



SU majestad eisenstein

sábat

SERGEI MIKHAILOVICH EISENSTEIN FUE UN humanista y un filósofo. Conocía varias lenguas muertas, todos los lenguajes vivos de Occidente y algunos de Oriente como el suyo propio o el misterioso japonés. Su doctorado en Ciencias no le impedía ser docto en Psicología y Psicoanálisis, así como su afición por el Renacimiento italiano (Miguel Angel-Leonardo) no obstaba para que fuera devoto creyente en el Materialismo Dialéctico (Marx-Engels). Quizás su idea de arte arrancara de Aristóteles, pero tampoco estaba lejos de Schelling; quizás en su espíritu se unían Esquilo y Meyerhold, Ho-

filmografía

mero y Hegel. Estudió Arquitectura e Ingeniería y fué escenógrafo y director de escena. Pintaba y, sobre todo, dibujaba por inclinación natural y compuso (en su juventud de soldado) algunas alegres canciones militares. También le gustaba actuar y, finalmente, se decidió por el cine. Una de sus primeras manifestaciones fué que este arte no había nacido por generación espontánea y que reclamaba para él "la herencia cultural de toda la humanidad". El cine —decía— es arquitectura, música, pintura, escultura, poesía, teatro y algo más: movimiento. El cine engloba todas las artes, pero las viste con un contenido propio: acción. Su paso por el cine incluyó 24 años, seis películas terminadas, infinidad de proyectos inconclusos y varios cientos de ensayos, además de cursos, clases y conferencias en Europa y América. Como volcó en sus escritos y en sus films su vastísima cultura, su obra es imponente, difícilmente accesible, ciertamente impopular y muy discutida. Uno de sus amigos, Jay Leyda, afirmó: "Eisenstein ha dejado, con sus escritos, una herencia más preciosa que sus films" (BIANCO E NERO, enero 1950, pág. 23). Otro crítico, Umberto Barbaro, protestó: "Estamos en el límite de la aberración crítica al negar al grandísimo artista Eisenstein, para sostener al teórico, inexistente como tal" (BIANCO E NERO, junio 1951, pág. 22). Otros, menos exagerados, más eclécticos, han reconocido que teoría y obra son partes complementarias de un mismo todo, ya que Eisenstein no fué un esteta estéril ni un realizador sin estilo. Por el contrario, sus films son fieles a sus principios y éstos fueron siempre llevados a la práctica. Sólo el sistema eisensteiniano de aplicación del color no tuvo la correspondiente materialización. El realizador murió antes de hacer en colores parte de *Iván el Terrible*, tal como lo había proyectado.

Cualquier examen sobre Eisenstein debe dar cuenta conjunta de teoría y práctica.

1898. Nace en la ciudad de Riga.
1920-23. Escenógrafo, más tarde director, del teatro "La Arena", escenario principal del Proletkult, movimiento oficial de propaganda de la cultura popular. Para una de las obras que dirige, la pieza de Ostrowski "El sabio siempre encuentra uno más sabio que él", realiza su primer film, un cortometraje titulado UN BUEN CABALLO NUNCA TROPIEZA, con los actores Grigori Alexandrov, Maxim Shtrauj y Vera Yanukova.

1924. Contratado por la "Goskino", forma equipo en Leningrado con Tissé y Nilsen (fotógrafos), y Alexandrov, Gomarov y Pera Atacheva (directores), para consagrarse definitivamente al cine. En marzo trabaja en el montaje de la versión rusa de DOKTOR MABUSE, DER SPIELER, de Fritz Lang. Tiene en rodaje LA HUELGA, que termina antes de fin de año.

1925, 31 de marzo. Filmación de la primera escena de EL ACORAZADO POTEMKIN, uno de seis films ordenados por el Comité Ejecutivo de la U. R. S. S. para conmemorar la Revolución de Octubre. 28 de abril. Estreno de LA HUELGA en el Teatro Bolshoi de Moscú. Dirección, S. M. Eisenstein. Libreto, Eisenstein y Valerio Pletinof. Fotografía, Edouard Kasimirovich Tissé. Elenco, A. Antonov (el agitador), M. Gomarov (un obrero), M. Shtraukh (el delator), G. Alexandrov (un dirigente), Judith Gleizer y actores del Proletkult. El film fué premiado en la Exposición de Artes Decorativas de París de este año. 25 de diciembre. Estreno de EL ACORAZADO POTEMKIN durante la velada oficial en que se celebra (en el Teatro Bolshoi) el XX aniversario de la Revolución de 1905. Dirección, Eisenstein y Nina Agadzanova Shutko. Asistente: G. Alexandrov. Asistentes adjuntos: A. Antonov, M. Gomarov y M. Shtraukh. Fotografía: E. Tissé. Subtítulos: Nicolás Assiev. Interpretación: Marineros de la flota rusa, el pueblo de Odessa y A. Antonov (Vakulínchuk), G. Alexandrov (el oficial segundo), Vladimir Barsky (capitán Golikov), Aleksandr Levehin (un oficial), M. Gomarov (un marino), Eisenstein (el pope), etc.

1926, 18 de enero. Primera representación pública de POTEMKIN y comienzo de la filmación de LA LINEA GENERAL, terminada más tarde con el título LO VIEJO y LO NUEVO.

1927. Se interrumpe la realización de LA LINEA GENERAL, para comenzar OCTUBRE en conmemoración de la Revolución de 1917.

1928, 14 de marzo. Estreno de OCTUBRE, también conocido como DIEZ DÍAS QUE CONMOVIERON AL MUNDO. La versión comercial es sólo la mitad o la tercera parte del material rodado, que fué montado por los realizadores, pero sólo exhibido en centros especializados. Dirección y libreto: Eisenstein y G. Alexandrov. Fotografía: E. Tissé. Asistentes: V. Nilsen y V. Popov. Asistentes de dirección: M. Shtraukh, M. Gomarov e Ilya Trauberg. Interpretación: soldados del ejército ruso, marinos de la flota, obreros de Leningrado y Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kerenski), Boris Livanov (un ministro).

una estética en conflicto

Según Marx y Engels, la reproducción conciente del proceso de los hechos externos de la Naturaleza, al proyectarse sobre la mente, sobre el pensamiento, genera una filosofía: el materialismo dialéctico. Y la proyección del mismo sistema, en contenidos concretos, en formas, genera el Arte. El fundamento de esta filosofía supone una comprensión dinámica de las cosas: el ser es un constante devenir de las acciones recíprocas de dos extremos opuestos, es la síntesis que se produce constantemente durante el proceso de oposición, de contraste, entre la tesis y la antítesis. De ahí que el aspecto dinámico constituya la base esencial de comprensión del arte y sus formas, en cuyos diversos sectores este principio se manifiesta por sí mismo en forma de conflicto. El arte es siempre conflicto: por su función social, por su contenido y por sus métodos. Por su función social, porque es labor del arte expresar los conflictos de la existencia, suscitándolos también en el observador con el fin de lograr, emotivamente, un concepto intelectual concreto a través de la dinámica colisión de elementos en contraste. Por su contenido, porque la esencia artística es el conflicto entre la existencia espontánea y el impulso creador, entre la inercia orgánica y la iniciativa dirigida a un fin. La hipertrofia en uno u otro sentido llevan, respectivamente, a la expresión sin forma o al tecnicismo matemático. Si se admite que el límite de toda forma orgánica es la Naturaleza y que el límite de toda forma racional es la Industria (como principio activo de la producción), debe deducirse que en el punto de intersección entre una y otra se encuentra el Arte. Entonces la lógica de la forma orgánica, opuesta a la lógica de la forma racional, produce, con su choque, la dialéctica de la forma artística. La acción de una sobre otra genera y condiciona el dinamismo, no sólo en su significado temporal y espacial, sino también en el plano de los conceptos puros. La forma espacial de esta dinámica es expresión y las diversas fases de su tensión son ritmo.

Partiendo de esta plataforma, Eisenstein examina de inmediato el problema general del arte filmico. Toma y montaje son los elementos básicos del cine. Comienza oponiendo su concepto de montaje dinámico al principio mecánico de Kulechov y al principio épico de Pudovkin. Montaje es, así, una idea que se manifiesta como consecuencia del choque entre dos elementos independientes entre sí. Compara esta definición con lo que se verifica en los jeroglíficos japoneses, en los que dos signos ideográficos independientes yuxtapuestos, producen un nuevo concepto (ojo y agua: llorar; puerta y oreja: escuchar). Este principio dinámico se halla en la base misma de la mecánica del cine. La percepción de movimiento en la pantalla se verifica cuando a la imagen inmóvil de un objeto se superpone otra posición del mismo objeto proyectada a determinada velocidad. La incongruencia entre la primera imagen, que ya había penetrado en la conciencia y la imagen sucesiva, que está por insertarse en la misma conciencia, genera la sensación de movimiento por conflicto entre una y otra. El grado de incongruencia entre imágenes particulares determina la mayor o menor intensidad de la impresión, la mayor o menor tensión, que junto a los efectos de la imagen siguiente son, efectivamente, los verdaderos elementos fundamentales del ritmo peculiar de la plástica cinematográfica. Hay muy poca distancia entre esta plástica (vibración visual) y la música (vibración auditiva). Del campo espacial al temporal la misma ley continúa en vigor. El con-

1929, 7 de noviembre. Estreno de LA LINEA GENERAL o LO VIEJO Y LO NUEVO. Realizada con el mismo equipo técnico de OCTUBRE menos Ilya Trauberg, quien había terminado EL EXPRESO DE MANCHURIA y estaba realizando LA NUEVA BABILONIA o LA COMUNA DE PARIS. Deben agregarse los arquitectos Kovrigin y Burov, escenógrafos. Interpretación: María Lapkina, actriz no profesional (la mujer) y V. Buzenkov (un Komsomol), K. Vasiliev (un conductor de tractores), Shukhmarev (el kulak), Khourtin (el paisano), Matvei (un pope), Sukhareva (una hechicera), etc. En setiembre, Eisenstein estuvo en el Congreso Internacional del film en La Sarraz (Suiza), donde dirigió un corto burlesco, TEMPESTAD SOBRE LA SARRAZ, que tenía como actores a Bela Balazs, Walter Ruttmann, Leon Moussinac y otros concurrentes al congreso.

1929-30. Eisenstein, Alexandrov y Tissé son contratados por la Paramount. En viaje a Hollywood, los dos últimos filman un corto, ROMANZA SENTIMENTAL, que Eisenstein firma por imposición de los distribuidores.

1931-32. Trabaja con sus dos colaboradores en el rodaje de QUE VIVA MEXICO. El gobierno de los EE.UU. impide la entrada de Eisenstein en el país, impidiéndole montar su film en Hollywood, donde se encuentran los negativos. La Paramount, por otra parte, decide no terminar la obra y sus autores vuelven a Rusia. Al año siguiente, sin el consentimiento de éstos, se montan varios films con el celuloide fotografiado por Tissé. El resto es vendido por la empresa a varias compañías.

1938, 3 de noviembre. Termina el montaje definitivo de ALEJANDRO NEVSKI, un año después de comenzado el rodaje. Es el primer film de Eisenstein hecho fuera de la "Goskino". Producción: Mosfilm. Dirección: Eisenstein. Libreto, él mismo y Pierre Pavlenko. Fotografía: E. Tissé. Música: Sergéi Prokofiev. Escenografía y vestuario: I. Schpinel, N. Soloviov y K. Seliseyev, según diseños del realizador. Interpretación: N. Tcherkasov (Alejandro), N. Okhlopov (Buslai), A. Abrikosov (Gavriolo), Dmitri Orlov (Ignat, el armero), Vera Ivacheva (Olga), Anna Danilova (Vassilissa), etc.

1941, febrero. Comienza a preparar el libreto y guión de IVAN EL TERRIBLE. Octubre-noviembre realización del corto de actualidad MOSCU SE DEFIENDE.

flicto (contrapunto) es en la música el factor básico de toda posibilidad de percepción y diferenciación de los valores tonales. En la cineplástica es necesario lo que podemos denominar contrapunto visual: sintaxis de los elementos externos de una categoría en la que se condiciona un nuevo sistema total cuyos datos preliminares son: **la toma (célula del montaje), título y encuadre, encuadre y montaje.** Los tres deben ser considerados dialécticamente como tres fases formales diversas de una unidad de expresión. Las tres fases son interdependientes. Un conflicto en una tesis (idea abstracta) se formula a sí mismo en la dialéctica del título, se proyecta en sentido espacial en el conflicto interno de la toma y explota con creciente intensidad en el montaje de las diferentes tomas.

(A estos principios generales habría que agregar el célebre manifiesto del cine sonoro que Eisenstein suscribió junto con Pudovkin y Alexandrov. Uno de sus pasajes afirma que sólo la utilización del sonido como contrapunto frente a la imagen visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. De lo que se deduce que las primeras experiencias con el sonido deben ser diri-

1943. 22 de abril. Se filma en Alma-Ata (provincia de Kazakhstan) la primera escena de IVAN, que según el orden de rodaje fué la de la sala de audiencias.

1944. Bombardeados y destruidos los estudios de Alma-Ata, IVAN es terminado en Moscú.

1945. enero. Estreno del film. Dirección y libreto: Eisenstein. Fotografía: E. Tissé (exteriores) y A. Moskvín (interiores). Escenografía: Schpinel. Vestuario: L. Naumov, según diseños del realizador. Música: Sergéi Prokofiev. Interpretación: N. Tcherkasov (Iván), Ludmila Tcheli-voskaia (Anastasia), Seraphina Birman (Eufrosina), Piotr Kadochnikov (Dmitri), M. Nazvanov (Kurbski), V. Pudovkin (Nicolás), A. Bushma (Basmanov), M. Jarov (Skuratov), etc.

1948. 11 de febrero. Es encontrado muerto, presumiblemente de un ataque al corazón.

Proyectos no realizados. "El Capital", de Karl Marx (1929); en Francia, "Le chemin de Buenos Aires" de Albert Londres, "Zaharof", "Arms and the Man", de G. B. Shaw (1929-30); en EE. UU., los dos últimos nombrados y "La guerra de los mundos" de H. G. Wells, "La casa de vidrio" de Zamiatin, "El Napoleón Negro" de Vandercook (que iba a ser interpretado por Paul Robeson) pero llega hasta escribir el libreto de "Una tragedia americana" de Theodore Dreiser y "El oro de Sutter" según Blaise Cendrars (1930); en la U. R. S. S., "El prado de Bekhin" con libreto de Rjevetski (1936-37); "La batalla de Perekop" y "El canal de Fergana", este último en colaboración con Pavlenko (1939); segunda parte (no montada) y tercera parte (que nunca llegó a rodarse) de IVAN y montaje de QUE VIVA MEXICO con material negativo de "Tempestad sobre México" y "Tiempo en el sol" que vió en diciembre de 1946, films hechos con su celuloide mejicano.

un conflicto
en dos tomas
(octubre)



