

Nuestro cinema

Título:
Los films de Eisenstein

Autor/es:
Anissimov, I.

Citar como:
Anissimov, I. (1932). Los films de Eisenstein. Nuestro
cinema. (3):73-80.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42788>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



nema español. Muchas cosas exóticas y tristes reviven ante la posibilidad de las nuevas invenciones: muebles excesivamente lujosos para las casas españolas; automóviles demasiado potentes para nuestras carreteras; artículos de «sport» superiores a nuestras posibilidades; chicas exageradamente guapas para nuestras vidas; trajes de una elegancia mayor que las costumbres. Había una frase en boca de nuestra juventud para indicar la bondad ideal de cualquier cosa y era esta: «¡parece de cine!»

España se prepara para ese tránsito; parece de cine..., es de cine.

Dije al principio que la implantación de esta industria es lo más importante acaecido en España desde la pérdida de las Colonias, porque si se acierta, el cine podría traernos una edad de oro gracias a las posibilidades de nuestro idioma. El turismo, las industrias afines y derivadas. Pero...

Los Calderones y los Lopes del cinema español no pueden ser aquellos que hayan pretendido serlo en otros aspectos del arte... El cine quiere gente recién nacida para él, gente que pueda pensar y construir con su especial clase de magia... Como la aviación quería gente que no hubiera conseguido estrellas en el ejercicio de otras armas.

S A M U E L R O S

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein*

Capítulo I

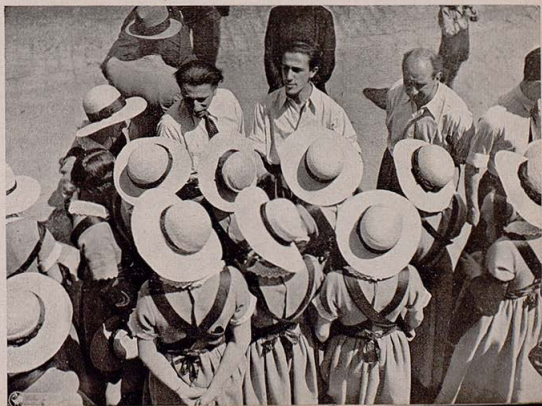
Los films de Eisenstein han hecho su aparición en la época de la revolución social. Ellos quieren, al expresar su naturaleza, llegar a ser un factor de su movimiento.

Los films de Eisenstein son una forma de la práctica revolucionaria. La obra del artista es inseparable de la ofensiva socialista del proletariado.

En esta definición general que antes que nada conviene dar a conocer, es preciso distinguir los rasgos particulares que caracterizan a nuestro autor.

* De *La literatura de la revolución mundial*. Texto español de C. del Valle.

Fedor Ozep (de frente, en el ángulo izquierdo) dando instrucciones a varios "extras" de su nuevo film "Mirages de Paris" Foto: Pathe-Natan.



El problema de la actitud del artista frente a la revolución social debe ser expuesto en su originalidad concreta.

Eisenstein ha tenido — como todos — su evolución: así lo ponen de manifiesto sus films: «La Huelga», «El Acorazado Potemkin», «Octubre» y «La línea general» son los anillos de una misma cadena. Hay que poner al desnudo las fuerzas motrices de esta evolución, mostrar las oposiciones por las cuales ha tenido que pasar, las relaciones entre el proceso de la revolución social y el proceso del desarrollo artístico del autor.

Al rebuscar los rasgos esenciales de Eisenstein como creador, es necesario, antes que nada, hacer constar su deseo de romper con las tradiciones del arte burgués. En él la crítica del estilo burgués se desenvuelve con una perfecta lógica. En ella encuentra su expresión el carácter revolucionario de sus films, su ligazón íntima con la «clase atacante».

¿Dónde vemos nosotros todo eso? En una crítica cruel del individualismo burgués que se manifiesta por el arte de la cámara y la rebuca del fisiologismo íntimo; en la caída de las barreras que mantenían el arte encerrado dentro del drama individualista. Los films de Eisenstein son muy típicos por su orientación extra-individualista. Esto no quiere decir, en modo alguno, que el artista adopte la filosofía proletaria, sino después de haber destruido el fetichismo del arte individualista burgués, y de abordar a las nuevas riberas del estilo proletario. A pesar de toda su tendencia revolucionaria, la obra cinematográfica de Eisenstein contiene numerosos factores que muestran cómo la estrechez burguesa, contra la cual se rebela, no le domina más que hasta un cierto punto.

Todo esto no impide que los films de Eisenstein queden como vivas demoraciones revolucionarias aunque el artista no consiga oponer a la tradición individualista sobrepajada, la nueva forma integral que pudiera descubrir un artista proletario. Este lado del arte de Eisenstein no deja de tener por eso una enorme importancia.

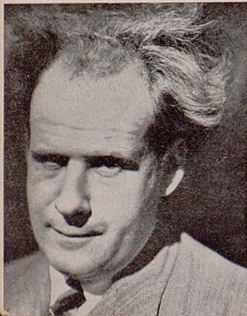
Negando la estrechez individualista de este arte burgués y al esforzarse en superarla, Eisenstein llega a una forma monumental de un valor social original, al abstenerse en abarcar grandes procesos históricos, no los que hayan podido reflejarse en sentimientos o dramas individuales, sino en vastos movimientos sociales. A través de toda su obra se ve su voluntad persistente en descubrir el proceso de la revolución social bajo los rasgos generales y no individuales.

Separándose de la rutina individualista del arte burgués, Eisenstein converge en el monumentalismo social. El afirma el primato de lo general sobre lo particular. En estas concepciones tan interesantes, tan estrechamente ligadas a la época revolucionaria que ha cobijado el talento de Eisenstein, no vemos solamente un contenido positivo, sino que vemos también una estrechez que se manifiesta, a pesar de todo, aunque sea éste un momento del proceso que llegará hasta el principio de las limitaciones individuales del arte burgués.

Comprendiendo la necesidad de abandonar la práctica burguesa, el artista adopta el punto de vista de la negación en bloque del principio individualista y se convierte en el poeta de lo general y de lo abstracto. Se puede decir que va de un extremo al otro: no sabe encontrar la solución justa que debe enseñarle la clase a la cual ha ligado su suerte. Eisenstein no piensa dialécticamente, y es por esto por lo que sin duda alguna su monumentalismo histórico es a menudo abstracto.

Si en su crítica de las tradiciones del individualismo burgués, si en sus esfuerzos por abarcar vastos procesos de la historia social y por encontrar la forma de la nueva epopeya en la lucha con la rutina de la pequeña burguesía, Eisenstein aparece como artista revolucionario de nuestro tiempo, no está tampoco exento de los rasgos que le separan del arte proletario y que denuncian en él sus relaciones

S. M. Eisenstein.





con el pensamiento de la pequeña burguesía. Los films de Eisenstein son, desde luego, obras revolucionarias; pero sufren, sin embargo, contradicciones internas; se siente en ellos la lucha entre lo viejo y lo nuevo.

El «Acorazado Potemkin» ocupa un lugar aparte en la obra de Eisenstein, por su más amplia comprensión, por una más grande riqueza.

Este episodio de la revolución de 1905, en Odessa, ha encontrado en este film una interpretación profunda y completa. Absteniéndose de atacar el conflicto social a través de algún drama individual, el artista descubre el conflicto social bajo su aspecto general al dirigirse a la documentación histórica. En su rebusca hacia el drama extraindividual, Eisenstein llega hasta la crónica histórica. El «Acorazado Potemkin» es una solución muy interesante del problema del monumentalismo social, echando de esta forma por tierra la tradición individualista.

Eisenstein: "Octubre".
Foto: Filmófono.

La insurrección y la derrota están expuestas por Eisenstein como una realidad impresa en un profundo dramatismo. Están comprendidas como hechos cuyo contenido es inmenso. La insurrección presentada en estos momentos esenciales — como cuando «el drama del barco» y «el drama en la escalera» —, reviste una interpretación, de un lado, concreta y simple en extremo, y del otro, sencillamente monumental.

El autor ha sabido encontrar los puntos culminantes que dirigen el movimiento del nuevo drama: el vuelo y la caída. Al abandonar la antigua construcción y al apoyarse sobre la psicología individual, era necesario descubrir horizontes nuevos, ofrecer nuevas representaciones. Eisenstein realiza su drama de una manera muy racional y muy original dentro de un espíritu de grandeza social. El navío y la escalera son dos imágenes opuestas concentrándose en ellas todo el contenido grandioso del acontecimiento histórico. Es así cómo se obtiene una concepción viva, profunda, de rasgos acusados para poder abarcar la inmensa significación del conflicto social; lo suficientemente concreta para convertirse en un sistema de imágenes y para transportar el acontecimiento histórico sobre el plano de la representación artística. El navío y la escalera son en Eisenstein imágenes por las cuales este episodio de historia revolucionaria aparece con una emocionante realidad. En ningún momento el arte de Eisenstein se ha manifestado tan completo como en esta construcción simple y severa a la vez, del «Acorazado Potemkin». Es una gran victoria del arte revolucionario. No es solamente una negación de la tradición burguesa; es la afirmación de alguna cosa nueva.

El «Acorazado Potemkin» es un episodio histórico. El conocimiento de la historia está determinado por el carácter de clase del artista. No se podría decir que la historia sea inaccesible a otro artista que viva en otra época, pero no hay que olvidar que la exactitud en el conocimiento de la historia está en relación muy directa con la naturaleza del individuo. El artista del proletariado revolucionario cuyo materialismo dialéctico inspira toda obra, puede dar una impresión más adecuada de la historia. Sin embargo, la burguesía moderna es muy poco apta para representar su propia historia bajo una forma nueva. La estrechez de clase se manifiesta sobre todo en los ideólogos de clase ya en su ocaso. En todas las interpretaciones de la pequeña burguesía del proceso histórico se encuentran rasgos de esta pobreza específica. Existen ahí mismo donde se encuentran compañeros de ruta de la revolución que han ligado su suerte a la de estos obreros y que rehacen su educación en la lucha en común. Se puede decir que esta limitación existe en la medida en que subsiste en la obra de esos compañeros de ruta la rutina de clase. En el «Acorazado Potemkin» podemos distinguir esta estrechez específica aunque esta obra sea un monumento del arte revolucionario inseparable de la ofensiva socialista del proletariado.

En su apreciación de la revolución burguesa que vuela el régimen social, Eisenstein es perfectamente consecuente. Su film da sobre diversos puntos una representación adecuada del proceso histórico. Se observan en él algunos rasgos de medio-burguesía, pero de ningún modo una obra como el «Acorazado Potemkin» hubiera podido surgir si este carácter que creemos observar definiese toda la ideología del autor. Jamás la simple rutina hubiera podido elevarse hasta un nivel semejante y tomar una forma tan atrevida y monumental. La simpatía del artista por la lucha revolucionaria de la clase obrera ensancha su horizonte. Le permite apoyarse en la filosofía revolucionaria equiparándole de este modo a victorias que hubieran sido imposibles a un auténtico medio-burgués. La significación positiva del film viene de que el autor está ligado a la ofensiva revolucionaria del proletariado. Esta es la medida de los resultados obtenidos por el film. Sin embargo, la obra contiene ciertos factores que nos llevan de nuevo al pensamiento de pequeño-burgués cuya tradición pesa sobre el autor. Se ha librado de gran parte de ellos, pero no los ha vencido por completo. De aquí la estrechez de su visión. Poner al desnudo estas oposiciones en una obra tan considerable, no es solamente comprender la obra, sino que también es encontrar toda la contradicción que se observa en toda la obra de este artista.



Eisenstein: "Octubre".
Foto: Filmófono.

Examinemos la oposición del navío y la escalera en su contenido concreto.

El problema de los hombres. No es difícil ver que las distinciones individuales pueden ser encontradas en la escalera, pero no en el acorazado. Los marineros están presentados bajo el aspecto característico de Eisenstein. Están considerados sobre el plano del psicologismo. Son en el fondo imposibles de diferenciarse los unos de los otros. Son idénticos. Los vemos siempre ligados al mecanismo del barco. Están unidos por esta circunstancia exterior. La masa se forma mecánicamente, es un compuesto puramente cuantitativo. En esta ausencia de individualización de marineros se explica la tendencia de Eisenstein hacia lo general en lugar del fetichismo individualista del arte burgués. El artista quiere mostrar la masa en su movimiento colectivo. Pero aquí surge un gran obstáculo. El colectivismo conduce evidentemente el factor individual. El nuevo arte ofrece recursos verdaderamente excepcionales en la pintura de la individualidad; pero supone también una nueva filosofía dialéctica de lo individual. Eisenstein resolvió el problema por una desindividualización general. En él la masa no existe sino como esquema, pero sin ningún contenido concreto. El artista está obligado a crear una forma exterior que subraye la unidad de esta masa sin ninguna ligazón interna: este centro exterior es el navío. Las gentes del navío son siempre presentadas en relación con el sistema técnico. El navío en su expresión material está presentado con una perfecta lógica. Hay que hacer notar aquí, no solamente los rasgos de un fetichismo técnico, sino también el hecho de que el movimiento de masas humanas, el contenido social del drama, está hasta cierto punto subordinado por ese factor exterior.

Si los hombres del navío estaban despersonalizados, los hombres de la escalera están considerados de otra manera muy diferente. Poseen originalidad individual, son experimentados como actores del drama psicológico. Tenemos en esto un cuadro de una significación profunda rodeada de una continuación de escenas concretas. Representéntense ustedes la escalera en algunos de los momentos en que el drama se desenvuelve: una madre llevando en los brazos a su hijo, o esta vieja devorada de sed de justicia que al fin cae acribillada por las balas. Todas estas diversas expresiones de la derrota de la burguesía democrática componen un conjunto verdadero. Hay que fijar la atención en la naturaleza psicológica de las imágenes. Esto es lo opuesto a lo que sucedía en el

barco: el drama de la revolución democrática, recibe abortada por la imagen del mártir de la escalera, una expresión concreta de una fuerza convincente. La escalera es patética. Los hombres del navío en relación con los de la escalera no son sino la proyección de este martirio. Su uniformidad exterior, su despersonalización, se oponen al drama de los hombres presentados individualmente, que perecen en la escalera.

¿Por qué negando la individualización el artista recurre a ella, sin embargo? Eisenstein despersonaliza a los hombres del barco porque no es capaz de dar una interpretación dialéctica de la masa, de comprender la unidad de lo particular y de lo general. De aquí la esquematización y la despersonalización. La figuración individualista de los hombres de la escalera es debida a que el artista conserva el principio de la interpretación psicológica individual por los episodios que siente más perfectamente. El aspecto democrático de la revolución de 1905 le es más accesible y como consecuencia recibe en su film una interpretación más profunda. Si los hombres de la escalera se ven a través de la tradición individualista, es el resultado de la misma pequeña burguesía lo que se observa en la despersonalización, en el tratamiento psicológico de la masa de los marinos. En esas oposiciones se descubre la unidad de una cierta naturaleza de clase; se ve en esto no solamente la afirmación revolucionaria (momento de práctica revolucionaria del compañero de ruta pequeño-burgués), sino también los rasgos de su limitación de clase, combatida por él no sin antes haber sido sobrepasada.

Sobre el barco hay un campo muy característico de individualización. Es el mundo opuesto a los marineros revolucionarios: el *pope*, los oficiales, el médico. Aquí otra vez tenemos imágenes conservando su color individual. He aquí la disposición: de un lado el drama del radicalismo medio-burgués aplastado comprendido de manera muy lógica; de otro lado la reacción zarista representada muy concretamente. Es un hecho esencial que nos demuestra de

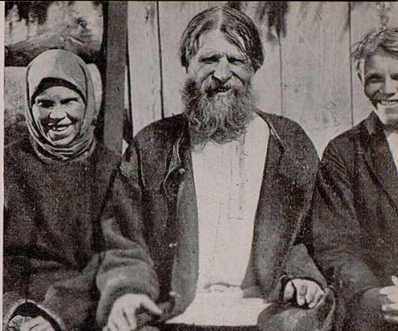


Eisenstein: "La Línea General". Foto: Filmófono.

Eisenstein: "La Línea General". Foto: Filmófono

donde proviene la concepción artística de Eisenstein. El film presenta, ante todo, el drama de un radicalismo pequeño-burgués.

La revolución de 1905 fué una revolución burguesa-democrática, pero al mismo tiempo, una revolución proletaria, de la cual el proletariado fué el principal motor. Ha sido un anillo esencial en la revolución de la lucha del pro-



letariado; ha sido como el prólogo de la revolución social. En el episodio de Odessa, ¿ha visto Eisenstein algo más que un episodio democrático pequeño-burgués? ¿Lo ha concebido como una gran cadena del proceso histórico que ha dado como resultado la revolución de octubre y la victoria del proletariado revolucionario? ¡De ninguna manera! El episodio de Odessa está tomado únicamente del lado democrático.

He aquí por qué la escalera es el nudo del film; por qué la tragedia del radicalismo pequeño-burgués, rota por la reacción zarista, está tan bien puesta de manifiesto frente a la despersonalización del nivelamiento característico del movimiento social, ahí donde precisamente estaba en relación con las tendencias proletarias de la revolución de 1905.

El film ofrece una representación viva de los acontecimientos históricos. No en vano existe un momento en la práctica revolucionaria de un compañero de viaje ligado a la clase obrera. Sin embargo, no se podría dejar de ver que el «Acorazado Potemkin» junto a su contenido revolucionario contiene rasgos que no podrían existir en una obra de tipo completamente proletario. Desligar el episodio de Odessa del movimiento proletario es tanto como erigir en fetiche su carácter democrático.

El episodio de Odessa es comprendido como un hecho aislado y separado. Está materialmente comprendido. Toda la concepción histórica de Eisenstein está caracterizada por el aislamiento, por una especie de inercia. Un momento de la historia es siempre destacado del proceso histórico. Está tomado como tal y por sí mismo.

El aislamiento de la cosa se manifiesta en sus paisajes. Encontramos en el film una serie de cuadros marinos siempre en un plano exclusivamente estático. La puesta de sol, los navíos navegando entre la niebla cerca de la tienda de campaña que cubre el cuerpo de Vakoulintchouk; todo eso son representaciones de carácter puramente contemplativo. Por muy paradójico que esto sea, por muy inesperado que esto sea para Eisenstein, destructor de las traducciones del estereotipo burgués, su film contiene elementos de estatismo. El carácter estático, la calma de los paisajes marinos componiendo el fondo avaro del drama, todo esto, es un medio de estabilizar la representación. Así se cierra el círculo, así está obtenido el desprendimiento de una cadena aislada del proceso.

Lo patético de la revolución de 1905 existe en el film, pero no está comprendido como necesariamente lo hubiera comprendido un artista proletario. El acontecimiento está separado del desenvolvimiento histórico de la lucha del proletariado. Está considerado como un fin dentro de sí mismo. De aquí una contradicción característica: el acontecimiento está tomado como un cuadro histórico monumental; el artista quiere mostrarlo como algo extra indi-

vidual, gigantesco, y con todo esto, el film adquiere un carácter de cámara. El episodio de Odessa contiene rasgos de un aislamiento cerrado.

Puede afirmarse que el «Acorazado Potemkin» pertenece al estilo de pequeño-burgués observando su tiempo de pruebas, de ensayos, de revolucionarismo pasajero. Es una manera como otra cualquiera de representar la pequeña burguesía elevándose por medio de la colaboración y el proletariado; por encima de la propia naturaleza de su clase.

De aquí, el gran valor convincente de este episodio de la revolución burguesa-democrática. De aquí también el gusto específico de encerrarse en la inercia de esta representación.

(Continuará)

I. A N I S S I M O V

HISTORIOGRAFIA

Panorama del cinema hispánico*

Con la transformación de «Patria Films» en «Atlántida S. A. C. E.» la producción cinematográfica española repliégame hacia Madrid, centralizase en el corazón de España. Esto resulta, de momento, altamente beneficioso y parece ser que la cinematografía nacional va a estar movida por nuevas orientaciones; va a ser encauzada por distintos derroteros. Hasta los films que «Atlántida» produce en los meses finales de 1920, aparecen bajo un signo más netamente hispánico y con un empaque artístico, superior a todo cuanto había salido anteriormente de los estudios catalanes.

Todavía en «La Inaccesible» — protagonizada por Helena Cortesina —, hay un resabio de huellas italianas que, afortunadamente, agonizan en esta producción.

Pero sus films sucesivos — «La verbena de la Paloma», «Carceleras» y «Dolorettes» — se acercan a temas españoles — a zarzuelillas y sainetes populares —, y aunque con una técnica primaria y un sentido cinematográfico mediocre, resuelven los asuntos argumentales desde un punto de vista propiamente español.

El público, a su vez, reacciona. Alguien le ha dicho que debe proteger los films nacionales y, espontáneamente, se lanza a los cinemas en donde se proyectan y les prodiga sus aplausos más unánimes y calurosos. Le ha bastado con ver en la pantalla unos tipos arrancados a la escena popular y unas panorámicas de Sevilla, de Madrid y de Levante, para, de momento, sentirse satisfecho. Él sabe bien que el cinema necesita de grandes capitales, de grandes estudios y de grandes técnicos. Y conoce lo precariamente que se produce en nuestro suelo y la impericia de nuestros realizadores. Pero más que un reproche a dirigir a los que no han sabido evolucionar con el cinema, es un estímulo lo que necesitan. Y este público medio se les entrega por completo. Hasta el extremo de protestar airadamente del cubismo de «El gabinete del doctor Caligari» y aplaudir fervorosamente y vivamente los films nuestros, en donde no encuentra más que una anécdota y unos tipos del bajo pueblo español — del pueblo de los *flamenquismos* andaluces y de las *marchoserías* madrileñas — con lo que demuestra su despreocupación estética ante el cinema.

Sin embargo, este apoyo incondicional del espectador presenta alguna ventaja: los films españoles comienzan a dar dinero. Solamente en España, logran amortizarse y ofrecer al capital invertido óptimos resultados financieros. La producción llega a ese estado de desahogo, de equilibrio económico. Pero los