cualquier manera imbuir de su estilo particular, aunque más moderado respecto a *Kino-glaz*²⁰⁰. Otros directores y estudios optaron por conmemorar los sucesos de 1917 de forma más indirecta y alegórica, como Protazanov quien realizó *El cuarenta y uno* (1927), sobre la Guerra Civil y la mayor importancia del deber colectivo frente a los deseos personales²⁰¹.

Aún más grandes esperanzas para dicho propósito se depositaron en los astros más brillantes del firmamento cinematográfico. Tanto Pudovkin como Eisenstein fueron encaminados a realizar películas alusivas a la Revolución. El primero, por su parte, con su *El fin de San Petersburgo* (1927) sobre un sencillo campesino que, a través de sus carencias, la explotación capitalista y la Primera Guerra Mundial adquiere el conocimiento y la convicción de participar en la Revolución de Febrero. En esta película —la segunda de su “trilogía revolucionaria”— aún se deja entrever la hábil técnica del director, en una compaginación coherente y que permite que la narrativa sea interiorizada claramente por el espectador²⁰².

Eisenstein por otro lado retrataría, retomando el mencionado libro de John Reed, una crónica acerca de los sucesos desde la Revolución de Febrero, hasta la toma del Palacio de Invierno en octubre de 1917. *Octubre* (1927) será filmada con mucha prisa, se debió de retirar a Eisenstein de otro proyecto que estaba intentando materializar —lo que después se conocería como *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo* (1929)²⁰³— y éste debió de subordinar

²⁰⁰ *Ibíd.*, pp.243-244

²⁰¹ *Ibíd.*, pp.249-250

²⁰² David GILLESPIE: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, pp.65-66

²⁰³ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.272, Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.96

mucho del trabajo a sus colaboradores cercanos: Grigori Aleksándrov y Eduard Tissé, para alcanzar a estrenar *Octubre* a finales de 1927²⁰⁴. La técnica y los recursos empleados en la película siguen una línea hasta cierto punto continuista respecto a su trabajo anterior y es esa quizá su mayor debilidad como obra, que de todas maneras continúa siendo artísticamente notable. El uso sin restricciones del montaje intelectual, arrojando al espectador imágenes no diegéticas, simbolismos e ideas que debían conectarse con el tema general de la trama y los personajes, dificultaba su comprensión, tornándose a momentos confusa y complicada de interpretar²⁰⁵. Además, se produjo una polémica por la inclusión de Trotsky en la primera versión de la película, quien debió ser minimizado por razones políticas, de acuerdo a los cambios que se fueron sucediendo en la Unión Soviética, ello implicando un retraso en la fecha de estreno —que finalmente se efectuó en marzo de 1928— y una desaparición de una cantidad considerable del metraje original de la película²⁰⁶.

Una serie de decisivos cambios político-sociales se comenzarían a vivir dentro del país, que afectarían dentro de muchos otros aspectos de la vida de los soviéticos y por extensión, también al cosmos cinematográfico. Vladimir Lenin, el edecán de la Revolución, había fallecido en el año 1924 debido a complicaciones de salud, dejando un vacío de poder y una serie de disputas entre sus posibles sucesores. De entre ellos, los más notables fueron León Trotsky y el georgiano Stalin, éste último paulatinamente imponiéndose cada vez más por sobre el resto. El hombre de acero, comenzaría a demostrar iniciativas cada vez más tendientes a —dentro de otras cosas aún más repudiables— modificar el pasado. Trotsky, como había tenido un más importante papel dentro de la Revolución de 1917 era el rival político más fuerte del georgiano²⁰⁷, por lo que la importancia de su rol debía ser suprimido tanto de los anales oficiales, como de las pantallas de cine.

También durante este período se agudizó un problema que había permanecido subyacente desde el inicio de la “era dorada” y que fue exaltadamente señalado por el poeta Mayakovski a finales de la década pasada, este problema ahora atacaría con arrolladora fuerza y desviaría perjudicialmente el desarrollo del cine soviético. Hasta finales de la década

²⁰⁴ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.288-289

²⁰⁵ *Ibíd.*, pp.296-297

²⁰⁶ La película pasó de tener 3960 metros a 2773 metros en la versión estrenada, las escenas removidas nunca fueron exhibidas y finalmente extraviadas, *Ibíd.*, p.294

²⁰⁷ *Ibíd.*, p.292

de 1920 la censura hacia el cine había sido suave y errática, atacando principalmente las obras demasiado livianas y desprovistas de contenido político, que enalteciesen la “decadencia burguesa” o de “moral reprobable” y que exhibiesen prostitución, crímenes u otras “depravaciones”²⁰⁸.

Los dirigentes de los comités educacionales y de cinematografía, solían tener un conocimiento exiguo acerca de las artes cinematográficas —con la notable excepción del dramaturgo Anatoli Lunacharski: Comisario de Educación entre 1924 y 1929— y por lo tanto una escasa disposición y capacidades para entender lo que intentaban expresar los directores más artísticamente atrevidos. En 1927 se realizaría una conferencia sobre las fallas que había estado teniendo *Sovkino*, en que se consideraba que el desarrollo y objetivos planteados para la cinematografía no se habían estado llevando a cabo de forma idónea, para ya el año siguiente, abordar de manera oficial y práctica los problemas²⁰⁹. Los comisarios de regiones rurales se quejaban de que las obras exhibidas en las ciudades no eran apropiadas para el campo²¹⁰ o que simplemente no llegaban hasta allá²¹¹. Otros argumentaban que faltaban películas educativas²¹², que las películas extranjeras tenían un efecto nocivo para la construcción del comunismo²¹³. Se discutía el verdadero compromiso social de los cineastas y los méritos que les hacía intérpretes correctos de la ideología²¹⁴, además de su supuesto fetiche por las maromas técnicas que volvía oscura la comprensión de las ideas que expresaban²¹⁵. Este fue el primer ataque contra el “formalismo” que se intensificaría y se volvería pan de cada día en los años siguientes. En el sentido práctico, se implementó una planificación temática desde los jefes que asignaban a los estudios y sus respectivos guionistas los temas que debían abordar en las películas a producir, lo que resultaba constrictivo para los escritores²¹⁶.

²⁰⁸ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.53-54

²⁰⁹ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.16, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.102

²¹⁰ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.113

²¹¹ Ídem.

²¹² *Ibíd.*, pp.114-115

²¹³ *Ibíd.*, pp.115-116, 120

²¹⁴ *Ibíd.*, p.120

²¹⁵ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.301-305, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.122

²¹⁶ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.81-82

De cualquier manera, tampoco sería correcto inducir a pensar que este sería el súbito fin de la cinematografía valiosa, puesto que todavía quedaba fuelle para crear obras de gran mérito técnico y artístico. Tal como fue el caso de *Tormenta sobre Asia* (1928), a cargo del ya colmado de méritos Vsévolod Pudovkin, quien viaja a la frontera mongola a filmar, adaptando una historia de Iván Novokshonov²¹⁷.

Vertov haría lo propio ese mismo año, con el antecedente de lo que luego sería su *El hombre de la cámara*, en *El onceavo día* (1928) el último film que se mostraría siguiendo su idea del *Kino-pravda*, en forma de boletín noticiario apologético hacia los logros del socialismo soviético. Otro director surgiría dentro de esta segunda mitad de la década, el ucraniano Aleksánder Dovzhenko, quién ya se había hecho de cierto renombre con *Zvenigorá* (1928), pero que daría el salto técnico y artístico con *Arsenal* (1929)²¹⁸. Su estilo ecléctico, tomando las lecciones de los maestros en cada extremo del espectro Eisenstein-Vertov-Pudovkin, resultaría en una obra completa, que daría la primera forma a lo que posteriormente se hará parte de la identidad de la cinematografía ucraniana, el cine-poesía²¹⁹. Más allá de su valoración dentro de su contexto, desde una perspectiva actual *Arsenal* posee un enorme mérito como antecesora a tópicos más propios de una etapa posterior de la cinematografía. Su trama acerca de la colaboración de los obreros ucranianos con la guardia roja bolchevique en el asedio al parlamento ucraniano no sólo presenta una aguda crítica al nacionalismo y al chovinismo, sino que también al absurdo de la guerra²²⁰.

A Eisenstein se le permitió continuar con su proyecto en suspensión y debió regresar al campo a continuar con lo que hasta ese momento se conocía con el nombre de *La línea general*. Debiendo enfrentar el gran problema que significó la búsqueda de la heroína de la

²¹⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.305

²¹⁸ *Ibíd.*, p.313

²¹⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.311, Zoia BARASH: *Cine Soviético del principio al fin*, p. 273

²²⁰ Zoia BARASH: *Cine Soviético del principio al fin*, p. 274

historia²²¹ y la escasa colaboración de un involuntario actor²²². La trama acerca de una joven campesina desprovista de medios de sustento, que gracias a un funcionario del partido decide agrupar a otros trabajadores y fundar un *koljós* lechero, enfrentando tanto el sabotaje de los *kulaki* como los desafíos de la modernización y la burocracia, no estaría exenta de sufrir las consecuencias de la conferencia de 1928. El plan de Eisenstein era seguir probando los recursos que empleó en *Potemkin*, aunque dándoles un giro adicional. Retomaría los efectos extáticos, acoplados a un método constructivista, cuyas relaciones inusuales —como las maquinarias que tienen orgasmos y animales de granja con atribuciones míticas— implicarían la presentación de un *koljós* complejizado y que evoca el éxtasis. También debía incluir alusiones de carácter sexual siguiendo sus lecturas sobre Freud y también al paisajismo de los pintores naturalistas clásicos rusos²²³.

La película, estando a punto de terminarse, fue revisada por los funcionarios del comité de educación y el propio Stalin, quien “recomendó” que fuera repensada, dada la importante labor pedagógica acerca del marxismo ruso que recaía sobre los hombros de los cineastas hacia un mundo occidental que no se molesta en leer a los autores rusos²²⁴. Por este motivo, dadas las alusiones a la Nueva Política Económica presentes en *La Línea General*²²⁵, que ya no encajaban con los Planes Quinquenales de Stalin, debía dejar de asociarse con el oficialismo y su nombre fue cambiado a *Lo Viejo y lo Nuevo*²²⁶. Este tipo de fenómenos eran comunes bajo el sistema de planificación temática tras la conferencia de 1928: la proposición de temas predeterminados a los cineastas por parte de funcionarios poco preparados, no solo

²²¹ Hasta ese entonces, la metodología de Eisenstein con el fin de encontrar actores para sus películas, era la de prescindir de profesionales, buscaba gente ajena al oficio que encajara con el arquetipo que él tenía en su mente del personaje que debía representar, lo que llamaba *typage*. El buscar una actriz que tuviera un semblante “rural”, que estuviera dispuesta a lidiar con animales y cavar, fue toda una odisea para su equipo, hasta que apareció a curiosear en la filmación la jornalera de labranza Marfa Lapkina, quien encajó a la perfección con las ideas del director y se volvió la protagonista del relato. Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp. 326-327

²²² El toro *Fomka*, quien tenía un papel fundamental como “mesías” de la cooperativa lechera solía ser el más impaciente de los actores, intentando en una ocasión embestir a Tissé y su preciada cámara *Debrie*, siendo salvado por los técnicos de iluminación que distrajeron al animal con los reflectores, *Ibíd.*, pp.325-326

²²³ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p.70

²²⁴ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.332-333

²²⁵ Quizá la alusión más patente hacia la NEP presente en la obra, es una de las escenas más icónicas de la película, aquella con la desnatadora de leche, el que pudieran fabricar mantequilla aumenta la durabilidad del producto lácteo, implicando la posibilidad de exportación, correcta durante la NEP, impropia para el Plan Quinquenal. Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 100-101

²²⁶ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.59. Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.96

aumentaba los gastos de las producciones, debido a los múltiples proyectos que se financiaban para luego terminar rechazados, sino que también los demoraba a tal nivel que una vez terminados, resultaban “incorrectos”²²⁷.

Los años 1928-1929 se consideran una premonición del porvenir, ya que demarcan el fin de la Nueva Política Económica, que había fracasado en su propósito de servir como una etapa liberalizante de transición hacia el comunismo. En sincronía con una centralización burocrática, por una parte geográfica fijando en la capital el núcleo institucional, así como una verticalización de los cargos detentados por los integrantes del partido, también se bosquejó una proyección socioeconómica destinada a la industrialización a marcha forzada²²⁸. Con el fin —en teoría— de mejorar la posición internacional de la empobrecida Unión Soviética respecto a sus vecinos europeos y la calidad de vida de sus habitantes, este plan se conoce como el Primer Plan Quinquenal —de quince años— que también tuvo consecuencias para el mundo del arte, incluida la cinematografía.

En términos generales, el Plan Quinquenal intentó eliminar a los *kulaks* —campesinos enriquecidos, denominación asignada de acuerdo a la conveniencia de las autoridades— confiscando cualquier excedente de producción respecto a las necesidades inmediatas del campesinado, significando en la práctica una pérdida total para cualquiera de ellos, sin indemnización alguna. También debía encontrarse un culpable del fracaso de la NEP, arremetiendo contra la antigua *intelligentsia* —clase intelectual durante la Rusia Imperial—, sometiendo a juicios públicos a ingenieros, maestros y otros especialistas, que eran presionados a confesar crímenes inexistentes²²⁹. Por otro lado, la industrialización era un aspecto que urgía acelerar con medidas de migración forzada del campo a la ciudad, no sólo debilitando aún más la producción alimentaria, sino que trayendo mano de obra ineducada y viciosa que perjudicaba severamente a productos y maquinarias²³⁰.

El daño del Plan Quinquenal también se extendería hasta el cine, donde la censura y la enconada búsqueda de cualquier mensaje discrepante dentro de las producciones se iría

²²⁷ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.101-103

²²⁸ Peter KENEZ: *A history of the Soviet Union from the beginning to the end*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p.82

²²⁹ *Ibíd.*, p.82 y p.90

²³⁰ *Ibíd.*, pp.94-95

volviendo cada vez más intensa y condenatoria; peor aún cuando la técnica de los cineastas se volviera demasiado críptica para los funcionarios con insuficientes conocimientos en materias artísticas.

Aleksándr Dovzhenko continuaría su fructífera carrera con *La Tierra* (1930), siguiendo en su estilo poético y sutil. En ella, se representan una serie de sucesos comunicantes acerca de la dialéctica entre la vida y la muerte, catalizadas a través de la naturaleza y la cotidianidad²³¹. Este mensaje suscitó la confusión y su consecuente censura, ya que los burócratas lo interpretaron como alusión al panteísmo y la religión, contrariaría los preceptos del oficialismo²³².

Por su parte, Eisenstein se iría de gira con su *cameraman* Tissé y su asistente-actor Aleksándrov, a los Estados Unidos, tomando la invitación que le habían hecho Fairbanks y Pickford. El propósito “oficial” del viaje era averiguar acerca del cine sonoro, que estaban desarrollando los americanos²³³. Allí fue contratado por los estudios *Paramount*, pero ninguna de las ideas que allí presentó tuvieron un recibimiento fructífero en un país azotado por la Crisis de 1929, por ser consideradas demasiado pesimistas y por una fuerte campaña política en su contra²³⁴. Decepcionado, su amigo Charles Chaplin le pone en contacto con el novelista y político socialista Upton Sinclair, quien junto a su esposa se ofrecen a financiar su siguiente producción, a realizarse en las tierras al sur del Río Grande. *¡Que viva México!* Estaba planteada como un mega proyecto con varias pequeñas historias que mostrasen distintos episodios significativos de la historia de México, desde la antigüedad azteca a las mujeres “soldaderas” que acompañaban a sus maridos durante la Revolución Mexicana, así como la actual Fiesta de Muertos y sus calaveras de azúcar. Sin embargo, debido a varios episodios de desencuentros entre el americano y el ruso²³⁵, además de la presión política

²³¹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.341-342

²³² *Ibíd.*, pp.342-343

²³³ Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 67

²³⁴ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 119-122

²³⁵ *¡Que viva México!* Nunca pudo terminarse de acuerdo a las ideas de Eisenstein, Upton Sinclair se negaba a entregar el metraje filmado al director, el novelista afirmaba que Eisenstein abusó de su disposición económica. Sinclair utilizó el material filmado para producir su propia película, campañas políticas y otra serie de negocios. John BRILEY, “Sergei Eisenstein: The artist in Service of the Revolution”. *The History Teacher*, Vol.29, N°4, 1996, p.530

desde la Unión Soviética²³⁶, debió volver a su patria y dejar su proyecto inconcluso, transformando a *¡Que viva México!* en la mayor frustración en la carrera de Eisenstein.

La paradoja del sonido enmudecedor

La siguiente y súbita transformación al cine provendría justamente desde las tierras americanas, donde desde 1926 se encontraban experimentando con cine sonoro, incorporando sincrónicamente con la acción visual un complemento y suplemento en forma de sonido. El lanzamiento de esta nueva modalidad hacia el público se realizaría con la presentación de *El cantor de jazz* (1928) integrando las canciones de Al Jolson, en los jóvenes estudios de Warner en Nueva York. En la Unión Soviética se había estado desarrollando esta innovación de forma semi-independiente, tomando en consideración los errores que habían cometido los americanos²³⁷ y contando con su asistencia técnica²³⁸, hasta que en 1930, los inventores Tager y Shorin lograron el método de grabación de audio sincrónico sobre la película y se estrenó la primera cinta sonora soviética ese mismo año, el noticiario *Su plan de grandes obras* de Abram Room²³⁹.

Sin embargo, el cine sonoro no tendría en la Unión Soviética, al igual que en el resto de Europa, un muy cálido recibimiento. Muchos de los cineastas se manifestaron en contra de la adopción de la técnica, especialmente Eisenstein, quien junto a Aleksándrov y su rival Pudovkin, escribirían un manifiesto en 1928 contra lo que consideraban una desviación respecto al lenguaje cinematográfico plenamente visual y que la incorporación de sonido podría devenir en una cinematografía en exceso dramatizada y retrógrada²⁴⁰.

Al igual que cuando llegó el cine mudo al Imperio Ruso, el cine sonoro atravesó una primera etapa como novedad y proeza técnica, encabezada por un Vertov embriagado con las potencialidades del sonido para su idea del *Cine-ojo*. Su primera película sonora

²³⁶ Stalin telegrafió a Sinclair indicando que Eisenstein debía volver, pues era considerado un desertor, Harry GEDULD y Ronald GOTTESMAN (eds.): *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The making & unmaking of Que viva México!*, Indiana University Press, Bloomington, 1970, p. 212. También la madre de Eisenstein estaba siendo hostigada por la KGB. Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p.243

²³⁷ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.346

²³⁸ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.22-23

²³⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp,348-349

²⁴⁰ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.347, Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, p.143

Entusiasmo: La sinfonía del Donbass (1931), que representaba a los mineros de carbón del Don, le sirvió para experimentar las posibilidades expresivas de la mezcla entre los sonidos de la naturaleza y la música, provista por el reconocido compositor Dmitri Shostakóvich. Esta película fue criticada y poco vista por los espectadores soviéticos debido a su carencia de drama y de capacidades pedagógico-instructivas²⁴¹.

La nueva técnica se fue perfeccionando cada vez más y permitió la gestación de filmes de gran valor como fueron *Iván* (1932) del ucraniano Dovzhenko y *Desertor* (1933) de Pudovkin, aunque cada vez más se percibía una tendencia hacia los dramas cliché y la seguridad del apego a la normativización del Estado. Sin embargo, como era habitual en la Unión Soviética, las precariedades técnicas condicionaron la masificación de los avances, especialmente del cine sonoro. La aún escasa producción de tiras de película y de proyectores capacitados para interpretar sonido, dejaron a las regiones rurales desprovistas de esta nueva potencialidad expresiva, que continuaban exhibiendo películas viejas, remendadas y desprovistas de contenido instructivo²⁴².

La resonancia de la conferencia de 1928 seguía intensificándose, en estrecha relación con el desarrollo de los acontecimientos políticos de la nación soviética. De la pugna de personalidades emergía el más peligroso de los continuadores de la obra de Lenin, quien asegurándose su predominio, endurecería el control del Estado a todos los aspectos de la vida para su pueblo, insertando en los escalafones burocráticos importantes a sus adeptos. Es en la década de 1930 cuando el fenómeno conocido como estalinismo tendría un rápido y triste ascenso en el escenario social. El estalinismo, a grandes rasgos consistía en una serie de iniciativas destinadas a crear un culto a la personalidad del líder. Éstas comprendían tanto la acción política hacia la verticalidad del poder, modificación de la historia para engrandecer los actos pasados del líder²⁴³, el juicio público y ejecución de supuestos “peligrosos heterodoxos” demostrando su infalibilidad²⁴⁴ y también maniobras de orden cultural, colmando todas las manifestaciones artísticas —incluido al cine— de la imagen del líder²⁴⁵,

²⁴¹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.351-352

²⁴² Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.26

²⁴³ Walter LAQUEUR: *Stalin: La estrategia del Terror*, Ediciones B., Barcelona, 2003, p.221

²⁴⁴ Klaus-Georg RIEGEL: “Marxism-Leninism as a Political Religion”, *Totalitarian Movements and Political Religions*, 6-1, (2005), p.115

²⁴⁵ Jan PLAMPER: *The Stalin Cult: a study in the alchemy of power*, Yale University Press, New Haven, 2012, p.62

demostrando sus cualidades de bondad, generosidad, dominio de la teoría marxista-leninista, genialidad en la táctica militar y continuador indiscutible de la obra de Lenin.

El nombramiento de Boris Shumiatski en 1930 como administrador industrial de la cinematografía de la Unión Soviética²⁴⁶ obedece a tal fin, junto con buscar la independización económica de la cinematografía soviética, tanto material como creativamente²⁴⁷. Relacionado con ello, las limitadas aspiraciones de *Sovkino* hizo que fuera reemplazada por *Soiuzkino* con la pretensión de extender el control hacia toda la URSS, no sólo al territorio ruso²⁴⁸. Por razones aún en discusión²⁴⁹, Shumiatski se mostró servil a las directrices del georgiano, censurando el “formalismo” de los cineastas, cuando se consideraba que supeditaban el mensaje pedagógico de las filmaciones a la técnica artística, especialmente si esta última se les hacía confusa de comprender, que solía ser lo común dada la escasa preparación de los funcionarios²⁵⁰. Shumiatski logró demostrar iniciativa propia e intentó incrementar el volumen y calidad de las producciones, además de unos planes bastante avanzados para la creación de un *Hollywood* soviético en Crimea²⁵¹. No obstante, la mayor víctima de las prohibiciones de Shumiatski fue Eisenstein, quien intentó recuperar el negativo de *¡Qué viva México!* aún en posesión de Sinclair, pero fue ignorado por el administrador²⁵² quien a su vez era presionado por instancias superiores²⁵³. Este hecho puntual y la posterior supresión a los siguientes proyectos del cineasta de Riga, *MMM*, *Majestad negra*, *Moscú y El prado de Bezhin*, le sumieron el punto más bajo de su carrera y su vida. Eisenstein no volvería a terminar otra película hasta la siguiente década, rompiendo su maldición en 1938 con la más complaciente *Aleksándr Névski*, la cual tampoco estuvo libre de complicaciones²⁵⁴.

²⁴⁶ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.347, Jamie MILLER, *Soviet Cinema*, p.20

²⁴⁷ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.20

²⁴⁸ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.45 Anna LAWTON: *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, p. 61

²⁴⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.379

²⁵⁰ Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p.46

²⁵¹ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.36

²⁵² Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.375

²⁵³ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.60

²⁵⁴ La película al poco tiempo de su estreno tuvo que ser retirada de las carteleras, debido a sus alusiones a Alemania y la iconografía nazi, tras la firma del Pacto Ribbentrop-Molotov. Fue reinstalada en las salas de proyección tras el ataque sorpresa alemán en junio de 1941. Richard TAYLOR: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, p. 97

Para el resto de los cineastas la situación tampoco fue mucho más alentadora, a pesar de que aún podían sentirse algunos valientes destellos de amor al arte cinematográfico, intentando atravesar la penumbra que se avecinaba. Como el caso de *Tres canciones sobre Lenin* (1934) de Dziga Vertov, quien continúa empleando el montaje en un estilo documental alejándose respecto a su trabajo más icónico *El hombre de la cámara*. Sin embargo, esta nueva producción no se ajustaba a los requerimientos que se iban gestando desde el alto mando soviético, por lo que no se le permitió a Vertov seguir realizando películas y fue relegado a los noticieros convencionales²⁵⁵.

Todo lo contrario, ocurrió con *Chapaiev* (1934), que gozó de gran éxito y colmó de halagos a sus directores, Sergei y Georgi Vasiliev, su trama sencilla y la familiaridad de sus personajes le consiguieron el aprecio de su público, especialmente a nivel doméstico. Trata sobre la Guerra Civil Rusa, allí, el afamado guerrillero Vasili Chapaiev debe recibir las lecciones del teniente Furmanov, un curtido bolchevique, quien le demuestra el valor del honor y la valentía en combate, lo que finalmente permite a los rojos triunfar sobre los blancos, a costa de la vida de Chapaiev y su fiel amigo Petka²⁵⁶.

Chapaiev, debido a su adecuada forma narrativa, se ganó la consideración por parte de los líderes del partido, influenciando involuntariamente la “proposición” de un canon estilístico y narrativo, el denominado “Realismo Socialista” en el primer congreso de escritores soviéticos en 1934²⁵⁷, éste definía una trama sencilla y autoexplicativa, con un trinomio irreductible. Toda película soviética debía contener un héroe, inocente e ignorante pero bienintencionado, que ante la dificultad era aconsejado por un veterano del partido, ascético y de vasto conocimiento. Ellos deben derrotar a un villano cuya única cualidad era querer destruirlo todo, sin ahondar en sus motivaciones, quien, gracias al actuar del héroe, falla irremediabilmente. El objetivo de este cliché es evitar los recursos constructivistas o abstraccionistas propios de los directores de vanguardia, para facilitar el entendimiento de

²⁵⁵ Zoia BARASH: *Cine Soviético del principio al fin*, p. 90

²⁵⁶ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.94, p.159

²⁵⁷ Peter KENEZ: *Cinema and Soviet Society*, p.143. Stephen HUTCHINGS y Anat VERNITSKI (eds.): *Russian and soviet film adaptations of literature 1900-2001*, RoutledgeCurzon, Oxford, 2005, p.19. Anne NESBET: *Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.157

las películas por parte de las masas, quienes debían ser entretenidas y a la vez educadas de una forma clara y sencilla.

Para 1936, el deseo de controlar y encausar la producción cinematográfica se hizo aún más evidente con el decreto del Comité General de las Artes, que incrementaba el control del *Narkompros*, sobre las obras que se filmaban y distribuían. Shumiatski perdería su relativa independencia y quedaría en una posición intermedia que le dejaba como la cara visible y el pararrayos de las críticas hacia los directores formalistas. En consecuencia, Shumiatski agudiza el control sobre todos los aspectos de los filmes, que cuya revisión minuciosa contribuiría a crear un cuello de botella en la cadena de producción, limitando aún más su volumen²⁵⁸.

Las limitantes impuestas desde la burocracia tuvieron un efecto predecible, pero no avistado por los altos cargos. Para 1937 y la celebración del aniversario número veinte de la Revolución, no había películas apropiadas que pudieran proyectarse en tan crucial fecha. Stalin insistía en que se mostrasen una vez más los acontecimientos de octubre de 1917²⁵⁹ y se produjo a toda prisa *Lenin en Octubre*, a cargo de Mijail Romm²⁶⁰. El pobre resultado fue motivo de disgusto y una crisis para la cinematografía, el pujante estalinismo requería un culpable y el chivo expiatorio resultó ser el propio Shumiatski. El 9 de enero de 1938 el periódico oficial *Pravda* denunció al administrador acusándole de políticamente ciego y un instrumento de los enemigos destructores que le rodeaban. En consecuencia, se le envió a una pequeña fábrica de las provincias²⁶¹, para posteriormente ser enjuiciado y ejecutado el 28 de julio en ese mismo año²⁶². A pesar de lo fácil que pueda parecer inculpar a Shumiatski de la decadencia de la cinematografía soviética, fue el último que trató de defender su autonomía, a partir de aquí todo iría en picada hasta volver a repuntar mucho tiempo después.

En resumen, la llegada del cine al territorio ruso indudablemente implicó un cambio sin precedentes. Una transformación desde algo en apariencia tan nimio como una fotografía en movimiento y un espectáculo más de la feria de atracciones, se fue convirtiendo

²⁵⁸ Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, pp.37-42

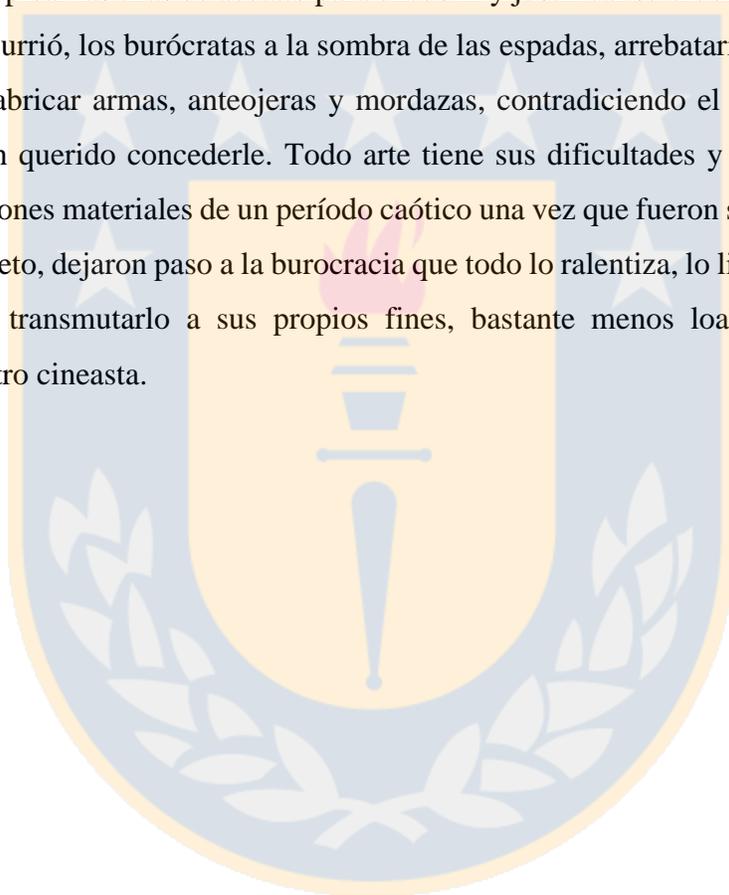
²⁵⁹ Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p.427

²⁶⁰ Ídem.

²⁶¹ *Ibíd.*, p.428

²⁶² Jamie MILLER: *Soviet Cinema*, p.41, 83-84, Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.173

paulatinamente en un instrumento eficaz de convencimiento, generador de emociones, reflejo de la sociedad y proyección de sus problemas, tanto de forma directa como a través de sus silencios. El asombro y simplicidad de la cinematografía de la era imperial, evoluciona hasta convertirse en la herramienta de los talentos artísticos del momento, entusiasmados con el sueño de un nuevo mundo, uno donde prevalecería la libertad a través del fin de la explotación del hombre por el hombre, ellos quienes extendiendo los límites de la expresividad del medio, involuntariamente y a perjuicio propio, le demostrarían a la tiranía que se podían emplear las tiras de acetato para encubrir y justificar su crueldad. Exactamente fue eso lo que ocurrió, los burócratas a la sombra de las espadas, arrebatrían el crisol de los artesanos para fabricar armas, anteojeras y mordazas, contradiciendo el propósito que los cineastas habrían querido concederle. Todo arte tiene sus dificultades y en este particular caso, las limitaciones materiales de un período caótico una vez que fueron superadas, aunque nunca por completo, dejaron paso a la burocracia que todo lo ralentiza, lo limita y lo censura, para finalmente transmutarlo a sus propios fines, bastante menos loables que los que demostrará nuestro cineasta.



Capítulo 2: La metodología de Eisenstein, montaje, *pathos*, éxtasis y empatía

“¿Cuál es el misterio del método artístico?

¿Cuál es el misterio de lo que llaman forma, la cual hace la distinción entre un fenómeno y su representación en un trabajo artístico?

Y una segunda pregunta: ¿De dónde proviene la concomitante afectividad del arte?

Las raíces primordiales de esta afectividad.

Su significado.

Y, por lo tanto, la eterna tendencia del arte y algo adjunto a ello lo cual *es mayor* que la emocionalidad.”²⁶³

Sergei Eisenstein

La Huelga: Emocionalidad obrera para la justicia industrial

La última producción teatral de Eisenstein, *Máscaras de Gas* intentó romper los límites ya dilatados por la vanguardia de la década de 1920. Sin embargo, una propuesta dramática montada en una verdadera planta de gases, con actores sin maquillar vestidos de overol, haciendo acrobacias entre las herramientas y el público, éstos a su vez, sentados sobre ladrillos y planchas de madera fue demasiado esfuerzo para un resultado recargado y poco atrayente²⁶⁴. “La carreta se rompió en mil pedazos, y su conductor fue a dar al cine”²⁶⁵ fueron las palabras de Eisenstein tras el fracaso. Éste ya tenía algo de experiencia con film gracias a *El Diario de Glúmov*, que se complementaría con el conocimiento que fue adquiriendo y las ideas que les aportarían sus colaboradores sobre la marcha. El resultado de este proceso creativo es *La Huelga*. Tiempo después del lanzamiento, Eisenstein explica en sus escritos lo que pretendía con esta película:

²⁶³ “What is the mystery of the method of art? What is the mystery of so-called form, which distinguishes a phenomenon from its representation in a work of art? And a second question: where does the attendant affectiveness of art come from? The primal roots of this affectiveness. Its meaning. And, hence, the eternal tendency of art and something accompanying it which is *greater than* emotionality”. Sergei EISENSTEIN: *The Psychology of Composition*, Methuen, Calcuta, 1987, p.1

²⁶⁴ Mike O’MAHONY: *Sergei Eisenstein*, pp. 44-45

²⁶⁵ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p.15

How could one surpass these “giants” of the scope of American cinema, by the first timid steps of our own cinematography? How could one force our young cinema to resound with its own voice through the chaotic thunder of American-European productions, mastering all the refinements of craft and production?

Where could one find native “stars” capable of eclipsing with their radiation the “constellation” of American and European luminaries of cinema?

Where to find a hero who by his personality, could at once put the *coryphaeus* of bourgeois cinema “on their backs”? The problem was not simply to make a good picture. The problem in this area as well—in the area of culture—was to inflict a blow in the bourgeoisie, to oppose it in both culture and art. To force it to listen and respect what was coming from the young land of the Soviets, which was enigmatic and unknown to the Europe and America of those years.

An impetuous twenty-six-year-old saw all this as a personal Promethean task.

And the solution arose almost “mathematically.”

A plot more ingenious than an American one.

But what if one rejected a plot all together?

“Stars” surpassing the American and European ones.

But what if one made something unprecedented for that time—a film without “stars.”

An individuality more significant than the individuality of conventional film heroes.

And what if one denied isolated individuality in general and built it on something quite different?

What if one did “everything in reverse”: Abolish the plot, throw out the “stars”, and into the center of the drama move the masses as the basic “*dramatis personae*”, that same mass on whose background individual actors conventionally played.

Thus, almost by means of the formal reverse course, the solution “in reverse”, those stylistic features of our cinema were formulated, which remained for years as its defining uniqueness.²⁶⁶

²⁶⁶ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, pp. 204-205

La serie de películas *Hacia la Dictadura* —entendiéndose como “del proletariado”— pretendía registrar y mostrar las lecciones aprendidas por los trabajadores rusos en la lucha prerrevolucionaria. *La Huelga* es la quinta y única parte que logró exhibirse de esta serie²⁶⁷. Bajo la supervisión y asistencia en la redacción del guion del también integrante de *Proletkult*, Valeri Pletniev, con Eduard Tissé tras las cámaras, la escenografía a cargo de Vasili Rakhals, Grigori Aleksándrov como asistente del director y la dirección de Sergei Eisenstein, emerge ésta, su primera obra completamente fílmica. La película se divide en 6 partes: “Todo está tranquilo en la fábrica”, “el motivo de la huelga”, “la fábrica está detenida”, “la huelga se prolonga”, “provocación para una masacre” y “exterminación”. Tiene una duración total de 88 minutos.

La Huelga se ambienta en un año indefinido del siglo XX anterior a la Revolución de Octubre, en una fábrica metalúrgica y la ciudad colindante. En dicha industria, una buena parte de sus trabajadores preparan una huelga contra los propietarios, administradores y capataces deteniendo completamente la producción, ello en demanda de condiciones más favorables de trabajo. Advertidos del posible complot, los administradores recurren a un grupo pintoresco y ruin de saboteadores para identificar a los dirigentes y echar por tierra la eventual huelga. La indignación de los trabajadores predispone el comienzo de la huelga, pero cuando uno de sus compañeros de labores es inculpado falsamente de un robo por parte de la administración y el obrero humillado, decide cometer suicidio en medio de la manufactura, se da comienzo a la reyerta.

Con la maquinaria detenida, el propietario se ofusca, mientras que los trabajadores desocupados logran recuperar su vida familiar. Más tarde se reúnen a discutir las demandas para deponer la huelga, las cuales llegan a manos de la administración. Como era de esperarse, las exigencias de los trabajadores no provocan más que desdén en los gerentes y rehúsan a ceder. La huelga se extiende más de lo planeado y el no tener dinero perjudica la vida privada de los trabajadores. Todo esto mientras los saboteadores van por la ciudad

²⁶⁷ El resto de películas hubieran sido: 1. *Ginebra-Rusia*, 2. *Subterráneo*, 3. *Primero de Mayo*, 4. *1905*, 5. *La Huelga*, 6. *Tumultos en la prisión y huidas* y 7. *Octubre*. Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, p. 218

buscando a los huelguistas, la pesquisa de los saboteadores da resultados y la policía captura a uno de los obreros, el cual es maltratado y coaccionado a delatar a sus compañeros.

Para provocar a los huelguistas y darle justificación para actuar a la policía, uno de los saboteadores: “El Mono”, contrata a un grupo de delincuentes menesterosos, que infiltran la marcha de los huelguistas e incendian un depósito de licor. Finalmente, tras la represión de bomberos y la policía, los trabajadores son cruelmente masacrados afuera de sus propios apartamentos.

Como ya se ha mencionado, la película denota su cualidad de *opera prima*, surgiendo algunos errores evidentes de continuidad y la tendencia del director a introducir recursos de árida interiorización. Pictóricamente se apega al estilo de esta primera mitad de la década, lo cual es especialmente notorio en las dinámicas de los intertítulos y dramáticamente en las acrobacias circenses de los actores. Entre los aspectos novedosos y artísticamente valiosos que suelen destacarse de *La Huelga*, es importante la dimensión no-individual del personaje principal, a diferencia de un drama tradicional donde el héroe es particular y reconocible. En esta película, los obreros constituyen un personaje como tal, donde no resaltan sus individualidades excepto en casos contados, como el de aquél que comete suicidio. Los antagonistas, en cambio, aparecen claramente particularizados, con rasgos llamativos en cada uno de ellos, en concordancia con la idea eisensteiniana del *typage*.

Sobre estos aspectos desfavorables, el mismo Eisenstein efectuaría la crítica posteriormente, en una etapa más madura de su carrera:

En esa época pareció natural. Llevamos a la pantalla la acción colectiva y de masas, en contraste con el individualismo y el drama del “triángulo” del cine burgués. Dejando de lado la concepción individualista del héroe burgués, nuestras películas de esa época produjeron una abrupta desviación: insistían en presentar a las masas como héroe.

Ninguna pantalla antes había reflejado la imagen de la acción colectiva. Ahora la concepción de “colectividad” iba a ser ilustrada. Pero nuestro entusiasmo dio como resultado una representación unilateral de las masas y lo colectivo; unilateral porque el colectivismo significa el desarrollo al máximo de lo individual dentro de lo colectivo, una concepción irreconciliablemente opuesta al individualismo burgués. A nuestras primeras películas sobre masas les faltaba ese profundo significado.

De todas maneras, estoy seguro de que para esa época esta desviación no sólo era natural, sino necesaria. Era importante que la pantalla fuera primero penetrada por la imagen general, lo colectivo unido e impulsado por un deseo. “Lo individual dentro de lo colectivo”, el significado más profundo que se le pide al cine de hoy, no hubiera tenido cabida si el concepto general no hubiese abierto el camino.

En 1924 escribí con gran ardor: “¡Abajo el argumento y la trama!” En la actualidad, el argumento que en aquella época parecía casi “un ataque al individualismo” en nuestro cine revolucionario, vuelve a su lugar con una forma fresca²⁶⁸.

La inspiración para el trabajo de los guionistas surge como una síntesis original y crítica de las tendencias que se estilaban en el temprano arte cinematográfico. El realismo del *Kino-glaz* en los noticiarios de Vertov y las construcciones dramáticas de Kuleshov y Pudovkin debían ser superadas a través de la dialéctica en una amalgama novedosa que combinase lo mejor de ambas corrientes²⁶⁹.

Otro de los elementos reseñables, es el que Eisenstein publicó en un artículo poco antes de realizar *La Huelga*, lo que él llamaba *Montaje de Atracciones*, a través del cual se controlaría el ritmo narrativo y el *pathos* de la audiencia, introduciendo imágenes simbólicas y extáticas, en concordancia con el tema central de la diégesis. Se anticipa también a su idea de *Montaje Rítmico* que desarrollará teóricamente *a posteriori*, al conceder expresividad a la velocidad y cadencia en la transición entre los planos, que así como su nombre lo indica, conferiría el ritmo narrativo; por ejemplo, implicando calma, vertiginosidad, sorpresa u otras sensaciones relacionadas con el tiempo fenomenológico.

En cuanto a aspectos relevantes para esta investigación, el carácter propagandístico de la película es radical en ella y salta a la vista de cualquier espectador medianamente instruido. *La Huelga* intenta convencer acerca de la necesidad de combatir la injusticia y la explotación propia de los medios de producción capitalistas, por medio de la organización y

²⁶⁸ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp.22-23

²⁶⁹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 67

presión colectiva de los trabajadores²⁷⁰. El propósito es conseguir algo que en la película es presentado como una ambición razonable, universal y justa, que estaría frustrada por la avaricia indolente de los propietarios (Fig. 1 y 2). Ello en conjunción con un sistema legal que les permite ejercer y continuar con una explotación extenuante de los trabajadores y la colaboración de una facción alienada de la clase trabajadora, los saboteadores. Se intenta convencer acerca de la cualidad ruin de su clase social presentándoles con condiciones intrínsecamente indeseables: por ejemplo, el administrador de la fábrica es obeso, sudoroso y fuma grotescamente un puro del que brota espeso humo. Aspectos menos gráficos de su bajeza también emergen con su situación, como la indiferencia que demuestran hacia los trabajadores, siempre tratando con ellos a través de intermediarios más dispuestos a ensuciarse las manos²⁷¹. Los propietarios tienen la dentadura estropeada, afición al alcohol y a la vida licenciosa, mientras que los capataces llevan la piel curtida como el resto de los obreros, pero con ropa y peinados emulando toscamente a la de sus patrones. Los obreros, en el otro extremo, se presentan como personas sin ninguna distinción demasiado llamativa, contribuyendo con la identificación del público con ellos, dada la neutralidad de sus rasgos. Concordando esto, con las ideas de Eisenstein acerca de la épica, los héroes y como lograr que el público se identificase con ellos:

That here the hero is shown as not distinct from the human milieu, not standing *above other people*, nor jumping *ahead of other people*. Here the hero is shown as flesh from the flesh of his class; inside it; with it; not only leading, but also listening —as a real national hero. As it were, an “ecstatic” image of the ordinary person, *for whom there is a place in the ranks*, who is a hero forged ahead. Equally “ecstatic” is the image of the hero who though “by rank” *has a place ahead of the ranks*, is shown *inside the ranks*, flesh of their flesh and they, like him. When the hero is presented so that you feel that he —is us; that he —is each one of us, rank and file; that he —is “you and I.”²⁷²

²⁷⁰ En la introducción después del título de la película y los créditos, aparece la frase de V. Lenin: “La fuerza de la clase trabajadora es su organización. Sin la organización de las masas el proletariado no es nada. Organizado lo es todo. Ser organizado implica unidad de acción, la unidad de la actividad práctica”.

²⁷¹ Marc FERRO: *Cinema and History*, p. 50

²⁷² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent nature*, p. 209

Otros preceptos ideológicos, aparecen de manera simbólica y menos directa. Al comienzo de la segunda parte, el micrómetro que será robado —detonando la huelga— aparece tirado en el piso dispuesto de tal manera que recuerda al símbolo de la hoz y el martillo (fig. 3). De acuerdo a Jonathan Beller, el micrómetro representaría —al ser un instrumento dedicado a medir distancias minúsculas— la importancia crucial de lo pequeño, en la lucha mundial contra el capital²⁷³. Lo mismo una escena a comienzos de la sexta parte, donde los obreros son perseguidos y atacados abiertamente por la policía, con la esperanza de poder defenderse uno de los trabajadores exclama: “A la forja camaradas, a buscar las almádenas”. Sin embargo, no logran atravesar la puerta del recinto y deben seguir huyendo. Los trabajadores fracasan en conseguir las almádenas y no pueden defenderse de las coces de los caballos de la policía, al igual que han fracasado en adquirir consciencia de clase, al haber entre el proletariado traidores y timoratos, esto si consideráramos dicha herramienta como representación simbólica de una pertenencia a la clase trabajadora²⁷⁴.

La escena nuclear de la película, el suicidio del obrero Yakov, en este caso nos sirve de punto de referencia en cuyo rededor orbitan entrechocándose el resto de escenas. El suicidio representa la rotura súbita de la tensión acumulada durante la primera parte, el desencadenamiento de una violencia desigual, polarizada y colmada de matices. Más allá de estas implicancias rítmico-diegéticas, ideológicamente el suicidio implica la cristalización de las ideas de explotación e injusticia laboral que durante la primera parte se presentaron de manera abstracta e indirectamente, el cadáver del obrero pone gráficamente frente a los ojos de sus compañeros y de los espectadores, los efectos de la explotación capitalista y un motivo cercano y palpable para detener la fábrica. Desde una perspectiva materialista, el problema estructural de la fábrica, las vertiginosas máquinas que sólo aumentan la productividad a beneficio del capitalista, conllevan el perjuicio también en el ámbito superestructural hacia los trabajadores, conduciéndoles hacia su destino fatal²⁷⁵.

²⁷³ Jonathan BELLER: “The Spectatorship of the Proletariat”, p. 174

²⁷⁴ Idea similar a la planteada por Myriam Tsikounas: “The strike fails not only because the old has not been undermined, but also because in this struggle, victims and executioners are counterparts, occupying the same place at the bottom of the social scale.” Ian CHRISTIE y Richard TAYLOR (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, p. 186

²⁷⁵ Jonathan BELLER: “The Spectatorship of the Proletariat”, p. 175

Al final de la película, el mensaje ideológico se vuelve directo y frontal: a pesar de haberse frustrado la huelga de los obreros, se exhorta al público a continuar la lucha justa de su causa por medio de un intertítulo, intercalado con la ardiente mirada en primer plano del obrero falsamente acusado (Fig. 4) “Y las heridas de Lena, Talka, Zlatoust, Yaroslavl, Tsaritsyn y Kostroma yacían en el cuerpo del proletariado con cicatrices sangrientas e inolvidables” “¡Recuerden!” “¡Proletarios!”.

La proyección ideológica de la película podría incrementar su poder de convencimiento recurriendo a la empatía, a la generación de un sentimiento de identificación secundaria donde el espectador logre sentir lo que debería estar sintiendo determinado personaje. El propósito de ello, sería predisponer sus reacciones frente a situaciones análogas de la realidad, aun estando éstas desprovistas del histrionismo propio de un personaje de ficción.

La Huelga, está embebida de un lenguaje artístico circense a momentos excesivamente e irrealmente gesticulado (Fig. 5), lo que perjudica la proporcionalidad de las reacciones y con ello la construcción de una ilusión de realismo que propicie su identificación. Su capacidad conmovedora se debe a otros factores. En ese sentido, su potencia empática se encuentra en arrojarle a los espectadores situaciones impactantes y crudas —en concordancia con su teoría de *las atracciones*— que provocasen una reacción, gestualmente exagerada, pero en cuanto a los actos no-gestuales de los personajes totalmente comprensibles y capaces de suscitar el apoyo del observador.

La clave aquí sería la familiaridad de la situación. Tomando en cuenta el público que asistía a las funciones de cine, principalmente el proletariado, lo más probable es que haya estado expuesto a situaciones de abuso laboral y enfrentamientos con la policía²⁷⁶. Sin embargo, es fundamental acá recordar algo importante sobre el funcionamiento de la empatía y las neuronas espejo. Para que se produzca esta interiorización prerracional de la emoción presenciada, debe ser ésta verdadera, o al menos lo más cercano posible a una emoción

²⁷⁶ Es importante también, para que se produzca el efecto de la empatía, que el acto presenciado esté dentro del repertorio empírico del receptor, véanse los ejemplos de los bailarines y los fumadores. Marco IACOBONI: *Las Neuronas Espejo*, pp.209-212

verdadera, dada la influencia en el proceso de la expresión gestual y corporal²⁷⁷. Sobre ello, el cineasta afirma:

This is also true for an actor; he is effective only if the movements of his body and soul, performed on the stage, evolve in accordance with the laws of human conduct.²⁷⁸

...es perfectamente evidente lo que nutre a la composición y de dónde deriva su experiencia y material: *la composición adopta los elementos estructurales de los fenómenos ilustrados* y de ellos compone su *canon para construir el trabajo que contiene*. El hacer esta composición requiere, en primer lugar, elementos tales como la estructura del *comportamiento emocional del hombre*, unido al *contenido experimentado* de este a aquel fenómeno ilustrado. Es por eso que la verdadera composición invariablemente es *profundamente humana* —ya sea por la estructura rítmica saltarina de los episodios alegres, por el montaje “monótono prolongado” de una escena triste, o el “alegre chisporroteo” en el tono de una toma. Diderot dedujo la teoría de que los *principios* de composición en la música vocal, y posteriormente en la instrumental, se derivaban de las entonaciones básicas del discurso emotivo vivo (así como de los fenómenos auditivos percibidos por nuestros antepasados en la naturaleza circundante).²⁷⁹

Estas “directivas” totalmente exactas, que definen los matices del comportamiento, fueron escogidas de entre miles de posibilidades porque correspondían de manera idéntica a la relación del propio autor con el fenómeno.²⁸⁰

Cinema as the most perfect instrument not only of making impact on, but also of reproduction and reconstruction of man in all the variety of his *backgrounds*, environment etc.

But there's more to cinema's method —the most complete reflection of man.

Cinema as a copy of man's psychological apparatus.²⁸¹

²⁷⁷ Stein BRÅTEN (ed.): *On being moved*, p. 92.

²⁷⁸ Sergei EISENSTEIN: *The psychology of composition*, p. 17

²⁷⁹ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 142-143

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 147

²⁸¹ Sergei EISENSTEIN: *Notes for a General History of Cinema*, Amsterdam University Press, Ámsterdam, 2016, p. 241

Para ello, el montaje es lo fundamental en la obtención de estos efectos de empatía que permitan al espectador sentir catárticamente, al unísono, lo que “siente” el héroe de la historia:

Man, filmed in medium shot, would appear to symbolize in himself this intimacy and the nearness of the spectator to the screen image. [...]

Merged with the hero through his experiences witnessed on the screen, the spectator gives second place to the important and indispensable general idea presented by the film.

Thus the spectator is, before all else, in the grip of the story, the event and the circumstances. [...]

He weeps with the heroine of the film, not with an actress who plays her role well or poorly.

He is immersed in the emotions of the music, and is often unaware that he is listening to music going on in the "background" of the dialogue that is engrossing him.

From the spectator's viewpoint there can be no higher appreciation than this.

This can happen in fullest measure only with films of perfect truth and artistic persuasiveness.²⁸²

El principio del *typage* en el cineasta también es importante en este caso ya que, para efectuarse la conexión empática, sería importante que exista una similitud morfológica entre los interactuantes²⁸³.

Siguiendo estos principios generales, habría momentos determinantes y con una alta carga emocional —y por tanto, empática— a lo largo de la película, destinadas justamente a que la audiencia sintiera sincrónicamente las emociones de los obreros y adhiriese su causa ideológicamente motivada. Quizá la escena más importante de la película sea la del suicidio del obrero falsamente acusado, que motiva a los demás —dentro y fuera de la pantalla— a rebelarse. El obrero coge su cinturón, lo anuda en su cuello para amarrar el otro extremo en una de las tuberías de la fábrica, siendo las máquinas quienes dan el *coup de grâce*. Tras

²⁸² Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1968, p. 151

²⁸³ Stein BRÅTEN (ed.): *On being moved*, p. 63

ahorcarse, sus extremidades penden por inercia hasta que es advertido por sus compañeros y sacado en brazos del patíbulo mecánico improvisado. La disposición de las cámaras y los planos que crean apoyan este efecto omitiendo mostrar directamente el acto fatal, el rostro fenecido del trabajador se evita hasta que es retirado, para enfocar su rostro exánime en primer plano (Fig. 6).

Para completar la maniobra persuasiva, sería importante la evocación de otras emociones, tanto a modo de contrapunto²⁸⁴ como de concederles a los personajes un rango completo de experiencias y tornarles humanos, para que no sean considerados simplemente fichas de dominó reaccionando a una fuerza externa. Por ello se introducen situaciones hogareñas fuera de los humos de la fábrica, que muestran los aspectos de la vida que no son pertinentes al trabajo, los obreros disfrutaban de su familia, de las reuniones con amigos y el ocio. Conceder potencialidad de impacto a estas escenas puede parecer contradictorio, sin embargo, con la sinergia entre las escenas, el dinamismo y violencia férrea de la fábrica se incrementaría al intercalar la calma bucólica del hogar, la familia y la naturaleza (Fig. 7). Otra escena que dejaría en claro la humanidad de los trabajadores, puede ser aquella cuando se encargan de ajusticiar al capataz que ha hecho la acusación de “ladrón” al obrero que cometería suicidio, el castigo que le propinan los trabajadores es más una ridiculización y unos cuantos golpes, no llega al barbarismo de un “ojo por ojo”. La idea subyacente sería que al final del día, el culpable del deceso no sería el capataz, sino que el cruel sistema que le llevó por ese camino²⁸⁵.

Eisenstein se reservó las escenas más violentas para el final de la película. La más icónica de la masacre de los obreros intercalada con el animal desangrándose y la tinta negra derramándose sobre el plano de la ciudad, quizá no tuvo un efecto del todo esperado²⁸⁶. Más convencionalmente conmovedora sería la del oficial arrojando un niño pequeño desde una

²⁸⁴ «“In order for him to noticeably enter the door, he must first step away from it and then move through it.” The paradox here is only apparent. [...] as soon as you have a real-life action of labor—the scheme inevitably works as a whole: try driving a nail without a “retraction” try jumping over a fence without “backing up”.» Sergei EISENSTEIN: *The psychology of composition*, pp. 19-20

²⁸⁵ Marc FERRO: *Cinema and History*, p. 51

²⁸⁶ “...no tuvo ese efecto sangriento sobre el público obrero por la simple razón de que en la mente del obrero la sangre de res está asociada en primer lugar ja la fábrica de recuperación de la sangre de los mataderos! En cuanto al efecto sobre el campesino, habituado a degollar él mismo al ganado, fue absolutamente nulo”. Jacques AUMONT: *El Montaje: La única invención del cine*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2020, p. 67. Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 18

gran altura causándole una cruel muerte. Su impacto se fundamentaría en su alusión a una moralidad elemental, la aversión general a dispensar la violencia contra una criatura indefensa, quién además no tiene lugar dentro de las disputas de los adultos. El despreciable acto tendría como fin proyectar el desprecio a los enemigos de clase, evocando las emociones de rabia y tristeza, de las cuales serían la causa los siervos de una clase privilegiada. El efecto se amplifica con los trucos de cámara arrojados a la pantalla, el oficial sostiene al niño de sus ropas, él se mece colgando desde lo alto, mientras en el segundo plano los diminutos trabajadores corren varios pisos más abajo. Dos planos después, aparece el pequeño tendido en el piso temblando, manchado con una oscura sombra sobre su rostro, simbolizando extáticamente su cruel destino (Fig. 8).

La creación de efectos cinematográficos que Eisenstein denominaba extáticos, es también fundamental en su modo de crear emotividad de manera orgánica y amplificada. En comparación con la explicación mediante intertítulos o solamente la gestualidad del histrión:

Un caso se volverá más complicado y más emotivo si esta condición básica no se detiene con el hombre, sino que va “más allá de los límites” del hombre, irradiando en el entorno y ambiente de un personaje, es decir, cuando su medio mismo también es presentado en, digamos, su condición de “furia”. Shakespeare nos ha dado un ejemplo clásico de esto con la “furia” del rey Lear, una furia que va más allá de las fronteras del personaje, adentrándose en la furia de la naturaleza misma: en la tempestad.²⁸⁷

Narrativamente, la obra cumple con el fin de ofrecer una secuencia de eventos comprensibles y significativos, tanto por familiaridad con la situación propuesta, como con la idónea disposición de los mismos que produciría los efectos deseados por el cineasta²⁸⁸. Especialmente en este caso —siguiendo a Ricoeur— las implicancias refigurantes de la

²⁸⁷ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent nature*, p. 29, Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 158

²⁸⁸ “Ya no cabe duda: la universalidad que comporta la trama proviene de su ordenación; ésta constituye su plenitud y su totalidad. [...] La trama engendra tales universales cuando la estructura de la acción descansa en el vínculo interno a la acción y no en accidentes externos”. Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración I*, p. 96, «Los incidentes de compasión y de temor son cualidades estrechamente unidos a los más esperados cambios de fortuna y orientados hacia el infortunio. Precisamente la trama tiende a hacer necesarios y verosímiles estos incidentes discordantes. [...] En efecto, en la medida que estas emociones son incompatibles con lo repugnante y lo monstruoso, igual que con lo inhumano (la falta de esa “filantropía” que nos hace reconocer a los personajes como “semejantes”), desempeñan el papel principal en la tipología de las tramas». Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración I*, p. 101

diégesis aparecen como propósito principal, dada su intencionalidad propagandística, vale decir de efectuar un cambio en las ideas y percepciones del espectador, en el proceso que este autor denomina como *mímesis III*. El propio Eisenstein sostiene esta relación entre el pensamiento de un autor, su manifestación en una obra artística y la recepción de quien la experimente:

El montaje ayuda a solucionar esta tarea. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico del surgimiento y composición de la imagen justamente como fue vivido por el autor. Y éste es, evidentemente, el más alto grado posible de aproximación para transmitir visualmente las percepciones e intención del autor en toda su plenitud, para transmitirlos con “esa fuerza de palpabilidad física” con que brotaron ante el autor en su visión y trabajo creadores.²⁸⁹

Importante es, aprovechando la introducción de Ricoeur, referirse también a la vital importancia que poseen en esta obra los recursos metafóricos, más allá de, aunque relacionado con los intereses artísticos del cineasta. Ontológicamente, la narración emergería como un intento de superar una limitante en la comunicación humana y la esencia aporética del tiempo²⁹⁰. En otras palabras, resultaría imposible transmitir una experiencia significativa a otro sujeto si no es por medio de la narración. Sin embargo, la narración no podría ser idéntica al recuerdo empírico, más bien sería mimética, sometándose a un proceso de imitación creadora, la experiencia es prefigurada en el intelecto y configurada en un relato narrado, el cual es fruto también, entre otras influencias, de la creatividad del comunicante.

Volviendo a la metáfora, ésta obedecería al fin de superar los límites de una narración descriptiva textual sumándole expresividad —y preceptos ideológicos en este caso— aunque para ello deba denegarse el criterio de verosimilitud y la representación “objetiva” de los

²⁸⁹ Sergei EISENSTEIN: *El Sentido del Cine*, p.28

²⁹⁰ “...entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal”. Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración I*, p.113

sucesos²⁹¹. Eisenstein era ferviente opositor de lo que se entendía en ese momento como “realismo”, en posición opuesta, por ejemplo, a la de su colega Dziga Vertov y el intento de representar los sucesos “tal cual” de acuerdo a sus ideas, era considerada no sólo relacionada a un conservadurismo político, sino que “irreal” y hasta contradictoria a la comunicación humana básica:

Y así, o de cualquier otra manera, la metáfora primitiva está necesariamente colocada en el umbral mismo del lenguaje, estrechamente ligada al período de la producción de las primeras transferencias, es decir, de las primeras palabras en transmitir significados, y no sólo una comprensión *motora y objetiva*, o sea al período del nacimiento de los primeros instrumentos, como los primeros medios de “transferir” las funciones del cuerpo y sus actos del hombre mismo al instrumento en sus manos.²⁹²

La representación de objetos en sus proporciones verdaderas (absolutas) es, por supuesto, sólo un tributo a la lógica formal ortodoxa. Una subordinación a un orden inviolable de cosas. Tanto en pintura como en escultura se produce una vuelta periódica e invariable a los periodos en que se establece el absolutismo, desplazando a la expresividad de la desproporción arcaica por “tablas de piedra” de una armonía oficialmente decretada. El realismo absoluto no es, en manera alguna, la forma correcta de la percepción. Simplemente es la función de una cierta forma de estructura social. De acuerdo con una monarquía estatal, se implanta una uniformidad estatal en el pensamiento. Un tipo de uniformidad ideológica que puede desarrollarse pictóricamente en el rango de los colores y diseños de los regimientos de guardias...²⁹³

Hablando con sinceridad, he “arrugado” no poco a la historia, “a mi imagen y semejanza”, a mi capricho y a mi gusto pero, no siempre siguiendo los hechos al pie de la letra, he procurado no estar en desacuerdo con el espíritu y para eso, tuve que bucear profundamente en la historia.²⁹⁴

²⁹¹ “La referencia metafórica —recuerdo una vez más— consiste en que la supresión de la referencia descriptiva —que, en una primera aproximación, reenvía el lenguaje a sí mismo— se revela, en una segunda aproximación, como la condición negativa para que sea liberado un poder más radical de referencia a aspectos de nuestro ser-en-el-mundo que no se pueden decir de manera directa. Estos aspectos son apuntados, de modo indirecto, pero positivamente afirmativo, gracias a la nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal abolido por su propia impertinencia.” *Ibíd.*, p. 152

²⁹² Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 228

²⁹³ *Ibíd.*, p. 39

²⁹⁴ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, p. 175

La película analizada no carece de este tipo de recursos (Figs. 3 y 8, las analogías saboteadores-animales), más bien y un poco a su pesar, podría considerarse sobrepoblada de ellos. Ya se han indicado varios de ellos y seguramente existan tantos otros que han volado por debajo de nuestro radar, lo mismo quizá ocurrió con sus espectadores de clase obrera.

Intentando establecer un criterio de pertenencia en los acontecimientos respecto al tema general de la película, sobre cuáles de ellos ameritaron ser mostrados en ella, el tamiz de la significatividad es atingente a esta investigación. Lo que volvería significativo a un suceso se relaciona con un sesgo moral por parte del narrador, puesto que la intencionalidad narrativa va de la mano con un afán moralizante²⁹⁵, de establecer un sistema de actantes cuyos propósitos se ven enfrentados por un desalineamiento entre ellos respecto al bien y la justicia. Esta oposición, más allá de que pueda o no estar inserta en una trama basada en acontecimientos reales, sería un reflejo de la moralidad del contexto de creación de la obra fílmica, los sucesos expuestos serían relevantes por someter dicha moralidad a una prueba ficticia —aunque ilusoriamente real— de integridad. Por otro lado, aquellos acontecimientos que no pondrían esos principios en entredicho, que pueden definirse como anodinos o cotidianos, no terminan siendo incluidos en la trama²⁹⁶.

Eisenstein, adelantándose a tuestas respecto a los demás autores que hemos considerado, afirma lo siguiente:

El asunto es que las formas de pensamiento prelógico y sensible, preservadas en la forma del discurso interior entre los pueblos que han alcanzado un nivel adecuado de desarrollo social y cultural, representan simultáneamente en la humanidad, en los albores del desarrollo cultural, normas de conducta en general, es decir, las leyes según las cuales fluyen los procesos de pensamiento sensible, para ellos son equivalentes a una “lógica de hábitos” del futuro. De acuerdo con estas leyes, los pueblos construyen normas de comportamiento, ceremoniales, costumbres, habla, expresiones, etc., y si recurrimos al inconmensurable tesoro

²⁹⁵ “Los acontecimientos realmente registrados en la narrativa parecen ser reales precisamente en la medida en que pertenecen a un orden de existencia moral, igual que obtienen su significación a partir de la posición en este orden. Los acontecimientos encuentran un lugar en la narrativa que da fe de su realidad según si conducen al establecimiento del orden social o no”. Hayden WHITE: *El Contenido de la Forma*, p. 37

²⁹⁶ «Cada narrativa, por aparentemente “completa” que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos, pero se dejaron fuera [...] Y esta consideración nos permite preguntarnos qué tipo de noción de la realidad autoriza la construcción de una descripción narrativa de la realidad, la articulación de cuyo discurso está regida más por la continuidad que por la discontinuidad». *Ibíd.*, p. 25

del folklore, de normas ya caducas y otras aún vivas, de formas de comportamiento preservadas por sociedades todavía en el albor de su desarrollo, encontramos que lo que para ellas ha sido o aún es una norma de comportamiento y sabiduría-costumbre, resulta ser de manera simultánea precisamente lo que empleamos como “métodos artísticos” y “técnicas de personificación” en nuestras obras de arte²⁹⁷.

Esta impronta moral y moralizante queda en evidencia volviendo al tema de la propaganda a lo largo del film. El modo de producción capitalista no sólo es expuesto en sus falencias e injusticias, sino que se exagera su inmoralidad atribuyéndoles cualidades aun más ruines, aunque en la realidad empírica del contexto probablemente nunca las hayan tenido. La pugna entre los personajes y sus deseos, es una puesta a prueba de su potencialidad y poder, estos siendo guiados por determinados principios que su alineación o desviación respecto de la ideología, adquieren una valoración moral. En este caso, los anhelos de los obreros por mejores condiciones laborales, resultan coherentes con los principios ideológicos del Estado con la dictadura del proletariado, en consecuencia y junto con todos los recursos que hemos explicado relativos a la identificación del espectador con los personajes, los obreros se convertirían en los héroes con los cuales sentirse identificado, compartiendo sus emociones y esperando su triunfo.

La máxima prueba de moralidad de los trabajadores puede encontrarse al final de la cuarta parte, cuando uno de ellos es identificado y fotografiado por “El Búho”, a lo cual esa noche es golpeado y arrestado por “El Pitbull” junto a la policía. El trabajador es amenazado con una larga estancia en prisión a menos que delate a quienes están participando de la huelga. Tras una noche en el calabozo, la intimidación da resultado y acusa al líder de la revuelta. La *hamartia* del héroe es en buena parte lo que logra frustrar la huelga, aunque suscita compasión debido a su situación irremediable e imposible de prevenir. Los acólitos de los patrones han atacado la cohesión y organización del grupo, embotado sus armas al individualizarles, en concordancia con los lineamientos ideológicos que se han venido exponiendo.

²⁹⁷ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 123-124

A modo de conclusión, podría afirmarse que esta primera película es afectada en su capacidad persuasiva por el conflicto teleológico entre el Eisenstein teatral del pasado y el Eisenstein futuro ya comprometido con las formas cinematográficas propiamente tales, sea lo que sea que signifique aquello²⁹⁸. El motivo de ello, es que surge un conflicto en la combinación en esta obra en particular, por una parte, debido a la influencia de Meyerhold, de la *commedia dell'arte* y la expresión grotesca, que intenta superar el juego de ilusiones del arte burgués, que aunque funciona como renovación y fuente de originalidad expresiva, al ironizar sobre la potencialidad de referencialidad en el arte, es despojada de su capacidad refigurativa de la realidad en el espectador. En el otro extremo, el apego a las formas epopéyicas clásicas, con la gesta heroica de los obreros, aunque sea una fórmula ya trabajada por muchos siglos antes del cinematógrafo y podría ser presa fácil de una acusación de continuismo y reaccionarismo, su efectividad está demostrada por su longevidad. La catarsis inspiradora que induce es propicia para los propósitos ideológicos del cineasta, la gestualidad emotiva siendo convincente genera un sentimiento de identificación, aunque un apego estricto a estas formas referenciales dejaría afuera a las variadas metáforas en lo que Eisenstein llama *montaje de atracciones*. *La Huelga* podría considerarse un buen inicio para sintetizar dialécticamente un producto homogéneo y coherente, pero sus imperfecciones dejan al descubierto la mano del titiritero para el ojo aguzado y generan confusión en el público menos instruido. Habrá que esperar que tienen para nosotros las futuras películas de Eisenstein, afortunadamente nuestra posición cronológica nos permite acortar mucho este plazo.

La Línea General: Tecnoéxtasis Ganadero

Después del éxito que representó *El Acorazado Potemkin*, se tenían grandes expectativas para el genial novicio Eisenstein, quien en primera instancia quiso continuar su carrera basándose en los sucesos que ocurrían sincrónicamente en China. Sin embargo, el proyecto debió ser depuesto por causa de la situación política en el país vecino²⁹⁹.

²⁹⁸ Luka ARSENJUK: *Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis*, University of Minnesota Press, Minneápolis, 2018, pp. 65-130

²⁹⁹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 93, Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p. 126

La matriz híbrida de Eisenstein, su cuna privilegiada pero empapada de la vivencia popular, gracias a su niñera y sus días de soldado, le concedían una perspectiva dialogante y sinérgica entre ambos mundos. Uno de sus planteamientos era que el mundo rural debía tecnificarse y cientificarse³⁰⁰, siguiendo ese propósito, junto a sus fieles Grisha y Tissé emprendieron un ilustrativo viaje por la ruralidad rusa, de allí surgieron dos símbolos fundamentales: la desnatadora y el tractor³⁰¹. Tiempo después, Eisenstein se referiría en sus escritos a esta inspiración:

These very years saw the birth of the collective farm system and mighty state farms, which in the future were to play such a gigantic role in the economy of our country and the building of socialism. Such grandiose social perspectives could not but be a source of inspiration. At the same time, the theme of industrialization of agriculture could not but be appealing in itself. One must keep in mind that in those years the image of the industry was one of the most popular with the artists of our generation.³⁰²

Habiendo comenzado la filmación, ésta debió detenerse al poco tiempo. El año siguiente se cumplían diez años de la Revolución de Octubre, por lo que debió volcar toda su atención y energías a la más imperativa *Octubre*. El problema fue que, habiendo pasado tanto tiempo, “la línea general” de la película ya no coincidía con “la línea general” del partido, por lo que debió ser cambiada, editada y renombrada a *Lo Viejo y lo Nuevo*³⁰³.

Lo Viejo y lo Nuevo congregó diversas personalidades para su realización, Eisenstein y Aleksándrov como directores y guionistas, el amigo de infancia de Eisenstein Maxim Straukh y Mijaíl Gomorov como ayudantes de dirección, la cámara a cargo del inestimable Eduard Tissé y la escenografía bajo el recaudo de Vasili Kovrigin y Vasili Rakhals. Tiene una duración total de 121 minutos.

³⁰⁰ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 94. Incluso Eisenstein estando consciente de que su trabajo a veces no lograba ser comprendido, abogaba por que se impartiera educación fílmica, que se enseñara al pueblo a mirar películas, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 89. “No habrá una fábula acabada; será un ensayo que debe enseñar a pensar dialécticamente al espectador más pasivo y retrasado...” Zoia BARASH: *Cine Soviético del principio al fin*, p. 117

³⁰¹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 94

³⁰² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 39

³⁰³ No obstante, en varias versiones de exportación, incluida la española, conservó el nombre “La Línea General”, Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, pp. 61-62

La película se centra en la historia de Marfa, una sencilla campesina que, bajo el antiguo sistema de propiedad individual, se ve frustrada e incapaz de conseguir el sustento y sus menesterosas pertenencias resultan inapropiadas para un trabajo provechoso. Intenta mejorar su situación apelando a la solidaridad de los *kulaki*, resultando rechazada, lo que aumenta su desesperación, ya que allí sólo encuentra desprecio y egoísmo. Posteriormente, intenta congrega a los demás campesinos pobres para que cooperen entre sí, pero una vez más es avergonzada y suscita las carcajadas de los demás agricultores.

Todo parecía perdido hasta que dos funcionarios, un joven del *Komsomol* y un agrónomo del partido —éste último provisto de una interesante reminiscencia (Fig. 9)— les proponen formar un *koljós*, una cooperativa lechera, de la que Marfa es la primera integrante, aunque la idea sigue provocando desconfianza entre los campesinos. La cooperativa “El Camino de Octubre” parte con pocos y recelosos suscritos, hasta que los créditos otorgados por el Estado les permiten adquirir una desnatadora de leche, esencial para elaborar mantequilla, la expectativa y la demostración de tan brillante artilugio —en la escena más icónica de la película— contribuye enormemente a generar confianza en el nuevo sistema.

La cooperativa no tarda en crecer, pero surgen nuevos problemas. Los campesinos están ansiosos por tener ganancias y se reparten el dinero obtenido. Marfa, ofuscada, les conmina a devolver el dinero, que debe ser utilizado para que la granja siga creciendo, los demás se vuelven hostiles y es violentada. Justo a tiempo, aparece el agrónomo del partido, quien les explica como la reinversión del dinero les beneficiará a todos. Inmediatamente arrepentidos de su individualismo, reincorporan las divisas al fondo común del “Camino de Octubre”.

La granja ahora cuenta con más ganado, gallinas, pjaras y un toro de raza profetizado por un sueño de Marfa que se vuelve realidad. Este nuevo ganado es refugiado en instalaciones construidas por los obreros de la ciudad. El toro “*Fomka*” es dirigido hacia su propósito en la granja con un divertido matrimonio de farsa del cual nacen muchos terneros. Sin embargo, pronto una nueva complicación emerge. La cosecha es demasiado trabajosa e ineficiente para las guadañas y las manos callosas de los granjeros, por lo que es necesario conseguir un tractor. La solicitud de dicho vehículo al Estado es denegada, por lo que Marfa recorre un largo trayecto hasta la ciudad y tratar el problema personalmente el problema, allí

es asistida por un camarada obrero también disgustado con los burócratas. Juntos enfrentan la displicencia de los funcionarios y gracias a la invocación del espíritu de Lenin, el furioso obrero y nuestra jornalera logran obtener la orden para el tractor.

Mientras tanto en la granja, *Fomka* es envenenado por los *kulaki* envidiosos, Marfa volvía contenta de su triunfo en la metrópoli, hasta que se entera de que el toro ha muerto, impactada, se desploma en el suelo. Una vez más parecía que las esperanzas se habían desvanecido hasta que un ternero se le acerca y la hace volver en sí, *Fomka* había vuelto a la vida.

Finalmente, en la prueba de fuego de “El Camino de Octubre” la puesta en marcha del nuevo tractor reúne a todos los campesinos y funcionarios. El reluciente conductor-piloto del tractor inicia la marcha para detenerse al poco tiempo, la máquina se había descompuesto. Marfa observa al conductor que intentaba reparar el motor y se acerca a ayudarlo, avergonzada, permite que el conductor use jirones de su falda para componer el vehículo. Puesto en marcha una vez más, Marfa y el conductor llevan el tractor por todo el valle, son acompañados por jóvenes de *Komsomol* y juntos destruyen el vallado del predio proclamando: ¡La tierra es para todos! La película termina con un fraterno abrazo entre el conductor del tractor y una renovada Marfa, que había abandonado su ropa de campesina para aparecer ataviada como piloto de tractores.

A rasgos generales, la película denota la maduración del cineasta en su apego a un estilo más convencional, aunque tampoco desprovisto del todo de peculiaridades valiosas propias de Eisenstein. Ya no están presentes las acrobacias circenses y las formas abstractas de *La Huelga*. Sin embargo, todavía perduran los simbolismos, las *atracciones* y los efectos extáticos proyectados por el cineasta.

El carácter propagandístico de la obra es evidente desde su título. *Lo Viejo y lo Nuevo* se refiere a la progresión de un sistema antiguo de propiedad privada hacia un nuevo sistema de propiedad comunitaria y trabajo colaborativo. Ambos nombres de la película contienen un trasfondo ideológico, *La Línea General* parafrasea al título de un discurso de Stalin, sobre lo que serían las nuevas políticas laborales en la Unión Soviética³⁰⁴. El nuevo título hace

³⁰⁴ “Two General Lines: One assumes that our country must remain still for a long while an *agrarian* land, that we should export our agricultural products and import machinery [...] This Line demands in fact that we

referencia a otro discurso similar³⁰⁵. El nombre debió ser cambiado debido a que no logró conformar a Stalin, por representar ambivalentemente el desarrollo de la granja y tuvo que ser reeditada. En su momento de estreno, no tuvo una recepción muy cálida, se criticó la actuación de la actriz que interpretaba a Marfa y la ausencia de los preceptos del partido en la obra³⁰⁶.

La obra es enfática en demostrar las falencias del sistema antiguo. En el comienzo de ella, dos hermanos comenzaban a vivir independientemente tras la muerte de sus padres y debían literalmente cortar en dos mitades iguales la miserable, húmeda y tiznada *izba* que compartían (Fig. 10). También con sus terrenos agrícolas, vallados y divididos al extremo de ser demasiado pequeños para cultivarlos. Lo mismo ocurre con Marfa, sus insignificantes propiedades (Fig. 11) le impiden trabajar, por mucha voluntad que ponga de su parte, no logra nada productivo (Fig. 12). El sistema viejo se postula como la gran dificultad a superar, no sólo en la primera parte de la película, sino que en las consecuencias del mismo que se continúan manifestando en la ambición de los terratenientes, así como en la desconfianza de los integrantes del *koljós* y cada una de las veces que desvían el camino hacia la modernidad laboral, en el amplio sentido del término.

El sistema nuevo, en cambio, materializado en el *koljós*, transforma al trabajo agrícola en uno productivo y satisfactorio, en el cual los campesinos logran congregarse y superar juntos los problemas que van surgiendo. Con el *koljós* los campos brotan, los animales se multiplican, la gente trabaja a plenitud y logra obtener conciencia de la necesidad

simply roll up our industry. This Line leads to the conclusion that our country will never, or almost never, be able to industrialize independently... that our country should become a mere appendage to the general system of capitalism... This is not our line! There's another General Line, which assumes that we should put all our forces to work in order to turn our country, while it is still surrounded by capitalist forces, into a country that is economically *independent*, based on its own *internal* market... This line decisively rejects the policy of turning our country into an appendage of the world system of capital. THIS is *our* line of construction, held by our Party now and one the Party will continue to hold in the future". Citado en: Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 97-98

³⁰⁵ «We will never be able, so long as there are classes, to say "well, thank god, now everything's great". That will never be the case here, comrades. Here there is always something in life that's in the process of dying out. But that which is dying out doesn't want to just get on with it and die, but rather fights for its existence, insists on its own outlived business. Here there is always being born into life something new. But that which is being born is not simply born, but wails and cries, insisting on *its* right to exist. (*Voices: "True" Applause.*) The battle between old and new, between that is dying out and that which is being born – this is the basis of our development». Citado en: Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 98

³⁰⁶ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 91-92

de un bienestar común frente a su individualidad. En una de las escenas cuando la cooperativa comienza a rendir mayores beneficios, los granjeros comienzan a repartirse el dinero de las ganancias, hasta que Marfa intenta detenerles puesto que el capital estaría destinado a continuar mejorando el medio de producción. Sin embargo, no logra convencerles, se carcajean de ella y es golpeada contra la desnatadora, debiendo ser salvada por el agrónomo del partido, el cual también les compele a devolver el dinero, esta vez con éxito. Al menos la forma de trabajo no llega a proyectarse como extremadamente idealizada y poco creíble, aunque abusa un poco del *deus ex machina* y nos hace preguntar qué hubiera pasado sin la intervención del agrónomo.

Esto nos lleva a analizar el rol que se proyecta sobre los integrantes del partido a lo largo del film. Los personajes que representan a funcionarios estatales están fijados en posiciones centrales de liderazgo dentro de la cooperativa. Son ellos quienes reúnen a los campesinos analfabetos para conformar la agrupación, se encargan de revelar y poner en funcionamiento la vital desnatadora, aunque tampoco tienen escrúpulos en ponerse a trabajar codo a codo con el resto de los trabajadores. Esto reflejaría la proyección que se intentaba llevar a cabo sobre los funcionarios, por mucho que los trabajadores tuvieran los brazos y los pulmones, dependían de los individuos designados por el Estado, en quienes residiría una capacidad deliberativa sensata y una solemne sabiduría. La relación propuesta entre estas capacidades crearía un sistema de dependencia mutua, en que la fuerza de trabajo sin una guía se volvería una energía que no sólo sería poco eficiente, sino que se disiparía y perdería en el vacío, ineficiente a causa del atraso intelectual, amargo legado del sistema antiguo, retomando la crítica al mismo. El posicionamiento y las cualidades con las cuales éstos son retratados, son las primeras manifestaciones de la imposición estatal, producto de la Conferencia de 1928, que posteriormente se volverían un lugar común en las tramas en el cine soviético y otras artes, lo que se denominaría el Realismo Socialista.

Eisenstein vuelve a recurrir al *typage* para caracterizar a sus personajes. La representación de los campesinos es coherente con esos principios, e incluso llevado al extremo con la actriz que interpreta a Marfa, siendo ella una campesina analfabeta que curioseaba durante las filmaciones de la película, ahí mismo fue que Eisenstein se fijó en ella

y le propuso actuar en la película³⁰⁷. Lo importante en materias propagandísticas es la caracterización de los enemigos de clase, los defensores de la propiedad privada, los *kulaki* se muestran también con cualidades que denotan extáticamente su egoísmo y afán de acaparamiento. El matrimonio *kulak* del comienzo de la película, al cual Marfa ruega para que le presten un caballo, vive en una cabaña ricamente ornamentada en comparación al resto de campesinos (Fig. 13), ambos cónyuges son obesos, el marido apenas logra salir del sopor de su siesta de media tarde para recibir a Marfa mientras bebe *kvass* groseramente de un cucharón (Fig. 14) y su esposa con gran vanidad debe ponerse sus joyas antes de ver a la visita inesperada (Fig. 15).

El resto de los *kulaki*, aquellos involucrados en el envenenamiento del toro *Fomka* también aparecen poblados de características poco favorables, aunque de forma menos acentuada, los hay rechonchos, decrepitos, fumadores y con rostro amenazante.

La escena del envenenamiento del toro conforma una crítica a la religiosidad y la superstición. El animal ha sido intoxicado con un frasco de veneno y los campesinos al verlo convaleciente, intentan hacer que mejore recurriendo a rituales paganos y colocan sobre la verja contigua al cobertizo de *Fomka*, blancas calaveras de animales muertos (Fig. 16). Esta escena guarda en ella un doble simbolismo, la inutilidad de conquistar la muerte a través del misticismo y la inevitabilidad de la misma³⁰⁸.

Hay otra escena que propone una aguda crítica a la fe religiosa, en concordancia con la supresión de ese tipo de creencias promovida por el Estado. Los campesinos que han desoído a los funcionarios del partido se unen a una procesión, encabezados por sacerdotes y otros miembros del clero, marchan, cantan fervorosamente y hacen genuflexiones rogando por lluvia. Los constituyentes del árido desfile son contrapuestos a becerros también clamando (Fig. 17), denotando su candidez y credulidad. Entre el polvo, las *babushki* y otros pobladores esperan con ansias la condensación de las nubes, el cielo se nubla, pero con rapidez se disipa, la comitiva mira a los sacerdotes con resentimiento y los prelados se retiran con vergüenza.

³⁰⁷ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 70, Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 63

³⁰⁸ Vance KEPLEY Jr.: "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", p. 48

Inmediatamente después, otra escena de expectativa, esta vez centrada en la nueva desnatadora que acaba de llegar a la cooperativa y los campesinos se agolpan a su alrededor para mirarla con desconfianza. La tensión persiste hasta que el agrónomo y el joven Komsomol ponen a funcionar el dispositivo, Marfa se acerca a la máquina para ser la primera en ver sus resultados, los engranes cada vez giran más rápido con la fuerza del muchacho, hasta que en una serie de planos embebidos de recursos extáticos la máquina expelle el producto lácteo, empapando a Marfa.

El éxtasis eisensteiniano³⁰⁹ reemerge a lo largo de ambas escenas, la emocionalidad de los personajes es completada con recursos más allá de su gestualidad. El páramo de la procesión se percibe imaginativamente “ocre amarillento”, el sol es cegador y tiene a toda la comitiva con la piel ennegrecida, oleosa de sudor, implicando su sacrificio y desesperación. La desnatadora en cambio es “limpia”, lustrosa, luminosa y reflectiva, de aspecto vanguardista, cuyas gotitas de leche y la luz que rocían a Marfa amplifican su gozo, como si hubiera encontrado un manantial divino brotando del suelo³¹⁰. Esta intención expresiva es señalada por el director de esta forma:

En nuestra nueva película (Lo viejo y lo nuevo) eliminé los intervalos entre las etapas agudamente contrastantes de una expresión facial. Así logré una mayor agudeza en el “juego de la duda” en torno al nuevo separador de crema. ¿Se espesaría o no la leche? ¿Truco? ¿Riqueza? El proceso psicológico de la fe y la duda mezcladas se rompe en sus dos estados extremos, de alegría (confianza) y melancolía (decepción). Por lo demás esto se acentúa aún más con la luz —una iluminación que de ninguna manera se parece a las condiciones actuales de la iluminación—, que produce un gran aumento de la tensión.³¹¹

³⁰⁹ «El *pathos* muestra su emoción: cuando el espectador no puede evitar saltar de su asiento. Cuando se derrumba en su asiento. Cuando prorrumpe en aplausos o exclamaciones. Cuando sus ojos brillan con deleite, antes de derramar lágrimas de deleite... En resumen, cuando el espectador se ve obligado a “salirse de sí mismo”. Para utilizar un término más bonito, podríamos decir que la emoción de una obra de *pathos* consiste en lo que “lleva” al éxtasis al espectador. En realidad no hay nada que se pueda añadir a esta formulación, ya que los síntomas anteriores dicen exactamente esto: *ex-stasis*, que literalmente es: “puesto fuera de uno mismo”, lo que es igual que decir: “saliéndose de uno mismo” o “abandonando su condición ordinaria”». Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 156. Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, p.76

³¹⁰ El poder expresivo de la escena de la leche fue tal que incluso Eisenstein fue contactado por la firma suiza Nestlé para que realizara un comercial para sus productos lácteos, Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, p.87

³¹¹ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 45-46

El efecto es vistoso y efectivo en proyectar al público lo que pretendía Eisenstein, al menos así lo afirma una revista francesa de la época, *Le Mois* emitida en 1931:

...Suddenly, right before our eyes, milk condenses and turns to cream! Eyes sparkle, teeth shine through breaking smiles. A joyfully smiling, peasant girl, Martha, stretches out her hands to capture the flow of cream, vertically streaming toward her; cream splatters all over her face; she bursts into a fit of laughter, her joy being sensual, almost animal in nature. One almost expects her to cast off all her clothes in a frenzy of passion to wallow naked in the flood of well-being produced by the spouting torrents of cream...³¹²

Resulta obvio el mensaje en la comparación, la religiosidad falla en materializar lo que se le solicita, hasta podría considerarse un vil engaño. En cambio, el progreso del sistema socialista, materializado en la rechinante desnatadora otorgada por el Estado, sí logra cumplir con lo que se espera y conceder beneficios al pueblo trabajador.

La desnatadora en su escena, representa el cambio y la evolución, la tecnificación de un oficio antiquísimo y fundamental. La complejidad de la máquina conlleva una adjetivación similar para la sociedad a la que llega, el paso del campesinado cuasimedieval al agricultor socialista eficiente y colectivo. Eisenstein así lo señala:

Furthermore, I think the choice of milk —cream conversion scene as a central episode was not entirely by chance. Be that as it may, that drop of milk, undergoing a qualitative transformation into a drop of cream, as in a drop of... water, concretely mirrors the fate of a cluster of disunited individual peasant-owners. These peasants, impressed by the performance of the separator (which represents opportunities and resources of mechanized agriculture) just as suddenly undertake a gigantic qualitative leap in the area of social progress, from individual landownership to collective agriculture, evolving from “muzhiks” into collective farmers.³¹³

Eisenstein también intenta contrarrestar el fetichismo de las mercancías, de acuerdo a las ideas marxistas. En la escena del sueño de Marfa, una camada de lozanos cerditos se

³¹² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 40

³¹³ *Ibíd.*, p. 49

baña en un río, para luego ser faenados por una máquina de cuchillas giratorias. Esto interpuesto a una figurita de porcelana, de una cerdita parada en dos patas usando vestido de fiesta girando al mismo ritmo que su contraparte de carne y hueso (Fig.18). La propuesta acá sería que el adorno de porcelana no tiene ningún valor más allá de sus facultades estéticas, a diferencia de la piara verdadera que sí contribuye al bienestar de los trabajadores³¹⁴.

El sueño de Marfa, con cerditos, vacas lecheras, toros sementales y torrentes de leche nunca termina, no hay un fundido a negro ni nada que represente que el sueño ha terminado y hemos regresado a la realidad no-onírica. La idea sería que bajo el Plan Quinquenal, los sueños se cumplen a una velocidad pasmosa e imperceptible³¹⁵.

Otro precepto ideológico, que nos parece algo curioso que haya logrado evadir la censura, es la crítica que se realiza a la burocracia estatal, al retratarla como intencionadamente ineficiente e indolente. Cuando en la granja comunitaria solicitan un tractor al Estado mediante una carta, ya que mediante la siega manual no alcanzaban a recoger la mies antes del invierno, su solicitud es denegada y la posibilidad que se les ofrece no es posible de concretar. Entonces, una decidida Marfa decide emprender larga marcha hacia la ciudad: “40 verstas... y 140 más” allí es apoyada por el dirigente obrero de la fábrica que apadrinó al *koljós*, juntos, intentan solicitar ayuda a los funcionarios estatales de la Inspección de Obreros y Campesinos, para ser ignorados por sus oficinistas, más empecinados en cotorrear y fumar cigarrillos que en atender las solicitudes de nuestra heroína (Fig. 19)³¹⁶, aun estando rodeados de representaciones del Estado soviético: bustos de Lenin y el periódico *Pravda*. Finalmente, el obrero se enfurece —haciendo una contraposición visual con un extático lanzallamas— respaldado por un Lenin espectral (Fig. 20) emergiendo desde un busto del edecán que había en la oficina, azuzando a los perezosos oficinistas que se apresuran en “aplicar la línea general”, aprobando la cesión del indispensable tractor.

³¹⁴ William HAYS: "The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New", Universidad Bucknell, Tesis para optar al grado de Honors in Russian Studies, 2015, p.80

³¹⁵ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 107

³¹⁶ “Bureaucracy interferes with socialist construction. This weakness must be attacked either by treatment in satire or in tragedy or in both. The cinema must show how the tragedy of the small man is caused by the inflexibility of the credit apparatus.” Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 28

Más allá de lo inaudito de lo que aparenta una crítica directa al sistema y del carácter premonitorio de la misma³¹⁷, resulta interesante como mirando a contrapelo, el ataque es superficial y no alude a la raíz del sistema soviético, sino que al escalafón intermedio. El deber que se les ha impuesto a los funcionarios sería claro y evidente, pero han decidido voluntariamente ignorarlo y entregarse al ocio, burlando la vigilancia del Estado. Creemos que la propia experiencia del cineasta le determina a hacer esta jugada peligrosa en un contexto de hostilidad cada vez más riesgosa hasta para la propia integridad física, pero son conocidos los episodios en que la burocracia interfiere con su iniciativa creativa³¹⁸ y desde aquí tendrá en el futuro muchos más problemas con ella.

Otra idea más sobre la que se persiste a lo largo de la película, es la del abandono de la distinción jerárquica entre el campo y la ciudad. En varias instancias se resalta la colaboración entre ambos submundos, al menos a través de los intertítulos, aunque en la acción, son los obreros y trabajadores urbanos los que van en ayuda de la granja y contribuyen a solucionar los problemas, mas el beneficio para los urbanitas de colaborar no aparece en el filme. Los obreros “apadrinan” la cooperativa de Marfa y sacrifican sus días de vacaciones para trabajar en la construcción de un establo comunal y a instalar una trilladora mecánica. También es el dirigente de los obreros padrinos, quien ayuda a Marfa cuando se enfrenta a los burócratas y resulta fundamental en la obtención del anhelado tractor. La misma idea se ve representada en la llegada del conductor del tractor desde la ciudad y el abrazo final con Marfa en roles invertidos, proposición apoyada a su vez por el intertítulo final: “Y así, fueron eliminadas las diferencias entre el campo y la ciudad”.

La evocación de la empatía también es importante en esta obra para apoyar su poder de convencimiento, incluso consideramos que sería la obra con mayor carga emocional del cineasta. Todo esto considerando que a primeras luces podría la película parecer una

³¹⁷ “Since the revolution there had been a few state-operated farms and a tiny collective movement. The collective farms succeeded in attracting only the very poorest; they were incompetently managed, uneconomically small, and suffered from rapid turnover of membership. Under the circumstances they could not possibly serve as advertisements.” Peter KENEZ: *A history of the Soviet Union from the beginning to the end*, p. 85

³¹⁸ A Eisenstein no se le permitió continuar sus estudios de japonés cuando dejó de pertenecer al ejército, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 19 Tuvo numerosos conflictos con Proletkult en la producción de *La Huelga*, Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 47-51 Y como ya se ha mencionado, enfrentó la censura en *Potemkin*, *Octubre* y en *La Línea General*.

demostración racional e ideologizada de las ventajas de un sistema político y sus implicancias económicas.

Partiendo por la protagonista, esta vez no sería un cúmulo abstracto de héroes enfrentándose a las dificultades, sino que la acción se centra en Marfa, una verdadera campesina que se posiciona en un contexto de pobreza y carencias con altas probabilidades de ser familiar para su audiencia. Es a ella a quien acompañamos como espectadores en el camino del aprendizaje respecto a las capacidades de bienestar que traería el sistema socialista y la economía del *koljós*. Sus problemas son realistas y su reacción frente a ellos, aun siendo algo ingenua la mayor parte del tiempo, no se desvía demasiado de lo verosímil.

Esto queda demostrado, como ya hemos analizado en *La Huelga* durante los momentos de alta carga emocional, en que la gestualidad convincente y proporcionada que se plasma en la pantalla, vuelve al personaje humano y entrañable. Como afirma Eisenstein:

Como siempre, la fuente más rica de experiencia es el Hombre mismo. El estudio de su conducta, y en este caso particular de sus métodos de percepción de la realidad y formación de imágenes, será siempre nuestro determinante. Luego, al examinar los problemas estrictamente compositivos, veremos que el Hombre y la relación entre sus *gestos* y las *entonaciones* de su voz, que surgen de las mismas emociones, son nuestros modelos de estructuras audiovisuales, las cuales se desarrollan en forma idéntica a partir de la imagen dominante. Hasta que entremos en los detalles de este paralelo, será suficiente esta tesis: para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarnos a nosotros mismos. [...] Nuestras primeras y *más espontáneas* impresiones son a menudo las más valiosas porque, agudas, frescas, vitales, *derivan invariablemente de los más diversos campos*.³¹⁹

De esta forma la actuación del actor no sólo aparenta emociones y sentimientos verdaderos, sino que permite que los espectadores sientan con él, en un reflejo empático prerracional:

³¹⁹ Sergei EISENSTEIN: *El Sentido del cine*, p. 54

Entertainment film is stuck there. For true film this is just a means to drill the intellectual thesis through the emotions into the audience! And the role of the actor was a means to convey emotion.

The actor was and is the most direct object of imitation. We never know precisely what is going on inside another person.

We see his expression. We mimic it. We empathise. And we draw the conclusion that he must feel the same way as we feel at that moment.

The actor shows us how to feel.

That's fine. Why then rack your own brains! Everything is all so straightforward.³²⁰

A la vez, debe de acompañarse de un trabajo de puesta en escena y que permita la creación de ese sentimiento de identificación:

Si se presenta una especie de «cuestionario oficial» como esquema del carácter de un personaje al inicio de la novela, se libera al lector de la necesidad de «ir pegando» sus impresiones del personaje central; pero así quedará excluido del proceso mediante el que se construye la imagen del personaje a lo largo de la novela, y nunca se conseguirá ese grado pleno de empatía con el que se logra empleando el otro método. Esto, por supuesto, no tiene nada que ver con la cola de montar o con la mecánica de cortar y pegar —*¡como en el caso del montaje!*—, pero sí lo tiene con la vía claramente planificada de *revelar*, faceta por faceta, la imagen plenamente pulida de un personaje según el autor nos va guiando.³²¹

Idea que complementa en otro artículo posterior: “But complete objectivization is possible only in the case of complete (psychological) identification with the image of the model. This is the moment of simultaneous perception of her within oneself. This is the fusion. From this derives complete knowledge”³²². Esto no sólo en los aspectos gestuales o

³²⁰ Ian CHRISTIE y Richard TAYLOR (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, p. 68

³²¹ Sergei EISENSTEIN: *Hacia una teoría del montaje Vol. I*, p. 216

³²² Ian CHRISTIE y Richard TAYLOR (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, p. 72

sentimentales, el espectro técnico y fáctico también debe de imitar a los de la vida, para eso hay que recurrir a la fuente directa:

If the scenario deals with family problems, they must get in touch with the Women's Section, that department of the Communist Party which specializes in work among women, which knows most about what is being done for mothers and children. If a film is to deal with historical subjects, the director gets in touch with local and central historical associations which specialize in collecting material about the Revolution, with the Association of Old Bolsheviks, with the Association of Ex-Political Prisoners, with the Communist Academy and so on. If the theme deals with village life, the director obtains invaluable material from the Commissariat of Agriculture, from the trade union of agricultural workers and similar bodies.³²³

En el comienzo, a Marfa se le ve severamente afectada por la impotencia ante sus escasas posibilidades de éxito, con un punto cúlmine en la escena donde intenta arar con su famélica vaca, en que cae derrotada al barro, sin posibilidades de levantarse (Fig. 12). Su hastío se vuelve pena y desolación cuando el matrimonio *kulak* le niega toda posibilidad de ayuda, el sentimiento percibido en la cadencia de su andar es apoyado extática y simbólicamente por el cuadro de sus pies descalzos y fangosos junto a unos hierbajos de dientes de león (Fig. 21).

En la escena de la solicitud de ayuda a los *kulaki* es de sobremanera importante la puesta en escena del director, que denota estos sentimientos y refuerza lo expresado por Marfa. Su casa es rica y abundante, “llenando” completamente el plano que es desbordado incapaz de contener semejante prosperidad, mientras que a la pobre jornalera, le acompañan un cielo raso, maleza y desnudez. Para Eisenstein la disposición y selección de estos “accesorios” —aunque él nos hubiera reprendido por usar este concepto— es de vital importancia para soportar la idea:

Un objeto debe ser *escogido* de tal manera, enfocado de tal modo y colocado dentro del cuadro con tal finalidad que, aparte de la imagen, nazca un complejo de asociaciones que refuercen la carga semántico-emocional del pasaje. Así se crea el *dramatismo* de la toma. De

³²³ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 30

este modo el *drama* se entreteje con la textura de la obra. Luz, ángulo, corte del cuadro — todo viene subordinado al propósito de no tan sólo *representar* un objeto, sino *descubrirlo* de acuerdo con el aspecto semántico-emocional que en un momento determinado se va realizando a través del objeto dado, colocado frente a la cámara. El “objeto” debe entenderse en un sentido amplio. No sólo se trata de las cosas, sino en igual medida de los objetos como pasiones (gente, modelos, artistas) construcciones, paisajes o cielos cubiertos de todo tipo de nubes.³²⁴

Aportando a esa emocionalidad de los personajes, la técnica del primer plano es eficaz hasta el día de hoy en hacer palpable para el espectador, el estado subjetivo de los personajes involucrados en la trama. En esta escena (Fig. 21) y en la de la desnatadora (Fig. 22) aparece este acercamiento al rostro de Marfa que revela con gran detalle los gestos de la actriz y su personaje encarnado. El cineasta defiende el uso de esta forma, en su contribución a la trama:

And in reading Tolstoy, Pushkin, Gogol, Steinbeck, in watching *Lear*, *Potemkin*, or any other picture capable of competently presenting a so-called 'close-up', the reader and viewer experience a quite special emotionally-sensuous state.

And a film or stage director, or a writer, knows just as firmly that should he write or depict the same thing by means other than this special method —even while keeping the same content— the very 'magic' of the gripping affectiveness will slip away from the work like smoke...

What have the writer, dramatist and director done?

For the purpose of achieving a heightened, not an informational, not only cognitive, but emotionally gripping effect...³²⁵

According to the appearance of *pars pro toto* in the form of proto-synecdoche of the informational close-up on the way to a close-up that replaces the object (synecdoche).³²⁶

³²⁴ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, p. 56

³²⁵ Sergei EISENSTEIN: *The Psychology of Composition*, p. 6

³²⁶ Sergei EISENSTEIN: *Notes for a General History of Cinema*, p. 235

Para crear a un personaje completo y multidimensional, no sólo debe exponérsele a la desdicha, sino que —y volviendo a la idea eisensteiniana del contrapunto— debe experimentar un amplio rango de emociones. La escena más ejemplificadora de esto puede ser aquella cuando Marfa regresa de la ciudad tras haber superado la indiferencia de los burócratas y traído un tractor a la granja, la felicidad que demuestra (Fig. 23) resulta efímera puesto que apenas llega le es comunicada la noticia del fallecimiento de su *Fomka*, con mucho esfuerzo logra alejarse caminando un poco y cae pesadamente al suelo (Fig. 24). Al poco tiempo aparece un novillo, que pareciera acercársele a consolarla, Marfa reconoce en la cría la descendencia del toro que ha perecido envenenado, se colma de júbilo otra vez y lo abraza candorosamente (Fig. 25): “¡*Fomka* está vivo! ¡El redil de los toros vive!” Esta emotiva escena, más allá de comunicarnos ideológicamente el destino manifiesto inexorable de las ideas socialistas y su invulnerabilidad frente a los enemigos de clase, pone en liza los aspectos humanos esenciales que confluyen sobre algo tan técnico y materialista como el progreso de una granja. La cooperativa no sólo contribuiría a algo tan terrenal como engrosar el monedero de los agricultores, sino que a algo mucho más significativo y trascendente, la satisfacción y la realización a través del trabajo.

Este aspecto es todavía más explícito en la escena final de la película. El tractor del *koljós* ha sido reparado gracias a Marfa, la cual es invitada por el conductor del tractor a montarse junto a él, en un periplo que congrega a toda la comunidad y destruye los vallados, últimos resquicios del antiguo régimen. Este pequeño lapso, en que nuestra campesina deja de serlo por un instante para copilotar el tractor, se vuelve determinante como se ve en nuestro próximo encuentro con ella. Puesto que tiempo después, se reencuentra con el hombre del tractor, pero esta vez los papeles están invertidos, el otrora tractorista aparece usando una *kosovorotka* más propia de un agricultor, mientras que Marfa es la flamante conductora del vehículo, se dan un abrazo fraterno y un fundido a negro con la palabra *Konets* (fin) les aparta de la mirada del espectador para dar fin a la película (Fig. 26).

Narrativamente, notaremos una mucho mejor pertenencia de los acontecimientos presentados respecto a la totalidad de la trama, en otras palabras, existen menos escenas que no contribuyen demasiado a su comprensión y que podrían tornarla confusa. Dentro de la concatenación de sucesos, quizá lo único que parece quedar sobrando es la escena de la

competencia de siega entre el viejo Zharov “el mejor segador del distrito” y un joven, el veterano se niega a ceder su supremacía en esa labor y desafía al muchacho para ver quien lo hace más rápido. Sin embargo, la tensión de la competencia queda a medio camino, ambos son superados por la máquina segadora, que realiza toda la labor de forma más rápida y eficiente: “Siega la hierba...la agita...y la recoge”, la presteza de la máquina produce tal satisfacción en los competidores que comprenden la vacuidad de su disputa, se dan la mano y contemplan contentos el paso del aparato.

El gran problema de la escena es que, si bien contribuye a soportar la idea del bienestar a través del progreso técnico que ha venido exponiéndose a lo largo del filme, no parece tener sentido frente a la escena siguiente. Considerando que en la competencia la máquina segadora es mostrada siendo remolcada por un tractor, que se da a entender que es parte del *koljós*, la escena siguiente es cuando su solicitud de un tractor es denegada y que su carencia les está haciendo perder la cosecha por el mal tiempo. ¿Era el primer tractor de otra granja o es sólo que no da abasto para semejante cantidad de grano? La escena de la competencia, aunque explicativa y portadora de cierta emocionalidad, parece incorrectamente posicionada y producto de algún cambio de último minuto.³²⁷

En este caso, también emergen desde las imágenes y la composición del montaje muchas metáforas con el propósito de potenciar la expresividad narrativa, las cuales nos han parecido bastante más accesibles que las presentadas en *La Huelga*, señal de una progresión artística menos marcada por el abstraccionismo y la experimentación, adecuándose a la vez a las formas impuestas y a las tendencias de sus colegas. Las ropas de Marfa son especialmente importantes dada su presencia a lo largo de toda la obra, al inicio, con sus pies descalzos caminando titubeantes a través del barro y la maleza, hasta la última Marfa “uniformada” de conductora, usando maquillaje, impecablemente peinada y sonriendo con calidez.

³²⁷ La escena efectivamente es un vestigio de la versión de 1926 anterior a las modificaciones, en el guion original se da a entender que el tractor es el otro heredero del fallecido toro *Fomka* y la verdadera esperanza de la prosperidad del *koljós*. El cual llega a la granja en medio de la disputa entre el joven y el viejo (que en la versión de 1926 es “David contra Goliath”), para hacer comprender la inutilidad de las disputas generacionales frente al poder eficiente de la industrialización y el progreso socialista. Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 110-111

Gracias a este recurso, la idea de su progresión y satisfacción quedan mejor explicadas que con un intertítulo, su travesía desde la carencia a la abundancia, desde la frustración al cumplimiento de sus sueños es expresada extáticamente hacia el espectador, que ha visto su sufrir y desea la culminación de su anhelo aparentemente sencillo.

Según Eisenstein, el uso de metáforas por parte de un autor se relaciona con el desarrollo natural de la comunicación humana, como ya se ha explicado, de superar las limitaciones de la referencialidad literal, de conceder un “algo más” emocional a un suceso o personaje. Ello en relación con la superación del pensamiento mítico hacia el pensar lógico, el paso clásico del *mythos* al *logos*. En este caso, considera idénticos al proceso mental de entender la metáfora con el de encontrar la solución a un acertijo:

Their theme is always the same. In the process of the transition from riddle to solution, there is reproduced the same cultural-historical shift which mankind made when passing from the stage of prelogical thought to logical thought —that same shift, which, eternally repeating, is accomplished anew by each generation in the development of each individual human consciousness.³²⁸

Otras metáforas reseñables aparecen en momentos centrales de la película, la analogía de los feligreses con ganado (Fig. 17) resaltando su ingenuidad, en contraposición también a la desnatadora cuyo bruñido acero brilla como el Santo Grial cuyo simbolismo puede interpretarse como generador de milagros y abundancia³²⁹. Las imágenes del sueño de nuestra granjera con el toro alzándose de entre las nubes sobre el ganado pastando también evocan ciertas referencias religiosas (Fig. 27), la fertilidad del animal se posiciona como génesis del crecimiento y trascendencia de la cooperativa. Esto a su vez complementado con la resurrección de *Fomka* cerca del final de la película (Fig. 25), reforzando la idea del mesías bovino, con milagros más tangibles que los de la yerma procesión. La significación más allá de lo literal atribuida a estos objetos, es un fenómeno cuyo funcionamiento eficaz está

³²⁸ Sergei EISENSTEIN: *The Psychology of Composition*, p. 67

³²⁹ El propio Eisenstein afirmó haber hecho la relación visual intencionadamente “No es el Cáliz Sagrado lo que inspira tanto la duda como el éxtasis —sino un separador de crema” Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp. 111-112. Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 76

asumido por el cineasta y conforma también parte de su ideario, lo que él llamaba *pars pro toto*:

“...Allí nació la técnica del *pars pro toto*...” La reevaluación del papel del primer plano, del detalle informativo convertido en una “particularidad capaz de despertar en la conciencia y los sentimientos del espectador la idea de la totalidad”, efectivamente, en muchos aspectos está relacionada con esta película. Éste es el papel de los quevedos del doctor, que en un determinado momento sustituyeron a su propietario. Los quevedos colgantes tomaron el lugar del médico, quien se revolcaba entre las algas después de la represión a los marineros.³³⁰

Como toda diégesis, expone un enfrentamiento moral, el cual la hace acreedora de la “impulso” de ser narrada, el destino de Marfa se propone como “injusto” al comienzo de la obra. Sin embargo, podría ser que la perspectiva desde la cual se posiciona sea considerada demasiado dulzona, dado el contexto del Plan Quinquenal. Las pretensiones, que podrían considerarse elementales, de Marfa son obstruidas por una serie de enemigos, alineados uno tras de otro y que se caracterizan como vestigios sólidos del antiguo régimen. El egoísmo *kulak*, el individualismo de los campesinos, la ingenuidad de los religiosos y la desidia de los burócratas son enfrentados no sin dificultad por nuestra heroína, que a diferencia de los obreros de *La Huelga*, sale airosa y dispuesta a enfrentar más desafíos. Todo esto gracias en gran parte a la ayuda prestada por los funcionarios del partido, el agrónomo y el joven *Komsomol*, esto resaltando la indispensabilidad de los bolcheviques y sus ideas siempre acertadas. No obstante, y en desmedro de su poder de convicción, las intervenciones de los funcionarios parecen introducidas con calzador y no se manifiestan orgánicas con el tema central de la película, probablemente en la versión previa a la censura su papel era más sutil y acorde con las ideas del cineasta.

Esta carencia de organicidad podría pasarse por alto si quizá se tratase de otro autor, pero Eisenstein era enfático en declarar la pertenencia de todos los aspectos de una obra respecto a su tema central, nada debe sobrar ni parecer un mero suplemento, todo debe sentirse cohesionado y pertinente a ello, como en el teatro *kabuki* japonés³³¹. Una explicación

³³⁰ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, pp. 167-168

³³¹ “Los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante —el *conjunto monístico*. Sonido-movimiento-espacio-voz *no se acompañan* (ni siquiera en paralelo) sino que funcionan

más clara y original de ello puede hallarse en su crítica a una novela llamada “Stalingrado” de Victor Nekrasov, realizada a modo de explicación a sus alumnos durante una clase en el Instituto Estatal de Cinematografía en Moscú.

...los pormenores de hecho están descritos de manera bastante detallada, son, como se dice “bien captados”. Sin embargo no basta que solamente sean bien captados, sino que es necesario también que sean “desarrollados” de manera que actúen sobre nuestros sentimientos y pensamientos. [...]

A este material le falta una directiva de acción clara, que permita agrupar cada uno de los elementos. El material... se desmorona. Pero ¿hay algo en el episodio que es en sí profundo y significativo, y que podrían, por su significado, servir como principio organizador para dar un sentido armonioso a la escena? [...]

Y entonces tenemos el derecho de preguntarnos si en nuestro episodio hay algún material apto para representar la defensa de Stalingrado no solamente como imagen de la fuerte inercia de la vida que tiene ventaja sobre la muerte, sino antes que nada como victoria del esfuerzo consciente de los soviéticos.

Dirigimos, con este fin nuestra atención a otra parte; (en vez de los disparos de las defensas antiaéreas, las sirenas de los *stukas* en picada o el estallido ensordecedor de las bombas, como propusieron algunos de sus pupilos) “No sé si tengo ganas de comer, pero digo «Comeré»”.

¿Qué se siente en esta frase?

En ella ya resuena un motivo nuevo: una inverosímil obstinación y tenacidad, precisamente aquello caracterizó la defensa de Stalingrado, Leningrado y todas nuestras ciudades sitiadas, que jamás perdieron, ni siquiera por un instante, la voluntad de resistir. [...]

Y así definimos por fin con gran dificultad el punto de partida que nos permite organizar bien el material desde un determinado ángulo visual. Que esto sirva como ejemplo para aclarar la llamada “descomposición en fragmentos” y la “distribución de las tareas representativas” no tienen por qué nacer del inicio del episodio, pero pueden ser determinados por su momento más significativo. [...]

como elementos de igual importancia. [...] Aquí tiene lugar una sola sensación monística de “provocación” teatral. Los japoneses consideran cada elemento teatral, no como una unidad inconmensurable entre las diversas categorías de la emoción (sobre los distintos órganos sensoriales), sino como una unidad única de teatro. Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 26

Tan diferentes temas o motivos dominantes, que pasan incesantemente de una escena a otra, se desarrollan cruzando y entrelazándose; lleva cada uno su propia contribución a la creación de la imagen general de la obra³³².

La Línea General o Lo Viejo y lo Nuevo resulta, finalmente, una película que al conocerse su gestación y desarrollo, se resaltan mucho sus imperfecciones y las costuras sobresaliendo burdamente por donde se hicieron los cambios por causas externas a Eisenstein. Un destino triste, puesto que el potencial para algo mejor y mayor existía, así como ciertos elementos que si quedaron en la forma final, que resultaron quizá demasiado bien y terminan por opacar al resto. Es palpable la maestría de Eisenstein para convertir algo tan anodino como el mundo agropecuario, en un mundo de colores y texturas, emocionalidad a cargo de una entrañable campesina, máquinas de acero apabullante y el daño gangrenoso que provoca el egoísmo humano.

La película cumple con otorgarnos una conexión emocional con su heroína, sentir sus frustraciones y sus satisfacciones, ideológicamente los preceptos quedan un poco disueltos, las ventajas del progreso técnico no son de ningún partido político y se requiere de cierta información previa para asociar a los funcionarios con la organización bolchevique. Narrativamente, sigue una estructura cronológica del inicio al fin sin interrupciones ni saltos, un desarrollo convencional que da poco lugar a confusiones, deja en claro la moralidad que se pretendía implantar y sólo sufre de algunos episodios enredados y mal incorporados con el resto de la diégesis. Asimismo, nos deja con ganas de conocer la idea original del cineasta, el escenario en su mente y como se hubiera desarrollado sin las limitaciones impuestas.

***Montazh*: “Una bonita palabra, no le falta nada para tener éxito”³³³**

El cine, como toda forma de arte, no se origina espontáneamente del éter, sino que como ya se ha visto, referencia a sus antecesores, heredando sus formas y métodos. Al menos Eisenstein así lo entiende:

³³² Sergei EISENSTEIN: *El Montaje Escénico*, pp. 217-227

³³³ «This striking word is "montage" which means assembling, and though it was not yet in vogue, it had every qualification to become fashionable.» Sergei EISENSTEIN: *Notes of a Film director*, p. 17

Cinema is the heir of all artistic cultures, as is the nation itself that elevated it for the first time in all history —both in estimation and creatively— to the very heights of art, and it is the heir of all cultures of the preceding ages.

Cinema is the art of the USSR *par excellence*, and it is so in a natural and organic way.³³⁴

Permitamos que Dickens y toda la fila ancestral, yendo hasta los griegos y Shakespeare, nos recuerden que tanto Griffith como nuestro cine provienen no sólo de Edison y sus colegas inventores, sino también de un enorme y culto pasado; cada parte de este pasado en su momento en la historia mundial ha hecho avanzar al gran arte de la cinematografía. Que sea este pasado un reproche para los insensatos que han mostrado arrogancia en relación con la literatura, la que ha contribuido tanto a este arte aparentemente sin precedentes y que es, en primer lugar y sobre todo, el arte de ver —no sólo con el *ojo*, sino *captar*— término en el cual están contenidos ambos sentidos.³³⁵

A grandes rasgos, cuando el cineasta debe componer la disposición de los elementos en el plano, suele recurrir a las formas ya fijadas por el arte pictórico y escultórico, el relato se apega a parámetros comúnmente relacionados con la literatura, los actores se expresan de manera análoga a la del drama y el cine sonoro comúnmente recurre a la música. Sin embargo, existe un elemento del cine que es propio e irreplicable en ninguna otra forma de arte³³⁶: el montaje.

Eisenstein contraviene hasta cierto punto esta afirmación, ampliando las atribuciones del concepto, asegurando que el montaje precede por mucho a la invención del cinematógrafo, y que existen varios ejemplos de combinación-síntesis de perspectivas, cronologías y sentidos (sinestesia). Por ejemplo, en el *Político de Gante* de Jan y Hubert van Eyck y *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck (perspectivas

³³⁴ Sergei EISENSTEIN: *Notes for a General History of Cinema*, p. 109

³³⁵ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 214

³³⁶ Aunque la determinación de códigos específicamente cinematográficos desde la teoría más reciente reviste una complejidad que no es posible abarcar en este trabajo. Véase: Jacques AUMONT (et.al): *Estética del Film, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, pp. 198-202

múltiples) como también en *El Grito* de Edvard Munch (imagen y sonido)³³⁷ y *Oliver Twist* de Charles Dickens (cronologías simultáneas)³³⁸. El cineasta afirma que:

Así, paso a paso, detalle a detalle, se crea una imagen tras otra. Las imágenes pueblan el encuadre de la pintura. Las imágenes pasan a la acción. Las imágenes interaccionan y dan lugar a una nueva imagen, global y generalizadora. Y lo que hemos experimentado en la pintura no lo que la *describe*, sino el choque de las imágenes que el artista ha sido capaz de evocar dentro de nuestra imaginación, nuestro intelecto y nuestras emociones mediante una diestra elección de detalles.

Como hemos visto, su método no se diferencia en nada del modo en que se crean las imágenes en la mente y las emociones del espectador cinematográfico.

La senda imaginaria que sigue el ojo (y no creo que esto se aleje mucho de la verdad) es una secuencia de montaje.

Los detalles estarían en primer plano.

Se mantendrían en el metraje.³³⁹

En estos casos, la disposición de las “células” de cada tipo de obra de arte no sólo influye en su contenido, sino que se trata de una pieza central de su poder expresivo-significativo. Por ejemplo, en el caso de la pintura la disposición de los elementos en ella ofrece un significado, ya sea de la relevancia principal de los que están en primer plano, el desbordamiento hacia fuera del cuadro de los elementos del fondo para representar profundidad o hasta una pequeña diégesis, al emplear un estilo relacionado culturalmente a un sentimiento, o al guiar la vista a través de los personajes u objetos de la pintura, atisbando cierta cronología³⁴⁰. Para la novela, también podría hacerse el paralelo frente al cine,

³³⁷ Sergei EISENSTEIN: *Notes for a General History of Cinema*, p. 127-142

³³⁸ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 201-205

³³⁹ Sergei EISENSTEIN: *Hacia una teoría del montaje Vol.1*, pp. 158-159

³⁴⁰ «One of the most ancient forms of visual depiction of landscape is the Chinese picture scroll—an endless ribbon (almost a film reel!) of the panorama of landscape unwinding horizontally. “Panorama” in the narrow sense of the word, as cinema uses it in those cases when the camera on tracks slides by the changing chain of events and scenes. And “panorama” also in the sense that the whole picture cannot be grasped entirely by the eye *all at once*, but in *sequence*, as if pouring out of one independent subject into another, out of the fragment into the next; that is, it appears before the eye as a stream of separate depictions (shots!) merging into one. It seems that the landscape has been copied from the movement along the river, from the deck of a junk, slowly

considerando a los acontecimientos de la obra escrita como escenas de una película generándose diversos efectos al combinarlos, como en el ejemplo de *Oliver Twist* que pone Eisenstein, en que la narrativa salta entre unos personajes y otros, mientras siguen actuando, dando a entender una simultaneidad de los sucesos.

El autor propone estos casos como forma de justificar el uso del montaje en el cine y quizá desprenderlo del prejuicio negativo como técnica formalista y de áspero entendimiento, argumentando que “ya venía haciéndose desde hace mucho tiempo atrás” por lo que mantiene cierta tradición. Alcanzando su forma más potente dentro de las artes cinematográficas, que vendrían a perfeccionar el legado de todos sus antepasados, tomando y empleando lo mejor de cada una de ellas.

En un sentido general, el montaje se refiere al acto y efecto de la yuxtaposición premeditada de los fragmentos filmados, con el fin de conceder a nivel básico tanto inteligibilidad diegética a la obra como la superación de las limitantes técnicas de los aparatos filmadores y a un nivel más complejo: la creación de efectos diversos, promover el *pathos* y la emocionalidad, establecer el ritmo y la cadencia de la narración, la evocación de significados simbólicos e incluso la superación de las limitantes físicas en cuanto a lo que puede ser o no filmado. Para Eisenstein, causa y efecto del montaje se encontrarían unificados indisolublemente, puesto que, considerando el amplio abarcamiento del concepto que propone, los resultados de la técnica pasan a constituir piezas de un nuevo montaje más amplio. No existe película que pueda removerlo de su rol principal, ni mucho menos que pueda prescindir de éste.

Las ideas de Eisenstein pueden explicarse en buena parte gracias a su contexto, tanto por los sucesos políticos, sociales y materiales, como por los avances científicos y técnicos durante sus años de actividad y relevancia. Quizá el concepto que más se recuerde al aludir a la teoría eisensteiniana sea el de *montaje*, conceptualización central de su bagaje teórico y un aspecto que resalta durante toda su producción cinematográfica. Se ha esbozado el origen de la teorización sobre el montaje en la Rusia Soviética por parte de Kuleshov y sus

floating along the shore. And almost always the calm flow of the river leads the eye along the changing curves of the unwinding Chinese picture.» Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, pp.229-230

discípulos, ideas que Eisenstein recogió y transformó de acuerdo a sus planteamientos y propósitos.

El montaje hasta ese entonces estaba siendo utilizado con propósitos narrativos y rítmicos, permitiendo al espectador “mover” su punto de vista dentro de la acción y la puesta en escena a la velocidad y cadencia determinada por el cineasta. De acuerdo a Eisenstein, el montaje empleado de esta manera había llegado a la cumbre técnica con las películas de Griffith y era tarea de los cineastas soviéticos el llevarlo más allá:

Griffith, primordialmente, es el gran maestro de la forma más gráfica en este campo: *el montaje paralelo*. Pero sobre todo Griffith es un gran maestro de construcciones de montaje que han sido creadas en un apresuramiento alineado de forma directa y un *aumento en el tempo* (principalmente en la dirección de las más altas formas de montaje paralelo). La escuela de Griffith es ante todo una escuela de *tempo*. Sin embargo, no tuvo fuerzas para competir con la joven escuela de montaje soviética en el campo de la expresión y del *ritmo* inexorablemente afectivo, cuya tarea va más allá de los estrechos confines de las tareas del *tempo*³⁴¹.

En los albores del cine soviético se comenzó a emplear para reforzar la expresión de emociones sencillas y directas, amplificarlas con el primer plano y concederles una causa determinada a través de la yuxtaposición entre el actor y el motivo de la emoción, como en el experimento Kuleshov.

La gran idea de Eisenstein fue tratar de emplear el montaje para la expresión de significados complejos, simbolismos, metáforas y manipular el tiempo fenomenológico dentro del filme. Todas estas técnicas, según nuestro realizador cinematográfico debían operar juntas y coordinadas para realizar una obra de ideas comprensibles, artísticamente disfrutable y emocionalmente interiorizable.

Eisenstein reconocía varios tipos de montaje, ascendiendo en complejidad a partir del montaje métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual, siendo este último el clave para desatar todo el espectro expresivo en una obra cinematográfica. El montaje métrico, como el

³⁴¹ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 216

que se efectúa en apego a formas clásicas proporcionales entre sí, el montaje rítmico, como el que expresa el compás de la acción y la velocidad percibida del tiempo, el montaje tonal, que expresa emociones básicas mediante la asociación de fenómenos y su carga emocional (por ejemplo: la niebla en *Potemkin* como representación simbólica de la incertidumbre) y el montaje sobretonal, que implica el potenciamiento del montaje tonal mediante la introducción de contrapuntos y recursos del montaje rítmico. Finalmente, el más importante para él, era el montaje intelectual, que mediante simbolismos aparentemente fuera de una puesta en escena “realista”, hacía que el espectador meditase espontáneamente sobre una determinada idea racional, que se obtiene mediante razonamiento deductivo: “El montaje intelectual no es por lo general de sonidos sobretonales fisiológicos, sino de sonidos y sobretonos de tipo intelectual, es decir el conflicto y la yuxtaposición de las emociones intelectuales acompañantes”³⁴².

A pesar de ser considerado este uno de los conceptos centrales de las teorías artísticas de Eisenstein, es complejo trazar la relación entre cada tipo en particular de esta técnica hacia los efectos analizados previamente en las películas *La Huelga* y *La Línea General*, dada la forma en que el autor efectúa sus planteamientos. El organicismo y el holismo que él propone en cuanto a la relación de los constituyentes de una obra fílmica, es coherente hasta con su estilo de redacción, donde rehúsa emplear fórmulas estatuarías y efectuar una exposición de efectos monocausales, más bien expone al film en sus teorizaciones como sistema con componentes interdependientes, que deben funcionar coordinada y calculadamente para producir las impresiones emocionales e intelectuales. El *pathos* emocional, la narrativa naturalmente comprensible y el poder de convencimiento ideológico no pueden asociarse a una forma específica de montaje, ni a una magnitud concreta de las mismas si se plantearan contraviniendo a Eisenstein, artificialmente separados y desprovistos del resto de su estructura colindante.

Aun con esta imprecisión, Eisenstein atribuye la efectividad del montaje en la producción de significados intelectuales y emocionales, a su relación directa con el pensamiento metafórico, inmanente a la comunicación humana, como se ha explicado en los apartados anteriores.

³⁴² *Ibíd.*, p. 80

Y así la mera producción de simples significados surge como un proceso de yuxtaposición.

Por lo tanto, *el juego de la yuxtaposición* en el montaje también tiene un profundo trastorno de influencia. Por otra parte, es justamente a través de una *yuxtaposición desnuda elemental* que debe trabajarse un sistema de la complicada yuxtaposición interna (la externa ya no cuenta) que existe en cada frase del lenguaje de montaje culto normal y común y corriente.

Sin embargo, este mismo proceso también es correcto para la producción de *cualquier tipo de discurso en general*, y sobre todo *para ese discurso literario* del que estamos hablando. Es bien sabido que la metáfora es un símil abreviado³⁴³.

Más allá de su fundamentación comunicacional, también solía argumentar la capacidad expresiva del montaje mediante una dinámica dialéctica, más relacionada a preceptos ideológicos: “The merging of opposites into a unity, and the transition of them into each other, as one of the main signs of the *pathos* method is also one the essential features of creating *pathos* in general, as we have followed it step by step.”³⁴⁴

El montaje es propuesto como el mecanismo constitutivo de todo el arte cinematográfico, con un rol omnipresente y transversal, que no podría removerse del cine ni siquiera intencionalmente. Ya en el proceso básico de proyección y la creación de movimiento mediante la superposición de fotogramas continuistas, pero con variaciones entre ellos, existe asimismo un proceso básico de montaje:

Colocadas una junto a otra, dos imágenes inmóviles fotografiadas resultan en la apariencia de movimiento. [...]

La incongruencia en el contorno de la primera imagen —que ya ha quedado impresa en la mente— con la percepción de la segunda imagen subsecuente engendra, en conflicto, la sensación de movimiento. El grado de incongruencia determina la intensidad de la impresión, y determina esa tensión que se convierte en el verdadero elemento del ritmo auténtico.³⁴⁵

La toma en manera alguna es un *elemento* del montaje.

³⁴³ *Ibíd.*, p. 226

³⁴⁴ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 102

³⁴⁵ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 52

La toma es una *célula* de montaje.

Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje.³⁴⁶

Este principio de síntesis de incongruencias puede relacionarse también a la actuación de los actores frente a las cámaras y detrás de las pantallas. La expresividad orgánica —es decir: en no-aislamiento— es producto de un proceso sintético, siguiendo los principios de la biomecánica, es la que alberga mayor capacidad de conmoción patética y, en consecuencia, empática. De acuerdo a Robertson:

Eisenstein pointed out that the knowledge of what comprised organic movements and how to master them would enable actors to be consciously aware of the types of movement distortions which were characteristic of certain individuals. This knowledge was for Eisenstein a key aspect not only of expressive movement in theatre, but also of the mechanics of instant communication between actor and audience. He noticed how audiences in their own manner reproduced the movements they saw on stage, how this was the mechanism which enabled theatre to work. He remembered how he was nearly thrown out of a theatre when, in a highly romantic scene, he had noticed how everyone in the audience was mimicking the humming of a waltz by the couple on the stage: he had burst out laughing at this comical phenomenon. The organic relationship between audience and actors was for him where the ‘secret form’ of the theatre lay.³⁴⁷

Ante todo, el movimiento, el ritmo y la cadencia resultarían de vital importancia para la comprensión e incorporación del conocimiento de manera eficaz y la refiguración (*mímesis III*) del mundo real. La dinamización del proceso de aprendizaje sería parte casi de la condición humana:

Nevertheless—what about *science*?

Book. Printed word. Eyes. Eyes—to brain. Bad!

³⁴⁶ *Ibíd.*, p. 41

³⁴⁷ Robert ROBERTSON: *Eisenstein on the Audiovisual*, p. 68

Book. Word. Eyes. *Moving* from corner to corner. Better! ...

Who hasn't crammed, pacing from corner to corner of a four-walled space, book in hand?

Who hasn't drummed rhythmically with his fist as he committed to memory, "surplus value is..."! i.e. who has not helped his optical stimulation by including some sort of motor rhythm in fixing an abstraction in his memory?³⁴⁸

El actor ha de tener en cuenta en su interpretación, el hecho de que ésta será empleada como célula de montaje y, por lo tanto, esforzarse en comprender la intención del director para crear esta organicidad clave en la expresión patética efectiva.

The compositional line of, say, shots, and montage should obviously be in the same key with the rest of the elements, and the various modes of music, shades in the characterization, structure of shots, and montage constructions are not always in keeping with another. Hence none of the elements which are combined creatively is free; none of them can fall out of the key or bedlam will be the result. [...]

A cinema actor must, therefore be endowed with extra-sharp intuition as regards the style and the key of the film as a whole. The actor's own treatment, stylistically foreign to the whole, must interfere with the general conception as little as possible.³⁴⁹

La clave aquí, para una obra bien lograda, como ya se ha insinuado, es el organicismo de las células de montaje organizadas y yuxtapuestas una con otra. Ya lo hemos visto en el ejemplo anterior del análisis que efectúa Eisenstein de la novela *Stalingrado*: "Así, algunos temas de *leitmotiv* atraviesan constantemente una escena tras otra, corren, desarrollándose, entrelazándose, aportando cada uno su contribución a la formación de la figura general de la obra total."³⁵⁰

La metodología eisensteiniana del montaje, involucra más elementos que simplemente la imagen y los fotogramas, involucrando también, los efectos del sonido y el

³⁴⁸ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, pp. 42-43

³⁴⁹ Sergei EISENSTEIN: *Problems of Film Direction*, University Press of the Pacific, Honolulu, 2004, p.61

³⁵⁰ Sergei EISENSTEIN: *Problemas de la Composición Cinematográfica*, Ecoe, Bogotá, 1978, p.41

color dentro de la composición diegética, como en el teatro *kabuki*, que tanto fascinaba a nuestro cineasta.

La incorporación de estos recursos, debe de realizarse de manera orgánica, no limitados a servir de ornamento o un tibio complemento de la acción filmada. En el momento de producción de las obras de Eisenstein que hemos revisado anteriormente en este capítulo, los avances tecnológicos para adicionar sonido que se sumase al resto de recursos, estaban en desarrollo, por lo que el director los implementa por medio de la sinestesia, es decir, la estimulación de un determinado sentido a través de otro diferente, entendido comúnmente como independiente, hemos dado algunos ejemplos de ello en el análisis individual de *La Huelga* y *Lo Viejo y lo Nuevo*.

El cineasta lo explica de la siguiente manera:

El montaje ortodoxo es el montaje *sobre el dominante*. Por ejemplo, la combinación de tomas según sus indicaciones dominantes. El montaje según el *tempo*. El montaje según la tendencia principal dentro del cuadro. El montaje según la longitud (prolongación) de las tomas, y así. Este es el montaje según el primer plano.

Las indicaciones dominantes de dos tomas lado a lado producen, una u otra, una interrelación conflictiva que da por resultado en una o en otra un efecto expresivo (estoy hablando aquí de un efecto *puramente de montaje*).

Esta circunstancia contiene todos los niveles de intensidad de la yuxtaposición de montaje; todos los *impulsos*. [...]

En este caso, junto con la vibración del tono dominante básico viene toda una serie de vibraciones similares a las que se llama *sobretonos* y *subtonos*. El impacto de unos con otros, su impacto con el tono básico, etc., envuelven a éste en un sinnúmero de vibraciones secundarias. Si en acústica estas vibraciones colaterales son elementos meramente “perturbadores”, en música, en la composición, las mismas vibraciones se convierten en uno de los medios más significativos para emocionar de que hacen uso los compositores experimentales de nuestro siglo, como Debussy y Scriabin. [...]

La extraordinaria calidad fisiológica en la emoción de *Lo viejo y lo nuevo* ha sido advertida por muchos de sus espectadores. La explicación está en que *Lo viejo y lo nuevo* es la *primera*

película editada con el principio del sobretono visual. Este método de montaje puede ser verificado de manera muy interesante. [...]

De particular interés metodológico, por supuesto, son las construcciones completamente *a-dominantes*. En ellas el dominante aparece en forma de una pura *formulación fisiológica de la tarea*. Por ejemplo, el montaje del inicio de la procesión religiosa está hecho de acuerdo con los “grados de saturación de calor” en las tomas separadas, y el inicio de la secuencia de la granja estatal según una línea de “carnivorismo”. [...]

Respecto al sobretono musical (una pulsación) no sería estrictamente adecuado decir: “Lo oigo.”

Ni respecto al sobretono visual lo sería decir: “Lo veo.”

Para designarlos a ambos debe entrar en nuestro vocabulario una nueva fórmula: “Lo siento.”

La teoría y la metodología del sobretono han sido cultivadas y difundidas por Debussy y Scriabin, entre otros. *Lo viejo y lo nuevo* introduce un concepto del *sobretono visual*. Y del conflicto contrapuntal entre los *sobretonos* visual y auditivo nacerá la composición del cine sonoro soviético.³⁵¹

No hay una diferencia fundamental entre los caminos a seguir para realizar un montaje puramente visual y un montaje que una distintas esferas de sentimiento, particularmente la imagen visual con la imagen auditiva, en el proceso de crear una sola y unificadora imagen audiovisual.³⁵²

La incorporación de color y sonido no se relacionaría con el acercar la obra cinematográfica a “la experiencia real” a través de una imitación aspirando a ser idéntica, sino que deben tener un significado propio, siempre en relación a la obra general, como la procesión “amarilla y calurosa” de *Lo viejo y lo nuevo*. El cineasta desprecia toda forma de “realismo” como estilo artístico, ya que como se ha señalado, lo relaciona con el conservadurismo político. Sin embargo, descarta la fijación estatuaría de relaciones

³⁵¹ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 65-71

³⁵² Sergei EISENSTEIN: *El sentido del cine*, p. 56

significantes de los colores y sonidos, estas al final dependen del espectador y su experiencia cultural.

Esto significa que *no obedecemos una ley “que lo abarca todo” en cuanto a “significados” y correspondencias absolutas entre colores y sonidos, y a relaciones absolutas entre éstas y emociones específicas; por el contrario, significa que nosotros mismos decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión o emoción que necesitamos.*

Naturalmente, la interpretación “comúnmente aceptada” puede servir de impulso —y eficaz— para la construcción de las imágenes de color del drama.

Pero la ley enunciada no legitimará ninguna correspondencia absoluta “en general”, sino que exigirá que la coherencia de una clave de color precisa, que recorra toda una obra, derive de una estructura de imágenes en ceñida armonía con el tema e idea de la obra.³⁵³

Posteriormente, tras la invención de las películas sonoras, a pesar de su oposición inicial a dicha innovación, por considerarla potencialmente limitante y devenir en una expresividad facilista, sincrónica y naturalista, como ha quedado registrado en la carta que escribió junto a Pudovkin y Aleksándrov³⁵⁴. Eisenstein comienza a explorar las posibilidades del sonido, que hasta ese entonces escapaba al control total del desarrollador, estando sometido a las disponibilidades técnicas de las salas de cine, que podían contar o no con intérpretes musicales, narradores o un gramófono.

Una vez utilizando el sonido con sus propias manos, se referiría muy satisfactoriamente a sus experiencias trabajando con el compositor Sergei Prokófiev, durante la estructuración y musicalización de *Aleksánder Nevski* e *Iván el Terrible*, posteriores a las

³⁵³ *Ibíd.*, p.112

³⁵⁴ «La grabación de sonido es un invento de dos filos, y lo más probable es que su uso siga la línea de menor resistencia, es decir la línea de *satisfacer la simple curiosidad*. Habrá, en primer lugar, una explotación de una de las mercancías más vendibles: LOS FILMES HABLADOS. Aquellos en los que la grabación de sonido ocurrirá a un nivel naturalista, correspondiendo exactamente con el movimiento en la pantalla, y que producirá una cierta “ilusión” de gente que habla, de objetos audibles, etcétera. Una primera etapa de sensaciones no perjudica el desarrollo de un nuevo arte, pero es la segunda etapa que tomará el lugar de la evanescente virginidad y pureza de la primera percepción de las nuevas posibilidades técnicas, y que afirmará una época de utilización automática para “dramas sumamente cultos” y otras actuaciones fotografiadas de tipo teatral. Utilizar el sonido de esta manera destruirá la cultura del montaje, ya que cada ADHESIÓN del sonido al trozo visual de montaje aumenta su inercia como fragmento de montaje, y aumenta la independencia de su significado...» Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp.235-237

obras que hemos examinado, en ellas el sonido como tal pudo incorporarse, aunque apegándose a los mismos lineamientos de la etapa anterior: “(Prokófiev) Capta la ley de estructura según la cual, sobre la pantalla, en el montaje, la duración y las cadencias de los diferentes fragmentos se cruzan entre sí, y el todo tomado en conjunto, está entrelazado con las acciones y las entonaciones de los personajes”³⁵⁵

En resumidas cuentas, siguiendo a Eisenstein, podríamos considerar al montaje como la técnica matriz de la cinematografía. Sin embargo, el montaje antecedería por mucho a la génesis del cine, puesto que ya se encontraría ya incorporado en la comprensión y percepción humana, desde la línea gráfica primordial que se contorsiona y guía la vista hacia la comprensión de un dibujo sencillo, la cual ya sería un fenómeno de montaje.³⁵⁶

Luego, ya en la génesis de la película en movimiento, esto gracias a la superposición de fotogramas que se unen en la mente del espectador dada su continuidad discordante, se crea esta ilusión. Paulatinamente, el objeto de este efecto será traspasado al ámbito del plano, unidad mucho más manipulable y combinable de filmación.

Esta maleabilidad permite la composición compleja de planos, escenas, campos, puestas en escena, actuaciones, actores y lentes de cámara que en su estado más avanzado se conjugan para otorgar al espectador un simbolismo complejo, una emoción catártica, una lección de vida o una explicación acerca de la verdad de las cosas. Lo fundamental es la sincronía, la coordinación, la precisión de los tiempos en que cada célula de montaje emerge a escena, cada movimiento a su tiempo idóneo. De la misma manera como cuando Eisenstein era ingeniero militar durante la Guerra Civil y observaba el trabajo sincronizado y fluido de sus camaradas:

Todo aquello se reunía en la estupenda vivencia de un proceso, orquestado mediante el contrapunto, en toda la variedad de su armonía.

Mientras tanto, el puente sigue y sigue creciendo.

³⁵⁵ Sergei EISENSTEIN: *Problemas de la Composición Cinematográfica*, p.47

³⁵⁶ «El perfil blanco, finamente dibujado, resaltaba con claridad sobre el fondo del paño azul oscuro. La “técnica” no permite ningún tipo de difuminaciones ni sombras engañosas. Sólo el perfil. Pero hay algo además del perfil, aquí, ante los ojos asombrados del espectador, la línea del contorno surge y se mueve. Moviéndose, recorre el contorno invisible del objeto y de una manera mágica lo obliga a aparecer en el paño azul oscuro. La línea, es la huella del movimiento». Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, p.142

Va sometiendo ávidamente al río.

Quiere llegar a la orilla opuesta.

Hay personas por doquier,

se mueven los pontones.

Retumban las órdenes.

Marca segundos la manecilla del cronómetro...

¡Maldita sea, qué bello!³⁵⁷

Esta técnica puede verse siendo usada extensivamente en ambas películas analizadas. En *La Huelga*, la puesta en escena —considerándola parte del montaje— se destaca por su estilo circense, donde se resaltan las cualidades de los elementos y personajes del campo a través de la exageración de las mismas, por ejemplo: el administrador obeso y sudoroso.

Por otro lado, en cuanto a la yuxtaposición de fragmentos fílmicos, en la acepción más corriente de montaje, se percibe la presencia de varias técnicas más relacionadas a la década anterior, como cortinillas de transición en forma de obturador o de puerta. El montaje rítmico es persistente a lo largo de toda la obra, destacándose el primero en los planos rápidos de confrontación y persecución complementado con planos largos en los momentos contemplativos y de quietud. El montaje tonal es parte de la puesta en escena y es eficaz en dejar impresiones subjetivas de los sucesos, por ejemplo: la suciedad de la fábrica y los baños en que los trabajadores planean la revuelta, el servilismo aceitoso de los capataces (Fig. 5), la precariedad enlodada de los hogares obreros y utilizando la técnica de la doble exposición en la escena donde los obreros tocan el acordeón.

El montaje de atracciones, o lo que Eisenstein llamará posteriormente montaje intelectual, se realiza algunas veces utilizando la técnica de la doble exposición fílmica, para que quede clara la relación entre el personaje y la imagen no diegética, como al momento de presentar a los sabotadores con sus animalescas cualidades y sus rasgos se igualan a los de

³⁵⁷ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, pp. 52-53

las bestias. En otros casos, simplemente se intercalan las imágenes de tal manera que las similitudes permiten comprender el significado simbólico, como en la escena en que los propietarios leen el petitorio mientras exprimen un limón o en la icónica secuencia final de la masacre de los obreros paralelizada con el desangramiento de un bovino.

En cuanto a las modalidades de montaje que se utilizaron en *Lo Viejo y Lo Nuevo*, existen algunas variaciones respecto a *La Huelga*. En la gesta agrícola, el montaje rítmico es mucho más pausado y de planos más duraderos, con el propósito de destacar el paisaje rural y su atmósfera. Dada su escasa acción violenta, en general se prescinde de cortes abruptos y rápidos, salvo por un par de escenas, como en la consumación del matrimonio de la vaca o en la del obrero enfurecido con los funcionarios estatales.

Justamente esa extensión de los planos hace más perceptible e impresionante a los recursos de montaje tonal presentes en la película, la amplitud, la virginidad y lo agreste del campo aparece gracias a la habilidad del director y su camarógrafo. Mientras que el acaparamiento y el egoísmo de los *kulaki* también se percibe subjetivamente, a través de los cuadros, repletos y desbordantes (Figs. 14, 15 y 21).

El simbolismo intelectual por medio del montaje, en este caso aparece mejor integrado dentro de la trama, sin recurrir a imágenes que no tienen que ver en ella, siendo con ello menos propensa a confusiones por parte del espectador. Incluso el efecto menos “naturalista” de la película, como la marcha de las vacas, en que son guiadas por *Fomka* desde las nubes, en que se utiliza un truco de doble exposición (Fig. 27), mantiene su doble importancia como representación alegórica y parte de la trama.

Por otra parte, se privilegia el uso del primer plano, como recurso emotivo y patético, con una fijación en los personajes individuales, su gestualidad y el significado de su fisionomía o vestimenta. De cierta manera, denotando el advenimiento próximo del cine sonoro, ya que la familiaridad humana y la intencionalidad explicativo-propagandística del film, lo complejiza, haciendo necesario el uso cuantioso de los intertítulos, mucho más abundantes que en la primera película de Eisenstein.

Capítulo 3: Eisenstein, el revolucionario original

“Pero nuestro cine no sólo es original por su forma, sus recursos o su método.

Forma, método o recursos no son más que el resultado de la particularidad principal del cine nuestro. Nuestro cine no es un medio de pacificación sino una acción de combate. Nuestro cine es ante todo un arma cuando se trata de su enfrentamiento con una ideología hostil y, ante todo, es una herramienta cuando está encaminado hacia su actividad principal: influir y transformar.”³⁵⁸

Sergei Eisenstein

Un cineasta y su ideología

Sergei Eisenstein, uno de los principales propagandistas cinematográficos de la Unión Soviética durante su período de actividad, paradójicamente, no deja completamente claros sus planteamientos ideológicos, ni los aborda con profundidad. Si intentamos buscar una explicación a ello, podría encontrarse en que Eisenstein prefería estar sumergido en el trabajo práctico y no tanto en la búsqueda de una fundamentación teórica o la explicación de su metodología de trabajo:

It must be frankly acknowledged: the Institute wears me out. I'm worn out by the furious enthusiasm of the research work being done: by the revelation of fundamental laws and proportions in the construction of works, and by the process of their creation. And all this is along a line in the area of film craft that is least known and least investigated: the activity of the director as a composer of the audio-visual complex of a film. This may be terribly harmful for a creative worker. Perhaps this may explain the disappearance of his own creative career. Creative muteness may be the reward of those who allow themselves to introduce the scalpel of analysis into areas where entrance has always been forbidden.³⁵⁹

No podríamos decir que Eisenstein desarrolló proposiciones ideológicas elaboradas, tampoco pretendía tener influencia sobre el tema a través de publicaciones escritas y no se preocupaba demasiado por su pensamiento político. Casi toda su obra orbita alrededor del cine, como él mismo reconoce: “Llevo unos veinte años escribiendo sobre los problemas del

³⁵⁸ *Ibíd.*, p. 50

³⁵⁹ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 69

cine y, a decir verdad, escribo ante todo sobre un mismo tema: sobre mí mismo.”³⁶⁰ Siendo coherente con su propia teoría, no podía alejarse ni enajenarse del propio tema central de su persona: el cine.

Es perceptible en él su autonomía, aunque a veces rozaba el egocentrismo. Tampoco era demasiado tendiente a someterse a las presiones hacia el gregarismo provenientes de la comunidad artística, en la que consideraba fructífero el conflicto con sus colegas. Ejemplo de ello, se ve en la rivalidad que mantiene con Pudovkin —más veterano que él—, pero que no pasaba del ámbito profesional durante los años veinte. Reconocía abiertamente lo que le gustaba o no de otros cineastas y se mostraba abierto a la colaboración con aquellos que venían llegando al oficio³⁶¹.

Y esa es la gran complejidad de abordarle desde este derrotero, dentro de sus copiosas y dispersas, notas, artículos, proyectos de libros y garabatos al borde de la página de algún texto, muy pocas de estas tienen relación con asuntos ideológicos y, peor aún, cuando la tienen, inmediatamente derivan al cine.

Sumado a esto, el contexto que le tocó vivir, en medio de la constante vigilancia estatal, permite, sin aplicar demasiado criticismo, cuestionar la sinceridad de sus palabras cuando trata ese tema. Eisenstein nunca se inscribió en el Partido Comunista, a pesar de haberse presentado voluntario al Ejército Rojo durante la Guerra Civil. Y es sabido que su esposa Pera Attasheva, debió esconder muchos de sus apuntes que podrían traerle problemas, junto a los de otros artistas perseguidos o reprobados por el régimen³⁶². Esta incertidumbre, no es esta una impresión nuestra en particular, recordemos la popular novela de Aleksándr Solzhenitsyn *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962) cuando el protagonista Shukhov

³⁶⁰ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, p. 9

³⁶¹ «Me siento junto a Pudovkin. Acabamos de ponernos de moda. Pero todavía no somos venerables. Todavía no hace un año del estreno de *El acorazado* y *La madre* y apenas tuvieron tiempo de pasearse por el globo terráqueo. Entre el bullicio conocemos a toda prisa al director. Se presenta como Alexandr Dovzhenko. En las tres pantallas —una auténtica y dos reflejadas— comienza a brincar *Zvenígora*. ¡Madre mía! ¡Qué no sucede aquí! [...] Piensas penosamente que pronto terminará el film y tendrás que decir algo inteligente respecto a tus impresiones. Para nosotros, los “expertos” esto también es un examen... Y en las tres pantallas, que debido a su número multiplican la fantasía aún más, brinca que brinca avanza el film. [...] La presentación había terminado. La gente se había levantado de sus asientos sin decir palabra. Pero en el ambiente se percibía: tenemos entre nosotros a un nuevo cineasta. A un maestro con rostro propio. A un maestro con estilo propio. A un maestro con una individualidad propia. Y al mismo tiempo a un maestro nuestro. De los nuestros.» *Ibíd.*, pp. 365-366

³⁶² Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein...*, p.214

escucha la acalorada discusión de dos de sus compañeros de presidio, uno de ellos cineasta, sobre si acaso Eisenstein era o no un lamebotas de Stalin.

Eisenstein, como era de esperarse, se declaraba a sí mismo como marxista y adherente al socialismo soviético:

It has only been in our own period of the history of the arts that three unprecedented factors, unavailable to earlier stages, have appeared as prerequisites to a clarification of this question.

The method of Marxism-Leninism, which cultivates within us a dialectical examination of phenomena.

Our social structure —a classfree society which the whole history of mankind has not known since the moment its preclass structure ended at the dawn of primitive society.

Its reflection in superstructures quite naturally also provided models that had never before existed in either creative practice, or in theoretical cognition. Hence a new, never-before-existing course of thought in the realm of artistic activity and the formulation of problems within it³⁶³.

Aunque la justificación en retrospectiva que él señala para su apoyo y entusiasmo frente a esa ideología, dista bastante de ser idealista u ortodoxa:

The reason why I came to support social protest had little to do with the real miseries of social injustice, or material privations, or the zigzags of the struggle for life, but directly and completely from what is surely the prototype of every social tyranny – the father’s despotism in a family, which is also a survival of the basic despotism of the head of the “tribe” in every primitive society³⁶⁴.

Más bien, su impronta ideológica es perceptible a lo largo de su obra y sus teorías posteriores, lo que resulta en él de mayor importancia que el instante de gestación de sus ideas políticas:

³⁶³ Sergei EISENSTEIN: *The Psychology of Composition*, p. 2

³⁶⁴ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p.28

(Refiriéndose a sí mismo en tercera persona) Y todo lo que proyectaba y hacía —no sólo dentro de cada película, sino a través de sus proyectos y sus películas— era siempre y en todas partes, lo mismo.

El autor utiliza épocas distintas (siglo XIII, XVI o XX), diversos países y pueblos (Rusia, México, Uzbekistán, Norteamérica), distintos movimientos sociales y procesos en el interior del desplazamiento en algunas formas sociales, todo esto casi invariablemente como aspectos diversos de un mismo rostro.

Este rostro consiste en la encarnación de una idea final: el logro de la unidad.

En el material socialista y revolucionario ruso, esto es el problema de la unión patriótico-nacional (*Alexander Nevski*), estatal (*Iván el Terrible*) de la masa-colectivo (*El acorazado Potiomkin*), económico-socialista (el tema koljosiano de *Lo viejo y lo nuevo*) comunista (*El canal de Fergana*).

En la temática extranjera se trata ya sea del mismo tema, pero cambiado de acuerdo con los diferentes aspectos nacionales, o de la cara “oscura” o trágicamente coloreada del mismo, que matiza el tema positivo de todo el *opus*, de la misma forma en que, por ejemplo, el tema principal, “luminoso” de *Alexander Nevski* se atenúa con los sombríos episodios de la salvaje represión que realizan los alemanes en Pskov, ciudad que había luchado por la unidad de Rusia. [...]

Más bruscamente aún me contestarán aquí: esto demuestra con mayor claridad que todas las observaciones expuestas se refieren por entero sólo a usted, el autor, que está ya completamente *toqué* por una sola idea, aunque sea muy respetable, pero a fin de cuentas una sola. [...]

El proceso de dominio del material, o sea de hacerlo “tuyo” se realiza en el momento cuando, al encontrarlo en la realidad, el material empieza a distribuirse por la red de perfiles y contornos de aquel sistema especial en el cual se constituyó la conciencia en formación³⁶⁵.

³⁶⁵ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales II*, pp. 319-321

Existe cierta duda acerca de su fe, que dado el clima de supresión religiosa del régimen, en este caso puede relacionarse con la ideología³⁶⁶. Lo que sí es reconocido y transversal en su obra es la fijación por los ritos religiosos y sus efectos extáticos:

Mi ateísmo se parece al de Anatole France: inseparable de la adoración de las formas visibles del culto.

Y tengo la impresión de que aquí mi pasión se extiende como los bosques carmesí de los vestidos cardenalicios, a los que, como el otoño a las hojas, pone orlas doradas el humo del incienso durante la misa mayor. Ellos fructifican como amatistas en las cruces y tiaras, cuyos extremos separados se asemejan a granadas demasiado maduras que revientan con el sol³⁶⁷.

Su fascinación era tal, que hasta en la religión encontraba paralelos con la creación artística y la génesis de las formas: «In religious ecstasy, the process is also directed toward getting the formless and objectlessness at the highest point of the psychic state of phase two —“to turn” into a concrete objective image in the third phase.»³⁶⁸

La ontología para su teoría del montaje, se encuentra en concordancia a la dialéctica de Hegel, Engels y Marx, absorbida y estudiada a lo largo de su carrera:

Según Marx y Engels el sistema dialéctico no es más que la reproducción consciente del curso dialéctico (sustancia) de los eventos externos del mundo.

³⁶⁶ Según Marie Seton, Eisenstein ocultaba su fe cristiana: “Though Sergei Mikhailovich wished with all his reason to escape the clutches of religion, there were elements in every phase of religion which lured him. Filled with hatred towards what he felt to be the false practices of the Church, he was yet irresistibly fascinated by the inner philosophic aspects of religion and the primary figures and symbols which man worshipped. At bottom his attitude echoed that of his Leonardo, who argued scientifically against the existence of ghosts and deplored the salvation of souls through the sale of candles, yet felt that the Creator had indeed taken a hand in the formation of man's muscular system. [...] Instead of admitting an interest in religious manifestations, he clothed his oblique references to it in a most curious mixture of tongues —the language of science, dialectical materialism, mystic phrases, even film terminology— which rendered him almost incomprehensible to anyone not possessing the key to what was in his mind.” “One day a little later, after telling me that in all his life he had only put his trust in two people —Tissé and Pera— who he believed would remain loyal to him to the end of his life, he suddenly said: ‘I want to tell you something I have never spoken about. I believe in Christ. I love Him as a Saviour whose Passion must be borne by those who believe in Him. I have tried to overcome this. Now I have given up!’” Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography*, pp. 109 y 301

³⁶⁷ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, p. 380

³⁶⁸ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 170

De ahí que: La proyección del sistema dialéctico de las cosas en el cerebro, *en la creación abstracta, en el proceso del pensamiento*, produzca: métodos dialécticos de pensamiento, materialismo dialéctico: *Filosofía*.

Y también que: La proyección de este mismo sistema de cosas, *cuando se crea concretamente, cuando se da forma*, produzca: *Arte*.

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas: El ser —como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios.

La síntesis —que surge de la oposición entre tesis y antítesis. [...]

El límite de la forma orgánica (el principio activo pasivo del ser) es la *Naturaleza*. El límite de la forma racional (el principio de la producción) es la *Industria*. Entre la naturaleza y la industria, se encuentra el *Arte*.

La lógica de la forma orgánica en oposición a la lógica de la forma racional produce, con un choque, la dialéctica de la forma del arte. [...]

El montaje ha sido establecido por el cine soviético como el nervio del cine. [...]

No obstante, en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes —tomas incluso opuestas una a otra: el principio “dramático”.³⁶⁹

Hegel calls love the feeling in which “isolation undergoes negation”, as a result “the single image perishes, not having the strength to be preserved...”.³⁷⁰

There is no art outside conflict. Art as a process.

As in the collision of the arrow-like flight of Gothic vaults with the inexorable law of gravity.

In the clash of the hero with the turns of fate in a tragedy.

In the functional purpose of a building with the conditions of soil and building materials.

In the conquering rhythms of verse over the dead metrics of the canons of versification.

Everywhere—struggle. A stabilization born from the clash of opposites.

The fulfilment of this increases in intensity, drawing in ever new spheres of perceptual sense-responses. Meanwhile, at the apogee, it is not altogether involved. Not units,

³⁶⁹ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 48-51

³⁷⁰ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 362

individuals, but a collective, an audience. Moreover, this audience meanwhile does not enter into creative play. Here is the split.³⁷¹

El conflicto entre los opuestos en este caso, implicaría necesariamente una negación, una “muerte” de los componentes del choque.

For true freedom grows out of another's sacrificial blood.

And only through a real abolishing of class contradictions—in the real miracle of a classless society—is spiritual freedom from the oppression of contradictions possible, just as a freedom from oppression, force and social enslavement is both morally and physically possible only in this situation. [...]

The materialistic wing of Hegel's followers has given its energy to the creation of the actual possibilities of realizing this dream.³⁷²

Aunque posteriormente contrastaría esta postura, afirmando la supervivencia de las formas artísticas más esenciales y significativas:

It is quite possible that the survival of certain forms of art is governed by the same law of natural selection as that prevailing in other spheres of life.

The art "species" that survive are those whose structure accords with the innermost organic tendencies and requirements of both the creator and the spectator.

The deeper the requirements and the more fully they are satisfied the more reason there is that a given form of art will exist, the more ground that it will develop.³⁷³

Empero, para que se produjera esta consecuencia, debían estar los polos de *Naturaleza e Industria* perfectamente equilibrados y ninguno de ellos debía predominar:

³⁷¹ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 42

³⁷² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 363

³⁷³ Sergei EISENSTEIN: *Notes of a Film director*, pp. 129-130

La dialéctica de las obras de arte está basada en una singularísima “unidad-dual”. La emotividad de una obra de arte está basada en el hecho de que en ella se desarrolla un proceso dual, un surgimiento progresivo impetuoso a lo largo de los pasos más inequívocos de la conciencia y una penetración simultánea mediante la estructura de la forma dentro de las capas del pensamiento sensible más profundo. La separación polar de estas dos líneas de flujo crea esa extraordinaria tensión de unidad de forma y contenido característica de las verdaderas obras de arte. Fuera de esto no hay verdaderas obras de arte. [...]

Si se permite que uno u otro elemento predomine, la obra de arte se malogra. Un sesgo hacia el lado temático-lógico la hace seca, lógica, didáctica. Pero una sobreacentuación en el lado de las formas de pensamiento sensible sin tomar lo suficientemente en cuenta la tendencia temático lógica, es igualmente fatal para la obra: ésta queda condenada al caos sensible, la simplicidad, el desvarío. Sólo en la interpenetración “dualmente unida” de estas tendencias reside la verdadera unidad cargada de tensión de la forma y el contenido.³⁷⁴

Impregnados de su ideología, también estaban los propósitos que tenía para el arte cinematográfico, que él relacionaba con la formación del nuevo individuo socialista, dotado de una conciencia acorde a la nueva sociedad que se gestaba:

El trabajo del cine es hacer que el público “se sirva” y no “entretenerlo”. Atraparlo, no divertirlo. Dotarlo de cartuchos, no disipar la energía que trajo al teatro. El “entretenimiento” no es en el fondo un término enteramente inocuo: debajo hay un proceso activo, bien concreto. [...]

Rehabilitar la premisa ideológica no es algo que haya de introducirse desde afuera “al gusto del Repertkom”, sino que debe pensarse como algo básico, vivificante, un proceso poderoso que fertiliza nada menos que el elemento más emocionante en el trabajo creativo de la dirección cinematográfica: el “tratamiento” del director. Éste es el tema del presente ensayo. [...]

Los talmudistas del método —altos académicos marxistas— podrán reprenderme, pero quisiera acercarme a este tema y su enseñanza de una manera simple, como si fuera la vida,

³⁷⁴ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p.136

como un trabajo. Porque, la verdad, nadie sabe todavía concretamente cómo dominar la dirección, nos ocultemos o no tras citas académicas³⁷⁵.

Resulta ante todo interesante el último párrafo, atacando la ortodoxia ideológica que obstaculizó su trabajo durante su carrera. Este artículo es de 1932 y hace poco había enfrentado la humillación y el fracaso con *¡Qué viva México!* En ese sentido, sus problemas con la burocracia fueron una constante durante su carrera, por mucho que no pudiera tener el privilegio de criticarla demasiado abiertamente, de tanto en tanto aparece en sus escritos algún reproche sutil, como en este de 1928:

Again, the local and central economic institutions are too rigid. Bureaucracy interferes with socialist construction. This weakness must be attacked either by treatment in satire or in tragedy or in both. The cinema must show how the tragedy of the small man is caused by the inflexibility of the credit apparatus.³⁷⁶

La afirmación acerca del modo de atacar los problemas burocráticos “en forma de sátira o tragedia”, podría ser relevante para el próximo apartado, pero el autor no desarrolla la idea.

Aun así, afirma que, teleológicamente, el cine soviético debe, ante todo, tener una consigna ideológica coherente con los propósitos de la revolución:

Así como del movimiento revolucionario de masa surgió un solo partido revolucionario, el de los bolcheviques, que encabeza los elementos inconscientes de la revolución y los dirige hacia objetivos revolucionarios conscientes, de la misma manera las imágenes fílmicas de los dirigentes de nuestro tiempo comienzan a cristalizar en este período y a salirse de la calidad masiva y revolucionaria en general del tipo de película que se hacía anteriormente. Y la claridad de la consigna comunista resuena de manera más definitiva, para reemplazar a la consigna revolucionaria general³⁷⁷.

³⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 82-83

³⁷⁶ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 28

³⁷⁷ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 117

Destacamos este párrafo en particular por la contradicción que parece introducir respecto a toda la obra anterior de Eisenstein: tratando de plegarse al oficialismo con demasiado ímpetu, minimiza el rol de las masas al definir las como “inconscientes” que debían ser guiadas por los jerarcas bolcheviques “conscientes”. Aparentemente sus películas, más que educar a las masas acerca de los asuntos socialmente relevantes, podrían ser sólo una reafirmación de la necesidad que tienen las masas respecto de cierto sentido de guía y pertenencia, que debía ser suministrado por el partido. Esta afirmación es comprensible hasta cierto punto, dado el contexto de su elaboración, en 1935 cuando la represión estatal comenzaba a acercarse a su punto más álgido. Hasta Eisenstein podía temer por su vida, en ese clima de ascendiente hostilidad. En concordancia con ello, se coincide con el período en que ninguno de sus proyectos logró prosperar y abandona las películas de masas —siendo la última de ellas *Lo Viejo y lo Nuevo*, con cierta reserva—, hacia las del héroe individual —*Aleksánder Nevski*—, adscribiéndose al Realismo Socialista.

Fundamental, según Eisenstein para el desarrollo saludable de una cultura cinematográfica útil, era la centralización en la producción, relacionado con la iniciativa estatal del mismo cariz: “Centralization of production is the first stage towards a highly unified cinema. At present we are also developing the second stage: the centralization of ideology. [...] These aims should be pursued without any element of private interest or private gain.”³⁷⁸

En el fondo, Eisenstein reconocía la dependencia del trabajo de cualquier artista respecto a su contexto y como las artes deben aportar en la construcción del mundo, a la vez inspirándose en el mundo, en correspondencia con las mecánicas de la teoría materialista entre superestructura e infraestructura.

The stylistic tendencies in my work, as in any of our work, are certainly not maliciously far fetched or intentionally fantastic.

Our people and our time dictate to us what we should film.

³⁷⁸ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 24

The nation and the time define how we look at life

And both how we look at things and our relationship to phenomena dictate the appearance and form in which we embody them.

The structure of a work, the principles of solution, and the development of methods are born totally out of the nature of the theme and the treatment of it.

This determines the vitality of the theme.

This engenders the progressive changes in method.

And this inevitably nourishes the inspiration for creativity and inevitable search for something new.³⁷⁹

Y a la vez, solo gracias al socialismo se puede encontrar al cine en semejante magnitud y avanzada progresión, permitiendo esa expresividad:

Unarmed with the method of Marxism-Leninism, without our present stage of social development and, finally, without this still so little used marvel of human genius and technology—the cinema—we could never peer with such dissecting precision into the most secret organism of form.³⁸⁰

La Revolución de Octubre, que estableció el régimen soviético y abrió nuevos caminos al conocimiento y a la comprensión de los fenómenos.

El régimen soviético, además de libertades no conocidas, dio libertad al espíritu investigador, dotándolo de un arma invencible para la destrucción de los secretos y velos del agnosticismo en el conocimiento, animándolo a la audacia investigadora constante y al entusiasmo por la búsqueda y el experimento en todos los campos de aplicación del conocimiento activo y creador para la realización de la vida.³⁸¹

³⁷⁹ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 388

³⁸⁰ Sergei EISENSTEIN: *The Psychology of Composition*, p. 3

³⁸¹ Sergei EISENSTEIN: *Yo, Memorias Inmorales I*, p.322

Para Eisenstein, el artista debía refrenarse de limitarse a expresar algo netamente personal o sentimental, al contrario, debe ser socialmente útil a su contexto:

El gran artista francés Honorato Daumier decía que “hay que pertenecer a su tiempo”. Encaramos esta afirmación de un modo más profundo y aun más responsable, estimando que pertenecemos no sólo a nuestro tiempo, sino ante todo a las grandes ideas que nuestro pueblo está haciendo pasar a la vida. Por eso, nuestros pensamientos, nuestras intenciones creadoras, la realización concreta de nuestros designios, deben estar determinados por nuestra tendencia ideológica.³⁸²

Y semejante propósito no puede ser abordado por ninguna tendencia artística anterior no-cinematográfica:

Its origin in the ruins of the “second baroque”.

Other arts disintegrate to level zero.

“-Isms”. Each based on one particular feature.

The collapse of bourgeois society.

Cinema begins from level zero.

Technical invention.

The social structure (USSR), seeking a type of mass art *etc.*

The social pre-condition *and [the] technical [one] coincide.*

As a new totality, social and aesthetic.³⁸³

Este planteamiento puede parecer paradójico, el cine como “tabula rasa” parece contradecirse con otros planteamientos del cineasta en que postula al cine como heredero de las principales formas de arte antecesoras. No obstante, para Eisenstein no existe tal contradicción, ya que representaría la superación dialéctica sintética del arte. La maestría del

³⁸² Sergei EISENSTEIN: *Problemas de la Composición Cinematográfica*, p.51

³⁸³ Sergei EISENSTEIN: *Notes for a General History of Cinema*, p. 109

cine reproduciendo la forma idéntica de las cosas, es esencial para pasar al estadio más avanzado, el de representación de las ideas: “Anyone who sees Aristotle as an imitator of the form of objects misunderstands him. [...] The age of form is drawing to a close. We are penetrating matter. We are penetrating behind appearance into the principle of appearance. In doing so we are mastering it.”³⁸⁴

El cosmopolitismo de Eisenstein, su espíritu viajero —recordemos que estuvo en Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, México y lo que actualmente es Kazajstán— y el encanto que despertaron en él todas estas tierras foráneas, podrían ser la causa de su fe en la revolución a nivel mundial:

Pese a no ser siempre completas en sus soluciones temáticas ni perfectas en su personificación formal y, menos aún, conclusivas en su conocimiento teórico y en su comprensión (todo lo cual fue percibido críticamente por nosotros), nuestras películas fueron como una revelación en los países capitalistas.

Que golpe intelectual tan inesperado recibieron Norteamérica y Europa con la aparición de películas en las que los problemas sociales se presentaron repentinamente con todos los puntos sobre las “ies”, a públicos que hasta entonces sólo habían visto escasísimas y vagas sugerencias de siquiera una “i” sin punto en sus pantallas³⁸⁵.

Esto le lleva a mostrarse crítico de las temáticas y valores de la cinematografía fuera de la Unión Soviética:

"Escape from reality."

"Relapse to childhood."

"Infantilism."

In the Soviet Union we are not fond of these words. We don't like the notions they express. And we have no sympathy with them.

Why?

³⁸⁴ Ian CHRISTIE y Richard TAYLOR (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, p. 171

³⁸⁵ Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, p. 167

Because the Soviet state has brought us in practice to a different solution of the problem of freeing man and the human spirit.

At the opposite end of the world people have no alternative but to flee, psychologically and fictitiously, back to the enchanting, carefree world of childhood.

At our end of the world we do not escape from reality to fairy-tale; we make fairy-tales real. [...]

For, whatever article of the Constitution we may take, we see the state-legalized and logically presented traits of the things that go to make up an ideal golden age.³⁸⁶

La neutralidad, las películas que sólo se limitan a entretener y no entregan ninguna función refigurativa, le resultan indeseables y anestésicas. Las inclinaciones del artista, su interés por determinado tema no necesariamente político, le son positivas, valiosas y explotables, pasando a conformar la médula de un film:

...I understand it as bias and only bias. In my opinion, without a clear presentation of the "why" one cannot begin work on a film. It is impossible to create without acknowledging on what latent feeling and passions you wish to speculate—excuse the expression, I know that it is not “nice”, but it is professionally and by definition exact. We goad the passions of the spectators, but we also employ a safety valve, a lightning-rod, and this is—bias. To ignore bias and to waste energy I consider the greatest crime of our generation. For me and in itself bias is a great artistic potential, though it need not always be as political, as consciously political, as in *Potemkin*. When it is completely absent, when the film is regarded as a simple time-killer, as a sedative or hypnotic, then such an absence of bias can be interpreted as quite biased in the maintaining of tranquillity and keeping the audience satisfied with conditions as they are. Just as if the cinema "community", similar to the church community, had to train the good, the well-balanced, the stripped-away wishes of the citizens. Isn't this the philosophy of the American "happy ending"?³⁸⁷

³⁸⁶ Sergei EISENSTEIN: *Notes of a Film director*, pp. 178-179

³⁸⁷ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 15

Al principio que ya se ha explicado, de la construcción de personajes heroicos que a la vez sean “cercaños” y corrientes, por lo tanto capaces de suscitar la empatía, también encuentra sustento dentro de preceptos ideológicos, en relación con el socialismo soviético:

And the treatment that forces Chapayev to appear to step backwards, to go back into a single row with the others is, essentially, a step by which he forces everyone to heroically resound in key equally with him.

For in *Chapayev* there is no division between the generals —and the ranks.

In him —is a unity that can be found only in the army of conquering socialism.³⁸⁸

Eisenstein postula a la Unión Soviética como la verdadera tierra de las oportunidades, donde al contrario de las naciones capitalistas, los sueños de las personas se pueden volver realidad y no estarían limitados por el apellido o el erario:

(We declared:) "The right to work."

What startling revelations this seemingly paradoxical formula about work brought in its time to those who invariably considered work an onerous burden, an unpleasant necessity.

How new and unexpectedly beautiful the word "work" sounded in association with the words "honour," "glory" and "heroism"!

And yet this thesis, reflecting the real state of things in our country where there is no unemployment and where every citizen is guaranteed work, is psychologically a wonderful revival—in a new and more perfect stage of mankind's evolution—of that premise which in the infancy of humanity, in that golden age, seemed to man in his primordial, natural and simple condition to be the natural conception of labour and the rights and obligations it involves.

For the first time in our country everyone is free to engage in any creative endeavour he or she may wish.

He does not have to be an aristocrat to become a diplomat.

³⁸⁸ Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p. 210

A future statesman need not be entered the day he is born in a privileged school, outside of which there is no hope of his ever pursuing a political career.

No caste or estate privileges are necessary for a man to occupy a commanding post in the army.

And so on...³⁸⁹

Una entidad capaz de responder con presteza frente a la serie de dificultades que pudieran emerger, empuñando las armas del cine, por supuesto. Como ya se ha explicado en el primer capítulo, a través de una serie instituciones que financiaban y censuraban la producción cinematográfica. *Goskino*, *Sovkino* y *Soiuzkino*, se sucedieron una tras otra en dicha función. También, al final de la década de 1920 junto con la llegada del Plan Quinquenal, se ejercería el control también a través del Comisariado del Pueblo para la Educación: *Narkompros*.

The seismograph of the Party apparatus notes a vacillation in this section of Soviet life. At once, all social thought is directed towards it. Throughout the country the press, literature, the fine arts are mobilized to ward off danger. The slogan is: "Face the Village!" The *smichka*, the union of proletarian and poor peasant is established. Opponents of Soviet aims are ousted. The strongest propaganda guns are put in action; there begins a bombardment on behalf of socialist economy. Here the cinema plays a big role.³⁹⁰

Tal y como se ha planteado al comienzo del capítulo, las referencias a las ideas de Eisenstein en el ámbito social-económico o ideológico, son más bien magras y poco frecuentes. En cambio, él afirma que los logros sociales del sistema son los que han permitido un desarrollo saludable de la cinematografía, y que en consecuencia, es el deber de todo cineasta soviético el aportar con sus técnicas a la construcción de este nuevo mundo igualitario y purgado de los vicios del capitalismo. Por otro lado, este último no permitiría la gestación de obras que no fuesen económicamente redituables.

³⁸⁹ Sergei EISENSTEIN: *Notes of a Film director*, p. 179

³⁹⁰ Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 25

Él es intelectualmente capaz de conceder una fundamentación a la metodología de la creación cinematográfica acorde con los principios filosóficos que se consideran correctos en el momento, como los planteamientos de Marx y Hegel, aludiendo al mecanicismo dialéctico de la composición pictórica y de la síntesis deductiva de ideas, que gracias a ello lograrían comprensibilidad y relevancia en la mente del espectador y de esta forma, la capacidad para el individuo de contribuir a la causa general del mundo socialista. Sin embargo, esta teorización continúa dejando la impresión que se trata de una justificación posterior y que el origen de esta metodología para el cine no se encontraría en estos pensadores glorificados por el régimen. No hemos encontrado antecedentes de que Eisenstein haya leído a estos autores antes de 1929, no hace muchas citas textuales de ellos en sus escritos y les posiciona en su panteón olímpico personal de influencias, a la par de otros no relacionados con asuntos ideológicos o sociales.

Creemos que su preferencia por las políticas de la Unión Soviética era, hasta cierto punto sincera, puesto que éstas eran la que le permitían hacer las películas con la complejidad y trasfondo que él consideraba fundamentales en una obra fílmica. Esto le queda en evidencia cuando intenta hacer carrera en Estados Unidos, o el tipo de recibimiento que sus ideas tenían en otros países cuando los visitaba. Los países capitalistas no tenían mucho espacio para un artista con sus intereses y ya nos vamos quedando con pocas alternativas ideológicas disponibles.

Sin embargo, como ya se ha dicho, se muestra estando de acuerdo con las tendencias ideológicas que se dogmatizaban en su país, es intelectualmente más que competente llevándolo a cabo y durante el período de nuestra investigación logra desarrollar su arte de acuerdo a sus propios términos, sin grandes sobresaltos, gracias a su acervo. Es posteriormente, tras el viaje a México después de estrenar *Lo Viejo y lo Nuevo*, que Eisenstein encuentra una Unión Soviética transformada que obstaculiza severamente su profesión y su vida, pero esto ya se excede a los límites de nuestro período de investigación.

Aun así, si lográsemos destilar certeramente las ideas que tenía socialmente para la construcción del mundo, debemos poner todo eso, sin excepción, en duda. Ya se ha descrito con anterioridad y es sabido el panorama complicado para la libre expresión de las ideas en aquel momento de la historia de Rusia. Por lo tanto, hasta qué punto lo que afirma proviene

desde su sinceridad y no está coaccionado por la presión política, la vigilancia del Estado y los intervenidos comités de la cinematografía, es una pregunta que probablemente nunca encuentre una respuesta del todo clara. En nuestro caso, tomaremos todos estos planteamientos *with a grain of salt* y e intentaremos enfrentar esta razonable duda desde otro ángulo.

Arqueología fílmica: Bajo las capas de la narrativa

Con el propósito de internarnos más profundamente en la manera de pensar ideológica de Eisenstein, reflexionaremos acerca de las conclusiones que se puedan obtener mediante el modo de tramar que efectuó el cineasta en las películas ya analizadas.

A pesar de que ya se ha abordado el tema narrativo en el segundo capítulo de este trabajo, en éste consideraremos los preceptos subyacentes en la caracterización y criterio ordinal que materializa el director en la construcción de la narrativa o *mímesis II*—siguiendo a Paul Ricoeur³⁹¹—. Esto considerando que la forma en que se efectúa, tiene relación con sus intereses personales y las ideas que promueve, más allá de sus teorías explícitas de la teleología cinematográfica, que abundan al momento de caracterizarle ideológicamente. Para este fin, emplearemos la teorización acerca de los modos de tramar historiográficos que postula Hayden White en *Metahistoria*, para quien la configuración del relato histórico, guardaría una relación formal análoga con las figuras que se emplean comúnmente en los relatos de ficción. En este caso, considerando los propósitos propagandísticos de Eisenstein y su rol pedagógico —enseñando acerca de los problemas sociales del mundo³⁹²— devolveremos la teoría de White desde el ámbito de la no-ficción, hacia la diégesis ficticia, pero con relevancia y pertenencia social.

Sería apropiado en este caso, esclarecer someramente lo propuesto en *Metahistoria* antes de proceder al análisis de las películas. Como ya se ha esbozado, White propone un paralelismo morfológico entre la narración de ficción y la narración histórica académica. Considerando que los hechos históricos dispersos en las crónicas y otras fuentes primarias

³⁹¹ Paul RICOEUR: *Tiempo y Narración I*, pp. 113-115

³⁹² “The Soviet cinema aims primarily to educate the masses. It seeks to give them a general education and a political education; it conducts an extensive campaign of propaganda for the Soviet State and its ideology among the people. These aims are pursued by all the arts in the Soviet Union, guided by the agitational-propaganda section of the Central Committee of the Communist Party”. Sergei EISENSTEIN, *Film Essays and a Lecture.*, p. 25

no contienen en sí mismos ningún indicio acerca de su implicancia la trama que configura el historiador³⁹³, él debe echar mano de su imaginación interpretativa para otorgarles la importancia dentro de un esquema explicativo histórico³⁹⁴.

Esta operación, sería ante todo involuntariamente poética y apegada a los modos de narrar clásicos de la ficción, permite explicar y dar significado a los hechos dispersos. El autor estadounidense fija tres modos de explicación que se presentan simultáneamente en un texto histórico. Primero la explicación por la trama, en que la importancia y comprensión de los hechos está definido por el modo en que llegan a conclusión de los propósitos de los héroes, pudiendo ser: romance, sátira, comedia o tragedia³⁹⁵. Segundo, la explicación por argumentación formal, de acuerdo al foco y función de los componentes de la trama en la explicación nomotético-deductiva, pudiendo ser: formista, organicista, mecanicista o contextualista³⁹⁶. Finalmente, la argumentación por implicancia ideológica, en que es relevante el propósito de la lucha de los héroes en el ámbito ético e ideal, pudiendo ser: conservador, liberal, radical o anarquista³⁹⁷.

Asimismo, el acto de prefiguración del historiador —*mimesis I*, siguiendo a Ricoeur—, también se realizaría de acuerdo a figuras poéticas o tropos, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, de acuerdo a la implicación en cuanto a significado de estos hechos dentro del esquema explicativo general a trazar³⁹⁸.

³⁹³ «Las crónicas, hablando estrictamente, son abiertas por los extremos. En principio no tienen inauguraciones, simplemente "empiezan" cuando el cronista comienza a registrar hechos. Y no tienen culminación ni resolución, pueden proseguir indefinidamente.» Hayden WHITE: *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del S.XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1992, p. 18

³⁹⁴ “El historiador ordena los hechos de la crónica en una jerarquía de significación asignando las diferentes funciones como elementos del relato de modo de revelar la coherencia formal de todo un conjunto de acontecimientos, considerado como un proceso comprensible con un principio, un medio y un fin discernibles.” Ídem.

³⁹⁵ “Se llama explicación por la trama a la que da el "significado" de un relato mediante la identificación del tipo de relato que se ha narrado.” Ídem

³⁹⁶ “Esa argumentación ofrece una explicación de lo que ocurre en el relato invocando principios de combinación que sirven como presuntas leyes de explicación histórica. En este nivel de conceptualización, el historiador explica los hechos del relato (o la forma que él ha impuesto a los hechos al tramarlos de determinado modo) por medio de la construcción de una argumentación nomológico-deductiva.” *Ibíd.*, p. 22

³⁹⁷ “Las dimensiones ideológicas de una relación histórica reflejan el elemento ético en la asunción por el historiador de una posición particular sobre el problema de la naturaleza del conocimiento histórico y las implicaciones que pueden derivarse del estudio de acontecimientos pasados para la comprensión de los hechos presentes.” *Ibíd.*, p. 32

³⁹⁸ “Tanto la poética tradicional como la moderna teoría del lenguaje identifican cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje poético, o figurativo: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.” *Ibíd.*, p. 40

En *La Huelga*, en cuanto a la explicación por la trama, la gesta heroica de los obreros metalúrgicos resultaría finalmente en una tragedia, puesto que son derrotados por sus antagonistas, los propietarios y sus lacayos representados con cualidades animalescas. Ni siquiera llevando la confrontación a su territorio logran sobreponerse parcialmente al Leviatán de las fuerzas de la policía. El mundo de la película no está construido de una forma en que su movimiento pueda triunfar, las condiciones son demasiado adversas y su sentir no es compartido por todos los obreros. Los vaivenes en su serie de victorias pírricas y derrotas, las cuales nos permiten comprenderles y emocionarnos, concluyen en su sometimiento a la fuerza autocrática total del zarismo y el empresariado en conjunción. Sin embargo, la iniciativa de los obreros, queda como referente y lección para el mundo “que abandonan”. Este llamado va más allá cuando Yakov mira fijamente a los espectadores y les exhorta para continuar la lucha. En consecuencia, queda descartado el carácter satírico de la diégesis, que representaría un fracaso total de su odisea y sus motivaciones.

Consideramos que la justificación de Eisenstein para plantearlo de esta forma, puede deberse a la juventud del Estado Soviético, los recuerdos de la Guerra Civil y la presencia aún latente de los “enemigos de la revolución”. Quizá inconscientemente, el director creía que la construcción del socialismo estaba en una etapa todavía frágil y en cualquier momento podrían resurgir los enemigos de la revolución y la consigna sería estar vigilantes frente a estas amenazas, un recuerdo de la fallida Revolución de 1905 y quizá una casi premonición de la atmósfera paranoica de la década de 1930 y el Gran Terror, cuando se propugnaba que el enemigo de clase, se encontraba dentro de la población general.

En lo referente a la explicación por argumentación formal, el actuar de los personajes se encontraría completamente determinada por su contexto, por lo que procedería fijar la narración bajo un modelo contextualista. La motivación de los obreros para rebelarse es, más que nada, una reacción y se constituiría en una conjunción entre las condiciones perjudiciales de trabajo que son sometidos, al progreso de los medios de comunicación que les permiten recibir ideas desde el exterior y, principalmente, al suicidio de Yakov, que actúa como detonante de la explosión levantisca contra los propietarios. El hecho de que su revuelta haya fracasado, nos hace descartar un mecanicismo más relacionado comúnmente con el marxismo, que asegura lo evidente de las contradicciones del capitalismo y el triunfo

inminente del proletariado. En la película, intentando seguir esta lógica, las condiciones para la proletarización de los medios de producción no existirían aún.

Parece contradictorio el que Eisenstein haya querido plantearlo de esta forma, ya que es conocido su afán científicista y de encontrar relaciones causa-efecto determinadas e invariables al aludir a su teoría cinematográfica. Empero, tras una lectura más profunda es posible aprehender el relativismo, las excepciones y la flexibilidad de sus teorías, así como las correcciones y ajustes que va efectuando sobre las mismas. Esto se extiende hasta su apego al científicismo marxista, donde al proponer un esquema contextualista, al menos pone en condicional a los aspectos deterministas de la lucha de clases, heterodoxia que quizá le hubiese traído problemas unos años después de *La Huelga* y quizá parte de las razones por las que ésta se vuelve poco adecuada para la década del 30.

En la explicación por implicación ideológica, los principios sociales y éticos de los héroes tienen como aspiración una transformación fundamental del mundo en que se desarrolla la trama. Los cambios en la forma de trabajo que proponen los trabajadores no tienen intención de ser graduales ni particularistas, descartando el conservadurismo y el liberalismo. Al dirigir las peticiones a los dueños de la fábrica, la razón que éstos aducen para negarse es que “sería ilegal y no depende de la administración”, por lo que sería necesario atacar a la raíz del sistema que permite la explotación injusta. Mientras que por otro lado no se hacen alusiones a una sociedad utópica, es por esta razón que situamos a *La Huelga* como adscrita a una explicación ideológica radical.

Aquí puede notarse la intransigencia del cineasta frente a un posible retorno al sistema anterior a 1917, un sistema social del que no permitiría su continuidad ni una reforma tibia. En cambio, su propuesta es innovadora respecto al pasado, consecuente con el contexto político social y con un idealismo utópico contenido, sin llegar al extremo de cambiar la sociedad por completo ni de abolir el Estado.

La prefiguración trópica que realiza Eisenstein sería, en el caso de *La Huelga* y adelantamos que será extensible a toda su obra, en forma de sinécdoque, esto relacionado con su trama trágica. Esta revuelta en esta fábrica, se proyecta como una particularidad alusiva a una totalidad, en su carencia de sustantivos propios (excepto en Yakov Strongen y los “animales” del sabotaje) se permite “extender” la importancia de la huelga hacia el resto

del mundo sometido a la explotación laboral, es una pequeña parte de la “realidad” que gana potencia expresiva al hacer al espectador reflexionar inductivamente llevando esa partícula hacia la generalidad de la situación fuera del mundo de la película. Lo que el cineasta llama *pars pro toto* y que ya se ha explicado anteriormente.

En *Lo Viejo y lo Nuevo*, por otro lado, existen variaciones en cuanto a la estructura de la trama respecto a la película anterior. La gesta triunfante de la protagonista Marfa y su capacidad de sobreponerse a las dificultades, nos remite a una explicación por la trama relacionada al romance. En la escena final de la película, se ve a nuestra campesina satisfecha y contenta con lo que ha logrado, la cooperativa “El camino de Octubre” marcha en buen camino y su sueño de trabajar dignamente parece que va a cumplirse, por mucho que quede la impresión de que sus aventuras continúan fuera de la vista del espectador. El modelo alternativo más cercano podría ser la de la comedia, pero se ven pocas cesiones en los principios de la heroína a la hora de concluir la diégesis.

Lo que podría indicarnos esta conclusión, es que, según la percepción del cineasta, el Estado se encuentra en una etapa más madura y capaz de influir decisivamente en el ámbito socioeconómico de la población rusa. Dentro de él y gracias a él, existe la posibilidad de que Marfa se desarrolle satisfactoriamente, incluso en un lugar aparentemente tan apartado de los organismos centrales como el *koljós* rural en que se desenvuelven sus vivencias. Reforzada esta proposición con el mensaje constante sobre la eliminación de las fronteras entre el campo y la ciudad, la ayuda proporcionada por los trabajadores de la fábrica en la construcción del cobertizo para el ganado y la cooperación final sobre el tractor entre la rural Marfa y el urbano conductor del tractor que en su marcha triunfante arrasan con las verjas que parcelaban el sembradío.

En cuanto a la explicación por argumentación formal, en consonancia con su trama romántica, podríamos fijarla dentro del mecanicismo. La resolución final de la lucha de Marfa está predeterminada y ningún otro porvenir es posible, ya que en su contexto está presente el Estado socialista que le permite llevar a cabo sus sueños de trabajo y prosperidad. Esto parece indicativo de la percepción por parte del cineasta que el Estado se encuentra en una etapa de madurez más avanzada que durante la producción de *La Huelga*, una madurez que le permite mayor capacidad de solucionar problemas de orden práctico y

socioeconómico. Otro tipo de resolución podría dar la impresión de que existe una falla importante en las leyes causales esenciales del socialismo y que bajo determinadas condiciones estas no llegasen a funcionar. La idea del cineasta sería proyectar la eficacia de la estructura como forma de otorgar confianza hacia el espectador hacia las iniciativas estatales, por ello también se les otorga gran importancia a los roles del agrónomo y el joven del *Komsomol*, quienes guían el desarrollo fructífero de la cooperativa. Posicionar los elementos de la trama en forma contextualista como en *La Huelga*, podría dar a entender que el triunfo de Marfa se debe a una conjugación de elementos en su situación particular y no a la intervención de las fuerzas del Estado que “hacen cumplir la ley”, lo que les dejaría sin mérito en el periplo que concluye en la satisfacción de la heroína, lo que podría considerarse un mensaje poco deseable.

Relativo a la explicación por implicancia ideológica, ésta podría establecerse como liberal. Considerando que en los principios éticos demostrados por la heroína no albergarían la posibilidad de inducir que con ellos se pretenden cambios fundamentales en el sistema tal y como está. Más bien su pretensión sería realizar algunos ajustes respecto a la forma, presteza y eficacia en su funcionamiento. En la película se caracteriza al bajo escalafón en el cuerpo de funcionarios como el eslabón más débil de la burocracia, víctimas y victimarios del egoísmo que campeaba —hipotéticamente— a sus anchas antes de la Revolución de 1917. Asimismo, es perceptible el egoísmo en la representación de los *kulaki*, pero se deja claro que operan secretamente y con autonomía respecto del Estado, así como también su calidad de remanente del sistema antiguo que ha hecho raigambre tras mucho tiempo viviendo en él. Éstos, debido a su capacidad de “ocultar sus intenciones pérfidas”, resultan en un enemigo más etéreo e inmaterial, por ello más complejo de combatir abiertamente. *Lo Viejo y lo Nuevo*, al ambientarse ya dentro del socialismo soviético, no podía mostrar en su trama a una heroína que abogase por un cambio radical en el sistema, la crítica siempre debía efectuarse hacia objetivos que podrían quedar fuera del rango del Estado, como volubles seres humanos que aún no han alcanzado plena consciencia verdadera; por consiguiente, un engranaje débil y falible del Estado, que debe ser reparado con premura.

La moraleja emanada del conflicto moral, parece implicar una adherencia y una confianza más evidente del cineasta hacia el Estado. Aunque, como se verá más adelante, en

la idea original de Eisenstein para esta épica rural, aparentemente la presencia de los funcionarios sería mucho menos impactante, contrastando esta afirmación. En este caso, no se trata de una crítica estructural hacia el sistema, sino más bien hacia la vulnerabilidad en que éste podía caer estando a cargo de individuos de moral torcida y si se extiende la interpretación, hacia los enemigos internos de la sociedad y los preceptos revolucionarios, ocultos a simple vista y disfrazados de fieles funcionarios. Una vez más, se hace el llamado a mantener los ojos abiertos y las armas listas en la panoplia para sacarles de su escondite y hacerles frente.

En la prefiguración trópica en este caso también identificamos a los acontecimientos del *koljós* como constituyentes de una sinécdoque. En este caso, lo que ocurre en la película, se postula como extensible a la generalidad, en este caso si bien, no del mundo entero³⁹⁹, sí en la órbita de la Unión Soviética, donde el socialismo habría permitido el pan, paz y trabajo de todos sus ciudadanos⁴⁰⁰. Una vez más se hace al espectador recrear el ejercicio inductivo y hacer que vea como posible, que el caso particular de Marfa o de “El camino de Octubre” pueda extenderse a su entorno local y a todos los demás. Esto se lograría en buena parte gracias a la caracterización familiar de los personajes, situaciones y locaciones, siguiendo el principio de la creación de empatía dramática, que ya se ha revisado en el análisis particular de esta película. Cualquier otro modo de prefiguración contradeciría el propósito propagandístico del film, ya que la metáfora y la metonimia lo desprenderían de sus propiedades generalizantes y la ironía podría ser malinterpretada produciendo el efecto contrario al deseado.

³⁹⁹ “Of course, this film is intended first of all for Russians. What does a cream separator mean to you Frenchmen? Nothing more than what it is. What does a radio mean? An agreeable amusement. But imagine what it could mean to a man alone, lost on a Pacific island. Imagine what a piece of bread can mean to a hungry man. All his wishes, all his needs, all his hopes become concrete around this one material thing. That’s what this cream separator meant for Russian peasants just after the Revolution. It is not its existence as an object which is important, it is what it represents, what it means, what it implies: a moment in peasant consciousness, the total overthrow of the conditions of existence, the transformation of the ancestral way of life. That’s what I want to show.” Leon MOUSSINAC: *Sergei Eisenstein: An Investigation into his Films and Philosophy*, Nueva Crown Publishers Inc, Nueva York, 1970, pp. 32-33, Citado en: William HAYS: “The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New”, p. 34

⁴⁰⁰ “Eisenstein is not merely concerned with the small strides of a rural village on the periphery. The scenes of the successfully condensed milk are intercut with images of powerful hydroelectric dams ready to illuminate the Soviet Union. There is nothing small about the sense of scope in this scene, the film as a whole, or how it fits into the broader tale of economic change.” William HAYS: “The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New”, p. 4

En resumidas cuentas, lo primero que salta a la vista es cierta progresión ideológica del cineasta, en cuanto a la confianza que deposita —o debía depositar— en las facultades del Estado soviético. Que ahora se sostendría firme e influyentemente en beneficio de la sociedad en su conjunto. En otras palabras, pasa de exponer los problemas del antiguo sistema en *La Huelga*, sometiendo al espectador a comprender como eran las condiciones anteriores a la Revolución, para visibilizar las ventajas del nuevo orden.

La exposición de *La Huelga* tiene dos debilidades: que el obrero semiletrado no pueda ser capaz de realizar esta comparativa o que fácticamente la situación laboral para él no haya tenido ninguna mejora significativa en el transcurso del tiempo y sus recuerdos previos a 1917 pueden no diferir mucho de cómo se encuentra al momento de visualizar la obra cinematográfica. *Lo Viejo y lo Nuevo*, en cambio, es mucho menos exigente con el espectador, presentando más que nada un “instructivo” acerca de cómo sobreponerse a una posible situación adversa, aun dentro de un contexto ostensiblemente mejorado respecto a la del Imperio Ruso. Grita a los cuatro vientos que ahora es posible tener metas y expectativas de bienestar, siempre y cuando el individuo se pliegue a los designios de los altos funcionarios y su vastísima sapiencia.

El paso de una forma contextualista a una mecanicista es coherente también con esta idea sobre el Estado. En un principio, el afán revolucionario se muestra como una especie de reflejo propulsado por las condiciones adversas, por la injusticia y la explotación, que espontáneamente hacen ebullición la furia de los obreros. Ellos por causa de su falta de organización, unificación y de guía, fracasan trágicamente. En cambio, las condiciones de desarrollo de las iniciativas de la campesina, aunque en su contexto existan obstáculos, una fuerza más poderosa le permite superarlos, la presencia del Estado que permite al mecanismo funcionar apropiadamente. El afán revolucionario de la protagonista ahora es la adherencia y la disposición a hacer caso a quienes saben más y mejor que ella, sin cuestionamientos y sin dudar de sus capacidades.

La permanencia más importante es la de la prefiguración en forma de sinécdoque, que es coherente con sus ideas en conjunto, en su teorización cinematográfica son de vital importancia el uso de los simbolismos, en buena parte metonimias, pero principalmente sinécdoques. Él reforzaba la expresividad de sus películas haciendo que el público

interpretase estos símbolos y evitando las referencias idénticas o textuales, muchas veces haciendo sustituciones sencillas metafóricas —micrómetro de *La Huelga* representando una insignificancia—, metonímicas de parte por parte —anteojos del oficial médico en *Potemkin*, aludiendo al oficial mismo que ha fallecido por inmersión—, sinecdóquicas de parte por un todo —la fábrica de *La Huelga* como un ejemplo de todas las fábricas bajo el capitalismo o monarquía— o derechamente irónicas —en *Octubre*, Kerenski es igualado a un pavo real mecánico, pretencioso y carente de autonomía—. En el caso del tema central de ambas películas, la sinécdoque predomina, las situaciones particulares de la fábrica y del *koljós* se cristalizan como aplicables al conjunto de modos de trabajo de manera generalizante. De su propósito generalizante, brotaría su facultad propagandística, apoyado por la expresividad del razonamiento metafórico, al volver la particularidad de los hechos de la fábrica y la cooperativa en algo que puede experimentar el espectador soviético, si tan sólo la vida fuera como las películas.

¿Artista o propagandista? Nadie puede servir a dos señores y servirles bien

Hemos intentado dos abordajes hacia el trasfondo ideológico en Eisenstein. El primero, rescatando lo que él mismo escribió, que si bien resulta esclarecedor, han de ser vistos con desconfianza por la posible coacción involucrada en su redacción y publicación. Después, interpretando su modo de tramar, a pesar de que se ha intentado realizar prudentemente, en estas metodologías siempre existe el riesgo de una sobreinterpretación o hacerlo erróneamente.

La alternativa restante, podría ser una aproximación desde las experiencias que tuvo nuestro cineasta en la producción, lanzamiento y recepción de sus películas, particularmente en las dos que hemos estado reseñando y analizando. Se ha indiciado algo ya de los problemas de producción y censura, pero ahora procuraremos traer a la vista todos los que nos sea posible para comprender la relación entre la creatividad de Eisenstein y las imposiciones propagandísticas provenientes desde la burocracia.

Como *La Huelga* fue su primera película y Eisenstein aun con su trabajo anterior en el teatro, no era famoso ni estaba en el foco de las —todavía incipientes— instituciones dedicadas a la censura y aprobación de obras artísticas. Por lo tanto, podemos afirmar con

cierta holgura que *La Huelga* se creó en buena parte de acuerdo a su criterio y el de sus colaboradores en *Proletkult*.

La idea era crear algo nunca antes visto, en que se combinaran los noticiarios como el *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, con el film narrativo que venían desarrollando Kuleshov y su pupilo Pudovkin, para superar estas formas que iban quedando anticuadas⁴⁰¹. Todo esto dentro de una obra sin personajes individuales, sino con grupos y arquetipos, —*typage*— pretendiendo superar la potencia de un héroe individual, como el que protagonizaba las películas estadounidenses. Su película, en lugar de terminar con un suicidio como los dramas occidentales, debía comenzar con uno, invirtiendo la estructura habitual de la trama⁴⁰². Ello mediante el uso de lo que en ese momento llamaba *montaje de atracciones*, cuyo funcionamiento detallaba en un artículo del mismo nombre publicado poco antes de realizar *La Huelga*, en la revista LEF. Ahí afirmaba que:

*La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen en sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final*⁴⁰³.

Eisenstein pasó algunos meses investigando el tema antes de iniciar las filmaciones, se reunió con varios antiguos activistas y huelguistas, junto con visitar las fábricas, de aquello reunió una gran cantidad de documentación. Además, leyó *Germinal* de Émile Zola, novela sobre una huelga de mineros de carbón durante el siglo XIX⁴⁰⁴.

Existen algunos registros de segunda mano sobre las ideas que se congregaron en ese frente creativo de izquierdas, como el guion que prepararon Eisenstein, Aleksándrov e Iván Kravchunovsky cuando presentaron el proyecto en *Goskino*. Este escenario incluía muchas más instancias tipo guiñol, como un obrero cortado a la mitad u otro cayendo a un caldero

⁴⁰¹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 67

⁴⁰² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, pp. 204-206

⁴⁰³ Sergei EISENSTEIN: *El sentido del cine*, p. 172

⁴⁰⁴ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p. 91

con acero derretido, contrapuesto al de una mujer bañándose en champaña. Otra escena involucraría a un ojo de buey flotando en sopa de la cual comían los obreros, que se volvería el ojo del capitalista mirando hacia la cámara. Muchas de estas ideas fueron descartadas por Boris Míjin —del estudio *Goskino*—, quien debía poner cotos al exceso de creatividad de los demás por causa de los limitados recursos que manejaban⁴⁰⁵.

Ya en 1925, era notable el afán de obtener precisión en Eisenstein, coherente con el cientificismo que también demuestra desde sus días de teatro y en sus escritos. Intentaba trazar relaciones estables —que conforme gana veteranía se irán volviendo maleables— de causa y efecto. Dirigía la cámara de Tissé hacia elementos puntuales del campo y al camarógrafo no le costaba trabajo entender lo que pretendía Eisenstein. Un día se hubo de detener toda la filmación porque Eisenstein quería un sapo para poner en la cabeza del capataz en la escena que éste es arrojado al agua, pero ninguno de los sapos que capturó su equipo le conformaba. Cuando finalmente hallaron al batracio perfecto, ya era de noche y éste debió ser devuelto a su hábitat⁴⁰⁶. Quizá los colaboradores de un Eisenstein aún desconocido, un poco hartos de su prolijidad obsesiva no consintieron en conservar a la criatura para el día siguiente.

Hubo cierta disputa por la autoría de *La Huelga*, no sólo por el parecido que tenía con la estadounidense *Intolerancia*. También Eisenstein y Pletniev tuvieron conflictos sobre quién debía adjudicarse con mayor propiedad la creación de la película⁴⁰⁷. Eisenstein tenía problemas para cumplir los plazos y por ello Pletniev comenzó a demandar reportes de los avances por escrito. En la prensa y los créditos de la película aparece como una obra colectiva. Sin embargo, el que acaparaba la atención era Eisenstein y aparecía él en la mayoría de fotografías del set. Eisenstein denunciaba la incompreensión por parte de los oficiales de *Proletkult* y les atribuía la causa de sus demoras. Se hace difícil atribuir estas

⁴⁰⁵ Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p.48

⁴⁰⁶ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p. 93

⁴⁰⁷ Significando esto, la renuncia/expulsión de Eisenstein del colectivo *Proletkult*: “And only after this resolution had been passed and he found out about it did SM Eisenstein attempt to communicate by telephone his decision to resign, which was not accepted from him because an official statement cannot be delivered over the telephone. On the next day a written declaration of resignation was received from him, but that was already unnecessary since SM Eisenstein by resolution of the Executive Bureau had already been removed from the lists of Proletkult workers.” Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 23

pugnas al ego de Eisenstein, puesto que al mismo tiempo agradecía la indulgencia y el apoyo de Míjin y Goskino, aun en estas complicadas circunstancias⁴⁰⁸.

Durante un mes, los periódicos *Kino* y *Kinodelya* estuvieron publicando cartas abiertas de ambos rivales. Pletniev acusaba a Eisenstein de formalismo, de usar pirotecnias vacías y de portar un dudoso elemento “de origen freudiano”. Eisenstein replicaba que en el *Proletkult* se apoyaba a un estilo “pequeño burgués” y realista, que decantaría en una desviación “derechista”. Más allá del intercambio de insultos, al menos Eisenstein intentaba dar una justificación teórica a su posición, algo valorable dentro de la impulsividad propia de su juventud y el contexto acendradamente rupturista que se vivía en 1925.⁴⁰⁹

En la primera proyección a puertas cerradas de *La Huelga* logró ganarse los halagos de los críticos, pero a los directivos en general no les terminó de convencer. Aunque bastó con convencer a uno de ellos para revertir la situación, el veterano bolchevique Kirill Shutko, miembro de varios comités editoriales, quien quedó extasiado con la película y le otorgó todo su apoyo a Eisenstein. Con ello, recursos para producir y distribuir copias de la película, recursos muy limitados en la recién formada *Sovkino*.⁴¹⁰

La Huelga recibió una crítica favorable incluso desde antes de su estreno. El dirigente de la ARK⁴¹¹ Nikolai Lebedev escribió que Eisenstein había superado con creces al mismísimo Griffith. Por otra parte, sus colegas estaban menos entusiasmados con el revuelo causado en el mundo del arte. Dziga Vertov le acusó en público de imitador fallido y plagiador, afirmaba que Eisenstein no sólo le había robado sus ideas sobre la estructura del montaje, composición y el diseño de los títulos, sino que las había plagado de teatro artificial y decadente, trucos baratos, poses de éxtasis silente y máscaras del “teatro ficticio”⁴¹².

Las disputas entre los cineastas, a pesar de tener un trasfondo en la metodología del trabajo artístico, decantaban frecuentemente en acusaciones de índole política. Para Vertov, Eisenstein era un desviacionista y para Eisenstein, Vertov era un menchevique naturalista. Estos ataques entre desarrolladores eran comunes y se intentaban detener por parte de los

⁴⁰⁸ Oksana BULGAKOVA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 51-52

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 52

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 53

⁴¹¹ Asociación de cinematografía revolucionaria

⁴¹² *Ídem.*

comités, para quienes esta clase de disputas eran resabios del “arte intelectual individualista burgués”⁴¹³.

El éxito de *La Huelga* tuvo un regusto agridulce, por parte de la crítica especializada fue colmada de loas y reconocimientos. Al oeste, se hizo acreedora de una medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París, el mismo año de su estreno⁴¹⁴. No obstante, no contó con la preferencia del público general, la película había costado mucho dinero de realizar y falló en retribuir esa inversión a las arcas de *Sovkino*. Por lo mismo, los distribuidores se negaron a tratar con ella, incrementando el problema de falta de espectadores. Su período de exhibición fue breve, siendo reemplazada rápidamente por *El ladrón de Bagdad*, protagonizada por Douglas Fairbanks⁴¹⁵. Quizá los asistentes a las salas de cine se inclinaban más por películas “de evasión” livianas para olvidarse de las amarguras de su propia situación. Las reseñas contemporáneas a la película hablaban de su poca comprensibilidad para el espectador común ajeno al mundo artístico, a causa de su acelerado montaje. Lev Kuleshov escribió sobre ello lo siguiente:

He is a director of the *frame* —tasteful and expressive— less of montage and of human movement: Eisensteinian frames are always stronger than everything else, they are chiefly responsible for the success of his things. It’s sufficient to recall the flooding with water in *Strike*, the endless savoring of these photogenic shots, in order finally to be convinced of the good ‘eye’ of the director, of his particular love for the plastic formation of the framed shot.

The montage of *Strike* is significantly weaker. There’s too much excess in it, there’s an as-yet-unsystematized infatuation with rapid changes. Everything is too chopped up, there are places that lack all sense of connection and, what’s most important, any unifying line of action, any unifying line of the *siuzhet*, is often missing. For instance, in the very weakest final section of the massacre. The associative montage —the slaughterhouse and the parallel slaughter of the workers— hardly has any right to be employed in its present form. This scene in the slaughterhouse, unprepared by a second, parallel line of action, is deficient⁴¹⁶.

⁴¹³ *Ibíd.*, p. 54

⁴¹⁴ Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 35

⁴¹⁵ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 54

⁴¹⁶ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 25

Justamente esa, la escena de la matanza final de los trabajadores, fue una de las más criticadas. Mientras que para el público metropolitano, la interposición con la tinta negra sobre el plano y el desangramiento del bovino exánime, fue chocante y se produjo el efecto que el cineasta planeaba, para el mundo rural y cierta clase obrera la metáfora no se entendía de esa forma, ya que estaban habituados a faenar animales de establo, insensibilizados al efecto de la sangre⁴¹⁷. El mismo Eisenstein debió ser crítico con su obra diez años después, calificándola de “infantilismo experimental de izquierdas”⁴¹⁸.

Para Eisenstein la acometida no resultó del todo mal. La calidad de *La Huelga* le hizo acreedor de un contrato de un año con *Goskino*, además de la posibilidad de trabajar con Eduard Tissé, quién se volvería su cercano colaborador y fiel amigo⁴¹⁹. Aunque sí se sentía algo decepcionado por los resultados de la película⁴²⁰.

Tiempo después del estreno de *La Huelga* y con la carrera de Eisenstein ya encumbrada, las conferencias del Partido de 1927 y 1928 tratadas en el primer capítulo de este trabajo, abordaron el problema de la cinematografía que estaba siendo cada vez más importante en la nación. La producción de películas auspiciadas por el Estado, no estaba cumpliendo con las expectativas, ni de taquilla, ni en su poder propagandístico. La libertad artística que se había estado viviendo, si bien otorgaba un amplio margen de movimiento a las vanguardias cinematográficas de Eisenstein, Dovzhenko y Vertov, no estaba siendo fructífera al Estado, debido a lo ininteligibles que resultaban para el público general. Sobra decir, que estas opiniones provenían de funcionarios que en su mayoría no tenían formación artística y que probablemente disfrutaban más de las películas americanas que las producciones de vanguardia locales⁴²¹.

⁴¹⁷ «I refer to the slaughter-house sequence in *Strike*. Its concentratedly associative affect of bloodiness among certain strata of the public is well known. The Crimean censor even cut it, along with—the latrine scene. (That certain sharp affects are inadmissible was indicated by an American after seeing *Strike*: he declared that this scene would surely have to be removed before the film was sent abroad.) It was the same kind of simple reason that prevented the usual "bloody" affect of the slaughter-house sequence from shocking certain worker-audiences: among these workers the blood of oxen is first of all associated with the by-product factories near the slaughter-house! And for peasants who are accustomed to the slaughter of cattle this affect would also be cancelled out.» Sergei EISENSTEIN: *Film Essays and a Lecture*, p. 18

⁴¹⁸ Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 35, Sergei EISENSTEIN: *La forma del cine*, pp. 22-23

⁴¹⁹ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, pp. 90-91

⁴²⁰ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, pp. 70-71

⁴²¹ Richard TAYLOR: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, pp.113-121. Jay LEYDA: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, pp.301-305

De allí, se decidió aumentar el control de los comités soviéticos sobre las producciones artísticas, especialmente sobre el cine. Todo esto decantaría eventualmente, en la imposición del estilo llamado Realismo Socialista, destripado de complicaciones, destinado a la apología a los grandes héroes de la Unión Soviética, incluido el propio Stalin por extensión.

A causa de esto, *Lo Viejo y lo Nuevo* a diferencia de *La Huelga*, estuvo desde el principio sometida a la vigilancia institucional. Tampoco éste era el mismo Eisenstein, ahora era un personaje reconocido y todavía saboreaba las mieles de su triunfo con *El Acorazado Potemkin*, en su casa recibía a otros artistas desde otras partes del mundo y era invitado a conferencias sobre cinematografía. Fue en ese momento cuando comenzó a planear una nueva película.

Desde el Estado era requerida una revitalización y promoción de la vida agrícola, en consonancia con el discurso de Stalin sobre “La línea general” y el vacío que dejó el fallecimiento del que era considerado el último poeta rural: Sergei Yésenin⁴²². Esta obligación recayó en el arte de vanguardia, precisamente sobre el ahora aclamado director Sergei Eisenstein. Éste debía coger el testigo e ilustrar en la pantalla la modernización y las cooperativas agrícolas que estaban “en auge” y reemplazar la imagen que se tenía del mundo rural como atrasado, vulgar, violento y sucio⁴²³.

Para cumplir con el requerimiento, el urbano Eisenstein debió interiorizarse acerca de la vida en el campo, se suscribió a revistas agrícolas⁴²⁴ y leyó *La Tierra* de Émile Zola, intentando replicar su estilo de comedia sensual y comprobar la capacidad de generar éxtasis con cualquier cosa, incluso algo tan mundano como un tractor o una vaca⁴²⁵. Para ello, se

⁴²² Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 68

⁴²³ Ídem.

⁴²⁴ «Thanks to Eisenstein’s already well-developed sense of the need to preserve some sort of picture of his own development, he kept these materials in his ‘archive’ (as Alexandrov already called it in 1926). Here we find a real mish-mash of things, including a pamphlet containing the resolutions of the 14th Party Congress, several issues of the journal *Batruk* [‘Farm Laborer’] (on one of which Eisenstein has defaced a picture of Comrade DI Kurskii, People’s Commissar of Justice and Public Prosecutor of the Republic, by giving him a suit of clothes and a huge erection) and the copy of ‘Molochnoe khoziastvo’ [‘Dairy Farming’] with the review of *Maklochane* (already praising Eisenstein in June 1926 for having chosen to make a film based on the book), articles clipped from *Pravda* and elsewhere about progress in agriculture, ads for ‘milk coolers’, and even brochures from the US Department of Agriculture.» Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 99

⁴²⁵ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 69

apoyaría en la sinestesia, haciendo emerger el color simbólico del gris de la pantalla, el montaje rítmico ya dominado gracias a *Potemkin* para otorgar la cadencia apropiada en los planos y el sentimentalismo de una heroína individual, con nombre propio, aspecto reconocible y una amplia gama de emociones resaltadas por las hábiles lentes de Tissé. A la mezcla, le agregaría algo del erotismo freudiano, desarrollo social marxista⁴²⁶, constructivismo, el monismo del teatro *Kabuki* y paisajismo rural à la Fiódor Vasiliév o cualquiera de los maestros del siglo XIX.

Enseguida, los tres emprendieron un viaje por algunas comunidades rurales en busca de inspiración de primera fuente para la nueva película⁴²⁷. Incluso habiendo pasado casi toda su vida en la ciudad, el director percibía la importancia de la naturaleza, su contradictoria belleza y crueldad, además sentía admiración por la gente sencilla. Ellos quizá le recordaban a su aya Totya Pacha, quien cuando él era niño le llevaba al circo y le prodigaba el afecto materno que su madre verdadera había fallado en corresponderle⁴²⁸. Quedará en duda, la respuesta a la pregunta sobre qué clase de poblado rural visitó Eisenstein, para ese momento la colectivización estaba recién comenzando y aún no se percibían sus efectos nefastos, quizá su visita fue hábilmente guiada para que viera a las granjas prósperas y no la carestía que vivía a diario el pueblo soviético.

De las vivencias y de la acuciosa investigación del curioso Eisenstein emergen dos símbolos fundamentales que representarían la ruralidad y el progreso técnico del socialismo, el tractor y la desnatadora⁴²⁹. Este aparato en especial, que gracias a la habilidad de Eisenstein se posiciona como la figura central de la escena más vívida y colorida de la película, es

⁴²⁶ “Not only is the separator richly figurative in its name and function, but it is also sexually evocative in its appearance, a feature which appealed to Eisenstein and which, as he turned the transformation of milk into cream into an ecstatic event, he played on amply. Not for nothing is the separator, playing its double role as Marxian and Freudian fetish, the ‘seed’ of the new Soviet agriculture. The cream/seed that bursts forth from the separator’s spout to spatter the faces of ecstatic onlookers is a sign that they have, finally, found ‘the Grail’ (as Eisenstein labeled the Separator in later notes), the key to future fecundity and prosperity.” Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 101-102

⁴²⁷ Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 52

⁴²⁸ *Ibíd.*, p. 11

⁴²⁹ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 94

también bajo cierta interpretación el vestigio más evidente de la idea original del director antes de ser cercenada por la censura⁴³⁰.

La desnatadora solicitada al Estado por la comunidad protagonista representaría no sólo el mejoramiento de las condiciones para los trabajadores agrícolas, por el advenimiento del progreso al poblado en forma de una máquina eficiente y desconocida hasta el momento, sino que también la posibilidad de comerciar a larga distancia, algo permitido durante la NEP, pero prohibido durante el Primer Plan Quinquenal⁴³¹. Recordemos el funcionamiento de la máquina en cuestión, que usando fuerza centrífuga sobre la leche de vaca separa sus componentes, obteniendo suero de mantequilla y mantequilla. El primero puede ser consumido tras un proceso de fermentación —en forma de *Ryazhenka* o *Varenets*— mientras que la mantequilla era la posibilidad de obtener más beneficios con la leche —el proceso de pasteurización todavía era poco práctico— ya que resiste mejor el paso del tiempo y los viajes largos⁴³².

Habiendo comenzado la filmación, las autoridades decidieron que otro tema para la nueva película de Eisenstein era más apropiado que el progreso en el mundo rural. Se acercaba el décimo aniversario de la Revolución de 1917 y eran requeridas grandes obras fílmicas conmemorativas. A Dziga Vertov le fue solicitado que realizara un documental, mientras que a Eisenstein le hicieron decidirse por continuar en su proyecto campesino o realizar un film conmemorativo a la toma del Palacio de Invierno. Eisenstein intentó ganar todo el tiempo posible evitando dar una respuesta de inmediato, creía que alcanzaba a

⁴³⁰ Eisenstein obtuvo la idea directamente del libro *Maklochane*: “These six people managed to wheedle out of the authorities a small separator on credit. Along the mossy swamp, without good roads to follow, surprised horses pulled the shining machine for the first time... A month flew by. The inhabitants of Maklochko began to arrive, sidling up cautiously, on the veranda. They stood for hours, watching the dairy brothers churn butter; in whispers they criticized the uneven stream, trying to convince the others – but most of all themselves – that the comrades were swindling them, were pouring water into the milk. Obelit [the agronomist] quietly turned the handle of the machine, the stream was as thin and brittle as straw – and then suddenly on purpose he disrupted the measured pace of the separator, wildly flashing his palm, the milk instantly thickened – and gushed forth in a thick stream of curds. Then they understood: the flow depends on the force of revolution, the number of cycles a minute.” Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.101

⁴³¹ Puntualmente lo que estaba prohibido era el tener excedentes de la producción, la proporción de ésta que se consideraba excedente quedaba a criterio del funcionario, prestándose para toda suerte de abusos. Peter KENEZ: *A history of the Soviet Union from the beginning to the end*, p.83

⁴³² El libro *Maklochane* está plagado de referencias al beneficio y la acumulación “capitalista”, que se infiltraron a la película de Eisenstein. Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 102-104

terminar *La Línea General* a tiempo, pero eso no fue posible y en diciembre de 1926 se pone a trabajar a toda prisa en lo que se convertirá en *Octubre*, pero esa es una historia aparte, fuera de nuestro foco⁴³³.

Una vez liberado de su obligación de aniversario, debía terminar *La Línea General* que había quedado pendiente. En 1928 exhibe una versión temprana de la película a Aleksánder Krinitski y Fiódor Raskolnikov, funcionarios del partido involucrados con los comités de propaganda. Aparentemente, su reacción frente a ese “desfile de erotismo y grotesco freudiano” no fue favorable y parecía que poco tenía que ver con el desarrollo del mundo rural y las directrices del partido⁴³⁴.

Eisenstein no notó de inmediato los cambios que estaban sucediendo alrededor suyo, puntualmente los cambios a causa del abandono de la liberal Nueva Política Económica que era sustituida por el más agresivo y —en retrospectiva— riesgoso Plan Quinquenal, que propugnaba la autonomía económica de la Unión Soviética y eliminaba el comercio extranjero⁴³⁵. Debía corregir su película, así que regresó con su actriz protagonista Marfa Lapkina, los otros dos integrantes de la troika y el resto de su equipo a las localidades de Konstantinovo y Nevezhka a hacer nuevas grabaciones⁴³⁶.

Primero hubo un guion que prepararon en junio de 1926, el cual no difiere mayormente respecto al de 1928, salvo que en este último mucha de la violencia dramática “potemkinesca” fue bajada de tono⁴³⁷.

El guion original de *La Línea General*, fue entregado a *Sovkino* en abril de 1928⁴³⁸. No obstante, éste se encuentra fuera de nuestro alcance⁴³⁹, aunque sabemos que diferiría bastante respecto a la versión final —*Lo Viejo y lo Nuevo*— que hemos analizado en el segundo capítulo. Aun así, por medio de otros autores podemos aproximarnos a algunos de los recursos visuales que se han suprimido. Por ejemplo, una de las campesinas que vivían

⁴³³ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 70-71

⁴³⁴ *Ibíd.*, p. 90

⁴³⁵ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 104

⁴³⁶ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 90-91

⁴³⁷ Vance KEPLEY Jr.: “The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’”, p. 45

⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 39

⁴³⁹ Ambos guiones fueron publicados posteriormente en su idioma original, el de 1926 en: V.A. 1968. *Iz istorii kino (De la historia del cine)*, Moscú, Iskusstvo, y el de 1928 en Eisenstein, Sergei. 1964-1971. *Izbrannye proizvedeniia (Obras selectas)*, Moscú, Iskusstvo.

en las derruidas *izby* del comienzo, sería contrapuesta con la imagen de la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci, denotando quizá la belleza oculta entre los troncos y harapos de su lecho. Otra metáfora de este tipo sería la de la esposa obesa del *kulak*, que estaría siendo comparada con la cerdita de porcelana con vestido de baile (Fig.18), implicando su vanidad, escasa utilidad práctica y glotonería⁴⁴⁰.

La heroína del guion no sería Marfa, sino Evdokiia, una madre viuda que perdió a su marido en una escaramuza contra un rico terrateniente durante la Guerra Civil. Para ella, los ingresos adicionales gracias a la desnatadora implican que su hijo no tenga que irse a la ciudad en busca de trabajos temporales. El efecto de evitar la fuga masculina hacia las tentaciones de la ciudad, viene a constituir otro recurso freudiano, relacionado a la fertilidad⁴⁴¹.

El sueño bovino de Evdokiia tendría un trasfondo mucho más frontalmente erótico respecto al de Marfa:

‘Sun once, sun twice, sun till unconsciousness.’

The soldier’s widow fell a-dozing in the dairy artel.

And up to the soldier’s widow came her own scrawny cow. The cow pointed out her ribs, pointed out her skinny legs, her dry udders, her bony hindquarters – sad and tearful eyes covered with dung flies.

All the poor peasants’ cows presented themselves to Evdokiia, mooed before her, got down on their knees and bowed their heads to her.

Evdokiia agreed – the cows took off at a gallop – they ran fast and struck poses as if they were at a physical education class. They looked up into the sky.

And like Mephistopheles in the clouds of steam and light appeared a Bull —ah! what a bull!

The bull surprised them with a leap. Bullish love was what they had needed.

⁴⁴⁰ Marie SETON: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, p. 105

⁴⁴¹ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p.105

The cows' udders filled with milk, their backbones grew straighter, their ribs disappeared. The nipples couldn't hold against the pressure of the milk – and a milky rain poured in torrents.

Laughing the soldier's widow awoke...⁴⁴²

Las circunstancias del sueño son importantes también: mientras que Evdokiia se queda dormida durante el trabajo, Marfa sólo puede permitirse dormir gracias a la tranquilidad que logra al, junto al agrónomo, salvar el dinero del fondo común de la cooperativa, resaltando la importancia de los funcionarios, como ya se ha explicado⁴⁴³.

La antigua casa del terrateniente donde muere el marido de Evdokiia, sería convertida a los propósitos de la cooperativa. En ella el burgués almacenaba antigüedades fúnebres a las cuales la cooperativa les da otro uso, pasando de ser objetos de muerte a objetos de vida:

[The Society for] the Preservation of Ancient Monuments has sent a representative. The representative removes the count's memorial wreaths while the peasants bury skeletons from the coffins in a hole: from the sarcophagus they make feeding troughs, from a glass coffin found there they make containers for milk. In the well-lit, large premises of the burial vault the young animals are quartered⁴⁴⁴.

En el guion original se destaca el aporte del comercio extranjero, tópico que debió ser descartado por la autosuficiencia proclamada por el segundo discurso de Stalin — referenciado en el segundo capítulo de este trabajo— y el Plan Quinquenal. Aquí, la génesis del toro *Fomka* se debe a los avances genéticos desarrollados en primer lugar por los científicos estadounidenses sobre la mosca tejana⁴⁴⁵, perfeccionados por los “magos” soviéticos. Dato que obtuvo Eisenstein gracias a los numerosos documentos agrícolas de los que hizo acopio:

⁴⁴² *Ibíd.*, p.106

⁴⁴³ *Ibíd.*, pp. 106-107

⁴⁴⁴ Vance KEPLEY Jr.: “The Evolution of Eisenstein's ‘Old and New’”, p. 42

⁴⁴⁵ *Ídem*

The scientists, though receiving little by way of salary, did great work. They created descendants of the Texas fly with four wings instead of two and instead of four feet, some had six or even twelve. They caused the fly to grow fur. They perfected this fur with regard to softness and length... And then the lessons learned on the flies were tried out on animals. These Soviet scientists caused sheep that from time immemorial had only produced two lambs to give birth at once to eight. Two udders couldn't satisfy eight lambs and so these Soviet 'magicians' created ewes with four udders... A rejuvenated chicken already in its fifth year laid eggs like a two-year-old. The 'magicians' [and here it's obvious Eisenstein and Alexandrov were uncomfortable with this inadequately scientific term, *fokusniki*; it's crossed out] sat in laboratories, looked through their microscopes at the flies and every day brought miracles. Chickens, cows, rams, seals, horses, pigs, rabbits, cats – all were perfected the way an automobile is perfected⁴⁴⁶.

Sin embargo, el bien estadounidense más importante y clave del crecimiento agrícola sería el tractor "Fordson". La cooperativa postula a un crédito para comprar uno de ellos, siendo esta solicitud rechazada por parte de la burocracia. Los miembros de la granja amenazan con vender sus porciones a los *kulaki*, pero Evdokiia logra convencer a los burócratas de concederles el crédito⁴⁴⁷. El concepto de la "importación" es totalmente suprimido en *Lo Viejo y lo Nuevo*⁴⁴⁸, el tractor ahora solicitado al Estado nacional, aunque aún conserva en su parte delantera de su carrocería la leyenda "Fordson" bajo una bandera roja. La presencia de la marca intenta disimularse en los planos, pero aun así es perceptible en un par de ellos⁴⁴⁹ (Fig. 26).

El guion concluye con una descripción dramática de la prosperidad soviética, de la batalla contra el atraso, planteada como una verdadera contienda en que el enemigo son los

⁴⁴⁶ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 109

⁴⁴⁷ Vance KEPLEY Jr.: "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", p. 43

⁴⁴⁸ William HAYS: "The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New", p. 65

⁴⁴⁹ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, p. 111, "...the final version of the film still contains a close-up of the tractor's label, which clearly identifies it as a Fordson. Could this be an oversight, an unconscious admission that the U.S.S.R. still was not industrialized? Or could it be another example of Eisenstein's pixyish sense of humor?" Vance KEPLEY Jr.: "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", p. 45

vestigios de la pobreza y la superstición. Esta es la versión del guion de 1926, la de 1928 está bastante más abreviada y suavizada:

They go to battle on the front. FOR THE RENOVATION OF THE EARTH! [...]

Tractors tear down fences, razing ditches, and the cross-field barriers.

FOR A COMMUNE!

They break down windmills; turn dilapidated huts inside out.

Logs stand up like a fan from the tractor power.

Individual windmills are smashed into dust.

Locusts fall back from crop-dusting attacks.

The war blazes up.

DARKNESS RETREATS!

Spiders seek refuge.

The priests retreat from the atheists.

The ravens fly away⁴⁵⁰.

Las imágenes de la destrucción, luego se contrapondrían con la productividad que emerge del choque, dialécticamente: “Grain grows only like it can in the cinema-in two minutes! And not only grain-young pigs are transformed in only half a minute into one-thousand pound hogs, and a chick into masses of fifteen thousand”⁴⁵¹.

Finalmente, la obra debería haber concluido con un plano del Presidente del Comité Ejecutivo de la Unión Soviética, Mijaíl Kalinin sonriendo y diciendo: “¡Coman hasta el hartazgo!”. Su remoción de la película final fue probablemente por una corazonada política

⁴⁵⁰ Vance KEPLEY Jr.: “The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’”, p. 43

⁴⁵¹ *Ibíd.*, p. 44

de Eisenstein, ya que tal como hicieron con Trotsky, Kalinin podría eventualmente ser declarado *persona non grata*⁴⁵².

En la primera versión filmada de *La Línea General* existen otros cambios respecto al producto final. Uno de ellos es sobre la muerte del toro *Fomka*, que en esta primera versión se produce a causa de una serie de descuidos en su crianza por parte de los campesinos de la cooperativa⁴⁵³. En *Lo Viejo y lo Nuevo*, el toro es intencionalmente envenenado por los *kulaki*.

Dentro de la película final, permanecieron referencias —algunas más hábilmente ocultadas que otras— a este tema central previo al Plan Quinquenal: la acumulación de dinero y el intercambio extranjero. Si se tiene conocimiento ganadero, puede notarse que los cerditos del sueño de Marfa son de raza Yorkshire, importados de Inglaterra, que los campesinos rusos desconocían como cuidar, obteniéndose de ahí la idea para la muerte original de *Fomka*⁴⁵⁴.

También se nota esto en la escena cuando Marfa regresa de la ciudad, tras solicitar exitosamente la cesión del tractor. Cuando llega a la cooperativa, lleva en la mano dos globos de colores y al enterarse de la muerte de *Fomka* se desmaya de la impresión y los globos salen flotando hacia el cielo. Los globos representarían el comercio exterior, dada no sólo la analogía de forma, sino la lingüística —*shariki* en ruso sería: globo de juguete y *zemnoy shar*

⁴⁵² “After seeing how the winds of Soviet politics could change, Eisenstein must have recognized that too topical a reference could prove to be embarrassing later on. If Trotsky could be declared *persona non grata*, could not Kalinin also?” *Ibíd.*, p. 44, 46

⁴⁵³ Anne NESBET: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, pp. 105, 110

⁴⁵⁴ Aleksándrov relata graciosamente como obtuvieron esas tomas de los puercos para el sueño: “The Academician Mikhail Fedorovich Ivanov... brought over from England some Yorkshire pigs. They were provided with excellent, newly-built pigsties. The animals were really enormous, just like hippopotami. We hurried to film this novelty, too. But there was panic on the farm: for a third day in a row the Yorkshire pigs had declined to take into their mouths the food that had been prepared for them according to a special recipe. They summoned from Moscow the Englishman who had accompanied the animals from Britain. He asked to be shown the food being given the pigs. He sniffs it, rolls the mash a bit between his fingers. Everybody insists to him, ‘The food’s been prepared just exactly according to the recipe.’

‘But it has been prepared FILTHILY.’

The Englishman himself sets about fixing up the pigs’ mash and the Yorkshire beauties don’t leave their troughs until they’ve consumed it all.

...The Englishman continues to lay down the law. It seems that these pigs must have recreation time at the *beach*, in order to sun themselves and swim. Quickly this pleasure, too, is arranged, for the Yorkshire pigs. We film it all. All of this was so new to us!” *Ibíd.*, pp. 107-108

sería: globo terrestre— Marfa traía la esperanza internacionalista, que se escapa por la intromisión de los *kulaki*.⁴⁵⁵

Finalmente, la película estuvo lista en enero de 1929, más tarde de lo esperado; ésta fue sometida a revisión por parte del propio Stalin. Existía gran expectación sobre ella plasmada en la prensa y era la oportunidad de Eisenstein para resarcirse tras el criptograma en el que acabó convirtiéndose *Octubre* en su versión final. Como era de esperarse, al georgiano no le gustó, porque, según él, la película se equivocaba en los fundamentos de la línea del Partido, la villa era mostrada como algo unificado e inamovible, que en cambio debía ser la expresión de un proceso de lucha de clases; y le hubiera gustado que Marfa y el conductor del tractor hubiesen terminado vacacionando en Crimea. A Stalin le molestó sobre todo la representación ambivalente y en transición de la cooperativa, el socialismo soviético no debía dejar dudas de su capacidad benefactora⁴⁵⁶.

Después de la proyección, Stalin habló largamente con Eisenstein y Aleksándrov, les aconsejó que se tomasen su tiempo y que viajaran por Rusia aprendiendo del verdadero campo. Debían también cambiar el título “La línea general” porque ese estaba desfasado⁴⁵⁷. Así que otra vez emprendieron marcha fuera de la ciudad a captar nuevas tomas de acuerdo a lo que les fue sugerido amablemente. En el intertanto, el optimismo y la expectativa de la prensa se esfumó con la misma rapidez que las del propio Eisenstein.

Cuando la película se estrenó el 7 de octubre de 1929, recibió el título de *Lo Viejo y lo Nuevo*⁴⁵⁸. Esta vez la prensa fue en su mayoría descarnadamente hipercrítica, no hubo pompa ni un gran barullo, ni siquiera un Eisenstein, quien se había marchado con su *cameraman* y el rubio Aleksándrov, de viaje por Europa y los Estados Unidos, tal vez escapando de lo que consideraba un hijo no deseado⁴⁵⁹. El público general tampoco se mostró complaciente con la nueva película de Eisenstein, que también tuvo unas poco concurridas exposiciones y duró apenas una semana en cartelera⁴⁶⁰, imaginamos que una vez más las

⁴⁵⁵ William HAYS: "The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New", pp. 88-89

⁴⁵⁶ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, p. 91

⁴⁵⁷ Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, pp. 148-149

⁴⁵⁸ Vance KEPLEY Jr.: "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", p. 40

⁴⁵⁹ Oksana BULGAKOWA: *Sergei Eisenstein: A biography*, pp. 91-93. Ronald BERGAN: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, p. 155

⁴⁶⁰ Vance KEPLEY Jr.: "The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'", p. 49

imágenes simbólicas no diegéticas de Eisenstein resultaron muy complicadas de captar correctamente⁴⁶¹. Una vez más, parece que la película sólo le gustó a la crítica especializada, *La Nouvelle Equipe*, una revista católica belga reseña lo siguiente:

...Epic lyricism propels *The General Line*, singing and glorifying fields, milk, bread, the fruits of the earth (“Exaltation des elements terrestres”), those terrestrial gifts that derive their inspiration from the machine (just as our eye finds its inspiration in a similar “machine”, the camera). The powerful rhythm of the changing seasons, the fertile harvest, the vital force of the atmosphere itself, invoke their exultation and all is depicted with hitherto unprecedented wealth. A drop of cream, a bundle of rye, or a spark of molten metal —all these revelations of inner dynamism, hidden in the nature of these phenomena, in appearance seemingly everyday phenomena and in themselves insignificant, all these swell into Dionysian lyricism with Eisenstein. Even these most modest features of everyday life become imbued with *pathos*, are transformed and exalted into the category of majestic phenomena of the elements, caught by the screen and spread before us...⁴⁶²

Lo que podemos concluir con la exposición analítica de este panorama, el cual da contexto y motivación a la creación de ambas películas, denota el eterno conflicto del artista, entre la conformidad cómoda y complaciente, enfrentada al impulso creativo primigenio y sanguíneo, que se arriesga a caer en el frío aparador de la incompreensión. En el caso de Eisenstein no sólo es un anhelo visceral de liberar energía en bruto, sino que una liberación tecnificada, cientifizada y bien fundamentada, aunque una vez más, en su explicación metodológica un poco áspero de comprender.

Le fue difícil a él conciliar ambas influencias y encontrar un punto medio que le permitiera por una parte liberar la presión de su creatividad y a la vez conformar a quienes le financiaban, distribuían y permitían seguir realizando sus películas. Más difícil aún considerando que para él y otros artistas soviéticos, un error encontrando esta zona de concordia, podía significarle el ser despojado de la facultad de realizar más trabajos, temporal

⁴⁶¹ Carlos FERNÁNDEZ: *Eisenstein*, p. 62

⁴⁶² Sergei EISENSTEIN: *Nonindifferent Nature*, p.40

o permanentemente, la pérdida del trabajo, la humillación pública o incluso en determinado período, el exilio o la muerte.

En *La Huelga*, el enfrentamiento de estas posiciones es más familiar y cercano a la experiencia de un artista en el amplísimo sentido de la palabra. En ella, la torrencial vitalidad pueril se enfrenta a las dificultades técnicas y de presupuesto, a la crítica no siempre constructiva de la comunidad artística y al Eisenstein del futuro que podría mirar a su *opera prima* con desdén, a causa de la cautela que se desarrolla cuando aparecen las canas. Es interesante como la mayor objeción interpuesta por sus colegas a *La Huelga* es el exceso: de montaje, de velocidad y de abstracción. Todo esto causaría que la obra sea incomprendida y, en consecuencia, considerada poco valiosa.

En *Lo Viejo y lo Nuevo* es lo contrario, se ataca su carencia: allí faltan los preceptos del Partido, falta el indudable crecimiento próspero de la cooperativa, mecanizada y socialista. Como ya hemos dicho, Eisenstein no pudo seguir el ritmo de la política y se quedó glorificando extáticamente a *Lo Viejo* que ya pasaba a ser la NEP; y *lo nuevo*, por otra parte, estaba recién comenzando, era demasiado pronto para que alcanzara a quedar registrado en la cámara. Por lo tanto, a la hora de decidir qué mostrar, había que hacerlo a tientas. Aquí, además, ya no había limitantes de presupuesto e insumos, el exitoso realizador de *Potemkin* —aunque haya errado el tiro en *Octubre*— lo podía tener todo a su disposición. La oposición en la comunidad era casi una farsa, se criticaban en público con Pudovkin, pero en privado discutían académicamente los fundamentos del cine y se unificaban cuando les llamaba una causa común.

El gran problema es que en Eisenstein es evidente su deseo honesto de convencer ideológicamente acerca de las verdades científicas del marxismo y de las ventajas del socialismo frente al egoísmo individualista del capitalismo. Si bien podemos cuestionar la voluntariedad de su adhesión al Ejército Rojo en la guerra civil, casi inmediatamente después se une a *Proletkult* y de ahí en más, intentando reconocer cierto movimiento pendular, diremos que siempre permaneció en el espectro de la izquierda. Si su suscripción a estos principios fue por adaptación y luego se impregnaron a su corazón o si los tuvo allí siempre, resulta demasiado complejo de probar, aunque se hace difícil creer que una postura

ideológica impostada llegue a cristalizarse con tal colorido y movimiento bellamente sincrónico.

Es en su autenticidad formal y el gran valor que otorgaba al hecho de que el público que va al cine debe pensar para sacar sus propias conclusiones acerca de un tema, donde su arte encuentra dificultades para mostrarse y le trae complicaciones colaterales a él mismo. El Estado soviético veía al cine como un medio y no como un fin, un método para convencer de la forma más económicamente eficiente posible: bastaría con un proyector, un salón y una cinta de acetato para tener nuevos conversos o reafirmar la creencia de cuantos cupieran en el recinto. Tardaron tiempo en entender que no era tan simple, pero para eso, valía más una historia sencilla, reconfortante y con una moraleja directa, que una serie de metáforas cuidadosamente medidas y aprendizajes ocultos tras una necesaria reflexión, personajes con yerros humanos que permitieran identificarse con ellos y la expresividad de una obra que abarcaba sentidos más allá del meramente visual. Sin dudas, el hecho de que el público hiciese un ejercicio reflexivo a la hora de un espectáculo, no estaba dentro del plan estatal, puesto que éste podía desarrollar pensamiento crítico y volverse en su contra.

Por esta autenticidad y desalineamiento respecto a los lineamientos del Estado, perceptible en la complejidad de sus ideas y los problemas factuales que le produjo el seguir esas ideas, es que consideramos que Eisenstein desarrolla un pensamiento autónomo y heterodoxo, que choca —especialmente en el contexto de creación de *Lo Viejo y lo Nuevo*— con lo que esperaban los jerarcas de él, aun siendo complejo el determinar certeramente los detalles de su ideología. Incluso entendiendo que no podía ser demasiado demostrativo ni oponerse abiertamente, encontramos en él cierta renuencia a abandonar sus principios, la serie de versiones de esta última película lo dejan en claro, no creemos que se le haya hecho difícil entender lo que se requería de él, sino más bien, insistía en dejar su impronta en el acetato, plegándose lo mínimamente posible ante las “sugerencias”.

Conclusión: Vivir a través de la trascendencia

Suele ser complejo, desde la actualidad, comprender el impacto de todo fenómeno sobre el cual ya se está completamente familiarizado. El cine y las películas ya forman parte de la gran mayoría de la cultura humana hace ya mucho tiempo y el acto de ver una película es normal, casi universal y en muchos casos, cotidiano y de escasa importancia. Por ese motivo requiere un poco de esfuerzo imaginarse el impacto que significó para una persona a comienzos del siglo pasado, ver por primera vez una fotografía, proyectada por la luz en una pantalla enorme y que tuviera movimiento. El asombro que producía este primer cine, de las películas de *Pathé* o de *Lumière*, que duraban apenas minutos y apenas contenían trama, se ocupaban como atracción de feria e impresionaban por su extrañeza respecto a todo lo experimentado hasta ese momento. Asombro para el cual se nos hace difícil encontrar un paralelo actual, donde todo está visto, abundan los “lugares comunes” y las nuevas experiencias, a menudo requieren mucho tiempo de preparación, tener buena suerte o una billetera muy abultada, el tener asombro podría considerarse hoy por hoy un privilegio.

Fueron estas primeras proyecciones las que avivaron la imaginación ya fecunda de un pequeño Sergei Eisenstein, con las cuales se asombraba como todo niño y quedaron grabadas en su mente, sin mucho detalle, pero con gran dinamismo impresionista. Formando parte del cúmulo de estímulos e ideas que le formaron, aunque no todo lo que le determinó para su vida adulta fue el cine, puesto que tuvo varios “noviazgos” antes de “casarse” con las cámaras y los guiones: el dibujo, el mundo circense, la ingeniería y el teatro. Todas estas artes y disciplinas, que fueron su objeto de estudio, disfrutó como espectador y con las que probó suerte antes de volverse cineasta. Todas ellas se ven reflejadas en sus películas cuando se dedicó por completo al cine, en cierta forma, nunca las abandonó.

Eisenstein también es influido por su contexto en la Rusia Soviética de la década del veinte, aunque sea quizá el cineasta más citado del período, no podríamos considerarle *sui generis*, se debe al ancestro montajista Kuleshov, a sus “rivales” del oficio: Pudovkin, Vertov y Dovzhenko, también al batallón de autores no-cinematográficos que poblaban su librero: Zola, Joyce, Luria, Freud, Hegel, Marx, Pushkin y muchos más. Se debe también a la situación política, una Rusia en recesión económica tras la Revolución y la Guerra Civil, pero

que los artistas veían como una proeza heroica el representar, apoyar y dar sentido estético a esta fe en un futuro y humanidad mejor de lo que había sido hasta ese entonces.

A ese propósito él puso al servicio sus técnicas, a las cuales desde el comienzo intentó darles una fundamentación científica, apoyándose en sus múltiples lecturas y en su propio razonamiento vanguardista. El montaje intelectual, las imágenes no-diegéticas metafóricas, el perfeccionamiento del montaje rítmico, el contrapunto visual y audiovisual, el equilibrio entre las escuelas de actuación de Stanislavski y Meyerhold, el uso de la luz, la expresividad de las lentes, de los ángulos, de la puesta en escena y la denegación de la corriente artística tradicional realista, son sólo algunos de los aportes trascendentes de Eisenstein para el séptimo arte. Recursos que —diluidos y actualizados— pueden verse en la cartelera actual de las salas de cine, Eisenstein mantiene su vigencia hoy.

Estas técnicas fueron demasiado innovadoras en su momento de creación, lo que le privó del éxito que tal vez hubiera querido, más bien obtuvo mayormente incompreensión y desprecio, excepto por algunos episodios reconfortantes que orbitaron principalmente alrededor de su triunfo con *El Acorazado Potemkin*. Las mayores satisfacciones del cineasta no provinieron desde el halago en su tierra, sino más bien, las encontraba en discusiones con colegas con su mismo grado de pasión por el arte, en soledad intentando dar un sostén teórico a su labor práctica y por supuesto, detrás de las cámaras instruyendo a actores y camarógrafos o preparando un guion.

Eisenstein dio inicio a su carrera de cineasta con una película vanguardista y primer objeto de nuestro análisis: *La Huelga*, un esfuerzo encomiable, original aun dentro de las tendencias contemporáneas, comprometido con la causa revolucionaria y proveniente desde su corazón, el cual llamó la atención a pesar de su falta de pulimento. En ella, con su gestualidad circense, la familiaridad de las situaciones, el protagonista colectivo y el uso de simbolismos junto a otros recursos del director, intentaba ilustrar la situación de un pasado inmediato donde aún no ocurría la Revolución de 1917, donde se comprendieran la bajeza y la inmoralidad del enemigo de clase, con ello, fomentar la fe en el socialismo soviético, que acabaría con la explotación del hombre por el hombre.

Aun así, no tenemos forma de saber que pensaba o las impresiones que se llevaron los asistentes a las salas de cine, excepto algunos de aquellos que dejaron sus impresiones

para alguna revista o publicación. Intentando especular desde lo aprendido, para *La Huelga*, su originalidad le juega en contra, el afán de innovación del cineasta provocó efectos inesperados en su audiencia, lo que la hizo valiosa dentro de la crítica especializada, la tornó confusa y poco atrayente para los espectadores incapaces de comprender los simbolismos y la sucesión rápida de planos. Sin embargo, si llegaría a ser comprendida en términos generales, las caracterizaciones claras y “coloridas” de personajes y atmósferas, junto a la precisión performativa de los actores y la consolidación de todo esto por medio del montaje y la puesta en escena. El hecho de haber introducido la innovación del “personaje masa” no perjudica demasiado a su entendimiento y disfrute. Las acrobacias circenses iban de acuerdo a los recursos contemporáneos a la película, así que generaban menos desconcierto en ese entonces respecto a hoy en día. El mensaje ideológico es claro entendiendo la película al completo, aunque basta con desconocer que está ambientada en un momento anterior a 1917 para que se pierda por completo. Lo mismo podría pasar si el espectador de clase obrera hubiera estado también sometido a malos tratos similares a los de la película, lo cual es posible dado el contexto.

Luego ascendió con *Potemkin* a la cima de su carrera, después de eso, paulatinamente su calidad de artista se iría volviendo cada vez menos requerida y se le pediría ser cada vez más un propagandista. Eisenstein quería honestamente ser propagandista de su nuevo mundo, especialmente cuando tenía más esperanzas en él, durante la joven Revolución y antes del período despótico, pero de ninguna manera iría a abandonar completamente el arte para ser un vil vocinglero. Cuando la situación se comenzaba a poner tensa, con relativo acierto percibía la amenaza a su alrededor e intentó obedecer lo mínimo posible para que le permitieran continuar, pero le costaba encontrar ese punto exacto, si es que éste existía.

Posteriormente *Octubre* termina materializándose como una obra demasiado artificiosa, sufriendo por su complejidad e intervenciones externas. Convirtiéndose en el preludio de una constricción cada vez mayor por parte del Estado, que Eisenstein debió enfrentar como pudo, comprometiendo su creatividad lo menos posible. Restricciones que también se perciben en *Lo Viejo y lo Nuevo*, también sometida a escrutinio por nuestra parte y hemos revisado parte de las imposiciones a los que ésta fue sometida, que terminaron por convertir a la gesta de una heroína campesina sobreviviendo en un mundo empapado de

claroscuros, en un triunfo arrollador del socialismo soviético, que condujo a la protagonista hacia su bienestar y satisfacción. Sin embargo, la película deja ver las genialidades de Eisenstein, principalmente en convertir algo tan mundano como el ganado y la agricultura, en una historia llena de “colores”, sensaciones, emociones y todo aquello que el realizador agrupa bajo el concepto de *éxtasis*.

Para el espectador de *Lo Viejo y lo Nuevo* —si es que los hubo, dada la dificultad de promocionar una película sobre el campo y la colectivización en pleno 1929. Probablemente le haya dejado la impresión de una fantasía surrealista un poco ridícula donde los funcionarios arreglan todo con un pase mágico y los poderes del partido. Una ensoñación extática, emotiva, de grandes paisajes, texturizada, saborizada y coloreada, cualidades que no logran evitar que haya sido vista con mucho escepticismo por los mismos campesinos que intentaba convencer, que estaban al tanto del desdén del Estado frente al mundo rural, la inmoralidad de sus representantes o en el mejor de los casos la impotencia de los mismos. Los preceptos ideológicos de la película no se alcanzan a ver, salvo por un atisbo de las posibles ventajas de la propiedad comunitaria y la crítica al sistema de propiedad privada. En cambio, el mensaje más potente es el de la dependencia de los campesinos frente al partido. El gran logro de Marfa es que su esfuerzo le hizo merecedora de la posibilidad de trabajar, pero no consigue nada por sí misma, no fue capaz de convencer al resto de agricultores de permanecer en la cooperativa, no fue ella quien consiguió el tractor para la cosecha y tampoco impidió el envenenamiento del toro. Más bien aparece como una entidad auxiliar, dependiente siempre de alguien más, generalmente del partido, como queda claro en la escena final del “striptease” frente al tractor y su conductor.

Ya escapándose cronológicamente de nuestro trabajo, la carrera de Eisenstein después de *Lo Viejo y lo Nuevo*, se ve sumida en un profundo abismo en donde no le permitieron realizar películas. Ya en ánimo más conformista y conciliador realiza *Aleksánder Nevski* la década siguiente, e *Iván el Terrible*, a modo de clausura a su carrera y a su vida, en donde, bajo cierta óptica, aparece el inconformismo de Eisenstein frente a la censura y a la tiranía.

Siendo cautos, apoyamos la tesis de Todorov en *El Triunfo del Artista*, la Revolución pasó de ser un cambio radical y esperanzador, que cautivó a muchos artistas —Eisenstein incluido— a ser un régimen dictatorial con la palabra “revolución” estampada en la fachada

de un edificio brutalista, cuyo poder radicaba en su peso, su aspereza, su inamovilidad y su tamaño, todas estas cualidades que son capaces de infringir daño. Este autoritarismo no puede permitir la libertad de los artistas ni heterodoxias en sus mensajes. Por eso su afán es irreconciliable con el del artista, tanto así que incluso quienes intentan plegarse al régimen y hasta le apoyan con honestidad, son reprendidos por no ser lo suficientemente sumisos ni producir el arma de control mental que los dictadores esperan. La reprehensión consecuente implica que los artistas podían pasar por el rodillo draconiano, sometándose a la prisión, el exilio y a la muerte. El triunfo de los artistas —especialmente Eisenstein— es póstumo, triunfa el significado y trascendencia de su obra y el valor de sus ideas para el mundo del cine y el arte, invulnerables al plomo, la pólvora y la sangre.

Eisenstein fue prudente cuando la tormenta arreciaba y agachó la cabeza, hizo lo mínimo que el régimen requería y cediendo lo menos posible, con esto conservó su vida y tuvo una muerte natural. Sin embargo, siempre resintió la censura y el anquilosamiento artístico de su comunidad, sufrió la humillación y el hostigamiento, ya casi al final de su propia vida, vio morir ejecutados a su maestro Meyerhold y a su amigo Isaak Bábel. Quizá no fue sometido a torturas ni fusilado en la plaza pública, pero la presión psicológica infringida sobre él quizá fue lo que acabó por someterle, falleciendo de un infarto cardíaco a la edad de cincuenta años, un 10 de febrero de 1948.

Nos quedamos con el aún joven Eisenstein, intentando librarse de las cadenas de los comités de censura y la dictadura, el Eisenstein de esta carta escrita a su amigo León Moussinac, el 22 de noviembre de 1928:

We aren't rebels any more. We're becoming lazy priests.

I have the impression that the enormous breath of 1917 which gave birth to our cinema is blowing itself out. We're getting fat. We're getting classical —“Artistic!”.

The bleeding wounds have healed —no more chances to scream loud and rip old film traditions apart...

Creampuffs instead of naked hate. [...]

We're losing our teeth. We aren't fighters any more. We've become coupon clippers. Real coupon clippers and really, really petty.

We're losing our teeth because we don't need them now; no need to chew what's going to come back up whole. And it would be very hard not to vomit when the current is carrying you straight to the island of the golden mean.

This golden mean, these “almost” instead of “yes or no”, it all makes your blood boil. It makes your stomach and guts boil!⁴⁶³

Quizá pecando de cometer un error de rigor histórico, podríamos también quedarnos con el testimonio —con veracidad dudosa— de un Eisenstein al borde de la muerte mientras intentaba realizar la tercera parte de *Iván el Terrible*:

El zar Iván se golpea la frente contra las losas en una rápida secuencia de genuflexiones. Sus ojos se inundan de sangre. La sangre lo ciega. La sangre entra en sus oídos y lo ensordece. No ve nada.

Cuando rodaron la escena el actor Mijaíl Kuznetsov le preguntó a Eisenstein que ocurría. «Vea, han muerto mil doscientos boyardos. ¡El zar es “terrible”! ¿Entonces de qué demonios se arrepiente?» Eisenstein respondió: «Stalin ha matado a más personas y no se arrepiente. Que vea esta escena, luego sí se arrepentirá».⁴⁶⁴

Sin duda que queda mucho territorio despejado para futuras investigaciones, quizá podría abordarse este mismo material con una metodología alternativa y en un rango temporal distinto. Podrían considerarse otras películas y proyectos de películas más tardíos, y por tanto, bajo más presión de la censura, donde la imposición temática fuera más evidente e identificable, así como los recursos provenientes de la originalidad metodológica de Eisenstein que podrían aparecer más ocultos y aislables. Existen también más fuentes primarias, en forma de escritos del cineasta, que requerirían una formación dramaturgica más profunda para su correcta interpretación, especialmente para cuando Eisenstein intenta fundamentar minuciosamente la expresividad de determinada puesta en escena. También podría ser válido el abordar el tema de los artistas soviéticos contra la censura, durante ese

⁴⁶³Léon MOUSSINAC: *Sergei Eisenstein*, Crown Publishers, Nueva York, 1970, p. 150

⁴⁶⁴ Leonid KOZLOV: *The Artist and the Shadow of Ivan*, p. 123, Citado en: Orlando FIGES: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, p. 593

mismo período, pero desde otro personaje, como Dziga Vertov que sufrió más duramente la humillación, Grigori Aleksándrov quien aun siendo discípulo de Eisenstein logró adaptarse a los requerimientos en su carrera posterior en solitario, Marina Tsvietáieva a quien nunca le interesó apoyar la revolución o Anna Ajmátova, quien se opuso veladamente al régimen, pagando un alto precio por ello.



Anexo



Fig. 1: "Todo sobre lo que se apoyan sus tronos está hecho por las manos de los trabajadores".



Fig. 2: La hoja con los requerimientos de los trabajadores es usada para limpiar la suciedad.





Fig. 3: "Un micrómetro cuesta 25 rublos".



*Fig. 4: "¡Recuerden!
¡Proletarios!"*

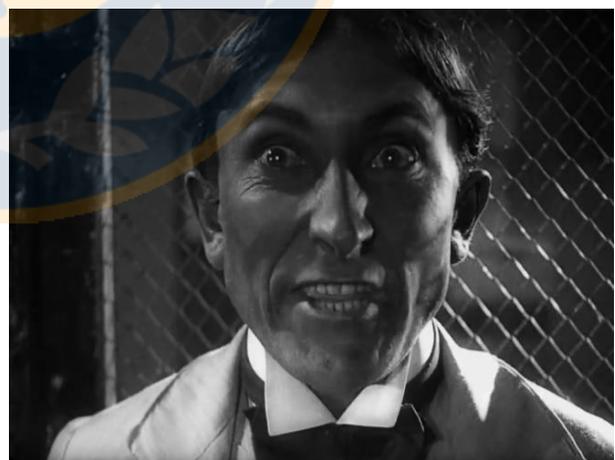


Fig. 5: "Ladrón"



Fig. 6: "Camaradas, el jefe me ha acusado de robo. No soy culpable pero no puedo probarlo. Me rehúso a llevar el estigma de ladrón, así que he decidido terminar con mi vida. Adiós y recuerden que no soy culpable.

-Yakov Strongen".



Fig. 7: Los trabajadores recuperan algo que habían perdido.



Fig. 8: "Bestias"



Fig. 9: ¿Lenin?



Fig. 10: "Si uno abandona a su hermano, la hacienda se reparte, TODO se reparte".

ИНВЕНТАРЬ:		
1	Лошадей . . .	нет
2	Коров	1
3	Плугов	нет
4	Сох	1
5	Борон	нет

Fig. 11: "Inventario:

1.Caballo: No

2.Vaca:1

3.Arado: No

4.Arado de madera: 1

5.Vallas: No"



Fig. 12: "¡No se puede vivir así!"



Fig. 13: "(Marfa) tiene que rogar por un caballo"



Fig. 14: A los kulaki les sobra



Fig. 15: Vanidad rural



Fig. 16: Omnipresente e inevitable muerte



Fig. 17: "¿Engaño?"



Fig. 18: Los cerditos son para comer y no para adorar





*Fig. 19: Le atenderemos
enseguida, de momento
estamos ocupados*



Fig. 20: Omnipresente Lenin



Fig. 21: "No se lo dejan (el caballo)"



Fig. 22: "¡¡Se condensó!!"



Fig. 23: “¡Hay tractor! ¡Lo Hay!”



Fig. 24: “Se quedaron sin Fomka...pero”.

Fig. 25: “¡Vive! ¡Vive «El redil de los toros!»!”.



Fig. 26: La realización de Marfa



Fig. 27: “¡Habrá toro de raza!”



FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

PELÍCULAS

-La Huelga (Смачка, Stachka) 1925

Ed. Le Cinémathèque de Toulouse

-Lo Viejo y lo Nuevo o La Línea General (Старое и новое, Staroye i novoye; Генеральная Линия General'naya Linia) 1929

Ed. Sovkino

LIBROS DE S. EISENSTEIN

EISENSTEIN, Sergei: *El Montaje Escénico*, Gaceta, México D.F., 1994

EISENSTEIN, Sergei: *El Sentido del Cine*, Siglo XXI, México D.F., 1974

EISENSTEIN, Sergei: *Film Essays and a Lecture*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1968

EISENSTEIN, Sergei: *Hacia una teoría del montaje Vol.1*, Paidós, Barcelona, 2001

EISENSTEIN, Sergei: *Hacia una teoría del montaje Vol.2*, Paidós, Barcelona, 2001

EISENSTEIN, Sergei: *La forma del cine*, Siglo XXI, México D.F., 1986

EISENSTEIN, Sergei: *Nonindifferent Nature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

EISENSTEIN, Sergei: *Notes for a General History of Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016

EISENSTEIN, Sergei: *Notes of a Film director*, Foreign Languages Publishing House, Moscú, 1959

EISENSTEIN, Sergei: *Problemas de la Composición Cinematográfica*, Ecoe, Bogotá, 1978

EISENSTEIN, Sergei: *Problems of Film Direction*, University Press of the Pacific, Honolulu, 2004

EISENSTEIN, Sergei: *Risunki, Drawings, Dessins*, Iskusstvo, Moscú, 1961

EISENSTEIN, Sergei: *The Psychology of Composition*, Methuen, Londres, 1988

EISENSTEIN, Sergei: *Walt Disney*, Casimiro Libros, Madrid, 2018

EISENSTEIN, Sergei: *Yo, Memorias inmorales I*, Siglo XXI, México D.F., 1988

EISENSTEIN, Sergei: *Yo, Memorias inmorales II*, Siglo XXI, México D.F., 1988

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA-JIMENEZ, Wilson: "El Cine como objeto de estudio de la Historia: apuestas conceptuales y metodológicas", *Folios*, 47, (2018), pp.51-68

ARSENJUK, Luka: *Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2018

- ASTUDILLO, Wilson y MENDINUETA, Carmen: “El Cine como instrumento para una mejor comprensión humana”, *Rev Med Cine*, 4, (2008), pp.131-136
- AUMONT, Jacques (et.al): *Estética del Film, Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2005
- AUMONT, Jacques y MARIE Michel: *Análisis del Film*, Paidós, Barcelona, 1990
- AUMONT, Jacques: *El Montaje: La única invención del cine*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2020
- BARASH, Zoia: *Cine Soviético del principio al fin*, Ediciones ICAIC, La Habana, 2011
- BELLER, Jonathan: “The Spectatorship of the Proletariat”, *boundary 2*, 22-3, (1995), pp.171-228
- BERGAN, Ronald: *Sergei Eisenstein. A life in conflict*, The Overlook Press, Nueva York, 2016
- BERNAYS, Edward: *Propaganda*, H. Liveright, Nueva York, 1928
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin: *El Arte Cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995
- BRÅTEN, Stein (ed.): *On being moved: From mirror neurons to empathy*, John Benjamins Publishing Company, Ámsterdam, 2007
- BRILEY, John: “Sergei Eisenstein: The artist in Service of the Revolution”, *The History Teacher*, 29-4, (1996) pp.525-536
- BULGAKOWA, Oksana: *Sergei Eisenstein: A biography*, Potemkin Press, San Francisco, 2001
- BURKE, Peter: *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2006
- CHRISTIE, Ian y TAYLOR, Richard (eds.): *Eisenstein Rediscovered*, Routledge, Londres, 1993
- COËGNARTS, Maarten y KRAVANJA, Peter (eds.), *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven University Press, Lovaina, 2015
- EAGLETON, Terry: *Ideología: Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997
- FERNÁNDEZ, Carlos: *Eisenstein*, Centro Español de Estudios Cinematográficos, Madrid, 1959
- FERRO, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit, 1988
- FIGES, Orlando: *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2002
- FITZPATRICK, Sheila: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Cornell University Press, Ithaca, 1992
- GEDULD, Harry y GOTTESMAN, Ronald (eds.): *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The making & unmaking of Que viva México!*, Indiana University Press, Bloomington, 1970,
- GILLESPIE, David: *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower, Londres, 2000
- GINZBURG, Carlo: *Tentativas*, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Michoacán, 2003
- GONZÁLEZ, Jesús: *S.M. Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992
- HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat (eds.): *Russian and soviet film adaptations of literature 1900-2001*, RoutledgeCurzon, Oxford, 2005
- IACOBONI, Marco: *Las Neuronas espejo: Empatía, neuropolítica, autismo, imitación, o de cómo entendemos a los otros*, Katz Editores, Buenos Aires, 2009
- KENEZ, Peter: *A history of the Soviet Union from the beginning to the end*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006
- KENEZ, Peter: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, I.B. Tauris, Londres, 2001
- KEPLEY, Vance Jr.: “The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’”, *Cinema Journal*, 14-1, (1974), pp.34-50
- KLEBERG, Lars y LÖVGREN, Håkan (eds.): *Eisenstein Revisited: A Collection of Essays*, Almqvist & Wiskell International, Estocolmo, 1987

- LAQUEUR, Walter: *Stalin: La estrategia del Terror*, Ediciones B., Barcelona, 2003
- LAWTON, Anna: *The Red Screen: Politics, society, art in soviet cinema*, Routledge, Londres, 1992
- LEYDA, Jay: *Kino: Historia del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1965
- MILLER, Jamie: *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, I.B. Tauris, Londres, 2010
- MOUSSINAC, Léon: *Sergei Eisenstein*, Crown Publishers, Nueva York, 1970
- NESBET, Anne: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*, I.B. Tauris, Londres, 2003
- NEUBERGER, Joan y SOMAINI, Antonio (eds.): *The Flying Carpet: Studies on Eisenstein and Russian Cinema in Honor of Naum Kleiman*, Éditions Mimésis, París, 2017
- O'MAHONY, Mike: *Sergei Eisenstein*, Reaktion Books, Londres, 2008
- HAYS, William: "The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New", Universidad Bucknell, Tesis para optar al grado de Honors in Russian Studies, 2015
- PLAMPER, Jan: *The Stalin Cult: a study in the alchemy of power*, Yale University Press, New Haven, 2012
- RICOEUR, Paul: *La Historia, la Memoria y el Olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y Narración I: Configuración del Tiempo en el Relato Histórico*, Siglo XXI, México D.F., 2004
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y Narración III: El Tiempo Narrado*, Siglo XXI, México D.F., 2009
- RIEGEL, Klaus-Georg: "Marxism-Leninism as a Political Religion", *Totalitarian Movements and Political Religions*, 6-1, (2005), pp.97-126
- ROBERTSON, Robert: *Eisenstein on the Audiovisual: The Montage of Music, Image and Sound in Cinema*, I.B. Tauris, Londres, 2009
- ROLLBERG, Peter: *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*, The Scarecrow Press, Lanham, 2009
- SETON, Marie: *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*, Grove Press Inc., Nueva York, 1960
- SMITH, Paul (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976
- TAYLOR, Richard: "Soviet Socialist Realism and the Cinema Avant-garde", *Studies in Comparative Communism*, Vol. XVII, N° 3 y 4, (1984), pp.185-202
- TAYLOR, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, I.B. Tauris, Londres, 1998
- TAYLOR, Richard: *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, Cambridge University Press, Cambridge, 2008
- TIKKA, Pia: *Enactive Cinema: Simulatorium Eisensteinense*, University of Art and Design Helsinki, Helsinki, 2008
- TODOROV, Tzvetan: *El Triunfo del Artista, La revolución y los artistas rusos:1917-1941*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2017
- TSIVIAN, Yuri: *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, Londres, 1994
- VAN DIJK, Teum: *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*, Gedisa, Barcelona, 1998
- WHITE, Hayden: *El Contenido de la Forma: Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós, Buenos Aires., 1992
- WHITE, Hayden: *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del S.XIX*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1992