

Hollywood y Eisenstein filman multitudes: representaciones cinematográficas de la conciencia social y la experiencia de clase¹

◆ *Elina Tranchini*

1. Introducción

Este trabajo analiza las representaciones fílmicas de la conciencia social y la experiencia de clase, en relación a varias series de películas del cine clásico, tanto europeo como hollywoodense, que ponen en escena a sujetos sociales colectivos y conflictos sociales. Se intenta responder a la pregunta sobre la posibilidad y alcances de la representación visual y fílmica de las categorías teóricas de las ciencias sociales. El cine, como construcción narrativa que se rige por códigos representativos distintos a los de las ciencias sociales y la historia escrita, así como por diferentes recursos (imagen, sonido, guión, montaje) y estrategias narrativas específicas (alteración, condensación, compresión, metáfora, síntesis, simbolización, generalización, ficcionalización, personalización, dramatización), puede ser usado como un vehículo para conocer el mundo social y los significados del pasado. Cuando el cine filma a la historia, no reemplaza ni complementa sus métodos y conclusiones, pero permite una representación de lo social y del pasado como proceso, distinta a la representación provista por las ciencias socia-

¹ Una versión más amplia de este trabajo fue presentada para el Seminario de Doctorado sobre “Conflicto social y conciencia de clase” dictado por el Prof. Carlos Astarita en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Julio de 1999.

◆ Docente e Investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

les, y en ocasiones inexplorada por éstas, ofreciendo una visión histórica de un mundo social perdido, y capturando por ejemplo, la “structure of feeling” de una época, o su aura, la conciencia y la memoria de una sociedad, la experiencia social de una clase.²

La posibilidad de representación visual y fílmica de las categorías teóricas de las ciencias sociales ha sido escasamente estudiada. Algunas investigaciones que han estudiado el problema de la recepción de las imágenes cinematográficas desde un punto de enfoque thompsoniano, han confirmado el importante rol desempeñado por el cine en la conformación de las percepciones populares acerca de la propia conciencia de clase, la identidad de clase y el conflicto social.³ Otros estudios como los de Fredric Jameson, y que se han centrado más específicamente

2 Nota metodológica: El trabajo del director de cine nada tiene que ver con el del historiador, con su aparato teórico conceptual, ni con sus métodos. Más allá de una mayor o menor voluntad de fidelidad histórica, el director de cine no produce conocimiento histórico, sino que construye ficciones. Examinó entonces a lo largo del artículo, tanto films del cine europeo y hollywoodense considerados comúnmente “históricos”, como otros films considerados “dramas de ficción”. El análisis excluye toda serie de films cuyo tratamiento requiera del examen de una problemática específica (cine afro-americano, cinematografías nacionales, cine latinoamericano, etc.). Se trata de la historia de las representaciones fílmicas, por lo que utilizo como fuentes primarias a las películas mismas. No cito los guiones, y cuando cito fragmentos de los diálogos, lo hago en español, a excepción de aquellos casos en los que me parece relevante la cita en el idioma original. En tal caso, la traducción es mía. Algunas aproximaciones a los estudios sobre cine e historia, en Jameson, Fredric, (1995) *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*, Barcelona, Paidós; Rosenstone, Robert, (1995) “History in Images/ History in Words. Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film” y “The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age”, en *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard University Press (Traducción: (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel); White, Hayden, (1994) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Buenos Aires, Paidós; Williams, Raymond, (1980) “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory” y “Means of Communication as Means of Production”, en *Problems in Materialism and Culture*. Verso. En cuestiones estrictamente formales sigo a Aumont, Jacques, (1997) *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós; Barthes, Roland, (1988) *Mitologías*, México, Siglo XXI; Bakhtin, Mikhail, (1992) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI; Bazin, André, (1987) *Le cinéma de la cruauté*, St-Amand, Flammarion; Bordwell, David, (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press (Traducción: (1995) *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós); Carrière, Jean-Claude, (1997) *La película que no se ve*, Barcelona, Paidós; Chion, Michel, (1993) *La audición. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós; Deleuze, Gilles, (1983) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, y del mismo autor, (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós; Verón, Eliseo, (1987) *La semiótica social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*, Buenos Aires, Gedisa.

3 Confróntese con Eley, Geoff, (1995) “Distant Voices, Still Lives. The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class”, en Rosenstone, Robert (ed.), *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Chichester, Princeton University Press; Ross, Steven, (1999) *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*, New Jersey, Princeton University Press. Sobre la concepción de Edward Thompson, véase Thompson, E.P., (1981) *Miseria de la teoría*, Barcelona, Crítica; (1966) *The making of the English working class*, New York, Vintage Books (Traducción: (1997) *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Laia); y del mismo autor, “Las peculiaridades de lo inglés”, en “Especial E.P. Thompson”, en *Historia Social. Instituto de Historia Social U.N.E.D. Valencia*, n° 18, invierno de 1984.

en la cuestión de la representatividad, han coincidido con aquellas investigaciones, en que la representación cinematográfica de los procesos sociales es una cuestión histórica, cuyo estudio se extiende a la naturaleza de la materia prima social, debiendo entonces incluir también los aspectos formales y las tecnologías estéticas de que se dispone para la construcción de un modelo narrativo concreto de la totalidad social.⁴

2. Las multitudes anónimas de la época del cine mudo

Desde sus comienzos, el cine muestra al pueblo, las masas, los sujetos sociales colectivos, trátase de esclavos, en la Antigüedad o en la América capitalista, siervos de la gleba, trabajadores de épocas diversas, poblaciones víctimas de guerras de todo tipo y holocaustos, como sujetos sojuzgados, perseguidos, engañados, sometidos, empobrecidos y carentes de conciencia social.⁵ El primer cine mudo italiano deslumbra a los espectadores con películas históricas y epopeyas que reúnen grandes multitudes en enormes decorados impregnados de barroquismo, realizados con complejas y novedosas maquinarias de ingeniería, y que reproducen cuadros pictóricos y estampas religiosas. Lujosos palacios, jardines, vestidos riquísimos, desiertos interminables, saqueos, incendios y destrucciones de ciudades, movimientos de masas y multitudes en situaciones diversas, son trabajados con técnicas cinematográficas que amplían el espacio y liberan las técnicas actorales: profundidad de campo, primeros planos y grandes planos generales, panorámicas, travellings, picados y contrapicados.⁶ El mérito de los directores de arte del momento consiste en buscar información sobre un determinado episodio histórico, y en la reconstrucción de “tableaux vivants” de época, espectáculos de moda de los salones literarios de la alta burguesía frecuentados

4 Jameson, F., *La estética geopolítica...*, *op. cit.*

5 Para datos biográficos de actores, directores, guionistas, productores, y toda información puntual relativa a la historia de las películas que cito utilizo, AAVV, (1995) *Cinemanía 97*. CD Rom editado por Microsoft; AAVV, (1996) *Cien años de cine*, Buenos Aires, Revista La Nación; AAVV, Archivos virtuales editados en *Internet Movie Data Base*; AAVV, (1982-1986) *Historia universal del cine*, 21 tomos, Madrid, Planeta; Andrew, Dudley, (1976) *The Major Film Theories. An Introduction*, London, Oxford University Press; Barnouw, Erick, (1973) *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press (Traducción: (1996) *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa); Bordwell, David *et al.*, (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press (Traducción: (1997) *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós); Burgoyne, Robert, (1988) *Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History*, Minneapolis, University of Minnesota Press; Sanjinez, Jorge, (1989) *Theory and Practice of a Cinema with People*, New York, Crubstone Press.

6 Siguiendo a Valdez, María, (1996) “Los colosos del cine italiano”, en AAVV, *Cien años...*, *op. cit.*

por Gabriele D'Annunzio, guionista y presunto director de *Cabiria* de 1913. Estos cuadros vivientes divulgan la iconografía de la antigua Roma y la de la religión representada en la imagerie hagiográfica del romanticismo, y son incorporados por los films mudos italianos con una desmesura digna de la mejor estética kitsch. El cine exalta la unidad nacional y se pretende síntesis simbiótica de palabra, música, pintura, teatro, ópera, arquitectura, el gran arte que educa ampulosamente a la nueva nación italiana. Los argumentos son melodramáticos y sentimentales. Hay en estos films un héroe vengador o purificador, una heroína pura e ingenua que resulta engañada y seducida, víctimas sufrientes por doquier que deben pagar por las faltas cometidas, la presencia del mal, la falta de un final feliz. Las escenas amorosas están impregnadas de voluptuosidad, las muertes son violentas y trágicas, los malos traicionan al héroe, y seducen a la heroína, y los combates tienen una dinámica y gestualidad enfática y exagerada. Se trata de un cine conciliador, que desconoce la lucha entre clases, pero que introduce diferencias de clase como recurso de la trama narrativa, diferencias a ser resueltas gracias a la condescendencia y buena voluntad de la clase alta de que se trate. En este cine la justicia nunca se resuelve como injusticia de clase sino que ahoga y suprime el conflicto de clase.⁷

En estos films las multitudes están automatizadas de la historia. En 1905, Filoteo Alberini filma *La presa di Roma*, y Arturo Ambrosio, de la Ambrosio Films, *La Caída de Roma (La caduta di Roma)*, que inaugura el estilo histórico italiano; y en 1908 Luigi Maggi dirige *Los últimos días de Pompeya (Gli Ultimi Giorni di Pompeii)*. En 1912 Enrico Guazzoni filma *Quo Vadis?*, de dos horas de duración, en ocho bobinas, con más de mil extras romanos que aclamaban a leones verdaderos que parecían a punto de devorar a mártires cristianos en un falso coliseo, y dentro del mismo eje temático filma *La Gerusalemme liberata* y *Il sacco di Roma*. En 1913 Enrico Vidali filma *Espartaco*. Giuseppe di Liguoro filmaba una película por mes. Algunas fueron: *L'Odissea* de 1911, y *L'Inferno* de 1909, basada en *La Divina Comedia* de Dante, y que resultó exitosísima en los Estados Unidos. En *L'Inferno*

7 Sobre la atracción ejercida por el melodrama en todos sus soportes en la Italia de la época, véase Gramsci, Antonio, (1972) *Cultura y literatura*, Barcelona, Península. Sobre las características formales e históricas del melodrama literario y cinematográfico, Elsaesser, Thomas, (1987) "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama", en Christine Gledhill, (comp.) *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute. También en Meyer, Marlyse, (1996) *Folletim. Uma história*, São Paulo, Companhia Das Letras. Sobre el mito del héroe en la literatura y los medios de comunicación, Eco, Umberto, (1995) "El mito de Superman", en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen. Y del mismo autor, (1995) "Eugène Sue: el socialismo y el consuelo" y "Ascenso y decadencia del superhombre", en *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*, Barcelona, Lumen.

se veía a multitudes de almas condenadas que flotaban entre nubes de cenizas o que eran torturadas en los nueve círculos del infierno hasta desear la muerte. Para filmar la extensa *La caída de Troya* (*La caduta di Troia*) de 1910, que duraba tres bobinas, Giovanni Pastrone utilizó 800 extras y un enorme caballo de madera, y para *Cabiria*, de 1914, hizo reproducir en tamaño real el Templo de Moloch. *Cabiria* narra la historia de la hija de un aristócrata romano, convertida en esclava durante la Segunda Guerra Púnica, vendida para su sacrificio ritual a Khartalo, el sumo sacerdote del Templo de Moloch, y, ya a punto de ser arrojada al fuego de Moloch, salvada por su fiel esclavo Maciste. El film se anunció como una obra de Gabriele D'Annunzio, quien era en realidad sólo autor del guión. El operador español Segundo de Chomón, realizó una obra maestra al incorporar panorámicas verticales y horizontales, y travellings que acentúan el punto de vista y que, al igual que los planos frontales preferidos por Pastrone, enfatizan la grandiosidad y profundidad del decorado. El actor Bartolomeo Pagano, un descargador de muelles analfabeto, interpretó el personaje del rudo Maciste, del esclavo que rompe las cadenas, personaje que sería luego retomado en las sucesivas versiones de *Espartaco* y de *Quo Vadis?*, y que convirtió a Pagano en el actor prototípico de este tipo de films mudos. En *Cabiria*, las multitudes son pasivas, simples números, masas humanas filmadas cruzando los Alpes a las órdenes de Aníbal,⁸ combatiendo en la batalla de Siracusa, padeciendo el saqueo del campamento por el general romano Escipión. La enorme popularidad de estos films en los que un actor cualquiera podía encarnar a Jesucristo con realismo, llevó a que en 1913, Pío X prohibiera el cine como recurso en la enseñanza de la religión y de la historia.⁹ En los films las multitudes aparecían subsumidas y condenadas al infierno, pero resultaba conveniente precaverse de los héroes.

Los temas históricos, épicos y religiosos tratados con la misma predilección pictórica por el “tableaux vivant”, los mismos recursos melodramáticos, la misma automatización y homogeneización de las multitudes, fueron también favoritos para el público americano y los productores del cine de Hollywood. El primer largometraje de David Griffith de 1913, *Judith de Bethulia*, narra el encuentro trágico entre Judith y Holofernes, y tuvo su inspiración en la épica melodramática italiana que había sido estrenada con éxito comercial en los Estados Unidos. En 1916 Thomas Ince produjo *Civilization*, dirigida por Raymond West y Reginald

8 Pastrone utilizó elefantes y multitudes a los que hizo efectivamente cruzar los Alpes.

9 Sobre la prohibición de Pío X, véase Ortiz, Aurea y Piqueras, María Jesús, (1995) *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, p. 59.

Barker, que narra una extraña y rebuscada historia de guerra en el país mítico europeo de Wredpryd, y cuya tesis central es la injusticia de las guerras. Las escenas de guerra en bosques llenos de humo con cañones que disparan continuamente, evocaban más la Guerra de Secesión que un mítico reino europeo, y contribuyeron más que las escenas de sufrimiento colectivo, a la campaña pacifista de Woodrow Wilson durante la Primera Guerra Mundial. La influencia de la pintura renacentista y decimonónica en estos films era enorme. *Rey de reyes (The King of Kings)* de 1927, imitaba las imágenes de la popular Biblia ilustrada por Gustav Doré, incluida la imagen de Jesucristo, interpretado por el actor Henry Wagner, contratado para la ocasión por su parecido con el Cristo ilustrado por Doré. En 1925, Fred Niblo dirige *Ben-Hur*, film en el que las secuencias en blanco y negro de la vida del noble Ben-Hur se alternaban con las escenas de la vida de Jesucristo filmadas en un primitivo Technicolor, logrando el efecto de estar contemplando una estampa religiosa. Se omitía cuidadosamente encarnar la imagen de Jesucristo, y en la escena de la última cena que copiaba *La última cena* de Leonardo Da Vinci, Jesucristo quedaba oculto tras la cara de Judas, para lo cual el director de arte había transpuesto al cine la disposición de los personajes de *La última cena* de Andrea del Castagno.

El film que marcó la culminación del ciclo mudo de la epopeya de multitudes, tanto en Estados Unidos como en Italia, fue *Intolerance* de David W. Griffith de 1916, el film que sirvió de inspiración a Eisenstein, y que Griffith realizó para recomponer su prestigio ante la prensa norteamericana que venía de criticarlo duramente por el racismo explícito manifestado un año antes en *The Birth of a Nation*. La producción fue costosísima, empleando a más de sesenta mil personas, con una inversión de más de dos millones y medio de dólares. Griffith mandó construir un palacio babilónico con torres de setenta metros de altura y 1.600 metros de extensión, al que el operador de cámara Billy Bitzer tuvo que filmar desde un globo aerostático cautivo. El tema central del film fue mostrar a las multitudes de la historia, y el leit motiv que, según Griffith, marcaba su destino: la corrupción e intolerancia de los poderosos. Griffith filma multitudes luchando, combatiendo, resistiendo, adorando ídolos, matándose entre sí. En un mismo plano filmado desde el aire, grupos de personas se desplazan combatiendo por los jardines del palacio y también por sus terrazas situadas por encima de los jardines, en varios niveles superiores. Si se sigue fielmente el film, la concepción de la historia humana resulta para Griffith, acronológica y caótica, una sucesión de acontecimientos sin causalidad ni condicionamiento alguno, independientes

entre sí.¹⁰ Desde el punto de vista estético, Griffith convierte a la historia en un pastiche retomando imágenes y escenarios de una antigüedad vulgarizada por la pintura romántica del siglo XIX, una serie de “tableaux vivants” que retoma del cine mudo italiano, y particularmente de su preferida *Cabiria*. Desde el punto de vista narrativo, Griffith reduce la historia humana a un melodrama cuyo transcurso depende de los amores entre reyes poderosos y sensuales princesas, o en el que multitudes de víctimas tratan de sobrevivir a sus verdugos.¹¹ Los méritos del cine de Griffith, aquellos que deslumbraron a Eisenstein, y lo hicieron reconocer en *Intolerance* uno de los mejores films del momento, hacen a cuestiones formales de estética de la imagen y estructura narrativa. Griffith inventa códigos narrativos, introduce nuevos recursos cinematográficos y técnicas de producción. Gracias a la composición y orquestación de las tomas, los close-ups, irises, fundidos, los planos insertos, los dolly shots y tracking shots, los énfasis, los enmascaramientos del marco, los juegos con el fuera de campo, los falsos raccords, el uso dramático de primeros planos de rostros reflexivos, Griffith valoriza la función semántica del montaje, alcanza un dominio antes desconocido en la fluidez narrativa, y resulta el gestor de una gramática cinematográfica fundante de un alfabetismo visual que todavía no ha sido superado.¹² Griffith innova con un estilo de edición de las escenas épicas que marcaron al cine de Hollywood por años, la combinatoria del montaje alternado paralelo, donde la imagen de una parte sucede a la otra de acuerdo con un ritmo, y de la inserción del primer plano, que permite la miniaturización del conjunto y muestra efectivamente la manera en que los personajes viven la escena, la subjetiviza. En *Intolerance*, el montaje paralelo está al servicio de una concepción de la historia que piensa a los hechos sociales como fenómenos paralelos independientes, y las imágenes alternadas de distintas civi-

10 Según Eisenstein, Griffith posee “una visión dualista del mundo, en la que ricos y pobres, avanzan a lo largo de la historia hacia una supuesta reconciliación”. Eisenstein comentando *Intolerance* de Griffith, en *Film Form*, citado por Deleuze, *op. cit.*, Tomo I.

11 En *Las tres edades* (*The three ages*), de 1923, Buster Keaton se burla ferozmente del fundamentalismo de *Intolerance*, reconstruyendo la historia de la humanidad en tres episodios: “La Edad de Piedra”, en el que Keaton irrumpe en la escena montado en un dinosaurio, “La época romana” y “La edad moderna”. En una escena, se veía a un antiguo romano escapar de un calabozo, tomar un escudo, trepar corriendo a una escalera, tomar una lanza, montar un caballo, y estando de pie sobre el caballo, saltar por encima de una alta ventana, apartar dos soportes, hacer caer el techo, apoderarse de la heroína, resbalar por la lanza y caer sobre una litera que justo pasaba por allí. Todo en montaje rápido y en una trayectoria continua. En los tres episodios los débiles ganan a los fuertes con su ingenio. “El amor, siempre el amor”, se burlaba Keaton en su film, es el motor de la historia.

12 Confróntese con Scorsese, Martin and Henry Wilson, Michael, (1997) *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, London, Faber & Faber. Sobre cuestiones formales en el cine de Griffith, véase Aumont, *El ojo interminable*, *op.cit.*; Deleuze, *La imagen-movimiento...*, *op. cit.*

lizaciones concurren para converger en la representación de una concepción fundamentalista de la historia. La utilización combinada del montaje alternado paralelo y de la inserción del primer plano permite a Griffith lograr el reduccionismo del plano histórico al plano melodramático, filmando a los sujetos colectivos como entidades uniformes e intensificando los afectos y conflictos individuales.

Durante esta época, y desde *A Corner in Wheat*, de 1909, film en el que Griffith mostraba a los financistas de Wall Street especular con los precios del trigo sin tener en cuenta el hambre y desesperación de los pobres y excluidos, que aparecían asaltando una panadería para procurarse el sustento, el drama social y buena parte del cine de autor describen, tanto en los Estados Unidos como en Francia, Italia, y Alemania, las condiciones de vida de las clases populares, las formas del trabajo, el desempleo, la pobreza, la marginalidad y degradación. En *A Child of the Ghetto*, de 1910, *Simple Charity*, del mismo año, y *One in Business, the Other in Crime*, de 1912, Griffith mostraba las inequidades de un sistema que aplicaba una justicia para los ricos y otra para los pobres, y que al juzgar un mismo acto con un filtro discriminatorio clasista, convertía a unos en criminales y a otros en empresarios con problemas. El interés de Griffith por filmar temas vinculados a la cuestión social lo llevaría a romper con la Biograph que producía sus películas, y a firmar contrato con la productora Epoch, que financiaría el film más racista jamás filmado, *The Birth of a Nation*, de 1915, e *Intolerance*, de 1916. El cine de Griffith promovía la armonía de clases, y sus temas y lugares exóticos buscaban alejar al espectador de la tensión y conflictividad de las condiciones de trabajo. Su discurso reformista denunciaba tanto la pobreza como los métodos radicales para combatirla, se ensañaba con personajes capitalistas pero nunca con el capitalismo, aunque, al poner en imágenes vívidas las terribles condiciones de explotación y discriminación que recreaban el círculo de la pobreza, resultaba tal vez sin proponérselo, extraordinariamente exitoso en desmitificar e impugnar la doctrina del darwinismo social, muy difundida en los Estados Unidos de la época. En sus films, que utilizan los recursos temáticos y narrativos del folletín, los capitalistas son inhumanos, los terratenientes desalmados, los ricos indolentes, y los trabajadores rudos, pero siempre humildes y bondadosos. Hay historias de amor exitoso entre clases opuestas, hay chicas “homeless” que descubren que son herederas millonarias, y pobres obreras explotadas y necesitadas de la protección de un hombre rico y poderoso, siempre esperanzadas. Las “black persons” son todo eso, pero además aparecen investidas de los atributos prototípicos del

cine supremacista blanco que peyorativiza la etnicidad afroamericana, inundando los films de oprobiosos “toms”, “coons”, “mulattos”, y “mammies”.¹³

Hubo también un cine mudo político producido durante las dos primeras décadas del siglo XX, por los sectores más radicales de la clase obrera urbana de las grandes ciudades de los Estados Unidos, cine que logró ser alternativo al cine producido por los primeros estudios cinematográficos de New York y luego de Hollywood, y cuya intención fue la agitación política unionista y socialista y la promoción de la conciencia sindical y de clase. Algunos de estos films radicales como *From Dusk to Dawn* y *The Blacklist*, ambos de 1913, y *The Jungle*, de 1914, parecen haber resultado especialmente efectivos en convocar a la huelga y a la adhesión al unionismo. *The Crime of Carelessness*, de 1912, financiado por la National Association of Manufacturers y dirigido por Thomas Edison, y *The High Road*, de 1915, producido por la Rolfe Photoplay Company, describían las inhumanas condiciones de trabajo y la falta de seguridad en los talleres neoyorkinos de la Triangle Waist Company, donde en marzo de 1911, 146 obreras textiles quedaron encerradas y murieron quemadas después de que se desató un incendio de dudoso origen. *The Miner's Lesson*, de 1914, producido por el United States Bureau of Mines, y *What is to Be Done?*, del mismo año, producido por el socialista Joseph Weiss, referían ambos más o menos directamente, a la masacre de obreros ocurrida durante la huelga de 1913 en la John D. Rockefeller Colorado Fuel and Iron Company, masacre en la que veinticuatro hombres fueron muertos a disparos y diecinueve entre mujeres y chicos fueron quemados vivos.¹⁴

3. La aparición de las masas en las epopeyas de los “peplums” de la Italia del fascismo y en las superproducciones americanas de los años cincuenta

Con el cine sonoro, desde 1930 y hasta la década de 1960, los “peplums” italianos y las superproducciones épicas e históricas del cine de Hollywood po-

13 Confróntese con Bogle, Donald, (1999) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, New York, Continuum. Y sobre el cine de Griffith en particular, Carter, Everett, (1983) “Cultural History Written and Lightning: The Significance of *The Birth of a Nation*”, en Peter Rollins (ed.), *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, Lexington, University of Kentucky Press.

14 Steven Ross reconstruye la historia de este cine alternativo en una investigación que le llevó más de diez años de rastreo en archivos e imágenes filmicas que se creían perdidas. Confróntese con Ross, *Working-Class Hollywood. Silent Film...*, op. cit.

nen en escena multitudes acrílicas, homogeneizadas como sujetos colectivos siempre liderados por un héroe, con una concepción casi demográfica, como meras sumatorias de individuos. Se trata de un cine que cultiva la gran forma y que entiende a la historia a la vieja usanza del siglo XIX, como historia de las civilizaciones y que se anuncia respetuosa hasta el fundamentalismo del dogma de la facticidad. Por esta época, el cine épico italiano retoma los viejos temas y ejes formales del cine mudo. Es el caso de *Los últimos días de Pompeya* (*Gli Ultimi Giorni di Pompeii*) de 1937. O está al servicio de la propaganda fascista, como en el caso de *Escipión el africano* (*Scipione l'Africano*) de 1937, de Carmine Gallone, filmado para justificar la invasión de Mussolini a Abisinia.¹⁵ Durante la década de 1950, las aventuras de Ulises, de Hércules, de Atila, las epopeyas de la antigüedad, son desarrolladas a través de melodramas investidos de sensualidad y colorido, y en los que se busca emocionar rápidamente al espectador, excluyendo los conflictos y la representación de multitudes. Alessandro Blasetti filma *Fabiola*, de 1949, que recuerda el cine mudo de las epopeyas de Gabriele D'Annunzio. *Ulises* de Mario Camerini, de 1955, *La batalla de los gladiadores* (*La rivota dei gladiatori*) de Vittorio Cottafavi, de 1958 y *La batalla de Siracusa* (*La battaglia di Siracusa*) de Pietro Francisci, de 1959, consolidan el género de los “peplums” italianos, films épico-religiosos de una estética baja y producidos en escaso tiempo y con poco presupuesto.

En los Estados Unidos, el cine retoma estos temas y, a partir de la década de 1950, compite con la televisión e invierte en novedades técnicas que maravillan al público de la época: el Cinerama, el formato panorámico, el SuperScope, el Naturama, el VistaVisión, el Todd-AO, el Technicolor, el Technirama, el desarrollo y complejización técnica de los efectos especiales, y el CinemaScope, que resulta un procedimiento excelente para filmar escenas de grandes masas en movimiento, ofreciendo amplitud y profundidad de campo en grandes pantallas, para un público masivo, que puede acceder ahora a las imágenes sin necesidad del uso de anteojos del cine tridimensional 3-D. Las grandes productoras quieren demostrar la espectacularidad de sus recursos y filman epopeyas bíblicas e históricas, tanto antiguas como medievales, combates, manifestaciones, marchas, exilios, construcciones apoteóticas, grandes multitudes anónimas en movimien-

15 El cine alemán de propaganda nazi es diferente. Filma imágenes épico-románticas de grupos identificables, organizados forzosamente en marchas, desfiles, combates, competencias deportivas, reconstruyendo los mitos de la mitología germana, ocultando todo tipo de conflicto social, y suprimiendo de plano a las multitudes de la historia. Una opinión diferente a la mía, pero seria y bien fundamentada, es la de Kracauer, Siegfried, “La propaganda y los films de guerra nazi”, en Kracauer, Siegfried, (1995) *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.

to. La rentabilidad obtenida es altísima, como en el caso de *Ben-Hur* de William Wyler, que requiere a la productora Metro una inversión de quince millones de dólares y obtiene una recaudación de ochenta millones, o de *The Ten Commandments* de Cecil De Mille, que cuesta doce millones de dólares y llega a obtener ganancias de casi cien millones. Algunas de las películas de esta serie son: *Julio César* (*Julius Caesar*), de 1949, de David Bradley; *Sanson y Dalila* (*Samson and Dallilah*), de Cecil De Mille, de 1949; *Quo Vadis*, de 1951, de Mervin Le Roy; *Julio César* (*Julius Caesar*), de Joseph Mankiewicz; *Ivanboe*, de R. Thorpe, de 1952; *La túnica sagrada* (*The robe*), de 1953, de Henry Koster, la primera película rodada en CinemaScope, y que narra las consecuencias sufridas por un descreído centurión romano ante la crucifixión de Jesucristo; *Demetrio y los gladiadores* (*Demetrius and the Gladiators*), secuela de la anterior de 1954; *Sinbué el Egipcio* (*The Egyptians*), de 1954, de Michael Curtiz; *Los caballeros del rey Arturo* (*The Knights of the Round Table*), de R. Thorpe, de 1954; *El príncipe Valiente* (*Prince Valiant*), de Henry Hathaway, de 1954; *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*), de 1955, de Howard Hawks, que convierte una gigantesca pirámide egipcia en la protagonista de la historia; *Alejandro Magno*, de 1956, de Robert Rosen; *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*), de 1956, de Cecil De Mille; *Los vikingos* (*The Vikings*), de R. Fleisher, de 1958; *Ben-Hur*, de 1959, de William Wyler; *Espartaco* (*Spartacus*), de 1960, de Anthony Mann y Stanley Kubrick,¹⁶ film en el que Mann y Kubrick filmaron multitudes silenciosas conformando grandes ejércitos que se enfrentan, visualizados desde arriba, a vuelo de pájaro; *El Cid*, de 1961, de Anthony Mann, acerca del mítico héroe medieval castellano; y del mismo director *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of Roman Empire*), de 1964; *Rey de reyes* (*The King of Kings*), de 1961, y *55 días en Pekín* (*55 Days at Peking*), de 1963, ambos films de Nicholas Ray. Todos estos films fueron costosas superproducciones, cuya realización llevó varios años demandando meses de trabajo a escenógrafos, arquitectos, decoradores, vestuaristas, entrenadores de animales, músicos, equipos de “stuntmen”, operadores de todo tipo. Sus logros filmicos y rentabilidad ayudaron a conformar el mito del poder ilimitado de

16 Anthony Mann no figura en los créditos. Mann fue efectivamente contratado como director del film por el productor Edward Lewis para la Bryna Productions y la Universal Pictures, y logró filmar en Libia las primeras escenas del rodaje, que muestran a Espartaco en la escuela de gladiadores. Pero la enemistad entre Mann y Kirk Douglas, protagonista del film y también su productor ejecutivo, creció hasta hacerse insportable. Douglas despidió intempestivamente a Mann y contrató a Stanley Kubrick, que lo había dirigido tres años antes en *Paths of Glory*. Kubrick aceptó con la condición de que se le permitiera reescribir buena parte del original de Trumbo. Confróntese con *Historia universal del cine...*, *op. cit.*, Tomo 13, pp. 1598, 1662. También en “Cinebooks Motion Picture Guide Review”, en *Cinemania 1997*, donde se reconoce a Mann junto a Kubrick como directores del film.

Hollywood. Para filmar *Ben-Hur*, William Wyler hizo reconstruir en Hollywood una réplica del estadio de Antioquía, para *Rey de reyes* Nicholas Ray hizo reconstruir el templo de Jerusalén. Para *Land of Pharaohs*, Howard Hawks hizo reconstruir la Gran Pirámide. Se trata de una época sin efectos virtuales y en la que los efectos especiales rudimentarios y trabajosos constituyen un verdadero producto del genio cinematográfico. En la remake sonora de *Los diez mandamientos*, de De Mille, la apertura del Mar Rojo para que pasaran los azorados doce mil extras rumbo al exilio, fue toda una obra de ingeniería hidráulica y efectos ópticos realizada por el técnico John Fulton, autor también de los efectos especiales de las versiones clásicas de *Frankenstein* y *Drácula*.¹⁷

El uso de los temas históricos, míticos o bíblicos, sirve puramente a los fines comerciales. No hay interés alguno en la obtención de una documentación histórica o religiosa, como sucederá después de la década de 1960 cuando los directores de cine y equipos de producción comienzan a buscar información o contratan historiadores para un asesoramiento profesional. En el mejor de los casos, se transponen al soporte cinematográfico los relatos bíblicos y míticos más populares, las novelas de moda que atraen espectadores, o las narraciones históricas más conocidas por el público medio. La búsqueda estética de estos films requiere nuevamente del concurso de la pintura renacentista y romántica para investir de verosimilitud la representación de los hechos que se van narrando. El énfasis en mostrar lo anticuado duplica lo monumental. Vestimentas que se muestran siempre limpias y recién hechas, romanos envueltos en sus túnicas blancas y sus mantos rojos, caballeros con lanzas y armaduras, adornos, joyas, telas, catapultas y escudos, armas de todo tipo, tapicerías, decoran guerras, combates entre gladiadores, torneos de caballería, aposentos de reyes. Las multitudes y movimientos de masas son representados con ropas oscuras, sucias, andrajosas, uniformados con el manto de la pobreza, deambulando por calles angostas, mercados, exiliados en desiertos, sedientos, descalzos entre las piedras, arrastrando

17 Hay innumerables investigaciones referidas a la historia de la industria cinematográfica hollywoodense y a la complejidad, especificidad, y jerarquías del sistema de las grandes productoras, así como a las redes de sus pertenencias corporativas e imbricaciones de intereses. Entre otras, Balio, Tino, (1976) *United Artists: The Company Built by Stars*, University of Wisconsin Press; y del mismo autor, (1976) *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press; Bordwell, David, *The Classical Hollywood Cinema...*, op. cit.; Dick, Bernard, (1992) *Columbia Pictures: Portrait of a Studio*, y del mismo autor, (1997) *City of Dreams: The Making and Remaking of Universal Studios*; García de Dueñas, Jesús, (2000) *El Imperio Bronston*, Madrid-Valencia, El Imán/ Biblioteca de la Generalitat Valenciana; Gomery, Douglas, (1983) "Problems in Film History: How Fox Innovated Sound", en Peter Rollins (ed.), *Hollywood as Historian: American Film in a Cultural Context*, op. cit.; Powdermaker, Hortense, (1950) *Hollywood: The Dream Factory*, Little, Brown.

carros y animales, remando trabajosamente en las galeras, depositados en leprosarios, sin esperanza. También vitoreando a los vencedores en las escenas de apoteosis, aclamando a los héroes derrotados (como en *Spartacus*), con gritos de victoria, empuñando hoces y picos, alzando estandartes, consagrando finalmente al héroe que el film propone como justo. Los pobres mostrados individualmente son deformes, o enfermos (*The Robe*, *The Fall of the Roman Empire*, *El Cid*, *Ben-Hur*, *Spartacus*), o ciegos, o tullidos, o leprosos (*The Robe*, *Ben-Hur*, *The Ten Commandments*, *El Cid*), o enanos (*Spartacus*). Si se trata de mujeres son prostitutas (*The King of Kings*, *The Fall of the Roman Empire*), o esclavas (*The King of Kings*, *The Ten Commandments*, *Quo Vadis*, *The Robe*, *Ben-Hur*, *Spartacus*), o jóvenes ingenuas en peligro (*Ben-Hur*, *El Cid*, *The Ten Commandments*, *Quo Vadis*, *The Fall of the Roman Empire*), a las que el héroe redime. El efecto final es de un forzado y colorido realismo que permite a los espectadores imaginar que están viendo los hechos tal como sucedieron, sentirse testigos vivos de la historia.

La epopeya hollywoodense de multitudes predica la conciliación entre clases. Sus films se dirigen a educar y proponer modelos de comportamiento a los espectadores, y publicitan que la libertad personal y política puede alcanzarse conciliando el triunfo del cristianismo con el modo de vida americano,¹⁸ por lo que uno de los recursos retóricos más utilizados por estos films es la occidentalización y contemporaneización de las formas y usos de la vida cotidiana. Los modos de comer, saludarse, dormir, guerrear, son contemporáneos, como lo son la decoración de palacios y viviendas, las comidas, los temas domésticos de conversación, los códigos de la privacidad y la vestimenta.¹⁹ En lo que respecta a los ideales y valores, caballeridad, honor, valentía, fe, sumisión, respeto, religiosidad, misticismo, se combinan con melodramas densos, con escenas de lucha y acción, escenas que pueden ser consideradas de superacción tratándose de la década del

18 Para Cecil De Mille, republicano ferviente, anticomunista militante, fundamentalista episcopaliano, y que denunciaría unos años más tarde ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas al guionista y fundador de la Screen Writers Guild, John Howard Lawson, los temas bíblico-místicos y el conservadurismo del modo de vida americano constituían una obsesión. Según De Mille, “to transfer the Bible to the screen you cannot cheat, you have to believe” (para llevar la Biblia a la pantalla, no basta con charlar, hay que tener fe). De Mille, citado en “Cinebooks Motion Picture Guide Review”, en *Cinemania 1997*. La traducción es mía. Sobre la ideología del modelo de vida americano en el cine de la época, véase Lorence, James, “The Foreign Policy of Hollywood: Interventionist Sentiment in the American Film, 1938-1941”, y Leab, Daniel, “Hollywood and the Cold War, 1945-1961”, en Brent Toplin, Robert (ed.), (1993) *Hollywood as a Mirror. Changing Views of “Outsiders” and “Enemies” in American Movies*, Westport, Greenwood Press, pp. 95-137.

19 En *The Three Ages*, de 1923, en el episodio sobre la antigua Roma, Buster Keaton hace que un romano salga de su casa, mire la hora en su reloj pulsera y parta apresuradamente en su carro.

cincuenta. La popularidad de estos films reside en que sus héroes critican las relaciones de poder, funcionando la historia individual del héroe como encarnación y representación liberadora de un proceso colectivo. Los mártires o héroes que protagonizan estos films, son perseguidos por figuras corruptas y poderosas, pero son lo suficientemente valientes, honestos y justos, como para ejercer la crítica y luchar, y aunque sumisos, llegan al triunfo en situaciones límite gracias a su fuerza física ilimitada y a sus creencias en una intervención divina. Victor Mature, Charlton Heston, Yull Brinner, Kirk Douglas, Robert Taylor, fueron los actores prototípicos del género. Kirk Douglas fue Espartaco, Ulises, el vikingo Einar. Heston actuó en *The Ten Commandments*, *Ben-Hur*, *El Cid*, *Julio César*. Fue entre otros Moisés, el Cid, Marco Antonio, Juda Ben-Hur, Juan el Bautista, el general británico Gordon, Miguel Angel. Rechazó ser Carlomagno, Darío el Grande, Guillermo el Conquistador, Oliver Cromwell, Hernán Cortés y el general Custer, aunque no se privó de actuar en *Touch of Evil* a las órdenes del contestatario Orson Welles. Se trataba de héroes de ficción, aunque la ficción no excluía el riesgo corrido casi heroico. Cuando De Mille filmó *Sansón y Dalila*, las dos enormes columnas del templo de los filisteos que Sansón debía derribar, reproducidas a escala 1/3, y controladas por dispositivos técnicos ideados por el especialista en efectos Gordon Jennings, cayeron ambas estrepitosamente tanto sobre Sansón, el actor Victor Mature, como sobre los extras filisteos, provocando destrozos y gastos superiores a los 100.000 dólares.

Entre los films que tienen lugar en la Roma antigua, uno de los temas preferidos es la esclavización en las galeras romanas, en el circo de gladiadores, o en la construcción de grandes monumentos, con una iconografía de látigos, centuriones, cadenas y luchas entre colosos, similar a la usada en el melodrama y el folletín decimonónico para representar a la esclavitud. Estos films muestran la esclavitud como una forma de dominación. Filman la coerción y violencia ejercidas para el ejercicio de la dominación y la sumisión resignada de los esclavos, su consenso.²⁰ En *Quo Vadis?* de 1951, basada en la novela de Henry Sienkiewicz,

20 Estos films muestran la indisolubilidad entre violencia de los dominadores y consentimiento de los dominados en una forma que recuerda lo expuesto por Maurice Godelier cuando dice que la aceptación de los dominados es una fuerza más eficaz que la represión y la violencia, por estar basada en la creencia de los dominados en que la dominación sufrida es un servicio prestado por los dominadores que los legitima como tales. Confróntese con Godelier, Maurice, "La part idéelle du réel. Essai sur l'ideologie", en *L'Homme*, Juillet-décembre 1978, p.p. 155-188. A diferencia de los films sobre la esclavitud, aquellos que refieren a la época feudal coinciden en recrear visualmente las formas y manifestaciones de la violencia ejercida como publicidad de los atributos del poder feudal, así como las acciones campesinas que buscan la obtención de cambios colectivos.

y que se anuncia como “una historia sobre la miseria humana y la esclavitud inimaginable”, Mervyn Le Roy ofrece una visión romántica de la esclavitud y las multitudes aparecen en la arena del circo romano devoradas por los leones, o en las gradas festejando ruidosamente la política de pan y circo ofrecida por Nerón. En *Ben-Hur*, de 1959, basada en la novela victoriana de Lew Wallace, con guión de Christopher Fry, Gore Vidal y Karl Tunberg, William Wyler describe el conflicto entre el poder totalitario de Roma y el humanitarismo del héroe judío Juda Ben-Hur. Wyler filma a la esclavitud y a las multitudes con todos los elementos del melodrama: pasiones, desencuentros, separaciones, naufragios, combates, un espectacular choque entre dos galeras romanas, un príncipe justo sometido a la esclavitud, su madre y hermana convertidas en leprosas. Si Ben-Hur romantiza la explotación, *The Ten Commandments*, de 1956, de Cecil De Mille, introduce la cuestión de la explotación, filmando minuciosamente las multitudes y las formas del trabajo. En una escena los esclavos de Egipto construyen grandes monumentos, acarrear enormes bloques de piedra, mueren aplastados. De Mille muestra a los más débiles, mujeres y chicos, ubicados por los capataces cerca del mayor riesgo, permitiendo su aplastamiento el aprovechamiento máximo de los esclavos más fuertes. En otra larga escena los esclavos construyen ladrillos apisonando paja y barro, y al menor error son golpeados hasta la muerte o ahogados en el fango. De Mille saca a las multitudes de la homogeneización, pero las convierte en una coreografía. Las filma sin conciencia social alguna, caminando como autómatas, arrastrando animales, carrromatos, camillas con enfermos, siguiendo a Moisés sin saber el motivo, desplazándose por el desierto como un gran río cuyas curvas el espectador puede observar a vuelo de pájaro. Y alterna estas imágenes con las de historias individuales cuyo transcurso es secundario a la historia principal pero que el espectador de la época sigue con fruición a lo largo de la película. Por ejemplo, la de la suerte de la esclava Lilia vendida al mercader egipcio Dathan, que se enamora de ella y la sigue en su exilio.

El film emblemático de la serie de films sobre la esclavitud es *Spartacus*, tal vez la única superproducción de este tipo de films que se aleja de la pura búsqueda de rentabilidad. Parte de la película fue filmada en la residencia San Simeon de Randolph Hearst, y costó cerca de doce millones de dólares. El guión se basó en la novela de Howard Fast, y fue escrito por Dalton Trumbo, quien diez años antes había sido condenado a la lista negra del maccarthismo. Aunque en *Spartacus*, tanto los productores como los directores se ocuparon de censurar y suprimir los parlamentos a favor de la libertad, en los que Trumbo invocaba la lucha

contra la explotación, sin embargo *Spartacus* anuncia a la esclavitud como su tema central, “esta película habla de la esclavitud humana”, y la representa como una forma de explotación. Kubrick muestra las formas del trabajo esclavo, el cavado de minas, la carga y acarreo de pesos imposibles. Los esclavos padecen al sol, son arrastrados por los centuriones a través de las piedras, se caen exhaustos o muertos, son encadenados, pateados, prostituídos, empujados. Tanto Anthony Mann que dirigió la primera parte de la película, las escenas en la escuela de gladiadores, como Kubrick que dirigió el resto, filman las formas de la resistencia esclava. Liderados por el esclavo tracio Espartaco, los esclavos del sur de Italia se rebelan, saquean, se resisten, se organizan, se entrenan. Mann filma el comienzo de la rebelión en la escuela de gladiadores, con largos travellings y paneos que transforman visualmente los comienzos de la revuelta en un proceso completo e ininterrumpido. Kubrick logra una representación magistral de la lucha contra la esclavitud en la escena de la batalla final en la que las multitudes silenciosas de esclavos se desplazan y enfrentan a los romanos, hasta que la imagen de los hombres luchando con sus espadas se va deteniendo con un efecto de colgado, queda suspendida. Para Kubrick, la derrota de Espartaco no es brusca y definitiva, sino la interrupción de una lucha que forma parte de otra lucha con un alcance más amplio.

4. Luchas y resistencias del proletariado en el cine de la vanguardia rusa de la década de 1920

Para 1917, el cine es un entretenimiento ampliamente extendido entre la población urbana de la Rusia zarista, y con la Revolución de Octubre, pasa a ser considerado como la más importante de entre todas las artes, debido a su potencialidad como medio visual para la educación, la agitación y la propaganda, efectivo entre un público espectador formado mayoritariamente por hombres analfabetos y que hablan una cantidad diversa de idiomas.²¹ En este contexto, un grupo de directores de vanguardia se preocupa por representar filmicamente los procesos sociales, y en particular la conciencia social, las luchas de clases y la

21 Lenin creía que la imagen en movimiento penetraba más profundamente en la memoria colectiva que el cartel de propaganda política usado con preferencia hasta entonces. Durante la década de 1920, se difunden los “agitki” o cortos agitativos, publicitados por los trenes de agitación, con un estilo simple y directo que prioriza la economía discursiva, y que dan origen a los primeros noticieros soviéticos. Se filman más de mil películas de ficción que fascinan al público de entonces, y las referidas a la época de la guerra civil se constituyen en uno de los géneros preferidos, difundiendo elementos de legitimación histórica y política.

conciencia revolucionaria. A diferencia del cine americano y europeo de la época (Griffith, De Mille, Pastrone), en el que el pueblo, las masas, los sujetos sociales colectivos son representados como sojuzgados, engañados, sometidos y carentes de conciencia social, el cine de estos autores representa filmicamente al sujeto social proletariado, al que define como único capaz de una toma de conciencia y de una acción revolucionaria. Estos directores filman desde un punto de vista expresionista, y teorizan sobre cine, reconociendo en éste un medio de expresión privilegiado, la innovación técnica que conlleva la posibilidad mecánica de reproducir y distribuir infinitamente la obra de arte producida. Influidos por la reflexología, el conductismo y el marxismo, se oponen en su mayoría a la estética del realismo socialista y orientan su búsqueda estética a cuestiones estrictamente formales. En esta dirección, se reconocen profundamente atraídos por el desarrollo y la perfección de las técnicas de composición analítica y montaje del cine de David Griffith, quien con *Intolerance* había ampliado las posibilidades narrativas de la descomposición analítica de los planos. A diferencia de Griffith, a quien el énfasis narrativo lo lleva a despreciar el montaje y los cortes bruscos en aras del “raccord” y de la “smoothness”, los soviéticos conciben al montaje como metáfora cinematográfica del conflicto y entonces, desprecian la continuidad en aras de la brusquedad y las rupturas.²² Para Lev Kuleshov, cineasta experimental y maestro de Eisenstein y de Pudovkin, el montaje es conflicto, la técnica de producción de la coherencia psicológica de la percepción cinemática. Kuleshov se pronuncia a favor de la superioridad formal del cine sobre el teatro, superioridad que radicaría en las posibilidades semánticas recreadas a través de los efectos de montaje. Los experimentos de Kuleshov demuestran que cada plano rodado recibe una significación específica a partir del contexto en el que está situado en relación a los planos que le preceden y a los que le siguen; hecho éste que deriva en que el significado de una secuencia pueda ser alterado a través de la alteración del montaje de uno de sus planos. Desde un punto de vista distinto al de Kuleshov, y que antecede al realismo socialista, la FEKS, o Fábrica del Actor Excéntrico, fundada en 1921 en Petrogrado por Grigori Kosintzev, Leonid Trauberg y Sergei Yutkevich, experimenta y produce films influidos por la comedia americana y por la teoría literaria del formalismo ruso, y muestra a la gente y a los objetos

22 Sobre la influencia del cine de Griffith en el cine soviético, véase Eisenstein, Sergei, (1999) “Dickens, Griffith y el filme de hoy”, en *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, pp. 249-308; Képley Jr, Vance, “*Intolerance* and the soviets. A historical investigation”, citado en Sánchez Biosca, Vicente, (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós.

extrañados, distanciados, en contextos no familiares, buscando provocar así en el espectador un sentimiento de ruptura, construir conciencia social a partir de una poética que postula el shock emocional y la violencia perceptiva. Confrontando con los grupos anteriores, Dziga Vertov defiende la superioridad concientizadora del documental de actualidades por encima del cine de ficción, y funda el movimiento de cine documental y de noticias Kíno-Glaz, que anticipa en treinta años al movimiento francés del Cinema Verité. Vertov utiliza los códigos del cine para revisar las formas en que la percepción está determinada y estructurada por la conciencia social. Gracias al montaje, el cineasta puede organizar “la vida tal como es”, revisar rápidamente los acontecimientos visuales, “fragmentos de energía real (para distinguirla de la teatral), que mediante el arte del montaje, se van acumulando hasta formar un todo global”. En *El hombre de la cámara*, de 1929, la historia de la filmación y edición de un documental sobre la vida urbana soviética, y uno de los films iniciadores del género de “el cine dentro del cine”, Vertov demuestra la superioridad de alcance perceptivo del cine por sobre el del ojo humano para iluminar y esclarecer fenómenos de conciencia social, y describe a la película como un experimento que permite “contrastar brutalmente la vida tal como es vista por el ojo de la cámara, con la vida tal como es, contemplada por la imperfección del ojo humano”.²³

Influídos por el constructivismo de Kuleshov, los films de Alexander Dovzhenko, Vsevolod Pudovkin y Sergei Eisenstein, reconocen en el cine un medio para la producción de conciencia revolucionaria, y muestran la lucha obstinada de una colectividad sufriente hasta su triunfo final. La conciencia social es representada por estos autores siempre inacabada, en su crecimiento, en proceso, en movimiento, a desarrollar como conciencia de clase mediante la acción revolucionaria. Tal es el punto de vista de Dovzhenko quien, sin dejar de lado una visión extremadamente poética y pictórica que le valdrá críticas del stalinismo por exceso de esteticismo, y un tono bucólico e idílico que caracterizará sus películas, da importancia al montaje de asociaciones e impresiones, filmando quietamente, con muy poco movimiento de cámara o movimiento dentro del marco, y derivando el flujo narrativo estrictamente del trabajo de edición y composición. En ocasiones detiene la imagen, la cuelga, buscando así fijar su significado en la conciencia del espectador. Dice Kracauer que, al fijar la imagen, es como si Dovzhenko quietara la realidad y convirtiera la vida en una pausa, como

23 Vertov, citado en AAVV, *Historia universal del cine, op. cit.*, Tomo 3, pp. 261-277.

si el fondo de la realidad, su propio ser, fuera descubierto.²⁴ Campesino ucraniano devenido en cineasta, Dovzhenko se propone desenmascarar el nacionalismo reaccionario ucraniano y convertirse en poeta de la clase obrera ucraniana que había conseguido la revolución social. En *La tierra*, de 1930, construye una historia sobre la colectivización en la agricultura que trata de los conflictos campesinos derivados de la falta de conciencia de clase. Rodada en coincidencia con el primer plan quinquenal de Stalin, que ponía el acento en la industrialización y en el fin de la resistencia kulak, la película fue vista desde el establishment como una exaltación de todo tipo de vida campesina, y por esto criticada atribuyéndosele un exceso de poesía y esteticismo.

También Pudovkin identifica al cine como un medio de transformación de la conciencia social en conciencia revolucionaria. Pudovkin equilibra el valor que asigna al montaje con su preferencia por el trabajo interpretativo de los actores y, a diferencia de Eisenstein, que filma meros individuos partes de un engranaje colectivo, hace que sus personajes asuman y expresen la fuerza y naturaleza de sus emociones y conflictos individuales. Antes que el efecto disruptivo del montaje, Pudovkin privilegia su aspecto constructivo y de enunciación discursiva, trabajando con temas de la literatura, y volviendo a la continuidad y al uso del *raccord*. Al mismo tiempo que Eisenstein está en el Palacio de Invierno filmando *Octubre*, Pudovkin dirige allí un film conmemorativo de la Revolución, *El fin de San Petersburgo*, de 1927. En *La madre/ Mat'*, de 1926, Pudovkin adapta la novela de Máximo Gorki, sobre una mujer que continúa la lucha política de su hijo luego de su muerte a manos del ejército del zar. Si bien todos sus films se ocupan del problema de la progresión de la conciencia, de las formas y posibilidades de toma de conciencia, *La madre* se centra en la cuestión de la tensión entre conciencia política y valores privados. El film cuenta la historia del joven Pavel que esconde folletos revolucionarios y armas bajo las tablas de un piso, hasta que su propia madre lo entrega a la policía con la inocente intención de protegerlo. Pavel escapa de la cárcel en una fuga digna del mejor cine de acción, atraviesa el Neva y sus témpanos de hielo en medio de las balas zaristas que quieren alcanzarlo, y logra reunirse con sus amigos en una manifestación revolucionaria en la que empuña y agita una bandera, hasta que es abatido, muriendo en brazos de su madre, quien seguirá su lucha alzando la bandera caída y enfrentando hasta el fin a la caballería del zar. Pudovkin entiende a la conciencia social como inseparable

24 Kracauer, *De Calígari a Hitler...*, op. cit.

de los valores y los afectos, como reconocimiento de los otros, como “raccord” con la historia personal y con la vida colectiva, como un proceso discontinuo, el resultado de saltos y rupturas, que representa con imágenes de caras alegres, gente que se ríe y que se abraza en medio de una manifestación, gente desafiante que levanta banderas, tímpanos que ahora sí se rompen ante la fuerza simbólica de la toma de conciencia y la muerte de la madre.

El primer cine de Eisenstein²⁵ se ocupa expresamente, tanto de filmar la conciencia revolucionaria y los conflictos de concientización, como de teorizar acerca de las posibilidades, alcances y límites de su representación visual, y de lo que considera la necesidad de la cultura socialista de encontrar nuevas formas de expresión artística no mediatizadas por la cultura burguesa. Eisenstein se sirve de la teoría y la práctica del montaje para poner a la dialéctica en imágenes cinematográficas, sustituyendo el montaje paralelo de Griffith por el montaje de atracciones y el montaje convergente por el montaje de saltos cualitativos. En *La huelga*, de 1924, película en la que reconstruye los sucesos ocurridos durante una huelga de 1912 en la Rusia zarista, Eisenstein pone en práctica por vez primera su teoría del montaje de atracciones, según la cual las acciones independientes, arbitrariamente elegidas, se ordenan con una orientación precisa hacia determinado efecto temático final. El sentido se consigue mediante el montaje, y cada plano a ser montado debe ser construido de manera cuidada y según estrictas normas de composición, considerando el plano tanto como imagen fija, como si se tratara de un plano pictórico, como también en relación a los planos que le siguen y que le preceden.²⁶ En *La huelga*, el montaje es de tipo asociativo y metafórico. Cuando un obrero de la fábrica es acusado injustamente de robo y se suicida por vergüenza, estalla la revuelta. Las máquinas se van paralizando en planos que se alternan con planos de caras que transmiten el mensaje de comienzo de la huelga, una boca convocando furiosa en primerísimo plano. En Eisenstein, los “close up” y primeros planos no sirven como en Griffith para la acentuación de los afectos y pasiones individuales, sino que cobran sentido narrativo en función del montaje. Una suerte de barroquismo visual acelera el transcurrir de los planos y los impregna con metáforas. Los capitalistas son mostrados repulsivos, excesivamente gordos, recostados con sus levitas en grandes sillones, y con ros-

25 Excluyo especialmente del análisis al segundo Eisenstein, a las masas representadas en sus films históricos del período stalinista, *Alexander Nevski* (1938), *Iván el Terrible Parte I* (1943), *Iván el Terrible Parte II* (1946), y *Viva México*, filmada entre 1930 y 1931, porque estos films reúnen características políticas y formales que los apartan del corpus de este trabajo.

26 Sobre el rol de la pintura renacentista en Eisenstein, confróntese con Ortiz y Piqueras, *La pintura...*, *op. cit.*

tros desenfocados. Una pareja de burgueses baila alegremente un tango sobre las mesas en medio de los restos de comida del festín. Los personajes marginales y lumpenes soplones de la policía zarista, son mostrados como siniestros y primitivos, sus rostros se desfiguran con primeros planos desenfocados, y se transforman mediante fundidos en animales. Los obreros son representados con ángulos de cara expresionistas, en imágenes fuertemente articuladas, y los huelguistas que debaten en el bosque agitan sus puños como en una coreografía. La imagen de los trabajadores reunidos que marchan corriendo por el campo se sobrepone con la imagen de un acordeón que sugiere el sonido de un canto colectivo. Eisenstein utiliza reflexiones en espejo para representar los conflictos de conciencia del soplón que entrega a sus compañeros y así traiciona su conciencia de clase. Buena parte de las intersecciones y yuxtaposiciones de planos, se transforman con violencia y voluntarismo en eslóganes de propaganda y en declaraciones políticas. Corridas y desplazamientos muy rápidos, subidas de escaleras y puentes, herramientas tiradas al suelo con violencia, vidrios que se rompen, una nena arrojada al vacío por un policía zarista,²⁷ una madre con su hijo en brazos golpeada desde un caballo, apedreadas de los obreros a la fundición, cuerpos pisoteados. El montaje alternado de los planos de los cuatro capitalistas exprimiendo un limón para su vodka, con los planos de los cosacos exterminando a los huelguistas, es síntesis visual extraordinaria y metáfora de la explotación de los obreros.

Dice Jameson que la teoría y la práctica del montaje de Eisenstein, constituyen una solución a problemas de narración fílmica, pero también un intento de producir nuevos problemas que sirvan para la reformulación de la teoría estética y política.²⁸ De hecho, en la secuencia final de la película se montan las imágenes del sacrificio de un toro y de la cabeza del toro desangrado, en paralelo con la imagen de la matanza de los trabajadores, y con la invitación final al proletariado, “la fuerza unida en contra del capital”, a la memoria colectiva, a recordar las muertes pasadas. En la mayor parte de sus films, Eisenstein abandona los personajes individuales tradicionales y los reemplaza por personajes colectivos interpretados en muchos casos por actores no profesionales y sin experiencia previa en la actuación. En *La huelga*, se trata de la construcción cinematográfica del primer personaje colectivo de la historia del cine: el proletariado, la primera representación cinematográfica

27 La representación de muertes violentas de chicos y la exhibición de mutilados es un leit motiv miserabilista en las películas de Eisenstein.

28 Jameson, *La estética geopolítica...*, *op. cit.* Desde otra perspectiva centrada en aspectos biográficos de la vida de Eisenstein, Noah desestima la politicidad de su cine. Confróntese con Noack, Frank, (1998) “Before the execution, the shirt is torn. The 100th anniversary of the birth of Sergei M. Eisenstein”, en *Queer View*.

de la idea de colectividad.²⁹ Para Eisenstein, el montaje es la herramienta que permite pensar al conflicto en términos dialécticos, y en tanto el cine permite vivir a través de un momento histórico, el montaje, síntesis dialéctica del conflicto, “es el punto culminante del pathos de sentirse a sí mismo parte del proceso histórico y de la lucha colectiva por un futuro brillante”.³⁰ Viendo *El Acorazado Potemkin*, de 1925, un espectador desprevenido que se dejara llevar por la fuerza retórica de las imágenes, creería que el motín a bordo del Potemkin fue el único esfuerzo colectivo que sirvió de preludeo a la Revolución. El guión fue escrito por Nina Agadzhanova-Shutko para un proyecto fílmico de ocho episodios que se llamaría *1905* y que constituiría la historia filmada del intento revolucionario de 1905. En marzo de 1925, Eisenstein comenzó a rodar en Leningrado el episodio *La huelga general*, pero el mal tiempo lo obligó a interrumpir el rodaje y a trasladarse con su equipo a Odessa para filmar el episodio del Potemkin. Cuando Eisenstein vio la enorme escalinata por donde, según algunos relatos,³¹ habían bajado los soldados zaristas acribillando a los ciudada-

29 Sobre *La huelga*, véase Chen, Anna, “In perspective: Sergei Eisenstein. A review of the special centenary edition of The Eisenstein Collection”, en *Issue 79 of International Socialism, Quarterly Journal of the Socialist Workers Party (Britain)*, julio de 1998.

30 Eisenstein, Sergei, (1998) *The Battleship Potemkin*, London, Lorrimer Publishing Limited.

31 La factibilidad histórica del potencial político del episodio está en discusión. Aunque existen referencias al motín, producido entre junio y julio de 1905, las diferencias aumentan y las versiones se vuelven más ambiguas e inexactas a la hora de informar sobre la masacre. Un testigo y participante líder del motín como Afansy Matushenko habla de 2.000 muertos y cita un artículo de Lenin, “Proletary”, en el que Lenin habría destacado la importancia de que por vez primera parte de “las fuerzas militares del zarismo” se hubieran puesto “del lado de la revolución”. Según Matushenko, Lenin, que estaba en el exilio, habría seguido con interés los hechos de Odessa y las estrategias mencheviques que condujeron la revuelta, y que le habrían recordado el transcurrir romántico de los “viejos motines”. Confróntese con Matushenko, Afansy, *The revolt on the armoured cruiser Potemkin*, Well Red Books; y el texto, *Eleven Days on the “Potemkin”*, escrito por otro participante del motín de apellido Kirill, citado por Matushenko sin mención de otro nombre de autor. Otras versiones a favor de la veracidad de la revuelta, en Hough, Richard, (1980) *The Potemkin Mutiny*, London, Hamish Hamilton; Langer, William, (1947) *Enciclopedia de la Historia del mundo*, Buenos Aires, Sopena, p. 741; Lenin, *La revolución de 1905* (Varias ediciones); Severson, Greg, (1998) “Historical Narrative in The Battleship Potemkin”, University of Carleton. También el artículo periodístico sin mención de autor, (2001) “The revolt in Odessa. Why the mutiny collapsed”, publicado on-line en *The Guardian Unlimited*, London. La realidad o no del hecho es de importancia secundaria para los historiadores del cine que no se preocupan por comprobar la veracidad de los contenidos de los films (confróntese con AAVV, *Historia universal del cine...*, *op. cit.*, Tomo 3, pp. 268-271, donde se cita un encomillado atribuido a Eisenstein, en el que Eisenstein se habría propuesto “filmar los episodios tal como habían ocurrido”). Y para los analistas de la problemática sobre cine y sociedad como Marc Ferro, para quien Eisenstein construye con *El Acorazado Potemkin*, una sinécdoque del proceso revolucionario (confróntese con Ferro, Marc, (1980) *Historia contemporánea y cine*, Madrid, Gilli), o Robert Rosenstone, para quien un film es una visión limitada sobre el pasado histórico, que sólo puede ofrecer una versión construida siempre de manera ficticia, y cuya veracidad está afectada por las restricciones inherentes al trabajo de representar en imágenes, por lo que esta veracidad se ve necesariamente cambiada, comprimida y alterada (confróntese con Rosenstone, Robert, “Re-visioning History: Contemporary Filmmakers and the Construction of the Past”, en *Visions of the Past: The Challenge...*, *op. cit.*). Para uno de los comentaristas (*Continúa en pág. 151*)

nos de Odessa que contemplaban el buque amotinado, decidió intempestivamente cambiar todo el proyecto original, entrevistando a testigos y sobrevivientes del episodio, y reescribiendo un nuevo guión. Aunque la veracidad del episodio está en discusión, y a pesar de que en todo caso, si la revuelta se produjo, está claro que no se trató de un hecho revolucionario, sin embargo Eisenstein consideró que el episodio del Potemkin era representativo de la realidad de descontento y revuelta existente en la Rusia zarista. Partiendo de un solo incidente, Eisenstein logra retratar todo un período de la historia rusa con una eficacia mayor que la alcanzada por una panorámica histórica. Una sencilla línea narrativa procesada a través del montaje de atracciones adquirió la fuerza de una declaración política y concientizadora. *El Acorazado Potemkin* se convirtió en sinónimo del proyecto total. *1905* nunca fue filmado.

La película tiene la estructura narrativa de una tragedia clásica, con cinco actos, y con rótulos concisos que acentúan el ritmo, a la vez poético y dramático, de la acción. En Odessa, 1905, la tripulación del Potemkin, a punto de amotinarse, se niega a comer carne agusanada. Al ordenar el almirante el fusilamiento de los rebeldes, estalla el motín, pero los marineros del pelotón de fusilamiento, se unen a los amotinados en una violenta lucha contra los oficiales. Los amotinados, enérgicos e irrenunciables, vencen y celebran su triunfo, y cuando se enteran de la muerte de su líder, se dirigen rumbo a la bahía de Odessa para enterrarlo con todos los honores. El cuarto acto es el de la masacre en la escalera de Odessa, uno de los más famosos y mejor filmados de la historia del cine. El pueblo de Odessa acude a la gran escalinata del puerto a saludar al Potemkin, escuchan los discursos de los agitadores que incitan a la revolución, y se acercan en pequeñas flotas al barco amotinado para llevar alimentos a la tripulación. Soldados zaristas aparecen en lo alto de la escalinata, con los rifles cargados y el seguro quitado. Disparan y la escalinata se va cubriendo de cadáveres. Una madre cae malherida y al perder el control del cochecito con su bebé, ambos ruedan por la escalera. Eisenstein y su director de fotografía Edouard Tissé se preocuparon por filmar el momento colectivo como una totalidad en proceso.³² Los medios de

emblemáticos del cine de Hollywood como Roger Ebert, no existió ni el motín ni la masacre, y el episodio estaría construido por Eisenstein como “propaganda de conciencia de clase revolucionaria” (sic), aunque, concede Ebert, esto no afecta el poder simbólico de la escena ya que las tropas del zar mataban civiles inocentes por toda Odessa, cuestión ésta que tal vez movió a Eisenstein a filmar tan bien e inspiradamente la masacre al punto de convertirla en un hecho sobre cuya factibilidad todavía se discute (confróntese con Ebert, Roger, (1967-2001) *The Great Movies*, The Chicago Sun Times).

32 Según Eisenstein, la totalidad no puede ser sino pensada, porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento, sintéticamente. Aunque emane de la imagen, depende del montaje. No es una suma, sino un producto, una unidad de orden superior, un concepto. Confróntese con Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, op. cit.

rodaje eran primitivos, por lo que Tissé utilizó la fotografía desenfocada, y filmó las escenas de masas sin interrupción, cambiando los objetivos para no interferir en la actuación de tantos extras sin experiencia. Se utilizó una gran plataforma móvil en la que entraba todo el equipo de filmación, y que fue desplazada a lo largo del frente de la escalinata, filmando así en una sola toma la fuerza contextual y concientizadora de la masacre. En el último acto, el barco zarista que llega a Odessa a atacar al Potemkin, termina hermanándose con los amotinados. Eisenstein utiliza el montaje para representar el conflicto de clases, trabajando con conflictos de escala, de profundidades, de volúmenes, de masas, también con conflictos al interior de un mismo plano. A través de lo que llama “montaje intelectual”, los objetos y los personajes se yuxtaponen entre sí desconcertando al espectador y obligándolo a asumir formas nuevas de percepción y de conciencia. Las figuras de los marineros y burgueses de Odessa se unen entre sí en secuencias que quiebran el montaje narrativo convencional. En la escena de la masacre, los planos generales de alarma y confusión de la gente se intercalan con planos individuales, y en paralelo con todas ellas, con planos generales de los pies de los soldados avanzando por la escalinata. El ritmo de los planos de la gente, desordenado, contrasta y se opone al ritmo militar de los soldados que bajan la escalinata. Planos detalle de rifles disparando confrontan primeros planos de rostros heridos por los soldados, y con planos detalle del cochecito de bebé que rueda escaleras abajo, en una imagen que parece quedar incompleta en su significado. Eisenstein representa a la conciencia social como un proceso inacabado, en movimiento hacia el frente. Grupos de personas marchan rápidamente, decididos, mirando hacia adelante, puños que se cierran preparados para la lucha. En un cine sin sonido, la gestualidad exageradamente exaltada de los oradores convoca a la revolución de manera irrenunciable.

Los desplazamientos de gente, marchas rápidas, multitudes organizadas en un proyecto, combatiendo, arrastrando tanques con esfuerzo, organizándose, se repiten en la épica de *Octubre*, de 1928, película en la que Eisenstein filmó literalmente el devenir de la conciencia revolucionaria y el torrente de la historia. Filmada en Leningrado, fue codirigida con Grigori Alexandrov, y se basó en la novela del americano John Reed, *Ten Days that Shook the World*, sobre los sucesos ocurridos entre febrero y octubre de 1917, la caída de Kerensky y el triunfo bolchevique definitivo. No hay en el film personajes individuales, a excepción de los actores que interpretan a Lenin, Kerensky y Trotsky. El rodaje duró sólo una semana, pero se demoró su edición y su estreno, ya que Eisenstein se vio obliga-

do a censurar todos los planos en los que aparecía representado Trotsky. Una segunda versión fue censurada por su exceso de formalismo. La tercera versión se montó en doce días y se estrenó finalmente en el Teatro Bolshoi para conmemorar el vigésimo aniversario de la Revolución de 1905. En el film, la conciencia es organización, lógica de choque, el instrumento que hace posible la revolución. También es concientización. La confraternización forma parte del proceso, como en el encuentro de los bolcheviques con los soldados de la división “salvaje” de Komilov, a quienes convencen y con quienes bailan exaltadamente, en una magistral escena que podría haber servido a Bakhtin para desarrollar su teoría del carnaval.³³ Eisenstein interrumpe la acción histórica con una multitud de comentarios visuales y construye metáforas que invocan a la revolución. Las imágenes de la multitud derribando en fragmentos la estatua del zar, que luego se reconstruye sola, fragmento por fragmento, en varios planos intercalados, trastocan las formas de representación tradicionales e introducen nuevas técnicas cinematográficas y formas de percepción visual antes no imaginadas. La figura de Kerensky en el Palacio de Invierno es satirizada mediante una serie de analogías visuales. Kerensky y el jactancioso pavo real del reloj del zar, Kerensky y la estatuilla de Napoleón, Kerensky con el botellón del zar. Al tapanlo, el acelerado montaje intercalado de la imagen del botellón con la de la sirena y el humo de la fábrica que llaman a la revolución, simula un estallido. La lógica del montaje se ve rebasada por el sentimiento de plenitud revolucionaria, y encuentra un escape en el poder concientizador y convocante del aceleramiento metafórico. La explosión de plumas en el dormitorio de la zarina es el símbolo visual de la repulsión ante otras imágenes, los íconos religiosos e imperiales repudiados por el pueblo. Relojes marcando las horas de distintas ciudades del mundo se aceleran prometiendo al mundo el éxito de la revolución. La escena de la masacre en los puentes de San Petersburgo es la representación de la crueldad de un poder arbitrario. Un joven muere ahorcado defendiendo su bandera entre las risas de los burgueses que lo asesinan. Un carro con banderas revolucionarias conducido por una chica, vuela cuando el puente se eleva. El cadáver de la chica cae desde lo alto, y el caballo blanco que guiaba el carro, queda muerto, ensangrentado, colgando desde el puente. En una época sin efectos especiales, las imágenes de animales sacrificados, destrozados y muertos son extremadamente crueles y comunes en el cine de Eisenstein. Tal vez para satisfacer el constante reclamo de un mayor realismo

33 Confróntese con Bakhtin, Mikhail, (1988) *Rabelais y su mundo*, Indiana University Press.

exigido por el Partido Comunista. Aunque, como dice Bazin, un film es cruel cuando es objetivo, cuando expresa una lucidez que excluye el pesimismo, elaborando los dispositivos retóricos con una “obscenidad quirúrgica” que busca concientizar al espectador con una ruptura, que no elude ni concede.³⁴

Para Eisenstein, el cine es productor de conciencia social revolucionaria cuando alcanza a expresar la tensión dialéctica entre naturaleza e industria. En *La línea general*, de 1929, film estrenado en New York por el mismo Eisenstein, se trata la colectivización en la agricultura de una aldea soviética, y se plantean los conflictos ocasionados entre conciencia kulak y conciencia revolucionaria campesina. El film fue codirigido con Grigori Alexandrov, y la campesina Marfa Lapkina se interpretó a sí misma en el personaje de una jornalera explotada que evoluciona hasta transformarse en líder de la aldea colectiva. En este film, Eisenstein perfecciona su elaboración teórica del concepto de montaje intelectual, en el que la imagen adquiere una significación propia, transformada en signo arbitrario y separada ya de todo mimetismo respecto de la realidad. Al ser el montaje concebido como metáfora del conflicto, es ahora, en tanto montaje intelectual, el instrumento más acabado para poner en juego la tensión entre naturaleza y capital. En la escena de la procesión religiosa que pide poner fin a la sequía, y en la que el pope engaña a los campesinos procesantes haciéndoles aparecer a Dios en una tormenta de viento que pasa finalmente sin traer la lluvia prometida, la fuerza visual de las imágenes mudas sugiere el sonido, y los planos del cielo tormentoso se alternan intensivamente con las expresiones de los campesinos, primero de súplica y devoción, después de burla y desconfianza. Mediante un magistral deslizamiento del sentido, el pope deja de ser el natural hombre de Dios para pasar a convertirse en el explotador de campesinos. La conciencia revolucionaria supone “extirpar lo viejo” en aras de lo nuevo. Lo viejo es la religión, los mitos, el temor irracional, la obediencia indiscutida al poder, el individualismo. Lo nuevo es la técnica al servicio del interés colectivo, la construcción de conciencia de clase, la industria colectiva modificando la naturaleza al servicio de lo humano. En la escena en que los campesinos contemplan en acción la nueva batidora de nata, primero atemorizados y con desconfianza, luego riéndose liberados de prejuicios, el desborde de la desnatadora es la metáfora de la apoteosis de la emoción colectiva. Eisenstein filma la utopía rural, el movimiento de la abundancia que crece, una explosión metafórica de ríos y cataratas de leche, corrales y ani-

34 Bazin refiriéndose al cine de Buñuel. Confróntese con Bazin, *Le cinéma de...*, op. cit., p. 25.

males que se multiplican, animales que son procesados en las fábricas, grandes máquinas de energía, hombres y máquinas al servicio del trabajo colectivo. En el sueño de Marfa, la imagen de un enorme toro invade el cielo sobreimprimiéndose a la imagen del campo que se va llenando de vacas.

En este film, Eisenstein también perfeccionó su modo de representación de la conciencia social. La conciencia revolucionaria es para Eisenstein toma de conciencia y a la vez, conciencia alcanzada. Pero el proceso total, toda la conciencia social, es inseparable de las percepciones del poder y de las formas del trabajo. Eisenstein filma magistralmente el trabajo campesino. A Marfa arando trabajosamente con los pies descalzos. A las mujeres cosechando a mano con energía furiosa después de la rotura de la trilladora. La cámara se mueve rápidamente a derecha e izquierda, barriendo la imagen del campo, como si fuera la hoz que siega el trigo, y con su fuerza. Eisenstein representa poéticamente el trabajo rural. Cuando filma el trabajo de la trilladora, monta los planos con el ritmo de un vals. En la escena final, varias hileras de tractores bailan formando rondas que giran por el campo. En este idilio de granja colectiva, el tractor nuevo se atasca, pero su conductor lo arregla con los pedazos que va arrancando exaltadamente del vestido y la enagua de Marfa. El tractor que arrastra la hilera de carros colina arriba, para sorpresa de los kulaks, es la metáfora del poder liberador del trabajo colectivo.³⁵

Desde puntos de vista diversos y desde concepciones divergentes acerca de lo social y lo estético, los directores mencionados filman multitudes con una intención política. Durante la década de 1910, la epopeya italiana de multitudes propagandiza las representaciones visuales de la unidad nacional y la hagiografía del nacionalismo prefascista, y en Estados Unidos el melodrama de multitudes del cine de Griffith sienta las bases de la representación del modo de vida americano que el cine épico de Hollywood publicitará desde la década de 1930. En Rusia, Dovzhenko, Pudovkin y Eisenstein, cuya intención estética formalista

35 Otro film que muestra los conflictos planteados entre conciencia kulak y conciencia revolucionaria campesina, fue *Las praderas de Bezjín*, filmado por Eisenstein en 1937, después de haber sido acusado de un exceso de formalismo en sus películas. Prohibido por la censura, Eisenstein se vio obligado a escribir una auto crítica titulada *Los errores de "Las praderas de Bezjín"*. La película nunca fue estrenada y se creyó destruida, hasta que Sergei Yutkevich realizó una reconstrucción montada con fragmentos, fotos fijas, bocetos y negativos conservados por el mismo Eisenstein. Los fragmentos conservados muestran la historia trágica de un padre kulak que asesina primero a su mujer, y luego a su hijo, un chico a quien mata a machetazos, por luchar a favor de la colectivización de la tierra. En este film, la conciencia es conflicto, tensión y lucha en contra de los engaños, como en la escena del desenmascaramiento de los íconos y estatuas religiosas durante la toma de la iglesia donde se refugian los kulaks incendiarios.

y político-teórica es manifiesta, representan filmicamente las relaciones productivas de los hombres, sus experiencias comunes, las formas en que éstos articulan la identidad de sus intereses y las formas en que sus intereses se oponen a los intereses diferentes de otros hombres. En estos directores, la conciencia social aparece como un proceso inacabado, no determinado, como una victoria próxima y una lucha que continúa. También en Stanley Kubrick, quien, en *Spartacus*, filma magistralmente la conciencia social, la lucha interrumpida, y cuyas imágenes desafían la censura del Comité de Actividades Antiamericanas y la denuncia.

Presentado para su publicación en julio de 2001

Resumen

El artículo analiza las representaciones filmicas de la conciencia social y la experiencia de clase, en relación a varias series de películas del cine clásico, tanto europeo como hollywoodense, que ponen en escena a sujetos sociales colectivos y conflictos sociales. Se intenta responder a la pregunta sobre la posibilidad y alcances de la representación visual y filmica de las categorías teóricas de las ciencias sociales. En esta dirección se examina la homogeneización de las masas en la epopeya de multitudes anónimas en la época del cine mudo, en el cine épico-histórico de la Italia fascista y en las superproducciones históricas estadounidenses de los años cincuenta, así como la aparición filmica del sujeto histórico proletariado en el cine de la vanguardia rusa de la década de 1920 y su preocupación por filmar expresamente la conciencia revolucionaria y los conflictos de concientización.

Palabras claves: cine, cinema studies, cultura, representación visual, representación filmica, conciencia social, proletariado.

Abstract

The article analyzes the filmic representations of social consciousness and class experience, in several series of European and Hollywood classical films that put on the stage social collective subjects and social conflicts.

Which are the possibilities and scope of visual and filmic representation of theoretical categories of social sciences? To answer this question, the article considers the homogenization of crowds in the epic silent cinema of crowds, in the epic-historical Italian cinema produced during fascism, and in the historical American superproductions of the fifties. Finally, it examines the filmic emergence of the historical subject 'proletariat' in the Russian cinema of the avant-garde of the twenties, and its specific concern to film the revolutionary consciousness and the conflicts of concientization.

Key words: cinema, cinema studies, culture, visual representation, social conscience, working class.