

## EMERGENCIA, APOGEO Y DECADENCIA DEL CINE SOVIÉTICO DE MONTAJE

Antonia del Rey-Reguillo  
Universitat de València

### Introducción

Cuando el 7 de febrero de 1930 Eisenstein pronunció en la Sorbona su conferencia sobre *Los principios del nuevo cine ruso*, estaba lejos de suponer cuál iba a ser el estadio último al que la propia evolución de sus mentores y la sucesión de los acontecimientos históricos conducirían aquel conjunto de propósitos y buenas intenciones que él presentaba como un corpus formal constituido en soporte ideológico de gran calado, capaz de alumbrar una cinematografía cuya trascendencia decisiva en la historia del cine nadie dudaría en reconocer hoy. El joven realizador no dudaba en afirmar, en nombre del nuevo orden político, la seriedad con la que, desde el principio, se había abordado la cuestión cinematográfica. Estas son sus palabras:

Para nosotros el cine es siempre una cosa muy seria que tiene una razón de ser instructiva y cultural. De acuerdo con este principio, nos hemos esforzado desde el comienzo de nuestra producción por obtener bases serias y científicas para todos los aspectos del arte y particularmente para el cine<sup>1</sup>.

Y es que el cine soviético, tras su nacimiento oficial el 17 de agosto de 1919, en forma de decreto nacionalizador de la industria, emprendió con energía la renovación del sistema fílmico nacional, con un cambio radical de los contenidos y de las formas de producción. Todo, porque los bolcheviques consideraban el cine como el medio más idóneo para vertebrar e instruir en los principios revolucionarios a los 160 millones de habitantes —hablantes de más de cien lenguas— que poblaban el inmenso territorio aglutinado en el estado comunista de la URSS.

---

<sup>1</sup>La conferencia está recogida en Sergei M. Eisenstein (1990): *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen.

## La emergencia del nuevo cine

Estos espectadores potenciales se habían mantenido en su mayoría ignorantes de la llegada del cinematógrafo a la Rusia zarista, en mayo de 1896, para rodar la coronación del zar Nicolás II. Aunque inmediatamente se presentara a la alta sociedad pertersburguesa en una fiesta presidida por la propia emperatriz, su afianzamiento popular iba a ser muy lento y la producción nacional —iniciada en 1907— se vería atrofiada por la competencia de los filmes franceses de la casa Pathé que dominaban el mercado.

Así las cosas, tras pequeñas incursiones en el campo cinematográfico de los reporteros rusos —que filmaban noticiarios sobre la guerra ruso-japonesa— y de los realizadores, que también trataron el tema bélico —como Vasili Goncharov con *La defensa de Sebastopol* (1911)— se dieron las experiencias vanguardistas de Vladimir Mayakovsky —con el filme *Drama en el cabaret futurista* (1913)— y de Vsevolod Meyerhold filmando *El retrato de Dorian Gray* (1915). Con el estallido de la Revolución, en 1917, tiene lugar un cambio sustancial en el panorama cinematográfico cuando, tras el exilio de la mayor parte de los actores, realizadores y técnicos de la Rusia zarista<sup>2</sup>, se incorpore a la actividad fílmica una serie de jóvenes plenos de ideas, capacidad creadora y entusiasmo revolucionario. Ellos son los que sentarán las bases de la llamada *escuela soviética de montaje*.

El hecho de que los estudios, hubieran quedado desabastecidos de película virgen y desarbolados de utillaje técnico, más que un serio impedimento, constituyó, en la opinión de muchos estudiosos, un acicate para la experimentación exhaustiva de todos los procedimientos posibles de montaje, una vez que el Comité de Propaganda y Educación, encabezado por la mujer de Lenin, se hizo cargo de la industria fílmica. Hablo de 1919. De su mano se creará la Escuela Cinematográfica del Estado, primera del mundo en su género. Dirigida por Vladimir Gardin —pionero entre los realizadores bolcheviques—, hará en sus inicios especial hincapié en los documentales de propaganda —la llamada *agit-prop*—. Se daban así los primeros pasos de una cinematografía que estaba llamada a escribir algunas de las páginas más deslumbrantes de la Historia del Cine, antes de verse irremediabilmente atrofiada por el estalinismo.

---

<sup>2</sup>Se exiliaron en tal cantidad que, con el renombrado actor Iván Motjukin al frente, llegaron a constituir en París la productora *Albatros*.

Pero en los inicios, tras la Revolución se dan unos primeros años de eclosión renovadora en todos los campos de la cultura. Si en pintura encontramos a figuras de la talla de Kandinsky o Malevich, en la literatura se van gestando las teorías formalistas, mientras el movimiento futurista hace su aparición. Todos querían hacer tabla rasa del pasado y crear un "octubre" en el campo del arte. Disponían para ello del Proletkult (cultura proletaria), una organización autónoma que pretendía desarrollar las actividades artísticas de las masas trabajadoras, desde unos planteamientos tan radicales que el propio Lenin los veía con reservas<sup>3</sup>. Contaban con dos plataformas, la LEF una revista de agitación cultural, y la FEKS, fundada en 1922 por Kozintzev y Trauberg, entre otros, como una academia de interpretación excéntrica y deshumanizada, satírica y muy influida por las técnicas circenses y del music-hall. Todo ello la oponía a las tendencias de signo opuesto que se desarrollaban simultáneamente. Es decir, en este hervidero de corrientes opuestas, se entrecruzaban, de un lado, las teorías de Freud y Paulov con el famoso método de actuación naturalista defendido por Stanislavsky y, de otro, las radicales teorías futuristas de Mayakovsky con la estilización que aplicaba Meyerhold a su teatro, situadas ambas en el otro extremo.

En este caldo de cultivo dos figuras resultan capitales para entender la consolidación y esplendor cinematográficos posteriores. Nos referimos a Dziga Vertov y a Lev Kulechov. El mayor de los dos, Vertov (1886-1954), llamado en realidad Denis Kaufman, era montador de documentales que iban destinados al noticiario Cine-verdad (*kino-pravda*) fundado por él mismo y desde el que defendía la práctica del cine-ojo (*kino-glaz*), con el propósito de lograr la objetividad integral de las imágenes, prescindiendo de cualquier manipulación artificiosa. A su entender, sólo el desinteresado ojo de la cámara, sin mayores aportes de guion, decorados, iluminación, maquillaje y trabajo actoral, podía lograrla. La realidad así captada, organizada debidamente, desvelaría por sí misma el significado.

Bajo tales planteamientos, y con el respaldo que le propició el decreto de Lenin estableciendo un porcentaje obligatorio de documentales en la producción fílmica global, el autor pudo realizar entre 1922 y 1925 veintitrés películas antes de lograr sus mejores obras *El hombre de la cámara* (1929) y *Tres cantos a Lenin* (1934). La primera supone un ejercicio de metalenguaje con el que se permite reflexionar sobre el fenómeno cinematográfico, mostrando en imágenes todos los procesos que lo

---

<sup>3</sup>Lenin pensaba que no se podía hacer tabla rasa del pasado y que la cultura proletaria tenía que adecuar los logros de la cultura burguesa en su propio beneficio.

constituyen: los operadores en pleno rodaje por las calles de Moscú, el propio Vertov trabajando en la sala de montaje y hasta el público espectador en las salas de exhibición.

Ni que decir tiene que la postura de Dziga Vertov implicaba ante todo una actitud filosófica frente al fenómeno cinematográfico, al perseguir una objetividad que no pasaba de ser una mera utopía intelectual, pues, como hoy sabemos, la propia elección del encuadre o las actividades de selección que impone la práctica del montaje ya implican en sí mismas la manipulación del realizador. En cualquier caso, sus teorías tuvieron una enorme influencia y están en la base de algunos modos de representación característicos de la Nouvelle Vague francesa, que practicó en los años cincuenta el llamado *cinéma vérité*, expresión esta que, muy significativamente, resulta de una traducción literal de *kino-pravda*.

La otra gran figura cimentadora del cine que nos ocupa fue Lev Kulechov (1899-1970) quien con dieciocho años ya desempeñaba tareas de reportero en el frente. Desde 1921 contó con un taller propio en la Escuela de Cine donde ejercía su magisterio. Allí puso en pie un *Laboratorio Experimental* donde canalizó todas sus energías vanguardistas y realizó sus famosas películas sin celuloide, a base de fotos fijas, y toda clase de experimentos con los que practicar el poder creador del montaje, siempre trabajando sobre el papel todas las posibilidades que ofrecían las distintas combinaciones de los mismos planos. En sus propias palabras, "la producción de un filme no difería de la construcción de una máquina". Allí puso en práctica su célebre experimento consistente en yuxtaponer sucesivamente un PP inexpresivo del célebre actor Ivan Motjukin con el de un plato de sopa, el del rostro de un niño, el de una mujer, etc. para lograr infundir cargas emocionales de diverso signo al primero.

Un buen banco de pruebas para sus experimentaciones fue el filme *Intolerancia* (1916) de Griffith, una de cuyas copias logró burlar en 1919 el bloqueo que sufría la URSS. Con el beneplácito que Lenin había dado a la escena de los huelguistas, la película se convirtió en un texto modélico para ser estudiado y desmenuzado por los estudiantes. Kulechov se sirvió de ella para sistematizar sus principios sobre el montaje basados en la idea de que "la significación en el cine no depende tanto de la realidad fotografiada como de la función que se asigna a sus imágenes". Es decir, un plano tiene valor en sí mismo, pero también lo tiene en función de la sintaxis a que se ve sometido. A esto lo llamó *montaje*, tomando el término del francés.

En cualquier caso, Kulechov iba más lejos que Griffith. Mientras este perseguía un modelo fundamentalmente narrativo y realista, para garantizar la transparencia y continuidad entre los planos, el maestro ruso consideraba el montaje como el medio de poner en marcha un proceso expresivo y simbólico que propiciara primordialmente la metáfora, o lo que es lo mismo, significados no literales. En 1923 su taller produjo la primera película llamada *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques*. Narrada en clave satírica, daba cuenta de las andanzas de un senador norteamericano y su guardaespaldas —caracterizado este como *cow-boy*— a través de la Rusia soviética, donde resultaban víctimas de una banda de malhechores. En 1926 produjo *Dura Lex*, que con un virtuoso montaje conseguía mantener la atención sobre una acción transcurrida íntegramente en el interior de una cabaña. Pero fue acusado de formalismo y se quedó fuera de juego con Stalin, hasta que en 1944 fue rehabilitado y nombrado director de la Escuela de Cine donde ejercería la docencia hasta 1970<sup>4</sup>.

### **El período de consolidación**

La consolidación del cine soviético de montaje pasa por dos nombres emblemáticos que consiguieron elevar las producciones a la cima de la creación fílmica. Ambos rivalizaron en calidad y manejaron puntos de vista diferentes al desarrollar y poner en práctica sus teorías sobre el montaje. Nos referimos a Vsevolod Ilarionovich Pudovkin y a Sergei Mijailovich Eisentein. El primero, discípulo de Kulechov, y con una formación técnica de base, debutó muy pronto en el cine con el cortometraje cómico *La fiebre del ajedrez* (1925). Y tras una primera película en la que intentó demostrar las teorías sobre el reflejo condicionado de Iván Paulov —*Los mecanismos del cerebro* (1925)—, alcanzó fama internacional con *La madre* (1926) basada en la novela homónima de Gorki<sup>5</sup>. De ella hizo una adaptación libre para narrar el proceso de concienciación de una mujer, la proletaria Nilovna (Vera Baranowskaia) cuyo hijo Pavel (Nikolai Batalov), tras huir de la cárcel, muere en una manifestación bajo las balas de la policía zarista, mientras la madre marcha a la cabeza de la misma portando la bandera roja.

---

<sup>4</sup>Recordemos que Wladimir Ilich Lenin había muerto el 21 de enero de 1924 y ya se ejercía desde el poder una coacción directa contra la libertad creadora, siempre en nombre del ideal revolucionario.

<sup>5</sup>La película, igual que *El acorazado Potiomkin*, fue un encargo institucional para celebrar el aniversario de la revolución de 1905.

En contraste con el personaje colectivo eisensteiniano, Pudovkin focaliza la atención en los individuos más que en las masas, aunque envuelve los relatos individuales en grandes temas colectivos. Utilizando actores profesionales y "guiones de hierro", el realizador establecía, ya en el texto escrito, un montaje a priori que buscaba más la ligazón entre los planos y las ideas que la colisión, y se guiaba por una intención analítica que le hacía descomponer cada escena en sucesivas visiones de sus componentes aislados. Así mismo, su uso del montaje en paralelo lo convierte en un adelantado discípulo de Griffith. Por todo ello, Pudovkin se hallaba próximo a los realizadores occidentales que seguían la tendencia que marcaba el Modo de Representación conformado por el cine hollywoodense con las aportaciones europeas a lo largo de las dos primeras décadas de su existencia. En él el *raccord* —o los ajustes de montaje— marcaban su ley en un afán de lograr la transparencia y la continuidad narrativa, borrando ante los ojos de los espectadores los límites que marca cada cambio de plano.

La trilogía revolucionaria iniciada con *La madre* tuvo continuidad en su segunda gran película, *EL final de San Petersburgo* (1927), otro encargo gubernamental para celebrar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre<sup>6</sup>. De nuevo Pudovkin opta por el drama personal vivido por un joven campesino (Iván Kuvelev) quien, obligado a emigrar a San Petersburgo para huir de la pobreza, se ve envuelto en los sucesos que desencadenan el levantamiento revolucionario. Las favorables críticas recibidas facilitaron al realizador la filmación de su última gran obra, *Tempestad sobre Asia* (1928) con la que narra la toma de conciencia del trampero mongol Blair (Valery Inkijinov) frente a la colonización inglesa padecida por su país. Como la película no fue bien acogida por el partido y Pudovkin tampoco supo adaptarse al sonoro, ya no volvió a filmar nada más relevante.

Por su parte, Sergei Mijailovich Eisenstein (Riga, 1898-Moscú, 1948) es el gran coloso del cine soviético. Su saber enciclopédico lo hizo poseedor de una amplia formación técnica y humanística que lo emparentaban con los sabios renacentistas y su habilidad para el dibujo facilitó que, tras un período de alistamiento en el Ejército Rojo, desde 1920 se dedicara a diseñar carteles y decorados en el activísimo foco cultural del Teatro Obrero Proletkult de Moscú.

Eisenstein se vio influido por la "biomecánica" de Meyerhold y las teorías de la FEKS o Fábrica del Actor Excéntrico, un grupo teatral de inspiración futurista que usaba

---

<sup>6</sup>El correlato eisensteiniano fue el filme *Octubre*.

máscaras caricaturescas para caracterizar a los personajes componiendo "tipos" o modelos estereotipados. En realidad, tanto Meyerhold como la FEKS amalgamaban recursos procedentes de la *commedia dell'arte* italiana, el teatro de marionetas alemán y el estilizado teatro Kabuki, con otros inspirados en el circo, el cabaret, los grandes cómicos americanos, las acrobacias de Douglas Fairbanks o las teorías de los reflejos condicionados de Paulov y el taylorismo de las cadenas de montaje. De esa pluralidad de fuentes aprendió Eisentein a combinar los estímulos suministrados al espectador para producir en él un choque o respuesta emotiva prevista de antemano. Y es de ahí de donde surge la noción de atracción, cuyo instrumento máximo radicaría en el montaje. Es decir, su "montaje de atracciones" combina el vocabulario de la máquina y el de los espectáculos de variedades con los recursos de las atracciones de feria.

Su afán experimentador le empujó a actitudes tan audaces como la que le llevó a instalar un *ring* de boxeo en el escenario para representar *El mejicano* (1921) — adaptación de una novela de Jack London y convertida en un drama de agitación política— y a montar la obra *Máscaras antigás* (1924)<sup>7</sup> en una auténtica fábrica de gas de Moscú. Para una de estas experiencias teatrales, concebida, diseñada y decorada por Eisenstein para el Proletkult, llevó al límite los principios biomecánicos de Meyerhold. Se denominaba *Un sabio* (1923) y era una adaptación de la pieza clásica de Ostrovsky *Aun el más sabio se equivoca*. La representó en una pista de circo y, para encarnar a los personajes, se valió de los payasos y acróbatas, que con sus saltos y contorsiones expresaban los diferentes estados de ánimo de aquellos. Por primera vez integró en el montaje un cortometraje de apoyo rodado por él mismo, intuyendo quizá que estaba llegando al límite de lo que daba de sí la escena. Tal vez fue esa exigencia verista que se imponía a sí mismo en sus planteamientos artísticos la que le llevó a abandonar las convenciones teatrales y decantarse por el realismo que propiciaba la imagen cinematográfica, bajo la doble influencia de Griffith y Dziga Viertov. Aunque de este último se alejaría pronto afirmando: "Yo no hago cine-ojo, sini cine-puñetazo". Así es como, según Román Gubern:

(...) toda su obra nacerá de un sabio compromiso y síntesis entre el más crudo realismo documental y el simbolismo y expresionismo más barrocos.

Mientras tanto, también por aquellos años, el futuro cineasta comienza a forjar su monumental obra teórica. Su primer escrito sobre cine lo firmó en 1923, y se

---

<sup>7</sup>Un drama de Tretiakov que transcurría en una fábrica de gas.

publicó en la revista LEF (Levy Front Iskusstva/Frente Izquierdista del Arte). Se trataba del artículo *El montaje de atracciones* donde postulaba el empleo del "cine de las atracciones" a las que definía como:

(...) estimulantes estéticos agresivos, de naturaleza similar a los utilizados en el circo, music-hall, etc.

Teoría que pondrá en práctica en 1924, cuando inicie el rodaje de *La huelga* (*Stacka*) producida por el Teatro Proletkult. Tendrá como operador a Eduard Tissé que se mantendrá a su lado desde entonces. Por primera vez aparece la masa, y no un conjunto de individuos, como protagonista de una película. De ese personaje coral nace la potencia emocional que encierra el filme, cuyos experimentos de atracciones alcanzan su episodio más célebre en la escena que muestra, en montaje alternado, la brutal represión de la policía zarista sobre las masas obreras yuxtaponiéndola con imágenes sangrientas de reses sacrificadas en un matadero. Con la violencia del paralelismo Eisentein golpea el sistema nervioso de los espectadores para producir el acto reflejo que según él debe llevar al espectador "de la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea". Esta película sería premiada en 1925, en la Exposición de las Artes Decorativas de París, sin embargo no se explotó comercialmente en el extranjero, al ser rechazada por el bloqueo general levantado contra aquel cine revolucionario.

De esta forma Eisenstein cumplía el primero de los objetivos que el cine revolucionario se había marcado y que recordaba en París al afirmar que

La idea rectora de nuestro cine es la misma que en tiempos recientes presidió la revolución. Esto es, el predominio del elemento colectivo sobre el elemento individual.

Su segundo largometraje *El acorazado Potiomkin* (1925) (*Bronenosez Potiomkin*) sufrió una suerte mucho más favorable al conseguir dar a conocer y prestigiar el nombre de su director en todo el mundo. Surgió del ambicioso proyecto de realizar un amplio fresco de ocho películas sobre los acontecimientos revolucionarios de 1905. Una de las cintas fue, como ya dijimos, *La madre*, de Vsevolod Pudovkin. La historia confiada a Eisentein iba a llamarse "El año cinco" y debía relatar un abanico de sucesos mucho más amplio, pero al avanzar el proyecto Eisentein decidió centrarse exclusivamente en uno de los acontecimientos, el que narraba la sublevación de la tripulación del acorazado Príncipe Potiomkin.



Rodado en escenarios naturales y utilizando un buque gemelo llamado *Los doce apóstoles*, Eisentein articuló una extraordinaria epopeya revolucionaria al modo de las tragedias clásicas, en cinco actos simétricamente distribuidos en torno al núcleo central: 1º La tripulación se queja del mal estado de la carne con la que se alimenta. 2º El comandante ordena represalias y la tripulación se amotina. 3º. (Punto de inflexión dramático que precipita la tragedia y el triunfo colectivos) Un marinero, Vakulinchuv, muere en la lucha y, al despedir su cadáver en el puerto de Odessa, la población civil se solidariza con los amotinados. 4º La fuerzas del orden cargan contra aquella en las escalinatas del Palacio de Invierno y llevan a cabo una gran matanza. 5º El barco, hecho a la mar, se encuentra con la escuadra zarista, pero los marineros de los otros buques les saludan con júbilo y permiten que el acorazado pase entre ellos sin cerrarle el camino<sup>8</sup>.

Aunque la peripecia del acorazado Potiomkin fue un hecho aislado dentro del clima revolucionario, por sinécdoque, la película se erigió como símbolo de la revolución. Sin embargo, su enorme éxito no fue casual, sino que estaba cimentado en un riguroso trabajo de composición, rodaje y montaje. Su filmación duró diez semanas, de las que una se dedicó en exclusiva a la secuencia de la escalinata de Odessa, y el trabajo de montaje costó dos más. Esto indica la enorme laboriosidad que supuso montar una película cuya duración de 86 minutos (5.160seg.) contiene nada menos que 1.375 planos, lo que supone una media de 16 planos/minuto o, lo que es lo mismo, 3 seg. 75 centésimas/plano. Esto produce un ritmo agilísimo que se combina con la minuciosidad en el trabajo del encuadre, de una enorme fuerza plástica. Así se logra una ejemplar sobriedad y una simplicidad lineal que dan lugar a esta gran odisea colectiva, en la que se humaniza al pueblo con breves pinceladas individuales frente a la frialdad inhumana de la policía zarista que, funciona como una máquina de matar precisa e insensible.

Y es que en la secuencia de la escalinata —de 160 planos— el montaje se acelera hasta quedar en una media de 2 seg./plano, mientras va combinando tres elementos: el caos de la multitud, el ritmo implacable de las botas de los soldados y en una frecuencia más espaciada las descargas de los fusiles al disparar. A su vez, en la multitud se individualizan varios ritmos complementarios: el hombre sin piernas, el cojo con muletas, los que van cayendo —a veces en cámara lenta—, la madre que se enfrenta a los soldados, los que piden clemencia y el cochecito con el bebé. Todo el

---

<sup>8</sup>Los sucesos reales fueron algo diferentes, porque los marineros del acorazado amotinado serían después castigados duramente.

conjunto ritmado por la dialéctica que se establece entre la duración de los planos, la composición del encuadre, la planificación en vertical y horizontal en el juego de planos y contraplanos que combina las escalas que van del PG al PP. Además, el cierre de la secuencia es un ejemplo de la manipulación que se realiza combinando varios escenarios reales para producir un único espacio cinematográfico, puesto que el acorazado está filmado en el puerto de Odessa, los leones —metáfora visual del despertar popular— en Crimea y la puerta con la verja en Moscú.

Por otra parte, la maestría técnica con que toda la secuencia está rodada permite a Eisenstein crear un *tempo* artificial, prolongado durante cerca de seis minutos, para potenciar el angustioso dramatismo que vive la multitud bajo las balas de la guardia zarista. A excepción de la metáfora representada por los leones, la película prescinde de simbolismos intelectuales y basa sus efectos dramáticos en la composición de los planos, la espléndida fotografía de gran veracidad documental y el ritmo dramático *in crescendo*, que se logra con el hábil montaje y la convierten en una sinfonía coral que consiguió un tremendo impacto internacional, a pesar de las censuras que, en algunos países, llegaron a cortar o alterar el montaje original.

La película figura hoy en la historia del cine como paradigma del montaje. Además de convertir a Eisenstein en el primer realizador soviético. Con los años su valía se percibe con mayor claridad y ha sido parafraseada desde diversos soportes. En el cine, Brian de Palma le rinde homenaje en su filme *Los intocables* de Elliot Ness (1987) y desde el vídeo de creación el polaco Zbigniew Rybczynski juega con ella sometiéndola a una nueva manipulación, que después revisaremos.

### **La teoría del montaje dialéctico**

En paralelo a sus filmes Eisenstein fue desarrollando una intensa y amplia labor teórica para demostrar que en la pantalla podían ponerse a prueba supuestos hegelianos que estaban en la base del materialismo dialéctico marxista. Y es que la propia percepción del cine supone un proceso dialéctico de base que, como efecto, produce el movimiento. Esto se podría explicar así: a un fotograma (tesis) se opone el que le sigue (antítesis) y se resuelve en un tercero que funciona como síntesis. Este mismo puede, a su vez, constituirse en la tesis que inicia un nuevo proceso dialéctico. Y es que, aunque la cinta de película muestre los planos secuencialmente, el

espectador no se limita a asimilarlos en sucesión sino que los superpone de inmediato haciéndolos entrar en colisión.

Para explicar este principio Eisenstein recurría a tres campos de la actividad humana, uno biológico derivado del efecto condicionado de Paulov; otro mecánico — originado en su filiación futurista— como es el motor de explosión, en él, una serie de explosiones lineales e intermitentes terminan resolviéndose en un movimiento circular y continuo; y un tercero de orden lingüístico, basado en la escritura ideográfica<sup>9</sup>, en la cual, mediante la combinación de dos realidades concretas se puede acceder a conceptos abstractos distintos de las realidades tangibles que los originan. "Esto es el montaje", dirá Eisenstein, y de ahí nace su divorcio con las teorías tradicionales defendidas por Griffith, Kulechov y Pudovkin, hasta entonces sus maestros. Si estos entendían el montaje como adición de planos, Eisenstein lo defiende como conflicto y a partir de él articulará su teoría del cine intelectual.

Esto es, si en el cine cada plano o fragmento se estructura sobre una serie de conflictos: de volúmenes, profundidades, angulaciones, luces, direcciones, movimientos, etc., se producen diferentes clases de montaje. El métrico, basado en la duración de los planos; el rítmico que atiende al movimiento en el interior del encuadre; el tonal, que depende de una nota de color, luz y textura dominante. El que apasiona a Eisenstein, por considerar que ocupa el estadio superior, es el intelectual o ideológico, basado en la relación conceptual entre planos y en su capacidad para generar ideas y abstracciones. Así lo explicaba en La Sorbona:

La más grave tarea de nuestro arte (es) expresar mediante la imagen las ideas abstractas, concretadas de alguna manera, y esto no traduciendo una idea por cualquier anécdota o historia, sino encontrando directamente en la imagen o en las combinaciones de imágenes el medio de provocar reacciones sentimentales previstas con anterioridad.

Se trata de realizar una serie de imágenes compuestas de tal manera que provoque en el espectador un movimiento afectivo, que le suscite una serie de ideas. De la imagen al sentimiento, del sentimiento a la tesis. Procediendo así, existe, evidentemente, el riesgo de caer en lo simbólico; pero no se debe olvidar que el cine

---

<sup>9</sup>Se construye a base de ideogramas que son signos en los que no se da la doble articulación. Pueden representar una palabra, morfema o frase completa. En general, una idea. Se basan en la yuxtaposición de dos conceptos de los que surge un tercero como síntesis: perro+boca = ladrar; cuchillo+corazón = pesar. El primer contacto con la cultura japonesa se produce en 1919, cuando se inició en el conocimiento de la escritura ideográfica y en el kabuki.

es el único arte concreto que sea al propio tiempo dinámico y que pueda expresar las operaciones del pensamiento. Las otras artes no pueden excitar con igual potencia al pensamiento, porque son estáticas [...]. Creo que la falta de estímulo intelectual que puede serle reprochada a las otras artes se consigue, en cambio, mediante el cine.

Esta es la tarea histórica del arte de nuestro tiempo, superando el dualismo terrible entre el pensamiento, la especulación filosófica pura y el sentimiento, la emoción. [...] Ahora debemos retornar hacia una síntesis del elemento emocional y el intelectual y eso sólo puede conseguirlo el cine.

Para poner esas ideas en práctica se llegó a plantear la filmación de *El capital* de Karl Marx. Aunque no llegó a hacerlo, su reflejo quedó plasmado en el rodaje de *Octubre* (1928) cuyo soporte narrativo lo tomó de la novela de John Reed *Diez días que conmovieron al mundo*. La película pretendía cubrir todos los acontecimientos de la Revolución de 1917, pero acabó centrándose en los sucesos de Leningrado. Pensando que eran muy conocidos, Eisenstein rechazó una reconstrucción convencional y organizó las imágenes para que propiciaran con su choque reflexiones abstractas en los espectadores. Así mismo, utilizó la ironía y el distanciamiento al retratar al personaje de Kerensky, jefe del Gobierno Provisional, y al referirse a los mencheviques. Aunque estuvo acabada en noviembre de 1927, con un metraje de 3.800 metros que cubrían una duración de cuatro horas, la caída en desgracia de León Trotsky —expulsado del Partido y enviado al exilio por Stalin— obligó a eliminar todos los pasajes en que aparece en el filme —donde su presencia era constante, dado que era el jefe del Ejército Rojo—. Tras cinco meses de trabajo de reconstrucción, queda la versión actual, reducida en 1.600 metros, que resulta ser una película potente y barroca de una elaboración formal extrema hasta resultar oscura en su comprensión.

Al año siguiente termina *La línea general* (1928) conocida por el título de *Lo viejo y lo nuevo*. Aquí, en lugar de un montaje intelectual, se vale de las metáforas a base de planos que fluyen de manera natural para crear un testimonio propagandístico sobre las bondades de los programas revolucionarios de desarrollo campesino. Por primera vez, con esta película apunta en el cine de Eisenstein el protagonista individual con la joven campesina Marfa Lapkina que encarna a la mujer nueva creada por la revolución, capaz de conducir la lucha por la transformación en el campo<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup>En el mismo año, el ucraniano Alexander Dovjenko, de origen campesino, maestro de escuela y caricaturista, rueda *La tierra* (1929) con la que mostró su talento creador para construir un poema

## El inicio de la decadencia

En cualquier caso, la situación del cine soviético está cambiando. El gobierno se había tomado muy en serio la importancia del cine como instrumento de información, agitación y propaganda para las masas y su interés había sido subrayado por el líder máximo, Lenin que no dudó en afirmar en 1922:

De todas las artes, el cine es la que nos merece mayor interés como instrumento revolucionario.

Así pues, el apoyo al desarrollo y propagación del hecho fílmico se traduce en un cambio de la situación que demuestran las cifras: si en 1925 había tan sólo 2.000 salas de proyección en todo el país, al acabar el primer plan quinquenal (1928-1932), su número se había elevado a 20.000. En esta etapa, de industrialización acelerada y de construcción del socialismo, se abre lo que Román Gubern llama "una ingrata Edad Media" en la historia del cine soviético que pasa de ser un *cine de poesía* a convertirse en un ramplón *cine de prosa*. La puesta en marcha del segundo plan quinquenal incluye un atento planteamiento de la situación del cine y una fijación de las directrices de la etapa posterior. Con ellas se gesta la teoría artística del realismo socialista definido en el Primer Congreso de Realizadores Soviéticos como

(...) la representación verídica de la realidad apresada en su dinamismo revolucionario.

Durante esos años (1929-1932), acompañado por sus fieles amigos Tissé y Alexandrov, Eisenstein viaja por Europa y EEUU para ponerse en contacto con las técnicas del sonoro. Su persona es recibida con enorme expectación por intelectuales y artistas. Da conferencias más o menos tumultuosas. Recibe a los periodistas. Hace amigos. Pero no consigue que ninguno de sus proyectos —entre ellos, la filmación del *Ulises* de James Joyce—atraigan la atención de una productora para poder filmarlos. Tras intentarlo repetidamente en EEUU, consigue el apoyo del novelista Upton Sinclair para rodar en México una película que tendría cuatro partes —*Sandunga, Magüey, Fiesta y Soldadera*—, más un prólogo y un epílogo. Entre 1931 y 1932 Eisenstein vive y rueda en México. Con el rodaje prácticamente acabado se enemista con Sinclair, quien se quedó con los materiales, mientras Eisenstein regresaba a la URSS —en ese precipitado regreso, como se comprueba consultando los archivos de Upton Sinclair, tuvo mucho que ver la mano de Stalin y los chantajes que la KGB ejerció sobre el

---

visual en el que se funden hombre y naturaleza. Con su primera película, *Arsenal* (1929) ya había demostrado su gran capacidad para crear imágenes símbolo.

cineasta —aprovechando su orientación homosexual— amenazándolo con descubrir a su madre la vida privada que había llevado en México—. En cualquier caso, hay que decir que el realizador no pudo montar su película. Con el material que él había rodado se montaron en EEUU el melodrama *Tormenta sobre México* (*Thunder over Mexico*) (1933) de Sol Lesser y *Día de muerte* (*Death day*) (1934) u *Time in the sun* de Mari Seton con partes del epílogo. Por su parte, el historiador Jay Leyda montó con el material que pudo salvarse *Eisenstein Mexican film: Episodes for study*, en 1957. En 1979 Grigori Alexandrov hizo una restauración oficial con fragmentos del material rodado. Así hemos conocido el formato definitivo de *¡Que viva México!*, sin llegar a saber el que le habría dado Eisenstein.

A su vuelta a Moscú, Eisenstein fue muy hostigado y vio dificultados los rodajes sobre un relato de Iván Turgueniev que iban a dar lugar a la película *Bejin lug* (*La pradera de Bezin*) (1935-1937) que nunca pudo acabar. Y es que, desde la Central de Cinematografía se la juzgó poco ortodoxa en el plano político y el realizador se vio obligado a hacer la correspondiente autocrítica pública ante la sociedad —hasta 1965 no se exhibió en la URSS, y luego en todo el mundo, un montaje realizado con fotos fijas de la película que, según la versión oficial, fue destruida durante la guerra al evacuar los estudios Mosfilm a Alma-Ata—. Tras este nuevo revés, Eisenstein, como Pudovkin, se refugió en la enseñanza en el Instituto de Cine y en la continuación de su importante obra teórica que a esas alturas había iniciado sus reflexiones sobre el empleo del sonido y el color, que no tuvo ocasión de experimentar en años tan cruciales para el desarrollo del lenguaje cinematográfico.

En 1938 Eisentein, tras casi diez años de inactividad como realizador, inicia el rodaje de *Alexander Nevsky*, sobre la vida del príncipe ruso del S.XIII que unió a los rusos contra la invasión de los caballeros teutones. Así pudo poner en práctica sus ideas de montaje sonoro contrapuntístico. Contó con la música de Prokofiev y logró un enorme éxito que lo rehabilitó como pieza válida dentro del sistema. La emergencia del personaje individual como héroe e ídolo casaba con el inicio del culto a la personalidad de Stalin que se iniciaba en la política del régimen. Es ahora cuando también Eisentein se hace cargo del montaje teatral para la representación en el Bolshoi de la ópera wagneriana de *Las Walkirias* en honor de Goebbels que visita Moscú. No gusta la versión, que fracasa en su intento de adaptar al escenario soluciones formales que el autor experimentará con éxito en el cine.

Ya en plena 2ª Guerra Mundial, entre 1945-1946, inicia *Iván el terrible* —zar renacentista que unificó Rusia—. Casi toda ella rodada por la noche, usó un *story-*

*board* en el que se aprecia su interés por la gestualización y la retórica del kabuki — gestos desmesurados, expresionismo exasperado— y por el manierismo de la pintura del greco. La segunda parte, *La conjura de los boyardos*, se rueda con fragmentos en color, experimentando con el monólogo interior y el *flashback*. Tuvo críticas del poder, que vio en el filme demasiadas alusiones a la policía política de Stalin y se vio obligado a autocriticarse de nuevo. Mientras trabajaba en la tercera parte, pensada para ser rodada totalmente en color, un infarto acabó con su vida en 1948. En este último tramo de su actividad creadora, sustituyó sus experimentos de montaje por la composición dentro del plano, derivando hacia una concepción operística con la música de Prokofiev como elemento relevante. Las tomas enfáticas y los grandes angulares le llevaron al plano secuencia antes o al tiempo que lo ejercitara el francés Jean Renoir, y el trabajo de la profundidad de campo lo asemejó a Orson Welles.

### **La perversión de la utopía eisensteiniana**

Los principios del cine de montaje desarrollados por los cineastas soviéticos y defendidos tan radicalmente por su máximo mentor ante el mundo occidental aún siguen vigentes setenta años después. Sin embargo, a lo largo de estas décadas, han sido traicionados doblemente. Si por un lado, como hemos visto, el mismo régimen que los vio nacer y los respaldó en un principio acabó por darles la espalda, antes de que cumplieran una década, atrofiando la libertad creadora hasta encorsetarla dentro de los principios artísticos del realismo socialista. Por otro, el sistema capitalista al que desde ellos pretendieron combatir los ha asumido como propios instrumentalizándolos en beneficio propio hasta nuestros días. Esencialmente su práctica se ha encauzado dentro de las corrientes artísticas que presiden las creaciones del actual vídeo-arte y de aquellas otras actividades audiovisuales dirigidas a la fabricación de mensajes publicitarios, situadas por su propia naturaleza en las antípodas de los ideales socialistas que inspiraron este sistema de representación fílmica.

La perversión de la utopía eisensteiniana queda patente al poner aquellos principios artísticos al servicio de la postura ideológica que él combatió<sup>11</sup>. Cabría, por tanto, reflexionar sobre el hecho de que la forma artística es aséptica por sí misma y sólo se llena de contenido ideológico cuando es utilizada por cada creador determinado.

---

<sup>11</sup> Ya Leni Riefenstal lo hizo, cuando los utilizó para construir la filmografía que pondría al servicio del III Reich hitleriano.

## CRONOLOGÍA BÁSICA

1905: 21 de enero. "Domingo sangriento en Rusia". El ejército dispara contra los manifestantes. Mueren más de 100 personas que se manifestaban en los alrededores del palacio de invierno. Eran trabajadores dirigidos por el sacerdote radical Georgy Gapon. Pedían mejores condiciones de trabajo.

28 de mayo: La flota rusa es hundida por la armada japonesa.

27 de junio: La tripulación del acorazado Potiomkin, anclado en el puerto de Odessa, se amotina. En la ciudad una huelga general se solidariza con los amotinados.

1916: 30 de diciembre. Asesinado el monje ruso Rasputín por dos familiares del zar.

1917: marzo: Abdica el zar Nicolás II. El gobierno provisional de Kerensky, formado por gentes de clase media, se hace con el poder.

EEUU entra en la I Guerra Mundial a favor de los aliados.

7 de noviembre: Los bolcheviques, dirigidos por Lenin, dan un golpe de estado y toman el palacio de invierno. Dos días después toman el poder en Rusia. Trotski crea el Ejército Rojo.

Huelga general revolucionaria en toda España.

1918: Asesinada en los Urales la familia real rusa.

**1919:** 17 de agosto. *Decreto de nacionalización del cine soviético*. El Comité de Propaganda y Educación encabezado por la mujer de Lenin se hace cargo de la industria cinematográfica. Se abre la *Escuela de Cinematográfica del Estado Soviético*, primera del mundo en su género.

1920: noviembre. El Ejército Rojo gana al Blanco y finaliza la guerra civil en Rusia.

1921: 1 de julio. Con tan sólo 57 miembros se crea el Partido Comunista en China. Terrible hambruna en Rusia.

**1922:** Vladimir Ilich LENIN: *De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante*.



1923: En España, Primo de Rivera da un golpe de estado e impone un gobierno dictatorial.

**1924:** Muere Lenin, el 21 de enero.

1927: *El cantor de jazz*, primera película sonora protagonizada por Al Jolson.

1929: El Partido Fascista de Mussolini forma gobierno en Italia fraudulentamente. Fuerte caída de la Bolsa de Nueva York.

1930: Stalin colectiviza la agricultura.

1931: Proclamación de la República en España.

1933: Hitler es proclamado canciller de Alemania.

1935: Hitler despoja a los judíos de la nacionalidad alemana. Fin de la larga marcha de los comunistas dirigidos por Mao Zedong.

1936: Comienza la guerra civil en España.

1939: Tras la invasión de Polonia, Francia declara la guerra a Alemania.

1943: En Stalingrado las tropas alemanas se rinden a la URSS.

1945: Alemania y Japón se rinden a los aliados.

1956: En Hungría, manifestantes a favor de la democracia se sublevan contra las tropas soviéticas.

1966: Mao Zedong comienza la Gran Revolución Cultural Proletaria en China.

## **BIBLIOGRAFÍA BÁSICA**

ARISTARCO, Guido (1976): *Eisenstein / Dovjenko. Tragedia atea / Romanticismo revolucionario*, Valencia, Fernando Torres ed.

CASANOVAS, Anna (1993): *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*, Barcelona, Íxia Llibres.

EISENSTEIN, Sergei (1986): *El sentido del cine*, Madrid, Siglo XXI editores.

EISENTEIN, Sergei (1986): *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI editores.

EISENSTEIN, Sergei (1987): *Memorias inmorales*, Madrid, Javier Vergara editor.

EISENTEIN, Sergei M. (1990): *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen.

GUBERN, Román (1995): *Historia del cine*, Barcelona, Lumen.

LEYDA, Jay (1965): *Kino. Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires.

RAPISARDA, Giusi (Ed.) (1978): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*, Barcelona, Gustavo Gili.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1997): *Historia del Cine*, Madrid, Historia 16, Colec. Conocer el Arte, nº 14.

SKLOVSKI, Victor (1973): *Eisenstein*, Barcelona, Anagrama.

VERTOV, Dziga (1974): *Cine-ojo*, Madrid, Fundamentos.

VERTOV, Dziga (1974): *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor.

VV. AA. (1988): *El cine soviético de todos los tiempos*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

-----