

Escuela soviética de cine: A propósito del 120 aniversario del nacimiento de Sergei Eisenstein

Nelly Prigorian

CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
RÓMULO GALLEGOS (CELARG)
CARACAS, VENEZUELA
nelly.prigorian@gmail.com

Resumen

El nombre del director soviético de cine Serguei Eisenstein es ampliamente conocido en todo el mundo. No obstante, su obra teórica sobre el montaje es conocida sólo por los círculos de críticos y teóricos estudiosos del cine. Muchos desconocen que su labor práctica y teórica, en la que se basa, en buena parte, lo que llamamos hoy la escuela soviética de cine, se desarrolló en medio de grandes tensiones dentro del poder de la antigua U.R.S.S. El artículo ofrece algunas reflexiones sobre la compleja relación entre el poder y el arte y, más concretamente, el séptimo arte soviético.

Palabras clave: Eisenstein, montaje, formalismo, *sotsrealismo*, poder político.

The Soviet School of Cinema: Sergei Eisenstein's 120th Birth anniversary

Abstract

The name of the Soviet film director Sergei Eisenstein is widely known throughout the world. However, his theoretical work on editing is known only by small circles of critics and film theorists. Few know that his practical and theoretical work, which is largely based on what we call today the *Soviet film school*, was accompanied by the great tensions that took place within the Soviet power circles. This article offers some reflections and thoughts on the complex relationship between power and art and, more specifically, the Soviet seventh art.

Key Words: Eisenstein, montage, film editing, formalism, *sotsrealism*, political power.

El centésimo vigésimo (120) aniversario de Serguei Mijailovich Eisenstein, el máximo exponente de la teorización y experimentación en el cine por medio del montaje, y el cineasta de mayor renombre en el mundo del Séptimo Arte, obliga a una necesaria reflexión sobre la relación entre el arte y la política. Más concretamente sobre lo que podríamos llamar una particular manera de evocar la emotividad y despertar la sensibilidad por medio de la yuxtaposición de imágenes en movimiento, ese particular lenguaje cinematográfico que desde los primeros años de la existencia de la Rusia revolucionaria comenzó a estructurarse como la Escuela soviética de cine.

La trascendencia de las películas del insigne director ruso, como *El acorazado Potemkin*, y de sus textos teóricos recopilados en los libros *El Sentido del Cine* y *La forma del Cine*, le reservaron no sólo sendas reseñas en las páginas en toda enciclopedia de cine en el mundo, sino el uso permanente de su legado como material referencial o didáctico para la formación de cineastas de muchas generaciones. Según el crítico Naum Kleiman (2008), presidente del Museo del Cine de Moscú y crítico de cine, la vigencia de la obra teórica de Eisenstein se debe no sólo a la investigación de la especificidad del cine, sino a la semejanza de ésta con las demás ramas del arte. Esta afirmación puede sorprender hoy, cuando la cinematografía es considerada no sólo como una rama de arte, sino como una práctica artística que apela a las demás expresiones creativas —la narración, la fotografía, las artes dramáticas, plásticas, pictóricas, sonoras, etc.—. Sin embargo, para cuando Eisenstein expone de manera más sistemática sus teorizaciones sobre el montaje fílmico —trazando paralelismos con la literatura, la música, la actuación dramática—, el cine se asumía más como un proceso tecnológico que como arte. De allí proviene la aseveración del crítico ruso que Eisenstein convirtió el cine de un mero proceso técnico de captar en imágenes, las escenificaciones dramáticas o actos de circo, frente al lente de la cámara en un arte.

Por otro lado, para comprender toda la complejidad del desarrollo, con sus tensiones y obstáculos, incluso políticos e ideológicos, que tuvo que sortear el séptimo arte soviético, no sería suficiente solamente con ubicarlo en el contexto histórico, sino que habría que

indagar sobre las motivaciones y fines con los cuales fue propiciado y masificado, aun en los tiempos más difíciles de la existencia de la naciente República Soviética.

A la pregunta *qué es el cine* se obtienen respuestas tan variadas como los objetivos que cada propuesta cinematográfica se propone alcanzar: entretener, sensibilizar, educar, propagar ideas, etc. Cada realizador organiza su arte y despliega su creatividad en función de la respuesta que da a la pregunta *¿para qué?* Desde el principio, la Revolución Rusa de octubre de 1917 respondió a esta pregunta con suma claridad, lo que condicionó de manera importante el posterior desarrollo del cine soviético en todas las etapas político-sociales del país.

La incipiente industria cinematográfica rusa fue nacionalizada en los primeros meses de la Revolución y no se hizo esperar la creación de la primera productora estatal de cine, *Sovkino*. Ya para 1919 fue fundada la primera escuela formal de cine —hoy conocida como VGIK por sus siglas en ruso—, primera no sólo en el país, sino en el Mundo (René y Ford, 1974: 197). Sólo estos dos hechos pueden indicar que el cine en la Rusia revolucionaria fue tomado como un asunto de suma relevancia para el Estado soviético. Y esto fue subrayado tácitamente por Vladimir Lenin en 1922 cuando expresó: “de todas las artes para nosotros la más importante es el cine”, frase que todavía es exhibida en letras doradas en el hall principal de la Universidad estatal pan-rusa de cinematografía, VGIK.

Una revisión, aun superficial, de los títulos de las primeras producciones que dieron inicio a la industria, ya soviética, de cine, indica de manera inequívoca hacia donde apuntaba la respuesta a la pregunta “¿para qué?": *El padre Serguei* (1917)¹, *El revolucionario* (1917), *Aniversario de la Revolución* (1919), *Kino-Pravda* en sus 43 ediciones (1918-1919), sólo para mencionar algunas. El nombre de esta última producción —*Kino Pravda* (Cine Verdad) —entraña toda la motivación y el fin último que reservaba para el cine el nuevo régimen socialista.

Pravda es el nombre del periódico que desde 1912 hasta 1991 fungía como el órgano divulgativo de las líneas estratégicas del Partido Bolchevique, posteriormente convertido en el Partido Comunista de la URSS (PCUS); publicación que hereda toda la

¹ Una película anticlerical.

tradicción, estructura y finalidad de otro medio de importancia histórica, el periódico *Iskra* (1902), órgano rector y organizador del Partido Obrero Ruso que operaba en la clandestinidad en la Rusia zarista. En el célebre texto *¿Qué hacer?* (1902), entre otras cosas, V. Lenin resaltaba la urgente necesidad para la lucha revolucionaria de la existencia de un medio de comunicación a través del cual se difundirían los lineamientos estratégicos y tácticos para la organización de todas las fuerzas de avanzada a lo largo de todo el territorio nacional. Trotsky, a su vez, en el libro *Mi vida* (1930) definió a *Iskra* como “un periódico marxista, (...) cuya misión era servir de órgano central a los revolucionarios profesionales, unidos por la disciplina férrea de la acción”.

¿Qué otro medio de comunicación sino el cine podría cumplir con esta misión y llegar de forma masiva a una población que en su 60% era analfabeta, pero que era de vital importancia ganársela y organizarla en función de la Revolución? Las palabras de Lenin sobre la importancia del cine para el nuevo gobierno revolucionario no eran referidas al cine como arte, sino como medio de comunicación, de instrucción y propaganda de las ideas del bolchevismo. Esta misma visión la compartía el Comisario de Educación y Cultura, Anatoly Lunacharsky, quien negaba cualquier otro trasfondo para el cine que no fuese de mera propaganda política (Freilij, 1992: 151).

No es de sorprenderse, entonces, que el país en los años 20 del siglo pasado, todavía sumergido en una guerra civil, en medio del hambre y profundas carencias, realiza un titánico esfuerzo para producir películas. Además, se comienza a construir masivamente los cine-teatros en los centros urbanos de mayor importancia, los cine-club en las urbes menores, las cine-sala en las grandes aldeas. Y a donde no llegaban estas construcciones, llegaban los *kinoshniki*, los proyccionistas con su camión que necesitaban sólo una sábana blanca y una toma de corriente para dar sus funciones.

Sin embargo, a pesar del rol tan estrecho que el poder le había otorgado a la cinematografía nacional, precisamente en aquellas décadas se producen las películas que inscribieron el cine soviético en la Historia del cine universal: *El acorazado Potemkin* (1925), *Madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927), *Octubre* (1928), *Arsenal* (1929). Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Dziga Vetrov y, desde luego, Serguei Eisenstein son considerados no sólo como los fundadores del cine soviético, sino

también como los primeros teóricos del séptimo arte, quienes se ocupaban tanto del oficio de dirigir las películas como de reflexionar sobre el propio proceso creativo y de la creación como expresión estética, experimentando con la luz, las actuaciones, el movimiento, pero sobre todo con el montaje, estableciendo las bases teóricas y prácticas de lo que más tarde llamarían el lenguaje audio-visual.

A través de la composición de secuencias en una escena lograban transmitir ideas sin necesidad de palabras, su montaje “hablaba”, articulando un sentido por medio de la yuxtaposición de las imágenes fílmicas en movimiento.

Los “izquierdistas” del montaje se percataron de otro fenómeno. Jugando con los trozos de la película, se dieron cuenta de una cualidad que los sorprendió. Esta cualidad consistía en que dos imágenes cualesquiera colocadas una tras de otra, irremediamente adquirirían un nuevo sentido, nacido a partir de la secuencia formada (Eisenstein, 1938/2016: 5).

Sin embargo, incluso las maneras de su “hablar” guardaban un distintivo e inconfundible estilo: “Dovzhenko es la lírica. Pudovkin por los principios de la tragedia. Eisenstein por el principio de la crónica documental” (Freilij: 1992: 169). La impronta del talento de este último director tuvo unas consecuencias inesperadas, su película *Octubre* (1928) en algunas enciclopedias de cine es considerada como una película documental, y la escena de la toma del Palacio del Invierno por los bolcheviques fue utilizada como crónica por los directores soviéticos por lo menos en dos ocasiones, como nos revela Cemion Freilij (1992: 169).

El mismo Serguei Eisenstein explica el arte de montaje de esta manera:

Ante la visión interior, ante la percepción del creador, se forma cierta imagen general, encarnación emocional de su tema. La tarea que se le presenta es transformar esta imagen en unas cuantas básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la consciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que entrevió el artista creador (1986: 14).

Es decir, la creación cinematográfica, como todo arte, tiene por finalidad despertar la emoción, apela a la emotividad para lograr la sensibilidad afectiva. Qué duda cabe que el cine soviético de los años 30 rebasó cualquier expectativa leninista, superando la mera noción de propaganda, convirtiéndose en arte, sin embargo, nunca perdiendo su finalidad última, la que fue establecida desde sus comienzos por el poder soviético:

Lo que el proletariado debe poder encontrar en el arte es la expresión de este nuevo estado de espíritu que recientemente ha comenzado a formarse en él, al que el arte debe ayudar a dar forma. No se trata de un decreto estatal, sino de un criterio histórico (Trotsky, 1924: s.p).

Así es como definió León Trotsky la misión que se le otorgaba a cualquier expresión artística en la Rusia bolchevique en un inclemente artículo dirigido en contra del formalismo y los formalistas rusos, calificándolos de ignorantes, decrepitos e inadecuados sociales, entre otras consideraciones del mismo tono. Sin embargo, “el criterio histórico” diez años después de la publicación del texto de Trotsky, se convirtió en el decreto estatal, cuando en 1934 durante el Primer Congreso de los Escritores Soviéticos se adoptó la única manera de expresarse el arte, esto es el *Sotsrealismo* - realismo socialista.

Si para el mundo el Formalismo ruso fue definido como un movimiento literario, que expuso la teoría donde “la noción de forma obtiene un sentido nuevo: [que] no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación (Eichembaum, 1970: 30), para el Diccionario Soviético de Filosofía significó:

[...] contraposición entre arte y realidad, escisión entre forma artística y contenido ideológico, proclamación de la autonomía y primacía de la forma en las obras de arte. El formalismo parte de la concepción idealista del goce estético, que se presenta como al margen de las ideas sociales, de los esenciales intereses vitales, del ideal estético y social, y, por ende, como dependiente por entero del «juego de las formas puras». Por lo común, sin embargo, el formalismo revela, en la práctica, que el contenido de sus obras se halla en completa dependencia de la ideología burguesa. Al mismo tiempo, el separar del contenido la forma lleva inevitablemente a la destrucción del arte, aunque ello se presente bajo el rótulo de «creación formal». El P.C.U.S. siempre ha luchado contra el formalismo como fenómeno hostil al arte socialista (Rosental y Iudin, 1965: 192).

Paradójicamente, el formalismo, como integridad dinámica y concreta que posee su propio contenido sin necesidad de alguna correlación, fue el trasfondo sobre el cual se edificaron no sólo las creaciones literarias y poéticas, sino la arquitectura, las artes plásticas, las composiciones musicales, fundando un movimiento estético que todavía dicta pauta en el mundo contemporáneo: el Constructivismo. Desde los edificios que aun en nuestros días impactan con sus diseños y *ensambles*, hasta los posters políticos que con

tanto éxito fueron usados en la propia URSS así como en el resto del mundo, se basan en los principios de este movimiento estético.

En términos generales, el formalismo dio a conocer al mundo a creadores que entraron por la puerta grande en la historiografía universal y dejaron sus nombres impresos en sus páginas: Kasimir Malevich y Alexander Ródchenko en las artes plásticas; Vladimir Mayakovsky y Marina Tsvetaeva, en la poesía; Mijail Bulgakov y Boris Pasternak, en la narrativa; Vsevolod Meyerhold y Mijail Chejov, en el teatro; Viktor Sklovsky y Mijail Bajtín, en la crítica literaria, entre tantos otros creadores que asombraron al mundo.

Ciertamente, ellos con su arte y sus disertaciones teóricas impactaron al mundo, lo impresionaron, lo maravillaron y trazaron los caminos y senderos que iluminan el recorrer estético ya de varias generaciones. Sin embargo, en sus propias tierras, los formalistas, es decir todos aquellos que no encajaban con alegría y devoción en la fórmula del *Sotsrealismo*, fueron execrados, fusilados, encarcelados, expulsados, humillados o “suicidados”.

Ni los cineastas se salvaron del ojo avizor de la lucha contra el Formalismo. Las páginas del texto *El montaje* (1938) de Serguei Eisenstein, un folleto que debería ser una mera reflexión teórica sobre el oficio y las técnicas de edición fílmica, sobresale la angustia, la tímida defensa del montaje basado en la visión del juego de formas y a la vez el *mea culpa* por incurrir en el pecado ideológico:

El error consistía en poner demasiado acento en la posibilidad de contraposición [de los cuadros] y poco acento investigativo en los propios materiales de la contraposición. Mis críticos no tardaron en acusarme del escaso interés que presto al contenido del material, confundiendo el genuino interés de una investigación sobre una parte específica del problema con la propia posición del investigador sobre la representación de la realidad.

Creo que fui preso, en primer lugar, por la idea del conjunto de trozos no correlacionados, los cuales sin embargo y a menudo contra su propia naturaleza, al unirse por la voluntad del editor, creaban “algo tercero” y comenzaban estar correlacionados (1938: 8).

Lo que nos pudiese parecer un “debate” teórico sobre las formas y maneras estéticas de una obra de arte, en realidad era un “combate” por la preservación de su propia vida, ya que su carrera en cierto modo ya había sido arruinada. En los próximos diez años sólo

logrará terminar las primeras dos partes y filmar la tercera de la trilogía *Iván, el Terrible*. La primera fue elogiada con el *Premio Stalin*, y las últimas dos, prohibidas hasta la muerte del Conductor de los Pueblos en 1953. Pero el director de cine soviético más aclamado y admirado en el mundo, no llegó verlas mostradas al espectador, muere en 1948.

“Nadie es indispensable en este mundo”, frase que con frecuencia se pronunciaba en la Unión Soviética por los de arriba hacia los de abajo (nunca al revés). Sin embargo, el temprano descubrimiento del surgimiento de la idea a partir de la colisión de otras dos completamente independientes, permitió fundar el lenguaje no sólo de una muy particular manera de narración audio-visual, sino del lenguaje simbólico en el cine: primer cuadro, cae la cabeza de la estatua del zar Alexander II; segundo cuadro, la muchedumbre clama victoriosamente; resultado, dos cuadros independientes dentro de la película forman la idea del comienzo de la Revolución; fuera de ella se lee como el símbolo de la caída del Imperio autocrático zarista.

En otras palabras, el simbolismo en el cine comienza precisamente en esa temprana etapa del cine mudo soviético, a partir de la experimentación con el montaje para transmitir ideas en imágenes y despertar en el espectador el sentimiento y afectarlo emocionalmente sin necesidad de acudir a la palabra. Los “Eisenstein” de su época descubrieron que el cine posee la cualidad de narrar más allá de la trama dramática de los acontecimientos, que adquiere su propia textualidad a través del lenguaje simbólico, creado por el medio del montaje. La aparición en el cine soviético de la década de los 60 de directores de cine de la talla de Andrey Tarkovsky es la consecuencia de la evolución de los fundamentos cementados por los cineastas soviéticos de los años 20 y 30 del siglo pasado. Sus obras fílmicas, por muchos consideradas poéticas, se estructuran a partir de un nuevo nivel de montaje, ya no de la yuxtaposición de trozos de la película, sino el montaje dentro del mismo cuadro, que sigue manteniendo el principio de correlacionar dos objetos independientes que, con su proximidad, crean un nuevo sentido, simbólico y emocional. La leche se derrama en el agua, diluyéndose hasta desaparecer; el torpe e desvalido vuelo de los gansos blancos, en el primerísimo plano, combinado con el tercer plano de hombres de negro fuertemente armados; el largo y pesado paso del cañón de hierro en el primer plano y de fondo, la inocencia de los cuerpos desnudos de unos niños, son imágenes que no sólo

simbólicamente representan, en este caso, la fragilidad de la inocencia, sino que provocan la emoción y a través de ella, evocan la reflexión.

Hoy podemos decir que precisamente el principio del montaje, a diferencia de una simple representación, obliga al propio espectador a convertirse en creador, y es así como se logra alcanzar aquella sublime tensión emocional interna en el espectador, y esto es lo que diferencia una obra emocional de la lógica informativa de una desnuda narración de los acontecimientos (Eisenstein, 1938: 38).

El espectador para Eisenstein no es una entidad pasiva, consumidora de representaciones cargadas de una determinada información. El espectador de Eisenstein es un sentiente y un pensante, que lee, interpreta, compara, analiza, reflexiona, hace paralelismos, saca conclusiones. No es de extrañarse, entonces, que sus dos últimas obras, *Iván, el Terrible II* concluida y la III no concluida, sobre la tiranía de un Zar y sus maneras de imponer su voluntad y ejercer el poder de soberano autocrático, fuera engavetada hasta la muerte de Iosif Stalin. El impacto emocional de las magistrales secuencias de imágenes referidas a la época histórica lejana y acontecimientos políticos de otros tiempos despertaban demasiadas asociaciones y paralelismo con las realidades del tiempo cuando nace la película. En el realismo socialista, como ya lo había subrayado Trotsky en 1924, la obra de arte debe dar nueva forma espiritual en la cual no caben ni dudas, ni interrogaciones, ni cuestionamientos, ni reflexiones más allá establecidas por la norma. En la Unión Soviética se volvió la práctica demasiado corriente, de no sólo prohibir determinadas obras de arte, sino de literalmente arrestar el material fílmico, o restringir la exhibición de las películas a los pequeños cine-clubes en las afueras de las ciudades, observando sigilosamente al público asistente.

En demasía conocía el poder soviético el alcance y la fuerza propagandística de una obra cinematográfica, porque desde su conformación las empleaba con mucha constancia para sus fines políticos e ideológicos. El alto grado de manipulación emocional, constatada por el propio Eisenstein en sus textos teóricos, que el cine puede y suele emplear, lo convierte en un medio sumamente eficaz para alienar la sociedad. Y el Estado soviético se apoderó de la industria cinematográfica para su uso exclusivo y monopolístico. Se sirvió de ella desde su nacimiento. Expandió su “encanto” a lo largo y a lo ancho de todo el país. Se sirvió de del cine dentro y fuera de las fronteras nacionales, nunca olvidando cuál era su principal misión: la propaganda política, sutil, sublime, estéticamente impecable,

dramáticamente insuperable, pero propaganda, en función de los principales objetivos o necesidades coyunturales del poder.

Ya lo había advertido el francés André Bazin (1918-1958), el más influyente crítico y teórico de cine, refiriéndose a las primeras obras de Eisenstein, precisando que

[...] su creatividad no es otra cosa que "el cine de la violencia". Con esto quería decir que el director ejerce un acto de violencia sobre el espectador, por el medio del cine, en primer lugar, a través del montaje, para exponer ciertas ideas e imponer su propia visión de las cosas, sin dejar espacio para la especulación. De ejemplo puede servir la impresión de Luis Buñuel después de ver "El acorazado Potemkin": "Al salir a la calle después de la proyección de la película, estábamos listos para montar barricadas. Al final, incluso intervino la policía" (Orlov, 22.01.2018).

Desde luego, toda obra de arte persigue su principal objetivo, impactar emocionalmente. Sin embargo, "¿para qué?" es la pregunta que forma parte inseparable de ese objetivo. Incluso, el movimiento *Arte por el arte* completa el objetivo principal con la respuesta "para el goce estético". El cine también lleva implícita o explícitamente la intencionalidad que integra esencialmente el impacto emocional de las películas. Pero pocas ramas del arte tenían o tienen tanta conectividad con posturas políticas e ideológicas como la cinematografía. Por razones históricas, de su nacimiento y de su posterior desarrollo, el cine ruso-soviético tiene una relación filial, tal vez en mayor medida antes que hoy, con el poder del Estado y sus necesidades políticas, estratégicas o tácticas.

Lo impresionante de la obra cinematográfica de Eisenstein es su capacidad de exhibir y proporciona pistas sobre el propio poder y sus transformaciones en el tiempo, entre la etapa inmediata post-revolucionaria y la de la década de los cuarenta. Lo que facilita aprehensión del cambio radical del fundamento del poder soviético son los diez años de silencio cinematográfico del propio director, diez años que marcaron inequívocamente un antes y un después tanto para Eisenstein como para el país, diez años que acentuaron con fuerza el cambio radical producido en la visión del poder sobre cuáles son realmente las fuerzas transformadores de la sociedad.

La última película de la primera etapa cinematográfica de Eisenstein, *Lo viejo y lo nuevo*, fue terminada en 1929, concluyendo el ciclo de cuatro películas, que se convirtieron

en el referente mundial: *La huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1928)². Precisamente estas películas permitieron catalogar el lenguaje cinematográfico de Eisenstein como crónica documental. Esta característica se debía a varias particularidades, tanto del montaje como de la estética de los propios encuadres de las tomas. Sin embargo, la fundamental distinción frente a los demás producciones es la particularidad de que las tramas de estas películas no tienen protagonistas o, mejor dicho, el protagonista es la masa, la multitud que a veces se detalla a través de algunos rostros anónimos. Es la masa quien protagoniza el desarrollo dramático, no sólo en la película, sino de la historia del país: los obreros en huelga; los marineros en el alzamiento; los soldados en la toma del Palacio del Invierno; los campesinos en la transformación de la vida en el campo.

La segunda etapa en la filmografía de Eisenstein se abre con la película *Alexander Nevsky* (1938). Sólo el título de la obra indica que se había producido un cambio conceptual, que se reflejó tanto en la individualización del protagonista, como en la visión del ejercicio del poder, del cambio histórico-social concentrado y centralizado en la figura histórica. Las siguientes películas, *Iván, el Terrible* (1943) y su segunda parte (1946), refuerzan aún más esta concepción del poder en manos de una personalidad excepcional, quien con su voluntad es capaz de transformar de raíz una sociedad. La “imprudencia” del cineasta, en la segunda parte de la obra, en develar los brutales mecanismos de sometimiento empleados por el Zar Iván, el Terrible —que desde luego se identificaba con la figura de Stalin— para alcanzar sus fines políticos, “mereció” que la cinta fuese censurada y prohibida para su exhibición hasta la muerte del Conductor de los pueblos.

Ningún otro cineasta logró captar con su Obra ese viraje en la política del país soviético. A través de ella se puede registrar como la voluntad de la masa en rebelión devino en la voluntad de un solo hombre, forjador del destino de todo el pueblo. Después de diez años de estar privado de la posibilidad de realizar cualquier de sus proyectos³, el talento de Eisenstein fue convocado por el poder para cementar una nueva visión política y, desde luego, justificar la instauración de una nueva autocracia, pero ya soviética, a través

² En esta lista no incluimos las filmaciones que posterior fueron usadas para componer películas distintas a los proyectos iniciales o concluidos por otros directores, como el caso de *¡Viva México!* (1930-1932).

³ Entre 1929 y 1938 Eisenstein había trabajado sobre siete propuestas cinematográficas sin poder concretar ninguna. Material de la película *Los prados de Bezhin* (1937) no sólo fue censurado, sino destruido completamente.

de las personalidades históricas de la talla de Alexander Nevsky⁴ e Iván, el Terrible. Sin embargo, nuevamente el talento del director sobrepasó los límites de la tarea encomendada. La segunda parte de la película *Iván, el Terrible* se convirtió en la metáfora que desnuda el poder y exhibe sus mecanismos de dominación y el sometimiento, y no sólo del poder soviético, sino de cualquier poder, en cualquier tiempo y en cualquier espacio.

Ahora bien, las nuevas experiencias cinematográficas, las nuevas tecnologías, las nuevas concepciones estéticas y las apuestas por el éxito taquillero, ciertamente condicionan las producciones cinematográficas contemporáneas. Sin embargo, la Escuela soviética de cine y sus fundamentos teóricos y prácticos, es decir el *cómo* que logró articular en las primeras décadas post-revolucionarias, siguen en pie. Sus descubrimientos y teorizaciones siguen siendo aplicados, consciente o inconscientemente, en todo el mundo, muchas veces sin percatarse del difícil camino que tuvieron que recorrer para sobreponerse en el medio del fragor de las luchas políticas e ideológicas del país en donde nacieron. Al final, la Escuela soviética de cine supone no sólo una particular manera de hacer el arte, sino también, una particular forma de resistir el poder, quebrando los límites que este le impone.

⁴ Príncipe ruso del siglo XII quien logró aglutinar dispersas fuerzas de las distintas provincias para enfrentar invasiones de las tierras rusas. Eisenstein reflejó una de sus batallas contra el Orden Teutón en su célebre película *Alexander Nevsky*.

Bibliografía

- Eichembaum, Boris (1970) “La teoría del método formal” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Ediciones signos.
- Eisenstein, Serguei (1938/2016) *El montaje* [Монтаж]. Moscú: Direct-Media.
----- (1986) *El sentido del Cine*. México: Ediciones Siglo XXI.
- Freilij, Cemion (1992) *Teoría de Cine: de Eisenstein a Tarkovsky*. [Теория Кино: от Эйзенштейна до Тарковского]. Moscú: Editorial Isskustvo.
- Kleiman, Naum (07.06.2008) “Serguei Eisenstein, hombre que convirtió cine en el arte” [Сергей Эйзенштейн: человек, превративший кино в искусство] en María Ganiyants, portal *RIA NOTICIAS*, Moscú. Disponible en línea, recuperado 27.01.2018 desde <https://ria.ru/culture/20080122/97480507.html>
- Orlov, Pavel (22.01.2018) *Maestro: Serguei Eisenstein* [Мастер: Сергей Эйзенштейн] Disponible en https://tvkinoradio.ru/article/article13020-master-sergej-ejzenshtejn?utm_source=fb&utm_medium=post&utm_campaign=tvkinoradio&utm_content=master-sergej-ejzenshtejn
- René, Jeanne y Ford, Charles (1974) *Historia ilustrada del cine*, Vol. 1. Madrid: Alianza editorial.
- Rosental, Mark y Iudin, Pavel (1965) *Diccionario soviético de filosofía*. Disponible en línea, recuperado 20.01.2018 desde <http://www.filosofia.org/enc/ros/forma4.htm>
- Trotsky, León (1924) “La escuela poética formalista y el marxismo” en *Literatura y revolución*. Disponible en línea, recuperado 22.01.2018, desde <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/05.htm>
- Trotsky, León (1930) “Mi primera deportación” en *Mi vida*. Disponible en línea, recuperado 25.01.2018 desde <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1930s/mivida/10.htm>