

## Eisenstein

### La rebelión de las formas en el género histórico

Eliana Alvoz<sup>1</sup>

**Resumen:** *A lo largo de la Historia de la Humanidad es muy frecuente ver cómo el soberano se sirve de la imagen para transmitir un mensaje, una doctrina o legitimar su poder. En el caso de la industria del cine, ocurre lo mismo. De esta forma, Lenin o Stalin se sirvieron del cine de Sergei Eisenstein como propaganda política, claramente afín al régimen, que en unos casos u otros, como se verán en este estudio abogaron por impulsar nuevas formas técnicas y artísticas cinematográficas.*

**Palabras clave:** *Sergei Eisenstein. Cine. Género histórico. Realismo histórico soviético. Nacionalización del cine en Rusia. Nuevo Arte. Vanguardia. Cine mudo y sonoro.*

**Abstract:** *Throughout the history of mankind it is very common to see how the ruler uses the image to convey a message, a doctrine or legitimize their power. In the case of the film industry is the same. Thus, Lenin or Stalin served Sergei Eisenstein's film as political advertising, clearly related to the regime, which in some cases other, as seen in this study called for promoting new artistic techniques and film forms.*

**Key words:** Sergei Eisentein. Cinema. Historical genre.  
Soviet historical realism. Nationalization of cinema in Russia. New Art. Vanguard.  
Silent and sound films.

---

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de la Historia de la Humanidad es muy frecuente ver como el soberano se sirve de la imagen para transmitir un mensaje, una doctrina o legitimar su poder. Este hecho ya desde tiempo inmemorial es así, como ejemplo esclarecedor podemos situarnos en la Edad Media, Alfonso X supo utilizar la obra de arte como testimonio histórico de lo que él cuenta en su *Estoria de España*. Y lo mismo harán Abd al-Rahman II, Carlo Magno y Alfonso II, exceptuando que éstos utilizan el *expolia* como forma de legitimar su poder.

Si bien esto es así, entonces no nos parecería extraño que los grandes líderes de la Historia hayan utilizado la imagen como elemento transmisor de un mensaje. La referencia es clara, se trata de un recurso efectivo y cuyo uso repetitivo es grabado de forma involuntaria en el subconsciente del individuo. Quizás sea por este motivo que Lenin haya dicho del cine: “*De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante*”. La Rusia de Lenin estaba formada por una población donde casi el 80% de las personas era analfabeta. Por tanto, el cine se convertiría junto a la radio en el medio de comunicación más eficaz para la formación de los *mass media*. De ésta forma, el gobierno revolucionario ruso nacionalizaría la industria del cine, dando lugar a la creación de una escuela destinada exclusivamente a formar a los técnicos y artistas, que darían lugar al cine soviético. Cine que estaría imbuido prácticamente por las ideas triunfalistas de una revolución<sup>2</sup>. Ideas que repercutirían en el género histórico de Eisenstein que en este trabajo analizaremos y que darán lugar a un cine de propaganda política, que conforme vaya pasando el tiempo ira languideciendo al igual que el poder del dictador Stalin.

---

<sup>2</sup> Una característica de este tipo de cine es que suele ser tachado de “cine socialista” donde el protagonista no es el individuo, sino una masa colectiva que asiente y se mueve al unísono. Sin embargo, en lo que se refiere al género histórico de S.M. Eisenstein veremos cómo esto no siempre sucede así.

## EL REALISMO HISTÓRICO SOVIÉTICO

En el apartado anterior atisbábamos mediante unos ejemplos esclarecedores, como a lo largo de la Historia el poder se sirve de la imagen. En el caso de Rusia así lo hacen: Lenin y Stalin.

El cine en la Rusia zarista se había visto con malos ojos, partiendo del magnate Riabushinski, quien solicitó la prohibición de cualquier reproducción cinematográfica no controlada por los que apareciesen en la pantalla<sup>3</sup>, su vaticinio no erróneo, era que este nuevo invento supondría el fin de la moral y de la religión. Sin embargo, Lenin en 1917 decía del cine: *“El día que esté en manos de las masas y de los verdaderos rapsodas de la cultura socialista, será el más poderoso instrumento de instrucción”*. Pese a ello, quince años más tarde Trotski escribía que *“los bolcheviques habían sido verdaderamente tontos al no hacerse con el cine”*. Stalin, tenía ideas similares ya en 1923: identificando la cultura a la enseñanza, haciendo hincapié en que el cine tiene que cumplir una función educativa, ya que éste es un instrumento, una máquina. Hasta aquí podría decirse del cine soviético:

“Nuestro cine es, ante todo, un instrumento para lograr su objetivo fundamental – influir en la gente y reeducarla”

Por una parte, el cine era considerado por el público como un elemento de distracción o evasión<sup>4</sup>, mientras que para los cineastas como un arte. Gracias a ello la cinematografía soviética llegó a ser una de las más emprendedoras y reconocidas del mundo; directores como Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov y Lev Kulechov se encuentran como los verdaderos creadores de un cine de calidad artística. Éste cine de

---

<sup>3</sup> Esto es así porque Riabushinski se había visto ridículo tras aparecer por primera vez en un noticiario de 1914.

<sup>4</sup> La mayoría de los dirigentes bolcheviques pertenecían a la intelectualidad y preferían las bibliotecas al cine. El cine era considerado como una distracción más para el pueblo. Sin embargo, Lunacharski quien conocía la realización cinematográfica, sabía la implicación que éste podía tener en el espectador en: FERRO, Marc, “URSS: El cineasta en el castillo”, en: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p.171.

difíciles comienzos<sup>5</sup> alcanzó rápidamente una precoz madurez, siendo amparado como veíamos antes, por la Revolución. Pese a ello, la pobreza de medios tal y como lo expone Miquel Porter i Moix en la introducción al libro: *El cine soviético visto por sus creadores* posibilitó el desarrollo al máximo del ingenio creador de actores y realizadores.

Por otra parte, la necesidad de llevar a la pantalla un pensamiento coherente con la Revolución de Octubre y con las ideas leninistas y posteriormente stalinistas sobre el cine<sup>6</sup>, hicieron necesario el desarrollo de un importante aparato teórico, que Eisenstein desarrollará con gran grandilocuencia. Estéticamente, el primer cine soviético trató de amalgamar varias corrientes aún entonces en formación, desde los logros del expresionismo alemán hasta las teorías de los futuristas, pero como veremos en el apartado siguiente, el cine y la vanguardia siempre estuvieron imbuidos intrínsecamente.

No en vano, es necesario recalcar que el fin último de este cine es dar coherencia a la sólida armazón teórica en este país tan múltiple y variado como lo es la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Pero se ha de matizar dos claras diferencias entre el cine de Lenin y el cine de Stalin. Puesto que el primero entendía que vanguardia artística y vanguardia política van de la mano. Sin embargo, tras su muerte el 24 de enero de 1924 esto cambia, imponiéndose el realismo socialista. Por este motivo, muchos artistas se ven obligados a exiliarse a Alemania y posteriormente tras la llegada del nazismo emigrarán a Estados Unidos.

---

<sup>5</sup> La difusión del cine necesitaba el apoyo de una industria poderosa. Sin embargo, en este momento Rusia recién salía de una guerra y de una revolución. Se trataba de un país que luchaba con todo su empeño contra el hambre y la miseria.

<sup>6</sup> El cine había sido nacionalizado en 1919 por Lenin: “*El cine es la más importante de las artes*”. Que cuando muere en 1924, Stalin cambia de consigna: “*mantenerlo en nuestras manos*”.

Podríamos preguntarnos entonces: ¿Qué es lo que buscaban los directores con este tipo de cine tachado de “realismo socialista”<sup>7</sup>? Despertar las conciencias del pueblo. Y esto solo es posible partiendo de las corrientes vanguardistas donde comenzaran a expandir el conocimiento de los problemas sociales y de las vivencias de las personas por medio del arte. El referente en este caso son las primeras películas de Sergei Eisenstein donde se ven con claridad como prevalece la idea del triunfo de la Revolución. Y para que ésta funcione el pueblo debía luchar unido.

#### A. LA VANGUARDIA SOVIÉTICA: FORMA Y REVOLUCIÓN

La vanguardia soviética, es denominada de esta manera debido a que está comprometida con la revolución que espera transformar todo el universo sociocultural no solo de Rusia sino del mundo entero.

La caída del zarismo y la revolución de Octubre de 1917 parecían abrir el camino a una sociedad distinta en Rusia. Los artistas se comprometieron con la causa de la revolución soviética: “Una sociedad nueva, un hombre nuevo y una arte nuevo”. Esas eran las premisas y los objetivos que se abrían: futurismo, cubofuturismo o rayonismo, formalismo, constructivismo, suprematismo.

Los movimientos de vanguardias y sus figuras más importantes como el escritor Maiacovschi o el director teatral Meyerhol declararán su voluntad de reinventar nuevas formas al servicio de la revolución. Pintores como Popova, Kasimir Melevich, diseñadores como Rudchenko, Stepanova. Arquitectos como Melnikov, Tatlin, etc. A pesar de las curiosas polémicas son más los rasgos comunes que las diferencias, la fascinación por las ciencias y las máquinas, la construcción teórica como Maiakovski, la

---

<sup>7</sup> La primera alusión a este término aparece en un artículo de la *Literaturnaya Gazeta* (Gaceta literaria), del 25 de mayo de 1932, en el que se definía – en el lenguaje tautológico típico de la ideología - como un arte caracterizado por la “honestidad y la veracidad, y revolucionario en la representación de la revolución proletaria”, en: VV.AA., *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p.260.

obsesión por desmontar la representación burguesa como Pasternak y la necesaria relación entre arte y vida son la clave de este movimiento.



**Rodchenko, Malevich, Tatlin.**

Por tanto, los vanguardistas soviéticos desarrollarán la duplicidad de fundir en el arte la idea de Revolución a la vez de la Historia y posible cristalización de un nuevo orden social, cultural y simbólico. Este hecho puede explicarse tomando como ejemplo *el monumento a la III Internacional* que tenemos arriba, realizada por Tatlin en 1919.

Como sabemos el monumento que Tatlin propuso nunca llegó a construirse, quedando sólo la maqueta, pues esta idea purísimamente utilitaria jamás llegó a cuajar del todo. Por otra parte, la idea de monumento que se había tenido hasta entonces había cambiado totalmente, ya no se trataba de ensalzar la figura de alguien como el zar ni de ningún poder divino, sino del propio objeto. Por tanto, la idea del monumento cobra dos lecturas:

- Representa la potencia y la fuerza de esta nueva nación.
- Idea de colectividad. Para hacer un gran monumento no bastaba la inteligencia de Tatlin sino el trabajo de un colectivo. Se trataba de un monumento social

todo lo contrario de la idea de genio. Esta idea de lo colectivo estará fuertemente representada en las primeras películas de S.M. Eisenstein.

La idea de espiral, de zigurat que subía y que comunicaba a los hombres con el cielo, ya estaba presente en el mundo antiguo, lo innovador de esta nueva espiral colectiva que se levantaba era que dentro de esta habría unos cilindros que servían para que se comunicase los sucesivos estratos de la nueva sociedad soviética. De esta forma se constituía un arte que es colectivo y que es una especie de mezcla de arquitectura, ingeniería, escultura, etc. Esta es la idea más radical del constructivismo y que ellos llamarían *productivismo*.

#### B. NUEVAS FORMAS CINEMATOGRAFICAS SE RESPIRAN EN RUSIA

La ambivalencia que antes mencionábamos se hace explícita en el trabajo artístico, aunque también en la escritura. Se trata del rechazo a toda autonomía de la forma frente al contenido tan característico de las dos grandes corrientes artísticas del periodo, el constructivismo y el futurismo, y que Maiakowski resume con la siguiente frase “*Me di cuenta de que `igual pero sobre otras cosas´ era imposible*” donde revela la voluntad de crear un arte nuevo, acorde con el proyecto revolucionario. Sin duda, Eisenstein, Maiakovski y tantos otros proclaman su voluntad de decir lo Nuevo, tratándose de la creación de nuevas formas que expresen los nuevos contenidos<sup>8</sup> que como veíamos antes también se expresan en la pintura, escultura y arquitectura del momento.

Sin embargo, referido al desarrollo de un Nuevo arte se ha de considerar lo que escribe Eisenstein en su *Cuaderno de trabajo sobre el proyecto de realización de EL CAPITAL*<sup>9</sup>:

23 de noviembre 1927

---

<sup>8</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 31-36.

<sup>9</sup> Redactados por S.M. Eisenstein durante los años 1927 y 1928.

*Es necesario considerar como un principio básico de la filmación, el principio que abarca, como un método de composición, desde la obra en su conjunto hasta el más mínimo detalle de ésta; y, no menos cierto, hasta los elementos puramente técnicos de la forma general (...).*

La nota continua, pero estas líneas bastan para hacernos una idea de que S.M. Eisenstein pensaba la obra como un conjunto, cuidando todo detalle, por más ínfimo que parezca y este rasgo podría llevarnos a entender el por qué su interés de establecer distintos métodos cinematográficos que a fin de cuentas solo buscaban conquistar al espectador. Y que pese a los numerosos escritos sobre el montaje de Eisenstein, caben resumirse de la siguiente manera:

a) Montaje métrico: organiza los planos a partir de su duración real (el tiempo en el que se desarrolla una determinada acción).

b) Montaje rítmico: organiza los planos en función de la duración que transmite debido a su tamaño (un plano general siempre será más largo que el primer plano de idéntica duración, puesto que el segundo se lee con mucha más rapidez).

c) Montaje tonal: busca fragmentos relacionados por su “sonoridad emocional”, unificando aquellos planos que proponen las mismas emociones, la misma “tonalidad”.

d) Montaje armónico: siguiendo el léxico musical, de la misma manera que la tonalidad confiere un tono general a la obra, hay que contar todos los estímulos visuales, hasta los más tenues, que proporcionan una armonía emocional específica al conjunto.

e) Montaje intelectual: es aquel que incluye y combina los cuatro anteriores atendiendo a la duración, ritmo, tonalidad y armonía de cada plano. La escalera de Odessa se basta por sí misma para explicar plenamente este concepto.



### **EL HEROÍSMO MONUMENTAL DE LAS PELÍCULAS MUDAS.**

El cine que analizaremos de S.M. Eisenstein<sup>10</sup> se corresponde con la cronología que barca desde 1924 con la realización de su film *Stachka (La Huelga)* hasta la realización de *La línea general (lo viejo y lo nuevo)* en 1929. Pese al gran entramado cinematográfico del mencionado cineasta, cabe mencionar que solo analizaremos aquellas películas que creemos tuvieron mayor relevancia en lo que se refiere al género histórico. Si bien, éstas se hayan correspondido a un hecho real o meramente ficticio, puesto que fue reelaborado por el propio director.

El cine mudo de S.M. Eisenstein al igual que sus contemporáneos socialistas eran obras dinámicas, donde no solo se trataban obras de propaganda política sino también de grandes efectos estéticos. De esta forma Eisenstein se convirtió rápidamente en el director más ambicioso e innovador del cine soviético, donde sobreabundan los primeros planos, contrapicados, picados, etc.

Sus experimentos como ya se ha mencionado anteriormente, beben de varias fuentes, pero fue sobre todo su manifestación teatral, lo que influyó en gran medida en sus películas. Éstas calificadas, como el “realismo heroico” en el arte soviético de los años veinte. Esta tendencia tenía su origen inmediato en el período de la guerra civil, en el que se produjeron líricos retratos de los episodios de acción colectiva. En los dramas y novelas de agitación, el héroe se identifica con la masa y para los espectadores esto resultaba tan directo como un cartel de propaganda. A mediados de los años veinte, cuando la vanguardia estaba en decadencia, la mayoría de los pintores, escritores y dramaturgos aceptaron la obligación de celebrar la revolución o de representar a la sociedad soviética por medio de una versión del “realismo”<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Sergei Mijailovich Eisenstein nace en Riga el 10 de enero de 1898 y muere hacia el 10/11 de febrero de 1948, mientras escribía una carta a Kuleshov sobre el color.

<sup>11</sup> BORDWELL, David en: “Heroísmo monumental: las películas mudas”, en: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 60-61.

A. LO POLÍTICAMENTE SUYO

Las películas en las que se hace referencia en este apartado manifiestan una serie de características generales: dinamismo en las escenas, el protagonismo no lo adquiere un héroe en concreto sino la masa humana, numerosos planos y en cuadros en espacios pequeños.

a. LA HUELGA

Formaba parte de un ciclo de siete películas titulado *Hacia la dictadura*, que Eisenstein propuso a la sección política del Proletkult. Su fin era recordar las etapas de la marcha hacia la revolución de Octubre, revolución a la que deberá consagrarse la última película de la serie.

*La Huelga* único episodio que llegó a rodarse de este ciclo, se realizó en 1924. La obra manifiesta una lógica histórica real que integraba en este ciclo revolucionario una película sobre los movimientos obreros de 1905. Se trata de una historia paradigmática de una de esas huelgas que constituyeron una especie de ensayo de la revolución de 1917, lo que supuso una primera liberalización del régimen que buscaba apaciguar la agitación a través de su transformación en una monarquía constitucional. Aunque la revolución de 1905 tuvo algún éxito, lo que nos muestra S.M. Eisenstein y sus guionistas<sup>12</sup>, es una huelga frustrada, que acaba entre lágrimas y sangre.

En la última secuencia, quizás la más conocida de esta película, tiene lugar un paralelismo entre la masacre del ganado en el matadero y una masacre de obreros ejecutada por las fuerzas del orden.

---

<sup>12</sup> Entre los guionistas estaba Griogori Alexandrov, su compañero durante varios años y con quien realizará todas las películas que analizaremos en este trabajo, salvo las películas encomendadas por Stalin: *Alexander Nevsky* e *Iván el Terrible*.



**Escena final de *La Huelga* (1924).**

*La Huelga* es la representación de muchas historias movidas por un único hilo conductor. La obra comienza con el suicidio de uno de los obreros, quien tras haber sido injustamente humillado, decidió quitarse la vida. El ahorcado oscila entre las máquinas como para evidenciar o reforzar la idea de que fue la propia fábrica quien lo ha matado. Los obreros rebelados ante la violencia patronal dejan de trabajar<sup>13</sup>. Por consiguiente, la fábrica se detiene: una enorme rueda se inmoviliza mientras que, en sobreimpresión, un grupo de obreros observa el objetivo, cruzados de brazos. Este es resumen el *modus operandi* de Eisenstein: de un plano al siguiente o con menos frecuencia, en el mismo plano, similitudes u oposiciones, identificaciones o diferencias, vienen a elaborar un discurso.

Pero en la imagen congelada, es decir, en este montaje del plano, con los obreros de brazos cruzados aparecen tres hombres que podrían recordarnos a las Edades del hombre, aspecto clásico que aparecía en Hesíodo u Ovidio, y que fue representado hasta la saciedad en el arte de occidente. Aspecto arquetípico que Eisenstein conocía muy bien, y que tergiversa, puesto que el joven, musculado que mira arrogantemente está plantado ante el objetivo de la cámara. Se trata evidentemente, no tanto de un obrero

---

<sup>13</sup> Lo mismo harán los tripulantes del *Acorazado Potemkin* cuando el capitán les incita a comer carne podrida.

real como de un tipo, un obrero modelo según los criterios estéticos del futuro realismo socialista<sup>14</sup>.



**Con los brazos cruzados en la fábrica paralizada de *La huelga*.**

Es en sus primeras películas cuando Eisenstein renuncia a la psicología burguesa en aras de la tipificación social. Así mismo el joven obrero funciona como prefiguración de la belleza de la huelga. Se establece una contraposición entre la belleza de mundo rumoroso y pacífico del pueblo frente al ajetreado mundo de las máquinas asesinas. Y reforzando la idea de un pueblo vencedor, donde la alegría es colectiva, se contraponen la idea del capitalismo que quiebra la colectividad, separa los cuerpos entre sí, no sólo los somete, sino que los aísla y aprisiona. A las opresiones obreras se enfrentan el mundo exclusivamente lingüístico del capitalismo, que lo que hace es enfrascar a las personas y romper la relación directa que éstas tienen. Posteriormente Eisenstein en *La línea general*, presentará el mundo pre-capitalista como algo peor que el capitalismo en sí, según la doctrina marxista. Así mismo, en *La huelga* Eisenstein juega geoméricamente con la forma del círculo, que representa simbólicamente la idea de unión del pueblo, que es amenazado por el capitalismo, los militares y los delatores. En éstos últimos recae sobre todo un fondo real de verdad histórica<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Aunque ya se ha aludido al realismo socialista, cabe decir que no fue hasta agosto de 1934 cuando se adopta el realismo socialista como política de creación.

<sup>15</sup> Desde principios de siglo, Sergei Zoubatov había defendido la idea de un socialismo policial. Se trataba de infiltrar en el movimiento obrero soplones cuya función debía ser canalizar las huelgas y, en ocasiones, desencadenarlas para permitir la represión.

Al que los personajes que representan al capitalismo, los delatores son representados como individuos solitarios, ataviados con sombreros, siempre en la oscuridad, frente a la luminosidad obrera. Éstos viven en toneles enterrados en tierra. Mientras que los obreros se sitúan en el medio, ya que manifiestan ser la tierra buena y justa.

En este film todavía la construcción del espacio es simbólica, a medida que S.M. Eisenstein vaya rodando sus películas se irá alejando de esa construcción reforzando la abstracción<sup>16</sup>, tan característica del cine soviético.



***La Huelga: los obreros y el contraamaestre. / Motines obreros.***

*La huelga* recrea la acción obrera. Pero la violencia en este tipo de cine, no es solo violencia sino que es así mismo, la energía, el poder, la vida. La represión que S.M.

Eisenstein presenta aquí es doble: la primera manifiesta la brutalidad, alude a los soldados quienes con mangueras dispersan la masa. Cuando los hombres se retuercen exageradamente bajo los



**Represión policial.**

chorros de espuma, no se sabe si lo que sientes en dolor o placer. La segunda represión es una masacre, un niño inocentemente debido a su ignorancia arroja de broma desde un

---

<sup>16</sup> La idea de abstracción S.M. Eisenstein la expresa intercalando en buen grado líneas y cuadros para hacer emerger la violencia formal de la imagen a través de un juego de oposiciones de movimientos.

tercer piso un gato. Al mismo tiempo un soldado arroja al niño desde lo alto de los mismos pisos, pero esta vez en serio.

Ya en esta película S.M. Eisenstein utiliza el montaje paralelo y simple de utilizar dos imágenes completamente distintas sucesivas para que el espectador cree una relación. En este caso el montaje se realiza entre hombre y ganado. Sin embargo, esta aparente ineficacia de la comparación llevará a Eisenstein a desarrollar un cine más intelectual que mueva la conciencia del espectador, puesto que el fin último de este cine era modificar políticamente al observador.

El final de *La huelga* no lo logró su objetivo, escribe: “*no tuvo ese efecto sangriento sobre la audiencia obrera por la simple razón de que en el espíritu obrero la sangre de ganado se asocia ;con el jefe principal de la fábrica de recuperación de sangre en los mataderos! En lo que se refiere a los efectos sobre el agricultor, acostumbrado él mismo a degollar al ganado, era completamente nulo*”.

b. *EL ACORAZADO POTEMKIN* Y SU PARADOJA HISTÓRICA

Se trata de la segunda película y la más conocida, fue rodada por S.M. Eisenstein en 1925. Aparentemente si pensamos en un barco o en el mar nos suscitan ideas de paz, tranquilidad, quietud, y así se podría decir que comienza *El Acorazado*<sup>17</sup>, pero de repente todo eso se torna en dinamismo, movimiento. El sosiego parece corromperse, dando lugar al despliegue de la masa donde unos tripulantes se rebelan ante el capitán que les incitaban a comer carne en mal estado.

En esta película, el director demuestra que aprendió del fracaso de *La huelga* y cambia la forma de captar la atención del espectador, deja de lado las comparaciones chocantes, hombre como animales, y se prepara para despertar su conciencia hasta incitarle al movimiento del escándalo, de la rebelión. Cambia el método, pero no el

---

<sup>17</sup> Antes de que comience la acción, el público es interpelado unas palabras de Lenin en 1905: “*Revolution is war. Of all the wars know in history it is the only lawful, rightful, just, and truly great war... In Russia this war has been declared and begun*”.

objetivo, la función sigue siendo la misma “reeducar”. Y esto se debe a que es una de las películas que mejor ha conseguido evocar la situación revolucionaria.

El artista reconstruye lo verdadero mediante hechos imaginarios, aunque este hecho no quita que el cineasta se haya informado previamente<sup>18</sup>, que a diferencia de *La madre* de Pudovkin, que se trata de una novela, Eisenstein nos presenta lo que es una reconstrucción histórica. Lo que Eisenstein reproduce en *El Acorazado Potemkin* es todo un imaginario<sup>19</sup> que aporta información modificando nuestra visión de la historia, sin olvidar que el objeto de la historia no es solamente conocer los fenómenos pasados, sino estudiar los vínculos que lo unen con el presente.

Del film destacan: la secuencia de la bahía neblinosa que se rodó casualmente y que fue el resultado de un día de descanso forzoso debido a la ausencia de sol. Sin embargo, la secuencia de los fusilamientos en la escalinata de Odessa, que no figura en ningún tratado de escenografía, fue rodada con 170 planos. Es en ésta donde crea un tempo artificial, que hace que la secuencia dure aproximadamente 6 minutos. La fuga en perspectiva por las escaleras fue fruto de su imaginación, pero la idea de la gente corriendo y rodando, se le ocurrió al ver unos huesos de cereza rodando desde lo alto de la escalinata. De esta forma surge el ritmo en el cine.

c. *OCTUBRE* ROMPIENDO LOS ESQUEMAS

Si en *La huelga* se nos mostraba a un pueblo que luchaba por liberarse de la opresión del régimen. Aquí no será diferente, la idea de revolución y de la lucha del proletariado se manifiesta esta vez en 1927 con motivo del aniversario del triunfo de la

---

<sup>18</sup> Eisenstein al abandonar el proyecto de *1905* lo reescribe y en base a que buscó a los supervivientes de la masacre de Odessa y que incluso localizó dibujos hechos por unos franceses que habían sido testigos de lo acontecido dio forma a lo que sería una de sus más conocidas películas *El Acorazado Potemkin*. Con medios escasos, pudo llevar a cabo el proyecto debido a una serie de experimentos técnicos, mediante el uso de pantallas reflectantes, fotografía desenfocada, plataformas móviles entre otros. Eisenstein erige su película en 1290 planos, mediante el montaje rítmico.

<sup>19</sup> Respecto a este aspecto del imaginario, no hemos de olvidar que S.M. Eisenstein procedía del mundo del teatro, por tanto no solo conocía muy bien la tradición histórica sino que sabía cómo desvirtuarla de la realidad.

Revolución que se cumplía el 7 de noviembre. El guión realizado por S.M. Eisenstein y Alexandrov fue aceptado en febrero y el rodaje comenzó en abril. En septiembre su director de fotografía, Édouard Tissé, seguía rodando, mientras que Eisenstein estaba montado. La velocidad con la que fue hecha dio lugar a que estuviese finalizada para la fecha precisada por el aniversario.

*Octubre*, es la celebración de la revolución<sup>20</sup>, mediante una obra cinematográfica intelectual. Obra documental sobre los impetuosos sucesos de San Petersburgo, desde la abdicación del zar Nicolás hasta la conquista del poder por parte de los bolcheviques. Se rodó en Leningrado<sup>21</sup>, obstaculizando la vida cotidiana de la ciudad. En pleno día levantaban puentes que solo se hacían de noche. Para su realización preciso cuarenta y nueve kilómetros de película, usados para dos mil metros de film montado. Seis meses de rodaje, cien mil hombres ante la cámara. Rodada entre cuarenta y sesenta horas sin interrupción. Son muestras esclarecedoras de la lógica cinematográfica de Eisenstein: montaje cortado, rechazo de la psicología individual, gusto por lo épico, organización formal y temática alrededor de oposiciones sistemáticas.

*Octubre* fue criticado por su contenido simbólico y su excesivo formalismo. Ya que para S.M. Eisenstein la revolución no era simplemente un hecho histórico, sino un hecho cotidiano y continuo. Este hecho era visible en el día a día de la sociedad soviética de entonces. Y por tanto es bastante comprensible que el uso del cartel haya movido a numerosos ciudadanos a apoyar la revolución. Así como se manipulaban carteles para incitar al ciudadano a levantarse contra el poder o para vender una película financiada por la política de Lenin, del mismo modo se utilizaría la lente de la cámara no solo para

---

<sup>20</sup> Muchos de los participantes de la revolución; guardias rojas, soldados y marineros aparecen en la película. Entre ellos Nikolai Podvolsky uno de los líderes del levantamiento armado. Cuando la película fue hecha en Leningrado, sus calles, los edificios, el palacio de invierno, los pasillos del Smolny, eran los mismos que en aquel año profético.

<sup>21</sup> Para el rodaje de *Octubre* véase el texto publicado por el *Komsomolskaïa Pravda* (diario de las juventudes comunistas) en 1928 y aparecido en *Les lettres françaises*, traducción de Antoine Vitez el 6 de octubre de 1966.



el servicio de la “utilidad social” sino que también como medio de plantar cara a las teorías del momento sobre el arte como reflejo de la sociedad.



**Alexander Rodchenko, póster para *El Acorazado Potemkin*, 1915.**

*Octubre* es una película dedicada al proletariado de Petrogrado, héroes de la Revolución de Octubre. Al tratarse de un film mudo, hay continuos intertítulos, de hecho la película de abre de la siguiente manera:

*“Sentimos legitimo orgullo de que recayese sobre nosotros la suerte de comenzar una nueva época de la historia universal”* Vladimir Ulianov (Lenin).

Lo que hacen que el espectador adquiera una mayor conciencia de la Revolución. Se trata de una continua lucha entre el Gobierno Provisional y los Bolcheviques. Se muestra al pueblo unido de forma fraternal, amigos que comparten los alimentos y se ayudan unos a otros, se ríen, se abrazan, comparten un mismo ideal y son conscientes de ello. Expresando nuevamente la composición circular que antes mencionábamos.

Es a partir de esta obra cuando S.M. Eisenstein comienza a romper los esquemas, es decir, él que se había mantenido cerca de la gente, comienza a alejarse y a rodar con total intención planos generales de movimientos enormes de masas más geométricos que orgánicos. Comienza a dejar de lado la toma del rostro humano, para

volver su atención a los objetos<sup>22</sup>: estatuas, vasos, soldados de plomo, etc. todo contribuye a la creación de metáforas. Los planos del primer ministro Kerenski<sup>23</sup>, el jefe SR tan odiado por los bolcheviques, se entremezclan con los planos de un pavo mecánico o con las estatuas de Napoleón.

Quizás la imagen que más llame la atención o la más conocida del film sea la primera vez que se alza el puente momento en el que el cuerpo yacente cae al vacío, acto seguido, el caballo cae al tiempo que la bandera que quería resguardar el joven que muere asesinado con violencia por los burgueses y sus paraguas. Sin embargo, otro punto que se ha de destacar es la importancia que en esta película adquieren las mujeres, éstas defienden el Palacio de Invierno como si fuesen los verdaderos soldados.

*Octubre* fue una película difícil de montar, no sólo por falta de tiempo y por la experimentación del montaje discursivo que deseaba hacer Eisenstein, sino también debido a las luchas ideológicas dentro del mismo partido. La expulsión de Trotski en 1927, le obligó a proponer un nuevo montaje más cercano a la nueva línea política. En realidad, estaba en marcha una revolución política sobre la estética comunista, revolución que iba a dejar a numerosos artistas en la cuneta. Marc Ferro analiza en profundidad este triple movimiento<sup>24</sup>:

- 1) Rechazo del esteticismo a favor de una forma inteligible para las masas.
- 2) Por motivos de preocupación económica, Stalin desea que el cine sea una actividad rentable: por consiguiente, es preciso producir para el pueblo. Y producir para el pueblo, Andrei Jdanov, pensador del realismo socialista, comienza a teorizar con profundidad sobre lo que ello significa.

---

<sup>22</sup> La admiración por los objetos y las máquinas es algo típico de las Vanguardias pictóricas de la época (cubismo, constructivismo, suprematismo, futurismo). Éstas daban valor al uso de la forma geométrica regular como defensa e ilustración de la era de la máquina generalizada.

<sup>23</sup> Alexander Kerenski (1881-1970): Abogado, miembro del movimiento socialista-revolucionario (moderado) fue ministro de Justicia del gobierno del príncipe Lvov. Más tarde fue ministro de la Guerra y Primer ministro después de las jornadas de julio. Fue expulsado del poder por la revolución de Octubre en: CORFE Tom, *Las revoluciones rusas*, Madrid, Akal, 1991, pp. 26-28.

<sup>24</sup> FERRO, Marc, "URSS, le cinéaste dans la cité", en: *Cinema et Histoire*, París, Denöel, 1977.

3) Una mutación de captación social del partido implica la ascensión al poder de capas mucho menos cultivadas y mucho más marcadamente anti-intelectuales, a imagen precisamente de Stalin. Es en esta etapa cuando el arte (como la sociedad) se dispone a perder cualquier libertad de acción.



**Nicolas II, Lenin y Trotski durante una reunión del partido bolchevique,  
Napoleón: tres figuras del poder en *Octubre*.**

Antes en el apartado de *La huelga* se había aludido a la idea de unidad representada a través del círculo, aquí en *Octubre* sucede algo similar, se podría establecer un símil, ya que el film comienza y termina con una cita Lenin, como si se tratase de una fórmula cíclica:

*“Ahora en Rusia deberemos ocuparnos de instaurar el Estado Socialista proletario”* V. Uliánov (Lenin).

Finalmente *Octubre* concluye con el triunfo de la revolución, pero no antes sin hacer mención a palabras como: *“pan, paz, tierra, hermandad, confraternización”*, volviendo a la idea de que si el pueblo lucha unido, la victoria es segura.

**B. LA LÍNEA GENERAL (LO NUEVO Y LO VIEJO)**

El objetivo de la película era mostrar cómo el socialismo había permitido que los agricultores rusos pasaran en pocos años del ganado flaco, con el que comienza *La línea general*, a los tractores infatigables, con los que termina, dando lugar a lo que sería: *“¡Tierra gratis!”*.

El guión realizado por Eisenstein y Alexandrov, buscaba recrear la “línea general” del XIV Congreso del partido, celebrado en diciembre de 1925.

Nuevamente como en las anteriores películas, se abre con un texto de Lenin: “*Nuestro movimiento se resiente durante estos últimos años por la sencilla razón de que los militantes locales están demasiado absorbidos por el trabajo local; por esta razón es necesario desplazar, sin el menor género de dudas, el centro de gravedad hacia el trabajo en el plano nacional*”. Ésta vez Eisenstein alude de forma textual<sup>25</sup>, a modo de crítica, a la pobreza y la alta tasa de analfabetización que había dejado “*el viejo régimen*”. Ésta solo podría ser paraliza mediante la unión entre industrialización y modernización agrícola<sup>26</sup>, tal y como finaliza el film.

Por tanto podría tratarse de una oda sobre la mecanización del campo que parte de la pobreza, la miseria de donde surge una mujer llamada Marfa, la verdadera heroína de la historia, puesto que es ésta quien logra llevar la “*máquina*” (el tractor) al árido campo.



Pese al carácter triunfalista con el que finaliza la obra, las continuas alusiones que hace Eisenstein sobre los últimos acontecimientos políticos es algo ineludible, que

---

<sup>25</sup> En las anteriores películas esta idea se manifiesta a través del colectivo representado, pero no de forma literal sino por medio de intertítulos.

<sup>26</sup> Aquí se hace manifiesto una cierta vinculación por las posiciones (de derechas) de Nikolai Bujarin, quien promulgaba este desarrollo económico de la URSS en: BOUQUET, Stéphane, *Sergie Eisenstein*, El País, 2008, p. 45.

merecen destacada mención: en 1928 momento en el que comienza a ser rodada Stalin pretendía librarse de la derecha del partido (Bujarin, Alecei Rykov y Mijail Tomski) dando un giro hacia la izquierda y comenzando a atacar los *kulaks* (los agricultores), que vivían de su iniciativa individual, y cualquier forma de capitalismo agrícola. Por eso, Marfa en un momento dado dice al resto de sus compañeros campesinos: “¡Es imposible vivir así! (...) Hay que unirse”.

Así mismo, la película además de funcionar como propaganda política funciona como aspecto documental, ya que por una parte recoge lo que mejor sabe hacer Eisenstein, rodar rostros, en este caso los retratados son pobres campesinos, cuyo aspecto es similar a las retratadas por fotógrafos documentales como Dorothea Lange y Walker Evans<sup>27</sup>. Eisenstein los presenta utilizando la misma técnica que los fotógrafos. Aparecen siempre en primeros planos: el pobre, el desvalido, el humilde, etc.



#### *Escenas de La línea general.*

Dejando de lado la carga humanizadora que expresa Eisenstein, en *La línea general* hay otro rasgo que destacar y es la estructura narrativa que propone la sustitución de la religión ortodoxa, por otra que tiene éxito al derramar la leche. El film tiene grandes alusiones a la religión: la procesión (ortodoxa), el ganado, y por último la

---

<sup>27</sup> Éstos fotografías años más tarde fueron encargados por la Farm Security Administration para fotografiar a los pobres campesinos americanos en: FREEMAN, Michael, *El estilo en fotografía: las enseñanzas de los grandes profesionales*, Madrid, Hernann Blume, 1986, pp. 80-81.

máquina<sup>28</sup>. Siendo ésta última la nueva religión, considerada por las Vanguardias, y tal vez por ello cobre especial protagonismo a lo largo de la película. Pero, Eisenstein lo que propone en *La línea general* es sin duda alguna, la religión del comunismo.

Si antes veíamos que había una clara alusión entre los retratos en primer plano de Eisenstein y aquellos representados por los fotógrafos documentales, también lo hay en lo que se refiere en el ámbito de las artes plásticas de las Vanguardias. Ya que Eisenstein no solo conocía muy bien lo que profesaba la Vanguardia, sino que era un vanguardista de pies a cabeza. En la secuencia de la siega hace alarde de su conocimiento artístico, “*la mies se pasa*” se lee en el intertítulo. En esta secuencia las escenas presentadas recuerdan al realismo de Millet, y a las *campesinas* de Van Gogh, debido a la veracidad de la imagen y al sinuoso movimiento de la siembra.



*Las espigadoras, Millet / Campesinas cavando la nieve, Van Gogh / La línea general (lo viejo y lo nuevo).*

El verdadero mérito que tiene Eisenstein en esta película se debe a que practica el montaje extático: “Por medio de todo un sistema de procedimientos técnicos ingeniosamente elaborados, se llega a provocar en el “paciente” un determinado estado de exaltación, de excitación nerviosa, de éxtasis”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> El culto a la máquina es algo que está presente a lo largo de la película, la llegada de la desnatadora es la causante de la alegría y el fervor del pueblo campesino. Y lo mismo sucederá ante la llegada del tractor. Por tanto, podría tacharse de un nuevo paganismo.

<sup>29</sup> BOUQUET, Stéphane, *Sergie Eisenstein*, Madrid, El País, 2008, pp.48-49.

***¡QUÉ VIVA MÉXICO!* UNA PELÍCULA QUE DIO MUCHO DE SÍ.**

Después de haber estado en Hollywood y de no probar fortuna, se traslada a México donde se nutre de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfonso Siqueiros, grandes pintores muralistas (muy asociados al Socialismo), pero además de Jean Charlot y Roberto Montenegro. Prueba de ello son las numerosas alusiones que Eisenstein hace en su infortunado e interrumpido film.

*¡Qué viva México!* (1931) describía un recorrido panorámico de la historia y cultura de esa nación. Por tanto, antes de emprender la realización de dicho film, Eisenstein se empaparó del estudio de este peculiar país e intentará comprenderlo, para así realizar con la mayor veracidad posible una película que dará mucho de sí.

A Eisenstein le maravillaba que México en 1910 hubiese tenido una revolución socialista. Antes de exiliarse había conocido en Moscú a Diego Rivera, quien le inspiraría la realización del film en cuestión. Por otra parte, le entusiasmaba el arte monumental de los muralistas, que combinaban técnicas de vanguardia con tradiciones populares indígenas.

Eisenstein y Alexandrov planificaron la película como una serie de “narraciones breves”, cada una de ellas sobre una región y período diferente en la que se adscribía la alusión a un artista mexicano, desde Posada a Orozco. La construcción sería simétrica, centrada, con tomas de calidad y buena fotografía.

La película representa de manera artística las costumbres mexicanas, transformando al país en una obra de arte. En esta se ve como a Eisenstein no solo le influyeron los artistas ya citados, sino también el arte precolombino y la “pura estructura lineal” del paisaje y vestuario mexicano, sus dibujos muestran un estilo

“pictográfico”.

masas

fluido, con un



Despojados de sombras, trazaba sencillas

“protoplásmicas” de contorno simple y

estilo entre Matisse y Cocteau<sup>30</sup>.

Es evidente que un cineasta como S.M. Eisenstein no solo ejerció influencia en los artistas mexicanos de la plástica, fotografía<sup>31</sup>, grabado y dibujo –como expone Eduardo de la Vega Alfaro en su libro, *Del muro a la pantalla: S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*- sino también en el cine. Y por eso merece la pena resaltar la gran repercusión que su interrumpido film *¡Qué viva México!* ha tenido en el cine nacional mexicano.

Para empezar se ha de mencionar que las secuencias grabadas habían sido desperdigadas<sup>32</sup> y vendidas en escenas sueltas. La Metro adquirió en una subasta parte del film que luego utilizó en *¡Viva Villa!*, mientras que otra parte paso al productor Sol Lesser, quien con ellos realizó *Tormenta sobre México* (1934), cortometraje que destaca porque mantuvo el episodio de Maguey. Una amiga del propio Eisenstein, Mary Seaton, utilizó otra parte en la película *Tiempo al sol* (1939), de influencia decisiva en el posterior desarrollo del cine mexicano. Más tarde, W. Kruse, *Mexican Symphony* (1941), Jay Leyda, *Eisenstein mexican film; Episodes for study* (1957) en que se acomoda en serie el material según fue filmado.

Por otra parte, Sinclair y Lesser, montaron otro corto titulado *El día de los muertos*. La pérdida de su película mexicana sumió a Eisenstein en un período de

---

<sup>30</sup> La mayoría de estos dibujos fueron incautados en la aduana a su regreso a los Estados Unidos en: BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999, p.41.

<sup>31</sup> En México conoció a los fotógrafos Agustín Jiménez y Luis Márquez, que formaban parte de la vanguardia mexicana en fotografía, pero también a Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo y Paul Strand en: REYES, Aurelio de los, *El Nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.110.

<sup>32</sup> En enero de 1932, luego de un largo periodo de conflictos, Sinclair rompe definitivamente con Eisenstein y no le permite ni siquiera montar la película. El Gobierno de los EE.UU. solo le otorga una visa de tránsito, por lo que debe ir a Nueva York para embarcarse a Europa sin pasar por Hollywood. Tanto el Gobierno mexicano como el soviético intentan comprar el material impreso y ponerlo en manos de su realizador, pero Sinclair se niega y lo da a Sol Lesser para su edición.



depresión aguda y durante el resto de su vida mantuvo el telegrama de Sinclair clavado sobre la mesa.



Imágenes: Izq.- Eisenstein entró en contacto con el mural de David Alfaro Siqueiros, *Entierro de un obrero*, con una fotografía de Weston reproducida en *Idols Behind Altars* de Anita Brenner. Foto: Museo Eisenstein de Moscú.

Dcha.- De acuerdo con Jay Leyda, discípulo de Eisenstein, el episodio filmado en Yucatán estaría dedicado a Siqueiros, la emulación es un hecho obvio. Foto: Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú, RGALI.



Reproducción cinematográfica de Eisenstein y Tissé del mural *Entierro de un obrero de Siqueiros*, en un campo henequenero de Yucatán. Foto: Archivo Estatal de Literatura y Arte de Moscú, RGALI.

## LA PELÍCULA

Reconstrucción del film hecha en 1979 a manos de su colaborador Grigori Alexandrov. Realizada en cuatro episodios, más un prólogo<sup>33</sup> y un epílogo, basándose en las anotaciones del propio Eisenstein. No es más que un poema visual donde grandes

---

<sup>33</sup> En el prólogo se explica cuál fue la situación y por qué no se llegó a terminar la película. Además de reproducir cómo se llevó a cabo la reconstrucción, basándose en los datos que el propio Eisenstein dejó, tratando con ello de conservar el estilo de dicho director.

construcciones, extrañas figuras y estatuas aztecas construyen una inmensa escenografía del Tiempo Ordinario, donde las semejanzas y metáforas se entrelazan de forma dialéctica entre los cuerpos y las piedras.

Sin embargo, hay quienes ven que en los bellos paisajes, las nubes fotogénicas y la exaltación del indígena que son manifiestos en la película de Eisenstein son los tres elementos sobresalientes de esta propuesta estética, que posteriormente derivará en la pintura muralista de Diego Rivera. Pese, a esta influencia plástica descrita no se ha de olvidar la referida al cine, puesto que la combinación de las técnicas norteamericanas de filmación y la sobriedad en el tratamiento de la revolución, así como el movimiento de la cámara (travelling, panorámica, grúa) solución muy recurrente en este film también se da en el cine Fernando de Fuentes en: *El prisionero* 13 (1933), *El compadre Mendoza* (1933), *Vámonos con Pancho Villa* (1935) y *Allá en el Rancho Grande* (1936) sobre todo esta última es la que mayor relación tiene con *¡Qué viva México!*.

#### **SUS ÚLTIMAS PELÍCULAS: UN RETORNO “MANIPULADO”**

El espectador al contemplar estas nuevas películas en comparación a las películas de la primera época de Eisenstein podría preguntarse si ¿Se trata del mismo director? O bien si ¿Son una traición a los principios del montaje?

Estas últimas películas han de entenderse en su contexto. La práctica docente de Eisenstein y sus últimas reflexiones teóricas aportan algunos puntos de acceso, pero otro elemento del contexto lo da la práctica cinematográfica de la época. Y es que hacia el año 1932 surgió el concepto de *realismo socialista* el cual dos años después se había convertido en un término general casi a modo de doctrina, que paulatinamente se impuso como versión restrictiva en todas las artes. De esta forma muchos artistas consagrados hasta entonces sufrieron ataques furibundos al no aceptar esas nuevas condiciones: Shostakovich y Meyerhold. Y lo mismo ocurrirá con ciertos directores de

cine, el asunto de *El prado de Bezhin*, así como los problemas que tuvo Dovzhenko con *Shchors* (1939) fueron una advertencia a los directores para que no sobrepasaran ciertos límites. Dando lugar a un canon que se ajustaba a la norma política.

El nuevo cine soviético, proponía una visión positiva y heroica, de acción espectacular y con una visión de futuro socialista. Aspectos que no todos los directores estaban dispuestos a seguir al pie de la letra.

#### A. EL REGRESO A SU PATRIA

Tras su viaje a México, Eisenstein regresa a la nueva URSS de Stalin, donde el nuevo régimen hacía notar su puño cada vez más sangrante. Es en este momento cuando el cine soviético es centralizado y sometido bajo el mando de Boris Chumiatski<sup>34</sup>, a quien se opondrá S.M. Eisenstein en repetidas ocasiones<sup>35</sup>. Ambos mantenían posturas totalmente distintas respecto a para qué debía servir el cine: “*tensar al espectador, no para entretenerlo*” exponía nuestro director en un texto que le escribía en 1932. De esta forma, grandes proyectos suyos fueron rechazados por el Goskino (cine de Estado), dando lugar al surgimiento de nuevos directores Alexandrov, Pudovkin, Dovjenko, Trauberg afiliados a la nueva política.

Las películas realizadas en este momento se vuelcan en un único protagonista, apartándose del héroe colectivo que veíamos en las anteriores. Contrapicados, picados, planos generales, *travellings*, fundidos y hasta el uso del *flashback* son algunos aspectos cinematográficos que caracterizan esta última etapa del cine de Eisenstein, donde deja de lado la propaganda política para dar paso al desarrollo histórico de Rusia. El movimiento y dinamismo que encontrábamos en las anteriores películas se tornan en quietud.

---

<sup>34</sup> Antiguo bolchevique, que defiende el cine para las masas y condena todo lo que pueda asemejarse a búsqueda formales.

<sup>35</sup> GIDE, André, *Diario*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, p. 191.

Por tanto, las obras realizadas por Eisenstein en este momento atenderán a raíces novelescas que intentan responder a un verdadero análisis de los hechos relatados, así como las circunstancias sociales y políticas que los propiciaron, para ello el genio director utiliza lo aprendido tras su viaje por el extranjero, la introducción del cine sonoro. Con él trato de resolver el problema del contrapunto audiovisual, la correspondencia rítmicamente acordada entre las imágenes y los temas musicales de procopio.

*B.* ALEXANDER NEVSKY

Tras haber realizado junto a Kuleshov en 1929 el *Manifiesto del sonido* y el ensayo *Sobre el Color* en 1940, se dispone a realizar la que sería su primera obra cinematográfica sonora, realizada en 1938, con la que obtuvo el reconocimiento oficial.

La finalidad del film era satisfacer al nuevo régimen, ya que era el momento de las grandes purgas estalinistas. Ante la amenaza hitleriana surge un nuevo héroe *Alexander Nevsky* capaz de vencer a los teutones del siglo XIII, se entiende que este héroe encarna la figura de Stalin.

Para la realización de esta película Eisenstein se vio obligado a tener un coguionista (Piotr Pavlenko) y un codirector que evitasen cualquier desvío ideológico. La música fue compuesta por Serguéi Prokofiev.

En *Alexander Nevsky* reina en todo momento el sentido de la contraposición de colores, formas y músicas, distinguiéndose los rusos en negro mientras que utiliza el blanco para los teutones. Respecto a esta contraposición de colores se podría establecer un símil entre una pintura de El Lissitzky, *Golpea a los blancos con la cuña roja*, 1919 con la película de Eisenstein que es objeto de análisis. La comparación es clara la cuña roja



que a lo largo del film son los rusos que golpea y atacan a los blancos zaristas. Pero, dejando de lado las reminiscencias, se ha de tener en cuenta que en la película los rusos, luchan con el rostro descubierto, siendo que los rostros de los teutones son rostros que no existen, puesto que son tapados por su yelmo. Esta aparente y leve distinción es clave, ya que la desaparición del rostro enemigo no manifiesta otra cosa que la evidencia de todos los clichés racistas que aparecían en el cine bélico. Recordemos que Eisenstein es un amante del rostro humano tal y como se veía en el excesivo uso de los primeros planos de *La línea general (lo viejo y lo nuevo)* en comparación a la fotografía documental.



### **Juego de blanco y negro en *Alexander Nevsky*.**

Esta película reactivó su carrera y debido a que agradó a Stalin, ganó la Orden de Lenin en 1939. Pero su estreno duró poco tiempo en la gran pantalla, ya que tras la firma del pacto germano-soviético fue retirada para no atentar contra los nuevos aliados al régimen.

#### **C. IVÁN EL TERRIBLE**

Su última película, *Iván el Terrible* es de gran evocación histórica. Pensada como una trilogía, que solo quedó en dos partes, puesto que Eisenstein murió antes de terminar el rodaje de la última parte. Provocó polémica acerca de los límites del poder ejercido por el bien del pueblo. Las referencias estéticas lo ligan a la tradición pictórica y melodramática de finales del ochocientos. Éste es un film sinfónico.

Tal vez sea ésta película muestra de una escenificación gráfica sugestiva. En los bocetos anticipa todas las secuencias, hasta los más mínimos detalles de los encuadres, de la caracterización y hasta de los gestos de los protagonistas. La primera parte titulada *Iván Grozny* es terminada en octubre de 1944. Pero no se estreno hasta 1956 momento



en el ceso la censura política del Gobierno soviético comandado por Stalin.

La segunda parte titulada *Iván el terrible* fue criticada por las autoridades centrales del Partido Comunista por su contenido, ya que en ésta manifiesta la defensa y el apoyo a la dictadura. Sin embargo, es en ésta segunda edición donde

experimenta el uso de la película en color (Agfacolor). Comprendiendo que el color no

**Dibujo preparatorio y detalle de un plano para *Iván el Terrible*.**

nace del material cinematográfico sino de las resonancias internas, líricas, épicas o dramáticas de

la narración.

La segunda parte, que socavó la primera, no se estrenará hasta 1958, cinco años después de la muerte de Stalin y diez de la muerte del propio director. Puede que esto se deba a que *Iván el Terrible* es una película sobre el poder y la realidad política que Eisenstein representa.

El lugar que prima en el rodaje de las escenas es el palacio del zar, lugar que se convierte en una compleja red de salas donde surgen todas las conspiraciones. Una de ellas, quizás la más conocida sea la denominada *Conjura de los Boyardos*, título con el que se conoce la segunda parte de *Iván el Terrible* y cuya semejanza en cuanto a luz y color recuerda a la escena representada por Rembrandt. Quizás ésta no sea una semejanza exacta, pero sí hay cierta relación en cuando a la estética, vestimenta,



encuadres, luces y sombras que dejan entrever al espectador de que en esta secuencia hay algo más, y ese algo más no lleva a ninguna parte sino a la muerte. En esta secuencia de la *conjura* todos mueren o envenenados como es el caso de la zarina o apuñalados en la penumbra como es el caso de Vladimir.

*La Conjura de los Boyardos, Rembrandt. / Escenas de Iván el Terrible.*

Otro aspecto tan importante como la conjura es la idea del ojo, elemento que Eisenstein reproduce en representación del poder. Éste hecho lo realiza mediante el uso de la cámara como si ésta fuese un personaje más dentro de la película y por la

interpretación anti-psicológica de los actores,

petición realizada por el director. Los actores

tienden a estar sometidos a litaciones físicas

para exhibir de forma significativa la fuerza del

zar: Maliuta abre desmesuradamente los ojos

para vigilar mejor a Eufrosine, mientras que la

tía del zar no deja de defender a los boyardos al mismo tiempo que intenta colocar su

hijo en el trono. Este gesto que podría recordarnos al cine mudo también es un hecho

referente a la propia Vanguardia Rusa, pero enfocada a la vertiente de K. Malevich, casi

como lo hace en esa *Exposición 0'10* presentada en San Petersburgo en 1915, donde

coloca en la esquina, en lo que era considerado por los ortodoxos como espacio sagrado,

su *Cuadro Negro*, como si fuese el ojo que todo lo ve, pasando a ocupar el cuadro ese

lugar de la tradición pictórica rusa. Se trataba de establecer una conexión trascendental

y lo mismo está haciendo Eisenstein con el cine.



Pero la película que Eisenstein presentó a Stalin no gustó porque entraba en

contradicción con la nueva estética presentada por Jdanov, ya que este veía formalismo

en todas partes. Volviendo a las novedades que tiene el film se ha de mencionar la utilización del flashback para describir los terribles recuerdos de la infancia de Iván IV, en el momento en el que su madre es envenenada por los boyardos y éstos empiezan a regir ocupando su lugar en el trono. De esta forma expresa lo que sería la lectura “psicológica” del personaje algo de lo que ya había explicado en una autocrítica que escribió en octubre de 1946.

### **REFLEXIÓN**

Tanto en *Nevsky* como en *Iván el terrible* se celebra al líder que configura el destino del pueblo. Sin embargo, en ambos proyectos se presentan también el problema de la dramaturgia. ¿Cómo realizar un drama sobre un protagonista con el que Stalin identificaba su régimen? Presentar al héroe con debilidades en su carácter o con errores de juicio podría parecer que se trataba de una crítica a la nueva política instaurada, pero si se le representaba como infalible se corría el riesgo de convertir la película en una mera sucesión de triunfos, sin suspense ni sorpresas donde el espectador ya sabría el final o por lo menos se lo imaginaría.

El problema en *Alexander Nevsky* se soluciona partiendo de que Alexander no tiene fallos, si bien se enfrenta a las amenazas exteriores y a los traidores que habitan su propio terreno. Mientras que el problema del líder progresista que se presenta en *Iván el terrible* es un tema cuya solución es más difícil de captar, que sobre todo se encauzaban a combatir el enemigo interno, próximos a él: los poderosos señores feudales o boyardos como se titula en la película (*la conjura de los boyardos*), algunos de ellos de su propia familia. Eisenstein, en la primera parte del film nos presenta un zar que hace omisión de las sucesivas conspiraciones que se traman contra él. Sin embargo, en la segunda parte, convierte al protagonista en un temeroso héroe. Desarrollando la idea



de que el héroe progresista alberga cualidades trágicas produce una narración compleja que pueden entenderse en clave negativa.

Finalmente, en la segunda parte de su última película y pese a ese aparente carácter “manipulador” del régimen con el que iniciábamos este apartado. Se ha de decir que se trata de una auténtica obra maestra, puesto que es en ésta donde Eisenstein desarrolla su propia forma de ejercer la puesta en escena, basada en varias técnicas expuestas en sus clases en el VGIK. Es en esta parte del film donde juega sin ton ni son con los planos, con la forma de situar las figuras en primer término, cerca de la cámara. Así él lo expresará: “*En mi obra, los diseños de decorados están sin remedio unidos a la ilimitada superficie del suelo que tienen delante, para permitir incluir ilimitados detalles independientes situados en primer término...El último elemento de ese método es el primer plano del actor más allá de todos los límites imaginables*”<sup>36</sup>. Pero, esta idea no le bastaba al director que creía que al público cada plano debía de estimularle y por ello en la segunda parte de *Iván* los personajes parecen abalanzarse sobre el público. En síntesis, ésta película supone el triunfo del cine como arte que bebe de otras artes y como arte igual a ellas.

Asimismo, sus dos últimas películas, Eisenstein utiliza la música como principio unificador. Quizás por eso el *leitmotiv* de *Alexander Nevsky* está próxima a la estructura musical soviética de los años treinta. Mientras que en *Iván el terrible* la música recuerda a la ópera de Mussorgsky. Por tanto, ambas películas intentan fusionar una compleja interacción entre la imagen visual y la sonora, para lograr una obra completamente armónica.

Así, las últimas películas, como las primeras, manifiestan una poética del cine estrictamente suya. No se trataba de poner a prueba los distintos métodos desarrollados,

---

<sup>36</sup> BORDWELL, David, “Historia y tragedia: las últimas películas”, en: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 242-243.

ni mucho menos, sino que se trataba de prolongar el sentido de la obra al enfrentarse a problemas concretos de narración y estilo, de construcción de modelos y de efectos.

### **CONCLUSIÓN**

Se han escrito innumerables trabajos referidos al cine de Eisenstein, pero creemos que pocos fueron los que supieron captar la verdadera esencia de sus películas, dejando de lado las teorías freudianas, que muchos deparan en analizar.

A la hora de estudiar el cine de S.M. Eisenstein hay que tener en cuenta que se encuadra en una etapa histórica fuertemente marcada por dos personalidades diferentes: Lenin y Stalin. Ambos habían entendido el inmenso poder de la imagen y como en la época, ésta estaba intrínsecamente ligada al cine.

Viniendo del teatro nuestro director supo amoldarse en cada momento y adaptarse a las necesidades del régimen, sin dejar de lado nunca sus ganas de innovar y prueba de ello son las películas que en este trabajo analizamos.

Sin embargo, el género histórico de S.M. Eisenstein pese a describir narraciones históricas, no adolecen de prescindir del carácter político y a la vez propagandístico de quienes lo financian. A pesar de ello, se reconoce a Eisenstein junto a Chaplin, Griffith y Hitchcock, como uno de los principales precursores del cine, ya que supo contribuir no solo en el ámbito teórico (con su teoría de montaje) sino artístico en la Historia del Cine. Hecho que solo fue posible debido a que para él, el cine como el arte, venía a ser una forma de vida, que cobraba sentido al ponerla por obra.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLICARES, M<sup>a</sup> Dolores, NIETO ALCAIDE, Víctor y SERRANO DE HARO SORIANO, Amparo, *El arte del siglo XX. Metamorfosis del Arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, S.A., 2012.
- BAIGORRI BALLARÍN, Laura, *El vídeo y las vanguardias históricas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1997.
- BORDWELL, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- BOUQUET, Stéphane, *Sergie Eisenstein*, El País, 2008.
- CAUQUELIN, Anne, *El Arte Contemporáneo*, París, Publicaciones Cruz O., S.A., 2002.
- CORFE, Tom, *Las revoluciones rusas*, Madrid, Akal, 1991.
- DELEUZE, Gilles, *La Imagen-Movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
- EISENSTEIN, S.M., *Hacia una teoría del montaje*, Barcelona, Paidós, 2001.
- FER, Briony, BATCHELOR, David y WOOD, Paul, *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- FERRO, Marc, *Cinema et Histoire*, París, Denöel, 1977.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995.
- FREEMAN, Michael, *El estilo en fotografía: las enseñanzas de los grandes profesionales*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- GIDE, André, *Diario*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *S.M. Eisenstein: lo que solicita ser escrito*, Madrid, Cátedra, 1992.
- OLIVA MOMPÉAN Ignacio, *Eterno Eisenstein*, Madrid, Juan Luis Gonzales, 1993.

REYES, Aurelio de los, *El Nacimiento de ¡Qué viva México!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

SCHNITZER, Luda, SCHNITZER, Jean y MARTIN, Marcel, *El cine soviético visto por sus creadores*, Salamanca, Sígueme, 1975.

VV.AA., *Arte del siglo XX: pintura, escultura, nuevos medios y fotografía*, Köln, Taschen, 2001.

