

Nuestro cinema

Título:

El cinema soviético. Los films de Eisenstein

Autor/es:

Anissimov, I.

Citar como:

Anissimov, I. (1932). El cinema soviético. Los films de Eisenstein. Nuestro cinema. (5):140-144.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42810>

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:



¡Ante todo, no somos todo el mundo, y además, no tenemos más que un solo
¡Los que hoy están en el campo, ayer estaban en la calle!
[día!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Ventre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Estamos hasta el cuello de mugres y de excrementos!
¡De las flores, solamente sentimos su resina!
¡Adelante, y no olvidemos en qué consiste nuestra fuerza!
¡Ventre lleno o vacío, marchemos adelante, y no olvidemos nunca,
La solidaridad!

¡Sabemos que esto no es más que una gota de agua sobre piedra caliente!
¡Las cosas no están arregladas para nosotros a pesar de todo!
¡Adelante y no olvidemos nuestra calle y nuestro mundo!
¡Adelante y no olvidemos nada! Después de todo, ¿de quién es la calle?
¡A pesar de todo, ¿de quién es el mundo?!

Así, el juego, la fiesta, no son los objetivos, pero sí sus derivados que presentan la ocasión de agruparse, de rozarse los codos. Se marcha, se corre en motocicletas, en canoas, se canta, se anima la gente; mejor siempre, que desesperarse y ensombrecerse en la desesperanza y en la soledad. Pero se sabe, sin embargo, *«que todas las cosas no están arregladas a pesar de todo»*. Esta verdad habría sido interesante decirlo en imágenes y en palabras. ¡El canto ha hecho lo que la cámara había omitido!

Todos estos personajes, que parecen transeúntes provisionales, inmóviles, inciertos, todo en el porvenir, que vienen a fundir sus tragedias individuales en la maciza colectividad, no pueden dar otras soluciones a sus problemas que la de su actitud militante:

— ¿Quién cambiará el mundo? — pregunta uno de los burgueses del tren.

— Los que no están satisfechos — responde Gerda, con una emocionante gravedad de voz y de miradas.

Pero si el burgués del tren hubiese insistido: «¿Y cómo cambiará usted el mundo?», Gerda ¿le habría respondido y cómo le habría respondido?

Cuando yo misma he expuesto este problema «cinematográfico» a Ernst Busch, actor y militante de una fina y lucida juventud, me respondió sustancialmente: «El burgués del tren no pudo preguntar eso a Gerda, porque los autores no habrían encontrado una sola respuesta «no subversiva» que dictar a la muchacha, y entonces el film habría sido prohibido».

Era mejor, pues, terminar el film en los pasillos del metropolitano, recogiendo toda esa ardiente juventud excitada por el tren, para verla y oír la cantar — antes de desaparecer — «a la fuerza y a la esperanza de la gran solidaridad». Provisionalmente.

LUISA LACOLEY-ERIC STERNSTEIN

EL CINEMA SOVIÉTICO

Los films de Eisenstein*

El film *Octubre* ha sido una crisis. La ruptura entre las tendencias generales de Eisenstein, entre sus aspiraciones exteriores y los sucesos de su reeducación interior, es evidente. Si, exteriormente, Eisenstein ha sido cada vez más consecuente en el sentido revolucionario, abordando siempre los problemas más actuales y más necesarios, sus obras no poseen más que una especie de encarnecimiento con los tratados de estrechez de clase. La fuerza y la resistencia de estos tratados no ha sido herida.



Nuevos films soviéticos :
«Sola», de Ilya Trauberg.
Foto : Production Discobale

La última producción de Eisenstein, *La línea general*, carecía de tal modo de consistencia precisa que ha sido necesario volverla a bautizar muy modestamente: *Lo viejo y lo nuevo*. La crisis se acentúa y profundiza. Después de *Octubre* el artista debía dar un film que resolviese las contradicciones que le habían llevado a esta difícil situación. Era la única salida (la retirada pura y simple quedaba aún como posible: el artista podía renunciar a la envergadura de sus precedentes producciones revolucionarias, entrar en el rango de los modestos y grises empíricos, pero es evidente que esta retirada hubiera sido la ruina de su talento).

La línea general, por el conjunto de su tendencia, marca un gran progreso. El artista aborda verdaderamente la interpretación concreta de la revolución socialista, tratando de concebir uno de los principales momentos de esta revolución: la transformación de las aldeas por la colectivización de las pequeñas explotaciones enanas e individualistas. Este nuevo film debía mostrar el nacimiento de un mundo nuevo. Eisenstein aborda el tema con inmenso entusiasmo. Se da a él sinceramente. Y a pesar de todo tenemos un triste y mezquino resultado.

Si observamos las imágenes de este nuevo film, se encuentra, ante todo, que son desproporcionadas. No se han observado las proporciones concretas. Queriendo mostrarnos la aldea actual con máximo relieve, el artista no lo hace en profundidad, sino en extensión; no concreta, sino que hiperboliza. Recurre a imágenes cuantitativas. Ya sabemos que Eisenstein gusta de ver las cosas desde el exterior. Aquí se expresa su incomprensión por el fondo. En *La línea general* el carácter exterior, la cantidad pura, la abstracción llegan al límite. El «kulak» de Eisenstein es un «kulak» de dimensiones homéricas, de grueso monstruoso, de peso colosal. Del mismo modo el campesino pobre está tomado en una forma extrema, excepcional. Su «isba» recuerda el infierno del Dante. Tales son los rebaños de chinchas, los hombres uncidos a los arados, las chozas partidas en dos. Todo esto no se ha generalizado, no se ha concretado. Todo es desmesurado. La desnatadora es algo que recuerda las turbinas de Volkhov (el fetichismo técnico se desencadena sobre este modesto instrumento). Considerando los progresos técnicos de la ganadería, Eisenstein presenta «el casamiento del toro», que no solamente resta espacio, sino que caracteriza, aún, esta falta de proporción, propia de todas las imágenes de *La línea general*. Todo ha perdido aquí sus líneas reales, todo se convierte en hipérbolo. Todo es abstracto, exterior, aislado de la vida. Esta desproporción significa que el artista no ha descubierto el sentido de los hechos, que los ve solamente como fenómenos exteriores, superficiales y fortuitos.

La desproporción y la abstracción caracterizan a *La línea general*, aunque Eisenstein recurre constantemente al documental. Sus «kulak» y sus campesinos no son actores, sino verdaderos «kulak» y verdaderos campesinos. Se representan a sí mismos. Pero incluso lo real se convierte en irreal. Los campesinos están sacados de la realidad, pero aparecen como ultrairreales. El «kulak» es un «kulak» verdadero pero, en la concepción de conjunto que resulta de la incomprensión del sentido profundo, es algo absolutamente abstracto. ¿Por qué? Es que el artista toma la aldea fuera de sus relaciones reales y vivas. Piensa

materialmente. Transforma la realidad en algo dividido, dislocado en trozos distintos, separados el uno del otro. Es lo que hace su concepción, archirrealista en principio, perfectamente ilusoria de hecho. El film de Eisenstein, que resulta del deseo de expresar una página esencial y plena de interés vital, de realidad concreta, no es, finalmente, más que una obra desligada de la realidad.

El movimiento social de los campos actuales no encuentra allí expresión profunda. Por paradójico que sea, este film que trata de la transformación socialista de las aldeas se interesa muy poco por el contenido social. La lucha de clases en la aldea está considerada de una manera tan estrecha y falsa que uno se asombra de que hayan sido posibles tan groseras deformaciones. Si en las relaciones entre «kulaks» y campesinos pobres (mostrados ambos abstracta y desmesuradamente) hay aun alguna apariencia esquemática de lucha de clases, un elemento tan esencial como el campesino medio, centro de la lucha que se desarrolla en los campos, está completamente olvidado. Lo que no es una casualidad. Por la forma abstracta, exterior, limitada, que es la del film, era evidentemente necesario que las aldeas estuviesen reducidas a un esquema puro y simple, sin el campesino medio, al que están vinculados los aspectos concretos de la realidad.

Los fenómenos están concebidos como aislados. La aldea de Eisenstein está tomada fuera del proceso de reconstrucción socialista. Es una especie de núcleo que se basta a sí mismo. El arte de cámara, que se une en Eisenstein al monumentalismo exterior de las imágenes, está aquí de manifiesto. Los campos se transforman sin ruido. El proceso de regeneración interior es un proceso local, sin unión con la realidad que le rodea. Todo está presentado como una suma de azares mecánicos. No se ve la lógica y la necesidad del proceso. También el film se distingue por un carácter extremadamente fragmentario. Es una acumulación de azares relacionados solamente por su densidad extrema. El film es mecanista, privado de su evolución interna.

El film no es orgánico. Se fragmenta en trozos separados. No está ordenado alrededor de un eje, no tiene unidad. El triunfo de lo externo es aquí tan completo como en *Octubre*. Episodios enteros de este drama no son más que una yuxtaposición mecánica, una enumeración de objetos, de cosas presentadas aisladamente. El triunfo de lo externo se refleja en una indiferencia original. El infierno de los campesinos pobres y la vida de placer de los «kulaks» están tratados con el mismo esmero. Todo brilla. Todo está igualmente pulido. Es una especie de estetización general. La choza del pobre, a la caída del sol, no carece de cierta coquetería, de cierto lujo. El tratamiento exterior de los fenómenos conduce a su nivelación. La indiferencia, la apatía, el estetismo, todo atestigua que la categoría de la calidad es realmente inaccesible para el artista.

Un rasgo característico y que emana, naturalmente, de toda la obra de Eisenstein es el tecnicismo. La transformación de los campos se reduce para él a la transformación del *utillaje*, al progreso técnico. El problema de la lucha de clases está considerado como secundario, de poca importancia. El sentido social de los acontecimientos está ausente. La grandiosa metamorfosis revolucionaria de las aldeas no es más que una revolución técnica. El tractor se convierte en la causa, en la base de la reconstrucción socialista, por oposición a su contenido social.

La reducción de todos los elementos a la organización técnica encuentra su expresión en una de las imágenes más expresivas del film: el agrónomo. Este personaje está allí siempre que es preciso orientar el movimiento en un sentido o en otro. El agrónomo está ante todo. Todos los hilos de la regeneración rural están en sus manos. Tenemos aquí una deformación muy característica de la realidad, una forma específica de la idea: el organizador técnico se convierte en la esencia misma del proceso.

Este fetichismo técnico penetra todo el film. Hemos visto sus huellas en toda la carrera de Eisenstein, pero en *La línea general* es predominante. Llega a ser un obstáculo que impide al artista sentir la verdadera significación de la reconstrucción socialista. El film es exterior, esquemático, desmesurado porque se ha perdido el verdadero sentido de los fenómenos. De un gigantesco proceso social no se ve más que el caparazón técnico.

En el nuevo film de Eisenstein los hombres están despersonalizados, sin psicología. Se ve ahora muy bien la relación de este proceder con su concepción falsa y limitada del proceso social. En el fondo no está el contenido social, sino la técnica y la organización. La desconcretización social de *La línea general* no es más que un aspecto de este fetichismo técnico. Estamos ocupados en una verdadera filosofía. Es todo un sistema.

La realidad está sometida a una especie de esquematización. El proceso social está comprendido secundariamente, exteriormente, formalmente, mientras que la organización y la técnica adquieren una importancia exagerada, llegan a ser absolutas. El desarrollo técnico de la realidad es predominante. Respecto a todos los fenómenos de la vida social, este sistema supone el fetichismo de la técnica.

Respecto al hombre, motor del proceso social, se aplica el principio de la despersonalización, que le reduce al papel de simple unidad mecánica.

En *La línea general* todos estos elementos encuentran su desarrollo lógico. ¿Cuál es su sentido de clase? Sabemos que el fetichismo técnico es la ideología de los intelectuales tecnicistas. Visto el papel especial de este grupo social en el proceso de la producción, esta filosofía es en él dominante. Encontramos siempre aquí esta tendencia a «fetichizar» el caparazón técnico de la realidad, a tomarlo por esta realidad completa, alterando el contenido real del proceso social. El último film de Eisenstein atestigua con elocuencia las relaciones del artista con estos intelectuales tecnicistas. Todo el sentido de su evolución, aparece. Toda su obra contiene elementos de este fetichismo técnico, pero se puede comprobar que su extensión aumenta sin cesar. *La línea general* está, en este sentido, absolutamente conforme con la ortodoxia. El artista no cesa de progresar en esta dirección. La angostura pequeño-burguesa de su obra, en lugar de ser eliminada por una colaboración con el proletariado, se convierte en una angostura «técnica». En su origen la obra de Eisenstein está inspirada por una práctica pequeño-burguesa que transforma su naturaleza de clase para participar en la revolución proletaria; en su evolución penetra cada vez más en la ideología de los intelectuales tecnicistas. Tal es el carácter concreto de la evolución de Eisenstein. Tal es su verdadera naturaleza.

Estamos hablando de un grupo de la pequeña burguesía que cambia de calidad expeliendo intelectuales técnicos. Este proceso se produce constantemente en la historia actual de la pequeña burguesía. Esta cristalización original, para bien de los elementos de la pequeña burguesía, es una forma de colaboración con la clase obrera. Tenemos también un grupo social que guarda los estigmas de la pequeña burguesía y los rasgos de su fetichismo técnico. Estos intelectuales técnicos reclutados en la pequeña burguesía en la época de la reconstrucción socialista se expresan en una ideología. El estilo cinematográfico de Eisenstein es un ejemplo luminoso.

Así se introduce en la definición social de Eisenstein un rasgo esencial. La angostura de su talento depende no sólo de su pasado pequeño-burgués, sino también de este fetichismo técnico que emplea como forma de colaboración con la clase obrera. Esto permite comprender porque, con todo su revolucionarismo exterior, Eisenstein guarda tan obstinadamente los rasgos de angostura que impiden su progreso revolucionario. Se ve porque sus concepciones cinematográficas revolucionarias permanecen exteriores. El artista, emparentado por su obra con los intelectuales técnicos, progresa, no triunfando de sus contradicciones psico-ideológicas, haciendo su reeducación social, persiguiendo implacablemente su estrechez de clase, sino por una simple colaboración técnica y material con la clase obrera. De aquí las causas que impiden su regeneración. He aquí lo que le tiene preso en el número de las ilusiones. He aquí lo que le impide adherirse al materialismo dialéctico y llegar a ser el gran artista de nuestra época.

En toda la obra de Eisenstein distinguimos una contracción entre la tendencia general, la orientación exterior y las realidades dadas. Constantemente se manifiesta la insuficiencia de su transformación interior, su inercia. Esto se nota en el tecnicismo de su ideología; ella es, ante todo, una forma de colaboración técnica con la revolución proletaria, más que el resultado de una trans-



Eisenstein: «La línea general». Foto: Filmófono

mo. Eisenstein se mantiene en la rutina mecánica y estos tristes ilusiones.

Estos razonamientos teóricos tienen una influencia negativa en la evolución de Eisenstein. Indican que el artista ha hecho poco por su transformación, manifiestan aún una terquedad belicosa en la angostura que obstaculiza su crecimiento revolucionario. La teoría del cinema intelectual es para Eisenstein una especie de defensa de su angostura. Esta teoría desaparecerá cuando desaparezca la inercia de pensamiento que impide a este gran artista adquirir toda su talla.

¿Perspectivas? No tenemos ningún motivo para dudar de que Eisenstein pueda triunfar de sus contracciones interiores y dar a sus obras mucha más coherencia que a *Octubre* y que a *La línea general*. Una vez dentro del camino de la transformación categórica, una vez que combata su limitación de clase aproximándose más a la «clase atacante», podrá realizar obras auténticamente revolucionarias; pero no se podrían decir las dificultades que se le presentan. La solución de la crisis no puede encontrarse más que en un esfuerzo encarnizado para reeducarse, en una crítica implacable de la estrechez de sus primeros films. El método del materialismo dialéctico es la condición indispensable para los progresos del artista. Solamente cuando lo posea, cuando haya triunfado de las angosturas mecanistas de su pensamiento podrá dar films dignos de nuestra gran época. Serán verdaderas realizaciones de monumentalismo social.