



## ¡Luces, cámara, persuasión!: Sergei Eisenstein, el cineasta propagandista de la Unión Soviética y su ideología (1925-1929)\*

*Lights, camera, persuasion!: Sergei Eisenstein, the propagandist filmmaker of the Soviet Union and his ideology (1925-1929)*

Sebastián Román Vidal\*\*

### RESUMEN

Por medio de este trabajo sobre el cineasta soviético Sergei Eisenstein, se analizarán los recursos propagandísticos que emplea en dos de sus películas: *La Huelga* y *Lo Viejo y lo Nuevo*, aunque de allí surge la duda si éstos se originarían desde una convicción ideológica propia o a partir de una instrucción coaccionada por el Estado. En busca de respuestas, se revisarán los escritos del autor, ambas películas mencionadas, además de los hechos alrededor de su producción y estreno. La evidencia nos hablaría de un convencimiento sincero del artista acerca de los preceptos del socialismo soviético, aunque en una perspectiva propia y heterodoxa, lo cual no lo dejaría exento de problemas con la censura y sus colegas.

**Palabras clave:** Unión Soviética, Sergei Eisenstein, propaganda, ideología, cine, arte.

### ABSTRACT

Through this work on the Soviet filmmaker Sergei Eisenstein, the propaganda techniques employed in two of his films, *Strike* and *The General Line*, will be analyzed. It raises the question of whether these techniques originate from Eisenstein's own ideological conviction or if they stem from coerced instruction by the state. In search of answers, the author's writings, the aforementioned films, as well as the events surrounding their production and release, will be reviewed. The evidence suggests a sincere conviction on

---

\* Este artículo constituye una parte de la tesis para optar al grado de Magíster en Historia: "Sergei Eisenstein y el cine de propaganda: La técnica para el nuevo mundo soviético (1925-1929)".

\*\* Licenciado en Historia y Magíster en Historia, Universidad de Concepción, Chile, correo electrónico: [sebastianroman@udec.cl](mailto:sebastianroman@udec.cl), ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2439-107X>.

the part of the artist regarding the principles of Soviet socialism, albeit from a personal and heterodox perspective, which did not exempt him from problems with censorship and his colleagues.

**Keywords:** Soviet Union, Sergei Eisenstein, propaganda, ideology, cinema, art.

**Recibido:** enero 2022

**Aceptado:** mayo 2022

## Introducción

La Revolución Rusa de 1917 tuvo una serie de consecuencias, más allá de las evidentes en el ámbito político, social, económico y todo lo que colinda con ello. Esta tuvo también un gran impacto en el mundo del arte. No solo fue un momento de grandes cambios en las técnicas y temas, sino que, además de la consolidación del cine como medio artístico junto a sus potenciales informativos, de entretenimiento y persuasión política, emergieron también una serie de artistas que pondrían sus obras al servicio de este nuevo mundo en el que se buscaba trascender el egoísmo inherente al sistema capitalista en aras de un bienestar universal y duradero.

De entre las técnicas que se desarrollaban, la cinematografía se posiciona como una de las principales en cuanto a relevancia e impacto. Ya es casi un cliché la frase de Lenin: “De todas las artes, para nosotros la más importante es el cine”<sup>1</sup>. Para el contexto cronológico de nuestra investigación (1925-1929), la cinematografía era aún un medio de expresión joven en comparación al resto de las artes y había mucho margen de innovación. En relación con ello, surgieron en la Unión Soviética una plétora de cineastas sobreponiéndose a la escasez y a las dificultades materiales, para con sus películas apoyar la gestación y desarrollo del Socialismo Soviético.

Y de entre los cineastas contemporáneos, hemos elegido una de las figuras más coloridas e icónicas del período, el letón Sergei Mijáilovich Eisenstein, reconocido principalmente por su *opera magna*: *El Acorazado Potemkin* (1925). Y que en términos generales destacó por sus aportes a la teoría y metodología cinematográfica, junto con el no despreciable logro de entremezclar orgánicamente el arte con la propaganda.

La incertidumbre para este caso, aparece al momento de intentar mirar con mayor detención los aspectos propagandísticos presentes en sus películas, si acaso se trata de convicciones reales

---

<sup>1</sup>*Vospominaniya o Lenine (Memorias de Lenin)* (1966), 9, Citado en: Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 26.

desde la sinceridad del artista o sería un mensaje coaccionado y pautado por los organismos del Estado.

Metodológicamente, en búsqueda de indicios acerca de su adherencia o desviación de la ideología oficial del partido, analizaremos su obra escrita, la figuración trópica de dos de sus películas y las imposiciones por parte de la censura a estos dos filmes. Esto con el fin de encontrar, respectivamente, algunos datos acerca de su pensamiento ideológico, subyacentes en dos de sus películas sobre este tema -*La Huelga* (1925) y *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929)- junto a los sucesos próximos a sus estrenos, en cuanto a intervención por medio de la censura y el impacto de las mismas.

### **Un cineasta y su ideología**

Como ya se ha indicado, las cualidades reseñables de este cineasta no solo pasan por su innovación artística, sino que también por la integración en su obra de preceptos propagandísticos a favor del socialismo soviético. Temas, tramas y otros recursos que, durante todo su período de actividad, desplegó en sus películas para apoyar la causa de la Revolución de 1917. Paradójicamente, Eisenstein no deja completamente claros sus planteamientos ideológicos, ni los aborda con profundidad en sus anotaciones y publicaciones. Si intentamos buscar una explicación a ello, podría encontrarse en que él prefería ejecutar el trabajo práctico y dedicaba menos esfuerzos a la búsqueda de una fundamentación teórica o a la explicación de su metodología de trabajo<sup>2</sup>.

No podríamos decir que Eisenstein desarrolló proposiciones ideológicas elaboradas, tampoco pretendía tener influencia sobre el tema a través de publicaciones escritas y no se preocupaba demasiado por su pensamiento político. Casi toda su obra orbitaba alrededor del cine, como él mismo reconoce: “Llevo unos veinte años escribiendo sobre los problemas del cine y, a decir verdad, escribo ante todo sobre un mismo tema: sobre mí mismo”<sup>3</sup>. Siendo coherente con su propia teoría, no podía alejarse ni enajenarse del propio tema central de su persona: el cine.

Es perceptible en él su autonomía, aunque a veces rozaba el egocentrismo. Tampoco era demasiado tendiente a someterse a las presiones hacia el gregarismo provenientes de la comunidad artística, en la que consideraba fructífero el conflicto con sus colegas. Ejemplo de ello, se ve en la rivalidad que mantiene con Pudovkin -más veterano que él-, pero que no pasaba del ámbito profesional durante los años veinte. Reconocía abiertamente lo que le gustaba o no de otros cineastas y se mostraba abierto a la colaboración con aquellos que venían llegando al oficio<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Sergei Eisenstein, *Film Essays and a Lecture* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 1968), 69.

<sup>3</sup> Sergei Eisenstein, *Yo, Memorias Inmorales II* (México D.F.: Siglo XXI, 1988), 9.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 365-366.

Y esa es la gran complejidad de abordarle desde este derrotero, dentro de sus copiosas y dispersas, notas, artículos, proyectos de libros y garabatos al borde de la página de algún texto, muy pocas de estas tienen relación con asuntos ideológicos y cuando la tienen, inmediatamente derivan al cine.

Sumado a esto, el contexto que le tocó vivir, en medio de la constante vigilancia estatal, permite, sin aplicar demasiado criticismo, cuestionar la sinceridad de sus palabras cuando trata ese tema. Eisenstein nunca se inscribió en el Partido Comunista, a pesar de haberse presentado voluntario al Ejército Rojo durante la Guerra Civil. Y es sabido que su esposa Pera Attasheva, debió esconder muchos de sus apuntes que podrían traerle problemas, junto a los de otros artistas perseguidos o reprobados por el régimen<sup>5</sup>.

Eisenstein, como era de esperarse, por su parte se declaraba a sí mismo como marxista, y adherente al socialismo soviético. Aunque la justificación en retrospectiva que él señala para su apoyo y entusiasmo frente a esa ideología, dista bastante de ser idealista u ortodoxa:

“La razón por la que llegué a apoyar la protesta social tuvo poco que ver con las verdaderas miserias de la injusticia social, las privaciones materiales o los vaivenes de la lucha por la vida, sino directa y completamente por lo que seguramente es el prototipo de toda tiranía social: el despotismo del padre en una familia, que también es una supervivencia del despotismo básico del jefe de la "tribu" en cada sociedad primitiva”<sup>6</sup>.

Más bien, su impronta ideológica es perceptible a lo largo de su obra cinematográfica y sus teorías posteriores, lo que resulta para él de mayor importancia que el instante de gestación de sus ideas políticas:

“(Refiriéndose a sí mismo en tercera persona) Y todo lo que proyectaba y hacía -no sólo dentro de cada película, sino a través de sus proyectos y sus películas- era siempre y en todas partes, lo mismo.

El autor utiliza épocas distintas (siglo XIII, XVI o XX), diversos países y pueblos (Rusia, México, Uzbekistán, Norteamérica), distintos movimientos sociales y procesos en el interior del desplazamiento en algunas formas sociales, todo esto casi invariablemente como aspectos diversos de un mismo rostro.

Este rostro consiste en la encarnación de una idea final: el logro de la unidad.

En el material socialista y revolucionario ruso, esto es el problema de la unión patriótico-nacional (*Alexander Nevski*), estatal (*Iván el Terrible*) de la masa-colectivo (*El acorazado Potiomkin*), económico-socialista (el tema koljosiano de *Lo viejo y lo nuevo*) comunista (*El canal de Fergana*). (...)

---

<sup>5</sup> Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein: A biography* (San Francisco: Potemkin Press, 2001), 214.

<sup>6</sup> Ronald Bergan, *Sergei Eisenstein. A life in conflict* (Nueva York: The Overlook Press, 1997), 28.

El proceso de dominio del material, o sea de hacerlo ‘tuyo’ se realiza en el momento cuando, al encontrarlo en la realidad, el material empieza a distribuirse por la red de perfiles y contornos de aquel sistema especial en el cual se constituyó la conciencia en formación”<sup>7</sup>.

Existe cierta duda acerca de su fe, que, dado el clima de supresión religiosa del régimen, en este caso puede relacionarse con la ideología<sup>8</sup>. Lo que sí es reconocido y transversal en su obra es la fijación por los ritos religiosos y sus efectos extáticos:

“Mi ateísmo se parece al de Anatole France: inseparable de la adoración de las formas visibles del culto.

Y tengo la impresión de que aquí mi pasión se extiende como los bosques carmesíes de los vestidos cardenalicios, a los que, como el otoño a las hojas, pone orlas doradas el humo del incienso durante la misa mayor. Ellos fructifican como amatistas en las cruces y tiaras, cuyos extremos separados se asemejan a granadas demasiado maduras que revientan con el sol”<sup>9</sup>.

Su fascinación era tal, que hasta en la religión encontraba paralelos con la creación artística y la génesis de las formas: “En el éxtasis religioso, el proceso también está dirigido a alcanzar lo informe y la ausencia de objetividad en el punto más alto del estado psíquico de la fase dos, para convertirse en una imagen objetiva concreta en la tercera fase”<sup>10</sup>.

La ontología para su teoría del montaje, se encuentra en concordancia con la dialéctica de Hegel, Engels y Marx, absorbida y estudiada a lo largo de su carrera:

“Según Marx y Engels el sistema dialéctico no es más que la reproducción consciente del curso dialéctico (sustancia) de los eventos externos del mundo.

*De ahí que:* La proyección del sistema dialéctico de las cosas en el cerebro, *en la creación abstracta, en el proceso del pensamiento,* produzca: métodos dialécticos de pensamiento, materialismo dialéctico: *Filosofía.*

Y también que: La proyección de este mismo sistema de cosas, *cuando se crea concretamente, cuando se da forma,* produzca: *Arte.*

El fundamento de esta filosofía es un concepto *dinámico* de las cosas: El ser -como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios.

La síntesis -que surge de la oposición entre tesis y antítesis. (...)

---

<sup>7</sup> Eisenstein, *Yo, Memorias Inmorales II...*, 319-321.

<sup>8</sup> Marie Seton, *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography* (Nueva York: Grove Press Inc., 1960), 109 y 301.

<sup>9</sup> Sergei Eisenstein, *Yo, Memorias Inmorales I* (México D.F.: Siglo XXI, 1988), 380.

<sup>10</sup> Sergei Eisenstein, *Nonindifferent Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 170.

El límite de la forma orgánica (el principio activo pasivo del ser) es la *Naturaleza*. El límite de la forma racional (el principio de la producción) es la *Industria*. Entre la naturaleza y la industria, se encuentra el *Arte*.

La lógica de la forma orgánica en oposición a la lógica de la forma racional produce, con un choque, la dialéctica de la forma del arte (...)

*El montaje* ha sido establecido por el cine soviético como el nervio del cine (...)

No obstante, en mi opinión el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes -tomas incluso opuestas una a otra: el principio 'dramático'<sup>11</sup>.

"Hegel llama al amor el sentimiento en el cual 'el aislamiento experimenta negación', como resultado, 'la imagen única perece, sin tener la fuerza para ser preservada...'<sup>12</sup>.

El conflicto entre los opuestos en este caso implicaría necesariamente una negación, una "muerte" de los componentes del choque.

"Porque la verdadera libertad surge de la sangre sacrificada de otro.

Y solo a través de una abolición real de las contradicciones de clase, en el verdadero milagro de una sociedad sin clases, es posible la libertad espiritual de la opresión de las contradicciones, así como la libertad de opresión, fuerza y esclavitud social es moral y físicamente posible solo en esta situación" (...)

"El ala materialista de los seguidores de Hegel ha dedicado su energía a la creación de las posibilidades reales de hacer realidad este sueño".<sup>13</sup>.

Aunque posteriormente contrastaría esta postura, afirmando la supervivencia de las formas artísticas más esenciales y significativas:

"Es bastante posible que la supervivencia de ciertas formas de arte esté regida por la misma ley de la selección natural que prevalece en otros ámbitos de la vida.

Las "especies" de arte que sobreviven son aquellas cuya estructura se ajusta a las tendencias y necesidades orgánicas más profundas tanto del creador como del espectador.

Cuanto más profundas sean esas necesidades y más plenamente se satisfagan, más razón habrá para que una determinada forma de arte exista y más terreno ganará para desarrollarse"<sup>14</sup>.

Empero, para que se produjera esta consecuencia, debían estar los polos de *Naturaleza* e *Industria* perfectamente equilibrados y ninguno de ellos debía predominar:

---

<sup>11</sup> Sergei Eisenstein, *La forma del cine* (México D.F.: Siglo XXI, 1986), 48-51.

<sup>12</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 362.

<sup>13</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 363.

<sup>14</sup> Sergei Eisenstein, *Notes of a Film director* (Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1959), 129-130.

“Si se permite que uno u otro elemento predomine, la obra de arte se malogra. Un sesgo hacia el lado temático-lógico la hace seca, lógica, didáctica. Pero una sobreacentuación en el lado de las formas de pensamiento sensible sin tomar lo suficientemente en cuenta la tendencia temático-lógica, es igualmente fatal para la obra: ésta queda condenada al caos sensible, la simplicidad, el desvarío. Sólo en la interpenetración ‘dualmente unida’ de estas tendencias reside la verdadera unidad cargada de tensión de la forma y el contenido”<sup>15</sup>.

Impregnados de su ideología, también estaban los propósitos que tenía para el arte cinematográfico, que él relacionaba con la formación del nuevo individuo socialista, dotado de una consciencia acorde a la nueva sociedad que se gestaba:

“El trabajo del cine es hacer que el público ‘se sirva’ y no ‘entretenerlo’. Atraparlo, no divertirlo. Dotarlo de cartuchos, no disipar la energía que trajo al teatro. El ‘entretenimiento’ no es en el fondo un término enteramente inocuo: debajo hay un proceso activo, bien concreto (...)

Rehabilitar la premisa ideológica no es algo que haya de introducirse desde afuera ‘al gusto del Repertkom’, sino que debe pensarse como algo básico, vivificante, un proceso poderoso que fertiliza nada menos que el elemento más emocionante en el trabajo creativo de la dirección cinematográfica: el ‘tratamiento’ del director. Éste es el tema del presente ensayo. (...)

Los talmudistas del método -altos académicos marxistas- podrán reprenderme, pero quisiera acercarme a este tema y su enseñanza de una manera simple, como si fuera la vida, como un trabajo. Porque, la verdad, nadie sabe todavía concretamente cómo dominar la dirección, nos ocultemos o no tras citas académicas”<sup>16</sup>.

Resulta ante todo interesante el último párrafo, atacando la ortodoxia ideológica que obstaculizó su trabajo durante su carrera. Este artículo es de 1932 y hace poco había enfrentado la humillación y el fracaso con *¡Qué viva México!* En ese sentido, sus problemas con la burocracia fueron una constante durante su carrera, por mucho que no pudiera tener el privilegio de criticarla demasiado abiertamente. De tanto en tanto aparece en sus escritos algún reproche sutil, como en este de 1928:

“Una vez más, las instituciones económicas locales y centrales son demasiado rígidas. La burocracia interfiere con la construcción socialista. Esta debilidad debe ser atacada ya sea mediante la sátira o la tragedia, o ambas. El cine debe mostrar cómo la tragedia del hombre común es causada por la inflexibilidad del aparato crediticio”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Eisenstein, *La forma...*, 136.

<sup>16</sup> Eisenstein, *La forma...*, 82-83.

<sup>17</sup> Eisenstein, *Film Essays...*, 28.

Aun así, afirma que, teleológicamente, el cine soviético debe, ante todo, tener una consigna ideológica coherente con los propósitos de la revolución:

“Así como del movimiento revolucionario de masa surgió un solo partido revolucionario, el de los bolcheviques, que encabeza los elementos inconscientes de la revolución y los dirige hacia objetivos revolucionarios conscientes, de la misma manera las imágenes fílmicas de los dirigentes de nuestro tiempo comienzan a cristalizar en este período y a salirse de la calidad masiva y revolucionaria en general del tipo de película que se hacía anteriormente. Y la claridad de la consigna comunista resuena de manera más definitiva, para reemplazar a la consigna revolucionaria general”<sup>18</sup>.

Destacamos este párrafo en particular por la contradicción que parece introducir respecto a toda la obra anterior de Eisenstein: tratando de plegarse al oficialismo con demasiado ímpetu, minimiza el rol de las masas al definirlos como “inconscientes” que debían ser guiadas por los jefes bolcheviques “conscientes”. Aparentemente, sus películas, más que educar a las masas acerca de los asuntos socialmente relevantes, podrían ser una forma de reafirmación de la necesidad que tienen las masas con respecto a cierto sentido de guía y pertenencia, que debía ser suministrado por el partido. Esta afirmación es comprensible hasta cierto punto, dado el contexto de su elaboración, en 1935, cuando la represión estatal comenzaba a acercarse a su punto más álgido. Hasta Eisenstein podía temer por su vida, en ese clima de ascendiente hostilidad.

En concordancia con ello, coincide con el período en que ninguno de sus proyectos logró prosperar y abandona las películas de masas -siendo la última de ellas *Lo Viejo y lo Nuevo* (1929), con cierta reserva-, hacia las del héroe individual -*Aleksánder Nevski* (1938)-, adscribiéndose al Realismo Socialista, la fórmula propugnada por los comités de cinematografía después de 1929. Ésta consistía en una tríada inamovible de personajes, el héroe sencillo, ignorante pero bien intencionado, el veterano del partido, quien con su sabiduría debe educar al héroe en la forma correcta de hacer las cosas y finalmente el villano, cuyo afán es simplemente la destrucción injustificada.

En el fondo, Eisenstein reconocía la dependencia del trabajo de cualquier artista con respecto a su contexto y cómo las artes deben aportar en la construcción del mundo, a la vez inspirándose en el mundo, en correspondencia con las mecánicas de la teoría materialista entre superestructura e infraestructura.

"Nuestro pueblo y nuestro tiempo nos dictan qué debemos filmar.

La nación y el tiempo definen cómo contemplamos la vida

---

<sup>18</sup> Eisenstein, *La forma...*, 117.

Y tanto cómo miramos las cosas como nuestra relación con los fenómenos dictan la apariencia y forma en que los encarnamos.

La estructura de una obra, los principios de la solución y el desarrollo de los métodos nacen completamente de la naturaleza del tema y su tratamiento.

Esto determina la vitalidad del tema.

Esto engendra cambios progresivos en el método.

Y esto inevitablemente alimenta la inspiración para la creatividad y la búsqueda inevitable de algo nuevo." <sup>19</sup>.

Y a la vez, solo gracias al socialismo se puede encontrar al cine en semejante magnitud y avanzada progresión, permitiendo esa expresividad:

“Desarmados con el método del marxismo-leninismo, sin nuestro actual estadio de desarrollo social y, finalmente, sin este aún tan poco utilizado prodigio del genio humano y la tecnología, el cine, nunca podríamos escrutar con tanta precisión de disección en el organismo más secreto de la forma”<sup>20</sup>.

Para Eisenstein, el artista debía refrenarse de limitarse a expresar algo netamente personal o sentimental, al contrario, debe ser socialmente útil a su contexto:

“El gran artista francés Honorato Daumier decía que ‘hay que pertenecer a su tiempo’. Encaramos esta afirmación de un modo más profundo y aún más responsable, estimando que pertenecemos no sólo a nuestro tiempo, sino ante todo a las grandes ideas que nuestro pueblo está haciendo pasar a la vida. Por eso, nuestros pensamientos, nuestras intenciones creadoras, la realización concreta de nuestros designios, deben estar determinados por nuestra tendencia ideológica”<sup>21</sup>.

Y semejante propósito no puede ser abordado por ninguna tendencia artística anterior no-cinematográfica:

"Su origen en las ruinas del 'segundo barroco'.

Las demás artes se desintegran hasta llegar al nivel cero.

'Ismos'. Cada uno basado en una característica particular.

El colapso de la sociedad burguesa.

El cine comienza desde el nivel cero.

Invencción técnica.

La estructura social (URSS), buscando un tipo de arte de masas, etc.

---

<sup>19</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 388.

<sup>20</sup> Sergei Eisenstein, *The Psychology of Composition* (Londres: Methuen, 1988), 3.

<sup>21</sup> Sergei Eisenstein, *Problemas de la Composición Cinematográfica* (Bogotá: Ecoe, 1978), 51.

La precondition social y técnica coinciden.  
Como una nueva totalidad, social y estética".<sup>22</sup>.

Este planteamiento aparentemente paradójico, del cine como "tabula rasa" parece contradecirse con otros planteamientos del cineasta en que postula al cine como heredero de las principales formas de arte antecesoras. No obstante, para Eisenstein no existe tal contradicción, ya que representaría la superación dialéctica sintética del arte. La maestría del cine reproduciendo la forma idéntica de las cosas, es esencial para pasar al estadio más avanzado, el de representación de las ideas: "Cualquier persona que vea a Aristóteles como un imitador de la forma de los objetos lo malinterpreta. (...) La era de la forma se está acercando a su fin. Estamos penetrando en la materia. Estamos penetrando detrás de la apariencia en el principio de la apariencia. Al hacerlo, la estamos dominando"<sup>23</sup>.

El cosmopolitismo de Eisenstein, su espíritu viajero -recordemos que estuvo en Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos, México y lo que actualmente es Kazajistán- y el encanto que despertaron en él todas estas tierras foráneas, podrían ser la causa de su fe en la revolución a nivel mundial:

"Pese a no ser siempre completas en sus soluciones temáticas ni perfectas en su personificación formal y, menos aún, conclusivas en su conocimiento teórico y en su comprensión (todo lo cual fue percibido críticamente por nosotros), nuestras películas fueron como una revelación en los países capitalistas.

Que golpe intelectual tan inesperado recibieron Norteamérica y Europa con la aparición de películas en las que los problemas sociales se presentaron repentinamente con todos los puntos sobre las 'ies', a públicos que hasta entonces sólo habían visto escasísimas y vagas sugerencias de siquiera una 'i' sin punto en sus pantallas"<sup>24</sup>.

Esto le lleva a mostrarse crítico de las temáticas y valores de la cinematografía fuera de la Unión Soviética:

"'Escape de la realidad'. // 'Recaída a la infancia'. // 'Infantilismo'. // En la Unión Soviética no apreciamos estas palabras. No nos gustan las nociones que expresan. Y no simpatizamos con ellas. // ¿Por qué? // Porque el estado soviético nos ha llevado en la práctica a una solución diferente del problema de liberar al hombre y al espíritu humano. // En el extremo opuesto del mundo, la gente no tiene más alternativa que huir, psicológica y ficticiamente, de regreso al encantador y despreocupado mundo de la infancia. // En nuestro extremo del mundo, no escapamos de la realidad hacia los cuentos de hadas; hacemos que los cuentos de hadas se

---

<sup>22</sup> Sergei Eisenstein, *Notes for a General History of Cinema* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2016), 109.

<sup>23</sup> Ian Christie y Richard Taylor, eds., *Eisenstein Rediscovered* (Londres: Routledge, 1993), 171.

<sup>24</sup> Eisenstein, *La forma...*, 167.

hagan realidad. (...) // Porque, sea cual sea el artículo de la Constitución que consideremos, vemos los rasgos legalizados por el estado y presentados lógicamente de las cosas que conforman una edad dorada ideal”<sup>25</sup>.

La neutralidad, las películas que sólo se limitan a entretener y no entregan ninguna función refigurativa, le resultan indeseables y anestésicas. Las inclinaciones del artista, su interés por determinado tema no necesariamente político, le son positivas, valiosas y explotables, pasando a conformar la médula de un film:

"...Lo entiendo como sesgo y solo sesgo. En mi opinión, sin una presentación clara del 'por qué', no se puede comenzar a trabajar en una película. Es imposible crear sin reconocer en qué sentimientos latentes y pasiones deseas especular - disculpa la expresión, sé que no es 'agradable', pero es profesional y exacta por definición. Estimulamos las pasiones de los espectadores, pero también empleamos una válvula de seguridad, un pararrayos, y eso es sesgo. Ignorar el sesgo y desperdiciar energía considero que es el mayor crimen de nuestra generación. Para mí y en sí mismo, el sesgo es un gran potencial artístico, aunque no siempre tiene que ser tan político, tan conscientemente político, como en Potemkin. Cuando está completamente ausente, cuando la película se considera simplemente un pasatiempo, un sedante o hipnótico, entonces dicha ausencia de sesgo puede interpretarse como bastante sesgada en el mantenimiento de la tranquilidad y en mantener satisfecha a la audiencia con las condiciones tal como están".<sup>26</sup>.

Se hace necesario, para la maniobra persuasiva, la construcción de personajes heroicos que a la vez sean “cercaños” y corrientes, capaces de suscitar la empatía. Este propósito también encuentra sustentado dentro de preceptos ideológicos, en relación con el socialismo soviético:

“Y el tratamiento que obliga a Chapayev a parecer retroceder, a volver a una sola fila con los demás, es, esencialmente, un paso mediante el cual él obliga a todos a resonar heroicamente en la misma clave que él. // Porque en Chapayev no hay división entre los generales y las filas. // En él hay una unidad que solo se encuentra en el ejército del socialismo conquistador”<sup>27</sup>.

Eisenstein postula a la Unión Soviética como la verdadera tierra de las oportunidades, donde al contrario de las naciones capitalistas, los sueños de las personas se pueden volver realidad y no estarían limitados por el apellido o el erario. Una entidad capaz de responder con presteza frente a la serie de dificultades que pudieran emerger, empuñando las armas del cine, por

---

<sup>25</sup> Eisenstein, *Notes of a Film director*, 178-179.

<sup>26</sup> Eisenstein, *Film Essays...*, 15.

<sup>27</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 210.

supuesto<sup>28</sup>. A través de una serie de instituciones que financiaban y censuraban la producción cinematográfica. *Goskino*, *Sovkino* y *Soiuzkino*, se sucedieron una tras otra en dicha función. Al final de la década de 1920 junto con la llegada del Plan Quinquenal, se ejercería el control también a través del Comisariado del Pueblo para la Educación: *Narkompros*.

Tal y como se ha planteado al comienzo del artículo, las referencias a las ideas de Eisenstein en el ámbito social-económico o ideológico, son más bien magras y poco frecuentes. Más bien, él afirma que los logros sociales del sistema son los que han permitido un desarrollo saludable de la cinematografía y que, en consecuencia, es el deber de todo cineasta soviético el aportar con sus técnicas a la construcción de este nuevo mundo igualitario y purgado de los vicios del capitalismo. En cambio, este último no permitiría la gestación de obras que no fuesen económicamente redituables.

Él es intelectualmente capaz de conceder una fundamentación a la metodología de la creación cinematográfica acorde con los principios filosóficos que se consideran correctos en el momento, como los planteamientos de Marx y Hegel, aludiendo al mecanicismo dialéctico de la composición pictórica y de la síntesis deductiva de ideas, que gracias a ello lograrían comprensibilidad y relevancia en la mente del espectador y de esta forma, la capacidad para el individuo de contribuir a la causa general del mundo socialista. Sin embargo, esta teorización continúa dejando la impresión de que se trata de una justificación posterior y que el origen de esta metodología para el cine no se encontraría en estos pensadores glorificados por el régimen. No hemos encontrado antecedentes de que Eisenstein haya leído a estos autores antes de 1929, no hace muchas citas textuales de ellos en sus escritos y les posiciona en su panteón olímpico personal de influencias, a la par de otros no relacionados con asuntos ideológicos o sociales.

Creemos que su preferencia por las políticas de la Unión Soviética era, hasta cierto punto sincera, puesto que éstas eran la que le permitían hacer las películas con la complejidad y trasfondo que él consideraba fundamentales en una obra fílmica. Esto queda en evidencia cuando intenta hacer carrera en Estados Unidos, o el tipo de recibimiento que sus ideas tenían en otros países cuando los visitaba. Los países capitalistas no tenían mucho espacio para un artista con sus intereses y ya nos vamos quedando con pocas alternativas ideológicas contemporáneas disponibles.

Sin embargo, como ya se ha dicho, se muestra estando de acuerdo con las tendencias ideológicas que se dogmatizaban en su país. Es intelectualmente más que competente llevándolo a cabo y durante el período de nuestra investigación logra desarrollar su arte de acuerdo a sus

---

<sup>28</sup>“The seismograph of the Party apparatus notes a vacillation in this section of Soviet life. At once, all social thought is directed towards it. Throughout the country the press, literature, the fine arts are mobilized to ward off danger. The slogan is: ‘Face the Village!’ The *smichka*, the union of proletarian and poor peasant is established. Opponents of Soviet aims are ousted. The strongest propaganda guns are put in action; there begins a bombardment on behalf of socialist economy. Here the cinema plays a big role.” Eisenstein, *Film Essays...*, 25

propios términos, sin grandes sobresaltos, gracias a su acervo. Es posteriormente, tras el viaje a México, después de estrenar *Lo Viejo y lo Nuevo*, que Eisenstein encuentra una Unión Soviética transformada que obstaculiza severamente su profesión y su vida, pero esto está fuera de nuestro período de investigación.

Aun así, si lográsemos destilar certeramente las ideas que tenía socialmente para la construcción del mundo, debemos poner todo eso, sin excepción, en duda. Ya se ha descrito con anterioridad y es sabido el panorama complicado para la libre expresión de las ideas en aquel momento de la historia de Rusia. Por lo tanto, hasta qué punto lo que afirma proviene desde su sinceridad y no está coaccionado por la presión política, la vigilancia del Estado y los intervenidos comités de la cinematografía, es una pregunta que probablemente nunca encuentre una respuesta del todo clara. En nuestro caso, tomaremos todos estos planteamientos e intentaremos enfrentar esta razonable duda desde otro ángulo.

### **Arqueología fílmica: Bajo las capas de la narrativa**

Con el propósito de internarnos más profundamente en la manera de pensar ideológica de Eisenstein, reflexionaremos acerca de las conclusiones que se puedan obtener mediante el modo de tramar que efectuó el cineasta en dos de sus películas: *La Huelga* y *Lo Viejo y lo Nuevo*.

Consideraremos los preceptos subyacentes en la caracterización y criterio ordinal que materializa el director en la construcción de la narrativa o *mímesis II* de acuerdo a los planteamientos de Paul Ricoeur<sup>29</sup>. Esto considerando que la forma en que se efectúa, tiene relación con sus intereses personales y las ideas que promueve, más allá de sus teorías explícitas de la teleología cinematográfica, que abundan al momento de caracterizarle ideológicamente. Para este fin, emplearemos la teorización acerca de los modos de tramar historiográficos que postula Hayden White en *Metahistoria*, para quien la configuración del relato histórico, guardaría una relación formal análoga con las figuras que se emplean comúnmente en los relatos de ficción. En este caso, considerando los propósitos propagandísticos de Eisenstein y su rol pedagógico –enseñando acerca de los problemas sociales del mundo<sup>30</sup>– devolveremos la teoría de White desde el ámbito de la no-ficción, hacia la diégesis ficticia, pero con relevancia y pertenencia social.

Sería apropiado en este caso, esclarecer someramente lo propuesto en *Metahistoria* antes de proceder al análisis de las películas. Como ya se ha esbozado, White propone un paralelismo morfológico entre la narración de ficción y la narración histórica académica. Considerando que

---

<sup>29</sup> El autor propone tres etapas de la narrativa: Mímesis I, el acto de prefiguración, identificación y caracterización de los sucesos, Mímesis II, el acto de configuración o composición del relato y Mímesis III, el acto de refiguración, en que el relato influye sobre un receptor de éste. Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I: Configuración del Tiempo en el Relato Histórico* (México D.F.: Siglo XXI Editores, 2004), 113-115.

<sup>30</sup> Eisenstein, *Film Essays...*, 25.

los hechos históricos dispersos en las crónicas y otras fuentes primarias no contienen en sí mismos ningún indicio acerca de su implicancia en la trama que configura el historiador<sup>31</sup>, él debe echar mano de su imaginación interpretativa para otorgarles la importancia dentro de un esquema explicativo histórico<sup>32</sup>.

Esta operación, ante todo involuntariamente poética y apegada a los modos de narrar clásicos de la ficción, permite explicar y dar significado a los hechos dispersos. El autor estadounidense fija tres modos de explicación que se presentan simultáneamente en un texto histórico. Primero, la explicación por la trama, en que la importancia y comprensión de los hechos está definido por el modo en que llegan a conclusión de los propósitos de los héroes, pudiendo ser: romance, sátira, comedia o tragedia<sup>33</sup>. Segundo, la explicación por argumentación formal, de acuerdo al foco y función de los componentes de la trama en la explicación nomotético-deductiva, pudiendo ser: formista, organicista, mecanicista o contextualista<sup>34</sup>. Finalmente, la argumentación por implicancia ideológica, en que es relevante el propósito de la lucha de los héroes en el ámbito ético e ideal, pudiendo ser: conservador, liberal, radical o anarquista<sup>35</sup>.

Asimismo, el acto de prefiguración del historiador *-mímesis I*, según Ricoeur-, también se realizaría de acuerdo a figuras poéticas o tropos, como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, de acuerdo a la implicación en cuanto a significado de estos hechos dentro del esquema explicativo general a trazar<sup>36</sup>.

En *La Huelga*, en cuanto a la explicación por la trama, la gesta heroica de los obreros metalúrgicos resultaría finalmente en una tragedia, puesto que son derrotados por sus antagonistas, los propietarios y sus lacayos representados con cualidades animalescas. Ni siquiera llevando la confrontación a su territorio logran sobreponerse parcialmente al leviatán

---

<sup>31</sup> “Las crónicas, hablando estrictamente, son abiertas por los extremos. En principio no tienen inauguraciones, simplemente ‘empiezan’ cuando el cronista comienza a registrar hechos. Y no tienen culminación ni resolución, pueden proseguir indefinidamente.” Hayden White, *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del S.XIX* (México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1992), 18.

<sup>32</sup> “El historiador ordena los hechos de la crónica en una jerarquía de significación asignando las diferentes funciones como elementos del relato de modo de revelar la coherencia formal de todo un conjunto de acontecimientos, considerado como un proceso comprensible con un principio, un medio y un fin discernibles.” White, *Metahistoria...*, 18.

<sup>33</sup> “Se llama explicación por la trama a la que da el ‘significado’ de un relato mediante la identificación del tipo de relato que se ha narrado.” White, *Metahistoria...*, 18.

<sup>34</sup> “Esa argumentación ofrece una explicación de lo que ocurre en el relato invocando principios de combinación que sirven como presuntas leyes de explicación histórica. En este nivel de conceptualización, el historiador explica los hechos del relato (o la forma que él ha impuesto a los hechos al tramarlos de determinado modo) por medio de la construcción de una argumentación nomológico-deductiva.” White, *Metahistoria...*, 22.

<sup>35</sup> “Las dimensiones ideológicas de una relación histórica reflejan el elemento ético en la asunción por el historiador de una posición particular sobre el problema de la naturaleza del conocimiento histórico y las implicaciones que pueden derivarse del estudio de acontecimientos pasados para la comprensión de los hechos presentes.” White, *Metahistoria...*, 32.

<sup>36</sup> “Tanto la poética tradicional como la moderna teoría del lenguaje identifican cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje poético, o figurativo: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía.” White, *Metahistoria...*, 40.

de las fuerzas de la policía, en el enfrentamiento final. El mundo de la película no está construido de una forma en que su movimiento pueda triunfar, las condiciones son demasiado adversas y su sentir no es compartido por todos los obreros. Los vaivenes en su serie de victorias pírricas y derrotas, las cuales nos permiten comprenderles y emocionarnos, concluyen en su sometimiento a la fuerza autocrática total del zarismo y el empresariado en conjunción. Sin embargo, la iniciativa de los obreros, queda como referente y lección para el mundo “que abandonan”. Este llamado va más allá cuando Yakov mira fijamente a los espectadores y les exhorta para continuar la lucha. En consecuencia, queda descartado el carácter satírico de la diégesis, que representaría un fracaso total de su odisea y sus motivaciones.

Consideramos que la justificación de Eisenstein para plantearlo de esta forma, puede deberse a la juventud del Estado Soviético, los recuerdos de la Guerra Civil y la presencia aún latente de los “enemigos de la revolución”. Quizá inconscientemente, el director creía que la construcción del socialismo estaba en una etapa todavía frágil y en cualquier momento podrían resurgir los enemigos de la revolución y la consigna sería estar vigilantes frente a estas amenazas, un recuerdo de la fallida Revolución de 1905 y quizá una casi premonición de la atmósfera paranoica de la década de 1930 y el Gran Terror, cuando se propugnaba que el enemigo de clase, se encontraba dentro de la población general.

En lo referente a la explicación por argumentación formal, el actuar de los personajes se encontraría completamente determinada por su contexto, por lo que procedería fijar la narración bajo un modelo contextualista. La motivación de los obreros para rebelarse es, más que nada, una reacción y se constituiría en una conjunción entre las condiciones perjudiciales de trabajo a que son sometidos, al progreso de los medios de comunicación que les permiten recibir ideas desde el exterior y, principalmente, al suicidio de Yakov, que actúa como detonante de la explosión levantisca contra los propietarios. El hecho de que su revuelta haya fracasado, nos hace descartar un mecanicismo más relacionado comúnmente con el marxismo, que asegura lo evidente de las contradicciones del capitalismo y el triunfo inminente del proletariado. En la película, intentando seguir esta lógica, las condiciones para la proletarización de los medios de producción no existirían aún.

Parece contradictorio el que Eisenstein haya querido plantearlo de esta forma, ya que es conocido su afán científicista y de encontrar relaciones causa-efecto determinadas e invariables al aludir a su teoría cinematográfica. Empero, tras una lectura más profunda es posible aprehender el relativismo, las excepciones y la flexibilidad de sus teorías, así como las correcciones y ajustes que va efectuando sobre las mismas. Esto se extiende hasta su apego al científicismo marxista, donde al proponer un esquema contextualista, al menos pone en condicional a los aspectos deterministas de la lucha de clases, heterodoxia que quizá le hubiese traído problemas unos años después de *La Huelga* y quizá parte de las razones por las que ésta se vuelve poco adecuada para la década del 30.

En la explicación por implicación ideológica, los principios sociales y éticos de los héroes tienen como aspiración una transformación fundamental del mundo en que se desarrolla la trama. Los cambios en la forma de trabajo que proponen los trabajadores no tienen intención de ser graduales ni particularistas, descartando el conservadurismo y el liberalismo. Al dirigir las peticiones a los dueños de la fábrica, la razón que éstos aducen para negarse es que “sería ilegal y no depende de la administración”, por lo que sería necesario atacar a la raíz del sistema que permite la explotación injusta. Mientras que por otro lado no se hacen alusiones a una sociedad utópica, es por esta razón que situamos a *La Huelga* como adscrita a una explicación ideológica radical.

Aquí puede notarse la intransigencia del cineasta frente a un posible retorno al sistema anterior a 1917, un sistema social del que no permitiría su continuidad ni una reforma tibia. En cambio, su propuesta es innovadora respecto al pasado, consecuente con el contexto político social y con un idealismo utópico contenido, sin llegar al extremo de cambiar la sociedad por completo ni de abolir el Estado.

La prefiguración trópica que realiza Eisenstein sería, en el caso de *La Huelga* y adelantamos que será extensible a toda su obra, en forma de sinécdoque, esto relacionado con su trama trágica. Esta revuelta en esta fábrica se proyecta como una particularidad alusiva a una totalidad, en su carencia de sustantivos propios -excepto en Yakov Strongen y los “animales” del sabotaje- se permite “extender” la importancia de la huelga hacia el resto del mundo sometido a la explotación laboral. Es una pequeña parte de la “realidad” que gana potencia expresiva al hacer al espectador reflexionar inductivamente llevando esa partícula hacia la generalidad de la situación fuera del mundo de la película. Es lo que el cineasta llama *pars pro toto* y que tiene que ver con la sinécdoque, tema a tratar más adelante.

En *Lo Viejo y lo Nuevo*, por otro lado, existen variaciones en cuanto a la estructura de la trama respecto a la película anterior. La gesta triunfante de la protagonista Marfa y su capacidad de sobreponerse a las dificultades, nos remite a una explicación por la trama relacionada al romance. En la escena final de la película, se ve a nuestra campesina satisfecha y contenta con lo que ha logrado, la cooperativa “El camino de Octubre” marcha en buen camino y su sueño de trabajar dignamente parece que va a cumplirse, por mucho que quede la impresión de que sus aventuras continúan fuera de la vista del espectador. El modelo alternativo más cercano podría ser la de la comedia, pero se ven pocas cesiones en los principios de la heroína a la hora de concluir la diégesis.

Lo que podría indicarnos esta conclusión, es que, según la percepción del cineasta, el Estado se encuentra en una etapa más madura y capaz de influir decisivamente en el ámbito socioeconómico de la población rusa. Dentro de él y gracias a él, existe la posibilidad de que Marfa se desarrolle satisfactoriamente, incluso en un lugar aparentemente tan apartado de los organismos centrales como el *koljós* rural en que se desenvuelven sus vivencias. Reforzada esta

proposición con el mensaje constante sobre la eliminación de las fronteras entre el campo y la ciudad, la ayuda proporcionada por los trabajadores de la fábrica en la construcción del cobertizo para el ganado y la cooperación final sobre el tractor entre la rural Marfa y el urbano conductor del tractor, que en su marcha triunfante arrasan con las verjas que parcelaban el sembradío.

En cuanto a la explicación por argumentación formal, en consonancia con su trama romántica, podríamos fijarla dentro del mecanicismo. La resolución final de la lucha de Marfa está predeterminada y ningún otro porvenir es posible, ya que en su contexto está presente el Estado socialista que le permite llevar a cabo sus sueños de trabajo y prosperidad. Esto parece indicativo de la percepción por parte del cineasta de que el Estado se encuentra en una etapa de madurez más avanzada que durante la producción de *La Huelga*, una madurez que le permite mayor capacidad de solucionar problemas de orden práctico y socioeconómico. Otro tipo de resolución podría dar la impresión de que existe una falla importante en las leyes causales esenciales del socialismo y que bajo determinadas condiciones estas no llegasen a funcionar. La idea del cineasta sería proyectar la eficacia de la estructura como forma de otorgar confianza al espectador con respecto a las iniciativas estatales, por ello también se les otorga gran importancia a los roles del agrónomo y el joven del *Komsomol*, quienes guían el desarrollo fructífero de la cooperativa. Posicionar los elementos de la trama en forma contextualista como en *La Huelga*, podría dar a entender que el triunfo de Marfa se debe a una conjugación de elementos en su situación particular y no a la intervención de las fuerzas del Estado que “hacen cumplir la ley”, lo que les dejaría sin mérito en el periplo que concluye en la satisfacción de la heroína, lo que podría considerarse un mensaje poco deseable.

Relativo a la explicación por implicancia ideológica, ésta podría establecerse como liberal. Considerando que en los principios éticos demostrados por la heroína no albergarían la posibilidad de inducir que con ellos se pretenden cambios fundamentales en el sistema tal y como está. Más bien su pretensión sería realizar algunos ajustes con respecto a la forma, presteza y eficacia en su funcionamiento. En la película se caracteriza al bajo escalafón en el cuerpo de funcionarios como el eslabón más débil de la burocracia, víctimas y victimarios del egoísmo que campeaba –hipotéticamente- a sus anchas antes de la Revolución de 1917. Asimismo, es perceptible el egoísmo en la representación de los *kulaki*, pero se deja claro que operan secretamente y con autonomía respecto del Estado, así como también su calidad de remanente del sistema antiguo que ha hecho raigambre tras mucho tiempo viviendo en él. Éstos, debido a su capacidad de “ocultar sus intenciones pérfidas”, resultan ser un enemigo más etéreo e inmaterial, por ello más complejo de combatir abiertamente. *Lo Viejo y lo Nuevo*, al ambientarse ya dentro del socialismo soviético, no podía mostrar en su trama a una heroína que abogase por un cambio radical en el sistema, la crítica siempre debía efectuarse hacia objetivos que podrían quedar fuera del rango del Estado, como volubles seres humanos que aún no han

alcanzado plena consciencia verdadera; por consiguiente, un engranaje débil y falible del Estado, que debe ser reparado con premura.

La moraleja emanada del conflicto moral, parece implicar una adherencia y una confianza más evidente del cineasta hacia el Estado. Aunque, como se verá más adelante, en la idea original de Eisenstein para esta épica rural, aparentemente la presencia de los funcionarios sería mucho menos impactante, contrastando esta afirmación. En este caso, no se trata de una crítica estructural hacia el sistema, sino más bien hacia la vulnerabilidad en que éste podía caer estando a cargo de individuos de moral torcida y si se extiende la interpretación, hacia los enemigos internos de la sociedad y los preceptos revolucionarios, ocultos a simple vista y disfrazados de fieles funcionarios. Una vez más, se hace el llamado a mantener los ojos abiertos y las armas listas en la panoplia para sacarles de su escondite y hacerles frente.

En la prefiguración trópica en este caso también identificamos a los acontecimientos del *koljós* como constituyentes de una sinécdoque. En este caso, lo que ocurre en la película, se postula como extensible a la generalidad, en este caso si bien, no del mundo entero, sí en la órbita de la Unión Soviética, donde el socialismo habría permitido el pan, paz y trabajo de todos sus ciudadanos<sup>37</sup>. Una vez más se hace al espectador recrear el ejercicio inductivo y hacer que vea como posible, que el caso particular de Marfa o de la cooperativa “El camino de Octubre” pueda extenderse a su entorno local y a todos los demás. Esto se lograría en buena parte gracias a la caracterización familiar de los personajes, situaciones y locaciones, siguiendo el principio de la creación de empatía dramática. Cualquier otro modo de prefiguración contradeciría el propósito propagandístico del film, ya que la metáfora y la metonimia lo desprenderían de sus propiedades generalizantes y la ironía podría ser malinterpretada produciendo el efecto contrario al deseado.

En resumidas cuentas, lo primero que salta a la vista es cierta progresión ideológica del cineasta, en cuanto a la confianza que deposita -o debía depositar- en las facultades del Estado soviético. Que ahora se sostendría firme e influyentemente en beneficio de la sociedad en su conjunto. En otras palabras, pasa de exponer los problemas del antiguo sistema en *La Huelga*, sometiendo al espectador a comprender cómo eran las condiciones anteriores a la Revolución, para visibilizar las ventajas del nuevo orden.

La exposición de *La Huelga* tiene dos debilidades: que el obrero semiletrado no pueda ser capaz de realizar esta comparativa; o que, fácticamente, la situación laboral para él no haya tenido ninguna mejora significativa en el transcurso del tiempo y sus recuerdos previos a 1917

---

<sup>37</sup> “Eisenstein is not merely concerned with the small strides of a rural village on the periphery. The scenes of the successfully condensed milk are intercut with images of powerful hydroelectric dams ready to illuminate the Soviet Union. There is nothing small about the sense of scope in this scene, the film as a whole, or how it fits into the broader tale of economic change.” William Hays Persing, «The Ecstasy of Economics: the Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New» (tesis para optar al grado de Honors in Russian Studies, Bucknell University, 2015), 4, [https://digitalcommons.bucknell.edu/honors\\_theses/304](https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/304).

pueden no diferir mucho de cómo se encuentra al momento de visualizar la obra cinematográfica. *Lo Viejo y lo Nuevo*, en cambio, es mucho menos exigente con el espectador, presentando más que nada un “instructivo” acerca de cómo sobreponerse a una posible situación adversa, aun dentro de un contexto ostensiblemente mejorado respecto a la del Imperio Ruso. Grita a los cuatro vientos que ahora es posible tener metas y expectativas de bienestar, siempre y cuando el individuo se pliegue a los designios de los altos funcionarios y su vastísima sapiencia.

El paso de una forma contextualista a una mecanicista es coherente también con esta idea sobre el Estado. En un principio, el afán revolucionario se muestra como una especie de reflejo propulsado por las condiciones adversas, por la injusticia y la explotación, que espontáneamente hacen ebullición la furia de los obreros. Ellos por causa de su falta de organización, unificación y de guía, fracasan trágicamente. En cambio, las condiciones de desarrollo de las iniciativas de la campesina, aunque en su contexto existan obstáculos, una fuerza más poderosa le permite superarlos: la presencia del Estado que permite al mecanismo funcionar apropiadamente. El afán revolucionario de la protagonista ahora es la adherencia y la disposición a hacer caso a quienes saben más y mejor que ella, sin cuestionamientos y sin dudar de sus capacidades.

La permanencia más importante es la de la prefiguración en forma de sinécdoque, que es coherente con sus ideas en conjunto. En su teorización cinematográfica son de vital importancia el uso de los simbolismos, en buena parte metonimias, pero principalmente sinécdoques. Él reforzaba la expresividad de sus películas haciendo que el público interpretase estos símbolos y evitando las referencias idénticas o textuales, muchas veces haciendo sustituciones sencillas metafóricas -micrómetro de *La Huelga* representando una insignificancia-, metonímicas de parte por parte -anteojos del oficial médico en *Potemkin*, aludiendo al oficial mismo que ha fallecido por inmersión-, sinecdóquicas de parte por un todo -la fábrica de *La Huelga* como un ejemplo de todas las fábricas bajo el capitalismo o monarquía- o derechamente irónicas -en *Octubre*, Kerenski es igualado a un pavo real mecánico, pretencioso y carente de autonomía-. En el caso del tema central de ambas películas, la sinécdoque predomina, las situaciones particulares de la fábrica y del *koljós* se cristalizan como aplicables al conjunto de modos de trabajo de manera generalizante. A partir de este propósito, brotaría su facultad propagandística, apoyado por la expresividad del razonamiento metafórico, al volver la particularidad de los hechos de la fábrica y la cooperativa en algo que puede experimentar el espectador soviético, si tan sólo la vida fuera como las películas.

### **¿Artista o propagandista? Nadie puede servir a dos señores y servirles bien**

Hemos intentado dos abordajes hacia el trasfondo ideológico en Eisenstein. El primero, rescatando lo que él mismo escribió, que, si bien resulta esclarecedor, ha de ser visto con desconfianza por la posible coacción involucrada en su redacción y publicación. Después,

interpretando su modo de tramar. A pesar de que se ha intentado realizar los análisis prudentemente, en estas metodologías siempre existe el riesgo de una sobreinterpretación, o hacerla erróneamente.

La alternativa restante, podría ser una aproximación desde las experiencias que tuvo nuestro cineasta en la producción, lanzamiento y recepción de sus películas, particularmente en las dos que hemos estado reseñando y analizando. Procuraremos reunir todos los recursos que nos sea posible para comprender la relación entre la creatividad de Eisenstein y las imposiciones propagandísticas provenientes desde la burocracia.

Como *La Huelga* fue su primera película y Eisenstein había fracasado en su trabajo anterior en el teatro, no era famoso ni estaba en el foco de las -todavía incipientes- instituciones dedicadas a la censura y aprobación de obras artísticas. Por lo tanto, podemos afirmar con cierta holgura que *La Huelga* se creó en buena parte de acuerdo a su criterio y el de sus colaboradores en *Proletkult*.

La idea era crear algo nunca antes visto, en que se combinaran los noticiarios como el *Kino-Pravda* de Dziga Vertov, con el film narrativo que venían desarrollando Kuleshov y su pupilo Pudovkin, para superar estas formas que iban quedando anticuadas<sup>38</sup>. Todo esto dentro de una obra sin personajes individuales, sino con grupos y arquetipos, -*typage*- pretendiendo superar la potencia de un héroe individual, como el que protagonizaba las películas estadounidenses. Su película, en lugar de terminar con un suicidio como los dramas occidentales, debía comenzar con uno, invirtiendo la estructura habitual de la trama<sup>39</sup>. Ello mediante el uso de lo que en ese momento llamaba montaje de atracciones, cuyo funcionamiento detallaba en un artículo del mismo nombre publicado poco antes de realizar *La Huelga*, en la revista *LEF*<sup>40</sup>.

Eisenstein pasó algunos meses investigando el tema antes de iniciar las filmaciones, se reunió con varios antiguos activistas y huelguistas, junto con visitar las fábricas, de aquello reunió una gran cantidad de documentación. Además, leyó *Germinal* de Émile Zola, novela sobre una huelga de mineros de carbón durante el siglo XIX<sup>41</sup>.

Existen algunos registros de segunda mano sobre las ideas que se congregaron en ese frente creativo de izquierdas, como el guion que prepararon Eisenstein, Aleksándrov e Iván Kravchunovsky cuando presentaron el proyecto en *Goskino*. Este escenario incluía muchas más instancias tipo guiñol, como un obrero cortado a la mitad u otro cayendo a un caldero con acero derretido, contrapuesto al de una mujer bañándose en champaña. Otra escena involucraría a un ojo de buey flotando en sopa de la cual comían los obreros, que se volvería el ojo del capitalista mirando hacia la cámara. Muchas de estas ideas fueron descartadas por Boris Míjin -del estudio

---

<sup>38</sup> Seton, *Sergei M. Eisenstein...*, 67.

<sup>39</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 204-g206.

<sup>40</sup> Sergei Eisenstein, *El sentido del cine* (México D.F.: Siglo XXI, 1974), 172.

<sup>41</sup> Bergan, *Sergei Eisenstein...*, 105.

*Goskino-*, quien debía poner cotos al exceso de creatividad de los demás por causa de los limitados recursos que manejaban<sup>42</sup>.

Ya en 1925, era notable el afán de obtener precisión en Eisenstein, coherente con el cientificismo que también demuestra desde sus días de teatro y en sus escritos. Intentaba trazar relaciones estables -que conforme gana veteranía se irán volviendo maleables- de causa y efecto. Dirigía la cámara de Tissé hacia elementos puntuales del campo y al camarógrafo no le costaba trabajo entender lo que pretendía Eisenstein.

Hubo cierta disputa por la autoría de *La Huelga*, no sólo por el parecido que tenía con la estadounidense *Intolerancia* (1916), una película contemporánea -en la Unión Soviética- que también innovó en el uso del montaje. También Eisenstein y Pletniev tuvieron conflictos sobre quién debía adjudicarse con mayor propiedad la creación de la película<sup>43</sup>. Eisenstein tenía problemas para cumplir los plazos y por ello Pletniev comenzó a demandar reportes de los avances por escrito. En la prensa y los créditos de la película aparece como una obra colectiva. Sin embargo, el que acaparaba la atención era Eisenstein y aparecía él en la mayoría de fotografías del set. Eisenstein denunciaba la incompreensión por parte de los oficiales de *Proletkult* y les atribuía la causa de sus demoras. Se hace difícil atribuir estas pugnas al ego de Eisenstein, puesto que al mismo tiempo agradecía la indulgencia y el apoyo de Míjin y *Goskino*, aun en estas complicadas circunstancias<sup>44</sup>.

Durante un mes, los periódicos *Kino* y *Kinodelya* estuvieron publicando cartas abiertas de ambos rivales. Pletniev acusaba a Eisenstein de formalismo, de usar pirotecnias vacías y de portar un dudoso elemento “de origen freudiano”. Eisenstein replicaba que en el *Proletkult* se apoyaba a un estilo “pequeño burgués” y realista, que decantaría en una desviación “derechista”. Más allá del intercambio de insultos, al menos Eisenstein intentaba dar una justificación teórica a su posición, algo valorable dentro de la impulsividad propia de su juventud y el contexto acendradamente rupturista que se vivía en 1925<sup>45</sup>.

En la primera proyección a puertas cerradas de *La Huelga* logró ganarse los halagos de los críticos, pero a los directivos en general no les terminó de convencer. Aunque bastó con convencer a uno de ellos para revertir la situación, el veterano bolchevique Kirill Shutko, miembro de varios comités editoriales, quien quedó extasiado con la película y le otorgó todo su apoyo a Eisenstein. Con ello, recursos para producir y distribuir copias de la película, recursos muy limitados en la recién formada *Sovkino*<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 48.

<sup>43</sup> Significando esto, la renuncia/expulsión de Eisenstein del colectivo *Proletkult*. Anne Nesbet, *Savage Junctions: Sergei Eisenstein and the shape of thinking* (Londres: I.B. Tauris, 2003), 23.

<sup>44</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 51-52.

<sup>45</sup> *Ibidem*, 52.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 53.

*La Huelga* recibió una crítica favorable incluso desde antes de su estreno. El dirigente de la ARK<sup>47</sup> Nikolai Lebedev escribió que Eisenstein había superado con creces al mismísimo Griffith. Por otra parte, sus colegas estaban menos entusiasmados con el revuelo causado en el mundo del arte. Dziga Vertov le acusó en público de imitador fallido y plagador, afirmaba que Eisenstein no sólo le había robado sus ideas sobre la estructura del montaje, composición y el diseño de los títulos, sino que las había plagado de teatro artificial y decadente, trucos baratos, poses de éxtasis silente y máscaras del “teatro ficticio”<sup>48</sup>.

Las disputas entre los cineastas, a pesar de tener un trasfondo en la metodología del trabajo artístico, decantaban frecuentemente en acusaciones de índole política. Para Vertov, Eisenstein era un desviacionista y para Eisenstein, Vertov era un menchevique naturalista. Estos ataques entre desarrolladores eran comunes y se intentaban detener por parte de los comités, para quienes esta clase de disputas eran resabios del “arte intelectual individualista burgués”<sup>49</sup>.

El éxito de *La Huelga* tuvo un regusto agríndice. Por parte de la crítica especializada fue colmada de loas y reconocimientos, así como, al oeste, se hizo acreedora de una medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Decorativas en París, el mismo año de su estreno<sup>50</sup>. No obstante, no contó con la preferencia del público general. La película había costado mucho dinero de realizar y falló en retribuir esa inversión a las arcas de *Sovkino*. Por lo mismo, los distribuidores se negaron a tratar con ella, incrementando el problema de falta de espectadores. Su período de exhibición fue breve, siendo reemplazada rápidamente por *El ladrón de Bagdad*, protagonizada por Douglas Fairbanks<sup>51</sup>. Quizá los asistentes a las salas de cine se inclinaban más por películas “de evasión” livianas para olvidarse de las amarguras de su propia situación. Las reseñas contemporáneas a la película hablaban de su poca comprensibilidad para el espectador común ajeno al mundo artístico, a causa de su acelerado montaje. Lev Kuleshov, uno de sus colegas de oficio en la Unión Soviética, escribió sobre ello lo siguiente:

“Él es un director de la composición visual, elegante y expresiva, más que del montaje y del movimiento humano: los encuadres eisensteinianos siempre son más fuertes que cualquier otra cosa, son principalmente responsables del éxito de sus obras (...)

El montaje de "La huelga" es significativamente más débil. Hay demasiado exceso en él, hay una fascinación aún no sistematizada por los cambios rápidos. Todo está demasiado fragmentado, hay lugares que carecen de toda conexión y, lo más importante, a menudo falta cualquier línea de acción unificadora, cualquier línea de acción unificadora en el *siuzhet*. Por ejemplo, en la sección final más débil de la masacre. El montaje asociativo, el matadero y el

---

<sup>47</sup> Asociación de cinematografía revolucionaria.

<sup>48</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 53.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 54.

<sup>50</sup> Carlos Fernández, *Eisenstein* (Madrid: Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1959), 35.

<sup>51</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 54.

paralelo sacrificio de los trabajadores, apenas tiene derecho a ser utilizado en su forma actual.”<sup>52</sup>.

Justamente esa, la escena de la matanza final de los trabajadores fue una de las más criticadas. Mientras que, para el público metropolitano, la interposición con la tinta negra sobre el plano y el desangramiento del bovino exánime, fue chocante y se produjo el efecto que el cineasta planeaba, para el mundo rural y de cierta clase obrera la metáfora no se entendía de esa forma, ya que estaban habituados a faenar animales de establo, insensibilizados al efecto de la sangre<sup>53</sup>. El mismo Eisenstein debió ser crítico con su obra diez años después, calificándola de “infantilismo experimental de izquierdas”<sup>54</sup>.

Para Eisenstein la acometida no resultó del todo mal. La calidad de *La Huelga* le hizo acreedor de un contrato de un año con *Goskino*, además de la posibilidad de trabajar con Eduard Tissé, quién se volvería su cercano colaborador y fiel amigo<sup>55</sup>. Aunque sí se sentía algo decepcionado por los resultados de la película<sup>56</sup>.

Tiempo después del estreno de *La Huelga* y con la carrera de Eisenstein ya encumbrada, las conferencias del Partido de 1927 y 1928, abordaron el problema de la cinematografía que estaba siendo cada vez más importante. La producción de películas auspiciadas por el Estado, no estaba cumpliendo con las expectativas, ni de taquilla, ni en su poder propagandístico. La libertad artística que se había estado viviendo, si bien otorgaba un amplio margen de movimiento a las vanguardias cinematográficas de Eisenstein, Dovzhenko y Vertov, no estaba siendo fructífera al Estado, debido a lo ininteligibles que resultaban para el público general. Sobre decir, que estas opiniones provenían de funcionarios que en su mayoría no tenían formación artística y que probablemente disfrutaban más de las películas estadounidenses que las producciones de vanguardia locales<sup>57</sup>.

De allí, se decidió aumentar el control de los comités soviéticos sobre las producciones artísticas, especialmente sobre el cine. Todo esto decantaría eventualmente, en la imposición del estilo llamado Realismo Socialista, destripado de complicaciones, destinado a la apología a los grandes héroes de la Unión Soviética, incluido el propio Stalin por extensión.

A causa de esto, *Lo Viejo y lo Nuevo* a diferencia de *La Huelga*, estuvo desde el principio sometida a la vigilancia institucional. Tampoco éste era el mismo Eisenstein, ahora era un personaje reconocido y todavía saboreaba las mieles de su triunfo con *El Acorazado Potemkin*,

---

<sup>52</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 25.

<sup>53</sup> Eisenstein, *Film Essays...*, 18.

<sup>54</sup> Fernández, *Eisenstein*, 35, Eisenstein, *La forma...*, 22-23.

<sup>55</sup> Bergan, *Sergei Eisenstein...*, 105.

<sup>56</sup> Seton, *Sergei M. Eisenstein...*, 70-71.

<sup>57</sup> Taylor, *The Politics...*, 113-121; Jay Leyda, *Kino: Historia del cine ruso y soviético* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965), 301-305.

en su casa recibía a otros artistas desde otras partes del mundo y era invitado a conferencias sobre cinematografía. Fue en ese momento cuando comenzó a planear una nueva película.

Desde el Estado era requerida una revitalización y promoción de la vida agrícola, en consonancia con el discurso de Stalin sobre “La línea general” y el vacío que dejó el fallecimiento del que era considerado el último poeta rural: Sergei Yésenin<sup>58</sup>. Esta obligación recayó en el arte de vanguardia, precisamente sobre el ahora aclamado director Sergei Eisenstein. Éste debía coger el testigo e ilustrar en la pantalla la modernización y las cooperativas agrícolas que estaban “en auge” y reemplazar la imagen que se tenía del mundo rural como atrasado, vulgar, violento y sucio<sup>59</sup>.

Para cumplir con el requerimiento, el urbano Eisenstein debió interiorizarse acerca de la vida en el campo, se suscribió a revistas agrícolas<sup>60</sup> y leyó *La Tierra* de Émile Zola, intentando replicar su estilo de comedia sensual y comprobar la capacidad de generar éxtasis con cualquier cosa, incluso algo tan mundano como un tractor o una vaca<sup>61</sup>. Para ello, se apoyaría en la sinestesia, haciendo emerger el color simbólico del gris de la pantalla, el montaje rítmico ya dominado gracias a *Potemkin* para otorgar la cadencia apropiada en los planos y el sentimentalismo de una heroína individual, con nombre propio, aspecto reconocible y una amplia gama de emociones resaltadas por las hábiles lentes de Tissé. A la mezcla, le agregaría algo del erotismo freudiano, desarrollo social marxista<sup>62</sup>, constructivismo, el monismo del teatro *Kabuki* y paisajismo rural a *la* Fiódor Vasiliév o cualquiera de los maestros del siglo XIX.

Enseguida, emprendió un viaje por algunas comunidades rurales en busca de inspiración de primera fuente para la nueva película<sup>63</sup>. Incluso habiendo pasado casi toda su vida en la ciudad, el director percibía la importancia de la naturaleza, su contradictoria belleza y crueldad, además sentía admiración por la gente sencilla. Ellos quizá le recordaban a su aya Totya Pacha, quien cuando él era niño le llevaba al circo y le prodigaba el afecto materno que su madre verdadera había fallado en corresponderle<sup>64</sup>. Quedará en duda, la respuesta a la pregunta sobre qué clase de poblado rural visitó Eisenstein. Para ese momento la colectivización estaba recién

---

<sup>58</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 68.

<sup>59</sup> Idem.

<sup>60</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 99.

<sup>61</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 69.

<sup>62</sup> “Not only is the separator richly figurative in its name and function, but it is also sexually evocative in its appearance, a feature which appealed to Eisenstein and which, as he turned the transformation of milk into cream into an ecstatic event, he played on amply. Not for nothing is the separator, playing its double role as Marxian and Freudian fetish, the ‘seed’ of the new Soviet agriculture. The cream/seed that bursts forth from the separator’s spout to spatter the faces of ecstatic onlookers is a sign that they have, finally, found ‘the Grail’ (as Eisenstein labeled the Separator in later notes), the key to future fecundity and prosperity.” Nesbet, *Savage Junctures...*, 101-102.

<sup>63</sup> Fernández, *Eisenstein*, 52.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 11.

comenzando y aún no se percibían sus efectos nefastos. Quizá su visita fue hábilmente guiada para que viera a las granjas prósperas y no la carestía que vivía a diario el pueblo soviético.

De las vivencias y de la acuciosa investigación del curioso Eisenstein emergen dos símbolos fundamentales que representarían la ruralidad y el progreso técnico del socialismo, el tractor y la desnatadora<sup>65</sup>. Este aparato en especial, que gracias a la habilidad de Eisenstein se posiciona como la figura central de la escena más vívida y colorida de la película, es también bajo cierta interpretación el vestigio más evidente de la idea original del director antes de ser cercenada por la censura<sup>66</sup>.

La desnatadora que la cooperativa agrícola solicita al Estado representaría no solo el mejoramiento de las condiciones para los trabajadores, por el advenimiento del progreso al poblado en forma de una máquina eficiente y desconocida hasta el momento, sino que también la posibilidad de comerciar a larga distancia, algo permitido durante la Nueva Política Económica (1921-1928), pero prohibido durante el Primer Plan Quinquenal (1928-1932)<sup>67</sup>. Recordemos el funcionamiento de la máquina en cuestión, que usando fuerza centrífuga sobre la leche de vaca separa sus componentes, obteniendo suero de mantequilla y mantequilla. El primero puede ser consumido tras un proceso de fermentación -en forma de *Ryazhenka* o *Varenets*- mientras que la mantequilla era la posibilidad de obtener más beneficios con la leche -el proceso de pasteurización todavía era poco práctico- ya que resiste mejor el paso del tiempo y los viajes largos<sup>68</sup>.

Habiendo comenzado la filmación, las autoridades decidieron que otro tema para la nueva película de Eisenstein era más apropiado que el progreso en el mundo rural. Se acercaba el décimo aniversario de la Revolución de 1917 y eran requeridas grandes obras filmicas conmemorativas. A Dziga Vertov le fue solicitado que realizara un documental, mientras que a Eisenstein le hicieron decidirse por continuar en su proyecto campesino o realizar un film conmemorativo a la toma del Palacio de Invierno. Eisenstein intentó ganar todo el tiempo posible evitando dar una respuesta de inmediato, creía que alcanzaba a terminar *La Línea General* a tiempo, pero eso no fue posible y en diciembre de 1926 se pone a trabajar a toda prisa en lo que se convertirá en *Octubre*, pero esa es una historia aparte, fuera de nuestro foco<sup>69</sup>.

Una vez liberado de su obligación de aniversario, debía terminar *La Línea General* que había quedado pendiente. En 1928 exhibe una versión temprana de la película a Aleksándr Krinitski y

---

<sup>65</sup> Seton, *Sergei M. Eisenstein...*, 94.

<sup>66</sup> Eisenstein obtuvo la idea directamente del libro *Maklochane*, Nesbet. *Savage Junctures...*, 101.

<sup>67</sup> Puntualmente lo que estaba prohibido era el tener excedentes de la producción, quedando a criterio del funcionario, lo que se prestaba para toda suerte de abusos. Peter Kenez, *A history of the Soviet Union from the beginning to the end* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 83.

<sup>68</sup> El libro *Maklochane* está plagado de referencias al beneficio y la acumulación "capitalista", que se infiltraron a la película de Eisenstein. Nesbet, *Savage Junctures...*, 102-104.

<sup>69</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 70-71.

Fiódor Raskolnikov, funcionarios del partido involucrados con los comités de propaganda. Aparentemente, su reacción frente a ese “desfile de erotismo y grotesco freudiano” no fue favorable y parecía que poco tenía que ver con el desarrollo del mundo rural y las directrices del partido<sup>70</sup>.

Eisenstein no notó de inmediato los cambios que estaban sucediendo alrededor suyo, puntualmente los cambios a causa del abandono de la liberal Nueva Política Económica que era sustituida por el más agresivo y -en retrospectiva- riesgoso Plan Quinquenal, que propugnaba la autonomía económica de la Unión Soviética y eliminaba el comercio extranjero<sup>71</sup>. Debía corregir su película, así que regresó con su actriz protagonista Marfa Lapkina, los otros dos integrantes de la troika y el resto de su equipo a las localidades de Konstantinovo y Nevezhka a hacer nuevas grabaciones<sup>72</sup>.

Primero hubo un guion que prepararon en junio de 1926, el cual no difiere mayormente respecto al de 1928, salvo que en este último mucha de la violencia dramática “potemkinesca” fue bajada de tono<sup>73</sup>.

El guion original de *La Línea General*, fue entregado a *Sovkino* en abril de 1928<sup>74</sup>. No obstante, éste se encuentra fuera de nuestro alcance<sup>75</sup>, aunque sabemos que diferiría bastante respecto a la versión final -*Lo Viejo y lo Nuevo*- que hemos analizado anteriormente. Aun así, por medio de otros autores podemos aproximarnos a algunos de los recursos visuales que se han suprimido. Por ejemplo, una de las campesinas que vivían en las derruidas *izby* del comienzo, sería contrapuesta con la imagen de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci, denotando quizá la belleza oculta entre los troncos y harapos de su lecho. Otra metáfora de este tipo sería la de la esposa obesa del *kulak*, que estaría siendo comparada con una cerdita de porcelana con vestido de baile, implicando su vanidad, escasa utilidad práctica y glotonería<sup>76</sup>.

La heroína del guion no sería Marfa, sino Evdokiia, una madre viuda que perdió a su marido en una escaramuza contra un rico terrateniente durante la Guerra Civil. Para ella, los ingresos adicionales gracias a la desnatadora implican que su hijo no tenga que irse a la ciudad en busca de trabajos temporales. El efecto de evitar la fuga masculina hacia las tentaciones de la ciudad, viene a constituir otro recurso freudiano, relacionado a la fertilidad<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, 90.

<sup>71</sup> Seton, *Sergei M. Eisenstein...*, 104.

<sup>72</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 90-91.

<sup>73</sup> Vance Kopley Jr. «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'», *Cinema Journal* 14, nº 1 (1974): 45, doi: <https://doi.org/10.2307/1224939>.

<sup>74</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>75</sup> Ambos guiones fueron publicados posteriormente en su idioma original, el de 1926 en: V.A., *Iz istorii kino (De la historia del cine)* (Moscú: Iskusstvo, 1968) y el de 1928 en: Sergei Eisenstein, *Izbrannye proizvedeniia (Obras selectas)* (Moscú: Iskusstvo, 1964-1971).

<sup>76</sup> Seton, *Sergei M. Eisenstein...*, 105.

<sup>77</sup> Nesbet, *Savage Junctions...*, 105.

El sueño bovino de Evdokiia tendría un trasfondo mucho más frontalmente erótico respecto al de Marfa:

“‘Una vez sol, dos veces sol, sol hasta perder el conocimiento’. // La viuda del soldado se quedó dormida en el arte colectivo de la lechería. // Y hasta la viuda del soldado llegó su propia vaca enjuta. La vaca señaló sus costillas, señaló sus patas delgadas, sus ubres secas, sus cuartos traseros huesudos; ojos tristes y llorosos cubiertos de moscas de estiércol. // Todas las vacas de los pobres campesinos se presentaron ante Evdokiia, mugieron frente a ella, se arrodillaron y bajaron la cabeza ante ella. // Evdokiia estuvo de acuerdo, las vacas partieron a galope, corrieron rápido y adoptaron poses como si estuvieran en una clase de educación física. Miraron hacia el cielo. // Y como Mefistófeles en nubes de vapor y luz, apareció un toro. ¡Ah! ¡Qué toro! // El toro las sorprendió con un salto. Amor taurino era lo que necesitaban. // Las ubres de las vacas se llenaron de leche, sus espinas dorsales se enderezaron, sus costillas desaparecieron. Los pezones no pudieron resistir la presión de la leche y una lluvia láctea se derramó en torrentes. // Riendo, la viuda del soldado despertó...”<sup>78</sup>.

Las circunstancias del sueño son importantes también: mientras que Evdokiia se queda dormida durante el trabajo, Marfa solo puede permitirse dormir gracias a la tranquilidad que logra, junto al agrónomo, al salvar el dinero del fondo común de la cooperativa, resaltando la importancia de los funcionarios, como ya se ha explicado<sup>79</sup>.

La antigua casa del terrateniente donde muere el marido de Evdokiia, sería convertida a los propósitos de la cooperativa. En ella el burgués almacenaba antigüedades fúnebres a las cuales la cooperativa les da otro uso, pasando de ser objetos de muerte a objetos de vida<sup>80</sup>.

En el guion original se destaca el aporte del comercio extranjero, tópico que debió ser descartado por la autosuficiencia proclamada por cierto discurso contemporáneo de Stalin<sup>81</sup> y el Plan Quinquenal. Aquí, la génesis del toro Fomka se debe a los avances genéticos desarrollados en primer lugar por los científicos estadounidenses sobre la mosca tejana<sup>82</sup>, perfeccionados por los “magos” soviéticos<sup>83</sup>. Dato que Eisenstein obtuvo gracias a los numerosos documentos agrícolas de los que hizo acopio.

Sin embargo, el bien estadounidense más importante y clave del crecimiento agrícola sería el tractor “Fordson”. La cooperativa postula a un crédito para comprar uno de ellos, siendo esta solicitud rechazada por parte de la burocracia. Los miembros de la granja amenazan con vender

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, 106.

<sup>79</sup> *Ibidem*, 106-107.

<sup>80</sup> Kepley, «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'», 42.

<sup>81</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 98.

<sup>82</sup> Kepley, «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'», 42

<sup>83</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 109

sus porciones a los *kulaki*, pero Evdokiia logra convencer a los burócratas de concederles el crédito<sup>84</sup>. El concepto de la “importación” es totalmente suprimido en *Lo Viejo y lo Nuevo*<sup>85</sup>, el tractor ahora solicitado al Estado nacional, aunque aún conserva en su parte delantera de su carrocería la leyenda “Fordson” bajo una bandera roja. La presencia de la marca intenta disimularse en los planos, pero aun así es perceptible en un par de ellos<sup>86</sup>.

El guion concluye con una descripción dramática de la prosperidad soviética, de la batalla contra el atraso, planteada como una verdadera contienda en que el enemigo son los vestigios de la pobreza y la superstición. Esta es la versión del guion de 1926, la de 1928 está bastante más abreviada y suavizada:

“Van a la batalla en el frente. ¡POR LA RENOVACIÓN DE LA TIERRA! (...) // Los tractores derriban cercas, nivelan zanjas y barreras intercampos. // ¡POR UNA COMUNA! // Destrozan molinos de viento, dan vuelta las chozas en ruinas. // Los troncos se levantan como un abanico gracias al poder del tractor. // Los molinos de viento individuales son reducidos a polvo. // Las langostas retroceden después de los ataques de fumigación. // La guerra se enciende. // ¡LA OSCURIDAD SE RETIRA! // Las arañas buscan refugio. // Los sacerdotes se retiran de los ateos. // Los cuervos vuelan lejos”<sup>87</sup>.

Las imágenes de la destrucción, luego se contrapondrían con la productividad que emerge del choque, dialécticamente: “¡El grano crece como solo puede hacerlo en el cine, en dos minutos! Y no solo el grano: los cerdos jóvenes se transforman en tan solo medio minuto en cerdos de mil libras, y un pollito en masas de quince mil”<sup>88</sup>.

Finalmente, la obra debería haber concluido con un plano del presidente del Comité Ejecutivo de la Unión Soviética, Mijaíl Kalinin sonriendo y diciendo: “¡Coman hasta el hartazgo!”. Su remoción de la película final fue probablemente por una corazonada política de Eisenstein, ya que tal como hicieron con Trotsky, Kalinin podría eventualmente ser declarado *persona non grata*<sup>89</sup>.

En la primera versión filmada de *La Línea General* existen otros cambios respecto al producto final. Uno de ellos es sobre la muerte del toro Fomka, que en esta primera versión se produce a

---

<sup>84</sup> Kepley, «The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’», 43.

<sup>85</sup> Persing, «The Ecstasy of Economics», 65.

<sup>86</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 111, “...the final version of the film still contains a close-up of the tractor’s label, which clearly identifies it as a Fordson. Could this be an oversight, an unconscious admission that the U.S.S.R. still was not industrialized? Or could it be another example of Eisenstein’s pixyish sense of humor?” Kepley, «The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’», 45.

<sup>87</sup> Kepley, «The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’», 43.

<sup>88</sup> *Ibídem*, 44.

<sup>89</sup> “After seeing how the winds of Soviet politics could change, Eisenstein must have recognized that too topical a reference could prove to be embarrassing later on. If Trotsky could be declared *persona non grata*, could not Kalinin also?” Kepley, «The Evolution of Eisenstein’s ‘Old and New’», 44, 46.

causa de una serie de descuidos en su crianza por parte de los campesinos de la cooperativa<sup>90</sup>. En *Lo Viejo y lo Nuevo*, el toro es intencionalmente envenenado por los *kulaki*.

Dentro de la película final, permanecieron referencias -algunas más hábilmente ocultadas que otras- a este tema central previo al Plan Quinquenal: la acumulación de dinero y el intercambio extranjero. Si se tiene conocimiento ganadero, puede notarse que los cerditos del sueño de Marfa son de raza Yorkshire, importados de Inglaterra, que los campesinos rusos desconocían como cuidar, obteniéndose de ahí la idea para la muerte original de Fomka<sup>91</sup>.

También se nota esto en la escena cuando Marfa regresa de la ciudad, tras solicitar exitosamente la cesión del tractor. Cuando llega a la cooperativa, lleva en la mano dos globos de colores y al enterarse de la muerte de Fomka se desmaya de la impresión y los globos salen flotando hacia el cielo. Los globos representarían el comercio exterior, dada no sólo la analogía de forma, sino la lingüística -*shariki* en ruso sería: globo de juguete y *zemnoy shar* sería: globo terrestre- Marfa traía la esperanza internacionalista, que se escapa por la intromisión de los *kulaki*<sup>92</sup>.

Finalmente, la película estuvo lista en enero de 1929, más tarde de lo esperado; ésta fue sometida a revisión por parte del propio Stalin. Existía gran expectación sobre ella plasmada en la prensa y era la oportunidad de Eisenstein para resarcirse tras el criptograma en el que acabó convirtiéndose *Octubre* en su versión final. Como era de esperarse, al georgiano no le gustó, porque, según él, la película se equivocaba en los fundamentos de la línea del Partido. La villa era mostrada como algo unificado e inamovible, que en cambio debía ser la expresión de un proceso de lucha de clases; y le hubiera gustado que Marfa y el conductor del tractor hubiesen terminado vacacionando en Crimea. A Stalin le molestó sobre todo la representación ambivalente y en transición de la cooperativa, el socialismo soviético no debía dejar dudas de su capacidad benefactora<sup>93</sup>.

Después de la proyección, Stalin habló largamente con Eisenstein y Aleksándrov, les aconsejó que se tomaran su tiempo y que viajaran por Rusia aprendiendo del verdadero campo. Debían también cambiar el título “La línea general” porque ese estaba desfasado<sup>94</sup>. Así que otra vez emprendieron marcha fuera de la ciudad a captar nuevas tomas de acuerdo a lo que les fue indicado. En el intertanto, el optimismo y la expectativa de la prensa se esfumó con la misma rapidez que las del propio Eisenstein.

Cuando la película se estrenó el 7 de octubre de 1929, recibió el título de *Lo Viejo y lo Nuevo*<sup>95</sup>. Esta vez la prensa fue en su mayoría descarnadamente hipercrítica, no hubo pompa ni un gran

---

<sup>90</sup> Nesbet, *Savage Junctures...*, 105, 110.

<sup>91</sup> *Ibidem*, 107-108.

<sup>92</sup> Persing, «The Ecstasy of Economics», 88-89.

<sup>93</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 91.

<sup>94</sup> Bergan, *Sergei Eisenstein...*, 161-162.

<sup>95</sup> Kopley, «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'», 40.

barullo, ni siquiera un Eisenstein, quien se había marchado con su *cameraman* y el rubio Aleksándrov, de viaje por Europa y los Estados Unidos, tal vez escapando de lo que consideraba un hijo no deseado<sup>96</sup>. El público general tampoco se mostró complaciente con la nueva película de Eisenstein, que también tuvo unas poco concurridas exposiciones y duró apenas una semana en cartelera<sup>97</sup>, imaginamos que una vez más las imágenes simbólicas no diegéticas de Eisenstein resultaron muy complicadas de captar correctamente<sup>98</sup>. Y una vez más, parece que la película solo le gustó a la crítica especializada<sup>99</sup>.

## Conclusiones

Lo que podemos concluir con la exposición analítica de este panorama, el cual da contexto y motivación a la creación de ambas películas, denota el eterno conflicto del artista, entre la conformidad cómoda y complaciente, enfrentada al impulso creativo primigenio y sanguíneo, que se arriesga a caer en el frío aparador de la incompreensión. En el caso de Eisenstein no solo es un anhelo visceral de liberar energía en bruto, sino que una liberación tecnicada, cientifizada y bien fundamentada, aunque una vez más, en su explicación metodológica un poco áspero de comprender.

Le fue difícil a él conciliar ambas influencias y encontrar un punto medio que le permitiera por una parte liberar la presión de su creatividad y a la vez conformar a quienes le financiaban, distribuían y permitían seguir realizando sus películas. Más difícil aun considerando que para él y otros artistas soviéticos, un error encontrando esta zona de concordia, podía significarle el ser despojado de la facultad de realizar más trabajos, temporal o permanentemente, la pérdida del trabajo, la humillación pública o incluso en determinado período, el exilio o la muerte.

En *La Huelga*, el enfrentamiento de estas posiciones es más familiar y cercano a la experiencia de un artista en el amplísimo sentido de la palabra. En ella, la torrencial vitalidad pueril se enfrenta a las dificultades técnicas y de presupuesto, a la crítica no siempre constructiva de la comunidad artística y al Eisenstein del futuro que podría mirar a su *opera prima* con desdén, a causa de la cautela que se desarrolla cuando aparecen las canas. Es interesante cómo la mayor objeción interpuesta por sus colegas a *La Huelga* es el exceso: de montaje, de velocidad y de abstracción. Todo esto causaría que la obra sea incomprendida y, en consecuencia, considerada poco valiosa.

En *Lo Viejo y lo Nuevo* es lo contrario, se ataca su carencia: allí faltan los preceptos del Partido, falta el indudable crecimiento próspero de la cooperativa, mecanizada y socialista. Como ya hemos dicho, Eisenstein no pudo seguir el ritmo de la política y se quedó glorificando

---

<sup>96</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 92-93; Bergan, *Sergei Eisenstein...*, 169.

<sup>97</sup> Kepley, «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'», 49.

<sup>98</sup> Fernández, *Eisenstein...*, 62.

<sup>99</sup> Eisenstein, *Nonindifferent...*, 40.

extáticamente a “Lo Viejo” que ya pasaba a ser la NEP; y “lo nuevo”, por otra parte, estaba recién comenzando, era demasiado pronto para que alcanzara a quedar registrado en la cámara. Por lo tanto, a la hora de decidir qué mostrar, había que hacerlo a tientas. Aquí, además, ya no había limitantes de presupuesto e insumos, el exitoso realizador de *Potemkin* -aunque haya errado el tiro en *Octubre*- lo podía tener todo a su disposición. La oposición en la comunidad era casi una farsa, se criticaban en público con Pudovkin, pero en privado discutían académicamente los fundamentos del cine y se unificaban cuando les llamaba una causa común.

El gran problema es que en Eisenstein es evidente su deseo honesto de convencer ideológicamente acerca de las verdades científicas del marxismo y de las ventajas del socialismo frente al egoísmo individualista del capitalismo. Si bien podemos cuestionar la voluntariedad de su adhesión al Ejército Rojo en la guerra civil<sup>100</sup>, casi inmediatamente después se une a *Proletkult* y de ahí en más, intentando reconocer cierto movimiento pendular, diremos que siempre permaneció en el espectro de la izquierda. Si su suscripción a estos principios fue por adaptación y luego se impregnaron a su corazón o si los tuvo allí siempre, resulta demasiado complejo de probar, aunque se hace difícil creer que una postura ideológica impostada llegue a cristalizarse con tal colorido y movimiento bellamente sincrónico.

Es en su autenticidad formal y el gran valor que otorgaba al hecho de que el público que va al cine debe pensar para sacar sus propias conclusiones acerca de un tema, donde su arte encuentra dificultades para mostrarse y le trae complicaciones colaterales a él mismo. El Estado soviético veía al cine como un medio y no como un fin, un método para convencer de la forma más económicamente eficiente posible: bastaría con un proyector, un salón y una cinta de acetato para tener nuevos conversos o reafirmar la creencia de cuantos cupieran en el recinto. Tardaron tiempo en entender que no era tan simple, pero que para eso valía más una historia sencilla, reconfortante y con una moraleja directa, que una serie de metáforas cuidadosamente medidas y aprendizajes ocultos tras una necesaria reflexión, personajes con yerros humanos que permitieran identificarse con ellos y la expresividad de una obra que abarcaba sentidos más allá del meramente visual. Sin dudas, el hecho de que el público hiciese un ejercicio reflexivo a la hora de un espectáculo, no estaba dentro del plan estatal, puesto que éste podría desarrollar pensamiento crítico y volverse en su contra.

Por esta autenticidad y desalineamiento respecto a los lineamientos del Estado, perceptible en la complejidad de sus ideas y los problemas factuales que le produjo el seguir esas ideas, es que consideramos que Eisenstein desarrolla un pensamiento autónomo y heterodoxo, que choca -especialmente en el contexto de creación de *Lo Viejo y lo Nuevo*- con lo que esperaban de él los jerarcas, aun siendo complejo el determinar certeramente los detalles de su ideología. Incluso entendiendo que no podía ser demasiado demostrativo ni oponerse abiertamente, encontramos

---

<sup>100</sup> Bulgakowa, *Sergei Eisenstein...*, 10.

en él cierta renuencia a abandonar sus principios, la serie de versiones de esta última película lo dejan en claro, no creemos que se le haya hecho difícil entender lo que se requería de él, sino más bien, insistía en dejar su impronta en el film, plegándose lo mínimamente posible ante las “sugerencias”.

## Referencias

- Bergan, Ronald. *Sergei Eisenstein. A life in conflict*. Nueva York: The Overlook Press, 1997.
- Bulgakowa, Oksana. *Sergei Eisenstein: A biography*. San Francisco: Potemkin Press, 2001.
- Christie, Ian y Richard Taylor, eds. *Eisenstein Rediscovered*. Londres: Routledge, 1993.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México D.F.: Siglo XXI, 1974.
- Eisenstein, Sergei. *Film Essays and a Lecture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1968.
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México D.F.: Siglo XXI, 1986.
- Eisenstein, Sergei. *Nonindifferent Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Eisenstein, Sergei. *Notes for a General History of Cinema*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Eisenstein, Sergei. *Notes of a Film director*. Moscú: Foreign Languages Publishing House, 1959.
- Eisenstein, Sergei. *Problemas de la Composición Cinematográfica*. Bogotá: Ecoe, 1978.
- Eisenstein, Sergei. *The Psychology of Composition*. Londres: Methuen, 1988.
- Eisenstein, Sergei. *Yo, Memorias inmorales I*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.
- Eisenstein, Sergei. *Yo, Memorias inmorales II*. México D.F.: Siglo XXI, 1988.
- Fernández, Carlos. *Eisenstein*. Madrid: Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1959.
- Kenez, Peter. *A history of the Soviet Union from the beginning to the end*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Kepley, Vance Jr. «The Evolution of Eisenstein's 'Old and New'». *Cinema Journal* 14, Nº 1 (1974): 34-50, doi: <https://doi.org/10.2307/1224939>.
- Leyda, Jay. *Kino: Historia del cine ruso y soviético*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Nesbet, Anne. *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the shape of thinking*. Londres: I.B. Tauris, 2003.
- Persing, William Hays. «The Ecstasy of Economics: The Evolution of Sergei Eisenstein's the Old and the New». Tesis para optar al grado de Honors in Russian Studies. Bucknell University, 2015. [https://digitalcommons.bucknell.edu/honors\\_theses/304](https://digitalcommons.bucknell.edu/honors_theses/304).
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I: Configuración del Tiempo en el Relato Histórico*. México D.F.: Siglo XXI, 2009.
- Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein. The definitive biography by Marie Seton*. Nueva York: Grove Press Inc., 1960.
- Taylor, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- White, Hayden. *Metahistoria: La imaginación histórica en la Europa del S.XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.