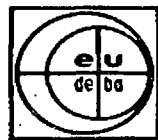


# KINO

*Historia del cine  
ruso y soviético*

JAY LEYDA



EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES



Título de la obra original:

*Kino*

*A History of the Russian and Soviet Film*

George Allen & Unwin Ltd., London, 1960

Traducida por

JORGE ENEAS CROMBERG

La revisión técnica estuvo a cargo de

EDMUNDO EICHELBAUM

© 1965

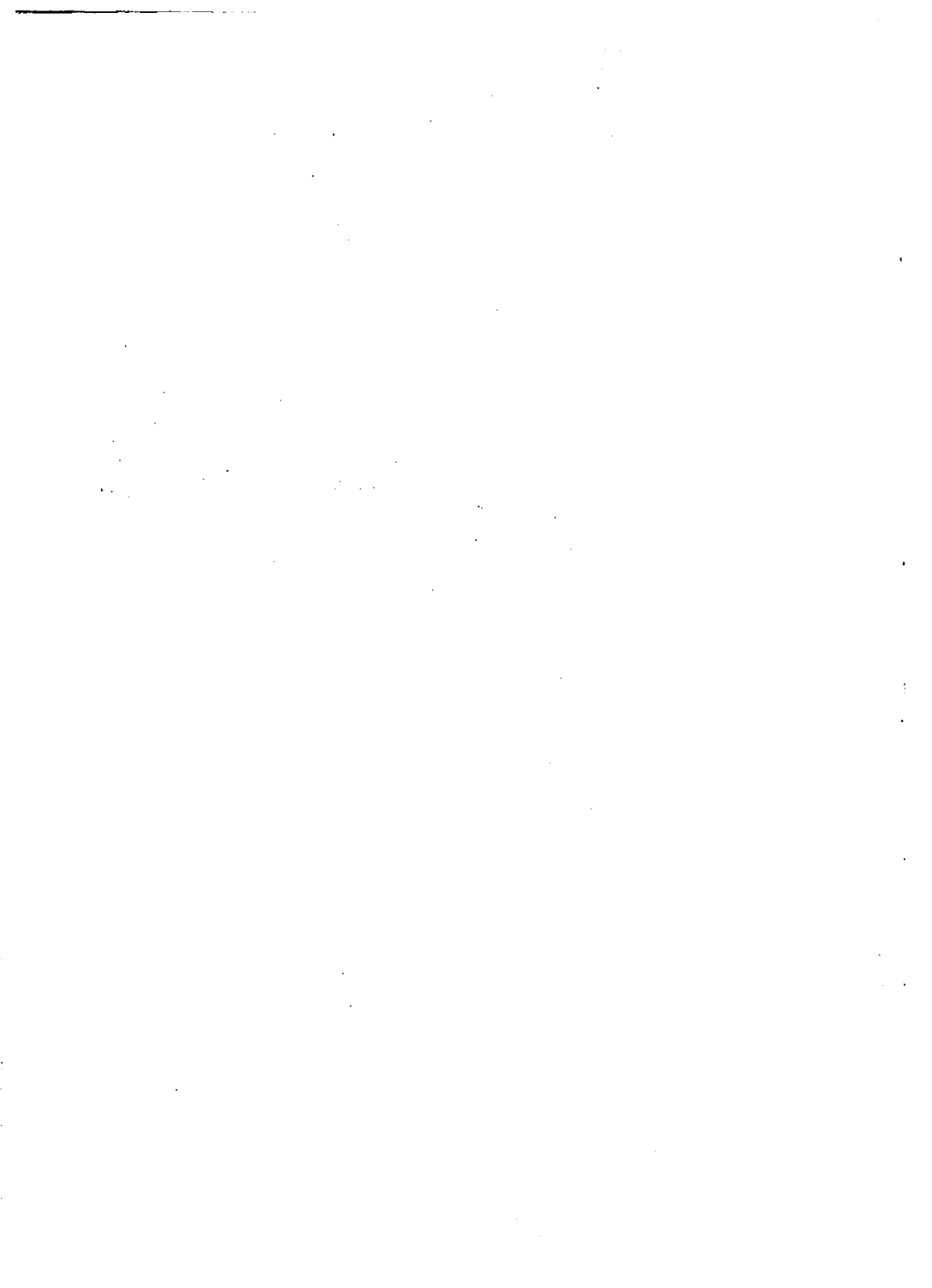
EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES — Viamonte 640

*Fundada por la Universidad de Buenos Aires*

Hecho el depósito de ley

IMPRESO EN LA ARGENTINA — PRINTED IN ARGENTINA

*Dedico esta historia a IRIS BARRY, que me ayudó a comenzarla, y a HENRY LANGLOIS, que me ayudó a concluir-la.*



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	XI
I. Las ilusiones. 1896-1907 .....	1
II. El negocio de los trajes de época. 1908-1911 .....	26
III. El autor y los accionistas entran en escena. 1912-1913 ....	53
IV. Un imperio tambaleante. 1914-1917 .....	75
V. De febrero a octubre. 1917 .....	102
VI. Moscú—Odesa — París. 1917-1920 .....	127
VII. Paz — Pan — Tierra. 1917-1920 .....	141
VIII. Reconstrucción. 1921-1923 .....	185
IX. La juventud de un arte. 1924-1925 .....	204
X. La teoría en la práctica. 1925-1926 .....	234
XI. Año aniversario. 1927 .....	272
XII. El costo de la maestría. 1928-1930 .....	301
XIII. La revolución industrial. 1930-1933 .....	345
XIV. Años de testigo. 1934-1937 .....	377
XV. Potencia total. 1938-1939 .....	429
XVI. Semiguerra. 1939-1941 .....	449
XVII. Prueba. 1941-1947 .....	462
POSDATA. 1948-1958 .....	505 x
APÉNDICE I. Las primeras series documentales filmadas en Rusia .....	515 x
APÉNDICE II. Máximo Gorki .....	517
APÉNDICE III. León Tolstói .....	521
APÉNDICE IV. Vladimir Maiakovski .....	524
APÉNDICE V. Cincuenta años de películas rusas y soviéticas. 1908-1958 .....	527 x
NOTAS .....	579
PLIEGO DE LÁMINAS .....	entre pág. 320 y pág. 321
ÍNDICE ALFABÉTICO .....	595

\_\_\_\_\_

## INTRODUCCIÓN

No he encarado en este libro una historia completa de un arte e industria polifacéticos. Los que están especialmente interesados en la economía del negocio cinematográfico o en la sociología del cambiante público soviético, solo hallarán aquí sugerencias acerca de estos factores vitales. No he tratado tampoco de señalar la influencia del cine soviético en el extranjero, ya sea en la producción fílmica o en otras artes de rápida respuesta; éstos son temas que, por cierto, encontrarán en otros lugares la amplia atención que merecen. Mi principal meta ha sido hacer un relato documentado del desarrollo artístico del cine soviético, y describir el surgimiento de sus artistas. Es posible que para lograr una clara reseña estemos todavía demasiado cerca de la vida de éstos, tanto de los recientemente desaparecidos como de los que continúan realizando películas en su país. La conciencia de un azar histórico común (el pasado demasiado reciente) influyó para que finalizara mi detallada narración con la muerte de Sergio Eisenstein en 1948. Los diez años posteriores están tratados en líneas más generales, en forma de posdata.

Una de las razones que me llevaron a estudiar este problema en el plano histórico, hace más de veinte años, fue que entonces vi una oportunidad para arrojar luz sobre ciertas fases evolutivas del cine soviético, oportunidad basada en cierta familiaridad con sus películas y en algunos años de experiencia personal como estudiante y aprendiz en la industria cinematográfica del Soviet. Las grandes obras individuales no han sido estudiadas en el contexto del esfuerzo creador. Entre tanto, historiadores rusos de este su arte fenomenal, publicaron estudios en ese campo, pero también existe una perspectiva desde el punto de vista exterior. No estoy seguro de que se haya hecho justicia, e incluyo en este libro mi incertidumbre, al extraordinario drama del recorrido del cine soviético. Actualmente, los excelentes estudios históricos y las investigaciones detalladas de los historiadores del cine soviético muestran más disposición que antes para abordar las difíciles circunstancias del pasado, pero existen todavía evasiones y omisiones totales.

Por más explicables que puedan ser dichas omisiones, alteran la realidad histórica de las grandes figuras y de sus logros. Una crítica de tales lapsos, como la de Pudovkin respecto del primer volumen de la historia de Lebedev, o la de Iutkevich acerca del esfuerzo del grupo patrocinado por la Academia de Ciencias —también un primer volumen— daría lugar a una mayor valentía histórica en volúmenes posteriores. Considero aun que las fuentes contemporáneas son más ingenuas y confiables que los relatos históricos del mismo período.

Como la historia de cualquier arte, y particularmente uno que presenta aspectos industriales muy contradictorios, la historia del cine soviético constituye una alternada sucesión de impactos triunfantes y crasos (o habituales) errores; los triunfos llegan a las pantallas extranjeras, pero habitualmente conocemos los peores a través de correspondencia muy vehemente, pues las películas malas raramente abandonan el país. Hubo un período, desde 1933 a 1936, en que vi todas las películas rodadas en los estudios soviéticos (y unas pocas sin terminar). Fue una experiencia de valor, pues la única manera de ver *Sal para Svanetia* y *Ladrones* era estar allí en ese momento, y la exposición de todo lo producido por la cinematografía soviética resultó, al principio, un golpe para mis complacientes generalizaciones acerca del cine soviético. Aprendí a valorar más esto, especialmente cuando me ayudó a apreciar la lucha que cada artista cinematográfico responsable, en cualquier sociedad, debe mantener contra el producto de categoría inferior y hábil factura y lo fácilmente aceptado. Por este motivo, cuando leo acerca de la creación de cualquier obra maestra del cine como un fruto natural madurado en una atmósfera idílica, quiero recordar al público aficionado a ellas que las obras maestras no llegan a la vida sin los dolores del parto.

Me he sorprendido a menudo al ver cuánto pesa el factor suerte en esta historia, en el delicado equilibrio sostenido por un artista valiente o un aislado administrador de mirada perspicaz. Es difícil imaginarse el mundo del cine sin *Potemkin* o *La madre*, pero la primera no podría haberse hecho si el director de producción no le hubiera permitido a Eisenstein cambiar sus planes de la noche a la mañana (¡en parte inducido por un cambio de tiempo!) y la segunda podría haber sido abandonada antes de realizarse, de no mediar la insistencia de un funcionario del estudio que creía tan firmemente en el guión de Zarji-Pudovkin que desafió al poderoso departamento de contaduría. También Dovzhenko, luchando tanto con pequeños como con grandes obstáculos, casi siempre logró una película a su gusto, por encima de las oposiciones.

Algunos desdichados episodios de la historia del cine sovié-



tico están narrados aquí. Si su abierta discusión requiere justificación, ésta puede ser mi creencia en que el relato "idílico" hace tan poca justicia a la empresa como a los individuos. Y el hecho de que los nuevos miles de realizadores, en China y en Europa Oriental, para no mencionar los nuevos millones de espectadores cinematográficos, reciben la influencia del cine soviético, convierte en un imperativo, para cualquier análisis histórico de éste, dejar de lado todo ocultamiento o distorsión: un error ignorado puede ser repetido. Estoy seguro de que hay faltas de hecho y de énfasis en mi trabajo, pero no son deliberadas o tendenciosas. Ya sean verdaderos o falsos, los fragmentos individuales de prueba casi no poseen significado; lo que me interesa son las relaciones entre los fragmentos.

Otro asunto que puede ser discutido es la gran atención prestada al cine ruso anterior a la Revolución bolchevique, considerado insignificante. Hasta hace poco, tanto los historiadores soviéticos como los de otros países separaban totalmente las películas producidas en el Imperio ruso de las producidas bajo una total autoridad soviética. (Aun ahora, el período menos estudiado es el iniciado en octubre de 1917 hasta el final de la producción NEP, período que refleja tanto el pasado como el futuro.) Desde el punto de vista de un joven realizador de 1924, de audaces iniciativas y desdeñoso del pasado, tal distinción, aunque no sea marxista, es comprensible. Un artículo escrito por Eisenstein poco antes de su muerte, describe esa actitud:

Los nuevos especialistas cinematográficos no traen al cine una tradición, sino un nuevo enfoque artístico, un intenso odio por lo anticuado y descartado, una irreconciliable hostilidad hacia la hojarasca y el sensacionalismo, una firme determinación para mantener al cine fuera de las prácticas viejas y gastadas, totalmente impropias de la expresión de los nuevos pensamientos, nuevas ideas, nuevos sentimientos y los nuevos mundos de una nueva era.\*

Este "repudio" duró tres décadas, con pocas voces que señalaran, como la de Veniamin Vishnevski, las cualidades positivas de las películas prerrevolucionarias y su vinculación con el presente. Todavía en una fecha tan tardía como 1935 y en un libro tan equilibrado como *El cine como arte gráfico*, era aparentemente difícil examinar dichos vínculos. Pero desde la última guerra, cuando la tradición jugó un papel importante

\* Las fuentes, en notas numeradas al pie de página, se encontrarán al final del texto; salvo que haya indicación contraria, las traducciones de citas de fuentes en idiomas extranjeros son mías. H. Silverman ha colaborado con el aporte de muchas de las citas provenientes de textos franceses.

## INTRODUCCIÓN

en la propaganda y la moral, ha sido más fácil tratar la producción cinematográfica rusa como un todo. Cuando la filmografía de Vishnevski de 2.000 películas de ficción prerrevolucionarias fue publicada en 1945, un crítico pudo señalar:

“Durante muchos años la historia de las películas prerrevolucionarias rusas fue tratada superficialmente y con parcialidad. Se negó todo valor artístico a las películas de este período y así se originó la teoría pseudocientífica de que la producción cinematográfica soviética se había iniciado desde un punto de partida propio. Esta idea es enteramente errónea. En octubre de 1917, los productores rusos ya habían creado un estilo definido y una escuela artística que se reflejaban en las mejores películas de ese período.”

Las historias cinematográficas que aparecieron en la Unión Soviética desde la guerra, han adoptado esa actitud, tratando de mostrar la ilación completa del cine ruso y soviético. Sin embargo, tales esfuerzos debieron apoyarse más en publicaciones que en las películas mismas, pues muchas de las obras primitivas, especialmente de los años de la guerra cuando existía muy poca distribución en el extranjero,\* desaparecieron (junto con muchas películas rodadas durante la Guerra Civil) cuando la reconstruida industria se vio obligada a quitar la emulsión de las películas descartadas con objeto de volver a usar la base de celuloide. Copias de *El rayo mortal* o *Huelga* pueden haber sido hechas con el mismo material que una vez se usó para obras de Bauer o Jolodnaia. Al hacer cualquier censo de las películas rusas anteriores a 1918, la lista de las salvadas en Gosfilmofond, el archivo de Moscú, debe ser completada con ejemplares aislados que por suerte se han conservado en otros archivos, a menudo debido a que Iermoliev llevó sus mejores producciones al extranjero junto con su compañía. Existe también una gran colección de negativos, hecha por la filial moscovita de Pathé Frères entre 1907 y 1915, archivada en la Cinémathèque Française; y esperamos que eventualmente se hagan copias para un examen general.

En la lista del apéndice, seleccionada dentro de un período de cincuenta años de películas rusas y soviéticas, no se ha tratado más que de mostrar lo más importante de ese lapso. La lista cronológica omite algunos títulos mencionados en el texto, pero en cambio incluye en forma más sistemática las películas

\* La distribución en el extranjero resultó muchas veces una bendición para los historiadores del cine: una película de Stiller, ausente del archivo sueco, fue encontrada en Londres, y la única copia existente de una importante película china primitiva, volvió a su país de origen desde Holanda.

de mayor significación. Como cada espectador parece haber elegido una película diferente como la mejor hecha en la Unión Soviética, lo único que puedo esperar es que la mayor parte de ellas se encuentre en mi selección. Agradeceré que se me señalen omisiones imperdonables.

Como las personas que me han ayudado con informaciones y estímulo se han multiplicado en los muchos años transcurridos desde que fue bosquejado este trabajo, no puedo confiar en mi memoria para agradecer con justicia a todos. No estoy seguro de que todos quieran recibir mi agradecimiento. Muchos realizadores, desde los primeros, como Doublier y Drankov, han sido muy generosos al ofrecerme sus recuerdos, documentos y fotografías. De pareja utilidad para este estudio han sido las memorias de muchos espectadores cinematográficos. (Por ejemplo, aunque el escenógrafo Sergei Sudeikin no trabajó en películas rusas, una de sus contribuciones aquí es la descripción detallada de una de las películas perdidas de Meyerhold, *El retrato de Dorian Gray*.) Otros amigos rusos han leído amablemente mi manuscrito para señalar sus errores más conspicuos. Se puede afirmar fácilmente que una gran cantidad de personas escribió este libro.

Por cierto, no creo que hubiera intentado esta tarea histórica particular de no mediar las costumbres excepcionalmente consecuentes de los realizadores soviéticos en cada grado de responsabilidad. Esto puede derivarse de una tradición establecida entre los artistas rusos: la de estar dispuestos a conversar y discutir sobre sus obras y problemas. El historiador que trabaja sobre el cine norteamericano no es tan afortunado a este respecto.

Al documentar el pasado cinematográfico, los historiadores rusos han prestado un servicio notable. Mi mayor deuda corresponde a Veniamin Vishnevski, cuya muerte al final de la guerra eliminó al más incansable de todos los historiadores de películas. Los aportes de B. S. Lijachov, Nikolai Iezuitov, Wanda Rosolovskaia, Nikolai Lebedev e Iliá Weisfeld, han llegado más allá de lo reconocible. El lector también podrá ver cómo me he apoyado en mis predecesores ingleses en este campo, Bryher, Thorold Dickinson, Catherine de la Roche, Ivor Montagu y Georges Sadoul merecen mi agradecimiento especial por su desinteresada ayuda en problemas de toda clase que les he presentado.

Las tres bibliotecas especializadas en donde realicé la mayor parte de mis búsquedas, fueron la del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la del British Film Institute, y los Fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal. Se utilizaron otras colecciones como la de la Biblioteca Pública de Nueva York, el

## INTRODUCCIÓN

Museo Británico, y la de la Universidad de California, en Los Angeles. Los archivos de las sociedades subsidiarias del Soviet en Norteamérica y Gran Bretaña, estuvieron a mi disposición. Para el historiador que algún día prepare una historia menos personal, diré que gran parte de las posibilidades de la investigación han quedado inexploradas. Esta historia fue confeccionada en Moscú y no he tenido oportunidad de consultar materiales cinematográficos en la Biblioteca del Congreso, la Hoover Wal Library y la colección de H. W. L. Dana, recientemente depositada en la Universidad de Harvard.

Con la subvención de la Fundación Rockefeller, esta historia se inició para utilidad de la Filmoteca del Museo de Arte Moderno, y parte de su material se publicó anteriormente como notas de los programas de sus ciclos rusos. Otros trozos han aparecido ya en *The Hollywood Quarterly*, *Sight and Sound*, *The Harvard Advocate*, *National Board of Review Magazine*, *Soviet Russia Today*, *Cinéma 58*, *Film Quarterly* y *Understanding the Russians*. La última colección fue publicada por Bernhard J. Stern y Samuel Smith (Barnes & Noble, Nueva York, 1947).

J. L.

Londres, marzo de 1959.

## CAPÍTULO I

### LAS ILUSIONES

1896-1907

En Rusia el gobierno teme la corriente de aire fresco que viene hacia el este y quisiera cerrar todas las ventanas.

NARODNAIA VOLIA

En mayo de 1896, los pioneros más vigorosos del cine convergieron hacia un nuevo mercado: Rusia. La coronación de Nicolás II había atraído grandes cantidades de visitantes a San Petersburgo y Moscú. Entre los centenares de comerciantes extranjeros dispuestos a obtener ventajas de este público bien dispuesto, se encontraban representantes franceses, ingleses y estadounidenses de la naciente industria filmica. Justamente el cinematógrafo de Lumière fue el que se adjudicó los primeros espectadores rusos de películas, en ocasión de una exhibición realizada en un teatro de verano de San Petersburgo, el "Aquarium".

La "atracción" del programa fue, desde luego, el sensacional cinematógrafo. Se realizó la proyección antes del tercer acto de *Alfred Pasha en Petersburgo*... y resultó por cierto una novedad de indiscutible interés. Fueron de gran efecto en especial las películas de la llegada del tren, la pelea, el juego de cartas y la natación. Se puede decir con seguridad que el cinematógrafo será un "imán" para el público...<sup>1</sup>

Dos días más tarde, el 19 ó el 6, según el cómputo antiguo, de mayo de 1896, la compañía de Lumière abrió la primera sala cinematográfica rusa en el Paseo Nevski, nº 46.

El pionero inglés Robert Paul había anunciado la presentación de su *Animatograf* para el 14 de mayo, pero la exhibición propiamente dicha no se realizó hasta el 26 de ese mes,

en el teatro del Zoo. También a fines de mayo se exhibió el *Kinetophone* de Edison al público del Hermitage, un teatro de verano en Moscú. Cuando las películas de Edison fueron llevadas a San Petersburgo, uno de sus más entusiastas y vocingleros admiradores fue Vladimir Stasov, de 73 años de edad, crítico que había desempeñado un papel muy importante en las vidas de Musorgski y Rimski-Korsakov. Transmitió su experiencia a su hermano Dmitri:

¡Qué alegría tuve el lunes viendo las *fotografías animadas*, ese magnífico nuevo invento de Edison! Glazunov fue quien me llevó allí. Él había estado antes, y su tremendo entusiasmo me persuadió de verlo. Es realmente extraordinario, no se parece en nada a lo ya conocido y por cierto no pudo haber existido antes de nuestro siglo. Glazunov y yo sentíamos tal éxtasis que al final aplaudimos ruidosamente y gritamos: "¡Viva Edison!"...

La cosa todavía no es perfecta, desde luego, pues las figuras, objetos y el fondo a menudo centellean y se sacuden... pero ¡cómo pueden los ociosos hablar contra esta magnífica proeza! Cuando un tren entero vuela desde la distancia, dividiendo oblicuamente el cuadro en forma transversal, lo que se presenta al espíritu en ese instante es la misma imagen en *Ana Karenina*, y resulta casi inimaginable. ¡Y cuando toda clase de gente observa mientras otros descienden, con sus bultos y demás y luego el tren prosigue hasta la estación próxima, y la gente se mueve acá y allá en su rutina diaria, se ve una muchedumbre viviente!

Aún más asombroso es observar el trabajo de un herrero y ver todo el proceso de su labor y el movimiento de sus hombros y brazos... ¡Es una imagen milagrosa!

Y luego mirar el mar moviéndose apenas a unos pocos pies de nuestros asientos —*Meerstille* de Mendelssohn— y sin embargo este movimiento plateado produce una música propia...<sup>2</sup>

En realidad, las primeras películas hechas en Rusia superaron a todas esas demostraciones públicas.

Después de la atención prestada a la primera proyección pública del cinematógrafo Lumière en el subsuelo del Grand Café, en París, el 28 de diciembre de 1895, los dos hermanos hicieron planes inmediatos para presentar su invento en todo el mundo antes de que la novedad se perdiera o que sus rivales e imitadores tuvieran oportunidad de explotar una máquina similar. Durante solo el mes de enero de 1896, Félicien Trewey (prestidigitador), Alexandre Promio (organizador de los espectáculos), Francis Doublier (obrero de 17 años del laboratorio de la fábrica Lumière) y Félix Mesguich, otro operador-mecánico, fueron enviados a los cuatro puntos cardinales de Francia, Europa y las Islas Británicas, con el objeto de producir dinero con el aparato en el limitado tiempo que los Lumière imaginaban que podía aprovecharse su "inventó". El organizador de espectáculos, Promio, tenía que viajar a cualquier lugar en don-

de creyera encontrar públicos distinguidos para conferir prestigio a la invención. Al joven Doublie se le fijó un itinerario que fue cumplido tan pronto como Cerf, de *Le Figaro*, pudo establecer contacto con concesionarios.\* Louis Lumière puso en manos de Doublie una de las preciosas máquinas que con la sola adición de sencillos accesorios podía ser alternativamente una cámara, una copiadora y un proyector, con órdenes estrictas de no dejarla nunca fuera del alcance de su vista, ni permitir que reyes o hermosas mujeres examinaran su mecanismo. Primero Doublie estableció un negocio de exhibición en Amsterdam y luego se le envió un sustituto para que lo atendiera, mientras Doublie iba a Munich y Berlín. Después de abrir nuevas salas allí, se le ordenó que fuera a Varsovia, y en mayo a San Petersburgo y Moscú, donde debía esperar a Charles Moisson, ingeniero jefe del establecimiento Lumière, que iba a filmar la coronación del zar Nicolás II. Nadie había comprado todavía la concesión de la demostración para Rusia.

Nicolás II no había sido ungido aunque habían pasado ya dos años desde la muerte de Alejandro III. Pero la ceremonia se llevó a cabo finalmente, no en San Petersburgo —sede del gobierno del Imperio ruso—, sino en Moscú, capital de los antiguos zares. Meses antes se había establecido la fecha: 14 de mayo. Gracias a la intercesión de la embajada francesa, que tomó para sí la responsabilidad del funcionamiento de esa máquina de extraño aspecto que hacía tic-tac en forma tan siniestra como una bomba de tiempo, se permitió a la compañía Lumière que instalara el aparato en una plataforma especialmente levantada en el patio del Kremlin, para que captara todo el movimiento de la procesión real. Todo transcurrió sin inconvenientes, tanto la coronación del último zar ruso como el rodaje de la primera película rusa, consistente en pequeños rollos de celuloide de 60 pies de largo que fueron enviados a Francia para su cuidadosa revelación.\*\*

Dos días después de la coronación se realizó otra ceremonia, la de la presentación del nuevo zar al pueblo ruso y la distribución a cada persona de un trozo de torta, un paquete de dulces, un vaso con el monograma del monarca y un embudo, envueltos en un pañuelo impreso con los retratos de la pareja real, cuyo valor total sería quizá de veinticinco centavos.<sup>8</sup> Durante varios días fueron llegando gentes de todas las regiones del Imperio al llano de Jodinka, en las afueras de Mos-

\* Gracias a la cortesía e interés de F. Doublie fue obtenido el material de esta primera etapa de la historia del cine ruso.

\*\* Estas siete películas, tal como figuran en el catálogo de Lumière, están incluidas en el apéndice de este libro.

cú, donde tendría lugar la ceremonia, y en la mañana del 17 de mayo se estimó que medio millón de personas se encontraba allí esperando ver al zar y recibir sus regalos. Naturalmente, Moisson y Doublier se dirigieron a Jodinka y se prepararon para filmar el acontecimiento desde la ventajosa perspectiva del techo de un edificio sin terminar que se encontraba cerca del palco del zar. Doublier me relató los siguientes sucesos:

Llegamos alrededor de las ocho de la mañana porque se esperaba que el acto durara casi todo el día y que el zar llegara temprano. Cuando vi que algunos de los regalos eran entregados por anticipado, bajé y me abrí paso a través de una muchedumbre compacta hacia los puestos colocados a una distancia de unos 150 pies. Al volver, el público comenzó a empujar, impaciente por la espera, y cuando llegué más o menos a 25 pies de nuestra cámara, oí chillidos detrás de mí y el pánico se difundió a toda la gente. Me trepé sobre los hombros de mi vecino y luché por encima de la masa espantada. Aquellos 25 pies me parecieron 25 millas, mientras la multitud debajo de mí se agarraba desesperadamente a mis pies y me mordía las piernas. Cuando por fin alcancé de nuevo el techo, estábamos tan nerviosos que no pudimos ni sospechar la enormidad de la tragedia ni girar la manivela de la cámara. La ligera armazón apoyada sobre dos grandes cisternas se había hundido y en ellas y en las zanja cercanas a los puestos, habían caído centenares de personas y luego, durante el pánico, otras miles y muchas de ellas murieron pisoteadas. Cuando recobramos la serenidad comenzamos a filmar la horrible escena. Habíamos logrado solo cinco o seis rollos de 60 pies y usamos tres de ellos sobre la masa que gritaba, se debatía y moría alrededor del palco del zar, donde habíamos esperado filmar una escena muy distinta. Vi a la policía cargando contra la multitud en un esfuerzo por detener la marea de seres humanos. Estábamos completamente rodeados y, por fin, solo dos horas más tarde pudimos pensar en abandonar la plaza sembrada de cuerpos destrozados. Antes de conseguir irnos, la policía nos descubrió y nos agregó a los grupos de corresponsales y testigos arrestados. Todo nuestro equipo fue confiscado y nunca más vimos nuestra preciosa cámara. A causa de ella éramos particularmente sospechosos y fuimos interrogados y detenidos hasta la noche del mismo día, en que el cónsul atestiguó por nosotros.

Mientras los carros cargados con más de 5.000 cuerpos se dirigen hacia la fosa común, el zar danzó toda la noche en el baile ofrecido por el embajador francés. Ni una palabra del desastre apareció en la prensa rusa.

Una semana más tarde, los *cameramen* abandonaron Moscú; Moisson se dirigió a París mientras Doublier, con un segundo aparato que había escapado a la confiscación, fue a Schweirin, en Alemania, para filmar y proyectar películas en la nueva playa de ese lugar.

El gobierno prestó particular atención a la realización de la Feria anual de Nizhni-Novgorod ese año de la coronación, y su apertura el 22 de junio brindó, desde la ciudad sobre el



farallón hasta abajo a orillas del Volga, el colorido y bullicioso espectáculo de la sede de la Feria. Entre los visitantes se encontraban tártaros, turcos, georgianos, cosacos, además de rusos y europeos, en su mayoría gente pudiente, en contraste con el público habitual de feria y todos ellos olvidados del desastre de Jodinka o haciendo como que nunca había sucedido. Éste era el público que paseaba frente al café concierto de Charles Aumont y se detenía ante el anuncio de "Fotografía Viviente". Pagaban 50 copecs, entraban y veían un programa similar al exhibido en el subsuelo del Gran Café y en el Paseo Nevski. La primera película era *Llegada de un tren a la estación de un pueblo*. Ésta registraba en la forma más sencilla posible la siguiente acción: el tren llega, pasa frente a la cámara mientras disminuye la velocidad y se detiene; luego deposita en la plataforma de Villefranche-sur-Mer una cantidad de pasajeros cargados con bultos y maletas. Los viajeros, solo débilmente interesados en lo que debe haberles parecido un instrumento curioso que se encontraba en su andén familiar, se van a sus casas, dejan el cuadro vacío, y así termina la película. Las otras —caballería, una pared que cae, una playa, un niño pequeño alimentado durante el desayuno, un ejército en marcha— nunca causaron más impresión que ese tren. Todo el programa duraba alrededor de quince minutos, pero los espectadores rehusaban salir hasta no haber visto varias veces el tren dirigirse hacia ellos echando humo. Ese año en todo el mundo —en Londres en el Real Instituto Politécnico, en Nueva York, en el Koster and Bial's Music Hall,\* en España y en Suecia— el tren en marcha de Lumière arrancó gritos de terror a los miembros más impresionables del público.

Un joven que estaba entre el público ruso, fue impulsado a una profunda especulación sobre el futuro y real significado de la novedad. Era Máximo Gorki, que entonces enviaba notas de la Feria a los diarios de Nizhni-Novgorod y Odesa.<sup>4</sup> Profundamente impresionado por el invento, le dedicó dos artículos especiales, y decía en uno de ellos:

Sin temor de exagerar, se puede predecir un amplio uso de este invento debido a su tremenda novedad. Pero ¿cuán grandes pueden ser sus resultados, comparados con el desgaste de energía nerviosa que requiere? ¿Es posible que sea aplicado con suficiente utilidad como para compensar ese desgaste nervioso que produce en el espectador? Y un problema más importante aún es que nuestros nervios se vuelven más débiles y menos confiables; estamos reaccionando menos ante las sensaciones naturales de nuestra vida diaria y anhelamos más vehementemente nuevas sensaciones fuertes. El cinema-

\* Trewey dispuso la exhibición en Londres el 20 de febrero, y Mesguich en Nueva York el 18 de junio.

## HISTORIA DEL CINE RUSO Y SOVIÉTICO

tógrafo nos las proporciona, ¡excitando los nervios por un lado y embotándolos por otro! La sed que despierta por tales extrañas, fantásticas sensaciones, crecerá aún más y cada vez estaremos menos dispuestos y aptos para captar cada día las impresiones de la vida ordinaria. Esta sed por lo extraño y lo nuevo puede llevarnos lejos, muy lejos, y *El salón de la muerte* puede ser traído del París de fines del siglo XIX al Moscú de comienzos del XX.

Gorki fue mejor profeta de lo que él mismo suponía, un profeta que estaba escribiendo desde una ciudad que más tarde llevaría su nombre. Podría haber realizado una descripción del desarrollo de los próximos sesenta años de cine, pero sus palabras se pueden aplicar con mayor exactitud a la película pre-revolucionaria rusa que a cualquier otra de distinto tiempo o lugar.

Entre tanto, el errante demostrador-publicista Alexandre Promio, después de abandonar a Mesguich en América, también llegó a Rusia y dirigió su campaña directamente a la familia real. No existe registro de su técnica de venta, pero sabemos que logró su meta al mostrar el programa Lumière al zar, la zarina y la corte, el 7 de julio de 1896. Las hazañas de Promio podrían haber sido una excelente publicidad, pero resultaron también excesivamente costosas, pues comprendían su estadía en los mejores hoteles del mundo y una extravagante generosidad en los sobornos. Su cuenta de gastos se cerró cuando fue llamado por sus empleadores a Lyon.

Pero el éxito del cinematógrafo en la Feria y el Palacio había surtido su efecto y en París visitaron a Cerf los dos hermanos Grünwald, Ivan y Artur, que deseaban comprar la concesión para Rusia. Fueron enviados desde Lyon dos mecánicos para abrir la sala en Moscú, y cuando Doublier terminó en Schwerin, se lo mandó de nuevo a aquella ciudad en setiembre para hacerse cargo de la parte técnica del nuevo establecimiento.

De este modo la compañía de Doublier y su asistente Swatton, con la dirección de Ivan Grünwald transformó un negocito de Kuznetski Most en el cuartel general moscovita del cine. Allí operaron con su máquina de triple uso: como cámara por la mañana, filmando vistas y gente de Moscú; como proyector por la tarde y la noche; y como máquina copiadora para obtener positivos de las películas del día acabadas de revelar y destinadas a la exhibición del día siguiente. Gran parte de sus rodajes diurnos eran solo un pretexto usado como propaganda para las funciones. El local era espacioso y ellos cocinaban y dormían también allí.

El invierno de 1896-1897 fue agitado, tanto para el local de Kuznetski Most como para el Imperio ruso. Las grandes espe-

ranzas que el pueblo ruso había depositado en el nuevo zar no se materializaban. Una ola de huelgas se produjo a lo largo del Imperio, especialmente en Moscú. La compañía de Lumière enfrentaba su propia crisis, pues media docena de empresas se establecieron en esa capital tratando de repetir el éxito del cinematógrafo. Pero los franceses resistieron tanto el invierno como la crisis gracias al superior desempeño de su máquina. La policía, exageradamente precavida, provocó las acostumbradas molestias, suspendiendo durante dos meses el permiso para incluir en el programa las escenas de la visita del zar a París.

En marzo, Artur Grünwald consideró que habían agotado el público de Moscú para su máquina y organizó una gran gira destinada a obtener utilidades en el resto del Imperio ruso. Resultó una jugada feliz, pues una catástrofe producida en Francia afectó seriamente, en esa época, las exhibiciones metropolitanas en todas partes. En mayo, dentro de una débil estructura de madera erigida especialmente, se realizaba la Feria Anual de Caridad de París. El *beau monde* de dicha capital estaba contemplando una exhibición del nuevo *cinématographe*, cuando una pila de película desguarnecida se incendió, convirtiendo instantáneamente la construcción en una masa de llamas. El fuego produjo un total de 180 víctimas, entre las que se encontraban 130 personalidades notables de Francia. En adelante, cada intento por establecer un local cinematográfico tuvo que enfrentar los ataques de la opinión pública y la prensa. Como el cine se iba convirtiendo en algo cada vez más familiar, fue llevado desde las ciudades hacia los suburbios, las ferias de campo y los distritos rurales. De este modo, debido a la coacción, el cine adquirió su público natural, un público con necesidades simples, que no podía gastar mucho para satisfacerlas.

Un entretenimiento barato era una necesidad apremiante en Rusia, tanto durante el polvoriento verano como en el fangoso invierno. El pueblo pobre de la ciudad y de las aldeas estaba reducido habitualmente a proporcionarse su propia distracción: cantar y bailar en grupo. Por eso, cuando llegó un espectáculo a su alcance, dentro del radio de sus medios de transporte, afluyó a él. Las representaciones teatrales que podían ver eran o formas primitivas, o extremadas vulgarizaciones de la escena, tal como nosotros la concebimos. Las pequeñas películas fueron maná del cielo francés. Durante dos años más los errantes miembros de la compañía se sintieron satisfechos de sufrir el frío de Rusia, algo de su hambre y las intrigas del señor Grünwald, con el objeto de recoger todos los copecs del numeroso público ruso en el menor tiempo posible.

Al llegar el otoño de 1897, los Lumière comenzaron a pensar que su invento podría tener algo más que una corta carrera.

El número de inventos rivales y simultáneos era prueba de ello. El campo dorado de Rusia producía tan excelentes resultados que fomentaron nuevas ganancias enviando a Félix Mesguich, que se unió a Doublier y llevó a la compañía un programa aumentado con temas recientemente filmados para agregar a los ya viejos del tren, el nene y el ejército. La primera hazaña de Mesguich fue mostrar las nuevas películas al zar en su palacio meridional de Livadia:

Mostré vistas de Rusia: Moscú, el Kremlin y la coronación, además de algunas escenas de Francia. El zar demostró gran interés y preguntó muchas cosas acerca del mecanismo. Le di explicaciones y le ofrecí un fragmento de película. Lo puso contra la luz, mirando a través del mismo, y la tira pasó de mano en mano. Me agradeció y me deseó éxito en Rusia con el invento de Lumière.<sup>5</sup>

La carrera del zar como aficionado al cine estaba en marcha. El año 1898 provocó muchas preocupaciones a los representantes de Lumière en Rusia. En la Feria de Nizhni-Novgorod un incendio destruyó completamente la casilla de exhibición y se perdió otra máquina. Mesguich atribuyó esto a incendiarios supersticiosos. Pero el incidente resultó una buena publicidad, y la compañía fue invitada a pasar sus películas de nuevo en el teatro Aquarium de San Petersburgo, en el mismo programa de Lina Cavalieri y la Bella Otero, la notable y vivaz bailarina española. Como hazaña publicitaria, Mesguich y Doublier filmaron a la Otero. Un noble ayuda de campo actuó como contrafigura y pareja de baile, con champaña y besos. Dos noches más tarde un público expectante que brillaba con los grandes duques, embajadores y funcionarios, se horrorizó al ver al ayuda de campo humillarse tan públicamente en la pantalla, y Mesguich, que estaba en esa ocasión en la cabina de proyección, fue arrestado por su "ofensa al ejército ruso" y llevado esa misma noche a la frontera, ¡con escolta policial! La suerte de Doublier se mantuvo y no fue molestado. Sin embargo, para pisar sobre seguro, persuadió a Grünwald de que iniciara otra gira al sur.

En Francia, el drama de Dreyfus estaba adquiriendo dimensiones internacionales. El caso del capitán Dreyfus, encarcelado en 1894, fue convertido en un proceso por Émile Zola en 1898, que a su vez fue juzgado y sentenciado por criticar al Ministerio de Guerra. En agosto, el coronel Henry, de ese Ministerio, se suicidó después de confesar la falsificación de los documentos de Dreyfus. La complacencia burguesa fue sacudida hasta sus bases por el renovado escándalo. Los judíos de todo el mundo se excitaron al máximo por un caso que tocaba tan de cerca su vida personal y pública. En ese momento la

gira de Doublier llegó a los distritos judíos del sur de Rusia.

Durante los dos días pasados en Kishinev, se advirtió en el programa la ausencia de películas acerca de Dreyfus. Esto dio a Doublier una idea que, en dichas circunstancias y por la forma de su realización, fue anticipo de la ingenuidad de las teorías cinematográficas a desarrollarse en ese mismo país veinte años después. Entre tanto la exhibición que se llevaría a cabo en la ciudad siguiente, Zhitomir, incluía en el programa un nuevo título. Aparte de las tres docenas de temas de películas que llevaba consigo, Doublier unió una escena de un desfile militar francés dirigido por un capitán, una de sus escenas callejeras de París que mostraba un edificio de gran tamaño, una toma de un remolcador finés que iba al encuentro de una barcaza y una escena del delta del Nilo. En esta secuencia, con una pequeña ayuda del comentador y en gran parte con la de la imaginación del público, las escenas contaban la historia siguiente: Dreyfus antes de ser detenido, el Palacio de Justicia donde se le sometió a consejo de guerra, Dreyfus al ser llevado al acorazado y la isla del Diablo donde estuvo prisionero, suponiéndose que todo ello había sucedido en 1894. El nuevo tema fue aplaudido entusiastamente y en los dos días de exhibición el público se apiñó al correrse la voz. Doublier confiaba en la ignorancia de las fechas y en alejarse con rapidez después de cada éxito, antes de que alguien tuviera tiempo para empezar a desconfiar. Sin embargo, ocasionalmente se le formularon embarazosas preguntas acerca de la estatura de Dreyfus y la falta de follaje en la isla del Diablo, que el ingenioso antepasado espiritual del experimentador Kuleshov contestaba evasivamente. El truco tuvo que ser abandonado cuando llegaron a centros más poblados.\*

Los miembros de la *troupe* ya no hallaban con facilidad ciudades donde la "fotografía animada" fuera todavía una novedad. El filón comenzaba a agotarse. En 1899, la compañía partió de Odesa hacia Constantinopla en camino de vuelta a París.

Copias e imitaciones del aparato de los Lumière circulaban por toda Europa y las máquinas de otros inventores convirtieron a "derechos exclusivos" en una frase huera. S. M. Nikolski compró y presentó uno de los proyectores de Robert Paul, y más tarde R. I. Stremer llevó una máquina Pathé a Rostov. En Berlín, Messter vendió uno de sus *Thaummatographs* a un tal señor Rosenwald con el que inició su cadena de salas moscovitas en 1904. Las películas a proyectarse por esas máquinas prove-

\* Más tarde, Méliès presentó sin ocultamiento películas sobre Dreyfus que fueron literalmente tragadas por los públicos europeos.

nían al principio de las firmas francesas Lumière, Pathé y Gaumont, además de unas pocas cintas de otros países. Nuevos programas de esas "ilusiones", como empezaron a ser conocidas popularmente, se compraban o robaban de continuo para su exhibición en Rusia: todos ellos trataban de repetir el éxito del terrifico tren de Lumière y sus atractivas recaudaciones. Después de la partida de Doublier, sus continuadores tuvieron que descubrir campos más vírgenes que los ya abandonados por él. Iniciaron giras no en las ciudades, sino en pueblos y aldeas de las zonas campesinas más alejadas; llevaban consigo sus propios generadores eléctricos. Muchos rusos recuerdan cuando se instalaba el aparato al aire libre, detrás de las filas de bancos alquilados al empresario de pompas fúnebres o al confitero, y se esperaba que el sol se pusiera, con todo listo para asombrar o atemorizar al público con su magia blanca y negra.

Después de la primera contienda por el mercado ruso colateral de las ferias campesinas, los productores franceses se apoderaron del territorio a su beneficio. La estrecha alianza ruso-francesa, política y económica, se encontrará en cada fase cultural e industrial de la vida rusa. Los realizadores franceses se apresuraron a obtener ventajas de esta situación y utilizaron cualquier método desleal y compulsivo para obligar a sus competidores no franceses a abandonar ese fértil campo. Al principio solo se exhibieron a los rusos programas compuestos casi exclusivamente de películas de ese origen. Las primeras compañías cinematográficas representadas en Rusia fueron Pathé Frères (en 1904) y Gaumont, y esos pioneros acapararon todo el mercado. Si existieron compañías de otro origen, los públicos rusos no se percataron de ello. Pathé especialmente ocupó una posición estratégica durante todo el período del cine prerrevolucionario, ya que de principal distribuidor ruso pasó a ser uno de los más importantes productores de ese país. Tanto la compañía Pathé como Gaumont organizaron sus negocios sobre la base de la venta de sus respectivas máquinas proyectoras, y al principio las películas fueron negociadas libres de derechos a los empresarios viajeros, pues a la industria no se le había ocurrido todavía la idea de la explotación por alquiler.<sup>7</sup> La única diferencia en el precio era que el primer empresario que compraba y exhibía una película recientemente importada pagaba 50 copecs el metro, mientras que los demás abonaban de 35 a 16 copecs el metro de sus copias.

El primer empresario ruso que comprendió las ventajas de acumular y alquilar copias fue un señor Libken de Iaroslavl, que reunió todas las que pudo pagar y las alquiló a los pueblos y ciudades vecinas. Sus ganancias lo llevaron a abrir varias sucursales y también a adquirir los monopolios (solo para Si-

beria y Turquestán) de la producción de la compañía danesa Nordisk, la americana Vitagraph y otras que todavía no habían llegado a Rusia central. Uno de sus continuadores llegó hasta el punto de tomar dinero prestado para producir películas, pero quebró entre tanto y su participación en el negocio le fue comprada por Aleksandr Janzhonkov, quien más tarde asumiría una posición destacada entre los productores rusos.

Los empresarios cinematográficos rusos preferían realizar giras. Aunque se habían establecido unas pocas salas fijas que eran simplemente locales modificados que daban a la calle, los "exhibidores", en realidad propietarios de las máquinas proyectoras, hallaban más provechoso visitar los centros rusos con "contratos limitados". Pero al hacerse el negocio más organizado y estable, y como unos pocos de los empresarios más valientes ampliaron sus existencias merced a las nuevas agencias de alquiler y realizaban giras desde un centro de operaciones con varios programas, no pasó mucho tiempo antes de que muchos de ellos se animaran a arriesgar parte de los excedentes de utilidades en una completa transformación y redecoración de los edificios en las principales vías públicas de las más grandes ciudades.

El primer empresario que comprendió el futuro del negocio que había adoptado con la idea de un espectáculo de variedad temporal, fue I. A. Gutzman. En 1903 abrió dos "Salas Eléctricas" en el centro de Moscú y tuvo tanto éxito con su experiencia que en 1905 tenía prácticamente el monopolio del nuevo territorio de Latvia, provincia del Imperio ruso.\* Abandonó sus intereses en Moscú después que Henzel y docenas de otros espíritus arriesgados se trasladaron a esa ciudad. La sala de Henzel, llamada "Ilusión", en Tverskaia, el Broadway de Moscú, halló un nuevo y ávido gran público, y nadie dudó ya de que las "ilusiones" eran una empresa muy provechosa.

Un próspero desarrollo comenzó en los innumerables comercios remozados que exhibían carteles rojos, azules y verdes, como si todo el año 1904 fuera de fiesta, aunque por cierto no lo era. El período 1904-1906, correspondiente a la primera rápida curva ascendente de popularidad cinematográfica en la Rusia de anteguerra, fue también uno de los más críticos en la historia de ese país. En febrero de 1904 comenzó la inútil guerra ruso-japonesa "debida a la avaricia de no más de media

\* En Riga, las dos grandes salas de Gutzman, "Cristal" y "Progreso", fueron frecuentadas por un pequeño niño llamado Sergei Mijailovich Eisenstein, no acompañado por sus padres, sino por su nodriza, porque la dignidad de ésta no estaba en juego. El niño quedó encantado con las "ilusiones", a pesar de que la primera vez había llorado.

docena de hombres que deseaban asegurarse vastas concesiones en Manchuria en beneficio propio. A esto se oponían los japoneses",<sup>8</sup> que defendían las mismas concesiones, y la guerra estalló. Durante 1904 el conflicto se desarrolló entre los ejércitos que luchaban a una distancia confortablemente lejana. En el suelo natal, en Rusia, el cine conquistó nuevos públicos entre las jubilosas gentes que estaban seguras de que Rusia vencería en el este, y más tarde entre los que deseaban evadirse de las horribles noticias provenientes de los frentes siberiano y manchú, o mejor dicho, del horror de las nuevas que la censura de la prensa permitía sugerir en los editoriales patrióticos. En el término de un año, el negocio cinematográfico en Moscú había crecido desde las expresiones menores como el minúsculo teatro administrado por las hermanas Belinskaia, de veinticuatro butacas y lugar para treinta espectadores de pie, hasta el magnífico palacio de Abramovich, con 500 butacas. En ese mismo año, Rosenwald abrió su "Kinophone", en la arcada de Solodnikov, presentado como "Cine-téatro y exhibición de tarjetas postales, dibujos a la acuarela y pinturas", con el agregado de la especial atracción de "el más grande fenómeno del mundo —¡un pintor sin brazos!— el señor Bartogi". La suya fue la primera sala eléctrica con un vestíbulo y un portero vociferador que atraía al público con gritos y volantes. Una vez que la gente se encontraba adentro, hallaba una atracción menos grata: un fuerte olor de fritanga que provenía de la cocina de al lado. Esta exhibición, por otra parte bien dirigida, duraba cuarenta y cinco minutos. Rosenwald prestaba especial atención a la conquista de nuevos sectores de público provenientes de la escuela de niños, a los cuales se acercaba en tiempo de vacaciones y les ofrecía su mercadería como de especial interés para los muchachos en edad de crecimiento, con el atractivo añadido de precios rebajados. Había todavía en 1904 bastante confianza en la marcha de la guerra como para que el pueblo prestara verdadero interés al nuevo entretenimiento. Rosenwald recibió la visita de dos campesinos atraídos por las vociferaciones del portero. "Hemos estado observando su espectáculo, y comprendemos que su método es colocar todos esos caballos y hombres y equipo detrás de la pantalla, pero lo que queremos saber es: ¿por qué los trae aquí solamente para mostrar un cañón al ser disparado?" Las ferias campesinas habían incluido a menudo exhibiciones de sombras chinescas y es fácil comprender que el procedimiento usado por el cine provocara perplejidad. El cine demostró que no era un juguete común, ya que el posterior conocimiento de sus trucos no hizo disminuir su público.

El año 1905 llevó la lucha a primer plano. Desde la sangrienta matanza de centenares de personas dirigidas por el pa-



dre Gapon para pedir trabajo y pan a Nicolás II en enero en San Petersburgo, a las barricadas de diciembre en las calles de Moscú, fue un año de poco incentivo para los establecimientos de distracción. Se sabe que el único *cameraman* que estuvo en Rusia durante este agitado período fue Félix Mesguich, contratado entonces por la Warwick Trading Company. El mundo tenía su mirada puesta en el Imperio que luchaba con Japón y enfrentaba amenazas de disturbios domésticos, y Mesguich fue enviado de vuelta a obtener películas del zar. Llegó en enero y halló a San Petersburgo en una atmósfera de crisis inminente. Tres días después de un atentado contra la vida del zar delante de su cámara, Mesguich describe los sucesos subsiguientes al "domingo sangriento" del 9 de enero (o. s.):

San Petersburgo estaba en garras del levantamiento. Vivíamos en un estado de terror diario y en una atmósfera de inquisición. La policía arrestaba personas al azar. Los peatones eran registrados y los pasaportes se revisaban repetidamente. Día y noche los escuadrones de cosacos custodiaban el Paseo Nevski y usaban frecuentemente sus *knuts*. Yo me hospedaba en el Hôtel de France cerca del Palacio de Invierno. El hotel había sido cerrado pero sus propietarios, los hermanos Renault, permitieron que unos pocos corresponsales se quedaran allí... Los obreros de la fábrica Putilov fueron a la huelga y comenzó la acción política. El 22 de enero, alrededor del mediodía, una muchedumbre recorría el Morskaia justo debajo de las ventanas del Hôtel de France. Mi cámara estaba escondida detrás de una ventana del primer piso. A través de la cortina negra se podía ver sin ser visto. De pronto la marea de los manifestantes (se me dijo que alcanzaban a casi cien mil) inundó el Paseo dirigiéndose hacia el Arco de Triunfo, precedida por íconos y estandartes religiosos. Se encaminaba hacia la plaza frente al Palacio de Invierno donde poderosos destacamentos de cosacos y artillería habían sido apostados. Sonó un clarín. Un escuadrón de caballería, con las espadas desenvainadas, se precipitó sobre la multitud. Escuché una terrible descarga cerrada y luego los gritos de la muchedumbre que, atrapada por los soldados, trataba de escapar. Fue una espantosa catástrofe. Yo oía los cascos de los caballos sobre los guijarros. La sangre enrojecía la nieve. Cayó la noche; la huelga de los obreros de la electricidad dejó la ciudad en la oscuridad; se encendieron fogatas en las esquinas callejeras. Los heridos fueron retirados en camillas; había centenares de muertos...<sup>9</sup>

Lo que Mesguich no dice es si logró pasar su película por la frontera.

Esa noche, Isadora Duncan llegó a San Petersburgo y se quedó perpleja por la cantidad de ataúdes negros que pasaban por las calles.<sup>10</sup> Al día siguiente ella bailó para un público brillante que rehusó obstinadamente reconocer, en su alegría y ostentación, que había ocurrido una tragedia. La única repercusión de los acontecimientos rusos del año 1905 en los noticieros extranjeros fue la aparición de nuevos títulos para viejas esce-

nas, como en un tema titulado *Calles de San Petersburgo antes de la revolución*, en que se incita al espectador a ejercer su "imaginación para ver las escenas que muestran al padre Gapon dirigiendo sus hordas irreconciliables", etc., o los acontecimientos deliberadamente exhibidos y presentados como noticiarios, tales como los que produjo Ferdinand Zecca muy lejos de Rusia, en los estudios de Vincennes, propiedad de Pathé Frères. Este había separado material cinematográfico de los informes periodísticos de la revolución que había alarmado a toda Europa y puso en escena una serie de películas registradas en el catálogo de Pathé en su sección "Acontecimientos históricos, políticos y locales": *Asesinato del gran duque Sergio*; *Motín en San Petersburgo*; *Atrocidades antisemíticas*; *Revolución en Rusia*, y *Motín en Odesa*. Este último, dirigido por Lucien Nonguet, fue el primer enfoque cinematográfico del levantamiento del Potemkin que tan famoso llegaría a ser en la historia del cine.\*

En Rusia, probablemente, nadie hubiera deseado ir a una sala cinematográfica para verlos, aunque esos "documentos" hubieran sido permitidos en las pantallas rusas, pues ¡había tantas cosas más en qué pensar! Un historiador dice acerca de este período:

El espejismo respecto de la inexpugnabilidad militar de la autocracia fue disipado en Manchuria, y el de su benevolencia fue rudamente sacudido por el recuerdo del "domingo sangriento" y por la detención de obreros en los primeros días de marzo. La incapacidad del gobierno para desenvolverse ante el descontento industrial, junto con el desvanecimiento de dichas ilusiones, actuó como una señal para el levantamiento general de la clase trabajadora.<sup>11</sup>

En el verano, cuando el fin de la guerra pareció estar a la vista, algunos propietarios nuevos establecieron varias salas. Uno de ellos era Karl Alksne, que instaló el "Electroboscopio" en un comercio vacío del bulevar Strastnoi, con cincuenta butacas; allí actuó como cajero y como control de entradas, además de ser anunciador del programa y tener a su cargo la tarea de levantar y bajar el telón. Las huelgas generales de setiembre y diciembre señalaban la presencia de un pueblo demasiado enfermo e irritado con el inhábil manejo de la guerra y con la severa represión interna como para dar "confianza" al negocio. Ni el público de clase media de las ciudades ni los campesinos y trabajadores pobres de los pueblos y el campo estaban dis-

\* Georges Sadoul me informa que el catálogo inglés de Gaumont de 1905 también señala una reproducción del motín del acorazado Potemkin, titulado *Mutiny on a Russian Battleship*, con la misma acción.

puestos a dedicar tiempo o atención a las "ilusiones", por ser tan apremiantes las realidades a su alrededor. Se producían —física y psicológicamente— demasiados acontecimientos en este período de constantes tormentas sociales.

En 1905 se había fortalecido la solidaridad liberal e intelectual hasta el punto de que el zar y su gobierno estaban dispuestos a hacer algunas concesiones temporarias, apenas suficientes para mantener su seguridad. Consintieron en la formación de un cuerpo gubernamental representativo, una Duma, que constituiría la Cámara de Diputados del Parlamento ruso, cuya alta cámara estaría formada por el Consejo Imperial, también en parte electivo. Pero con el transcurso del tiempo, los arrestos y las represiones volvieron con toda su violencia, hasta que los socialdemócratas se vieron obligados a buscar medios secretos para la propaganda electoral, ya que cada orador que enviaban a la calle era arrebatado por la policía. Descubrieron las ventajas de la oscuridad de las salas cinematográficas, y Vsevolod Chaikovski relata un típico incidente de las elecciones de 1906:

Antes de las elecciones de la Primera Duma recuerdo cómo, durante la exhibición de una película en una sala cinematográfica se oyó una voz que partía desde algún lado en la completa oscuridad incitando al público para que votara por los candidatos socialdemócratas. Consternado por esta ilegalidad, el empresario ordenó que se encendieran las luces. Pocos minutos después un pálido y tembloroso inspector de policía entró en la sala, seguido por el empresario, que estaba helado de espanto. El cine se hallaba colmado y el público, conociendo la fuerza de su número, dio burlona bienvenida al aterrizado pesquisa. Finalmente éste se batió en retirada con las manos vacías, acompañado de rechifla y risas.<sup>12</sup>

En mayo se abrió la Primera Duma y en julio el zar se sintió lo bastante poderoso como para disolverla de nuevo. Inmediatamente surgieron expresiones de desconfianza; las tropas rusas se amotinaron en Helsingfors y en agosto una bomba mal arrojada cayó a pocos pies del primer ministro Stolipin. El zar cambió su política y prometió distribuir tierras a los campesinos, actitud que no se molestó en recordar después, en tiempos más seguros. Durante todo el período 1906-1907 se presentaron conflictos entre la Duma y el zar, que culminaron con la detención de 169 miembros de la Primera Duma, acusados de traición, y finalizaron en noviembre de 1907 con la apertura de una Tercera Duma rusa, purgada y fraudulenta.

Al abrigo de los disturbios políticos de esta época, los propietarios de cines pululaban en las ferias, donde anunciaban "El último milagro del siglo veinte", y en las ciudades, donde métodos publicitarios similares parecían atraer a multitudes

más mundanas. Los propietarios de pequeños negocios de otra índole comenzaron a codiciar ese dinero fácil. Un caso típico de ellos fue Hechtmann, propietario de una relojería, quien, al finalizar el año 1906, abrió dos salas, ambas llamadas "Gran Electro Teatro Parisiense", en la Puerta Sretenka y en el Arbat. Cerca de la primera se hallaba establecida una mueblería, cuyo dueño al mes la transformó en otra sala llamada "Gran Electro", con objeto de atraerse algunas de las asombrosas ganancias que Hechtmann parecía estar obteniendo. Hasta el lujoso Hotel Metropole transformó una de sus salas de baile en el Cine Moderno.

Hacia 1908 la extensión del negocio había llegado a un punto tal que las autoridades tuvieron que contenerlo y se tomaron medidas para limitar el aumento de las salas cinematográficas. La nueva ley decía, en parte: "... las salas eléctricas... debido a su desarrollo anormal no deben ser establecidas a menos de 1.050 pies unas de otras (incluidos los teatros, puestos de variedades y otros lugares de distracción)... el número de dichas salas en la ciudad de Moscú no debe exceder un total de setenta y cinco".

Los teatros se asustaron de este nuevo rival y utilizaron toda su influencia política para obtener la aprobación de leyes que limitaran las horas en que podían funcionar las salas cinematográficas. Obtuvieron en ayuda de su creciente problema económico todos los recursos de los comentarios periodísticos y editoriales. *Moskovski Listok* recordó a sus lectores el gran peligro que representaba el cine para todas las artes. "¡Especialmente, decía, imaginad lo que será la vida cuando el drama, representado por actores de primera categoría, sea remplazado enteramente por la pantalla, en la cual vemos solo una imitación descolorida e inexpressiva!" Aunque las salas cinematográficas podían comenzar su labor a cualquier hora de la tarde (habitualmente a las 13 o a las 15 horas) estaban obligadas a cerrar a las 21 horas. La posición de los teatros "legítimos" se volvió tan ridícula en cuanto a su supuesto desprecio por esa "presuntuosa atracción que transigieron con el cierre a las 22.30 y luego capitularon a las 23 horas. Su humillación final se produjo cuando unos pocos teatros de Moscú incluyeron un programa cinematográfico como atracción suplementaria.

Las salas de cine cambiaban su programa una vez por semana, hasta que la competencia obligó a algunas a cambiarlos dos o tres veces en el mismo lapso, y una de ellas trató de hallar un nuevo programa para cada día. El término medio de estos espectáculos incluía dos y a veces tres dramas, una película "científica", una o dos documentales, y tres o cuatro películas cómicas y "fantasías", y duraban en total alrede-

dor de treinta minutos con intervalos para despejar la sala, costumbre que todavía persiste en los cinematógrafos rusos. Debe destacarse una diferencia técnica entre los dos elementos principales; un drama debía componerse de cuatro a ocho tomas, una por cada cambio de escenario, mientras que una comedia requería de diez a quince, aunque su longitud total fuera menor. Las películas no eran ni teñidas ni matizadas, lo que resulta curioso, pues todos los productores franceses utilizaban uno u otro de dichos procesos de color en sus laboratorios de París. Pathé y Gaumont, probablemente, se debían sentir tan seguros de su público ruso que no consideraron necesario agregar atracciones adicionales. Otra explicación podría ser que ninguno de los empresarios de las salas estaba dispuesto a pagar una suma extra por el entintado o el matizado. Los títulos seguían apareciendo en francés y no se pensó en adaptarlos o cambiarlos.

Puede resultar interesante la mención de dos grandes sensaciones de esa época. Una de ellas fue *La Vie et la Passion du Christ*, realizada por Pathé en 1902. Ésta atrajo la atención y la ira del Santo Sínodo y por ella se disputó la primera batalla de la interminable guerra entre la Iglesia Ortodoxa y su nueva rival. Cuando llevaron la película por primera vez a Rusia fue censurada por "violación a los Evangelios". Puesta nuevamente en circulación en 1907, obtuvo gran difusión. Su mayor rival en popularidad y éxito fue *La Civilization à travers les Âges*, dirigida por Georges Méliès en 1908.\* Comenzaba con el asesinato de Abel por Caín y señalaba las muertes alevosas y la inhumanidad a través de las edades (un precursor de *Intolerancia* de Griffith). Los ataques de histeria y desmayos que la película producía la hizo objeto de constante censura, pero no disminuyó su popularidad.

En un esfuerzo general para tranquilizar el sentimiento popular antigubernamental después del desastroso fin de la guerra ruso-japonesa y el producido por los levantamientos, se dejó sin efecto toda censura a la prensa. En abril de 1906, cinco meses después de esta medida, todos los instrumentos oficiales de represión se ejercieron con mayor fuerza que nunca y se entendió que también las películas debían ser observadas con mayor cuidado. La reacción intensificó el conservatismo que

\* Aunque no hallé registro alguno acerca de un distribuidor de las películas de Méliès, fueron probablemente distribuidas (ilegalmente) allí, en forma similar al uso que hizo de ellas Lubin en América. El *Voyage dans la Lune* (1902) de Méliès fue exhibido popularmente en toda Rusia y existe en los archivos del NIS, Instituto de Investigación Científica, una espléndida colección de películas de ese realizador.

Mirski ha descrito como "un intenso miedo de cambio y la convicción de que si una piedra era tocada todo el edificio se caería. Éste era uno de los aspectos de la degeneración del poder monárquico y un signo de su creciente impotencia".<sup>18</sup>

Las formas de la censura cinematográfica eran extremadamente primitivas. Por lo general, en la primera exhibición de un nuevo programa, para asegurarse de que todo era correcto, la sala era visitada por un inspector de policía quien al salir cobraba los honorarios correspondientes por su supervisión. Una vez, la adaptación cinematográfica realizada por Gaumont de la obra *Padres e hijos* de Turgenev fue confiscada, lo que provocó una pérdida seria a Janzhonkov, quien había importado veinte copias. Posteriormente los importadores introdujeron un sistema para mostrar a la policía una copia de sus películas que había sido llevada "a prueba". Un tema estaba prohibido desde los primeros días: el de la Revolución Francesa, aunque figurara muy indirectamente en la acción del drama. Además estaba proscrita cualquier película que mostrara la guillotina o la muerte violenta de la realeza. Hasta fue confiscada una que incluía la ejecución de María Estuardo. Las películas pornográficas (llamadas "el género parisiense") fueron declaradas oficialmente ilegales en abril de 1908, y cuando la sala cinematográfica Mefistófeles puso a prueba la ley al exhibir un programa completo de esas películas prohibidas, fue clausurada. Sin embargo, existía una sala que la policía no visitaba. Era el Cine Teatro Patriótico, organizado por un grupo reaccionario antisemita que se daba el nombre de "La Unión del Pueblo Ruso". Las tendencias del teatro y sus poderosos sostenedores, realmente los conspicuos Cien Negros, estaban apoyadas por la policía con la velada aprobación de exaltadas barriadas. A pesar de esta ayuda, la sala cerró cuando no pudo hallar un productor dispuesto a filmar los sangrientos *pogroms* que "La Unión del Pueblo Ruso" estaba provocando en todo el Imperio ruso.

La iluminación del primitivo proyector provocaba explosiones ácidas que lesionaban y a menudo mutilaban a los operadores. Cuando se adoptó la electricidad, a dichas explosiones sucedieron incendios mucho más dañinos debido a la carencia de protección en la cabina de proyección. Las muertes eran frecuentes. En las revistas y diarios de la época se encuentran frases como "víctimas de la cinematografía" y "los peligros de la fotografía animada". Ésta era otra arma que podían usar la prensa y las autoridades contra el cinematógrafo. La profesión médica se agregó a sus enemigos cuando se sometió a los públicos a la exhibición de copias cortadas que temblaban al ser proyectadas, debido al anhelo de los exhibidores de exprimir

hasta la última gota cada pie de película que poseían. Las películas hallaron otro enemigo natural en el clero, que, después de un simposio realizado por un periódico sobre el tema "¿Puede el clero concurrir al cine?" prohibió categóricamente la asistencia a su orden.

Aunque el negocio prosperaba, la calidad y dignidad de las películas descendía gracias a la prensa, el clero, los médicos, y la codicia de los exhibidores, hasta la altura de los programas de variedades y *vodevil*. Una situación similar se estaba produciendo en las salas metropolitanas de América, donde una vez que la excitación provocada por *The Great Train Robbery* (*El robo del gran tren*) se desvaneció y no se produjo otro nuevo caso similar; el público de las clases altas no concurría al espectáculo. En un diario comercial ruso de 1908 aparecieron avisos como el siguiente:

Números de variedades obtenibles para las salas cinematográficas.

*Fenómenos vivientes*

1. Dama tatuada. Una americana.
2. Gigante de diecisiete años. Peso: 450 libras.
3. Enano asombroso. Peso: 35 libras.
4. Salvajes boas constrictoras vivas.

Esta decadencia iba a afectar con seguridad al negocio. Los productores extranjeros y los distribuidores rusos buscaban desesperadamente reforzar su sólida inversión de otros tiempos.

En ocasiones, las compañías extranjeras habían enviado algunos *cameramen* a Rusia para que su producción fuera más internacional, pero las primeras de esas películas que se proyectaron en las pantallas rusas habían sido rodadas en 1907 por los hombres de Gaumont, y su exhibición en Rusia tuvo consecuencias trascendentes. Esas cuatro películas: 1, *La Tercera Duma del Estado en sesión*; 2, *Revista de las tropas por la familia real en Tsarskoie Selo*; 3, *Revista de las tropas en la plaza frente al Palacio de Invierno*, y 4, *Solemne procesión de peregrinos en Kiev*, fueron las primeras de origen ruso que tuvieron amplia distribución en las pantallas de ese país. La opinión general fue: "nosotros no nos vemos tan mal en la pantalla después de todo", y el ambiente estaba lleno de proyectos para la producción de películas nacionales. El más ambicioso de todos ellos era el de rodar una adaptación del *Boris Godunov* de Pushkin. Dicha adaptación consistiría en filmar el drama representado en el teatro de verano Eden, escena por escena, veintidós en total, lo que habría representado automáticamente otras

tantas tomas. Se rodaron 285 metros antes de que el proyecto fuera abandonado.

Pathé y Gaumont crearon una situación más favorable para la producción nacional rusa de la que ellos mismos imaginaban cuando establecieron, para su propio uso, un laboratorio en el país para apresurar el revelado y copia de sus noticiarios y documentales rusos, y para preparar títulos en ese idioma para sus películas importadas. Todo lo que se necesitaba ahora para que naciera una industria cinematográfica nacional era un hombre enérgico que aprovechara las ventajas de una situación ya favorable.

En otoño de 1907, en los diarios y revistas apareció el siguiente aviso:

*Por primera vez en Rusia*

*Estudio cinematográfico*

con la supervisión del bien conocido fotógrafo de  
la Duma, A. O. Drankov

Realizadores de películas para las salas cinematográficas

¡Temas populares! ¡Acontecimientos rusos en la pantalla!

¡Vistas de las ciudades y el campo!

¡Nuevos temas cada semana!

A pedido, se pueden filmar películas para cualquier  
colectividad que lo desee.

Con este aviso, la producción cinematográfica rusa anunciaba su primer *cameraman* y su primer productor, Aleksandr Drankov. Los antecedentes fotográficos de éste no eran menos brillantes que lo implicado por el anuncio. Había sido fotócorresponsal de diarios de su país y del extranjero, incluso del *London Illustrated News*, *L'Illustration* y otros. Ocupaba la honrosa posición de fotógrafo oficial de la Duma y sus miembros. Desde 1896 varios aficionados rusos habían comprado y hecho uso privado de sus aparatos cinematográficos,\* pero Drankov fue el primer fotógrafo profesional ruso que compitió con los productores extranjeros.

Con el anuncio hecho por Drankov, las compañías extranjeras temieron una competencia peligrosa y quizá ruinosa, porque la prensa rusa señalaba una demanda popular de películas nacionales. Como el tiempo pasaba y ya se notaban las consecuencias del aviso de Drankov, Pathé se lanzó a la producción y distribución (en febrero de 1908) de la primera película rusa, *Los cosacos del Don*, de 135 m de longitud, que consistía

\* El *cameraman* ruso más antiguo que se recuerda fue A. P. Fedetski que filmó las acrobacias de los jinetes cosacos el 29 (o. s. 15) de setiembre de 1896, en Jarkov.



enteramente en acrobacias de equitación y escenas de vida campestre. Su éxito fue prodigioso. Todos los públicos pedían verlo una y otra vez. Se vendieron doscientas diecinueve copias en menos de dos semanas a setenta y cuatro rublos cada una. En el entusiasmo de esta victoria, Pathé puso inmediatamente en marcha una serie de veintiún documentales sobre la vida en Rusia con el título general de *Rusia pintoresca* \* recibidas, sin embargo, con menos entusiasmo que *Los cosacos del Don*.

Las demás compañías europeas importantes estaban captando las posibilidades del mercado ruso; la francesa *Théophile Pathé* y la gran firma italiana *Cines* enviaron representantes a Moscú. Gaumont comprendió demasiado tarde que había perdido la oportunidad de dominar la producción de temas rusos y se precipitó a luchar con dos películas —*Rostov sobre el Don* y *El funeral del archimandrita georgiano Nikon, en Vladimir* (con un poco más de suerte que la del intento apresurado de un ruso nativo, Janzhonkov). Éste, después de un ensayo con tres películas: *La inauguración del monumento en el lugar del asesinato del gran duque Serguei Aleksandrovich*; *Vistas de la ciudad de Iaroslavl*, y una comedia corta demasiado pobre para ser estrenada, comprendió que hacer películas representaba un riesgo mayor que su distribución y se retiró temporariamente del campo, dejándolo libre para la entrada de Drankov. La época de Janzhonkov todavía no había llegado.

Desde febrero de 1908, Drankov estrenó una serie de diecisiete películas, una tras otra, que lo condujo a una victoria decisiva sobre todos sus competidores, incluso el todopoderoso Pathé. Una comparación de los títulos de la serie de Drankov \*\* con los de Pathé indican que el primero fue más perspicaz acerca de los deseos del público, particularmente del público ruso, por ver coloridos y activos incidentes y mayor variedad de ambientes que los presentados por el *cameraman* de Pathé. De este modo, Drankov se convirtió en el monarca indisputado del cine ruso e inmediatamente asumió la posición de un personaje importante unida, entre paréntesis, a un excepcional talento para la publicidad. Su primera jugada fue emplear el verano, habitualmente tranquilo, para afirmarse en la atención del público. El 8 de junio se invitó a sí mismo al ala del Palacio Ielagin donde vivía el primer ministro Stolipin. Drankov exhibió sus películas en una reunión de huéspedes, comió con ellos, luego los filmó y llegó hasta el punto de anunciar la película

\* Se ha incluido en el apéndice una lista completa de esos títulos.

\*\* Ver el apéndice.

en la prensa. La película de Stolipin fue confiscada de inmediato por la policía, pero Drankov, sin intimidarse en lo más mínimo, mostró su poder al ir por su cuenta al Palacio Gatchina el 20 de junio y exhibir sus películas a la emperatriz viuda Maria Fiodorovna y a la familia real. La emperatriz quedó tan encantada de su primer contacto con el cinematógrafo que pidió una repetición de las películas en que ella aparecía. El glorioso verano de Drankov coronó en la Exposición Internacional de la Industria Cinematográfica en Hamburgo, adonde llevó sus películas y logró el éxito ya habitual. Uno de los resultados de éste fue el establecimiento de conexiones con París, al ofrecer sus "vistas" para ser vendidas allí. En esta forma Drankov agregó a sus honores el de ser el primer ruso que exportó películas de su país.

Entonces Janzhonkov comenzó a ponerse impaciente al ver que Drankov acaparaba todos los honores y poderes, y comenzó un duelo comercial a muerte, duelo que se produciría en la joven industria en cada país productor; Pathé y Gaumont en Francia, Vitagraph y Lubin en América, copiaban los éxitos de sus rivales, y combatían con el mismo encono que Drankov y Janzhonkov en Rusia. La nueva jugada en esa competencia fue llevar a Rusia un representante de Itala-Film, con lo que se planeaba derrotar a Drankov con una mayor variedad de películas que las que él podía realizar solo. La respuesta de éste fue crear otra sensación: filmar al propio Tolstoi.

La primera victoria de Aleksandr Drankov sobre el odio de Tolstoi hacia todos los fotógrafos fue obtenida en ocasión de su octogésimo cumpleaños. El colaborador de Drankov, entonces y más tarde, no fue otro que la esposa de Tolstoi, Sofia Andreievna, que tenía sus propias razones para apoyarlo. En *La tragedia de Tolstoi*, su hija Aleksandra describe así las ceremonias del cumpleaños, el 28 de agosto de 1908:

Los precursores de cada suceso memorable —los fotógrafos— comenzaron a aparecer en nuestra casa. Recuerdo a mi padre sentado, en el porche exhausto, con su pierna enferma estirada y a mi madre que iba a pedirle su consentimiento para ser fotografiado para el cine. Hizo un gesto de dolor y comenzó por rehusarse, pero los cameramen juraron que no iban a molestarlo y que no le pedirían que posara. Trataron de fotografiarlo desde el césped y la galería, mientras mi padre permanecía sentado sin moverse, mirando melancólicamente hacia adelante.

Los cinco metros que Drankov tomó para su película resultaron un excelente negocio. Desde la excomunión de Tolstoi por la Iglesia Ortodoxa en 1901 debido a sus enseñanzas subversivas, éste se había convertido en una figura que simbolizaba ciertos principios que eran debatidos por todos, a menudo

sin consideración por su valor como artista. La aparición de Tolstoi en la pantalla provocó una tormenta. Esa "bestia salvaje en un zoológico" que miraba desde la pantalla no podía ser Tolstoi, protestaban los diarios simpatizantes: "Hemos sido engañados por algún actor caracterizado". Los periódicos opuestos a Tolstoi fueron igualmente violentos (se podría casi sospechar la mano de un moderno agente de publicidad), pero tuvieron que silenciarse cuando por fin el esperado Drankov presentó orgullosamente su prueba, una declaración de la esposa de Tolstoi, Sofia Andreievna, que insistía en que la película debía ser exhibida "solo en programas que estuvieran exclusivamente vinculados con temas científicos y culturales". Si presentó sinceramente esta exigencia resultó en el mejor de los casos un simple gesto; la familia de Tolstoi no tenía ningún medio para controlar las ventas de Drankov y éste era hombre de negocios.

La jugada de contraataque de Janzhonkov resultó un fracaso. Sus dos cortas películas de *Las montañas del Cáucaso* se toparon con tres películas de sentimiento y de acción típicas de Drankov. Pero la próxima fue una movida maestra de Janzhonkov que quizá condujo a Drankov a un temporario retiro de la producción activa.

Francia, al comienzo de 1908, había sido testigo de la organización de una nueva compañía cinematográfica que se presentaba como un avance del cine como industria pero que iba a impedir su completo desarrollo como arte. Se trataba de Le Film d'Art, organizada con el objeto de presentar célebres actores teatrales en adaptaciones cinematográficas de sus famosas producciones de la escena. Hacia fines de ese año, sus películas aparecieron en el mercado mundial y Janzhonkov contrató su distribución para Rusia. La primera película que importó fue *L'Arlésienne*, "adaptada para el cine" de la obra de Alphonse Daudet por su hijo Léon Daudet, interpretada por las estrellas del Odeón y de la Comédie Française, y dirigida por Albert Capellani. *L'Arlésienne* fue recibida con entusiasmo delirante por los rusos, engrosando el público cinematográfico con nuevos adictos surgidos de las clases respetables, que confirieron dignidad y artificialidad al cine. Janzhonkov repitió su éxito con la primera película de Le Film d'Art, titulada *L'Assassinat du Duc de Guise*, que logró un triunfo más deslumbrante y mundano. Todos los interesados en el teatro concurrían a las exhibiciones para comparar la caracterización de Enrique III por Le Bargy con la interpretación del zar Fiodor Ivanovich por Moskvín, incorporado desde hacía diez años al repertorio del Teatro de Arte de Moscú.

Drankov se sintió desesperado al ver que películas que él

no había hecho eran aplaudidas por un público que nunca había esperado conquistar. Estrenó *Un incendio en San Petersburgo* que, a pesar de su intensa campaña publicitaria y de haber utilizado por primera vez en Rusia película matizada con colores apropiados (azul para las escenas nocturnas, carmesí para el fuego, ámbar para la mañana, etc.) no pudo mantener la competencia con los actores franceses. Hasta se rebajó tanto que reestrenó en calidad de nueva su vieja película *La corte de los milagros de Moscú*, solo con ligeras variantes en la compaginación —*Criaturas que una vez fueron hombres, Personajes de Gorki*— sin ningún provecho.

Otras firmas se precipitaron a obtener ganancias en Rusia. La internacional Eclipse-Radios-Urban hizo dinero con dos películas: *Catástrofe en Messina* y *Las operaciones del Dr. Doyen* ("cinco amputaciones, 420 m al precio sin precedente de UN rublo el metro") que invariablemente provocaban en el público anhelante chillidos y desmayos. Gaumont introdujo una innovación prometidora: los primeros dibujos animados que se vieron en Rusia, obra de Émile Cohl. La británica Royal Vio llevó a Rusia sus películas de la guerra ruso-japonesa filmadas en ambos campos y que solo entonces fueron autorizadas para su exhibición por las autoridades. Las películas de guerra se proyectaron en el Campo de Marte, en San Petersburgo, con acompañamiento de ruidos de fusilería y cañonazos por medio de un altoparlante. La posición de Drankov parecía realmente sin esperanzas cuando Janzhonkov importó un tercer Film d'Art, *L'Empreinte*, con Severin, Max Dearly y Mistinguett, que era en Europa lo que Mary Pickford representaba en América.

En su historia, B. S. Lijachov resume ese período de esta manera: <sup>14</sup> "De esto surge claramente que el cine en Rusia había alcanzado un momento de transición hacia una nueva era. La producción cinematográfica rusa no había ido más allá de un período de pomposo desfile, y los espectadores pedían películas dramáticas, lo que está testimoniado por su ansia en ver *L'Arlésienne* antes que las llegadas y partidas del rey de Suecia". Sin embargo, exigían películas rusas y estaban listos para responder inmediatamente a cualquier película de ese origen que tuviera apariencia dramática. Drankov lo comprendió y descargó un golpe a sus rivales al anunciar una película sobre Stenka Razin; "preparada con la participación de por lo menos 100 personas, artistas de los teatros dramáticos de San Petersburgo con vestimentas de época y accesorios históricos apropiados". En una circular de propaganda de la película, Drankov se excedió en la descripción. Si llegaba a realizar la mitad de lo

prometido, superaría las esperanzas del excitado público. El duque de Guisa y el doctor Doyen fueron olvidados en la conmoción, Drankov recibió pedidos por adelantado desde todos los rincones del Imperio y su éxito fue profetizado por todo el ambiente cinematográfico. Esto sucedía hacia fines de setiembre de 1908. Se iniciaba una nueva época. La producción rusa independiente iba a transformarse en un hecho.

## CAPÍTULO II

### EL NEGOCIO DE LOS TRAJES DE ÉPOCA

1908-1911

Cuán caritativas son las ropas, cuán benévolas, cuán poderosas, cuán inestimablemente preciosas. Las mías pueden expandir la nulidad humana hasta un portentoso globo tornasolado; pueden imponer el respeto de todo el mundo —incluso el mío, que se está desvaneciendo—. Me las pondré.

*De The Czar's Soliloquy,*  
por MARK TWAIN

Drankov, como siempre, conocía bien a su público. La elección del tema y el ambiente para su primera película dramática rusa estaba calculada para responder directamente a las necesidades del tipo de gente que lo componía. El público cinematográfico había vivido una revolución y, aunque derrotado por el momento, tenía conciencia ahora de una fuerza que nunca había soñado poseer. La elección de Drankov los atrajo y los concilió con el carácter de Stenka Razin, una figura heroica casi legendaria, símbolo del pueblo ruso que se levantaba contra sus opresores. Pero aunque tenía conciencia de la naturaleza de ese público, la tenía aún más del origen de su propia clase y procedió a reducir al héroe del Volga a las dimensiones de un bandido cantor, alegre y borracho que encuentra un triste final. Drankov halló la oportunidad, en los diez minutos que duraba la película, de impulsar al público a cantar una canción que estaba vinculada desde hacía mucho tiempo con los vahos de las tabernas y las personas tendidas en el arroyo: se llamaba familiarmente "Hacia abajo, Madre Volga" a la balada de los borrachos. La película obtuvo éxito en todo sentido tal

como se concibe en la industria cinematográfica de hoy: produjo dinero y dejó a los espectadores arrebatados pero vacíos.

*Stenka Razin* fue estrenada el 15 de octubre de 1908,\* y demostró con tanta rapidez su eficacia comercial que Drankov intentó dos comedias cinematográficas rusas, cuyo total fracaso engendró la durable superstición de que las comedias nacionales no podían competir con las producciones extranjeras de dicho género. Con sus relaciones gubernamentales y el éxito de *Stenka Razin* como apoyo, obtuvo permiso del Teatro Imperial Aleksandrinski para filmar episodios de *El casamiento de Krechinski* como los interpretaba el gran actor Davidov. Con ésta y sus anteriores victorias, eran pocos los que le disputaban la posición que había alcanzado como la autoridad máxima en cuestiones cinematográficas y llegó hasta tal punto que dictó una pomposa conferencia en el ciclo de 1908 de las Sociedades Técnicas Imperiales sobre el tema: "La relación entre el relato y la realización de una película cinematográfica". Pero Drankov, que todavía se sentía inseguro e intranquilo en el nuevo campo de la producción dramática, decidió descansar sobre sus laureles y consolidar su autoridad, y súbitamente anunció su temporario retiro del mercado mientras reconstruía y reequipaba su estudio. Como le disgustaba tomarse un descanso sin el consabido efecto periodístico, afirmó que estaba muy ocupado en la organización de la primera exposición cinematográfica en Rusia (realizada en la primavera de 1909) para producir y alquilar películas.

A los dos meses su antiguo rival Janzhonkov comenzó una producción dramática e inició sus actividades una nueva firma que se iba a convertir en un competidor peligroso tanto para las futuras y riesgosas operaciones de Drankov como para Janzhonkov. El 1º de enero de 1909, Paul Thiemann abandonó su puesto de director de las oficinas rusas de Gaumont y abrió otra empresa independiente de alquiler de películas como representante de Lux y Le Lion de París, Warwick de Londres; Messter de Berlín, Ambrosio de Turín, Vitagraph de Nueva York, y Nordisk de Copenhague. Poco tiempo después se unió a Thiemann otro alemán, próspero elaborador de tabacos llamado F. Reinhardt, y sus primeros estrenos *El mercader de Venecia* y *Saúl y David* tuvieron tanto éxito como *El asesinato del duque de Guisa*. Shylock y Saúl fueron seguidos por la primera de las grandiosas películas italianas que se vieron en Rusia. Cines exhibió sus dos películas de Dumas, *Los tres mosque-*

\* Fue ofrecida a las salas con una obertura especialmente compuesta por Ippolitov-Ivanov, que podía ser interpretada por coro, gramófono, piano u orquesta.

teros y *La condesa de Monsoreau*, y Ambrosio presentó por medio de Thiemann y Reinhardt su *Nerón*, cuyo majestuoso género y extravagantes escenarios dejaron admirados a los públicos rusos hasta que llegó una nueva película italiana de mayor envergadura.

En esta marea de ostentación el ensayo de Janzhonkov de realizar una película tan simple de la vida rusa como *Drama en un campamento de gitanos cerca de Moscú* pasó inadvertido. Lo mismo sucedió con *La canción del mercader Kalashnikov*, experiencia de una película descriptiva sobre el pasado de Rusia, que estaba adelantada unos meses a su tiempo y que, por desgracia, se estrenó simultáneamente con la producción coloreada de Pathé presentada con amplia publicidad en Moscú, *La manufactura de sombreros de paja en las islas de la Sonda*. Hombre de esmerada educación y considerable conocimiento de las artes, Janzhonkov prodigó una atención artística a su *Kalashnikov*, adaptado de un poema de Lermontov. Además de utilizar como director al libretista de *Stenka Razin*, Vasili Goncharov, persuadió a Ippolitov-Ivanov para que escribiera una partitura especial como acompañamiento de la película, pero el público ruso estaba demasiado preocupado con las grandes sorpresas italianas y con los maravillosos sombreros de paja pintados de Pathé para reconocer el estilo cinematográfico que iba a dominar en los próximos tres años. Janzhonkov no recuperó su suerte hasta el verano, cuando agregó a su repertorio de películas locales una recopilación de películas documentales de la familia real tomadas oficialmente y sin ceremonia por el fotógrafo de la corte Kurt von Hahn-Jagielski, pues se permitió que Janzhonkov le comprara una selección. Con ellas hizo una pequeña película local de la vida doméstica y las obligaciones oficiales de la familia real.

Antes de establecerse una verdadera competencia entre los productores de películas dramáticas rusas se presentó un nuevo factor. Después de 1906, Rusia presentaba un aspecto conservador aún más atractivo, para el capital extranjero, del que había tenido en el siglo xix. Capitales alemanes, franceses, ingleses y belgas que buscaban aumentar sus intereses sentían mayor confianza en un gobierno ruso que prometía condiciones más estables impuestas enérgicamente por la Constitución. Esa confianza condujo a la formación, entre 1909 y 1913, de 1379 nuevas sociedades anónimas<sup>1</sup> basadas en capitales extranjeros especialmente de esos cuatro países. Los franceses podrían haberse encontrado en un plano igual de competencia con los fabricantes ingleses y alemanes en la carrera por los mercados y materias primas rusas, pero no tenían rivales en un negocio grande y provechoso —el que menos se asemejaba a un nego-



cio: es decir, todo lo que fuera moda, incluso la moda en las artes teatrales.

Existió un constante intercambio cultural franco-ruso desde el reinado de Catalina la Grande. Hasta la guerra, compañías francesas de repertorio ocuparon el teatro Mijailovski de San Petersburgo y a pesar de que grandes figuras teatrales llevaron a sus compañías de Italia y Alemania, las ovaciones, los públicos de moda, los grandes triunfos fueron obtenidos por los franceses, por la Bernhardt, la Réjane, por Mounet-Sully y Guitry. El éxito de la explotación de esos nombres y figuras por el Film d'Art ya había sido notado en Rusia. Ahora el cine francés estaba listo para la nueva etapa de la guerra teatral: la ocupación.

El intercambio franco-ruso se había realizado en dos formas. Turgeniev introdujo los novelistas rusos modernos en Francia, que fueron aceptados con gran entusiasmo por el público lector de ese país. Era pues natural que el cine francés, que dependía en esa época de las adaptaciones, llegara a la literatura rusa. Nadie expresó ninguna ansiedad particular acerca de los errores de las primitivas adaptaciones, pero cuando, después de la fusión del Film d'Art como subsidiario de Pathé Frères, se estrenó en Francia y en Rusia una ambiciosa producción de *Resurrección* \* de Tolstoi, el ridículo y la irritación que causó fueron motivo del próximo paso inevitable. Pathé y el Film d'Art decidieron que en adelante era innecesario arriesgarse a cometer serios errores al juzgar las costumbres y hábitos del país cuando resultaba tan simple producir las películas rusas en la propia Rusia. De este modo, con las características contradicciones de la idiosincrasia de los productores cinematográficos, enviaron a Rusia un equipo completo de producción que incluía no solo los técnicos necesarios, sino directores y adaptadores franceses. Los directores, Maurice Maître y Kai Hansen, tenían que emplear actores y artistas rusos y eventualmente directores del país, no para que la producción fuera más auténtica, sino para acrecentar el rendimiento del estudio. Desde el comienzo M. Maître (que pasaba en Francia cada invierno ruso) desempeñó el papel de un misionero que llevaba a los bárbaros la más baja y superficial cultura francesa. Durante toda su carrera en Rusia rehusó aprender el idioma del país (en el estudio se le oyó solamente usar dos palabras rusas, las correspondientes a "puerco" y "apúrense") e

\* *Resurrección* proveyó material cinematográfico para muchas compañías extranjeras de esa época, incluso la American Biograph (20/5/1909) dirigida por D. W. Griffith, que estaban menos comprometidas aún a ser exactas en los detalles.

ignoró la inspiración del teatro ruso, al que raramente concurría. No admitía ninguna pausa en la filmación con el objeto de que un actor consciente tratara de aprender algo más acerca de su papel o ensayara para sentirlo más profundamente. Pathé tuvo más suerte con sus técnicos, especialmente el iluminador designado para su estudio ruso. Joseph Mundviller, alsaciano que hablaba alemán, idioma extranjero más común en Rusia que el francés, había trabajado en los estudios de Pathé en París durante un año antes de ir a Moscú en enero de 1908.\* (Por razones personales adoptó el nombre de Georges Meyer en Rusia, para reasumir el de Mundviller solo cuando regresó a Francia en 1914.) En conjunto la aventura rusa de Pathé resultó un éxito financiero y poco después esa compañía aplicó el mismo plan para establecer estudios subsidiarios en Alemania, América y Japón.

En 1909, una de las más ingeniosas explotaciones francesas del exótico ambiente producido en Rusia fue realizado por René Plaissetty, de diecinueve años de edad, que recientemente había organizado la Compañía Filma, y era propietario, productor, director y escritor de todas las películas. Su pretensión a la fama en esa época estaba basada en una serie policial en episodios de dos rollos por semana, *Les Aventures de Harry Wilson*, con Edmund van Daele interpretando a Wilson, el detective para quien ningún crimen era un misterio. Plaissetty no era menos ingenioso que su creación pues vio en ella una perfecta salida para su propio deseo de viajar al presentar las aventuras de Wilson en un fondo extranjero genuino. El primero que eligió fue Rusia, durante las copiosas nieves de noviembre y para esta excursión ideó una aventura para Harry Wilson —quien debía seguir el rastro de una hermosa ladrona de joyas a través de San Petersburgo, Moscú y Varsovia y detenerla finalmente en el tren de regreso a París—. Plaissetty llegó provisto solo de una carta de presentación para un residente francés de San Petersburgo y acompañado por su asistente y *cameraman*, Gravier; hizo arreglos en una forma totalmente francesa: mandó buscar a Van Daele y rodó la película que deseaba.

Las primeras películas rusas de Pathé fueron exhibidas en setiembre de 1909. En su elección de todo el material ruso asequible, en busca de lo más exótico y atractivo para el público

\* Muchos de los primeros *cameramen* fueron importados. También de Francia llegaron Tapis y Louis Forestier (que había fotografiado *L'Arlésienne* y *Nerón* para Le Film d'Art). Gaumont llevó a Alphonse Winkler. Serrano llegó de España, y Giovanni Vitrotti, de los importantes estudios cinematográficos de Turín, cuando Arturo Ambrosio unió sus fuerzas con Thiemann y Reinhardt.

extranjero, instintivamente escogieron el pasado de Rusia, glorioso y lleno de colorido en un enfoque retrospectivo. Esa elección fue realmente feliz, no solo para Pathé sino para la prensa rusa, que por lo menos halló en esas películas los ejemplos que daban a conocer las costumbres nacionales. Las primeras fueron: *Un episodio de la vida de Dmitri Donskoi*, héroe del siglo XIV, conquistador del Kan Mamai y su Horda de Oro, *Mazepa*, héroe del siglo XVII celebrado en poesía por Byron y Pushkin, y, naturalmente, *Pedro el Grande*. Todas esas epopeyas rusas fueron dirigidas por el francodanés Hansen, quien aceptó la colaboración rusa en *Pedro* debido a su longitud sin precedentes para producciones de ese país: dos rollos. El colaborador fue Goncharov, que comenzaba a tener una idea de lo que se deseaba e hizo una adaptación propia para Pathé de un fragmento nostálgico, la canción *Uhar-kupets*.

Para continuar el éxito tremendo de esas películas en su país y en el extranjero, una firma italiana, Gloria, estableció un estudio ruso que produjo *La muerte de Iván el Terrible* —“tragedia en nueve escenas”— interpretada por artistas de los Teatros Imperiales. La nueva compañía Thiemann y Reinhardt se encargó de su distribución en Rusia, que resultó desastrosa. Después del estreno allí, el 17 de octubre, la película fue atacada sin misericordia y unánimemente por la prensa (esto no era lo deseado) y fue retirada el 25 del mismo mes. *La muerte de Iván el Terrible* se convirtió en un buen negocio en el extranjero, al capitalizar la censura rusa. Al comprobar el éxito de producciones realizadas en Rusia por firmas extranjeras y para público extranjero, Janzhonkov decidió introducirse también en el rico mercado internacional. Como en muchos de sus experimentos se anticipó en un género que sería un éxito más adelante, pero, como siempre, estuvo fuera de su época. Para este intento de ampliar el margen de sus beneficios con dicho mercado internacional, eligió un relato popular de fantasmas que tituló *A medianoche en el cementerio* o *La apuesta fatal*. La película describía a un joven que apuesta con sus amigos que puede ir al cementerio a medianoche y que allí demostrará su valor hundiendo su puñal en la cruz de madera de una de las tumbas. Todo le sale bien hasta que al darse vuelta para regresar, su capa se engancha en la cruz e, imaginando que alguien lo mantiene allí, se vuelve loco de terror. Si Janzhonkov hubiera hecho esta película cuatro años después, habría sido bienvenido en la corriente de locura, muerte súbita, crimen y horror que dominó el cine durante la guerra, pero en 1909 recibió una tibia acogida y nunca alcanzó el mercado deseado. Los títulos de las siguientes películas de Janzhonkov indican que comprendió que en esa época la prensa y el público solo

asistían a la exhibición de películas del románticamente brumoso pasado; *El boyardo Orsha* (de un poema de Lermontov); *Iermak Timofeievich, conquistador de Siberia* y *Rusalka* (un poema de Pushkin).

Los triunfos con temas históricos de Pathé Frères y Janzhonkov pusieron en circulación en la pantalla una corriente de héroes históricos o legendarios, procesiones de hombres con armaduras, y majestuosas, gesticulantes y rellenas heroínas. Muchos productores advenedizos aparecieron con malas y peores imitaciones de este género. Los comercios dedicados al alquiler de trajes de época fueron saqueados y cada productor cinematográfico mantenía un surtido de trajes teatrales descartados, y se hacían cargo regularmente de las vestimentas, escenografía, utilería —y algunas veces actores— de los teatros en bancarrota.

Gaumont abrió apresuradamente su propio establecimiento en Rusia para la realización de producciones de época: *Napoleón en Rusia*; *El general Toptigin*; *Escenas pascuales en tiempos del zar Alejo*; *Vida y muerte de Pushkin*, y aun una vacilante "versión" de *Crimen y castigo*. Ligeramente más astuto que Pathé, Gaumont contrató al principio a un director ruso: de nuevo Gaumont (Goncharov fue entonces elevado a la posición de "especialista" en películas históricas). Con una regularidad comercial no menos admirable que la de Pathé, Gaumont introdujo sus películas rusas en el mercado mundial —una cada dos semanas—. Tenemos una indicación de lo que se sacrificaba en razón de esta prisa eficiente en una hoja de informe de la filmación de Goncharov de la escena fatal del duelo en *Pushkin*:

...La cámara se coloca en un amplio lugar abierto. Cada cual se deshace de su carga. ¡Qué alboroto y confusión!... El director grita de nuevo: "¡Cameraman, venga aquí!... ¡Pushkin, vete más lejos! Los ayudantes... ¿dónde están los ayudantes?..." Tres figuras esmirriadas se apartan del montón. Parecen lobos, acosados por los sabuesos. Algunos comentan irónicamente: "Todo lo que hay que hacer es lavarse la cara y en seguida se consigue un puesto de ayudante..."

El trineo con "Pushkin" se aleja en un sentido y se da vuelta para regresar. "D'Anthès" asume una pose. "Pushkin" hace lo mismo. Las pistolas se levantan. "Pushkin" mira dudosamente a la nieve en el suelo. "Bien, ¡tírate!" —el director lo alienta. "Me tiraré después. ¿Por qué voy a rodar por nada?..." "No, tírate ahora... No te preocupes por eso... ¡Eres una especie de bailarina?... Ayudantes, apaguen sus cigarrillos. Ahora hagámoslo limpiamente..."

De nuevo el trineo se aleja y vuelve. "No se apuren, compañeros, no se apuren... Por el amor de Dios... ¿Adónde te vas?" grita a uno de sus ayudantes, que no sabe su obligación. El ayudante se queda completamente confundido por los gritos. "Pushkin" se pone azul de frío desde el momento en que arroja a un lado su saco. "Apúrense"

dice roncamente, "rápido..." "Ustedes, los padrinos, no se paren sobre ese montón de desperdicios... ¡D'Anthès, levanta tu brazo! ¡Pushkin!... ¿Listos?... ¡Fuego!... ¡tírate... vamos, ¡tírate!..."

"Pushkin" primero gira sobre sí mismo y luego se deja caer en el suelo desmañadamente. Los padrinos corren hacia él. Uno resopla a otro: "¿No puedes apartarte de mis pies?, ¡Demonio!..." "¡Dispara, dispara!" "Pushkin" aprieta el gatillo demasiado pronto y dispara hacia cualquier lugar en dirección al cielo. Luego se sienta y fija la mirada en "D'Anthès" y comienza a apuntar. "¡Tómalo en tu mano!... ¡Rápido!... Apunta al trineo... ¿Dónde tienes puesta la cabeza?", ruge el director. Los padrinos abrazan a Pushkin y se lo llevan. La cámara deja de matraquear.<sup>2</sup>

Maitre continuó satisfaciendo a Pathé y realizó episodios históricos bien conocidos, poemas, y novelas para su producción rusa: *La alcaldesa Marfa (La caída del gran Novgorod)*; *La princesa Tarajanova*; *Taras Bulba*, de Gogol (disfrazado como *El amor de Andrei*); *Los gitanos*, de Pushkin; *El teniente Iegurnov*, de Turgenev, y *El duelo*, de Kuprin. Janzhonkov mantenía un alto término medio en su selección literaria y utilizaba a Nekrasov, Lermontov y Pushkin. Su versión de *La dama de pique*, de Pushkin (dirigida por Chardinin) obtuvo la primera crítica favorable en lo que puede llamarse terreno artístico. La crítica "percibía algo nuevo allí", ya que su gusto y cuidado distinguían sus películas de las demás rusas. Si Janzhonkov hubiera deseado ensayar de nuevo con temas y autores contemporáneos, se hubiera visto desalentado por una ley recientemente aprobada que garantizaba los derechos de autor, y la idea de pedir autorización a un autor para que una compañía cinematográfica pudiera utilizar su obra no se le había ocurrido todavía a nadie.

Otro obstáculo para los deseos de cualquier compañía rusa que quisiera hacer películas vinculadas con temas contemporáneos era el omnipotente censor. Mientras la prensa prestaba atención para descubrir cualquier inconveniencia en las películas históricas, tales como *Iván el Terrible*, de Gloria, el censor vigilaba todos los asuntos relativos a ese delicado momento. Los noticiarios eran examinados cuidadosamente; aun el poderoso Pathé-Journal (presentado en Rusia como *Espejo del mundo*) aparecía en Rusia desprovisto de cualquier noticia de verdadera importancia. Un noticiario del funeral de un diputado de la Duma fue prohibido, pues su exhibición podría ser el pretexto para realizar una manifestación en la sala; otro de Máximo Gorki en su exilio de Capri no se permitió en varias ciudades con el pretexto de que ¡no era lo bastante famoso! \* La policía

\* Las tomas de Gorki habían sido filmadas por Drankov debido a una sugestión de Tatiana, la hija de Tolstoi (cuando Drankov llegó triunfante a Roma con su película sobre este último) no con la coope-

no corría ningún riesgo. De su temerosa actitud hacia la industria cinematográfica de esa época resultó una conocida y casi trágica farsa. El 11 de agosto de 1909, un globo que llevaba no solamente al doctor Brinkmann, aeronauta experimental, sino también a Oskar Messter, inventor y productor cinematográfico alemán, se elevó en Berlín en un vuelo destinado a filmar los alrededores de esa ciudad desde el aire. El viento que se levantó inesperadamente llevó al profesor y al *cameraman* hasta Breslau y, a pesar de sus esfuerzos, 200 m más allá de la frontera rusa. Los guardias fronterizos de ese país en un momento de pánico hicieron fuego contra el globo y al caer los ocupantes apenas consiguieron salvar sus vidas. Los soldados arrestaron a los alemanes, y considerando que la cámara era una evidencia concluyente de un nefando crimen antirruso, registraron el globo en busca de bombas y llevaron a los sospechosos hasta la policía local. Cuando la policía de San Petersburgo se enteró de la existencia de la cámara cinematográfica, consideró completamente confirmadas sus sospechas acerca de los pobres Dr. Brinkmann y Messter, y fueron necesarios varios días y trámites especiales del embajador alemán, que presentó pruebas del pasado inocente de los sospechosos, para que se dejara en libertad a los prisioneros. Entonces el editor del *Ciné-Journal* francés observó: *« N'y avait-il pas, d'ailleurs, une grosse imprudence à voyager en Russie sur un ballon libre? »*

Tolstoi era todavía un tema delicado para la censura cinematográfica, pero como su existencia parecía llegar a su fin, la prensa dedicaba considerable espacio a sus actividades y declaraciones, preparándose para su santificación póstuma. Entrevistas y conversaciones con distinguidos visitantes rusos y extranjeros en su retiro de lasnaia Poliana se anunciaba en forma conspicua en los diarios. Era inevitable que Tolstoi se convirtiera en una figura cinematográfica, le gustara o no la idea —mientras que Sofia Andreievna vio las ventajas de ello—. Desde el sensacional noticiario del cumpleaños de Tolstoi hasta su propio lecho de muerte, los *cameramen* de los noticiarios (con la secreta ayuda de Sofia Andreievna) y los fanáticos del cine siguieron sus pasos.

---

ración de Gorki; éste hizo todo lo posible para desalentar a Drankov, inclusive pegarle y ofrecerle dinero para que lo dejara en paz, pero Drankov obtuvo lo que había ido a buscar a Capri. Cómo comenzó Gorki a gustar del cine está descrito en la entrevista de Weisfeld con Zheliabuzhski (*Iskusstvo Kino*, marzo 1958); cuando Lenin visitó a Gorki en Capri, en 1908, ambos disfrutaron de una pequeña película irónica de Prince, el comediante francés.

El 3 de setiembre de 1909, mi padre, Dushan Petrovich, Iliá Vasilievich y yo fuimos a visitar a los Chertkov en la propiedad de sus parientes, la familia Pashkov, en Kriokshino. Padre deseaba ver a Vladimir Grigorievich y descansar un rato de la vida que llevaba en Iasnaia Poliana. Pero la gente seguía cada uno de sus pasos. Varios días antes de su partida, una compañía cinematográfica (Pathé) pidió permiso para fotografiar su salida de Iasnaia Poliana. A mi madre le gustaba ser fotografiada y no hizo objeciones, pero Padre estaba fastidiado.

"¿Para qué?", dijo. "¡Es tan desagradable, tan embarazoso! ¿No podríamos arreglar las cosas para que no vinieran?"

"Enviémosles un telegrama, es muy simple," dije. "¿Por qué deberíamos tener escrúpulos con ellos?"

"Eso no estaría bien", arguyó mi madre. "¿Por qué debemos lastimar los sentimientos de la gente? Ellos vendrán y fotografiarán, y no habrá ninguna molestia."

Pero tía Maria Nikolaievna, que entonces estaba de visita en casa, apoyó a Padre con tanta energía que mi madre tuvo que ceder. Envié un telegrama en nombre de mi padre, en el que les pedía que no vinieran. Pero para nuestro asombro e indignación, la víspera de nuestra partida, los *cameramen* sin embargo se presentaron.

"Ustedes me piden mi consentimiento para ser fotografiado," les dijo Padre, mientras hacía un esfuerzo para controlar su irritación. "No se lo daré. Y si ustedes lo hacen sin permiso..."

"¡Nuestra firma nunca se permitiría hacer eso!", replicó uno de los hombres (Mundviller).

A la mañana siguiente mientras íbamos hacia la estación, los fotógrafos nos estaban esperando en los portones de la propiedad. Llegamos a la estación justo antes que ellos. El gendarme del ferrocarril les prohibió rodar las tomas dentro de la propiedad de dichos transportes, pero ellos telefonearon a las autoridades en Tula y recibieron el permiso correspondiente. De nuevo sus cámaras zumbaron.<sup>4</sup>

Mundviller dice que más tarde exhibió esta película a la familia Tolstoi y que "aparentemente fue el primer contacto del conde con el cine". Las noticias del golpe de Pathé llegaron hasta los oídos de Drankov, quien con gran prisa siguió la excursión de Tolstoi hasta Kriokshino. Sabía que cualquier cosa que filmara obtendría distribución mundial. Tomó su cámara Pathé y una maleta con película, y silenciosamente se trasladó a una aldea cercana a Kriokshino, y ¡alquiló una habitación al conductor contratado por Chertkov para que se pusiera al servicio de la familia Tolstoi! Este espía privado le llevó informaciones sobre los movimientos de Tolstoi y pocos días más tarde le dijo a Drankov, "Usted puede sorprender a Lev Nikolaievich todas las mañanas a las cinco. Él da un paseo a pie, solo, antes del desayuno".

A la mañana siguiente, Drankov llegó (a las cuatro) hasta el borde del bosque. No había ninguna señal de Tolstoi a las cinco, pero alrededor de las cinco y media Drankov vio una figura alta que se acercaba, con bastón en la mano y la cabeza gacha. Drankov me dijo que podría haberlo fotografiado sin

ser descubierto, pero por una cantidad de razones ("Yo me sentía culpable") decidió pedirle permiso: "Permítame filmarlo para el cinematógrafo". Tolstoi le contestó con una frase curiosa, "Yo estoy en libertad", y Drankov corrió a tomar su pesado aparato. En su apuro, el trípode no pudo ser bien asegurado y todo el aparato cayó al suelo —donde se desparramaron y arruinaron las películas que se escaparon de las cajas—. Tolstoi se acercó al atónito Drankov y le preguntó: "¿Qué pasó?". Drankov, casi llorando, comenzó el cuento de sus desgracias, "Durante cinco años he tratado de filmarlo. Lo he tratado tantas veces y ahora..." Tolstoi era más práctico. "Hay un herrero a tres o cuatro *verstas* de aquí, donde usted puede hacer reparar su cámara. Podemos ponernos de acuerdo para filmar en otra ocasión."

El herrero resultó bueno, las lentes no habían sufrido daño, y Drankov, inocentemente, se presentó en la casa de Chertkov al día siguiente, ahora que había obtenido el permiso personal de Tolstoi. Pero Chertkov no prestó atención a este hecho y lo condujo fuera de la propiedad "como si yo fuera un perro roñoso". Por ese motivo Drankov se retiró a su puesto de observación y esperó que la lastimadura de la pierna de Sofia Andreievna mejorara para poder encontrarlos en la estación del ferrocarril de Kriokshino. Eventualmente su espía le informó, "Sofia Andreievna está mejor, va a partir hoy."

Por fin Drankov tuvo éxito. Obtuvo una buena cantidad de metros de filmación de cada uno de los Tolstoi mientras cruzaban la plataforma hacia el tren, y cuando Lev Nikolaievich lo vio bajando, sonrió ampliamente a la cámara mientras subía al tren. Esta sonrisa le dio a Drankov un coraje renovado y una vez que todos ellos ocuparon su compartimiento, los siguió —algo tan trivial como el óvido de un boleto no sería suficiente para detenerlo en su camino en ese gran momento—. Las pocas palabras que cambió con Tolstoi justificaron todas sus molestias. Tolstoi le dio la bienvenida y le preguntó, "Bien, ¿está usted contento ahora?"

"Oh, sí, Lev Nikolaievich, muy contento; yo sé lo que estas películas significarán para la gente que las vea. Si resultan bien, desearía llevárselas a usted y mostrárselas." Se pusieron de acuerdo en que eso podía arreglarse. Cuando el tren llegó a Moscú sacó partido de su nuevo monopolio cinematográfico sobre el rostro de Tolstoi, pues alquiló un *drozhki* y se bajaba de él de un salto cada tres cuerdas para filmar a la familia Tolstoi mientras caminaba a lo largo de las calles de Moscú.

En Moscú, Padre estaba alegre y contento. A pesar de la cantidad de gente, había descansado en Kriokshino. Creo que fue Maklakov quien sugirió que fuéramos al teatro.



“¿Por qué no?”, dijo Padre. “Me gustaría ver un «ballet».”

Todos quedamos sorprendidos. “¿Por qué un «ballet»?”

“Tengo dos partidarios que danzan en un «ballet»; me gustaría mucho verlos.”

Pero el Teatro Bolshoi estaba cerrado en verano. Fuimos a un cine en el Arbat. El público reconoció a Padre en seguida, cuchicheó y para verlo, muchos estiraron el cuello. El ambiente era sofocante y una obra estúpida se proyectaba en la pantalla.

“¡Qué lástima!”, dijo Padre, “el cine podría ser uno de los más grandes medios para difundir el conocimiento y las grandes ideas y, sin embargo, solamente sirve para embarullar los cerebros de la gente. ¡Y la geografía! ¡Cuán hermoso sería utilizar las películas para estudiar las gentes y los países!”

Abandonamos temprano la sala y volvimos a casa...<sup>5</sup>

El 6 de enero de 1910, Drankov se dirigió a Iasnaia Poliana con cámaras y proyectores y todas las películas que había tomado de Tolstoi para exhibirlas al anciano y a un público de campesinos que éste había invitado a la proyección. Aunque había visto previamente por lo menos una película, se asombró al contemplar su propia imagen viviente en la pantalla. Después, durante una conversación con Drankov (mientras estaban todavía presentes los campesinos), Tolstoi conoció por su intermedio algo de la situación cinematográfica en Rusia, y (según la posterior publicidad de Drankov) expresó su opinión:

“Es necesario que el cinematógrafo registre la realidad rusa y todos los aspectos de su desarrollo. La vida rusa debe ser mostrada por el cine como es, en vez de continuar su búsqueda a través de temas inventados.”

Entonces, la hija de Lev Nikolaievich, Tatiana Lvovna, observó que las antiguas costumbres de Rusia se conservaban en la provincia de Tula y que podrían ser registradas en una película. Sugirió a Drankov que fuera a su propiedad, donde le prometió que prepararía una serie de interesantes escenas de la vida campesina.

“Sí, sí”, resumió Lev Nikolaievich, “Tania dice la verdad, escuche su consejo: eso resultaría muy atractivo porque la vida de nuestros campesinos, de por sí es muy interesante e instructiva.”

Mientras decía esto, Lev Nikolaievich había abierto su libro, *El campesino ruso*, y al mismo tiempo que señalaba las ilustraciones (de N. V. Orlov), dijo, “¿Se da cuenta de cuánto trabajo hay aquí para un fotógrafo?”<sup>6</sup>

El arreglo entre Sofia Andreievna y Drankov adelantó sin dificultades. En esta visita a Iasnaia Poliana, Drankov filmó las distintas escenas de Tolstoi en su finca que luego se volvieron tan valiosas.

La oposición de Tolstoi a las películas fue más tarde atemperada por la visita de Leonid Andreiev, el 21 de abril de 1910:

Durante el té conversó con Lev Nikolaievich acerca del crítico K(ornei) Chukovski, que había planteado la cuestión de una literatura dramática especial para el cinematógrafo. Andreiev estaba muy entusiasmado con esta idea. Lev Nikolaievich escuchó al principio con escepticismo, pero luego aparentemente se sintió interesado. "¡Muy probablemente escribiré para el cinematógrafo!" anunció al terminar la conversación.\*

El 20 de junio de 1910, mientras Tolstoi se hallaba en Meshcherski, como huésped de Chertkov, el anciano escritor vio su primer "programa" cinematográfico completo:

*Nerón* (¿drama italiano?).

*El capullo sugestivo* (melodrama).

*Una fructífera expropiación* (comedia francesa).

*Los saltos de Schaffhausen* (documental).

*Funeral de Eduardo VII* (noticiario).

*El zoológico de Amberes*.

De acuerdo con su diario, la última película fue la única que halló valiosa. El resto fue "una pérdida de tiempo". Al día siguiente, vio en casa de Troitski cinco de tales "documentales", programa que fue deslucido solo por una comedia.

Al revivir su interés, posiblemente por los relatos de la conversación de Tolstoi con Andreiev, Drankov escribió a Tatiana Lvovna para recordarle (¡y recordarse!) una observación hecha seis meses antes:

Durante mi estada en Iasnaia Poliana, cuando proyecté y filmé varias nuevas tomas cinematográficas de la vida del conde Lev Nikolaievich y su familia, usted se dignó mencionar la idea de que sería deseable filmar a sus campesinos, vestidos con los trajes nacionales que han conservado. Me atrevo a recordarle esto y solicitar su permiso para ir a su propiedad con el fin señalado.†

Otra carta, dos semanas más tarde, junio 28:

Acuso recibo de sus dos cartas esta mañana en el momento en que parto para Moscú. Se las agradezco muchísimo. Supe por los diarios que Lev Nikolaievich la había ido a visitar, pero no me atreví

\* Del diario de V. Bulgakov citado por Alexander Kaun en *Leonid Andreiev*. Un relato de este encuentro fue publicado en el diario *Rannee Utro*, y reimpresso en *Cine-Fono* en mayo de 1910, bajo el sensacional encabezamiento *Tolstoi decide escribir para el cine*, donde daba una versión completa de sus observaciones, "¿Sabe, que he pensado mucho sobre el cine? Y cuando me despierto en la noche medito acerca de ello. He decidido escribir para el cine. Desde luego puede haber un lector, como en Amsterdam, que podría recitar el texto. Pues sin un texto sería imposible."

a ir pues debo viajar a Riga. Enviaré en mi lugar a mi hermano y al señor Kozlovski... Todo lo que usted les indique como digno de figurar en una película, ellos lo filmarán...

El 1º de julio, Tatiana escribió a su madre:

Están con nosotros el tonto y vulgar hermano de Drankov y su simpático ayudante. No tienen ni una gota de sentimiento artístico o moral. Orlov vino de su casa para ayudarlos, pero no se logrará nada con ello. Hoy murmuraron algo acerca de exhibir lo que están filmando desde hace dos semanas y enviar a buscar más película entre tanto, y así nos amenazan con quedarse aquí para siempre.

Cuando el equipo finalmente partió de regreso a Moscú, Drankov escribió de nuevo a Tatiana:

Permitame expresarle mi profunda gratitud por su amable acogida y participación en la filmación de mi hermano y el señor Kozlovski. Esta película, como estudio etnológico de Rusia, ofrecerá sin duda gran interés y espero su permiso, en cualquier momento que lo crea conveniente, para exhibírsela con otras. Lamento mucho que no haya sido posible emplear los servicios del señor Orlov, pero espero en un futuro cercano utilizar su gusto artístico y conocimiento de la vida autóctona para la creación de algún argumento.

Como lo filmado no resultó ni completo ni satisfactorio y Drankov tuvo que terminar él mismo el trabajo, el 18 de setiembre, Sofia Andreievna anotó:

Drankov nos filmó de nuevo y luego fotografió un casamiento aldeano que fue representado exclusivamente con ese propósito.<sup>8</sup>

Drankov proporcionó algunos detalles fidedignos de esta filmación en una entrevista, que se publicó en el *Peterburgskaia Gazeta*, el 14 de setiembre:

Por iniciativa de Lev Nikolaievich se prepararon escenas de un casamiento campesino ruso: el arreglo de la boda, el contrato, la ceremonia matrimonial, la fiesta y el baile, etc. que fueron tomados por el cine. Lev Nikolaievich estaba muy interesado, especialmente por la destreza de los campesinos en la interpretación de sus papeles.

Esto deja perfectamente claro que la función de Tolstoi durante la filmación no fue más que la de un "consejero", pero no la de escritor ni director.

El registro "tipo comercial" de Sofia de este acontecimiento puede ser comparado con el turbulento cuadro descrito por su hija Aleksandra y su marido:

"Para animar a mi Padre, acompañé voluntariamente a mi madre. Estuvimos pocos días en Iasnaia Poliana. Sin mi Padre,

mi madre estaba mucho más calma. Pero tan pronto como regresamos a Kocheti su nerviosidad volvió... (Drankov) vino y nos presionó para que le diésemos una oportunidad de fotografiar a mi Padre. Esto bastó para que mi madre se alterara. A cualquier costo quería ser fotografiada con él, y puso tanto interés en la situación como si fuera cuestión de vida o muerte. '¡Han impreso en algún diario', decía, 'que Tolstoi se ha divorciado de su mujer! ¡Demostrémosles ahora que no es verdad!' Durante la filmación, le pidió varias veces a mi Padre que la mirara."<sup>9</sup>

No aprobó la idea de filmar a Tolstoi (solo) cortando leña para el fuego.\* En esa fecha, 8 de setiembre, Tolstoi escribió esto en su último diario:

Sofia Andreievna se pone cada vez más irritable. Es deprimente, pero me contengo... Sofia Andreievna exigió insistentemente que Drankov nos filmara juntos...<sup>10</sup>

Las vinculaciones de Sofia Andreievna con el cine continuaron igual después de la muerte de Tolstoi. Su diario dice, el 28 de noviembre:

La salud mejor. Ana Ivanovna Maslova, el cinematografista Drankov y el corresponsal Spiro, estuvieron aquí...

¿Podría haber sido en esta conferencia cuándo Drankov le pidió a Sofia la aprobación para su "mayor trato" relativo a Tolstoi? Pues el cadáver de éste no estaba completamente frío cuando una película titulada *Un casamiento campesino*, "escrita y dirigida personalmente por Tolstoi", fue presentada por Drankov en Rusia, y vendida para la distribución mundial a la compañía italiana Cines. La afirmación de que el conde Tolstoi hubiese "dirigido personalmente" esta película ("¡Sin reconstrucciones teatrales! ¡Solamente exteriores!"), apenas dos meses antes de su muerte, era un "enfoque publicitario" no descuidado por los distribuidores cinematográficos. La condesa viuda no presentó ninguna protesta por esta tergiversación de los hechos.

\* El diario de A. B. Goldenweiser señala la sarcástica reacción de Sofia Andreievna a esta representación completamente improvisada. Esto es lo que sucedió: Mientras Tolstoi paseaba se encontró con algunos campesinos que cortaban leña. Uno de ellos quería pedir prestados ciertos libros que Tolstoi decía que estaban en Makovitski. El campesino debía ir allí a buscarlos. Cuando éste dijo que tenía miedo de dejar su trabajo, Tolstoi se ofreció a tomar su lugar hasta que volviera. Tan pronto como la noticia llegó a Kocheti de que el conde Tolstoi estaba, en ese preciso instante, cortando leña, Drankov corrió con su cámara al lugar.

Después de esta aparente contribución al prestigio literario del cine ruso, pasó un año antes de que un autor vivo importante de ese país hiciera su aporte al cine. Había gran cantidad de defensores (a menudo interesados), entre los cuales el más poderoso era Leonid Andreiev. El trabajo de escribir guiones continuaba siendo realizado por cualquier persona del estudio a la que no le preocupara perder tiempo en esta ingrata tarea, ya fuera el director (Goncharov, por ejemplo, escribía sus propios argumentos, realmente algo más que una lista de tomas) o aun el decorador, como en el caso de Sabinski.

Sabinski prestó un interés más creador a su trabajo y a toda labor que fuera normal en los estudios moscovitas de 1910. Cuando Gachet y Maître abrieron los estudios Pathé en Moscú, se introdujo una mezcla de estilos ruso y francés que costó muchos años y dos revoluciones para extirpar completamente del cine ruso. Maître resistió tercamente las innovaciones, y los esfuerzos de Sabinski para cambiar el estilo francés, que consistía en escenarios chatos pintados (con adornos comunes de catálogo) hallaron trabas a cada paso. Sus sugerencias para cambiar las proporciones de los muros y el uso de objetos reales para decoración no fueron totalmente aceptadas hasta que el incremento de la competencia obligó a Pathé a hacer algunos cambios en su sistema. Sabinski fue más tarde responsable de la introducción de los escenarios miniatura en la producción rusa y eventualmente su entusiasta interés lo llevó a dirigir.

Leyes estrictas respecto de la posición de la cámara impedían cualquier progreso en la fotografía filmica. Desde este punto de vista difícilmente se podía esperar que participara con sentido artístico (aun en el mal significado de la palabra) desde el momento en que no se permitía a la cámara estar ni más alta ni más baja que cinco pies del nivel del piso del escenario, ni más lejos que dieciocho pies de los actores. Las posiciones de la cámara que cortaban el cuerpo del actor más arriba de las rodillas eran raras en la producción europea en general, no solo en Rusia. Desde un punto de vista único dentro de este estrecho espacio, se filmaba a menudo más de una cuarta parte de toda una película. Hallamos un caso extremo de esta restricción en fecha tan tardía como el año 1915, cuando, en una versión de *El inspector*, la concha del apuntador es visible todo el tiempo en la parte inferior de la pantalla.

Con la excepción del ensayo que hizo Davidov en *Krechinski*, de Drankov, solamente actores de teatros de segunda o tercera clase aceptaban o buscaban empleo en el cine. Esto no implica que el arte cinematográfico debiera esperar la llegada de los actores de primera categoría para alcanzar un nivel superior. Este acontecimiento iba a ser únicamente otro indicio del

creciente prestigio del cine y la ruptura de primitivas barreras sociales que todavía confinaban la apreciación y concurrencia a las clases bajas y pequeña clase media. En 1910 y en la mayoría de las películas de los años siguientes, se entendía en general que los métodos del actor eran semejantes a la interpretación de una pantomima infantil, en la que debía destacar sin dejar lugar a dudas cada emoción y situación con su rostro, gesto y postura. Si hablaba unas pocas palabras en escena, debía pronunciarlas tan distintamente que pudieran ser leídas en sus labios por el público futuro. Nos resulta extraño ahora que pasara tanto tiempo antes de que se comprendiera que un auditorio cinematográfico, por medio de la cámara, está invariablemente más cerca y puede observar mejor de lo que puede hacerlo un público de pantomima, a despecho de la peor proyección imaginable.

Aparecieron salas cinematográficas a lo largo de las principales calles de todas las grandes ciudades. En San Petersburgo solamente se abrieron veintidós en 1910, con las que, deducidas las diez destruidas por el fuego durante ese año, totalizaban ochenta y cuatro empresas. Pero debe recordarse que ninguna de ellas había sido construida especialmente para cine. La industria de la exhibición podía todavía establecer su negocio casi en cualquier lugar que tuviera un techo que resguardara de la lluvia y la nieve a los clientes. El equipo adicional era apenas más caro que en los días de las primeras salas. Era suficiente comprar, además del aparato de proyección y un talonario de entradas, cincuenta sillas de segunda mano y una enseña para colgar fuera, ahora iluminada con lamparitas eléctricas rojas, verdes y amarillas. Y a menos que tuviera una mala suerte especial, cualquiera tenía un buen negocio entre las manos.

En aquel mismo año había en conjunto quince estudios para la producción de películas rusas, que incluían las sucursales de compañías extranjeras, tales como Pathé, Gaumont, y otras, las cuales de hecho ocupaban el lugar principal. Durante ese año Ambrosio, la más importante de las firmas italianas, llegó a una alianza con Thiemann y Reinhardt y proporcionó técnicos italianos a cambio de historia y exotismo ruso. El noventa por ciento de esta industria cinematográfica rusa estaba ubicada en Moscú, la capital comercial del Imperio ruso. Las películas extranjeras dominaban los programas de las salas en todo el país. A pesar de la recepción popular que se dispensó a *Stenka Razin*, *El saqueo de Roma*, de Cines, o *Cleopatra*, de Pathé, atraían los públicos más numerosos de Rusia. La clave de la producción cinematográfica extranjera en esa época era la Santa Biblia, que proporcionaba a dicho negocio una infi-

nita fuente de temas y argumentos. Esas películas sagradas eran firmemente sostenidas por el público ruso que se agolpaba en las salas donde se exhibía *La resurrección de Lázaro* (Pathé), o *Daniel en la cueva de los leones* (Éclair). La Iglesia Ortodoxa alentaba la concurrencia a esos *tableaux* hasta que Les Films Esthetiques fueron demasiado lejos y produjeron *Nuestro Génesis* y *La vida de Cristo*, después de lo cual el Sínodo volvió a formular severas críticas al blasfemo cinematógrafo. Pero las compañías extranjeras tenían gran cantidad de novedades para defenderse de cualquier ataque contra sus ganancias: Pathé exhibió su primera película japonesa, *El castigo del samurai*; la firma inglesa Kinemacolor abrió una próspera oficina en Moscú;\* y capítulos históricos menos blasfemos y clásicos literarios fueron adaptados torpemente por todos, con lo que influyeron al año siguiente sobre una corriente imitativa de "adaptaciones clásicas" en la industria rusa. A fines de 1910, la firma danesa Nordisk envió a Rusia una película de dos actos llamada *El abismo*, con una nueva actriz joven llamada Asta Nielsen.\*\* En los dos años siguientes, aquélla y las posteriores películas de esta artista, proveyeron la base técnica y moral para todos los argumentos modernos tratados por el cine ruso, y Asta Nielsen, sin cruzar la frontera rusa, se convertiría en la actriz más popular y más ampliamente imitada de todo el imperio ruso.

La temporada 1910-1911 en el teatro ruso fue testigo de experimentos de gran importancia. En ella lucharían por su reconocimiento las formas más reaccionarias de la vida cultural de Rusia contra las nuevas obras y los nuevos talentos. La experiencia de Meyerhold con el *Don Juan* de Molière, en el Teatro Aleksandrinski, fue espectacularmente vapuleada por *Novoie Vremia* y sus partidarios. Cuando Meyerhold produjo el *Boris Godunov* de Musorgski en el Teatro Marinski, con la compañía de Golovin, Coates como director de Shaliapin en el

\* Uno de los testimonios rusos de Kinemacolor fue el de la emperatriz viuda, que escribió a su hijo, Nicolás, desde Londres (29 de abril de 1912): "...Almorzamos hoy con Georgie y May en el Palacio de Buckingham. Ambos os envían saludos. Anoche vimos su viaje a la India. Kinemacolor es maravillosamente interesante y muy hermoso y le da a uno la impresión de haberlo visto todo en realidad..."

\*\* *Afgrunden* (t. 1, *El abismo*) era admirada universalmente, influyendo en las películas de todos los países. Además de Rusia, Francia, Italia y Alemania sucumbieron a la profunda impresión creada por la actriz, que acababa de graduarse en la Real Escuela Dramática, y el director-autor, Urban Gad. Poco después ambos convirtieron a Berlín en su centro de producción. Películas americanas de dramas ruines y realistas de pecado y crimen se producían raramente hasta que las películas de Nordisk fueron exhibidas e imitadas en los Estados Unidos.

papel de *Boris*, el espectáculo fue utilizado por *Novoie Vremia* como una excusa para publicar un artículo provocativo contra "el puñado de alienados que controlan los teatros imperiales".<sup>11</sup> Meyerhold fue señalado como "ese judío". Durante esa temporada, Nizhinski (Nijinsky) fue despedido del Ballet Imperial porque la emperatriz viuda se sintió agraviada por el nuevo traje diseñado por Bakst para *Giselle*. Diaghilev decidió firmemente elegir a París como centro de actividades lejos de esta atmósfera de bobería, pues allá los ballets de Fokin y las óperas rusas puestas en escena por Sanin y cantadas por Shaliapin fueron adoptados por los públicos elegantes de esa capital, y prosperaban.

En 1910, la disimulada identidad entre el gobierno y la "Unión del Pueblo Ruso" (los Cien Negros) generó una serie maníaca de *pogroms* antisemitas en toda Rusia, que provocó la protesta del mundo entero. Se produjo una irritación universal contra la policía del gobierno zarista y una simpatía general hacia el aprieto en que se encontraban los judíos rusos. La matanza de Kishinev en 1904 se había convertido en la voz de orden habitual de la persecución de los judíos. Las compañías cinematográficas extranjeras produjeron una cantidad de películas destinadas a agitar los ánimos basadas en los *pogroms*, cuyo argumento común estaba inspirado en el movimiento terrorista o nihilista de Rusia. Como la mayor parte de las protestas emanaban de la democrática América, unido al hecho de la numerosa población de inmigrantes rusos y judíos establecidos en ese país, parecía natural que la mayoría de esas películas fueran realizadas por productores americanos. Una de las más típicas fue *Rusia, tierra de opresión*, producida por Defender y presentada en junio de 1910, un mes después de la expulsión de los judíos de Kiev. *The Moving Picture World* reseñó el hecho así:

Una reproducción muy gráfica de las terribles escenas de persecución que se han producido contra la raza hebrea en Kiev y Kishinev. Apenas resulta necesario describirlas. Los diarios y las revistas lo han hecho en varias oportunidades. Felizmente la heroína de esta película tiene como amante al hijo del general, y se salva de crueles torturas y de las infamias de Siberia gracias a su intervención. Se produce un sentimiento exultante cuando se los muestra desembarcando en Ellis Island, la puerta de la tierra donde las crueles persecuciones de ese tipo no existen.

Otra compañía americana, Yankee, parece haberse dedicado a los temas rusos en esa época: tanto *La reina de los nihilistas* como *En nombre del zar* se refieren a huidas de la persecución zarista hacia los Estados Unidos.



Encontrarse en el lugar en que dichos dramas se producían en realidad, sin poder hacer películas sobre ese tema, era una fuente de gran ansiedad comercial para Pathé. Frente a la censura fue por último utilizada una estratagema, que consistió en hacer películas inocentes sobre la vida de los judíos, que podrían ser exhibidas en el exterior tan sensacionalmente como les fuera posible a los distribuidores. Para la realización de estas primeras películas judías hechas en Rusia, Pathé empleó su personal regular, que no era de esa raza, y utilizó unos pocos judíos auténticos. A pesar de que los resultados fueron pobres y muy poco "judíos", ambas obras, *A tu salud* y *El violín*, obtuvieron general beneplácito en el extranjero como revelaciones auténticas y fueron populares tanto en Francia como en los Estados Unidos. Una firma de Varsovia trató de imitar este paso, con *Un padre cruel*, pero no tenía las ventajas de las grandes conexiones internacionales de Pathé. Sin embargo, se exhibieron pocas veces en Rusia, pues las restricciones de toda expresión judía eran tan rígidas que los diarios y revistas de ese origen que hicieran cualquier verdadera contribución de tipo social o literario, debían ser impresos fuera del país.

Existía otra forma de burlar la censura rusa y llegar al mercado extranjero. En la Cinémathèque Française se conserva el negativo de una película titulada *L'Aurore de la Révolution Russe*, aparentemente hecha en Rusia tiempo antes de la guerra, sólo para exportar a Francia; su argumento hubiera sido increíble en las pantallas rusas. A un nihilista se le encarga la tarea de asesinar a un oficial en la calle; su intentona falla y es condenado a trabajos forzados; escapa y regresa a su hogar solo para ser arrestado de nuevo; muere en la prisión. El relato parece bastante inofensivo a menos que uno comprenda cuáles eran los distintos tabús que violaba la película. La artificialidad de los penosos interiores de la prisión (en cierta forma similares a los pintados por Zecca) es superada por sorprendentes destellos de una real vida de prisión. El significado histórico de la película se aumenta por la temprana aparición de dos actores que iban a realizar importantes contribuciones al cine soviético: Ivan Bersenev, el torturado nihilista, que más de veinte años después llegaría a interpretar al conspirador Kartashov en *Un gran ciudadano*, y Vera Baranovskaia, que encarnaba a la inocente mujer del nihilista y representaría su papel inolvidable en *La madre*, de Pudovkin.

Durante el año 1911, el anhelo de colocar una gran cantidad de películas en el mercado fue remplazado por el deseo, más plausible, de mejorar la calidad de las pocas que se producían. La carrera tanto en pos de la calidad como del público fue disputada igualmente por la Pathé rusa, Thiemann y Rein-

hardt (apoyados por su vinculación con Ambrosio) y Janzhonkov. Las películas presentadas por este último a comienzos de 1911 tienen considerables pretensiones literarias y artísticas: fueron adaptaciones de *Una vida por el zar* de la ópera de Glinka; *Eugenio Oneguín*, de Pushkin, y *Vasilisa Melentieva y el zar Iván el Terrible*, de Ostrovski. Thiemann y Reinhardt junto con Ambrosio llevaron sus baúles con los trajes de época a las montañas del Cáucaso y produjeron *Prisionero del Cáucaso*, de Pushkin, y *Demon*, de Lermontov. En Pathé, el ingenioso Hansen sacó a luz una innovación todas las semanas: en una adaptó *Ana Karenina*, y en otra, el divertido cuento corto de Chejov, *Romance con contrabajo*. Salvo pocas excepciones, todas las películas eran evocaciones del pasado. *Ana Karenina* fue filmada con trajes de la generación anterior.

La competencia se volvió cada vez más tenaz, especialmente la originada por las firmas nuevas que trataban de conquistar un lugar en las salas. Las compañías rivales hacían películas para las mismas ocasiones con la esperanza de aniquilarse mutuamente. Para el 50º aniversario del decreto de emancipación de los siervos, San Petersburgo planeaba una celebración formal. Con el objeto de prepararse para este acontecimiento, Pathé se apresuró a producir una película titulada *Ampárate a ti mismo con el signo de la cruz, oh pueblo de fe ortodoxa* (sentencia que iniciaba la proclama de la emancipación), mientras Janzhonkov filmaba un argumento casi idéntico, pero con un título más simple: *En vísperas de la emancipación*.

Si la adaptación de la obra de un autor resultaba un éxito en un caso determinado, otros productores se apresuraban a filmar otras obras del mismo autor, con la esperanza de obtener el mismo triunfo. Después de la muerte de Tolstoi, la película de Pathé *Ana Karenina* fue la obra más importante de ese escritor que se llevó al cine. Su éxito indujo a la nueva sociedad Sphinx y Globus a producir *La Sonata a Kreutzer*. Cines juntó todos los noticiarios de Tolstoi y presentó un acto completo con el título de *Lev Nikolaievich Tolstoi*. Y la pequeña firma de Perski se dio cuenta de que necesitaba también una película sobre el gran escritor.

En sus memorias,<sup>12</sup> Nemirovich-Danchenko describió la notable adquisición del drama póstumo de Tolstoi *El cadáver viviente* por el Teatro de Arte de Moscú y el celoso cuidado con que se opusieron a una presentación previa por parte de cualquier otra compañía antes de que ellos realizaran el estreno. Hasta se rechazó el pedido de Meyerhold para que dicho estreno se llevara a cabo simultáneamente en Moscú y San Petersburgo. Sin contar con el agudo espíritu comercial y los débiles escrúpulos de los productores cinematográficos, el tea-

tro permitió inocentemente que los diarios publicaran una síntesis de la nueva obra, pues sabían que la misma era inútil para los ladrones de la escena. Pero una síntesis era todo lo que un productor cinematográfico de ese tiempo necesitaba. Limitados por la duración de las películas, tenían que sintetizar cualquier obra literaria, conservando algunos de sus momentos culminantes, de tal modo que la síntesis impresa de *El cadáver viviente* era justo lo que necesitaba Perski para su propósito. Y como el estreno largamente esperado del Teatro de Arte fue anunciado para el 23 de setiembre, Perski planeó su sensacional estreno para una semana antes. El anuncio de su victoria no fue recibido como lo esperaba. El primer paso de la defensa fue una carta de Aleksandra, la hija de Tolstoi, enviada a todos los diarios:

Según los periódicos, las salas cinematográficas se proponen exhibir, el 17 de setiembre, una película sobre el drama de mi padre *El cadáver viviente*. Siento que es mi deber señalar que nadie posee el derecho de filmar tal producción. Al margen de este hecho, ruego a los caballeros de las salas cinematográficas que suspendan su exhibición hasta después de la aparición del drama en el escenario del Teatro de Arte de Moscú y de la publicación de la obra, o sea, hasta el 23 de setiembre.

30 de agosto de 1911.

ALEKSANDRA TOLSTAIA

Los periódicos, aun los dedicados al negocio cinematográfico, apoyaron esta demanda, y se unieron para atacar al hombre que había permitido "tal producción que resulta una burla a la memoria de nuestro más grande escritor".<sup>13</sup> La película despertó una curiosidad que sobrepasaba los sueños de Perski. Se habían opuesto a ella como no había sucedido con ninguna otra, ¡y todavía nadie había visto la obra culpable! Como puede imaginarse fácilmente, nadie prestó atención a su calidad cuando fue presentada el 27 de setiembre, pues todos estaban demasiado irritados. Su único resultado fue el virtual boicot que se aplicó a su autor y no solo respecto de esa película sino de toda su producción hasta que el suceso se olvidó. Al año siguiente se produjo otro escándalo cinematográfico con respecto a Tolstoi, esta vez con la viuda, condesa Sofia, como mártir. Antes del estreno, en una función privada dedicada a los parientes y amigos íntimos de Tolstoi, se exhibió *La partida del gran anciano*, en que Shaternikov interpretaba el papel del escritor. La condesa se levantó y acusó al actor y a la película de "caricatura". Los diarios fueron en su ayuda y pidieron la confiscación y destrucción de ese "libelo" y la inocente película no fue nunca exhibida en Rusia públicamente. De este modo, una de las primeras y más audaces películas dirigidas por Iakov Protazanov, fue vista solamente en el exterior.

De todo el repertorio dramático ruso, el grande y viejo remedio contra el aburrimiento del público fue la obra de Averkiev acerca de los ricos mercaderes rusos del siglo XVII, *Viejos tiempos en Kashira*, recopilación de todas las atracciones básicas del teatro: romance, patriotismo, bufonadas. Cuando Thiemann y Reinhardt eligieron esta obra para una película, dieron un golpe hábil, que luego transformaron en jugada maestra cuando persuadieron a varias luminarias de la escena para que completaran el reparto. Sus nombres fueron anunciados y destacados en los carteles en forma llamativa, con lo que establecieron un precedente que otras compañías se apresuraron a imitar. Una producción realizada con más cuidado y habilidad técnica que lo acostumbrado, un reparto que incluía a la brillante joven actriz Roshchina-Insarova y los ídolos de las *matinéés*, Maksimov y Bestuzhev, todo contribuyó a la producción de una película que llevó a Thiemann y Reinhardt a la cumbre del mercado cinematográfico ruso. Inmediatamente después Prodafilm lanzó su película: *El príncipe Serebriani y la cautiva Varvara*. Como los teatros imperiales prohibían a sus actores tomar contacto con el cine, Prodafilm se dirigió al elenco de la Casa del Pueblo, y llenó su cartelón de propaganda con bien conocidos nombres de esa compañía teatral. Alekseiev, director en jefe de la Casa del Pueblo, aceptó dirigir la película, y se debe admitir que resultó una de las mejores películas de tema histórico de su época. Desde luego, hubo una multitud de malas imitaciones.

Un observador excepcionalmente agudo, Stephen Graham, realizó una gira por Rusia en el verano de 1911 y dejó un testimonio del sólido lugar que el cine había conquistado, especialmente entre las clases rusas más humildes. En Rostov:

Las salas eléctricas hacen el más extraordinario negocio y el pueblo de Rostov presta más interés a los programas de lo que puede soñarse en Inglaterra. Los temas de esas exhibiciones son historias horribles, relatos de asesinos sedientos de sangre, narraciones de crímenes, de maridos y esposas infieles y, desde luego, de arlequinadas enfermizas. Los hombres jóvenes y las mujeres discuten esos horrores importados —son casi todos de origen francés— como si representaran la vida real, y están mucho más interesados en *Los horrores de la vida* y *La venganza del marido* que en las obras de Tolstoi, Dostoievski y Chejov, que han hecho famosa a Rusia... Las calles a la noche están llenas de lo que generalmente se llama chusma, todos hablando tonterías y yendo de una brillante sala a otra.

En Gelendzhik, un lugar de reunión veraniego,

...hay un cobertizo de madera donde uno puede ver *La vie sur l'écran*; un programa absolutamente nuevo...

En un camino real cerca del Mar Negro se encontró con un marino desertor que, en una explosión de emoción reprimida, gritó:

¿Qué es la vida de un marino? Sí, le hago esta pregunta a Dios. Anoche estaba en las fotos oscuras (el cinematógrafo) y vi cómo todos los generales, oficiales y soldados estaban con sus sombreros en la mano, se inclinaban, saludaban al zar y que solo éste tenía su sombrero puesto y miraba a su alrededor como un gallo en su percha. ¡Resulta bueno ser zar! ¡No es bueno ser marinero!

Y en los Urales halló que el cine ayudaba a distraer al minero de los pensamientos acerca de su condición, condición que lo llevaría a la huelga de los obreros de las minas de oro de Lena al año siguiente.

El cinematógrafo les enseña que las mujeres pueden ser compradas, que pueden pelear por ellas, y que una venganza cruel y horrible es noble y enaltecedora... Miass es una aldea minera de yacimientos de oro con 25.000 habitantes..., dos iglesias, cuatro salas cinematográficas, quince tiendas que despachan vodka, una hilera de cervecerías, y muchas guaridas donde se juega a las cartas y las mujeres se venden y se compran al compás del gramófono.

Las películas extranjeras que llegaron a Rusia en 1911 eran ricas por su variedad y por las ganancias que produjeron. Los comediantes de las películas extranjeras no tenían rivales en Rusia. Desde la aparición en este país de André Deed, sus incidentes cinematográficos se convirtieron en expresiones coloquiales (su nombre francés fue olvidado y era conocido allí como *Glupishkin*, *Aletargado*); más tarde Max Linder lo alcanzó y sobrepasó en popularidad. Y en un cuestionario de 1911 redactado por una de las revistas rusas de aficionados al cine, Max fue votado como el actor más popular, seguido por Asta Nielsen y Valdemar Psilander, otro astro dinamarqués conocido en Rusia como "Garrison". En 1911, América fue representada entre los favoritos de Rusia, por John Bunny, al que se daba el nombre de *Pozon*.\*

En solo un año el nombre de Asta Nielsen fue lo suficientemente poderoso como para llenar una sala media hora después de que se lo colocara en la entrada. Otras películas dinamarquesas, en especial las interpretadas por "Garrison", atraían a nuevos públicos, aun entre los intelectuales. *Los cuatro diablos*, drama de circo de Herman Bang que ya era bien conocido por la literatura y el teatro ruso, fue visto muy pron-

\* Esos dos últimos cambios de nombre fueron inventados por Iakov Protazanov cuando trabajaba en las oficinas de distribución de Thiemann y Reinhardt.

to en varias versiones de la historia. *Zigomar*, primera de una gran serie de películas policiales, apareció ese año en Rusia, y preparó al público para sus sucesores: *Nick Carter*, *Nat Pinkerton*, *Fantomas*, *Paulina*, *Elaine*.

Las grandiosas películas italianas y francesas no disminuían su dominio sobre la imaginación del mundo y su deseo de lujo, y ese año *Nôtre-Dame de Paris*; *L'Aiglon*; *L'Affaire du Collier de la Reine*; *Madame Sans-Gêne* (con la magnífica Réjane) llegaron de Francia e Italia envió su acostumbrada cuota de *Caidas de Troya* y *Figaros*, interrumpida solo por un *guignol* psicológico experimental —*Guardia N° 13*— que iba a convertirse en otro pilar de las influencias recibidas por el cine ruso inmediatamente anterior a la guerra. La producción nacional siguió los pasos de esos ejemplos foráneos, sin aprovechar la oportunidad para descubrir nuevos caminos. Solamente un tipo de cine extranjero seguía sin ser imitado: el gran espectáculo *à l'italienne*, y el único productor ruso, cuya obra se mantenía como la más original y verdaderamente nacional, sucumbió ante ese modelo. Fue Janzhonkov, que siempre había deseado utilizar un fondo militar y quien decidió realizar un espectáculo histórico en una escala similar a la de Ambrosio.

Janzhonkov y Goncharov comenzaron a establecer contactos con personajes importantes ajenos al negocio cinematográfico —en las altas esferas comerciales y en el gobierno— y sedujeron con su notable idea a los grandes ambientes con el resultado de que apareció el siguiente anuncio oficial:

Con la sanción del soberano, su Majestad Imperial, el zar emperador, el productor de películas cinematográficas rusas, oficial de reserva, capitán de los cosacos Janzhonkov, inicia la producción de una grandiosa película de guerra, *El sitio de Sebastopol*, y su alteza imperial, el gran duque Alejandro Mijailovich, organizador y constructor del Museo de Sebastopol (junto con los funcionarios de los distintos departamentos del Museo) asume la labor de preparación de esta película bajo su elevado patrocinio.

El anuncio produjo emoción inmediata. Se envió publicidad a todos los periódicos cinematográficos del exterior. *The Moving Picture World*<sup>14</sup> informó a sus lectores que

Los planes para la producción de una película sobre el sitio de Sebastopol han encontrado la calurosa aprobación del zar, quien ha señalado su intención de estar presente durante el rodaje... Se ha fabricado una inmensa cantidad de cartuchos inofensivos con el objeto de que la interpretación sea realista.

Los preparativos indicaban una filmación en una escala hasta entonces ignorada en Rusia. El director Goncharov y el

cameraman francés Forestier pasaron días enteros inspeccionando las ruinas de las fortificaciones para elegir los lugares. El mismo Janzhonkov, como acreditado oficial del ejército, ensayó las escenas de guerra con la ayuda del almirante Boester y ¡el coro de la catedral de Sebastopol! <sup>15</sup>

Sin esperar que la película estuviera terminada, Janzhonkov planeó un extremadamente hábil sistema de distribución para la película. En vez de utilizar sus propios y limitados canales de distribución, renunció a sus derechos y los vendió a todas las otras agencias rusas de alquiler.

Después de una exhibición privada real en Livadia, el 15 de noviembre, en el palacio de verano del zar cerca de Ialta, en cuya ocasión "su alteza imperial, con gran alegría de Janzhonkov, hizo muchas graciosas preguntas", la película fue proyectada por primera vez en público a fines de ese mes, con el título heroico de *La defensa de Sebastopol*. La exhibición, en el Conservatorio de Música de Moscú, fue solemne y magnífica —con acompañamiento de dos orquestas, un coro, ruidos de batalla, etc.—. Admitieron, en general, tanto los críticos extranjeros como los entusiastas del país, que su calidad era comparable a *La caída de Troya* o *El sitio de Calais*, nueva película francesa estrenada al mismo tiempo. Fue realmente un gran paso desde *Stenka Razin* y todo el género de cine ilustración, y un mojón en la historia del cine ruso. Por desgracia la sensación de las grandes batallas en exteriores no se mantuvo por la debilidad de las escenas dramáticas en interiores. El público deseaba más combates y menos estado mayor de Napoleón III en la Real Corte de Constantinopla. Goncharov y sus actores contribuyeron poco a la filmación; la verdadera victoria fue conquistada por el antiguo capitán de los cosacos: Janzhonkov.

Durante este período de cuatro años —primer escalón en el desarrollo del cine ruso— se produjeron 351 películas. De éstas, 139 fueron dramas, y 212, noticiarios y documentales.



En el Cine de la Duma: salto al rango, o enseñando la eficacia del trabajo, en *El lobo gris*, San Petersburgo, 3 de febrero de 1908.



### CAPÍTULO III

## EL AUTOR Y LOS ACCIONISTAS ENTRAN EN ESCENA

1912-1913

...esos romances que deforman la verdad y las realidades; provocan, cultivan y embellecen todas las emociones, confusiones, ignorancias, prejuicios y horrores morbosos; y deliberadamente y con habilidad pervierten los corazones y aún más las mentes...

VANZETTI

Al recordar los años de la reacción —1907-1910— Lenin<sup>1</sup> caracterizaba este período así: “El zarismo se encontraba victorioso. Todos los partidos revolucionarios y de oposición habían sido derrotados. Depresión, desmoralización, divisiones, discordias, traiciones y pornografía en vez de política. Existía una creciente tendencia hacia el idealismo filosófico; el misticismo servía como una capa para esconder las inclinaciones contrarrevolucionarias...” Y más adelante, Lenin muestra que precisamente esta derrota física y moral fue la que enseñó a la clase revolucionaria una útil lección.

La literatura fue la primera de las artes que resultó infectada por esta atmósfera social malsana y descompuesta. La muerte de Tolstoi en 1910 pareció una última advertencia a las tradiciones literarias rusas, ya agobiadas por la fascinación que ejercían sobre ella métodos y procedimientos; los nuevos autores llamaban “temas” a sus gestos místicos, y se reían de la vieja obligación de la literatura rusa de ser realista, comunicar ideas e instruir. Los públicos hallaban entretenidas la “locura y el horror” de las obras de Andreiev. Al describir el período posterior a 1906, Masaryk escribió:

En literatura y filosofía, después de la Revolución, se fortalecieron esas tendencias, que, como hemos visto fueron características de la época prerrevolucionaria, especialmente el misticismo y el regreso a la religión. A este renacimiento religioso estaba asociado un alejamiento de la Revolución. Los predicadores más estrepitosos de esos movimientos eran desertores del campo marxista; pero entre los *narodniki* y los revolucionarios sociales, Dostoievski y Soloviev gozaban otra vez de un prestigio acrecentado. En literatura, la decadencia se apreció como una sexualidad estimulante e irritable; la separación entre arte y pornografía era a menudo confusa... Los discípulos de la decadencia se deleitaban en un misticismo religioso.<sup>2</sup>

En uno de sus primeros artículos escritos después de su llegada a América, Ivan Narodny<sup>3</sup> relató la transformación de la literatura rusa de un realismo pesimista (como la obra de Aleksandr Kuprin) a una nueva y vívida ficción erótico-impressionista, con un tufo de sensualismo tipificado por el *Sanin* de Mijail Artsibashev.<sup>4</sup> Este mismo protestó: "*Sanin* apareció con un atraso de cinco años. Esto resultó demasiado para ella; en el momento de su aparición, la literatura había sido inundada por corrientes de pornografía, y mi novela fue juzgada junto con aquéllas". En esa época hubiera sido necesaria una extraordinaria fortaleza para ser un Gorki.

En poesía el sentimiento raramente llegaba a mucha profundidad en esos días, pues se prefería permanecer en una superficie impresionista. El mundo de la música rusa se desvió de su interés por las fuentes nacionales hacia la sensualidad romántica, sentimental y mística, y cambió lo exótico por lo erótico. En 1909, Skriabin, se proclamó a sí mismo teósofo y escribió su *Poema del éxtasis*. Había afinado su sensibilidad hacia lo desconocido y se apartó de sus relaciones con la vida hasta el punto de poder declarar más tarde (en una entrevista en Londres): "... a través de la música y el color, con ayuda del perfume, la mente o el alma humana puede ser elevada afuera o por encima de las sensaciones puramente físicas hasta la región del éxtasis puramente abstracto y la especulación puramente intelectual". La sociedad refinada otorgaba un estado de casi santidad a la finada Madame Blavatski. El año 1910 había sido testigo del surgimiento de dos nuevos movimientos artísticos: la primera exposición de los futuristas y la gran exhibición del *Mir Iskusstva* de Diagilev, signos ambos de los tiempos sociales que corrían. El arte estaba tratando de cortar sus últimos vínculos con sus fuentes populares.

Al alcanzar la decadencia a grupos mayores, el teatro se convirtió en su cuartel general. Cuando Pavel Orlenev se trasladó a América por segunda vez en 1912 expresó su disgusto respecto de la condición del teatro ruso en términos asombro-

samente francos, si se considera que planeaba regresar a su patria.

La pornografía y lo sensacional mantienen su influencia en los ánimos. La censura sigue el camino marcado por la policía. Las sociedades intelectuales que conducen a un pensamiento avanzado son desalentadas, pero las muestras de bajas normas morales no sufren tropiezos. La clase de espectáculo que corresponde a la comedia musical sugestiva de los escenarios de ustedes nunca es suprimida. Pueden imaginarse qué frutos está produciendo tal política. Además de aquellos atroces dramas "psicológicos", está floreciendo el *burlesque* de los viejos tiempos, basto y vulgar. Parece que el despertar intelectual de los años de la revolución ha sido seguido por un sueño más pesado todavía.<sup>5</sup>

Esta desintegración de la sociedad y el arte no se había extendido al extremo de que hasta el cine —infalible espejo de gustos— contribuyera a ella, como se podría suponer. Había que esperar la amplia decadencia moral que seguiría a la guerra antes de que la pantalla pudiera demostrar qué poderoso aliado de la descomposición podía ser. En 1912, solamente se animó a un ligero condimento de pornografía \* y dar la bienvenida a los enfoques que estaba realizando la literatura decadente.

En las alturas de su retiro apartado de los problemas reales de la sociedad contemporánea fue donde la literatura y el teatro descubrieron un nuevo tema para violentas discusiones: el cine. Leonid Andreiev encabezó la cruzada. Alexander Kaun, su biógrafo americano señaló cómo su búsqueda de "otra realidad" lo llevó a pasar de un entusiasmo de corto vuelo a otro; se apasionó intensamente por la fotografía en colores, los viajes por mar, el alcohol, el cine, etc. En 1911, después de un período en que sus éxitos teatrales disminuyeron, Andreiev bosquejó un plan para la reforma y renacimiento teatral escrito en forma de brillante exhortación, titulada *Carta sobre el teatro*. Aconsejaba al teatro que concentrara exclusivamente sus esfuerzos en los "dramas internos del alma" y "la expansión de la pan-psiquis", y alegó contra el terco teatro para que abandonara la actividad, los movimientos de masas, en resumen, toda "reproducción de vida visible y física",<sup>6</sup> la cual debía ser dejada al cine, al que pertenecía naturalmente. Dichas *Cartas*, en realidad un manifiesto, no fueron publicadas hasta fines de 1913, pero con su espíritu de "cruzado" llevó el tema del cine a cada té o velada literaria a que concurría. Aunque su

\* Como testimonio, este anuncio discreto en *Vestnik Kinematografii*: "¡Sesiones para adultos! Películas del estudio Saturn. ¡Grandiosos temas picantes! Venta y alquiler".

primer trabajo cinematográfico, una adaptación de su drama *Anfisa* para Thiemann y Reinhardt (estrellas: Roshchina-Insarova y Maksimov), no fue producido hasta 1912, su indudable y poderosa influencia estaba tras los primeros ensayos de otros autores conocidos que escribieron para el nuevo medio.

El negocio del cine recibió a los escritores con los brazos abiertos. Los intereses literarios hasta pueden haber sido alentados por los productores, ya que tan oportuna resultaba la entrada en escena de los autores. En Europa, la industria estaba rompiendo los prejuicios de los círculos artísticos por muchas razones materialistas: el creciente apoyo financiero del cine necesitaba disminuir el riesgo de su inversión y el nombre de un autor conocido se consideraba un factor de solidez en la nebulosa materia de la concurrencia de público. En Alemania, la Sociedad Goethe organizó la lucha contra la nociva influencia del cine, pero en 1913 comenzaba a verse derrotada debido a la aceptación de películas, debidas a la pluma de escritores experimentados y noveles. Gerhart Hauptmann adaptó su novela *Atlantis* para una superproducción hecha con dinero dinamarqués y alemán, y Hans Heinz Ewers ayudó activamente a Paul Wegener en la realización de una serie de argumentos sobrenaturales, que comenzó con *El estudiante de Praga* (1913). Las películas italianas habían conquistado tales alabanzas universales, que d'Annunzio y Henryk Sienkiewicz no sintieron disminuida su dignidad por su vinculación con *Cabiria* y *Quo vadis?*. Pierre Decourcelle y Eugène Gugenheim habían organizado con sus amigos "La Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres", cuyas producciones fueron financiadas y distribuidas por la omnipotente Pathé Frères.

La idea de que el supremo elemento en el rodaje de una película era el argumento, estaba ganando fuerza en todo el mundo. Solo en América se confiaba todavía en la ingeniosidad de la cámara, la acción vivaz y los llamativos efectos del movimiento. Tanto Griffith e Ince como otros directores mucho menos importantes permanecían libres como siempre de la tiranía de la literatura clásica. Pero Europa dependía firmemente de la escena, y cada compañía leía con avidez las *Reglas para la composición del argumento* publicadas por Gualtiero Fabbri, el profesor italiano. La mecánica para la elección de los argumentos no estaba organizada todavía y la primera solución que se presentó fueron los concursos. Fue en realidad el primer paso de una compañía rusa que acababa de establecerse, la que ofreció premios de 500, 300, 200 y 100 rublos. Tales concursos no produjeron los resultados deseados porque nadie, incluso los jueces, sabía realmente cómo escribir para las películas, y los premios en dinero se ofrecieron en vano. De este modo se

presentaba como única solución el nombre literario. La Pathé rusa y Janzhonkov compitieron en la cantidad de grandes nombres que podían asegurarse por medio de contratos. Pathé consiguió reunir a Anatoli Kamenski, Mijail Artsibashev, Arjipov, Solomenski y Semion Iushkevich en su lado. Janzhonkov firmó contratos con Arkadi Averchenko, Osip Dimov, Fiodor Sologub (sus teorías sobre la aniquilación de todo continuaban gustando), Amfiteatrov, Chirikov, Aleksandr Kuprin y Leonid Andreiev, pero pronto resultó que la mayoría de ellos contribuyeron nada más que con sus nombres, pues, como había dicho Dimov, Madame Janzhonkova realizó toda la labor argumental. Más tarde, esos nombres de moda fueron agregados a los nombres de los departamentos literarios de esas compañías.

No solo la literatura dio un carácter diferente a las películas desde 1912 en adelante, sino que el teatro estableció una nueva relación con su antiguo rival. Cuanto más evidentes eran las limitaciones del cine, más dispuestos estaban los actores y directores a obtener un poco de dinero extra de él, ya que su posición teatral no estaba amenazada financieramente. Actores dramáticos importantes que hasta hacía poco tiempo habían desdeñado el cine, se agolpaban ahora en los estudios. Durante la convención de hombres de negocios del cine en 1911 se estableció que la inversión anual de esta actividad excedía los 120 millones de rublos. En vista de este hecho, la atracción que el cine ejercía sobre los actores pobremente retribuidos no parece tan inexplicable. Quizá más importante como "prestigio" era el creciente interés, aunque todavía en el plano de la condescendencia y la discusión, de los directores teatrales. Antes de esta expresión de su interés, un pequeño teatro elegante de *burlesques* literarios, llamado El Espejo Torcido y frecuentado por la juventud dorada de San Petersburgo, puso en escena una *Parodia en el Kinematograph* en febrero de 1911, que relataba la historia trillada con un surtido de clisés emotivos y el típico amaneramiento de las peores películas de esa época. Más tarde, cuando Nikolai Ievreinov se hizo cargo de la supervisión artística de El Espejo Torcido, eliminó esa burla del repertorio y señaló "¿Qué pose vulgar: demostrar desprecio hacia el cine!" Fiodor Kommisarzhovski se tomó un amigable interés por el cine, defendiéndolo contra los ataques del teatro comercial. Kugel, director del respetado semanario *Teatro y Arte*, publicó una serie de "Lecciones de cine". Un examen de *Teatro y Arte* de 1912-1913 revela un brote de interés que se produjo en ese tiempo, expresado en artículos, chistes, cartas al director, etc. Desgraciadamente, dicho periódico fue perdiendo gradualmente sus móviles puros en defensa del interés de los lectores ya que, en 1915, sacrificó su integridad al negociar una columna

sobre novedades cinematográficas dedicada como espacio habitual de publicidad de la industria del cine. El teatro se iba acostumbrando a soportar esta industria emparentada con él que se había conquistado un lugar que él no deseaba.

En contraste con esta actitud más tolerante se hallaba la ciega (y de corta vida, ya que él mismo iba a sucumbir muy pronto al atractivo del cine) intransigencia de Vsevolod Meyerhold. En 1912 publicó una colección de ensayos titulados *Acerca del teatro*. La clave, sobre la que desarrolló toda su teoría teatral era *La cabina*, exactamente contraria al manifiesto de Andreiev sobre la necesidad de que el teatro volviera a sus primitivas relaciones público-actor, a los métodos de la *commedia dell'arte*, y se empleara el cuerpo del actor como un elemento igual en expresión a la palabra hablada. Sin embargo, tanto Meyerhold como Andreiev coincidían en una opinión, y ésta era que negaban vigorosamente el término de arte para el cine. El viaje de Meyerhold a París al año siguiente, donde se encontró con entusiastas del cine como Gabriel d'Annunzio, Guillaume Apollinaire y Édouard de Max, le abrieron los ojos ante algunas de las excitantes posibilidades de este tipo de expresión; pero en 1912 era muy severo:

La importancia del cinematógrafo, este ídolo de la ciudad moderna, está grandemente exagerada por sus defensores. Para la ciencia, esta importancia es indiscutible; el cine contribuye mucho en hacer que la atracción de las demostraciones sea más poderosa para la mente. También puede servir como periódico ilustrado. Para algunas personas (¡horror!) sirve como remplazante de los mismos viajes. Pero en el campo del arte no hay lugar para el cine aun cuando pueda ocupar un sitio subalterno. Es llamado teatro por alguna razón desconocida, y esto puede ser solo explicado por el hecho de que durante el período de la influencia del naturalismo (en el presente el entusiasmo de sus continuadores se ha enfriado considerablemente) el teatro pedía para su servicio todo lo que contuviera en sí elementos mecánicos.<sup>7</sup>

A primera vista puede parecer notable que el cine no usara los procedimientos técnicos experimentales de todas las artes de esa época. Las teorías de Meyerhold respecto del movimiento de los actores vistas desde la perspectiva actual parecen confeccionadas para un cine adolescente, y fueron por cierto adoptadas más tarde por Kuleshov para uso cinematográfico. De los sutiles tonos sombríos de horror de Andreiev y hasta de los experimentos de Skriabin se pueden encontrar vestigios en todas las películas en un período posterior de otro país —la Alemania de posguerra—, las cuales tienen mucho en común con la Rusia de preguerra. Pero esas películas rusas se esforzaban tristemente tras los movimientos artísticos de su época sin absorber más que sus actitudes y temas insanos. La indus-

tria cinematográfica —solo y fundamentalmente una industria— estaba encadenada con firmeza a un bajo nivel de gusto sobre el cual no se podía calcular con seguridad el éxito comercial. Es evidente que el desarrollo técnico del medio ambiente cinematográfico estaba esperando a sus propios artistas y con más alta inspiración.

Las influencias externas que afectaron al cine ruso de 1912 cambiaron completamente su carácter. Los dramas modernos de Dinamarca, con su multitud de afortunadas imitaciones de otros países, se habían convertido en los únicos modelos que a los inseguros productores rusos les resultaba provechoso seguir. La capitulación de la industria del mundo entero al smoking, los vestidos escotados y el pecado, era completa. Hasta en Italia se remplazaba a las multitudes y los pórticos de las películas espectaculares por las suntuosas vestimentas y los lánguidos suspiros de moda de Francesca Bertini, salvo pocas excepciones. Durante 1912, todas las importaciones francesas estaban vestidas a la moda, incluso las películas de los grandes intérpretes de la escena: Sarah Bernhardt (*La Dame aux Camélias*) y de Max (en *Masque d'Horreur*, de Abel Gance).

De este modo, casi desaparecieron las películas históricas rusas. Después de este cambio, la industria cinematográfica se refirió a siglos pasados exclusivamente para celebrar un gran aniversario, como por ejemplo el de 1812, o 1613, año de la ascensión de la dinastía Romanov, o para agregar colorido a algún molde emotivo "sin época determinada". El cine ruso, que había empezado con procesiones de real grandeza y había contratado actores y alquilado vestuarios para continuar dichas procesiones, trataba ahora de galvanizar a su hastiado público con maldades a la moda y con el *guignol*.

En el extranjero se iba haciendo popular la película *guignol*. Era la única irrealidad que el naturalista cine dinamarqués se permitía. Desde allí llegó a Rusia *La novia de la muerte*; Italia siguió a su intento de *Guardia N° 13* con *Ensayo para la muerte* y *El amor de la tumba*. Las compañías rusas dieron un brinco ante la ocasión. Thiemann y Reinhardt realizaron *Atrapado* e iniciaron la popularidad de Maksimov y las de su famosa Serie Dorada con *Cadáver N° 1346*. La Pathé rusa presentó títulos similares: *El cadáver terrorífico* y *La copa de la vida y de la muerte*. Pathé también produjo el primer esfuerzo ruso para combinar los trajes de noche con el *guignol*, titulado *Los secretos de la casa N° 5*, un drama policial de salón salpicado con misticismo, vampiros, fantasmas, etc. Este período del cine ruso podría ostentar como blasón un féretro abierto rampante sobre un campo de sangre teatral, todo rodeado por guirnaldas de lirios y murciélagos entrelazados.

Janzhonkov, que había fracasado al querer popularizar este género tres años antes, estaba demasiado ocupado con una gran empresa nueva para seguir esta moda. Como contaba con el apoyo financiero y las facilidades de la distribución mundial de Pathé Frères, había comenzado la producción, en el invierno de 1911-1912, de *1812*, digna sucesora de *La defensa de Sebastopol* —película destinada a celebrar el centenario de la derrota francesa cuando la campaña de Napoleón en Rusia—. En esta producción se introdujeron muchas novedades en la realización rusa de películas: para el incendio de Moscú, Sabiniski utilizó un escenario en miniatura; los lobos domados por el famoso Durov helaron al público con sus feroces ataques contra los falsos soldados franceses alimentados con trozos de carne cruda. En películas anteriores —rusas y extranjeras— se habían copiado pinturas conocidas, pero los dos directores de *1812*, Uraiski y Hansen, usaron este método al por mayor y reprodujeron (por medio de la composición de cuadros vivos que se arruinaban apenas se iniciaba el movimiento) todos los cuadros de la campaña francesa de Vereshchagin, pintor de temas bélicos.\* El 25 de agosto de 1912, la víspera del aniversario de la batalla de Borodino, la película se estrenó simultáneamente en todas las ciudades de Rusia. A pesar de su inferioridad frente a *Sebastopol* resultó un éxito extraordinario y su crítica sé publicó en todos los diarios del Imperio.<sup>8</sup>

El éxito de *1812* demostró a los grandes negociantes que el cine ofrecía un mediano riesgo en la recuperación de las inversiones, quizá con un pequeño agregado que tornaba provechoso el albur. Janzhonkov ha contado los detalles de las negociaciones que finalizaron, el 8 de setiembre de 1912, con la formación de la sociedad anónima, "A. A. Janzhonkov y Cía." con un capital de 500.000 rublos. Si se considera el margen comparativamente limitado de los negocios del cine ruso durante todo el tiempo en que fue manejado por capital privado, este paso puede ser comparado, respecto de las finanzas cinematográficas rusas, con la fundación en el mismo año de la Famous Players; por Adolph Zukor. Fue el momento en que la historia del cine

\* Los resultados fueron sorprendentes por lo menos para un testigo. Una mañana temprano el actor Kachalov, bastante malhumorado, volvía a su casa a través de la Plaza Roja. La reunión que había durado toda la noche y el balanceo del coche lo adormecieron y cuando se despertó de golpe vio que avanzaban hacia él ¡Napoleón y sus mariscales! Kachalov continuó su camino mientras se pellizcaba. Se le explicó más tarde que se trataba del equipo cinematográfico que aprovechaba las primeras horas de la mañana para usar un fondo real destinado a la escena de la entrada de Napoleón en la abandonada Moscú.



ruso se aparta de la incierta producción de películas hacia una escala mayor y más libre de inversiones y utilidades. Las acciones y los autores célebres ingresaron en el cine el mismo año, y antes de mucho tiempo hallaron que no había lugar más que para uno solo de ellos. Janzhonkov retuvo el control de su compañía como presidente del directorio y la supervisión literaria permaneció en las capaces manos de su mujer. Pero los productores y accionistas perdieron pronto la fe en la atracción del nombre de un autor en la pantalla y dirigieron su atención hacia la "estrella". Desde el punto de vista del público, resultaba natural que el rostro de una estrella, creada por repetición y mantenida tanto tiempo como pudiera ser identificada con sus deseos, sobrepasara al invisible autor. En dos años el autor célebre como argumentista desapareció de los carteles y dejó solo, en un tipo ligeramente más pequeño que el del nombre de la estrella, el título del drama o la novela más popular, adaptado para el cine por un experto.

El año 1913 mostró los resultados del ingreso simultáneo de la literatura y las altas finanzas en la industria del cine el año anterior. El primer signo fue la aparición —en todos los tamaños y formatos— de la literatura periodística del cine. Esquemas de distribución más amplios e intensos necesitaban métodos más regulares de venta, y la revista o el diario era el medio de contacto de los propietarios de salas y compañías cinematográficas con los aficionados.

El primer intento ruso para publicar un diario especializado que se dedicara exclusivamente al cine fue también uno de los primeros del mundo. Resultó del esfuerzo audaz de un entusiasta de 19 años, Vsevolod Chaikovski, que escribió y publicó una revista cinematográfica en 1907.<sup>9</sup> El primer número no fue seguido por un segundo, porque su entusiasmo no había tomado en cuenta la circulación. En Rusia, el primer periódico de cine bien organizado fue (como podría esperarse) publicado por un vendedor de Pathé, Lourié, a fines de 1907. Al terminar 1913, había en circulación, semanalmente, nueve revistas y diarios rusos dedicados a los asuntos cinematográficos.

El productor, Perski, publicó y editó también una revista, con el nombre de *Kine-Journal*. Como Janzhonkov, Perski la había iniciado modestamente en 1910 y en 1913 amplió su formato, junto con el aumento de las ambiciones de la industria cinematográfica. Aunque no sentía ningún interés por los movimientos artísticos de su época, a menudo invitó a colaborar a figuras de esos círculos para que vitalizaran sus páginas con impresiones u opiniones originales sobre el cine y la notoriedad alcanzada por los futuristas moscovitas llamó su atención.

Estos adoptaron al cine sin que nadie se lo pidiera. Con

dinero prestado, un grupo de pintores futuristas encabezados por Burliuk, Larionov y Goncharova consiguieron producir una "película futurista", *Drama en el cabaret Nº 13 de los futuristas*, parodia del predominante género de cine *guignol*. Vladimir Maiakovski, de 19 años de edad, que se había unido a los futuristas en 1911, estaba fascinado por el cine; en las alturas de su éxito público del año 1913 que culminó con la representación de su tragedia futurista titulada *Vladimir Maiakovski*, Perski le pidió que colaborara con algunos trozos demostrativos en su *Kine-Journal*.\* El joven poeta tomó en serio los intereses de Perski y escribió un argumento, el primero de muchos otros:

Mi primer argumento —*En busca de gloria*— fue escrito para Perski en 1913. Uno de los funcionarios de la firma escuchó con atención la lectura del mismo y entonces dijo, desesperanzadamente: "Basura". Volví a casa. Avergonzado, lo rompí. Más tarde, en una gira por la región del Volga vi una película hecha con ese mismo argumento. Evidentemente se me había escuchado con mayor atención de lo que había imaginado.<sup>10</sup>

Maiakovski no trató de ser un escritor de cine hasta 1918, alentado por las libertades posrevolucionarias del cine.\*\*

Durante 1913, San Petersburgo hizo un serio intento para trasladar el centro de la producción cinematográfica desde Moscú. Se formaron entonces tres nuevas compañías en dicha ciudad: Vita, Tanagra y la Asociación Cinematográfica Rusa. Todas ellas planeaban introducir en el negocio del cine a alguno de los ricos talentos teatrales de la capital.

Un oficial de caballería retirado, V. F. Gelhardt, transformó su departamento privado en un primitivo estudio e hizo amplio uso de su gran círculo de amistades artísticas para las producciones iniciales de Vita. Un amigo de Gelhardt dedicado a la literatura, Aleksandr Kuprin, escribió una serie de bufonadas para Giacomin, la estrella de variedades, en las que el mismo Kuprin, traviesamente, tomó a su cargo breves papeles con el mismo espíritu con que organizaba reuniones descabelladas. Otro escritor amigo, Nikolai Breshko-Breshkovski, logró la fortuna de Vita con una historia policial disfrazada de fantasía que se titulaba *El luchador detrás de la máscara negra*.

\* En los números 14, 16, 17 de 1914. Se titulan "Teatro, Cine, Futurismo", "La destrucción del teatro por el cine" y "La relación del teatro y el cine con el arte". El primero está agregado como apéndice a este volumen (pág. 412).

\*\* La búsqueda de argumentos que Perski realizó lo llevó en 1915 a pedir a Vladimir Korolenko un relato para una película, pero Korolenko le ofreció uno "Sin lenguaje" —de dos campesinos rusos en América— que no era "conveniente". (*Iskusstvo Kino*, marzo-abril de 1950.)

Resultaba inevitable que un hombre como Gelhardt, que conocía a toda la ciudad, se acercara a sus amigos bailarines del Ballet Imperial. Persuadió a Maria Petipa, hija del gran coreógrafo, para que interpretara uno de sus números para el cine en *Una noche en el harén*.

Cuando Bistritski formó la Compañía Tanagra, una de sus primeras resoluciones fue contratar al popular comediante Varlamov y a la bella bailarina Smirnova como atracciones seguras. Una vez que obtuvo esto, no se sintió dispuesto a gastar elementos tan finos con los pobres equipos y estudios de Moscú, y resolvió posponer la construcción de su estudio en San Petersburgo y trasladarse con sus estrellas y sus argumentos a Berlín. Allí alquiló un espacio y técnicos en el Bioscop Studios y realizó películas rusas con personal totalmente alemán, incluso el director, Georg Jacobi.

La tercera de las nuevas compañías de San Petersburgo no comenzó con tan buenos auspicios. Las primeras películas de la R. K. T. (Asociación Cinematográfica Rusa) fueron recibidas fríamente, y obtuvieron apenas una distribución; su tercera película fue censurada irrevocablemente. Era ésta una versión cinematográfica en gran escala de la novela naturalista *Iama*, de Kuprin, que no pudo verse publicada hasta después de la revolución. Como la R. K. T. había arriesgado todos los fondos que le quedaban en este ambicioso proyecto, se vio obligada a retirarse de la producción cuando *Iama* fue archivada.

Las firmas moscovitas agregaron el ballet a sus programas como una novedad y compitieron por los servicios de las estrellas del Ballet Imperial de la Ópera Bolshoi. Iekaterina Geltzer era muy solicitada, pues su talento para la mímica igualaba a su fama respecto de la técnica del ballet. Realizó una película corta para Pathé de la Bacanal de *Samson et Dalilah*, y otra más larga con la historia completa de *Coppelia*, con Zhukov y Riahtsov. Bailó un *Nocturno* de Chopin y un *Momento musical* de Schubert (con Tijomirov) para Thiemann y Reinhardt. El ballet nunca logró un lugar estable en los programas de las películas rusas, aunque una de las estrellas cinematográficas, Vera Coralli, surgió del ballet (después de lastimarse un pie, lo que la obligó a apartarse por un tiempo de sus presentaciones teatrales) y las bailarinas en el papel de heroínas proveyeron un interés romántico aun a través del primer período cinematográfico posrevolucionario.

Insatisfechos con la fría acogida al *guignol*, Thiemann y Reinhardt adoptaron por imitación otro género francés —el drama sentimental— donde la intriga dramática se remplazaba por las sensaciones conmovedoras de figuras irreales vestidas con el mejor gusto de la moda. Los mismos títulos de las

Series Doradas de 1913, de Thiemann y Reinhardt (la mayor parte dirigidas por Protazanov) son reveladores: *Cuán hermosas, cuán frescas eran las rosas* (episodio de la vida de Turgenev); *Cómo sollozaba el violín*; *El vaso destrozado*; *Por cada uno que juega, otro paga*; *Cómo sollozaba el alma de un niño*, y *El sueño que pasa, alcanzado solo una vez*. Este período sentimental fue resumido por una de las Series Doradas, (*Las llaves de la felicidad*), el mayor éxito económico conocido del cine ruso prerrevolucionario. Se realizó sobre la novela más vendida de su época y su éxito se debe más que a su origen a las cualidades de la película. La autora, Verbitskaia, que hizo también la adaptación cinematográfica, había sido descrita como la Kathleen Norris de Rusia, y gozó del mismo gran favor del público y del mismo desprecio de los círculos intelectuales que se atenían a los mismos sentimientos y clisés sexuales. El público de la película se dobló y cuadruplicó. En una de las salas de San Petersburgo, el Gigantic, los precios de las 900 butacas se aumentaron de 30 a 70 copecs y se llegó a recaudar 28.550 rublos en una explotación de dos semanas. En cada sala donde se exhibió *Las llaves de la felicidad* se vendían las entradas con varios días de anticipación y los carteles "Solo lugar de pie" estaban colocados día y noche. Con las utilidades de esta única película, Thiemann y Reinhardt pudieron instalar en su estudio un equipo moderno completo.

El éxito de *Las llaves de la felicidad* produjo confusión en las fórmulas de los otros productores. Consciente de sus nuevas responsabilidades financieras, Janzhonkov pasaba de uno a otro tipo de película, y ensayó los temas históricos, los de la vida contemporánea, comedias, fantasías, películas judías, y dramas de sociedad en rápida sucesión; la transición de las películas históricas al moderno drama psicológico fue realizada por Janzhonkov con gran desconfianza. Una sola cosa resultaba clara para él y sus accionistas, y era que las películas en que aparecía Mozhujin, cualquiera fuera su tipo, no producía pérdidas financieras. Aunque Ivan Mozhujin había sido apenas notado en sus primeras excursiones del teatro al estudio cinematográfico, ahora sus grandes ojos magnéticos, claros rasgos y noble porte estaba formando un "público Mozhujin". Su único rival, en calidad y popularidad, era Maksimov, el cual estaba unido a Thiemann y Reinhardt para siempre desde *Las llaves de la felicidad*. Es dudoso que Maksimov se hubiera convertido alguna vez en "astro" o que hubiera ascendido a cualquier altura si no hubiera resultado una verdadera copia (en impecable traje de noche, a todas las horas del día) de un favorito extranjero, el actor dinamarqués, Valdemar Psilander ("Garri-son"). Los rostros de Psilander, Asta Nielsen y otras estrellas

dinamarquesas abundaban más que las de los actores del país en las tarjetas postales rusas. Actrices que pudieran conquistar algo de la atracción de Asta Nielsen para la producción rusa eran buscadas por todas partes. La Compañía "Creo", de Varsovia, halló una rival de Asta Nielsen más grande de lo que había sospechado. Era Apolonia Chalupiec, actriz de 16 años que había estudiado danzas y que había atraído la atención del Teatro Nacional. Comenzó su carrera cinematográfica con *Esclava de la pasión, esclava del vicio* (¡presentada como "autobiográfica"! ) y esta promisoría actriz adoptó un nombre más fácil para los carteles: Pola Negri.<sup>11</sup> En menos de un año de actuación en películas polacas, Pola Negri interesó a los productores alemanes y fue invitada a trasladarse a ese país.

Otro gran talento cinematográfico salió de la periferia del Imperio ruso, cuando un músico del ejército llamado Stiller llevó a su hijo Mauritz de Helsingfors a Suecia, para salvarlo del servicio militar obligatorio del ejército ruso. Tanto el posterior cine ruso como el finlandés aprendieron mucho de la labor original que Mauritz Stiller realizó en Suecia. Afortunadamente para el primero, se produjo otro movimiento en dirección opuesta: uno de sus grandes colaboradores, Edward Tisse, pronto iba a trasladarse de su Suecia natal al país de su madre, Rusia.

En 1913 se festejó el tercer centenario de la dinastía Romanov. Todos los teatros imperiales prepararon para la ocasión obras y producciones especiales: *La elección de Mijaíl Romanov como zar* en el Aleksandrinski, *1613* en el Mali. Meyerhold, quizá no muy inocentemente, preparó una producción de Strauss, *Elektra*, para el Marinski, y todos los diarios reaccionarios cayeron sobre él con editoriales acerca de la impudencia de presentar, en el tercer centenario de la dinastía Romanov, un espectáculo en que los personajes reales eran decapitados. También, fue un poco exagerado el disgusto sentimental que ocasionaron en algunos barrios los sellos de correo que conmemoraban el tricentenario. Causaron pena a los patriotas porque los sellos debían ser lamidos y marcados con el matasellos. El jubileo fue celebrado por todas las artes e industrias y además, naturalmente, por el cine.

En la nueva atmósfera alentadora de una industria que empezaba a asentarse, Drankov volvió de su retiro. Persuadió a A. G. Taldikin, propietario de una sastrería teatral para que proveyera el capital y se dividieran las ganancias,\* y de nuevo Drankov tuvo dinero para sus grandes empresas. Cuando Janzhonkov anunció la producción de una grandiosa película para

\* Drankov le había prometido a Taldikin cumplir con su sueño más acariciado: ¡tratar personalmente al zar!

el jubileo (cuatro actos), *El advenimiento de la dinastía Romanov*, Drankov, con toda una sastrería teatral a su disposición, trató de socavar ese proyecto procurándose el patrocinio del propio zar,\* y lanzó un proyecto más ambicioso aún —*Tricentenario del advenimiento de la dinastía Romanov al trono*— en siete actos, prometiendo llevar la historia hasta la coronación de Nicolás II. En realidad, Drankov planeó utilizar las películas que se habían tomado en esa coronación, pero no pudo hallarlas y es discutible que realmente existiera un *cameraman* en Rusia en esa época. Los días de Lumière, Doublier, Mesguich ya se habían convertido en prehistoria para la industria cinematográfica rusa.

Algunas ideas sobre los procedimientos empleados en la realización de la película de Drankov sobre los Romanov y los métodos generales de la producción rusa en 1913, pueden hallarse en las memorias de Mijail Chejov:<sup>12</sup>

Poco después de haber ingresado en el Teatro de Arte de Moscú, fui invitado a trabajar para el cine. Me sentí halagado y excitado. Tan pronto como acepté, el hombre (Drankov) que había hecho la sugestión comenzó a hablar de honorarios. Agitaba los brazos en el aire y avanzó hacia mí, llevándome hasta un rincón. Allí nos detuvimos. “¡Piense esto! ¿Qué le brinda la pantalla? ¡Gloria! ¡Usted será famoso! ¡Todo el mundo lo conocerá! ¿Y quién hará este milagro? ¡La pantalla! ¿Entiende? ¡Y además ganará trece rublos! Acepte y todo quedará arreglado.” Por lo que a mí concernía todo estaba “arreglado” cuando el hombre comenzó a agitar sus brazos. Acepté. El hombre desapareció instantáneamente.

La película para la cual había sido contratado estaba destinada a celebrar el 300º jubileo de la dinastía Romanov. Parte de la película debía ser filmada en una de las pequeñas ciudades de Rusia (¿Nizhni Novgorod?). Significaba dos días en tren y dos días en un terrible hotel provinciano. Era invierno y caía una helada rigurosa. Una vez allí fuimos enviados a una especie de fría construcción parecida a un cobertizo donde nos maquillaron y vistieron con las ropas requeridas. Los actores eran impertinentes, bebieron en cantidad y trataron de congraciarse con el director (Nikolai Vasiliev), que tenía cabello entrecano, cara abotagada y las características de un genio; tenía miedo de las escaleras y debía ser sostenido sobre ellas en tanto que cerraba los ojos y emitía gritos lastimeros.

El primer día fui ubicado en una alta colina. La cámara estaba al pie, cerca de un portal. Yo interpretaba al zar Mijail Fiodorovich. Mientras me aproximaba al portal escuché voces exasperadas que me gritaban: “¡Abdica del trono! ¡Apúrate! ¡Faltan solo dos metros! ¡Apúrate! ¡Abdica!” Yo abdiqué con toda la rapidez posible. A mi izquierda hallé de pronto al actor principal. Estaba vestido como un sacerdote, y mientras me llevaba de la mano, profería al mismo tiempo varias obscenidades. La “toma” duró largo rato...

\* No solo aseguró el gran duque Mijail la gracia de su hermano sobre el proyecto, sino que abrió los guardarropas del Museo Histórico para que los usara Drankov.

Pasé la noche muy incómodo en el sucio hotel y a la mañana siguiente me hallé en estado lastimoso. El día comenzó al llegar la policía, que echó a los aldeanos locales, quienes, al ver nuestras coloridas vestimentas, se habían acercado a nosotros con peticiones en que hacían públicos sus motivos de queja contra el gobierno local. Una vez que los solicitantes fueron apartados, se inició el "rodaje". Me hicieron colocar a horcajadas sobre un caballo y se me dijo que cabalgara hasta el grupo de árboles más cercano... El "rodaje" me angustiaba cada vez más y me sentía dispuesto a alejarme de mis benefactores y echar por la borda la prometida gloria y los trece rublos.

Esa noche el productor dio una cena en honor del jefe de policía y otros funcionarios del lugar. El jefe era un hombre de buena presencia, gallardo bigote retorcido y gran número de medallas sobre el pecho. La cena comenzó con un solemne discurso. Cualquiera que lo escuchara podría imaginar que la persona de la cual todos y cada uno de los propietarios de salas cinematográficas, tanto como el éxito artístico y material de toda esta industria en Rusia, dependía y siempre dependería, de ese jefe de policía. En contestación..., él no podía expresar sus ideas en una forma tan sucinta como el productor. De pronto y sorpresivamente la solemnidad se transformó en una atmósfera de afecto y cada uno abrazaba a los demás mientras cambiaba y firmaba fotografías. El jefe de policía firmó una que representaba algún monumento.

Al día siguiente me encontraba en camino de regreso hacia Moscú. La filmación no había terminado todavía, pero yo había rehusado de plano a seguir tomando parte en ella. Otro actor, contratado en mi lugar, fue enfocado solamente desde atrás, de tal modo que sus tomas podían ser combinadas con las mías.

Como Pathé no realizó su propia película del jubileo, sugirió a los dos rivales un plan para distribuir ambas películas. Así aparecieron simultáneamente y la película de Janzhonkov, más modesta, fue reconocida como la mejor, tanto dramática como históricamente. Drankov reasumió su vieja guerra con Janzhonkov. Cuando oyó que su rival estaba preparando una expedición al Cáucaso para filmar *La conquista del Cáucaso* con el actor armenio Shajatuni en el papel de Shamil, Drankov halló un nuevo director, Chorni, ayudante de Max Reinhardt, y siguió a Janzhonkov a aquella región. Ambos grupos realizaron prácticamente el mismo film. La novela de Goncharov, "El acantilado", comenzó a ser producida por las dos compañías. Drankov con un reparto compuesto con el personal del Teatro Imperial Aleksandrinski y Janzhonkov con actores de varios teatros de Moscú más su carta de triunfo: Mozhujin. Janzhonkov ganó y Drankov, después de unos pocos ensayos importantes, como el de Pavel Orlenev en *Crimen y castigo* y el celebrado actor judío, Rafael Adelheim en *El secreto del retrato del profesor Insarov*, se retiró hacia la menos riesgosa esfera de los simples melodramas y burlones vodeviles con Tío Pud (V. Avdeiev).

Varsovia iba asumiendo una posición importante en el mer-

cado europeo con su prometidora actriz Pola Negri. Y de Varsovia fue de donde surgieron las primeras películas judías genuinas en 1912, para lo cual se empleó a los actores de los teatros judíos, especialmente al famoso Fishson, en *El Dios de la venganza*, de Sholom Asch y *Satan*, de Gordin. Las primeras compañías judías de Varsovia fueron Sila (Fuerza) y Variag, establecidas por dos mujeres, Ielizariantz y Stern. En 1913 se constituyeron dos firmas más, Mintus y Kosmofilm, que realizaron solo adaptaciones de la escena judía, todavía más lacrimosas, si fuera posible, que las producciones contemporáneas rusas. A menudo se llevaron al estudio producciones íntegras, puestas en escena y filmadas exactamente como en el teatro. En esa época Pathé produjo varias películas judías más, de acuerdo con su viejo plan, o sea, que contrataba tan pocos judíos como fuera posible. Las películas judías de mayor interés general fueron las dirigidas por Arkatov.

El público cinematográfico estable comenzó a seleccionar sus películas por el productor y los actores, y aun por el director. La atención que prestaba a los directores extranjeros —Urban Gad de Dinamarca, Léonce Perret y Louis Feuillade de Francia, Max Mack de Alemania y Mario Caserini de Italia— era compartida por los directores rusos recientemente conocidos. El "crédito" de los directores del estudio Thiemann y Reinhardt eran Vladimir Gardin (que compartió el éxito de *Las llaves de la felicidad*), Iakov Protazanov y Aleksandr Volkov, que aprendió su oficio en la escuela sentimental. También Sabinski, de la debilitada Pathé rusa, se unió a Thiemann. Janzhonkov tenía igualmente un conocido grupo de directores: Piotr Chardinin, al que se confiaban las películas más importantes, y Wladyslaw Starewicz, al que Janzhonkov había descubierto en una forma divertida.<sup>13</sup>

Uno de los ayudantes de Janzhonkov había recibido el encargo de mantener un servicio de búsqueda, no solo de informes sobre el negocio del cine, sino de cualquier cosa que pudiera interesar remotamente a un productor, tanto en materia argumental como hallazgo de gente nueva. Dicho empleado le refirió que un joven tenedor de libros de Vilna, Polonia, había ganado el primer premio por el disfraz más original en tres sucesivas mascaradas de Navidad. Interesado, Janzhonkov pidió a ciertas relaciones que tenía en Vilna que hallaran algún dato más acerca del joven amigo Starewicz y le informaron sobre sus escasos ingresos, su éxito en la escuela artística y su gran colección de mariposas e insectos. Se le hizo una consulta y en seguida llegó a Moscú dispuesto a hacer cualquier trabajo en el estudio. Mientras realizaba varias tareas de diseño aprendió perfectamente el trabajo de todos los demás. Sin ninguna pre-



paración previa adquirió conocimiento tanto de la fotografía inmóvil como de la fotografía animada. Su infinita paciencia halló un empleo ideal al introducir la fotografía cuadro por cuadro en Rusia, para animar muñecos. Su primera película con esta técnica fue *La hermosa Leukanida* (1912), interpretada totalmente por modelos y reproducciones en conjunto de sus queridos coleópteros. Después de varias experiencias con este método de animación dirigió su inventiva hacia los dibujos animados y produjo la primera de estas películas en Rusia, *La cigarra y la hormiga*, de una fábula de Krilov. Pero sus hábiles trabajos de animación de modelos de insectos y figuras de animales fueron los que le dieron renombre y el primer éxito a Janzhonkov en el extranjero. La técnica de muñecos modelados o ensamblados, animados en fotografía cuadro por cuadro, no era original de Starewicz; Emile Cohl, y realizadores británicos y norteamericanos habían empleado ya ese método en fechas anteriores, pero pocas veces con una agudeza tan gentil y un encanto como el que muestran las películas de Starewicz. Se deleitaba en dar a sus figuras de insectos características humanas, como en *La venganza del cameraman*, donde el insecto-marido de mal genio y el escarabajo-mayordomo recuerdan los grabados de Grandville.

Otro director empleado como artista dramático por Janzhonkov fue su rival Protazanov en los años anteriores a la Revolución. Ievgeni Bauer había empezado a trabajar como director y decorador en los estudios de Pathé y Drankov; entre otras obras dirigió *El secreto del retrato del profesor Insarov* e hizo los decorados de la gran película de Drankov sobre Romanov. Pero solo cuando su asociación con Janzhonkov, en que dio casi rienda suelta a su talento singular, mostró Bauer lo mejor de sí mismo y dejó un perdurable influjo en la historia del cine ruso.

El público cinematográfico de las salas rusas tenía apariencia distinta a la de los públicos metropolitanos de cualquiera de los otros centros mundiales. El entretenimiento que halló el zar y la familia real en el cine fue imitado por las clases altas. Es bien conocido el hecho de que constantemente el fotógrafo de la corte debía filmar los placeres privados de la familia real: las princesas jugando al tejo, el zar y su séquito masculino cuando se zambullían en el lago, etc.\* Para que el zar disfrutara personalmente del cine hasta tener una sala privada instalada en el palacio de Tsarkoie Selo, debía haber algún noble

\* Muchos miles de pies, por lo menos, fueron usados en este "cine familiar", cuyos principales fragmentos fueron incorporados por Esther Shub a su *Caida de la dinastía Romanov* (1927).

deleite en él. Si el gran duque Mijail Mijailovich, fotógrafo aficionado, patrocinaba a Diagilev en la corte y apoyaba a Drankov en singulares ocasiones, y podía, como *hobby*, mantener una sala cinematográfica en Tashkent, debía haber algo apasionante en ese pasatiempo, lo que aumentaba la extraña atmósfera que en general rodeaba a este gran duque. Así pues, ir al cine se puso de moda y cada nueva sala que se construía separaba en forma exagerada las comodidades para el elemento elegante y algunas veces, para la aristocracia. Las ricas pieles y los sombreros elegantes sentían un desprecio natural por las producciones nacionales, y preferían cualquier película extranjera a sus equivalentes rusas. El Teatro Soleil no exhibía más que películas foráneas, y *Quo Vadis?* en esta sala tenía el público más adinerado, si se juzga por la cantidad de carritos que vendían *kvas*, golosinas y artículos de uso menos grato, que permanecía frente a la sala en la época de la presentación de esta película. La serie de *Fantomas* comenzó a llegar de Francia ese año y todo el mundo, incluso la familia real, siguió las hazañas de Fantomas y Juve con excitación infantil. Fuera de los grandes centros, donde un público diferente pagaba precios más bajos, otras dos películas extranjeras fueron grandes favoritas: *Les Misérables* con Henri Krauss, y una versión de *Germinal* de Zola, descuartizada por la censura rusa bajo la reglamentación que prohibía presentar cualquier forma de trabajo pesado,\* pero que exhibía todavía bastante contenido social como para atraer el escrupulosamente protegido público de la clase trabajadora.

En su número del 19 de abril de 1913, el periódico norteamericano, *Moving Picture World*, publicó en su Departamento de Proyecciones una carta informativa firmada por un tal Nicolas J. Bluman, de la sucursal moscovita de la Agencia de Ventas M. P.:

Hay entre 800 y 1000 salas aquí, las más grandes tienen solo alrededor de 200 o 300 butacas y casi siempre están en el segundo piso... Y sin embargo, no hay salas que puedan jactarse de tener dos máquinas, lo más cercano a esto son dos ambientes separados en el mismo piso con una máquina cada uno. La mitad del programa es exhibida en un ambiente y el público entonces se dirige lentamente

\* Una circular oficial, fechada en agosto de 1913, pedía "la atención más estricta respecto de las películas que trataban la vida de los trabajadores, y bajo ninguna condición podía permitirse la exhibición de películas que describieran formas pesadas de trabajo, actividades subversivas, ni aquellas que contuvieran escenas que podrían levantar a los obreros contra sus patrones, películas de huelgas, de la vida de campesinos explotados, etc." (Citado por V. VISKNEVSKI, en *Kino*, 11 de marzo de 1936.)

al otro, ¡para ver el resto! La proyección es invariablemente mala y existe solo una sala que transforma la corriente trifásica de la ciudad en corriente continua para la lámpara de arco del proyector. ¿Puede usted esperar buenas películas en estas condiciones? Sin embargo se ven aquí las películas mejores y más nuevas de América y Europa, y es digno de mención que el público es de una clase mucho más elevada que la de cualquier otro de los sitios más importantes del resto de Europa. He visto a menudo altos oficiales en uniforme sentados en salas locales y no puedo decir por cierto lo mismo de Alemania o Francia. Los precios de entrada son altos y siempre se encuentran "casillas" abiertas detrás de las butacas que tienen cada una de cuatro a seis sillas y cuestan cinco rublos (\$ 2.50) en total...

El comentario del director respecto a esta carta era que "me parece que debe haber un espléndido campo para algunos norteamericanos emprendedores en las más grandes ciudades de Rusia..."

En julio de 1913, alrededor de sesenta miembros de empresa de la Asociación Educativa de Hombres de Negocios Rusos concurren a la convención de Chicago de la Motion Picture Exhibitors' League con el propósito de estudiar los métodos de exhibición. Se quedaron asombrados por el alcance de una industria que apenas comenzaba a ser notada en su propio país, y escribieron a su amigo en la Duma, F. I. Rodichev, para llamarle la atención sobre las posibilidades de alentar su desarrollo en Rusia. Hemos encontrado luego algo acerca de esta carta en un informe del departamento de policía (!) ¡sometido al zar! Por más que él y su círculo se entretuvieran con las películas, la idea de que llegaran a sus súbditos de los más bajos niveles aterrorizó bastante al zar como para que escribiera esta nota al margen del informe policial:

Considero el cinematógrafo como una diversión vacua, inútil y aun perniciosa. Solo una persona anormal puede colocar este negocio desechable en el mismo nivel que el arte. Es una completa tontería y no debe dársele importancia a tal hojarasca.

A pesar del privado anuncio del zar, ciertas personas "anormales" continuaron considerando arte a la industria cinematográfica, especialmente un arte literario, A. S. Suvorin, rico editor de San Petersburgo, había creado un teatro que era considerado con el mismo respeto que los imperiales. Para mantener su repertorio internacional al día Suvorin enviaba todos los veranos a Europa a su director y principal actor, Boris Glagolin, a inspeccionar y adquirir los nuevos dramas de Shaw, Hauptmann y Rostand. En el verano de 1912, Glagolin también inspeccionó los estudios de Pathé Frères en París y llevó de vuelta a San Petersburgo un nuevo entusiasmo y un nuevo hobby para los intereses literarios de Suvorin. Al año siguiente

te, en el almacén de decorados en Fontanka, directamente detrás del Teatro Literario-Dramático de Suvorin, el ingeniero Gakkel construyó un estudio cinematográfico en veinticuatro horas, con equipos importados de Francfort. La nueva compañía cinematográfica de Glagolin se llamó "La Cinta Rusa" (una película se llamaba una "cinta") y dieciséis amigos y actores invirtieron en acciones de 500 rublos cada una un capital básico de 250.000 rublos; de éstos, 6.000 pertenecían a Suvorin.

La literatura había hecho nacer esta compañía y el gusto literario era su principal propaganda. Todos los "autores de nombradía" de Suvorin, vivos y muertos, fueron llevados a la pantalla en la escala de producción *amateur* de Glagolin en los tres años siguientes: Kuprin escribió una historia original para el cine sobre la vida judía, *El cobarde* —que fue vendida a los Estados Unidos—; Leonid Andreiev adaptó uno de sus relatos como *La historia de una muchacha*; Glagolin adaptó dos cuentos de Chejov, *Una hija de Albión e Ilegal*; la dramatización de *Fiametta*, de Boccaccio, por Burenin y de *El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, realizada por Burenin dio "tono", y *Enrique de Navarra* de Devereux (filmado en Reval) "envergadura" a la empresa de Glagolin. Mantuvo su posición de aficionado con el objeto de abandonar las grandes ganancias y los dolores de cabeza unidos a la distribución, y alquilaba sus negativos a los distribuidores de las más grandes compañías para su presentación. La entrada del aficionado en un arte indicaba al menos la llegada de ese arte a la adolescencia.

A considerable distancia tanto del Palacio de Invierno como de Fontanka estaba en marcha una interesante polémica en la prensa bolchevique.<sup>14</sup> Firmada por "Ivan Petrovich", se presentó un llamado para la organización de un teatro de trabajadores, con este razonamiento:

...Debido a su posición en la producción, el trabajador es una persona principalmente activa, y por lo tanto le gusta la acción, la dinámica de la vida y ama con todo su corazón el teatro como arte dinámico.

Por esto llena las salas suburbanas, aplaude agradecido a los actores sin talento y acepta con animación hasta los contenidos de las obras antiartísticas y sin gusto, ofrecidas por los empresarios suburbanos.

Por esto va al cine y brama allí frente a las tontas payasadas del barato Glupishkin y vuelve a vivir sinceramente los "trágicos tormentos" de la "brillante" Asta Nielsen.

No se puede ignorar la influencia seria y extremadamente dañosa del teatro barato y del cine sobre la psiquis proletaria...

Es absolutamente necesario satisfacer esta sed de sensaciones estéticas desconocidas en el teatro suburbano y el cine ya existentes; es absolutamente necesario establecer el propio teatro de los trabajadores.<sup>15</sup>

Este asunto fue proseguido por "A. T." que concordaba con las premisas de "Ivan Petrovich", pero se extendió considerablemente para aclarar ciertos conceptos erróneos y entre ellos su total rechazo del cine:

El cine en sí no es pernicioso. En circunstancias propicias puede no solo realizar películas brumosas sino cumplir una tarea que conocemos: el desarrollo de las masas. Y hasta podría convertirse en un guía artístico. El problema se halla solamente en que el cine está en manos de personas que buscan un único fin: provecho, y así, del cinematógrafo al arte hay "una distancia enorme."

Sin embargo, las sociedades culturales y educacionales pueden hacer algo también en este campo. Es absolutamente necesario para ello lograr un acuerdo con los propietarios de los cinematógrafos (salas), y garantizarles para ciertas exhibiciones un número definido de clientes, y distribuir las entradas de dichas exhibiciones entre los miembros de aquéllos, etc. Desde luego, a condición de que la elección de la película debe estar en manos de la sociedad...<sup>16</sup>

La última palabra —por el momento— y posiblemente la palabra oficial, respecto a este tema, fue publicada por Vladimir Osipovich Zelenski, escrita con el nombre de "Leonti Kotomka". Su artículo, titulado "El cinematógrafo y los trabajadores" se inicia con la demostración de la extraordinaria accesibilidad de las salas cinematográficas para todas las clases, incluso la clase trabajadora:

Bueno en idea, este teatro democrático podría aparecer por su contenido una personificación de la vulgaridad burguesa, de cálculos comerciales, un esclavo de los gustos de las corrompidas altas clases sociales, un siervo del capitalismo. Cinedramas falsamente sentimentales con empalagosa moralidad filistea. Comedias que resultan primitivas y desprovistas de contenido. La prensa cinematográfica ve todo esto y comprende su relación con el militarismo y la moda parisiense (pornografía). Pero solo en muy raras ocasiones mira más allá.

Películas educativas, históricas y científicas aparecen en la pantalla solo en muy pocas oportunidades. En su lugar, celebridades cinematográficas, de mímica torpe, antinatural y exagerada, enseñan al público gustos insanos y antiartísticos.

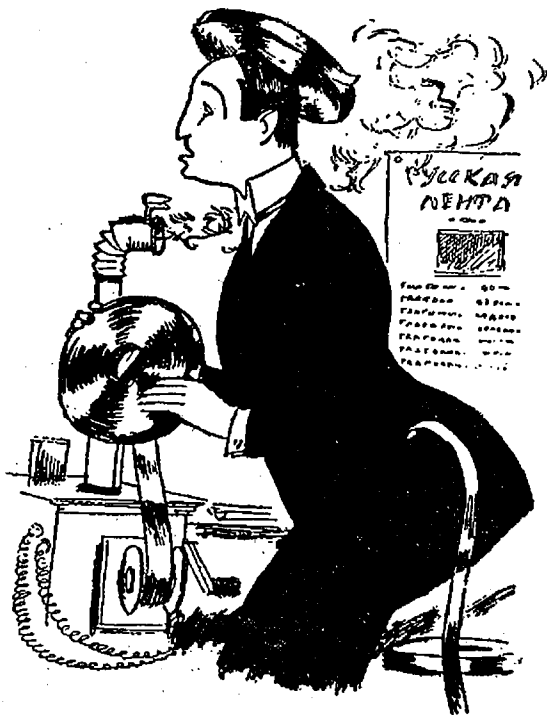
Los comediantes fuerzan la risa de los espectadores mediante muecas, cacharros rotos, ropas destrozadas, caídas girando la cabeza, y un humor primitivo y tosco, lejano del noble "reír entre lágrimas". Cuando el cine moderno ensaya temas que tocan los intereses de clase, sus *leit-motivos* son invariablemente o reaccionario-burgueses o hipócritamente liberales.

Pero el cine puede ocupar un lugar destacado en la vida de la clase trabajadora. Puede hablar acerca de la vida de dicha clase.

Puede hablar de la vida de los trabajadores de todos los países y abrir las páginas del arte internacional y la riqueza científica de los libros, reflejar todos los fenómenos de la vida social en ilustraciones vívidas, para demostrar el avance de la clase trabajadora en todas partes. La tarea de democratizar el cinematógrafo, en las presentes condiciones es impracticable. Existen algunas mejoras posibles en las

salas cinematográficas destinadas al establecimiento del cine de los trabajadores. Se ha hecho una propuesta en que se solicita la exhibición de temas clásicos, etnográficos e históricos. Es necesario, por lo tanto, tener presente que la demanda es grande y seria. Desarrollados gradualmente, los cinematógrafos de los trabajadores pueden dar a luz una correspondiente compañía filmadora. Pero todo esto será solo una mejora parcial del cine.

Sería interesante saber quiénes, entre los obreros cinematográficos rusos, leyeron este programa el día en que fue publicado: 30 de marzo de 1914.



Boris Glagolin,  
del álbum de Remizov, *El teatro y lo demás*.

## CAPÍTULO IV

### UN IMPERIO TAMBALEANTE

1914-1917

Nuestras últimas semanas en Peterhof fueron muy activas: reuniones, recepciones oficiales, dos bodas, y las maniobras —todo esto transcurrió como en una película cinematográfica.

NICOLÁS II

Rusia tenía el carácter de una semicolonias de Europa Occidental y, en perspectiva, esta situación aparece bien clara con Francia, Inglaterra y Alemania que, en 1914, competían por tal supremacía en los frentes comerciales y diplomáticos. Al echar una mirada retrospectiva a aquellos meses, algunos los señalan como los más prósperos de la historia rusa, mientras otros ven en esa prosperidad solo los signos exteriores de un creciente sometimiento a las aumentadas inversiones foráneas. El bullicio de los negocios, las transacciones del mercado de acciones creaban provechos que nunca llegaban a los bolsillos rusos. Aunque el cuarenta y nueve por ciento de los negocios rusos se realizaban con Alemania, la alianza franco-rusa se estrechaba más firmemente debido a los miles de millones de francos que los bancos de París prestaban al gobierno del zar.

La industria cinematográfica de Rusia también se alimentó con esta fortuna. Ataduras financieras más fuertes en el exterior y en el país le prestaron una facilidad de corta vida y torpe comodidad. Su prestigio creció en todas partes: la cancillería de la corte otorgó recompensas y condecoraciones para los directores de los estudios de Janzhonkov y Pathé por el celo demostrado en la celebración del jubileo y los ministerios comenzaron a utilizar películas en sus departamentos. El ministro de Agricultura ordenó que se tomaran películas en las pro-

vincias para examinarlas en San Petersburgo, y el ministro de Asuntos Navales mandó que se registrara en película toda la flota y las fortificaciones navales. En todos los círculos artísticos, el cine, ahora tópico común de conversación, alcanzó un nuevo nivel intelectual al ser objeto de un debate oficial en una reunión realizada el 9 de marzo, en cuya oportunidad se establecieron los relativos valores del teatro y de las películas, pero como lo sabemos bien, no "para todos". El presidente en esa ocasión fue el barón Dreisen, y entre los distinguidos concurrentes se encontraban Meyerhold, Ozarovski, Soloviov y el príncipe Sergei Volkonski.<sup>1</sup>

Pero los enemigos del cine todavía ocupaban altos puestos. Siempre que V. Purishkevich se levantaba para hablar en la Duma del Estado, sus colegas esperaban nuevos escándalos de este vocero de los conocidos Cien Negros. Y así el 21 de mayo se superó a sí mismo. Con las palabras, "propongo que presten particular atención a esta nueva plaga, el cinematógrafo", echó maldiciones a las películas ante la espantada tribuna. Existían fragmentos de un noticiario en que él figuraba, pero con tan "insultante" retrato de su persona y acciones que tuvo que confiscarlo en una sala cinematográfica. "¡Cuidado! Hoy puedo ser yo, pero mañana podrá ser otro, y pasado mañana personas más encumbradas —en el servicio del Estado— que podrán ser ridiculizadas por esta temible arma de propaganda, empleada hacia la sublevación de las masas populares." Casi como ilustración de las medidas que proponía, los noticiarios se encontraron en dificultades con la ascensión de Rasputin, cuyo permiso escrito debía obtenerse antes de poder exhibir una película en que él apareciera. La censura cinematográfica se hizo más rígida: se reforzaron severamente las medidas contra la representación de cualquier forma de trabajo pesado.

Por encima de todo esto, las gestiones diplomáticas aumenban su presión. En junio, el almirante Beatty llevó una parte imponente de la flota inglesa en una visita demostrativa a San Petersburgo. El presidente Poincaré presentó los respetos de Francia (con gentiles advertencias sobre las obligaciones de Rusia) al zar durante los particularmente estratégicos días de julio después del asesinato del archiduque Fernando. Halló a San Petersburgo tratando de cubrir los signos de la sangrienta represión de la huelga general nacida de la resistencia de los trabajadores a acelerar las órdenes bélicas.

Parecía solamente una contestación a los banqueros franceses y al pueblo ruso, y cuando el zar declaró la guerra el 20 de julio, la esperanza de la autocracia rusa de restringir las crecientes fuerzas de la revolución representó un papel bastante importante en la decisión. Todos los puntos de patriotis-



mo, fervor religioso e histeria fueron puestos en evidencia, y los hombres rusos se marcharon acompañados por los acordes gloriosos de esta música por las calles sembradas de flores para morir por una causa ajena. Los motivos internos y domésticos de la guerra fueron manifestados en muchas formas. Un vicario inglés visitante escribe acerca de "una gran multitud de manifestantes que llevaban gruesos bastones y cantaban el himno nacional a voz en cuello tan ronca que se podía distinguir fácilmente hasta la posada más alejada... Se escuchan gritos aquí y cantos allá y por todas partes se ve el frenético flamear de banderas nacionales y el despliegue de retratos toscamente impresos del amado 'Padrecito'".<sup>2</sup> Con el viejo método de proveer salida a este espíritu, la prensa contribuyó al primero de varios pogroms antigermanos. Se usó como pretexto las "indignidades" sufridas por la emperatriz viuda al volver a Rusia a través de Alemania; los amotinados saquearon la Embajada Germana. Había cantidad de oradores y actitudes antigermanos, pero el mayor de esos gestos fue la orden del zar de cambiar el nombre de San Petersburgo por el de Petrogrado —de un nombre alemán a otro ruso—. Toda voz que se oponía a la guerra fue silenciada: los cinco diputados bolcheviques de la Duma fueron pronto arrestados y más tarde exilados a Siberia.

Todo fue barrido por esta ola patriótica. La guerra subordinó rápidamente todos los problemas culturales a la única cuestión de su relación con ella. Cuando Janzhonkov regresó a Moscú después de firmar un contrato para la inconclusa *Cabiria*, "esa ciudad le recordó un campamento militar... En Moscú no se hablaba más que de la guerra y solamente de aquellos negocios que habían adquirido algún significado militar. El cine no fue excepción".<sup>3</sup> El primer paso de la industria cinematográfica fue un gesto noble: la financiación de un hospital, pero las ventajas comerciales de la guerra para la industria se volvieron tan claramente visibles que su apoyo al conflicto no puede ser considerado como desinteresado. Fronteras cerradas significaban oficinas de distribución extranjeras en Moscú también cerradas.

Durante el primer fervor, la concurrencia a los teatros disminuyó ligeramente. Una propuesta que sobrecogió de pánico fue la de cerrar las salas hasta el final de la guerra, y se la contraatacó con el argumento de que tal gestión podría deprimir el espíritu de la nación. Meyerhold aprovechó el pánico para escribir para la *Crónica Bursátil* un artículo titulado "Teatro de guerra" en el que decía "¿Por qué tienen que estar tan alarmados los empresarios? Me parece que temen que la clase de arte que han estado exhibiendo al público ya no sea

necesaria para éste." Y se dedicó a la producción de la primera obra que simbolizaba la guerra: *Fuego*. La vida retomaba con rapidez su curso normal. En Petrogrado, "escaparate" del gobierno y la corte, "el comercio era animado, los carruajes corrían a lo largo de las avenidas, y el Paseo Morskaia estaba brillantemente iluminado. Los teatros estaban colmados".<sup>4</sup> En Moscú, centro de los negocios, los empresarios teatrales se convirtieron en fieles patriotas y sin esperar la estación otoñal, agosto llevó cantidad de espectáculos y manifestaciones cívicas dedicadas a la guerra a cada comunidad que mantenía un escenario. Durante los primeros seis meses de la guerra se pusieron en escena 175 obras bélicas. Wagner, Schiller, etc., fueron naturalmente borrados con rapidez de los repertorios.

La industria cinematográfica mostró un celo similar. Apareció un noticiario especial de guerra llamado *Espejo de la guerra*, cuyos primeros números comprendían los siguientes temas: *Nuestros trofeos en Lvov (Lemberg)*; *Compromiso naval en el Mar del Norte*; *Bárbara destrucción de Lovaina*; *Bárbaro bombardeo de Reims*. Pronto las salas ansiosas pudieron obtener otros noticiarios de guerra, *La guerra santa* y *En el frente occidental*, esta última de Gaumont. El Comité Skobelev, que iba a asumir las mayores responsabilidades cinematográficas, abrió su primer departamento dedicado a esa actividad, para la filmación y distribución de noticiarios.

La guerra fue una clara bendición para la industria cinematográfica rusa. Libre de la competencia extranjera, iba a precipitarse hacia una producción más intensa y eficaz. Se formaron nuevas compañías, se construyeron nuevos estudios y se tentaron nuevos destinos. El más espectacular de los nuevos productores fue Iermoliev. La leyenda cuenta que como ayudante de cámara de los noticiarios de Pathé se llevaba las cámaras "para limpiarlas" los fines de semana; con ellas y con cortos finales de rollos de negativo había producido las primeras películas que lo lanzaron al éxito. Construyó su estudio cerca de la Estación Brianski; Taldikin lo hizo cerca del Monasterio Donskoi, Vengerov, en el techo del edificio más alto de Moscú —la Casa Rubinstein, de ocho pisos—. Un nuevo gran laboratorio se apresuró a terminar su instalación, el Svetosil.

Filmaban sobre modelos de las cinematografías alemana y austríaca, que habían contribuido a la técnica rusa, y aplicaban lo aprendido para luchar contra los poderes europeos centrales con cada metro de película. Combates, ataques y espías fueron los primeros temas que llegaron a las salas para proveer a vacías agencias y a las necesidades emotivas del público. Los títulos típicos de este período son *Bajo las balas de los bárbaros alemanes* (Thiemann y Reinhardt); *Por el honor, gloria y*

felicidad de la raza eslava; En la sangrienta incandescencia de la guerra (Taldikin); Secretos de la embajada alemana; Gloria para nosotros, muerte para nuestros enemigos (Janzhonkov). Este último se aproximó a Andreiev, para quien "la guerra inició un renacimiento de aspiraciones heroicas y sentimientos nobles, convirtiendo a la tragedia en oportuna y deseada",<sup>5</sup> y lo persuadió para que adaptara su obra de guerra, "Rey, ley y libertad", para su estudio. Todas las energías se volcaron al estímulo de la movilización y la moral, y las autoridades no encontraron grandes dificultades al principio.

En la misma medida que la guerra con Japón, en 1904-1905, había sido impopular en Rusia, la guerra contra Alemania fue al principio —antes de que se manifestara la corrupción de las autoridades militares y civiles— popular y estimulante. Hacía un llamamiento como conflicto de ideas y desde luego no había duda en las mentes de cada parte cuáles eran las ideas correctas y justas.<sup>6</sup>

Para estar seguro de que este idealismo era seguido lógicamente por una movilización ordenada, el zar hizo el supremo sacrificio de su monopolio de los licores y aumentó el precio del vodka más allá de las posibilidades de los soldados que debían ser reclutados. Los reformadores alabaron este gesto tan calurosamente que él se persuadió de que debía detenerse la venta de vodka, aunque hubiera que cerrar las cervecerías. Desde luego las mejores bebidas alcohólicas se encontraban libremente en los restaurantes caros (en donde uno bebía alcohol de una tetera en vez de una botella, siguiendo el ejemplo de la señora Gamp), pero las clases bajas debían ser resguardadas contra sí mismas durante la guerra. Y de este modo el conflicto de nuevo se volvió provechoso para el cine, como sustituto de la bebida. Si uno no podía emborracharse, en cambio le era posible pasar una noche sin gasto en el cine. Por lo menos era más satisfactorio que el *kvas*.

La movilización continuó en perfecto orden, aun cuando los soldados rasos no veían claras las razones del conflicto. En las primeras épocas de la guerra resultaba más simple mantener las distinciones de clase entre los oficiales y la tropa. En 1914 los oficiales provenían exclusivamente de los profesionales y del elemento acomodado. El teatro entregó a muchos de sus mejores talentos jóvenes, y las bajas de la oficialidad incluyeron nombres vinculados con el cine (no se publicaban listas de bajas de los soldados rasos). Los actores cinematográficos Shaternikov y Pomerantsev resultaron muertos o perdidos, y la primera lista de heridos incluía empresarios de salas cinematográficas, el actor-director Aleksandr Volkov, y el *cameo* del Comité Skobelev en el frente, Ercole.

Las películas tenían también sus víctimas de "publicidad". A fines de agosto, la oficina rusa de Pathé entregó a la prensa los tristes detalles de la muerte de Max Linder. Era trágico: Max, que era alsaciano, fue llamado para pelear en el ejército alemán contra sus propios hermanos franceses. Pero la muerte lo había salvado de este horrible compromiso, pues cayó bajo las ruedas de un camión antes de disparar un solo tiro. Todos los diarios y revistas rusos (no se había informado a ningún otro país) imprimieron esta historia, y las populares películas de Max conquistaron nuevos admiradores. Pero en noviembre, la prensa rusa recibió una comunicación singularmente contradictoria, que finalizaba así:

.... Como anticipación del agradable encuentro en Berlín con mis compañeros de armas rusos, les ruego que reciban las manifestaciones de mi sincera simpatía. ¡Viva Rusia! ¡Viva Francia!

MAX LINDER, voluntario del ejército francés

El primer invierno de la guerra encontró en las ciudades rusas una atmósfera de victoria y alegría. En el frente oriental, los alemanes abandonaban una ciudad polaca tras otra. Al margen de quienes obtuvieran las victorias, las ciudades orientales de la provincia polaca se abarrotaron de refugiados y heridos. El cuidado de esas víctimas provocó innumerables tés de la Cruz Roja, organización de bailes de caridad, recepciones y "noches encantadoras". Mientras los pobres de Petrogrado daban liberalmente su dinero y sus ropas para ayudar a los soldados y refugiados, las damas del *Almanach de Gotha* hacían funcionar sanatorios particulares que cerraban cuando se aburrían.<sup>7</sup> Con la seguridad de que el fin de la guerra estaba cercano, las distintas organizaciones de caridad se volvieron negligentes. La brecha entre las crecientes necesidades de hospitalización y el decreciente apoyo fue llenado por el gobierno con impuestos sobre todos los productos, cuyos precios subían constantemente debido al perfeccionamiento de los métodos de los acaparadores. Las colectas hechas por la industria cinematográfica para el hospital decayeron con rapidez.

Los heridos de guerra no podían ser un estorbo para la delectación de la industria del cine en su creciente prosperidad. La entrada de Italia en la contienda suprimió otra nación de la competencia por el mercado ruso. Muchas películas alemanas de antigua data fueron retiradas de las salas merced a decreto especial del Consejo de Ministros. Otras continuaron en exhibición disfrazadas de norteamericanas, holandesas, francesas o danesas. Un diario descubrió escenas berlinesas que habían sido rotuladas como originarias de Nueva York. Pero éstos

eran factores adicionales en la ascensión de la industria cinematográfica rusa.

Las películas eran buscadas y capitalizadas por sus más despectivos enemigos. Aunque los teatros imperiales prohibían a sus actores actuar en películas, y algunos teatros privados como el de Korsh establecían esa prohibición por escrito en los contratos de los actores, éstos, atraídos por un poco de dinero extra, se arreglaban para evadirse de esas restricciones. El éxito en las películas creaba a menudo ciertas crisis que terminaban con el abandono del teatro. El Teatro de Arte de Moscú hacía un característico llamado a las conciencias individuales prohibiendo a sus actores "que tomaran parte en cualquier película que no estuviera encarada seriamente". Existían órdenes de ese tipo, habitualmente más estrictas, en los grandes teatros de todas las capitales que producían películas; en Nueva York, la oficina de Charles Frohman anunció, mucho tiempo antes, que cualquier actor que trabajara en el cine no podría trabajar para él.<sup>8</sup>

Los sentimientos personales de Stanislavski acerca de las películas comenzaron siendo despectivos, se acaloraron en antagonismo, y posteriormente, en tiempos más amables, nunca pasaron de la tolerancia. Sus palabras más gentiles se encuentran en una entrevista de 1913: "No he sido nunca un admirador del cine; aun he sido lo que usted puede llamar un 'antagonista'... pero desde hace poco comienzo a vislumbrar una posible superioridad del cine sobre el teatro". Sin embargo, en 1915, cuando oyó que Ievgeni Vajtangov y Olga Baklanova aparecieron en *El gran Magaraz*, rehusó hablar con ellos durante seis meses. Aun con una disciplina más rigurosa que la suya no podría haber detenido la corriente. Un constante movimiento subterráneo de los actores más jóvenes de su teatro hacia los estudios cinematográficos (y algún dinero adicional) era demasiado fuerte para ser combatido con cualquier medida de despido inmediato. Hasta un joven director teatral, Boris Sushkevich, aprovechó la "cláusula de conciencia" del teatro para dirigir grupos enteros de sus jóvenes colegas \* en películas que no se hubiera avergonzado de mostrar a Stanislavski, *Cuando suenan las cuerdas del corazón* (en 1914, con Vajtangov, Baklanova y Mijail Chejov); *El grillo del hogar* (1915); *Huracán* (1916) y un relato de Chejov *Las flores llegaron tarde* (1917). Otro actor, Boleslawski, dirigió e interpretó películas más comerciales. Actores independientes corrieron riesgos, a menudo

\* Después de haber visto *Sinfonía de amor y muerte*, eficaz adaptación de un drama en un acto de Pushkin, *Mozart y Salieri*, con Geirot y Baklanova.

en formas que resultaron muy interesantes: Maria Germanova hizo una película con un solo personaje, (*La esquina*), en 1916. Los proyectos más grandes, preparados por Gorki y su amante, la actriz Maria Andreieva, correspondían a una completa unidad de producción cinematográfica vinculada con el Teatro de Arte.<sup>9</sup> El millonario Lianozov prometió su apoyo; Gorki tenía que elegir los cuentos que debían ser filmados; Krassin iba a supervisar los departamentos técnicos, y Andreieva estaría a cargo del reparto; pero Stanislavski o Nemirovich-Danchenko deben haber puesto inconvenientes. La muerte de Leopold Sulzerzhitski canceló el plan más prometedor para vincular a Stanislavski con el cine. Éste había dado realmente a su discípulo de más confianza la aprobación formal para hacer una película para Russ.<sup>10</sup>

Fiodor Shaliapin, quien hizo la vida imposible al habitual intendente de los teatros imperiales, desafió de nuevo los reglamentos cuando se sintió tentado por el multiplicado público del cine. En el otoño de 1915, su empresario Reznikov, formó la Compañía Sharez con el propósito de filmar al gran actor-cantante en su papel más popular: el zar Iván el Terrible de la ópera de Rimski-Korsakov, *Pskovitianka*. Pocos años después Shaliapin le contó con irritación toda la estúpida historia a Lev Nikulin:

Qué ladrón era —hasta su nombre era latrocinio— Ivanov-Gai. Era un verdadero charlatán, brillante y deshonesto. Fuimos presentados en los baños. Como allí la gente está desnuda no se puede ver su alma.

Había algo en él que me gustaba. No puedo recordar quién me lo trajo. "Fiodor Ivanovich, hay millones de personas que sueñan con verlo a usted en el cine; aunque no lo puedan escuchar, solamente verlo los satisfaría. Y especialmente como Iván el Terrible."

De este modo me metió en eso, maldito sea. Solo vergüenza salió de allí. Voy a la filmación. Encuentro algunos comparsas, tipos encenques a caballo sobre jameigos de la policía. ¿Quiénes son? Se me contesta: "los halconeros del zar". Tienen sobre sus brazos pájaros embalsamados y ellos mismos son pájaros de color verde claro también embalsamados. Yo supongo que esto significa que se filmará una cacería con halcones...

Ese ladrón de Gai me dice: "No se preocupe, Fiodor Ivanovich, ¡por el amor de Dios! Aunque parecen tan impresentables, son todos estudiantes, gente inteligente..." ¿Y a mí qué me importa, acaso iba yo a contratarlos como tutores? ¿Y qué son esas vestimentas que llevan? "Son trajes de esa época, alquilados en la casa Zimin."

Pues bien, me visto y me maquillo como un Iván más joven que en *Pskovitianka*. Pienso en todo. Salgo y veo a dos hombres que me apuntan con las cámaras y que hay postes clavados acá y allá por el campo. "¿Para qué son?" "Mire, tenga la bondad de caminar desde aquí hasta allí, no más cerca ni más lejos de seis *arshins*." ¿Ha perdido la razón? "Oh, no, Fiodor Ivanovich, esto es la técnica, la óptica y todo lo demás."

Miré a Ivanov-Gai, que estaba temblando. "Juro por Dios, es una ley técnica, puede usted preguntar a cualquiera. Ahí hay un francés", el *cameraman* (Winkler). "Bien, digo, los postes pueden irse al diablo, yo caminaré y actuaré, y deje que esa gente con las cámaras me siga y me filme." "Oh, eso es imposible, cinematográficamente no se puede hacer nada de eso..."

¿Qué clase de actuación puede hacer uno con dos pasos adelante, dos pasos atrás? Abandoné todo y decidí hacer toda la interpretación siempre igual, con la misma cara, los mismos ojos, sin ninguna otra alharaca. Comenzamos a filmar —el sol brilla, una suave brisa sopla, hay una vieja iglesia sobre una loma en medio de un prado verde— todo real, no como en el teatro. Y hasta me sentí inspirado e imaginé que el propio Terrible podría haber cabalgado allí para cazar...

De pronto aquel hombre se pone a gritar: "¡Deténgase, Fiodor Ivanovich, deténgase!" ¿Qué sucedía de malo? El sol se había ocultado detrás de una nube, no se podía fotografiar. Todo mi estilo estaba arruinado. No, eso no está hecho para mí... otros, como Mozhujin o Polonski, lo pueden hacer —no tengo bastante suerte para eso. Nunca actuaré en una película...<sup>11</sup>

Shaliapin recibió 25.000 rublos de pago; la producción era costosa, pero tosca en calidad, pues dependía exclusivamente de la estrella, y la película terminada no resultó popular. Se había calculado estrenarla para el aniversario de los veinticinco años de Shaliapin en escena, y el astro no podía sentirse muy orgulloso de su descuidada empresa. La prensa fue severa. Uno de los actores secundarios era Richard Boleslawski, joven artista del Estudio de Arte de Moscú que ganó unos pocos rublos adicionales en un verano ocioso.\*

La rápida maduración de la industria cinematográfica estaba seriamente amenazada por falta de materias primas. La guerra había interrumpido los embarques regulares de películas virgen y cada compañía comenzó a racionar sus materiales de reserva. El positivo era muy escaso, y la situación de las existencias de negativo era peor. La crisis de película virgen comenzaba —ya— y producía la esperada cosecha de los especuladores. Las fábricas parisienses de Pathé habían sido completamente desorganizadas por la guerra y como no podían prometer a los productores franceses ninguna provisión constante dejaron también abandonados a los rusos. Mr. Dunn, el prudente representante en Rusia de la Eastman Kodak Company, aceptaba pedidos solo cuando se pagaban por adelantado y sin dar garantías respecto de la fecha de entrega.

Sin embargo, por muy trabada que estuviera la industria por esos obstáculos, florecía como nunca lo había hecho antes,

\* Otro papel secundario era interpretado por Mijail Zharov, que sufrió la experiencia de verse en esa película treinta años después cuando Eisenstein y él estaban investigando para realizar otra película sobre Iván el Terrible.

en envergadura y en público. A principios de la primavera de 1915 apareció y se ubicó como la más grande de las actrices del cine prerrevolucionario. Vera Jolodnaia, esposa de un funcionario pobremente pagado, que solicitó trabajo en los estudios como comparsa. Tenía un traje negro de noche, cuya apariencia cambió con una flor colocada juiciosamente sobre el hombro o la cintura. El vestido negro y su retinto cabello del mismo color destacaban un rostro cuya palidez era acentuada por un maquillaje blanco como la muerte, lo que hacía que sus grandes ojos verde botella fueran llamativos aun en un conjunto de comparsas. En la cumbre de su fama, decía: "Mis ojos son mi pan". Se iba a convertir en la estrella morena de un país rubio que por contraposición adoraba a la morena Francesca Bertini y a la aún más morena Asta Nielsen. Ievgeni Bauer, el brillante director de Janzhonkov, descubrió a Vera Jolodnaia entre los comparsas del estudio, y le dio el principal papel de *Canto del amor triunfante* de Turgenev, que la ubicó entre las estrellas rusas. Algunos de sus compañeros atribuyeron su fama a su plasticidad en las manos de un director inteligente (habitualmente Bauer) y a un rostro y una figura graciosas que fotografiaban bien desde cualquier ángulo. Las películas rusas y los actores cinematográficos de ese país, la bailarina Vera Coralli, Natalia Lissenko, Vladimir Maksimov, Vitold Polonski, Olga Gzovskaia, Vladimir Gaidarov se estaban convirtiendo en poderosos favoritos del público ruso, aunque nunca desplazaron en forma total a Nielsen y Linder.

Ivan Mozhujin, otro de los astros rusos, inició una nueva etapa en su carrera cuando dejó a Janzhonkov, en cuyo estudio había aprendido la técnica cinematográfica desde 1911. Se sintió ofendido cuando el director Chardinin invitó a otro actor a interpretar un papel que él deseaba y entonces se dirigió al hermoso estudio nuevo de Iermoliev. Pero fue la originalidad de Bauer la que había creado para Mozhujin un nuevo tipo de actor de la pantalla; las memorias de éste recuerdan la transformación:

...un día Bauer tuvo la idea de confiarme un papel muy importante y dramático en una película cuyo título he olvidado (probablemente *Vida en la muerte*, 1914). En el transcurso del argumento, moría una mujer que se suponía que yo había amado, y me correspondía una larga escena de desesperación al lado de su cuerpo. Hasta entonces, cuando un actor tenía que representar una escena de esta clase, expresaba su dolor con muchos retorcimientos de manos, actitudes de desaliento, contorsiones faciales practicadas largo tiempo ante un espejo y lágrimas de glicerina. Rompí totalmente con esta tradición, ya establecida en nuestros estudios, y me contenté con interpretar esta escena en una posición de absoluta inmovilidad, y me fui llevando a mí mismo hasta el punto en que las lágrimas —lágrimas reales— de



pronto surgieron de mis ojos y se me escurrieron por las mejillas... Más que el éxito de la película me hizo feliz el sentir que ahora entendía al cine.<sup>12</sup>

La industria cinematográfica no estaba bastante coordinada como para ofrecer una completa seguridad. Seguía siendo una especulación al llegar al final de su historia como propiedad privada. Los actores reconocidos solicitaban un depósito en el banco antes de enfrentar la cámara, y los actores nuevos tenían que correr el riesgo, pues el productor trataba en lo posible de no quedarse sin dinero en medio de una filmación. Jolodnaia era la única actriz que exigía un salario comparable hasta con los del cine moderno. Contratada por cada película, recibía tanto como 25.000 rublos (\$ 12.500) por cada una —que duraba no más de tres meses—. La situación era tan dudosa que los productores más seguros estaban contentos cuando encontraban un hombre rico que se interesara con 50.000 rublos en la carrera de una muchacha.

La producción de películas ganaba en cantidad pero sin lograr ningún efecto sobre su calidad y con una declinación positiva en los méritos de sus argumentos. Las películas de guerra eran toscas e insulsas, y en última instancia servían más para inflamar los resentimientos que el espíritu combativo de los espectadores. Y estaban bien dispuestos a esos resentimientos por las noticias llegadas del frente. Generales ineficaces, falta de municiones, provisiones demoradas, permitían a las tropas alemanas y austríacas iniciar en 1915 la recuperación de todo el territorio perdido en 1914. La derrota en el frente iba acompañada de la desintegración en la retaguardia. La insistencia del zar en que los industriales regularan la producción y el consumo —y sus ganancias—, produjo una ruptura abierta entre la autocracia y los capitalistas que el futuro podría componer solo temporariamente. Los rumores se difundían con rapidez, muchos de ellos sobre la base de hechos no publicados. La guerra se volvía impopular y, además, imprudente como argumento, para la literatura.

Indudablemente el gran impulso emocional de la iniciación de la guerra en Rusia había pasado. Esto se refleja en forma clara en la literatura corriente. El flujo de lecturas impresas, libelos de guerra y poemas ha desaparecido. Ya no se imprimen volúmenes de historias belicosas y por cierto la guerra, como tema literario, se ha convertido en algo de poco interés.<sup>13</sup>

#### Para el teatro:

El interés por los temas bélicos en el teatro disminuyó pronto. Se nota que el público rechaza la guerra en la escena y busca asuntos de tiempos de paz para su entretenimiento.<sup>14</sup>

Para el cine:

La reacción aquí pasó de la sangre de los millares de muertos reales a la de un cadáver único teatralizado, de la horrible realidad de la guerra a la irracionalidad fantástica del asesinato misterioso. En su nivel más bajo esta tendencia se expresaba en series sensacionalistas, derivadas del casual estreno que muy oportunamente se realizó en Rusia de la película francesa *Fantomas* y la americana *Los peligros de Paulina*. \* Una heroína omnipotente es el lugar común de varias series de éxito que los productores rusos colocaron en el mercado. Drankov hizo *Sonka, la mano dorada* en seis episodios, con una tal Hoffman. Gardin y Protazanov dirigieron para Iermoliev *Los barrios bajos de San Petersburgo* en cuatro episodios, y Bauer realizó un arreglo más sofisticado de las mismas bandas y crímenes en *Irina Kirsanova* para Janzhonkov. Muy pocas productoras se dedicaban a algo que semejara una tarea artística; muchas de ellas tenían tal apetito por hacer dinero que solo parecían saciarse con películas policiales, relatos de aventuras y farsas groseras. Estos títulos adornaban los carteles de propaganda: *El lobo de Moscú*; *Cómo provocan las mujeres a sus maridos* (Weckstein); *Krivula el bandido*; *El cadáver escalpado* (Russ). Aleksandr Drankov, cuyo film *Sonka* lo condujo a esa temática, presentó uno detrás de otro: *Dos semanas sangrientas*; *El séptimo mandamiento*; *Una vida destruida*; *Sed de amor*; *En las garras del demonio amarillo*, etcétera.

En un nivel más alto (el más elevado de esa época) se encontraban las películas de Iermoliev, Janzhonkov, y Thiemann y Reinhardt. Inteligentemente solicitaron la colaboración de la gente de las tablas, al revés de Drankov, quien al contratar a Aleksandr Tairov, eligió del repertorio del Teatro Kamerni un tema que se adecuaba a la política del estudio: *Le mort*, del escritor belga, Camille Lemonnier. La decisión de Tairov de no emplear ningún subtítulo, era como todo su trabajo, interesante pero ni original \*\* ni profunda, idea surgida en las primeras películas y que no llegó más que a *Destrozado* y *La última carcajada*. El mundo teatral estaba acostumbrado a que se ofrecieran grandes sumas a sus dramaturgos y actores, pero las invitaciones a los directores eran raras y la oferta de Paul Thiemann a Meyerhold, la más interesante figura de la escena de esa época, fue novedosa.

Cuando Meyerhold llegó a Moscú en mayo de 1915, antes de que se hubiera elegido el tema de su primera película, esbozó en general sus métodos de filmación en una entrevista para un diario:

Mi primera tarea será intentar una completa labor de investigación acerca de los métodos del cine, que todavía permanecen ocultos y sin ser utilizados. El cine, tal como existe hoy en día, es enteramente

\* Perla White es la única actriz americana que los espectadores rusos del tiempo de la guerra pueden recordar.

\*\* La película de Max Reinhardt de la pantomina de Vollmoeller, *Venezianische Nacht* (1913) había sido aclamada por su falta de subtítulos.

inadecuado y mi actitud hacia el mismo es negativa. Me siento muy indignado por todo lo que he visto hasta la actualidad. Tengo mis propias ideas específicas sobre la forma de encarar el cine, de las cuales sería prematuro hablar ahora.

Su biógrafo, Volkov, provee más detalles:

Meyerhold no estaba satisfecho con las formas existentes de guión: deseaba que se suministrara el diálogo a los actores e indicaciones que sirvieran de guía a los directores, decoradores y electricistas. Halló necesario atraer al cine a los actores no profesionales, pues según su opinión la mayoría de los artistas dramáticos, de ópera y ballet, ya habían demostrado su incapacidad para la pantalla.<sup>16</sup>

Las primeras sugerencias de Thiemann a Meyerhold respecto al argumento fueron *L'Homme qui rit*, de Víctor Hugo, y *La Gioconda*, de d'Annunzio, pero finalmente se decidió por *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. El propio Meyerhold se hizo cargo de la tarea de hallar en "las filigranas doradas" de Wilde una historia orgánica para el cine sin caer en los errores brutales que habían cometido con esta historia los productores franceses y daneses. Como un verdadero experimentador que era se dedicó a este nuevo trabajo con toda su enorme energía e imaginación. Empleó todos los medios para realizar este cuento simbólico de degradación en una atmósfera de lujo, decadencia y sutil horror. Vladimir Iegorov fue empleado como decorador para los pocos escenarios, y Meyerhold tomó prestada de sus amigos moscovitas gran cantidad de "utilería" costosa y de buen gusto. El reparto fue en su mayor parte completado con personal ajeno al estudio: el propio Meyerhold interpretó a lord Henry Wotton y por último se confió a una actriz, Varvara Ianova, el difícil papel de Dorian.\* Meyerhold llevó de sus teorías teatrales ciertos elementos a la fotografía e iluminación que eran originales para toda la cinematografía de aquellos tiempos. La película estaba compuesta en su totalidad de audaces masas de negro y blanco, con figuras dramáticamente iluminadas contra fondos oscuros o llamativas siluetas frente a brillantes fondos, como la figura de Dorian delineada contra un gran cartel teatral de tono claro alumbrado desde arriba por un solo foco. Uno de los más vívidos episodios originales era la escena de *Romeo y Julieta* mostrada a través del reflejo de un gran espejo de un palco teatral detrás del atento Dorian. Para subrayar las secuencias, Meyerhold usó a través de toda

\* Esto fue más tarde una fuente de irritación para los críticos inamistosos, pues había sido Meyerhold el que había dado a una actriz el principal papel de *El príncipe constante*, de Calderón, en el Aleksandrinski.

la película los epigramas de Wilde. La escena del encuentro entre Basil Hallward y Dorian concluía con "La risa no es un mal comienzo para una amistad pero de ningún modo su mejor terminación". Un gran primer plano de Dorian y lord Henry Wotton estaba precedido por "el único medio para apartarse de una tentación es caer en ella. Resístele y tu alma enfermará con el deseo vehemente de las cosas que se ha prohibido a sí misma". Otros epigramas cumplían funciones similares.

La película había sido planeada en tres actos de longitud con ochenta y dos escenas diferentes, número poco común por su magnitud. La preparación incluyó una cantidad de tiempo no habitual gastado en el ensayo de los actores. La película obtenida fue aclamada por los críticos con visión, pero en general disgustó bastante al público independiente. Era original y audaz como pocas lo fueron antes y después. Los artistas rusos que la vieron y que pocos años más tarde conocieron en Europa *El gabinete del Dr. Caligari*, me dijeron que si hubiera sido exhibida en el exterior habría superado la reputación de esta última como contribución al exaltamiento del arte cinematográfico. Sin duda fue la película más importante hecha en Rusia antes de la Revolución de febrero.

Con el más bajo nivel logrado en 1915 por el vocinglero sensacionalismo de *Sonka, la mano dorada* y las alturas del misticismo lujoso de *El retrato de Dorian Gray*,<sup>16</sup> hallamos un prodigioso número de olvidadas películas medianas que poseían un absurdo sentimiento de "clase alta" que hoy hallaríamos difícil de ver. Un fragmento de un argumento de 1915 merece ser citado aquí:

- 1 El conde Ozerski llega al portal de la casa de campo en un lujoso automóvil.
- 2 El chófer baja y le hace una profunda reverencia.
- 3 El conde Ozerski toma nerviosamente un ramo de lirios que le alcanza el chófer.
- 4 TÍTULO: "Puedes volver a casa, Nicolás."
- 5 El conde Ozerski huele los lirios y con aire pensativo se dirige a la puerta.
- 6 El conde Ozerski aprieta el timbre de llamada.
- 7 El portero abre la puerta y se inclina.
- 8 El conde Ozerski habla.
- 9 TÍTULO: "¿Está la baronesa en casa?"
- 10 El sirviente hace una profunda reverencia y replica:
- 11 TÍTULO: "La baronesa no recibe a nadie."
- 12 El aspecto del conde Ozerski trasciende asombro e ira. Retrocede, mirando fieramente.
- 13 TÍTULO: "¿Qué significa esto? ¿Es posible que usted no sepa con quién está hablando?"

El indignado conde Ozerski estaba muy lejos de las realidades rusas de la vida civil y del frente. Y esas realidades se abrían paso hacia la conciencia de la población rusa, las películas abandonaban toda pretensión de reflejar la vida y el conde Ozerski se transformaba en sir Reginald Bradwin-Arbutnot o el duque d'Amoulé para galantear a damas tan ficticias como ellos en indefinidos lugares de vacaciones de la Europa occidental. Cuando uno entraba en una sala (el Piccadilly o el Parisiana, o, en Harbin, el Décadence), uno se evadía de este mundo monótono.\* Toda la admiración por lo foráneo se convertía en un frenético apego por el mundo distante y rosado de *negligées* de París y panoramas mediterráneos (filmados en Crimea). Los autores rusos adoptaban nombres como Alexander Smith, o Jones o Higgins. Una de las canciones populares de Aleksandr Vertinski era *¿Dónde estás tú, mi pequeña mestiza, la de los ojos de púrpura?* Hasta las flores mencionadas en la literatura o las canciones no tenían que ser rusas: debían ser rododendros o cactus.

Los censores alentaban esta evasión de la realidad. Los diarios y revistas aparecían con espacios en blanco o en negro donde debían encontrarse noticias sobre hechos reveladores o verdaderos. La censura teatral dudaba acerca de la conveniencia de raras referencias a la guerra. En junio de ese año se suprimió totalmente la inocente sociedad Kursk para la promoción de la educación popular. Esta sociedad, con sus 30.000 rublos de capital, setenta salas de lectura y bibliotecas públicas, era una de las instituciones particulares con indispensables subsidios privados y dedicadas a la educación de los adultos, y su supresión revela el miedo oficial. El cine sufría una censura especial. La película *Milagro*, de Max Reinhardt, fue hallada en explotación y suspendida. Todas las películas referentes a los judíos fueron confiscadas —*Dios de venganza; El deber cívico de los judíos; El caso Beilis*—.\*\*

De *La vida de Wagner* se suprimió la escena del cantor judío, y se autorizó el resto con el título de *La vida de un compositor*. Esto llegó hasta un extremo lógicamente ridículo: se prohibieron todas las películas bíblicas: *David y Goliat*, etc. ("Es muy peligroso ver tantos judíos en la pantalla.") Se cortaron

\* De un poema contemporáneo de Moravskaia:

"Para aquellos que la vida ha defraudado,  
Abre los eléctricos paraísos."

\*\* Esta reconstrucción detallada del famoso juicio de Mendel Beilis fue filmada por Josef Soifer en los lugares reales de Ucrania. No fue presentada públicamente hasta después de la Revolución de Febrero.

las escenas de la prisión de Siberia en *Resurrección* y ¡se sacó la de los sepultureros de *El cadáver viviente!*

Las desórdenes antigermánicos alcanzaron mayores proporciones. Durante tres días —el 27, 28 y 29 de mayo de 1915— se incendiaron las casas que pertenecían a personas de ese origen o las que tenían nombre alemán. Cuatrocientos setenta y cinco comercios y doscientas diecisiete residencias fueron atacadas y saqueadas, de las cuales más tarde se comprobó que solo ciento trece podían haber sido sospechosas de un origen alemán.

Durante las primeras veinticuatro horas la policía no pudo o no quiso hacer nada. Estallaron incendios en muchos barrios de la ciudad, y, en caso de haber viento, el desastre de 1812 podría haberse repetido. Yo me encontraba en el Kuznetski Most y me quedé observando mientras unos rufianes saqueaban el principal comercio de pianos de Moscú. Varios Bechsteins, Blüthners... fueron arrojados uno por uno desde la altura de varios pisos hasta el suelo, donde una gran hoguera completó la labor destructiva.<sup>17</sup>

En las altas esferas circulaban rumores de alta traición, y la policía fue advertida desde los barrios extragubernamentales que “los tumultos tendrían un efecto saludable en el indiferente gobierno”.<sup>18</sup> En Kiev se produjo un movimiento especial contra la “influencia alemana” de cualquier tipo en los teatros y cines. En la prensa de ese día, “influencia alemana” podía habitualmente traducirse por “tendencias liberales”, lo que a su vez podía tener una interpretación ilimitada. Hubo una conmoción contra un espía alemán en el cine teatro Unión de Moscú. Otro de los resultados de los sentimientos antigermánicos provocados fue la partida forzada de Reinhardt de la firma Thiemann y Reinhardt y las advertencias que se hicieron a Paul Thiemann, cuya larga residencia en Rusia lo favorecía. Se reveló que la Nordisk recibía apoyo financiero alemán, y entonces desaparecieron durante un tiempo de las salas rusas Asta Nielsen y “Garrison”.

La energía de Drankov igualaba los nuevos tiempos. Concienzudamente se dedicó a los éxitos literarios rusos y filmó *El que recibe las bofetadas*, de Andreiev con Pevtsov (dirigida por Ivanov-Gai) y atrajo a los parroquianos de los cafés al cine —la princesa Viazemskaja se dedicó a actuar y la princesa Bebutova ofreció sus novelas indeseadas para el “arte nuevo”—. La nobleza enemiga fue “expuesta” en un antiguo *Mayerling: Maria Vetsera, El secreto de la corte de los Habsburgo*. Pero éstos eran solamente apaciguadores de conciencia. Sus ganancias no dependían de ellos sino de su *Secreto del balcón A; Contagio*, etc., etc.

La crisis de película virgen todavía se hacía sentir, pero

había pasado el primer pánico. Se habían encontrado brechas en las fronteras y Kodak recibía embarques regulares a través de Vladivostok y Dinamarca. Las películas impresas se filtraban por varios lugares, en especial por Grecia y Rumania. Pero la industria cinematográfica enfrentaba nuevos inconvenientes. A la mala primavera en el frente le había seguido un peor invierno. En el mes de agosto, el zar destituyó al gran duque Nicolás y asumió el comando del ya vacilante ejército. El control del enorme frente ruso necesitaba una mayor contribución de sus fuentes económicas que la otorgada por su técnica deficiente. Todo el tambaleante edificio del Imperio ruso estaba al borde del colapso. Se establecieron Comités Industriales de Emergencia para la Guerra con el objeto de manejar todos los abastecimientos. En octubre de 1915 el Consejo Especial de Combustibles decidió requisar todas las existencias y los teatros y cines fueron los primeros que se colocaron bajo las restricciones. Estas restricciones significaron subas de precios en los combustibles y los teatros aumentaron las entradas. Ubicaciones que costaban cincuenta *copecs* fueron elevadas a un rublo y cincuenta *copecs*, o setenta y cinco centavos. En los niveles más bajos, la suba de quince *copecs* a veinticinco provocó una seria pérdida de clientes más pobres y muchas de las salas más pequeñas tuvieron que cerrar.

Los círculos burgueses se alarmaron cuando corrió el rumor de la destitución del gran duque Nicolás. La contestación del zar a ellos y a su vocero —el presidente de la Duma, de la Duma de la ciudad de Moscú, y de otros cuerpos respaldados— fue no solo la confirmación de dicha destitución, sino también la suspensión de las sesiones de la Cuarta Duma el 3 de setiembre. De este modo terminó el último cuerpo representativo nacional permitido por el gobierno zarista. Todos los demás tenían carácter de clubes y se abstendían de toda función política. Uno de ellos era la Unión Panrusa de los Zemstvo, o Consejos de Condados, encabezada por el príncipe Lvov, que estaba dedicado al cuidado de los heridos, hospitales, fabricación de ropas, municiones, etc. En setiembre fueron llamados bajo banderas los reclutas de segunda categoría. El cercano invierno de 1915-1916 se presentaba oscuro y confuso.

Por iniciativa de Janzhonkov la industria cinematográfica revivió su anhelo de participar en la ayuda destinada a los soldados que estaban en el frente. En el vestíbulo de su sala colocó una cámara frente a la caja de contribuciones y filmaba a cada donante para exhibirlo en la pantalla a la semana siguiente. Logró así un aumento tanto en las contribuciones como en la concurrencia. Un plan más ambicioso pero menos práctico fue

presentado en una reunión preparada por Janzhonkov de todos los directores cinematográficos de Moscú. Chardinin propuso una película que fuera realizada en conjunto por todos los estudios y ¡todos los directores! Se formó un comité de producción con Chardinin, Bauer, Protazanov, Gardin y Krivtsov y se eligió como tema *Frutos de civilización* de Tolstoi, pero nada se obtuvo de esta idea concebida con gran entusiasmo cuyo propósito había sido recolectar dinero para los soldados.

Las condiciones en el frente deben haber excedido en horror a las de cualquier otro frente europeo. Sir Alfred Knox anotó en su diario:

He escuchado rumores de que la infantería rusa ha perdido su valor y que la propaganda antibélica es abundante en sus filas. No hay que maravillarse de que se encuentren desalentados después de ser llevados a la carnicería siete veces seguidas en el mismo terreno en más o menos un mes, y que en cada oportunidad deben tomar trincheras que no pueden mantener con sus armas.<sup>19</sup>

En ese invierno de 1915 en las filas del ejército hubo soldados que se negaron a atacar y se produjeron motines en la armada.

El espantoso horror de la guerra lleva a los soldados a desertar. Éstos son constantemente perseguidos y viven aterrizados por miedo a ser denunciados a la policía en cualquier momento. Y sin embargo prefieren la vida de desertores medio muertos de hambre y ser cazados como bestias feroces por la policía militar, antes que la vida en el frente. En 1916 había ya más de un millón y medio de desertores del ejército ruso.<sup>20</sup>

Los aliados del oeste trataban por todos los medios de “devolver el espíritu al ejército ruso”. Naturalmente volvieron a las películas. Durante todo el año 1916, se produjo una frenética corriente de películas extranjeras de propaganda que fueron aumentando en cantidad, mientras el espíritu bélico del ejército y el público ruso declinaba. Esos predecesores de “la lucha de las películas” de George Creel llegaron especialmente de Francia. Al comienzo de la contienda, Francia había enviado toscas películas de atrocidades que no habían sido apreciadas por el público ruso que se desinteresaba rápidamente. Más tarde esas atrocidades, decoradas más sutilmente, encarnadas por famosas actrices (Sarah Bernhardt en *Mères Françaises* [t. I., *Madres francesas*] y Réjane en *Alsace*) fueron mejor digeridas por los rusos. Tanto los franceses como los británicos pusieron su mejor fe cinematográfica en cierta semejanza de la realidad con el envío de noticiarios regulares y realizando películas con mucho de ese material. Hasta el gobierno italiano envió una misión cinematográfica de propaganda a Petrogrado la víspera



de la Revolución de Febrero. También estaban activos los intereses comerciales vinculados con dichos films que obtuvieron tanto éxito que el embajador americano<sup>21</sup> informó repetidamente a sus superiores que "los comerciantes americanos podrían ubicarse firmemente en Rusia" antes de que los ingleses y franceses aprovecharan las ventajas de la declinación de la influencia alemana para después de la guerra. Hasta la entrada del gobierno americano y de George Creel en la Guerra Mundial, la única arma de ese origen fue la banca. Entre otros préstamos destinados a estrechar amistades, el National City Bank envió a Rusia cincuenta millones de dólares en julio de 1916.

Inspirados por las nuevas ideas de las películas extranjeras de propaganda, los estudios de Moscú y Petrogrado fueron de nuevo reclutados por el gobierno ruso. Aparecieron películas para muchos fines (incluso para bonos rusos de la libertad) y la técnica habitual era usar un conjunto de materiales de noticiarios con una mínima ligazón de acción dramática. Muchos de ellos fueron producidos por el departamento correspondiente del Comité Skobelev, realizados con fines caritativos, y en forma lo bastante independiente de la política gubernamental como para presentar una gran variedad de películas. Pero todas ellas eran para el público civil. Las pocas que se exhibieron en el frente eran más prudentes. En enero de 1916, el general ayudante Ewert pidió a la industria cinematográfica que proveyera proyectores a cada campamento, para mostrar solamente los noticiarios de la guerra y el ejército. La irrealidad de las películas de guerra, o de cualquier tema en esa época, podrían haber provocado inconvenientes estados mentales en los soldados. Aun los noticiarios mostraban una vida en el frente sin feos detalles que los soldados conocían demasiado bien, y las autoridades pronto hallaron más seguro no exhibir ninguna película.\*

\* No he hallado otra evidencia acerca del uso habitual de películas para las tropas rusas en la guerra. Parece que las exhibiciones solo se organizaban para los visitantes distinguidos o para los oficiales, como sucedió en el incidente descrito por Bernard Pares, después de la partida de una comisión de investigación militar del sector del general Baluiev: "... cuando ellos se habían ido, su estado mayor pensó que debía hacer algo para alegrarlo (a Baluiev), por lo que propusieron una exhibición de cine en un jardincillo. Nos sentamos allí en la oscuridad entre árboles frutales y la proyección comenzó. El cabo que manejaba el aparato se sentía nervioso, y la película pasaba con grandes saltos. Una voz alterada se escuchó en la oscuridad: «Su Excelencia, le ruego que detengamos esta película; está al revés» y de la primera fila de los bancos de los espectadores llegó la áspera réplica de Baluiev: Le ordeno que continúe al revés. Entonces sugirió que se pasara toda de nuevo". (*My Russian Memoirs*, JONATHAN CAPE, Londres, 1931, pág. 378).

En el verano de 1916 la vida económica de Rusia empeoró considerablemente; los embarques de víveres se volvieron menos regulares, y el precio de todos los artículos aumentó hasta un veinticinco por ciento sobre los de preguerra; el valor de la moneda disminuyó constantemente. La administración demostró su desintegración por medio de una serie de nuevos primeros ministros y miembros del gabinete, nombrados en general por recomendación de Rasputín. El gabinete bajo el régimen del barón Sturmer y de Protopopov, el protegido de Rasputín, como ministro del Interior, fue acusado por los rumores de vender Rusia a los alemanes, y Miliukov denunció públicamente a Sturmer como traidor, en la Duma. Junto con las más duras privaciones aumentó el deseo por diversiones groseras; los teatros de farsa, la opereta, el café cantante y el una vez preocupado cine medraban.

En toda Rusia hay evidencias de esta prosperidad. Los visitantes invariablemente observaban las atareadas taquillas de los cines. Vladikavkaz, en el sur: "Por la noche presencié en un edificio cinematográfico, animado con una enérgica banda de música, una fantasía humorística que parecía ser muy popular".<sup>22</sup> Arjanglesk, en el norte: "Entré con varias personas curiosas; un especulador que compraba tierras, un tuerto con lentes ahumados que buscaba un sitio para construir un cine. Ocho mil rublos costaría un cine con todos sus elementos, incluido una pianola eléctrica. Está destinado a ser un éxito, argüía, pues no habrá otro lugar adonde ir en el largo y negro invierno".<sup>23</sup> Aun en Minsk, dentro del Pale, "las calles comerciales parecían estar compuestas, casi en partes igualés, por salas cinematográficas, vidrieras de fotógrafos llenas de retratos de oficiales, y los mismos oficiales".<sup>24</sup> Los cines en Riga estaban llenos a pesar del bombardeo alemán. Hugh Walpole vivió en Petrogrado como agente del ministerio de Relaciones Exteriores de Gran Bretaña encargado de todos los intereses acerca de la propaganda aliada, y su literatura sobre Rusia presenta abundantes referencias al cine como un hábito placentero. Una de sus mejores páginas sobre este tema aparece en su novela, *The Secret City*:

Llegamos. La puerta del cine brilló con su luz, y alrededor de ella se amontonaba un grupo de soldados, mujeres y niños, atisbando a una banda militar que, colocada sobre bancos en un rincón del lugar, tocaba como jugándose la vida. Afuera, alrededor de la puerta se encontraban grandes carteles que anunciaban "La mujer sin alma, drama en cuatro partes", y se veían hermosas fotografías de mujeres cayéndose en un precipicio, hombres baleados en dormitorios y fiestas en la que los huéspedes retrocedían con extremo horror frente a la heroína. Entramos y nos aturdimos con la banda, hasta el punto que no podíamos oírnos unos a los otros. El suelo estaba cubierto con semillas de girasol, y había un fuerte olor de botas de soldado, malos cigarrillos

y orina. Compramos las entradas a una vieja judía que estaba detrás de una casilla, y entonces, apartando una cortina, nos metimos adentro. Aquí el olor era diferente: era solo el de cuerpos humanos no cuidadosamente lavados...

Nadie podría haber negado que se trataba de una escena alegre. Soldados, marinos, campesinos, mujeres y niños, todos amontonados sobre estrechas butacas. Había gran consumo de semillas de girasol, y el estrecho pasaje ubicado en el medio de la sala estaba cubierto de cáscaras. Dos corpulentos y atentos policías estaban apoyados contra la pared vigilando al público con aire en parte amistoso y en parte de superioridad. Abundaban los ruidos. Mezclados con las melodías de la banda ubicada detrás del telón se escuchaban gritos, llamados y fuertes bramidos de risa. Los soldados abrazaban a las muchachas; los chicos, con sus dedos en la boca, ambulaban de asiento en asiento, y un perro roñoso pensaba cuándo había visto un rostro amable. Todas las caras eran cordiales; cordiales, ignorantes y asombrosamente jóvenes...

Se apagaron las luces y se exhibieron películas de París. Debido a que el cine era pequeño y los precios baratos, las películas eran borrosas y estaban rotas, de modo que la Ópera, la plaza de la Concorde, el Louvre y el Sena bailaban, se sacudían y se rompían delante de nuestros ojos. Nos resultaban lo suficientemente extraños como para acentuar nuestro aislamiento y la extraña semicivilización en que estábamos viviendo. Por todas partes se escuchaban comentarios en un espíritu exactamente igual al de los chicos ante un prestidigitador en una fiesta...

En otro lugar<sup>25</sup> describe un aspecto usual del programa: "...en los intervalos entre las películas había números de *music-hall* — dos enanos, el caballero que canta canciones de sociedad, la dama gorda y su marido delgado—; todo esto por uno o dos peniques". Todas las salas utilizaban la música — un pianista, o un violinista con acompañante, o, en el caso de las salas más elegantes como el "Palace" o el "Cristal", una orquesta de cámara.

La industria cinematográfica rusa de 1916 resultaba una inversión más sólida de lo que habría pensado Walpole. Había 164 firmas de producción y distribución; 30 de las cuales estaban dedicadas activamente a realizar nuevas películas. El total del capital invertido en toda la industria alcanzaba a 4.100.000 rublos.

Paul Thiemann (que ahora llamaba Era a su compañía) de nuevo invitó a Meyerhold a hacer una película para ellos y en esta ocasión se pusieron a buscar entre las obras de Edgar Allan Poe y Villiers de l'Isle Adam. La elección recayó sobre un escritor polaco que poseía cierta afinidad con Poe, Stanislaw Przybyszewski, y la primera novela de su trilogía *El hombre fuerte*.

Meyerhold trabajó simultáneamente en esta obra y en la puesta en escena de *La dama de pique* de Chaikovski para Ni-

kita Baliev en el Teatro Chauve-Souris, y sus ideas acerca del cine se volvieron más articuladas. Después de terminar la película dijo en una entrevista del *Teatralnaia Gazeta*:

Al producir la adaptación cinematográfica de una novela de Przymyszewski deseaba llevar a cabo las mismas ideas que había intentado en *El retrato de Dorian Gray*. Quería reflejar en la pantalla esos gestos específicos de la actuación que responden a las leyes del ritmo y utilizar en todo su valor los efectos de luz que son naturales del cine. Mi labor en el campo de los efectos luminosos, a los cuales concedo gran importancia, fueron obstruidos el año pasado por un *cameraman* al que no podía convencer de que abandonara sus nociones conservadoras. Esta vez, la firma me ha dado otro más dispuesto a experimentar y con mayor comprensión.\* La parte técnica del cine desempeña un gran papel, pero está lejos de ser completamente conocida. Para la puesta en escena de la película he hallado un verdadero artista y un colaborador ingenioso en Vladimir Iegorov. Establecimos que mostraríamos en la película no las escenas enteras, sino solo destacados fragmentos del total. Hemos apartado una cantidad de detalles innecesarios para enfocar la atención del público en los momentos culminantes del rápido desarrollo de la película... En cuanto a la interpretación en sí misma deseo destacar que mi intención ha sido abandonar toda acentuación excesiva, pues la cámara cinematográfica es hipersensible para captar y reproducir hasta los gestos más sutiles.

Durante la producción escribió en forma entusiasta acerca de su labor, el reparto (con Jojlov y Zhdanova del Teatro de Arte; él interpretó de nuevo un papel secundario) y el equipo técnico.

*El hombre fuerte* fue terminada en agosto de 1916, pero su cinismo y áspero realismo impidieron su estreno hasta la Revolución de Octubre. Su honestidad debe haberse destacado en forma llamativa en esta temporada de hojarasca e irrealidad de mal gusto. Las películas memorables del invierno y la terminación de 1916 eran de esta última categoría. Protazanov hizo una película sumamente decorativa de *La dama de pique* de Pushkin, buena historia reproducida con fidelidad. La adaptación cinematográfica fue realizada por un estudiante, Fiodor Otsep, que trabajaba después de las horas de clase como ayudante del director de la revista cinematográfica de Iermoliev.

Las películas rusas del invierno de ese año estaban pobladas no de hombres y mujeres normales, sino de diablos, vampiros y ascetas. Una de las mejores realmente merece una síntesis detallada. *Satán triunfante* fue dirigida por Protazanov e interpretada por Mozhujin y Natalia Lissenko. En un lugar supuestamente escandinavo vivían dos hermanos, un ministro protestante y un pintor jorobado de la capilla con su hermosísima

\* Su *cameraman* para *Dorian Gray* había sido Aleksandr Levitski; Samuel Benderski fotografió *El hombre fuerte*.

mujer. Una noche de tormenta un forastero que había pedido refugio, le habla al ministro acerca de todas las cosas hermosas del mundo que todavía no ha gustado. Desde entonces, el ministro no puede predicar ni dormir pues piensa en la mujer de su hermano. El forastero desaparece. En el pueblo, el ministro encuentra en la vidriera de un comercio antiguo un viejo grabado de Satán en una actitud jubilosa y altanera. Su magro salario no le permite adquirir ese lujo, pero se siente tentado a forzar el local y robarlo. El grabado ocupa en su vida el lugar del forastero. El ministro no resiste más tiempo la tentación y él y su hermosa cuñada se sienten atraídos. Una noche sofocante ninguno de los dos puede dormir y se encuentran cerca del altar. Se abrazan, un rayo cae sobre el campanario, y la ilícita pareja se enterrada por los escombros del armazón derribado. La película termina con un primer plano del viejo grabado, con una amplia sonrisa de sarcasmo.

Las huelgas y manifestaciones realizadas en las ciudades durante este otoño asustaron a la administración quizá más que las dificultades en el frente. El diario jingoísta *Russkoie Slovo* proponía un amplio uso de las películas para dar al público "una perspectiva política y social más sana". Durante el mes de diciembre la autocracia clausuró la Unión de las Ciudades y la Unión de los Zemstvo, y prohibió las reuniones más inocentes, como la de la Sociedad de Periodistas y la de la Sociedad de Médicos de Niños. En enero de 1917 se planearon cuidadosamente nuevas elecciones, con la supervisión de Jvostov, antiguo ministro del Interior. Se pusieron ocho millones de rublos a disposición de los expertos de esta elección con el propósito de sobornar a la prensa, imprimir literatura, alquilar imprentas y organizar manifestaciones callejeras y exhibiciones cinematográficas.<sup>26</sup>

El pan trastornó la limpia campaña. Las mujeres hambrientas fueron las que decidieron el curso de varias conspiraciones de palacio. El clamor desembocó en una huelga general en Petrogrado el 25 de febrero. Esa noche, Nicolás II contestó a los crujidos del imperio que caía con el siguiente telegrama dirigido al general Jabalov, comandante del Distrito Militar de Petrogrado:

Le ordeno que no más allá de mañana ponga freno a los desórdenes en la capital, que son intolerables en estos graves tiempos de guerra con Alemania y Austria.<sup>27</sup>

Cuando fue interrogado por el comité de investigación después de la Revolución de Febrero, Jabalov atestiguó:

Este telegrama —¿cómo debía tomarlo?— para decir la franca y honrada verdad, me cayó como un rayo... ¿Cómo iba a frenar los

desórdenes no más allá de mañana?... Cuando ellos dijeron "¡Denos pan!", les dimos pan, y con eso terminamos. Pero cuando los estandartes dijeron, "¡Abajo la autocracia!", ¿cómo podía apaciguarlos con pan? ¿Y qué podía hacerse? El zar había dado sus órdenes. Teníamos que hacer fuego.<sup>28</sup>

Esto fue el 26 de febrero, y al día siguiente la insurrección había alcanzado tales proporciones que los acontecimientos se movían a velocidad catastrófica. La zarina envió una serie de telegramas desde Petrogrado:

La revolución de ayer alcanzó proporciones terribles. Sé que otras unidades del ejército se han unido. Las noticias son más graves que nunca.

Las concesiones son esenciales. Las huelgas continúan. Muchas tropas se han unido a la revolución.

A uno le agradaría especular sobre la apariencia de Petrogrado esa noche. Sabemos que los disparos vaciaron las calles de inmediato. Sabemos que el brillante público del largamente esperado estreno de la producción de Meyerhold, *Masquerade*, de Lermontov, oyó esos disparos a través del terciopelo rojo y dorado del Teatro Aleksandrinski. Y sabemos algo acerca de los cartelones de cine en las calles desiertas —llamativas litografías que eran visibles aún en las esquinas en que las lámparas de las calles habían sido alcanzadas por las balas— que anunciaban *El festival nocturno; Entonces ella decidió vengarse; El enigma torturante; Las emanaciones sangrientas de un perverso amor; El destino de un muñeco; Cuán locamente, cuán apasionadamente deseaba ella amar, y Jugando con su corazón como con una muñeca, rompió su corazón como si hubiera sido una muñeca.*

El zar volvió del cuartel general, pero no llegó más allá de Dno; se volvió y se dirigió a Pskov. Allí fue informado de la victoria de la revolución y resolvió abdicar. El 2 de marzo lo hizo en favor del gran duque Mijail, quien rápidamente abdicó a su vez. El 8 de marzo fue arrestado y confinado con su familia en el palacio de Tsarkoie Selo. Hay un telegrama apócrifo de esta época: <sup>29</sup>

Nikolai Romanov.  
Petrogrado, Rusia.

Cuando yo era un pobre niño en Kiev, algunos de sus policías no fueron amables conmigo y mi pueblo stop. Vine a América y prosperé stop. Ahora escucho con pena que usted se encuentra sin trabajo allí stop. No siento rencor por lo que hicieron sus policías, de modo que si desea venir a Nueva York le puedo asegurar una buena posición para actuar en cine stop. El salario no será objetado stop. Conteste a mi cargo stop. Saludos para usted y familia,

SELZNICK, Nueva York

1916

## INTERLUDIO

en el cual algunos personajes de la historia rusa se ponen en contacto con el cine, cada cual a su manera.

## I

El Stavka —cuartel general del ejército ruso— estaba bastante alejado del frente como para ser confortable, pero demasiado de Petrogrado como para obtener con facilidad su propio esparcimiento. El zar fue enseguida el líder social y la razón de ser para la sociedad de esta pequeña comunidad. Había instalado su diversión favorita en el Stavka inmediatamente después de su llegada. En verdad, su sala de cine no era tan elegante como la privada de Tsarskoie Selo, pero cuando las luces se apagaban y el proyector comenzaba a funcionar, podía relajarse y olvidar la absurdamente prolongada guerra que lo obligaba a mantenerse alejado de su mujer durante tanto tiempo. Una vez por semana en la carta diaria que le enviaba describiría una visita al cine —no importa cuál fuera la crisis que Rusia o el ejército ruso estuviera enfrentando—. Una de tales cartas, fechada el 6 de abril de 1915, termina así:

Bien, mi amor, mi querido pajarito, debo terminar; es hora de despachar el correo. Vamos a ir al cinematógrafo.

Hasta siempre, amada mía,

Tu maridito, Nreky

Fue allí donde las potencias extranjeras trataron de ejercer presión cinematográfica sobre él, con poca reacción de su parte a juzgar por sus informes a la zarina.

Nos han exhibido una parte de una película militar inglesa muy interesante... notablemente interesante y entretenida (!) y de una película de Verdún...; vi una película francesa interesante en el cinematógrafo.

En una carta (9 de marzo de 1916) en la que le cuenta detalles de los planes secretos para el próximo avance ruso —que sin duda ella a su vez contó enseguida a “nuestro amigo” Rasputín—, él escribe:

Ayer fui al cinematógrafo con particular interés, porque vi muchas escenas de Erzerum inmediatamente después de su caída. Las altas montañas eran de una belleza extraordinaria; cubiertas con nieve espesa, brillando a la luz del sol... Después de esto vi dos películas divertidas de Max Linder que probablemente habrían gustado a los chicos.

Pero este hombre de hábitos inoportunos y fuera de lugar, aplicados a fruslerías que lo llevaban a dedicar cartas enteras a una pluma estilográfica que perdía, guardaba sus más cálidos entusiasmos para películas más importantes. Su favorita era *Las hazañas de Elaine*, cuyos episodios veía regularmente durante el verano, hasta la terminación del último y fatal invierno de 1916. El capítulo final está registrado en esta carta del 7 de diciembre de 1916:

El cinematógrafo fue extremadamente interesante anoche. Sabemos, por fin, quién era la “misteriosa mano”. Su primo y novio, ¿lo creerás? Esto causó gran excitación en la sala.

## II

El estudio Vitagraph de Nueva York había contratado a Emil Vester para dar una atmósfera rusa auténtica a un melodrama de espías que transcurría en ese país —*My Official Wife (Mi mujer oficial)*—. Las razones verdaderas para esta producción fueron Clara Kimball Young y Earle Williams, pero Blackton decidió además hacer una superproducción con vestimentas y barbas reales. Entre otras propiedades ambientales Vester solicitó algunos nihilistas y preparó su reparto en un café de la Second Avenue. Llevó al estudio algunos admirables tipos de nihilistas que cobraban cinco dólares por día para mirar en forma torva en un lugar de reunión subterráneo. Vester dijo que uno de ellos era León Trotski, cuyo nombre americano de Bronstein aparecía en el registro del estudio como Brown. Este trabajo debería haber sido una forma no desagradable de aumentar su escaso salario del *Russki Golos*, y se dice que halló tiempo suficiente para interpretar el mismo papel de nuevo en la Vitagraph antes de volver a Rusia.



## III

Cuando se maquinó la conspiración de extrema derecha para destronar a Nicolás II, relegar a la zarina a un convento, coronar al zarevich Alejo y nombrar regente al gran duque Miguel, el primer paso en esta revolución de palacio era asesinar a la figura clave de Rasputín. Al bosquejarse esta parte de la conjuración, resultó claro que era necesario tender una trampa. Los conspiradores tomaron en cuenta a todas sus amistades femeninas, y la elección recayó sobre una actriz cinematográfica. De aquel harén para grandes duques que era el "Ballet" imperial, el gran duque Dmitri Pavlovich había elegido a Vera Coralli para alegrar sus días. Pudo ingresar entonces en la cinematografía sin temor de perder su contrato imperial y agregó a su fama como bailarina la de actriz de cine, y en conjunto debe haber sido una presa tentadora con la que durante mucho tiempo Rasputín debe haber deseado encontrarse. Armados con veneno y revólveres, el gran duque sintió que no había peligro en permitirle que estuviera bajo el mismo techo que Rasputín.

Así fue preparado el palacio Iusupov en el canal Moika la noche del 16 de diciembre por el príncipe Félix Iusupov, el gran duque Dmitri Pavlovich y Purishkevich, quienes proporcionaron bizcochos rociados con arsénico y una botella del vino favorito de Rasputín envenenado, y colocaron a una estrella de cine como señuelo.

## IV

Una de las pequeñas salas cinematográficas de Zurich era visitada algunas veces por un hombre que no iba allí en busca de entretenimiento o evasión o cualquiera de los propósitos conocidos de la concurrencia al cine. Iba para estudiar a Europa, observar en los noticiarios la apariencia y temperamento de las gentes de todos los países en guerra, las caras de los diplomáticos y generales —especialmente de aquellos generales que habían decidido que su muerte haría al mundo más seguro para la guerra—. Era Vladimir Ilich Ulianov, a quien la clase trabajadora de Rusia y la policía secreta conocían como Lenin. Después de un día en la biblioteca, cuando no creía conveniente seguir su labor en su casa, Lenin iba a ver películas en busca de información.

## CAPÍTULO V

### DE FEBRERO A OCTUBRE

1917

El momento está cercano, una avalancha se precipita hacia nosotros, llega una gran tormenta clarificadora, está ya cerca y pronto borrará la pereza, la indiferencia, la aversión al trabajo, y el putrefacto aburrimiento de nuestra sociedad.

*Tres hermanas, CHEJOV*

La Revolución de Febrero fue muy alegremente recibida por los trabajadores cinematográficos. Sin embargo, en la confusión todos olvidaron filmar algo sobre esos primeros días —del 26 al 28 de febrero—. Hasta el 1º de marzo los cinematografistas no recobraron su razón ni sacaron sus cámaras a las calles.<sup>1</sup>

Cuando lo hicieron en Petrogrado solo encontraron para filmar las naturales consecuencias de un pueblo ultrajado que se cobraba una inmediata retribución: cenizas esparcidas en los lugares donde se habían arrojado los registros del chantaje oficial, muros ennegrecidos de prisiones incendiadas y vaciadas, multitudes que asistían al retiro de los escudos de armas de los palacios y barberías. En los alrededores del Hotel Astoria, donde en los últimos seis meses se encontraba el lujoso cuartel general de la alta oficialidad, “la nieve de Morskaja estaba tapada con centenares de botellas rotas y empapadas con vino derramado”,<sup>2</sup> no debido a una orgía de bebida, sino por la ira.

Un pueblo feliz y excitado llenaba las calles. Todo el mundo llevaba escarapelas y cintas rojas. Por un lado y por otro los automóviles y camiones llenos de soldados armados iban y venían. La gente les daba la bienvenida con gritos de alegría y agitando los sombreros. Los soldados contestaban en la misma forma.<sup>3</sup>

Los detectives y policías que se habían apresurado a disfrazarse con ropas civiles para escapar a esa cólera fueron detenidos y alineados frente a las cámaras para que fueran escarncidos y abucheados por los públicos futuros. La película que, finalmente, se presentó a la alegría popular fue una combinación de todo el material tomado por los *cameramen* de varias compañías tanto en Petrogrado como en Moscú, y reunido por el Departamento Militar-Cinematográfico del Comité Skobelev. Fue titulada *Los grandes días de la Revolución Rusa desde el 28 de febrero al 4 de marzo de 1917*.

Otro *cameraman* que estuvo en las calles de Petrogrado después de que se volvieron más seguras fue Donald C. Thompson, un fotógrafo americano de periódicos, con notable falta de escrúpulos y desprecio por los hechos. Ha dejado algunos documentos literarios de sus aventuras, en uno de los cuales<sup>4</sup> su compañero registra la siguiente aguda observación: "Un registro fotográfico de la Revolución Francesa hubiera sido inapreciable. Ésta es mi oportunidad". Esto se decía "mientras buscaba refugio en el vano de una puerta de una ráfaga de balas que barría el Paseo Nevski", y así comenzó el parcial "documento" de Thompson de los días de la Revolución que llevó de vuelta a América y exhibió en diciembre de 1917 como *Blood-Stained Russia (Rusia manchada de sangre)*.

Moscú, asimismo, fue copada por esta "revolución pacífica". Un testigo ocular de los acontecimientos moscovitas proporciona una mirada reveladora del carácter de la Revolución de Febrero:

En ningún momento hubo gritos —ni en tono alegre ni en conversaciones tranquilas—. Ni conmoción ni desmanes, y esto se podía entender cuando se miraba a la multitud. Todos parecían prósperos y de buena posición. Todos con pieles. Ni gentes groseras ni villanos. Eran todos o buenos viejos *mujiks* o personas cultas. Y todos se sentían muy felices. A la noche cada cual se fue a su casa. Cuando salí esta mañana, la revolución había terminado. Estaba asegurado el gobierno constitucional y el pueblo entero comenzó a festejarlo.<sup>5</sup>

En Petrogrado, la Revolución no había dejado tras de sí un gobierno, un poder, sino dos. Las tropas zaristas y la policía habían luchado y quedaron derrotadas por las mujeres de las colas de menesterosos, los hombres de las fábricas y los soldados y marineros revolucionarios. Aunque eran ellos los que habían arriesgado sus vidas para derrocar la autocracia, las clases altas inmediatas a aquélla eran demasiado hábiles y estaban bastante bien organizadas para permitir que los trabajadores y campesinos les quitaran el poder. Así los soviets o consejos de diputados de trabajadores y soldados que habían

sido establecidos por la Revolución permitieron que su poder se entregara poco a poco al comité provisional de la Duma del Estado, que se transformó rápidamente en un gobierno provisional, y en esta forma mantuvo el poder burgués que había estado a punto de perder. Los capitalistas y propietarios de tierras respiraron aliviados de nuevo.

El poder dual se reflejaba en la industria cinematográfica como en todas las demás. Los trabajadores y profesionales en este campo, donde existía antes de la Revolución de Febrero solo una fuerte organización industrial, la de los propietarios de salas, comenzaron a pedir sus propios sindicatos. La revolución les parecía verdadera, pero en la alegría de los primeros días vieron que la lucha por esos derechos estaba todavía en vigor.

Los días de marzo de 1917 fueron de esperanza e ilusión sentimentales para el cine. La censura fue suprimida en forma temporaria. ¡Ahora el cine podía hablar con su voz verdadera! Muchos esperaban que la revolución reconciliaría, por fin, a los propietarios con los obreros de los estudios y con los trabajadores de tareas creadoras; suprimiría las rivalidades, eliminaría los roces entre las salas y las distribuidoras; los operadores prepararon su demanda de vacaciones; y jornada de ocho horas de labor; los directores y *cameramen* soñaban con bastante película virgen como para filmar películas verdaderas, obras no censuradas del libre genio cinematográfico.<sup>6</sup>

El 3 de marzo, el día de la declaración del gobierno Provisional, el "poder dual" apareció en una sala cinematográfica de Moscú donde 350 delegados presenciaban una reunión de la "Sociedad de propietarios de cine-teatros de toda Rusia". Los discursos fueron cautamente vehementes. El presidente de la sociedad, señor Antik, envió un telegrama de congratulación al gobierno desde esa reunión. Al soviet de los diputados de los trabajadores se le entregó una oferta de todas las compañías para trabajar colectivamente una película sobre los días de febrero y marzo (compaginada luego por el Comité Skobelev) a beneficio único de los prisioneros políticos, liberados por la Revolución, y sus familias. Una propuesta con motivos menos desinteresados fue "organizar, con los trabajadores responsables de la cinematografía, para la ayuda del soviet de los diputados de los trabajadores, una comisión que distribuyera e hiciera circular las películas en Rusia y el extranjero". Esto habría dado los medios para irrumpir en el largamente deseado mercado internacional.

Ni una palabra todavía sobre la cuestión sindical. La próxima reunión que se fijó para el 6 de marzo, sería accesible a todos los trabajadores de la industria cinematográfica para dis-

cutir "problemas comunes a todos", pero no se efectuó ningún esfuerzo particular para llevar a los obreros a esa reunión. Se entendía que los mismos propietarios serían los únicos en aparecer, lo que haría la discusión mucho más simple y satisfactoria. Debe haberse producido un considerable desconcierto cuando dos mil representantes de cada departamento de toda la industria cinematográfica moscovita se reunió el 6 de marzo en una asamblea en masa. No solamente se presentaron los industriales, distribuidores, propietarios de laboratorios y directores de los estudios, sino muchos obreros de éstos, agencias, salas, laboratorios, diarios gremiales, directores, actores, decoradores, *cameramen*, que hicieron la discusión, realmente interesante.

Antik maniobró para ubicar a Igor Kistiakovski (perteneciente al directorio de la compañía Janzhonkov) en la presidencia con la esperanza de que su profesión de abogado y su posición política, pues pertenecía al Partido Demócrata Constitucional (Cadet), conquistara a los liberales de la audiencia. El discurso de apertura del presidente deslizó las clásicas citas ambiguas, y al llegar a sugerencias más concretas, en forma no muy sorprendente, ¡señaló la necesidad de que el gobierno reasumiera su función de control y la necesidad de la industria de mayores facilidades para la distribución! Abogó por la unidad de todas las fuerzas de la industria: los propietarios y los trabajadores. El director, Bonch-Tomashevski, con rapidez recogió este tema, y pidió apasionadamente que el trabajo y el capital se unieran en apoyo de sí mismos y del Gobierno Provisional:

¡En esta época, cuando toda Rusia se dirige hacia un único fin, cuando reúne sus últimas fuerzas para deshacerse de la execrable y odiosa estructura y se organiza en una Rusia democrática, cualquier paso hacia la desunión es criminal!

Éste era un pensamiento que casi con las mismas palabras había sido oído en la Duma ese día como protesta contra cualquier esfuerzo de una reforma básica del gobierno temporariamente en el poder.

Todos los trabajadores artísticos que hablaron,\* con excepción de Bonch-Tomashevski, presentaron objeciones para una organización única de propietarios y trabajadores de ese tipo, y al hacerlo corrieron el riesgo de ganarse la hostilidad de sus empleadores. Cuando los propietarios continuaron ignorando esta oposición, dos obreros propusieron con irritación que todos los trabajadores abandonaran la asamblea. Los representantes de

\* Viskovski, Gardin, Perestiani, Azagarov y varios actores menos conocidos.

los grupos artísticos les pidieron sin éxito que se quedaran y los apoyaran pues de otro modo sus voces no tendrían ningún peso, y en la confusión Kistiakovski anunció una interrupción.

El resultado final de la asamblea fue un comité temporario (las palabras "temporario" y "provisional" eran los términos claves del período febrero-octubre) de veinticuatro personas, que incluía industriales y propietarios de salas (Kistiakovski, Frenkel, Janzhonkov, Aleinikov, Perski y otros), trabajadores artísticos (Perestiani, Chardinin, Gardin, Bonch-Tomashevski, Frantsisson, Azagarov y otros) y un par de obreros de confianza.

Los resultados reales de carácter permanente solo se obtuvieron fuera de la influencia de los propietarios. Contra el fondo de unidad de los 130 nuevos sindicatos establecidos en Rusia durante marzo y abril, los obreros de los estudios cinematográficos, agencias y salas formaron nueve organizaciones profesionales entre marzo y julio, no solo en Moscú, sino en Petrogrado, Kazán, Minsk y Odesa. Las tres importantes asociaciones profesionales de Moscú resultantes del descontento provocado por la asamblea del 6 de marzo fueron la Unión de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, la Unión de los Empleados de Oficina de la Industria Cinematográfica y la Unión de los Trabajadores Artísticos del Cine.

El problema más serio enfrentado de inmediato por este grupo de asociaciones fue el de las condiciones de los trabajadores en las salas. El 25 de abril, un volante que se dirigía a: "Camaradas mecánicos, pianistas acompañantes y empleados de las salas cinematográficas" alegró e irritó al sorprender respectivamente a los trabajadores y propietarios. El volante decía en uno de sus párrafos:

...pero seremos fuertes solo cuando nuestros miembros incluyan a todos los trabajadores de las salas cinematográficas, y por esta razón, camaradas, hagámonos miembros del sindicato. Cuando más numerosos seamos, más fuerza tendremos.

Las demandas eran 1) inviolabilidad de los líderes activos del sindicato y derechos de antigüedad, y 2) el cincuenta por ciento de aumento en los sueldos. Todo sucedió de acuerdo con el viejo y familiar tipo de huelga. La reciente unidad realizada por los trabajadores les dio una fuerza que arrastró al personal de veinticinco salas a la huelga. Los propietarios llamaron enseguida a los rompehuelgas, y algunos hicieron funcionar personalmente los proyectores antes que aceptar conversaciones sobre las demandas de los trabajadores. Cuando al sindicato "oficial" (OKO) se le pidió que estudiara las demandas de

los huelguistas, Antik rehusó considerar esa huelga como algo más que un incidente. El sindicato que la dirigía ganó gran respeto y autoridad por sus buenos servicios sociales, aumento en el número de socios y establecimiento de departamentos para los trabajadores de las agencias distribuidoras y de los laboratorios. Los propietarios no habían logrado su propósito, pero pronto llevarían la lucha a campo abierto con el resto de la clase trabajadora.

La Revolución de Febrero no produjo ningún cambio en la estructura económica de la industria cinematográfica. Si existió alguno, fue una mayor tendencia hacia el monopolio que las firmas más grandes habían demostrado durante la guerra, y ello merced al impulso renovado de la "nueva libertad". Algunas de las antiguas firmas se reorganizaron con otros nombres y se formularon nuevas políticas para las relaciones favorables con el actual Gobierno. Antik se mostraba más ambicioso que ninguno. Su compañía Neptune con dos millones más de rublos de capital en acciones se ofreció a los mejores directores y actores de toda la industria en un esfuerzo para monopolizar el mercado. Bauer y todo su grupo de producción se separó de Janzhonkov atraído por un ofrecimiento de mayor salario, pero halló tan oprimentes las nuevas condiciones de Antik que volvió al redil en pocos días. Vladimir Gardin, uno de los principales directores, nos da alguna idea de las condiciones que esperaban a los trabajadores artísticos bajo la presión de este nuevo monopolio:

Firmé un contrato con el estudio Victory para la producción de tres películas "sujetos a nuestra aprobación de los argumentos", y por este trabajo de tres películas, recibía 3.600 rublos. Así fue definida la relación contractual entre el director y el productor. En cinco palabras el año 1917 formuló su planteo metodológico en forma clara y simple: *tres películas y menos dinero*, pero este "sujeto a nuestra aprobación de los argumentos" constituía una innovación de las "firmas liberales". Era ya una conquista de la Revolución de Febrero. Yo había escrito argumentos antes pero nunca tuve que escribirlos bajo la supervisión del productor. Hasta entonces, se me había dado un título y a cambio de ello yo les había entregado una película.<sup>7</sup>

Esta censura del director por el productor era una innovación. Los inversores de grandes sumas en la industria cinematográfica capitalista de todo el mundo ya estaban tratando de proteger sus inversiones haciendo más estrictos los controles aplicados a los talentos llamados por ellos mismos.

Las firmas extranjeras también actuaban tan rápido como podían para obtener ventajas de esta nueva situación. Se establecieron nuevos métodos de distribución más amplia, y el si-

guiente comentario de Chester Beecroft revela los detalles de esos procedimientos:

En 1917 fui a Rusia y a Finlandia. La Agencia Cinematográfica Escandinava, Ltda., de Copenhague, que represento, ocupaba en esa época el segundo lugar entre las más grandes distribuidoras de esos territorios. Teníamos preparada una enorme campaña y creíamos poder desarrollarla desde ocho hasta quizá veinte zonas. Teníamos tres oficinas funcionando en Petrogrado, Moscú y Odesa, y preparamos un plan para conectar varios centros de exhibición que nunca habían tenido salas cinematográficas pues no existían ferrocarriles entre los pueblos y los caminos eran demasiado malos para permitir el viaje de los automóviles. No había medios para hacer circular las películas en una distribución provechosa. Una empresa audaz preparaba en esa época el envío de varios operadores con proyectores portátiles y una cantidad de películas para hacer de pioneros en un vasto territorio y abrir el camino para un circuito regular. El gobierno bolchevique, sin embargo, desbarató todos estos planes.<sup>8</sup>

El concepto divulgado de que la industria cinematográfica rusa albergaba las grandes ganancias del futuro, se puede hallar en todas partes aun en la *Matrimonial Gazette*, donde apareció el siguiente aviso:

*Director-cameraman cinematográfico*, de 26 años de edad, altura mediana, enérgico, que goza de popularidad social y ya se ha asegurado la producción de los mejores dramas para el cine, amante del arte, la naturaleza, la música, la poesía y todo lo brillante y hermoso, de carácter amistoso, busca contraer matrimonio con señorita o viuda no mayor de treinta años que pueda hacer grato y proveer el camino para el logro de sus ideales, lo cual requiere una garantía de no menos de 50.000 rublos, para la producción privada de sus películas.<sup>9</sup>

Una fuerza que tenía más fantasía y más sólidos ideales de realización reunía sus medios y organizaba su actividad sobre una nueva y más amplia base. Era el partido bolchevique, que en la época de la Revolución de Febrero estaba debilitado en su organización y que ahora estrechaba sus viejos contactos con las masas, aparecía en el terreno y enderezaba los pasos y la intensidad de su trabajo. Lenin y los exiliados de Suiza todavía no habían hallado los medios para regresar a Rusia, pero las directivas de aquél desde el extranjero estaban llenas de comprensión acerca de la cambiante situación y de aliento para la nueva etapa de la labor del partido bolchevique. Stalin y Sverdlov volvieron del exilio de Siberia con otros prisioneros políticos liberados, en busca de la oficina del comité central, que los bolcheviques habían logrado mantener durante toda la guerra, con una jefatura que incluía a Molotov. El 5 de marzo, los diarios *Pravda* de Petrogrado y *Social-Democrat* de Moscú volvieron a aparecer y se presentaron como un nuevo enemigo



del Gobierno Provisional en su campaña contra las organizaciones de trabajadores y campesinos, y sobre todo, contra sus soviets.

Los noticieros tomados de la manifestación del 19 de marzo, organizada por la Liga de los Derechos de las Mujeres, no mostraban solo a sufragistas en marcha vestidas garbosamente, sino a las hambrientas esposas de los soldados. Junto con pálidos llamados en favor del voto de las mujeres, se podían ver los *slogans* "contra la guerra imperialista", "regreso de nuestro marido soldado a casa", "votos y pan", que muestran que la bolchevique Vera Figner era tan activa como la dirigente sufragista Shishkina, quienes aparecían en el noticiario.

Si alguna vez las mujeres de una nación necesitaron derechos y protección para esos derechos, fueron las mujeres rusas. Eran vergonzosamente manejadas por cada partido burgués y cada institución oficial y obtuvieron solo promesas del Gobierno Provisional. Durante este período, ciertas compañías cinematográficas trataron las cuestiones de familias y matrimonio en la forma liberal de moda que tenía más sabor a Henri Bataille que a necesario realismo. Las alternativas que se abrían a las mujeres eran presentadas habitualmente como casamiento religioso o amor sin matrimonio, ambas con el mismo trágico desenlace. Una película típica sobre las mujeres fue *Mujeres de mañana*, cuya publicidad expresaba: "La mujer de mañana —la doctora Betskaia—, espíritu extraño que rehuye la vida privada común de la mujer y personifica los caracteres de las mujeres de la futura generación". Rosolovskaia señala que la labor médica de esta doctora solo aparece en su título y su vestimenta. Más importante era la rapidez con que cambiaba de maridos. Hasta el Comité Skobelev, que se suponía dedicado a temas progresistas, dejó de lado este problema sin siquiera un solo portazo al estilo Ibsen.

El Comité Shobelev tenía, sin embargo, muchas dificultades para molestarse por los problemas de todo un sexo. En medio de sus esfuerzos para obedecer al nuevo y doble jefe —el Gobierno Provisional y los soviets— su importante rama moscovita se vio envuelta en un escándalo. Kara, el director de Moscú, acusado por todos como negociante del mercado negro, enconado reaccionario (no de moda en ese momento) y aprovechado especulador tanto en dinero como en película virgen, de pronto había tratado de escapar al extranjero con los fondos de la sección moscovita. El resultado fue una requisita nacional en gran escala de los departamentos cinematográficos, que no redundó en verdadero progreso de calidad o funcionamiento con una sola excepción. Antes de la Revolución de Febrero, el departamento militar-cinematográfico del Comité Skobelev no poseía

una sección especial de noticiarios, pero ahora se había establecido un "Departamento de Noticiarios Sociales del Comité Skobelev de Instrucción", con Grigori Boltianski a cargo de la producción. Todo lo bueno que Boltianski pudo hacer en este puesto fue muy limitado por los jefes administrativos de quienes dependía. V. I. Dementiev que había pasado apresuradamente de su anterior monarquismo al izquierdismo, fue sacado del ministerio de Guerra; Ikov, un menchevique, fue nombrado por el Gobierno Provisional, y un social-revolucionario, Marianov, llegó al Soviet. Con este acto, y con la adición de la palabra "instructivo", el Gobierno Provisional consideró que el problema cinematográfico había terminado.

Los tres nombrados hicieron que este departamento rotulado liberalmente mostrara la versión oficial de la historia pasada. Si un *cameraman* especialmente valiente había llevado algunas tomas molestas acerca de reuniones en fábricas o en el ejército, huelgas, inspección de las condiciones de trabajo en los establecimientos fabriles o retratos de los líderes bolcheviques, el triunvirato de Dementiev, Ikov y Marianov —más el censor militar— jamás permitirían que tal material llegara a la pantalla.

Pero Boltianski conservó un registro de los acontecimientos inherentes a su departamento que muestra una obra que está lejos de ser desechable en importancia. El primero de esos sucesos fue el funeral de las víctimas de los días de febrero y marzo, realizado el 23 de este último mes. Ese día, dos *cameramen* usaron tres mil pies de película, y la toma detallada de los líderes del primer gabinete provisional da a ese film un gran interés histórico. Hay otro, de valor emocional tan grande hoy como cuando se exhibió por primera vez: el efecto trágico de todo el Campo de Marte, elegido como lugar de inhumación, cubierto de una neblina que se convierte en una continua llovizna cuando los simples ataúdes sin pintura, envueltos en banderas rojas, eran bajados por grupos a la húmeda fosa común.

Los noticiarios, y en especial la edición regular del *Rusia libre* del departamento de Boltianski, se convirtió en la continua dieta de las salas rusas. Los noticiarios que antes se habían dedicado a escenas de lugares fantásticamente distantes, ahora se convirtieron en ilustraciones vivientes de los acontecimientos tal como se registraban en los diarios o como eran experimentados por el público la semana anterior. Llenaban la pantalla desfiles de manifestantes, reuniones públicas, y consignas que se agitaban por encima de las cabezas de dichos manifestantes. La Revolución se había convertido en el único tema de los noticiarios, pero este tema, como todos, fue temporario y se produjo un notable decrecimiento de ese material enardecedor cuando el censor militar volvió a su labor en abril.

Hubo también durante un tiempo una constante dieta de películas anti-Romanov, en su mayor parte acerca de la supresión de los numerosos escándalos de Rasputín —*Poderes oscuros— Grigori Rasputin, Gente de pecado y sangre, El demonio sagrado*, etc. Tanto la pornografía como los aspectos demasiado políticos de tales películas cayeron bajo la prohibición proclamada por el gobierno como "vigilancia de los espectáculos públicos". El censor fue mucho más indulgente con las películas anti-Romanov que se remontaban a épocas anteriores de la dinastía (Nicolás I, Pedro III) y que mostraban a los déspotas aplastando a las masas sufrientes que solo soñaban con la resistencia. Esas películas eran *Así fue y así no será; Encadenados en las garras del águila de dos cabezas*, etc. Se hicieron sin embargo, pocas películas con un contenido casi revolucionario, y resultaron peligrosamente populares. Una de ellas fue *El revolucionario*, producida por Janzhonkov, escrita por Perestiani y dirigida por Bauer. Otra, *Andrés Kozhujov*, con Mozhujin en el papel principal, dirigida por Protazanov. Ésta estaba adaptada de una novela autobiográfica del terrorista Stepniak, y al realizarla resultó natural que su actividad revolucionaria estuviera subordinada a la trama romántica de la novela.

Rasputín no pudo ser muerto bastante a menudo para satisfacer al público de cine, y reapareció constantemente en las películas de este período. No es sorprendente que fuese adoptado por los productores extranjeros como un villano ideal y colorido por medio del cual se explicaba toda la Revolución Rusa. Hay literalmente docenas de esas películas que continúan hasta nuestros días, pero la más lujosa de las versiones contemporáneas fue *La caída de los Romanov*, producida por Lewis Selznick en 1917 y dirigida por Herbert Brenon. Tenía un reparto distinguido: Conway Tearle como Iusupov, Edward Connelly como Rasputín, etc., pero por cierto el más extraordinario actor de ese reparto fue Iliodor, "el Monje Loco", que se interpretó a sí mismo. No parece haberse acercado a la actuación cinematográfica con ligereza, pues se tomó el trabajo de dedicar sus memorias (escritas en espíritu por Van Wiyck Brooks) "A Mi Buen Amigo el Admirable Herbert Brenon, Artista de Cine y Poeta".

En fecha tan temprana como el 9 de marzo, el Gobierno Provisional había sido reconocido y saludado con bienvenidas por los Estados Unidos, seguidos dos días después por Francia, Gran Bretaña e Italia. Pero los aliados de Rusia estaban preocupados por el efecto de la revolución en el programa de la guerra. Si Rusia dejaba de distraer a los poderes centrales europeos en el este, los aliados enfrentarían en el oeste a un enemigo doblemente poderoso. El "poder dual" de Petrogrado de nuevo pre-

sentó un cuadro doble. El 14 de marzo, el soviet de los diputados de los trabajadores y soldados de esa ciudad dirigió una llamada "A los pueblos del mundo":

Al tener conciencia de su fuerza revolucionaria, la democracia rusa declara que por todos los medios en su poder resistirá la política anexionista de sus clases dirigentes, y hace un llamado a los pueblos de Europa para realizar una acción conjunta en favor de la paz.

Este llamado se agregó a los naturales temores de los aliados, y sus embajadores en Rusia solicitaron una clara definición al Gobierno Provisional. De inmediato la recibieron de Miliukov en un telegrama enviado a los representantes rusos del exterior, que aseguraba que era objetivo de la Revolución Rusa luchar en la guerra hasta la victoria final. De este modo el gobierno provisional frustró al pueblo en uno de sus principales anhelos revolucionarios: la paz.

Para sostener el nuevo lema de "guerra hasta la victoria final" los gobiernos aliados enviaron a sus dirigentes socialistas y laboristas para convencer al dubitativo pueblo ruso de la sabiduría de esta decisión. Moutet, Cachin y Lafond, de Francia y los jefes del Partido Laborista Británico James O'Grady y Will Thorne, miembros de la Segunda Internacional, hicieron todo lo posible en una labor dificultosa, pero regresaron a sus países sin haber logrado ningún éxito apreciable. A comienzos de abril la nueva ofensiva francesa en el frente occidental comenzó y terminó sin gloria. La entrada de América en la contienda todavía no daba resultados, excepto quizás en las huelgas de las fábricas de municiones de Berlín y Leipzig. Nuevos refuerzos ideológicos se enviaron a Rusia en la persona del ministro francés de Trabajo, Albert Thomas.

En esa época otra llegada se opuso a todo posible éxito de los oradores socialistas. Lenin y los bolcheviques residentes en Suiza habían sido prevenidos por Inglaterra y Francia, que controlaban todas las entradas, de que no volvieran a Rusia, basándose en la teoría establecida medio siglo antes por los enemigos de la Comuna: "Entregar a Blanqui a los *communards* sería equivalente a regalarles un ejército entero". Miliukov había advertido a todas las embajadas rusas para que fiscalizaran la "conveniencia militar" de todo regreso de políticos exiliados.

A Lenin solo le quedaba abierto un camino y era viajar a través de Alemania si obtenía que el gobierno ruso cambiara a los exilados de su país por prisioneros de guerra germanos...; este método ya había sido ensayado. Durante la guerra un importante burgués liberal, Kovalovski, volvió a Rusia a través de Alemania y en Petrogrado fue recibido en la estación con gran ceremonia por el propio Miliukov... En su discurso de bienvenida no insinuó en ningún momento que

viajar por Alemania fuera alta traición. Pero el mismo Miliukov—ahora ministro del Gobierno Provisional—tributó a Lenin una recepción totalmente diferente.<sup>10</sup>

El plan, propuesto por Martov, fue aceptado por Lenin solo con la condición de que cada paso de su regreso sería apoyado en una documentación, porque preveía el uso que harían de su vuelta a través de Alemania los defensores y demócratas “provisionales”. Gracias a Fritz Platten, secretario del partido socialista suizo, se llegó a un acuerdo con los representantes del gobierno alemán, que estipuló que los asientos en este tren debían ser otorgados a todos los desterrados con independencia de sus actitudes hacia la guerra, y que los prisioneros austriacos y alemanes entregados en cambio serían inmediatamente pedidos sobre la base del regreso de los desterrados y que el vagón en que éstos viajaran no estaría sujeto a revisión, examen o inspección, debiéndose efectuar cualquier comunicación en la ruta a través de Fritz Platten. Esto hizo surgir la leyenda del “vagón sellado”.

Tanto la embajada británica como la francesa sometieron una nota al ministro de Relaciones Exteriores en que advertían la llegada de Lenin y el ayudante del ministro redactó una nota para la prensa: “...la buena voluntad demostrada por el gobierno alemán hacia Lenin y los demás debe ser destacada”. Grandes manifestaciones se reunieron en la estación finlandesa del ferrocarril para esperar la llegada de Lenin, ignorando completamente la red de difamaciones tejidas por la prensa. Los *cameramen* del departamento de Boltianski se encontraban también allí, pero el tren estaba atrasado. Aunque ya era muy oscuro para filmar, Boltianski y el personal de cámaras se quedaron para unirse a la multitud de recepción.<sup>11</sup> La llegada, y su discurso desde el auto blindado en la plaza, tuvieron que esperar diez años para ser incluidos en una película, o sea en la reconstrucción de Eisenstein, *Octubre*.

La llegada de Lenin galvanizó de inmediato las fuerzas que continuaban la lucha por una revolución popular. La conferencia de abril del partido social-demócrata laborista ruso (los bolcheviques) hizo un exacto análisis de la situación mundial, de la Revolución, y de lo que los bolcheviques tenían que hacer, lo que produjo pánico en el Gobierno Provisional. Las oficinas de la fracción bolchevique en el Palacio Tauride se convirtieron en el apoyo más grande que tuvieron los soviets, y una corriente de diputados y representantes visitaron a Lenin allí. Boltianski cuenta que hizo otra tentativa para filmarlo en ese lugar,

... Llegué hasta la puerta y oí que estaba hablando a unos representantes de Kiev. Parecía demasiado ocupado para ser molestado y

tuve miedo de pedirselo. Además sabía que rehusaría pues en esos días debía ser muy prudente.

El primer 1º de mayo celebrado legalmente fue un acontecimiento. Además de la manifestación, los *cameramen* de los noticiarios de Skobelev registraron un grupo de retratos, incluyendo al recién llegado Plejanov, Kropotkin y su mujer, Kamev y Trotski. Cosa bastante sorprendente, se permitió incluir las caras de los bolcheviques Kollontai y Lunacharski.\* Aunque los retratos de los noticiarios modernos no son ni imaginativos ni dinámicos, el grupo y los retratos individuales de ese período son muchísimo más rígidos aún. El personaje debía hacer algo por propia iniciativa como sonreír, sacarse el sombrero o hacer una reverencia. Kropotkin hizo girar en el aire la manivela de una cámara imaginaria para diversión de su mujer.

En Moscú, la película sobre el 1º de mayo tuvo su propia historia.<sup>12</sup> Fue hecha por el soviet de los diputados de los trabajadores de Moscú sin ayuda ninguna de la industria cinematográfica. La fiesta y la manifestación fueron planeadas previamente, y la película tuvo un papel en esos preparativos. *El festival* de la libertad era un breve documento de la manifestación del 25 de marzo y se preparó con la anticipación necesaria para ser exhibido justo antes del 1º de mayo. Aunque había sido hecho por el Mossoviet, sus miembros no se sintieron con conocimientos adecuados como para enfrentar las bien conocidas complejidades de la distribución y lo colocaron en manos experimentadas, las de los hermanos Platov, propietarios de salas. Estas manos experimentadas hicieron el trabajo tan mal que surgió más de una sospecha de sabotaje, y entonces el Mossoviet decidió manejar su 1º de mayo por sí mismo. Los obstáculos todavía no se habían superado totalmente. Cuando se le pidió a Kodak una provisión de 1.500 metros de negativo y 5.000 metros de positivo, ésta rehusó a último momento. La película virgen que se utilizó fue por último suministrada por la compañía Janzhonkov. La más grande victoria de esta primera película no consistía en su calidad (no estaba destinada a exhibiciones públicas, sino para organizaciones, conferencias, etc., de modo que no existe un registro de su crítica) sino en la respuesta al aviso que apareció en los diarios del 17 de abril: "A los camaradas *cameramen* que deseen contribuir a la filmación del 1º de mayo se les comunica que necesitarán la obtención de pases para que se les permita fotografiar libremente en ese día. Dirigirse a la comisión organizadora, al soldado A. Prager".

\* Aleksandr Lemberg también filmó a Lenin en la manifestación del 1º de mayo, pero este antiguo material se ha perdido.

Entre los que participaron de esta filmación se encontraban Aleksandr Levitski, Grigori Lemberg, Piotr Novitski y el tenaz francés Louis Forestier.

El papel representado por el Gobierno Provisional se estaba volviendo demasiado claro. Vacilaba peligrosamente cuando los liberales-mencheviques, social-revolucionarios, socialistas populares, etc., decidieron mostrar su preferencia por cualquier tipo conocido de gobierno antes que por otro desconocido de trabajadores, y se unieron al gabinete del Gobierno Provisional. El nuevo Gobierno de Coalición actuó con prontitud antes de que pasara la sorpresa y negoció un préstamo de 100 millones de dólares con los Estados Unidos y preparó la tan demorada ofensiva militar rusa en el frente oriental.

Esa ofensiva, programada para el 18 de junio, tenía que hacerse aceptar por el pueblo con todos los métodos concebibles de propaganda y teatralidad barata. Se organizaron "batallones de la muerte" alentados por el nuevo ministro de Guerra y Marina de la coalición, Aleksandr Kerenski, y un "batallón de la muerte femenino" fue instituido y adiestrado por María Bochkarieva a la luz de la publicidad internacional. Emmeline Pankhurst llegó de Inglaterra más tarde en ese mes de junio para ponerse a la cabeza del batallón de mujeres y organizar en Rusia la unión femenina contra los bolcheviques.

Los ingleses se convirtieron en los más enérgicos vendedores de propaganda de guerra al poco dispuesto pueblo ruso. Bruce Lockhart, en el consulado de Moscú, se transformó en director de ventas:

Además de la propaganda de nuestro tren de bagajes teníamos una misión cinematográfica viajera, cuyo capaz jefe era el coronel Bromhead, posteriormente director de la British Gaumont. Él también se había enrolado para impulsar a los rusos a la lucha mostrándoles películas de guerra del frente occidental. Puede imaginarse el efecto de éstas en la mente del ahora indisciplinado ejército ruso. Desde luego sirvieron solo para aumentar el número de desertores.

No era culpa de Bromhead. Él era un gran compañero, que comprendía la inutilidad de exhibir películas de guerra a hombres cuyo único pensamiento era la paz. Pero, sin embargo, debía cumplir con su deber haciéndolo. Las películas eran parte del plan de Whitehall para la regeneración de Rusia, y debían ser exhibidas.

Bromhead llegó a Moscú para realizar una demostración monstruosa de los esfuerzos británicos... Nos aseguramos una sala y preparamos el programa. Entonces intervino el soviét de los soldados, que era infinitamente más poderoso que el Gobierno Provisional. La proyección estaba destinada a las tropas moscovitas. Los soldados podían ver las películas. Pero no podían ser expuestos a las arengas de los agresivos imperialistas. No habría discursos.<sup>13</sup>

El propio Lockhart fue autorizado finalmente a pronunciar un corto pero bien calculado discurso después de las proyeccio-

nes. Nuestras películas eran de dos clases; naval y militar. Sabiamente mostramos las navales al final. Eran imponentes y libres de todo horror.

Aunque momentáneamente pudieron impresionar a los hombres de ese público, Lockhart, el coronel Bromhead y sus películas tuvieron muy poca influencia en las grandes masas del pueblo ruso y ninguna sobre los trabajadores organizados. Su contestación al "engatusamiento" fue una ola de huelgas, no solo como demostración de fuerza, sino debido a que los patrones se sentían seguros de nuevo para empeorar las condiciones de trabajo, disminuir los pagos y agregar horas. En la industria cinematográfica de Moscú se presentaron demandas similares a las de los trabajadores de las salas a favor de los obreros de los estudios que fueron rechazadas; en rápida sucesión el personal de los estudios Janzhonkov, Jaritonov, Iermoliev y otros menores se declararon en huelga. El Comité de Huelga hizo la siguiente declaración en el diario *Social-Democrat*:

En la lucha por la solidaridad de aquellos trabajadores que hasta ahora se han humillado a los pies del capital, no hay método que sea ignorado: con los delantales puestos o vestidos con sus blusas, se ponen las cizallas en los cinturones y responden al llamado de los trabajadores de las carpinterías y de los talleres de pintura para decorados. El comité de huelga desea notificar a los camaradas de los nombres de esos caballeros: el director Sabinski, su ayudante Bray, el *cameraman* Slovenski (¿Slavinski?), el actor Rimski-Korsakov, el actor Tamanov, el empleado Zajar Ivanov, y el administrador del departamento de propaganda Jusainov.<sup>14</sup>

Los sindicatos antihuelgas se habían establecido en un café-club llamado "La décima musa", que se convirtió en uno de los centros moscovitas de juego y especulación. Las discusiones que se realizaban allí se referían a la repetición de los argumentos por diferentes compañías (esta práctica nunca se abandonó) y se manifestaban contra las películas baratas y pornográficas, aunque los dirigentes de esas discusiones continuaran escribiendo tales películas con sus nombres y los de otros. Y sobre todo, el principal tema era la forma de apaciguar a los propietarios de los estudios y salas. G. I. Leskes recuerda una experiencia en ocasión de la llegada de una delegación del Sindicato de Operadores, de la que él formaba parte, a "La décima musa" para discutir la posible coordinación del trabajo entre ambos sindicatos para beneficio mutuo.

Para demostrar cuán profundo era el abismo que nos separaba, el siguiente hecho es aclaratorio: Cuando yo y dos miembros de nuestra asociación —el mecánico Gromov y el obrero Seleznev— llegamos a "La décima musa" para la reunión, el portero, después de inspeccio-



nar cuidadosamente las ropas de mis camaradas, rehusó dejarlos entrar. Me fui solo en busca de Nikandr Turkin para pedirle que se les permitiera la entrada. Turkin salió y dijo al portero esta frase histórica, "Deja entrar a esta gente, nos son útiles".<sup>15</sup>

El Gobierno Provisional tenía una única respuesta para el creciente resentimiento ante la continuación de la guerra y postergó las mejoras. Cuando el descontento se puso de manifiesto el 4 de julio en una enorme manifestación espontánea que tomó por sorpresa aun a los partidos progresistas, el Gobierno Provisional contestó con las armas. A esta matanza siguió rápidamente un intento de aniquilación física de los bolcheviques, sus oficinas y sus diarios. Muchos jefes de esta tendencia fueron arrestados, Lenin escapó a Finlandia y el partido volvió otra vez a actuar ocultamente.

Pero esto no pareció suficiente a los que estaban en el poder. Acudieron a la difamación no solo de naturaleza política contra el carácter de bolcheviques conocidos y de los bolcheviques en general. Lenin fue llamado idiota dopado, Kollontai maniaco erótico, etc., etc. El conocido documento de Aleksinski, que probaba la traición planeada por Lenin, fue vigorosamente apoyado por los mencheviques y los liberales del gobierno. La prensa toda destacó que las más sangrientas provocaciones contra los bolcheviques eran una forma de patriotismo; se sugirió en numerosas oportunidades el linchamiento. El capitán Thompson nos ha dejado un registro de su ayuda en esta campaña en *From Czar to Kaiser (Del zar al káiser)* en que repite como palabra sagrada las leyendas que circulaban oficialmente de que Alemania había arreglado y financiado el derrocamiento del régimen de Kerenski, y había pagado diez rublos a cada manifestante de las reuniones antibélicas, y que Lenin, al encontrar poca tela roja en Petrogrado había pedido estandartes especialmente hechos en Alemania. Nada era bastante bajo; y como mantenía todavía el control del cine, la clase gobernante reclutó sus servicios para la campaña.

Antes que nada, fue filmado un largo testimonio del funeral de aquellos cosacos que habían sido alcanzados por su propio fuego cruzado durante la matanza del 4 de julio. Ahora eran "víctimas del amotinamiento bolchevique de julio". Se ensayaron también películas dramáticas aunque no hubiera en ellas nada más que chismes, anécdotas y la leyenda del "tren sellado" para su elaboración. La calidad de esos resultados puede ser juzgado por el hecho de que aun las revistas cinematográficas más reaccionarias no pudieron digerir una de esas películas, llamada *Lenin y Cía* cuyo autor se ocultaba bajo la firma de "El hombre de la calle". El cronista encontró que era "una

tonta mezcla sin talento". Drankov proveyó *Bolshevik*, Taldikin presentó *Una puñalada por la espalda*, y Savva, *La tierra natal en peligro*, y éste fue el total de esos esfuerzos, al no satisfacer las expectativas.

El 17 de junio, el gobierno había puesto al Comité Skobelev bajo la tutela del ministro de Beneficencia, pero el 31 de julio, fue incluido en las filas reaccionarias colocándolo bajo la vigilancia del ministro de Guerra. Vishnevski lo llama "el decreto más elocuente sobre cine del régimen de Kerenski". Se le pidió al cine que ayudara en la campaña de agitación del gobierno en favor de la continuación de la guerra hasta la conquista del "victorioso final". Se filmó la historia de un revolucionario que había pasado muchos años en la prisión y el exilio, que al volver libre a Rusia por orden del "ciudadano Kerenski" se enrolaba de inmediato en el ejército de la "república democrática". Boltianski ha conservado, de los archivos del Comité, un plan bosquejado para los fines de cualquier partido que deseara hacer una película. Comienza con el lema del partido, "que depende, desde luego, del que ha encargado la película". Luego figuras simbólicas, "una figura o grupo, precediendo la iniciación del relato, que encarnara la lucha del partido por sus ideales. Ejemplo: la inspiradora figura de un obrero mientras trabaja en la fragua, como si estuviera moldeando alguna forma nueva de sociedad, o una lluvia de chispas, etc.". Más adelante "hay que hallar un pretexto para insertar en la película una exhibición de los dirigentes del partido, sus trabajadores y su historia". Debía terminar con una procesión que mostraría las banderas partidarias y las consignas, y la última toma captaría de nuevo el principal lema. No ha quedado ningún registro de que se haya empleado este pulcro plan, pues los partidos para los cuales se había preparado estaban demasiado ocupados en disputas para pensar en recobrar el apoyo de las masas.

Por sus acciones inequívocas del 4 de julio, el Gobierno Provisional había demostrado sus intenciones al mundo que lo observaba y los que estaban interesados en el conflicto, reformadores, periodistas liberales, etc., siguieron a Mrs. Pankhurst a Petrogrado en tropel. Rheta Childe Dorr, periodista americana, registró el retrato más feliz posible de los beneficios de la política del Gobierno Provisional, pero no dejó de advertir que Petrogrado no era un lugar muy alegre.

Los brillantes anuncios... daban en un tiempo una apariencia alegre a las calles, pero ahora solo aumentan su aire ansioso y siniestro. Cientos de comercios permanecen vacíos, las puertas están cerradas y solamente quedan los luminosos carteles para indicar que los negocios se realizaron alguna vez aquí.<sup>16</sup>

El principal interés que Mrs. Dorr representa para un historiador del cine soviético se halla en el último capítulo, que contiene consejos para Rusia.

Rusia necesita entretenimientos populares al por mayor para distraer e instruir a su población adulta. Si tuviera que escribir una lista detallada de las necesidades más angustiosas de Rusia colocaría cerca del comienzo de esa lista a los plomeros y al cine...

Después de detallar los problemas sanitarios, continúa:

Hay algunas salas cinematográficas en Rusia, pero sus exhibiciones son pobres y terriblemente caras. Se paga tanto para ir al cine como para escuchar un concierto sinfónico de primera categoría. No he visto nunca una sala de cine cuya entrada costara diez o quince centavos ni he sabido que exista en alguna parte del imperio. Mrs. Pankhurst y yo fuimos una noche al cine, y pagamos más o menos un dólar y medio por nuestras entradas. La obra era un largo y triste drama que terminaba con un suicidio y desdicha general. La actuación era deficiente y los actores obesos y viejos. Como noticiario presentaron el funeral de un cosaco, realizado a un paso tan vertiginoso que parecía menos un funeral que una carrera de automóviles.\*

Películas cuidadosamente seleccionadas, ofrecidas por una entrada de poco precio serían una dicha para Rusia. Enseñarían al pueblo adulto las mil y una cosas que nunca tuvieron oportunidad de aprender y apartarían a la mente rusa de su análisis introspectivo y autotorturante que no conduce a nada. También daría a los *tovarishi* algo que hacer además de arengar sobre plataforma improvisada, y a sus oyentes algo más en qué pensar aparte de las teorías sociales inmaduras. Pues debido a la gran ignorancia de las masas, Rusia tendría que introducir en sus salas cinematográficas una costumbre ya establecida en España. Allí poca gente puede leer y captar lo que sucede en las películas, de modo que cada sala tiene un lector público, hombre de voz fuerte y clara pronunciación, que lee en voz alta al público y también hace cualquier observación que sea necesaria.

Con un entusiasmo verdaderamente americano por ese detallado plan, también sugiere que la Casa del Pueblo, en Petrogrado, sea un lugar de exhibición de películas, "sin esperar que la empresa privada abra otras salas".

En agosto, todos los principios políticos, económicos y militares se volvieron indudablemente claros. El Gobierno Provisional anunció su absolutismo, al tratar de disolver los soviets y al adoptar el programa de Kornilov para medidas más restrictivas en el ejército. Éste, bajo su dirección, sufría crecientes y amargas derrotas hasta que finalmente Riga se rindió a las fuerzas germanas y Kornilov decidió marchar hacia Petrogrado con el

\* Esto sugiere que el operador debe haber sido un buen sindicalista y quizás un simpatizante bolchevique.

objeto de establecer una dictadura militar: su solución para terminar con la confusión administrativa.

La segunda conferencia de todos los trabajadores cinematográficos de Rusia fue citada la víspera de la sublevación de Kornilov, durante una huelga general del transporte, aunque sin embargo consiguieron concurrir representantes de todo el país. La conferencia fue dirigida por los dueños de salas y el sindicato bajo su control, de modo que el temario solamente incluía cuestiones inocuas, como problemas jurídicos, crecimiento material de la industria y, en forma destacada, "el significado cultural-educativo de la cinematografía". El principal resultado de la conferencia fue establecer más claramente las líneas de batalla. Dementiev hizo una pura y muy franca presentación política de las tendencias oficiales (el cine en ayuda de la continuación de la guerra hasta la victoria final), del apoyo a la dictadura militar (aunque Kornilov no fuera nombrado), y el remplazo de la pena de muerte y otras medidas represivas en el frente. La conferencia se cerró con la resolución de establecer una "semana de préstamo para la libertad" y un "Día de la Cinematografía Rusa". Éste se fijó el 15 de diciembre y, como concluye Rosolovskaia, "el sol de ese Día nunca apareció en la cinematografía rusa".

Durante ese mismo mes, el Comité Skobelev se declaró en huelga. Los trabajadores pidieron, además de un aumento de salarios, la admisión de sus representantes en la administración del Comité y que se permitiera una inspección de los obreros en las operaciones financieras y en el empleo y despido de la mano de obra. Doscientas cincuenta personas participaron en esta huelga cinematográfica que fue la más importante de Rusia.

En la situación de emergencia causada por la negativa del Gobierno Provisional de defender Petrogrado contra Kornilov se estableció la organización general de los guardias rojos. Después del fracaso de Kornilov,\* Kerenski fue designado comandante supremo —generalísimo— y su primera acción fue un intento para disolver y desarmar a los trabajadores organizados por el Comité central del partido bolchevique. No logró su propósito, y desde setiembre en adelante el Gobierno Provisional enfrentó a un enemigo armado que esperaba su oportunidad.

De los noticiarios que se tomaron en la conferencia del Gobierno, realizada en el Teatro Aleksandrinski, ha llegado hasta

\* Se encuentra, en *Vechnie Vremia* poco tiempo después del fiasco de Kornilov, un ataque contra Perski por su anuncio de un argumento cinematográfico sobre aquél, y hace un llamado al Sindicato de los Trabajadores Cinematográficos para que lo juzguen por ese "crimen ruin".

nosotros una toma significativa. Es la del supremo comandante, ministro de Guerra, ministro del Ejército, primer ministro, todos encarnados en la única persona de Aleksandr Kerenski. Éste abandona su automóvil y se dirige hacia el edificio, sin mirar ni a izquierda ni a derecha, seguido por dos ayudantes iguales como copias de papel carbónico, equipados con la misma severidad e idéntico portafolio.\*

Todas las salas sufrían los efectos de los decretos que racionaban la electricidad y la leña para la calefacción. Pero lo único que había cambiado sensiblemente era la temperatura. Los teatros dramáticos hacían solo cambios superficiales en sus repertorios y se apartaban de los temas locales. El público que podía adquirir una entrada iba en busca de reposo. Debe haber aceptado el aspecto romántico que desde un palco adquiere Trotski en el papel de Profeta de la Destrucción como parte del espectáculo. Shaliapin nos cuenta el siguiente arranque:

La sangre del pueblo corre en el arroyo, y ustedes, ustedes estúpidos y vulgares, se rebajan a escuchar las estupideces y trivialidades que un montón de pésimos actores vomitan sobre ustedes...<sup>17</sup>

Las películas también variaban lo menos posible. Después de febrero hubo una fiebre de cambio: además de las nuevas películas "revolucionarias", otras ya viejas fueron reestrenadas con nuevos subtítulos\*\* pero esta fiebre se consumió tan rápidamente como el Gobierno Provisional. Los temas de guerra más fuera de lugar podían haber sido considerados temas locales en comparación con las remotas fantasías de este período. Se agregaron nuevos argumentos a los asesinatos misteriosos, dramas detectivescos y tragedias de alta sociedad. Una de éstas se refería a la "vida bohemia". La historia, desarrollada en un estudio, entre bastidores, el sórdido cabaret o el altillo, expone al artista a las influencias embrutecedoras del dinero, y lo deja morir al final, ya sea que haya vuelto a sus ideales o que se arrepienta de no haber retornado a ellos. Esta vida legendaria, alegre y triste del artista entre molduras de yeso, alfombras turcas y modelos vivos con ropajes de pliegues artísticos, se relata repetidamente en varias formas y con distintos títulos: *Oh, si solo pudiera expresarlo en sonido; ¡En nombre del Gran*

\* El trozo de película es muy corto, pero su carácter es tan claro que Eisenstein pudo basar en él toda la secuencia de *Octubre* en que Kerenski "se eleva a la gloria".

\*\* La vieja favorita, *Las llaves de la felicidad*, reapareció "sin los cortes zaristas". Janzhonkov dijo al respecto: "¿Qué podían hallar los censores zaristas digno de ser cortado, aparte de prolongados abrazos y besos?"

Arte, telón! Otros dramas estaban realizados sobre temas y gustos de Henri Bataille, Georges Ohnet, William Locke y semejantes. La obra de Bataille, *La Vierge Folle* (t. 1. *La virgen loca*) fue filmada con su permiso por Neptune como *Mantente atento, si quieres conocer el día, la hora*.

Los escritores y temas decadentes, religiosos y místicos estaban en su apogeo. La literatura y el teatro simbólico eran hurgados por el cine en busca de ese material. El satanismo y la demonología eran las explicaciones favoritas para la confusión del mundo. Las fuentes eran tan variadas como *Julián, el apóstata*, de Merezhkovski y *Salomé*, de Oscar Wilde, adaptadas por Nikandr Turkin, crédito de "La décima musa", para Neptune. Artsibashev fue el vocero de este grupo, al colocar la siguiente filosofía en la boca de un personaje de *En la última frontera*:

...ni la revolución ni ningún gobierno, ni el capitalismo o el socialismo, nada puede dar felicidad al hombre, condenado al sufrimiento eterno. ¿Por qué debemos preocuparnos por nuestra estructura social si la muerte se halla detrás de cada espalda...

Sin embargo, no podemos dejar esta época sin llamar la atención sobre las excepciones en este estado general de los asuntos cinematográficos, para señalar los logros muy definidos en materia artística, técnica y teórica.

El artista que trabajaba en cine, a pesar del burdo material que se le daba, se había vuelto consciente de la capacidad de ese medio y con valor asumió las más grandes responsabilidades artísticas. El éxito obtenido al dar un paso le proporcionó el coraje y la confianza de la oficina administrativa para dar dos pasos más. De este modo, en el caos de la desorganización de la producción cinematográfica de ese tiempo, podemos hallar dos talentos que se maduraron muy rápidamente: Ievgeni Bauer y Iakov Protazanov. El primero no se aventuró muy lejos en imaginación, pero fue un excelente ejemplo para sus colaboradores por su amor al medio que utilizaba y el deseo de desarrollar su técnica en forma más articulada y menos abandonada al azar. En los tres años y medio que pasó con Janzhonkov, Bauer dirigió sesenta películas, casi todas sobre argumentos contemporáneos: evitó la historia y los "clásicos". Este modernismo, a pesar de sus ideas fijas acerca de las columnas blancas (se decía bromeando que se las encontraba hasta en una casilla de teléfono) y la invariable belleza de las vestimentas de sus héroes y heroínas cualquiera fuera su posición, resultó valioso para muchos jóvenes realizadores que pronto habrían de manejar una cantidad de temas contemporáneos. Cuando Bauer

volvió al estudio de Janzhonkov, éste lo envió a Yalta para que supervisara la construcción de una base permanente para la filmación anual de las expediciones a Crimea. Mientras se hallaba allí, Bauer se cayó y se quebró una pierna; se produjeron complicaciones y antes de terminar el verano, falleció. Lástima que su última película fue *El rey de París*.

Las películas anti-Romanov sirvieron para un propósito artístico. La necesidad de condenar los crímenes zaristas del pasado hizo que los métodos utilizados en las abstracciones de ubicación y ambiente de las otras películas tuvieran que ser sacrificados. Una forma de ser históricamente rico y convincente era filmar los sucesos reales en los sitios en que acontecieron. También se documentaron más que en películas anteriores acerca de los personajes de la historia. En conjunto, eran pasos hacia adelante y Iakov Protazanov aprovechó de inmediato esas lecciones de naturalismo para dar más atmósfera y vida a sus películas de reproducciones históricas. En esa época fue cuando realizó la producción de la última y más importante película anterior a la Revolución de Octubre: *El padre Sergio*.

La historia de *El padre Sergio*, de Tolstoi, se refiere al espíritu de un elegante oficial de la corte de Nicolás I, el príncipe Kasatski, que "rompe con su hermosa novia, dama de la corte, y después de entregar su pequeño patrimonio a su hermana, se retira a un monasterio y se convierte en monje". Tolstoi examina los motivos de orgullo y pasión que hay detrás de esta actitud, y sigue al príncipe, ahora padre Sergio, a través de la multitud de tentaciones que encuentra como acólito, sacerdote, ermitaño, curador, y como hombre santo vagabundo que pide limosna por su pan. Las intimidades que el relato contenía acerca de la vida privada de Nicolás I y sus revelaciones sobre la corrupción de la ordinaria debilidad humana en el sacerdocio provocaron un escándalo literario en su época. Protazanov y Volkov habían pensado filmarlo antes de 1917, pero una película con este material altamente censurable era una invitación a las dificultades. La Revolución de Febrero había aflojado algunas de las restricciones anteriores, especialmente las que se referían a la religión, pues los vínculos entre la Iglesia ortodoxa griega y el gobierno no eran tan estrechos como en días del zarismo.

La película terminada es aun dramática y llama la atención por sí misma por ser una obra antigua. Pocos reparos deben hacerse teniendo en cuenta que se ha filmado hace más de cuarenta años. Lo único que molesta es el maquillaje de los actores. Se presenta el relato y se muestran las distintas etapas de la vida del padre Sergio con una habilidad excepcional in-

cluso para cualquier parte del mundo en 1917. Puede carecer de la calidad épica de la obra de Griffith en tiempos de la guerra, pero se puede comparar con facilidad con el famoso *Berg-Ejvind*, de Sjöström, producido ese año, por la intensidad y revelación del carácter de los personajes. Mozhujin nunca superó esta interpretación en el complejo envejecimiento de un hombre eternamente perseguido por los deseos de la carne, y Lissenko encarnó a una asombrosa criatura sensual.

*El padre Sergio* fue terminada antes de octubre, pero por alguna razón desconocida no fue exhibida hasta 1918, meses después de trasladarse al sur su productor junto con su compañía. Quizás el censor del Gobierno Provisional había vacilado en exponer a un público sensible una denuncia tan franca contra la Iglesia oficial.

Políticamente, la película más importante del Comité Skobelev en 1917 fue *El zar Nicolás, autócrata de todas las Rusias*, que fue organizada y dirigida rápidamente por Ivonin y Mijin. Ivan Kobozev, un realizador bolchevique de esa época, recuerda que Lenin vio esta película antes de la Revolución de Octubre, y la consideró tan valiosa a comienzos de 1918 que pidió varias copias para ser enviadas al extranjero.

Bauer había tenido en su equipo, en el estudio de Janzhonkov, a un joven decorador llamado Lev Kuleshov, y el año 1917 adquiere importancia en la historia del cine soviético porque se publicaron los primeros artículos teóricos de éste. Uno de ellos versaba sobre "Las tareas del artista en el cine", que apareció en *Vestnik Kinematografii*. Llamaba la atención sobre los problemas del decorador que en general eran ignorados y el principal punto señalado por él representó un gran avance sobre su tiempo. Se refería a que la tarea del decorador en la película no consiste meramente en pintar la escenografía, sino en coordinar todos los elementos de composición y ritmo, es decir, que sugería una identidad entre el decorador y el director. "El artista, en el cine, pinta con objetos, paredes y luz... Casi no tiene importancia el contenido de la toma, y en cambio es realmente esencial disponer esos objetos y combinarlos con la finalidad de su plano único y final." Kuleshov también escribió acerca de los argumentos.<sup>18</sup> Refutó la teoría de que éstos son el bosquejo de la futura película, y sostuvo que los artistas habitualmente realizan ese bosquejo con un material muy parecido al de su obra terminada. El único bosquejo verdadero de una película tendría que ser hecho en celuloide. Esta era una actitud progresista en un período de la producción en que el total dependía de lo que estaba establecido en la acción, las palabras y los detalles escritos. Llegó al otro extremo



al afirmar que, en realidad, solamente los directores podían escribir argumentos. Otro error de su entusiasta reforma estaba contenido en una sugestión para una notación del guión por medio de cierta taquigrafía y alfabeto de símbolos,\* y decía: "Otros *regisseurs*-intérpretes pueden realizar la obra sobre esa notación, como lo hace un músico con las composiciones de Beethoven y Mozart". Al dividir las funciones del escritor de argumentos (compositor) con la dirección (intérprete) realizaba una separación mecánica a la cual no se aferró mucho tiempo.

La historia del cine soviético comienza su desarrollo antes de la fecha de la Revolución del mismo modo que un embrión de la estructura gubernamental de la Unión Soviética se puede hallar antes de octubre en los consejos de delegados de trabajadores locales y de fábricas. En setiembre, una conferencia de organizaciones educativas de trabajadores fue reunida por el Consejo Central de los comités de fábricas y almacenes para discutir los ideales de una cultura proletaria y socialista con respecto a cada una de las artes. La reunión, a la que concurren varios destacados bolcheviques como Lunacharski, Kalinin y Samoilov entre otros, fue la primera de la organización que se iba a convertir en el Proletkult después de la Revolución. Las opiniones expuestas se resumieron en una serie de resoluciones, y entre ellas hallamos la referente al cine:

Consideramos que el cine moderno, gran conquista técnica del genio humano, está ahora en manos de la burguesía, y desarrolla una escuela de corrupción, crimen y decadencia moral. Junto con esto se presenta como el portador de las ideas de la clase dirigente con la intención de fortalecer las concepciones y moral burguesas entre el proletariado. Bajo las condiciones del poder genuino del pueblo, el cine puede convertirse en una verdadera y potente arma para la ilustración de la clase trabajadora y las grandes masas del pueblo, y uno de los medios más importantes en la lucha sagrada del proletariado para liberarse del estrecho camino del arte burgués. Promoverá el desarrollo de la conciencia de clase y el aumento de la solidaridad internacional, fortalecerá el espíritu y hará brillar los apasionados ideales de la lucha del proletariado por el socialismo.

Esta primera declaración concreta de las diferencias entre los fines de la producción cinematográfica burguesa y la proletaria fue hecha en la primera conferencia que planeaba el papel de las artes en la lucha que se avecinaba. Se puede casi imaginar que sentían el papel que el cine iba a representar en la historia soviética.

\* Éste es un problema que, con las complejidades agregadas de la notación del sonido, todavía lo fascina.

Octubre 10: En una reunión del comité central del partido bolchevique, en la que toma parte Lenin, se decide una insurrección armada.

Octubre 12: El comité ejecutivo del soviets de Petrogrado resuelve formar un comité militar revolucionario mientras, en Moscú, Rodzianko inaugura la segunda conferencia de hombres públicos.

Octubre 15: Los soviets de varias ciudades se declaran a favor de la inmediata transferencia del poder a los soviets.

Octubre 18: Kamenev y Zinoviev, miembros del comité central bolchevique, previenen al Gobierno Provisional que se planea una insurrección armada en una carta dirigida al diario *Novaia Zhizn*.

Octubre 22: El crucero *Aurora* recibe la orden del soviets de no abandonar Petrogrado.

Octubre 23: El comité revolucionario nombra sus comisarios para las unidades militares y las posiciones claves en Petrogrado. El Gobierno Provisional trata de arrestar a los bolcheviques por tomar parte en la manifestación de julio.

Octubre 24: Las escuelas militares son preparadas por el Gobierno. Se levantan los puentes y las comunicaciones telefónicas con el soviets de Petrogrado son interrumpidas por el gobierno. El comité militar revolucionario ordena al *Aurora* que baje los puentes del Neva. El comité militar revolucionario toma la ofensiva.

A la noche, Lenin llega al Instituto Smolni.

Al día siguiente una clase había quitado el poder a otra clase, y Rusia queda en las manos de su pueblo. Fue un acto que no cambió unas pocas o muchas vidas, sino la vida entera del país.



Distintivo de "Russ", la compañía cinematográfica de Trofimov.

## CAPÍTULO VI

### MOSCÚ — ODESA — PARÍS

1917-1920

En deportivo, retozón, vagante vuelo  
Cantó durante todo el verano,  
Apenas tuvo tiempo de girar su vista:  
Ya está el invierno, a la vista.  
Ahora los campos yacen desiertos y muertos,  
Todos aquellos días de sol han huido,  
Cuando ella hallaba debajo de cada mata,  
Su cama y desayuno ya dispuestos.

KRILOV

Algunos huyeron antes de la Revolución.

Junto con los fabricantes y su gobierno huyeron los monárquicos que no se habían molestado en partir en febrero. Drankov y dos de sus actores se escondieron durante siete días en el sótano de su casa de departamentos en Moscú antes de hallar las ropas necesarias y el valor para partir.

Las artes que se habían convertido en lujos apartaron a muchos de sus artistas de los grandes públicos populares. El "ballet" fue suprimido de la vida de esa época y se pensaba en las puertas de artistas todavía "imperiales" de los teatros Marinski y Bolshoi, los pesados cerrojos de la Escuela de "Ballet" y la sostenida inviolabilidad de la taquilla. Muchos de los bailarines que tenían medios para abandonar Petrogrado y Moscú lo hicieron de prisa. El éxodo del teatro dramático no fue tan general. Por más que el teatro dramático ruso hubiera sido maltratado, sostenía una parte mayor de sus trabajadores creadores que cualquier otro arte nativo, en virtud de sus relaciones con las corrientes progresistas de su época. Esto era especialmente cierto en el Teatro de Arte de Moscú, que perdió a alguno de sus actores pero a ninguno de sus directivos, pues

sus tendencias artísticas se encontraban firmemente arraigadas en la vida de Rusia. La gente de cine, llevada a un aislamiento similar al de las bailarinas, voló junto con el ballet, pues ambos temían que ciertas actividades lujosas fueran extinguidas en el futuro por esta revolución. Eran los descendientes ideológicos de la banda de alegres actrices que en 1906 distribuyeron el correo de San Petersburgo en elegantes trineos y abrigadas pieles, para romper la huelga de los carteros.<sup>1</sup>

La corriente de ricos comerciantes, banqueros, terratenientes y políticos, acompañados por sus estrellas del "ballet" y del cine, y por abigarradas multitudes de hombres menos importantes antes de que los atrapara lo desconocido, inició su carrera hacia lo que ellos consideraban su seguridad. Había muchas vías de salida (del territorio dominado por los bolcheviques) al principio, pero pronto se limitaron a tres: Escandinavia, Siberia y la zona sur. Mucha de la gente de cine que huyó se dirigió al sur, porque allí se encontraban asoleados estudios y todavía se podían hacer películas, sin preocuparse de lo que sucedía a su público. Se desmantelaron los estudios moscovitas de todos los aparatos transportables y la industria cinematográfica rusa dio su primer paso fatal alejándose de Rusia. Iermoliev influyó sobre todo su personal artístico para que se fuera con él y las máquinas. Sus actores, directores y *cameramen* se le unieron y muchos no volvieron nunca. Unos pocos contribuyeron años más tarde al futuro cine soviético, y entre ellos se encontraba Iakov Protazanov. Pero en ese momento, en su carácter de director más distinguido del estudio de Iermoliev, se unió a éste, a Turzhanski, Strizhevski, Mozhujin, Lissenko, Kovanko, Volkov, Burgassov, Loshakov y otros en uno de los trenes repletos dirigidos hacia el sur. Vera Coralli partió para Finlandia, y fue seguida más tarde por Gzovskaia y Gaidarov.

El "comité para salvar el país y la revolución" formado por una coalición de grupos antibolcheviques de todos los matices en Petrogrado, fue derrotado en las calles. Las fuerzas de Krenski resultaron vencidas en Pulkovo y se retiraron a Gatchina. Una insurrección militar blanca fue desbaratada en Moscú. Otra derrota más aplastante: entre los primeros actos del Consejo de los Comisarios del Pueblo se decretaron las ocho horas diarias de trabajo, los derechos de todos los pueblos de Rusia para la autodeterminación, la abolición de las distinciones de clase y de rangos civiles, la nacionalización de los bancos privados y la socialización de la tierra. Antes de fines de noviembre de 1917, los bolcheviques habían iniciado su acto más terrorífico: la publicación de los documentos diplomáticos secretos tanto del gobierno zarista como del provisional.

La exposición de los verdaderos motivos de la diplomacia rusa y el desagradable contraste revelador entre la política social opresiva de los gobiernos anteriores y la presente limpieza fue una fuerza que robusteció la causa del pueblo y atemorizó y alejó a la reacción. Cuanto más desenmascarada y derrotada era, más desesperadamente huía la vieja guardia. Además del oeste, hacia el este, el norte y el sur. Fuera de Rusia, en Ucrania, obtuvieron la protección de la ocupación alemana. Cuando los asuntos de Ucrania central se volvieron demasiado turbulentos para ellos, se alejaron más al sur. De Kiev a Odesa. La industria cinematográfica rusa, por fin, desempacó el equipo que había sacado de los estudios moscovitas y estudió planes de producción en Odesa. Yalta, punto de reunión en Crimea, donde ya se habían construido varios estudios cinematográficos en el sur, se convirtió temporalmente en un Hollywood.

Janzhonkov nos relata un expresivo incidente de este confuso período. A mitad del mes de enero de 1918, el ejército rojo se acercó a Yalta y bombardeó el sitio ocupado por los blancos. Mientras éstos se retiraban dejando a los rojos en posesión de la ciudad, el equipo de Janzhonkov reiniciaba la filmación interrumpida de *Lord Darnley*. La postergada escena del baile fue la primera en el nuevo plan:

Para este baile, junto con los actores participantes, se había invitado a muchas personas de la ciudad que poseían vestimentas apropiadas. El ensayo comenzó.

Elegantes vestidos de mujer giraban junto con los trajes de etiqueta y los uniformes militares de sus compañeros... De pronto la puerta de calle se abrió de golpe y tres hombres armados entraron en el estudio: el primero tenía solo un látigo, pero sus dos escoltas llevaban granadas y cintas con proyectiles de ametralladoras.

El baile se detuvo instantáneamente. Todos quedaron pendientes de lo que iba a suceder. Yo estaba sentado al lado del *cameraman* en mi sillón de brazos y finalmente decidí que era mi deber romper el oprimente silencio. Fui escuchado con atención. Expliqué a los recién llegados la razón de la "reunión" y por qué se encontraban allí personas con uniformes de "blancos".

En apariencia mi explicación los satisfizo por completo, pues el jefe, de inmediato, puso en libertad a su escolta y después de presentarse como Neratov, comandante del distrito de Yalta, pidió permiso para permanecer durante la filmación, pues el cine le interesaba muchísimo.<sup>2</sup>

La ocupación alemana de Ucrania comenzó el 18 de febrero, en contestación al llamado de ayuda (dictado por el Alto Comando Alemán) del contrarrevolucionario Consejo ucranio para contrarrestar el avance de los soviéticos. Después de la salida de los embajadores aliados y americano de Petrogrado, el 25 de febrero, la intervención de esos países contra los bol-

cheviques y los alemanes comenzó el 5 de marzo, con un desembarco en Murmansk, al norte. El 5 de abril las fuerzas japonesas e inglesas desembarcaron en Vladivostok. Los alemanes tomaron Kiev (marzo 16), Jarkov (abril 5), Odesa (abril 13), Crimea (abril 20) y se les unieron los turcos para ocupar Batum el 15 de abril. El círculo se iba cerrando y los emigrados se refugiaron en los bordes de dicho círculo, mudando sus simpatías nacionales con las cambiantes banderas.

Odesa debió ser un asombroso lugar para vivir en los dos años siguientes. Atestada de gente de toda Rusia que había huido de las mismas cosas por distintas razones, este agradable puerto parecido a Niza realmente hervía de emoción —amargura por el pasado, ira frustrada por el presente y miedo por el futuro—. Nadie sabía lo que le traería el mañana, pero como la ciudad era repetidamente tomada (en total unas quince veces) por los ejércitos de ocupación de Alemania y Francia y las fuerzas blancas y rojas, la población de refugiados se preocupó cada vez menos del futuro. La única precaución que se tomaba era mantener un juego de papeles en el bolsillo derecho y otro en el izquierdo. Junto con el descenso moral se produjo una falta de interés no solo por sus destinos personales sino por el de Rusia. La inestabilidad se convirtió en una broma constante. En Rusia, al recordar este período, se recordaban las *Scènes de la vie de Bohème* (*Escenas de la vida bohemia*), de Murger, en que un bohemio alegre decide mantener un departamento con la condición de que el conserje “suba todas las mañanas a decirle qué día de la semana y del mes es, la fase de la luna, qué tiempo hace y bajo qué forma de gobierno están viviendo”.

La firma del armisticio europeo señaló la presencia de nuevas y más intensas guerras de intervención en Rusia. Al seguir a los alemanes y a Petliura, los franceses avanzaron hacia Odesa de diciembre de 1918 a abril de 1919,<sup>3</sup> pero esta vez los residentes provisionales de esa ciudad no pudieron distinguir entre un ejército temporario y otro. Cada ocupación llevaba un nuevo libertador. Pero hasta la final evacuación y derrota de los ejércitos antibolcheviques, poco cambiaba la situación cada vez, salvo que se arrojaban unos pocos criminales a la cárcel, se limpiaban los sumideros, se establecían nuevas sucursales bancarias y se cambiaban los nombres de las principales calles y plazas. Mientras los nacionalistas ucranianos bajo Petliura fueron los amos, se quiso imponer en forma irracional el idioma ucranio a la heterogénea población rusa. Los primeros signos de cada período de ocupación alemana eran la aparición de librerías alemanas y de una completa oficialidad del mismo

origen. A través de la variedad de regímenes, la especulación y el juego nunca se interrumpieron. Los hombres para los cuales el dinero era su vida, no podían resistir sin ensayar la obtención de más dinero, aun estando sentados en la boca de un volcán. Los diamantes, relojes de oro, moneda extranjera y alimentos eran los únicos valores fijos. Los campesinos del distrito perdieron su fe en todo dinero y establecieron un sistema de tráfico —tomates por frazadas, azúcar por zapatos viejos, etc.—. No había nada bastante valioso para trocarlo por manteca.

La colonia cinematográfica se aclimató con rapidez a la moral y atmósfera social artificiales, más parecidas al ambiente de una película que al de la vida. Nadie tenía la menor idea de cuánto tiempo estaría allí, pero al mismo tiempo Odesa parecía un alojamiento tan precario que no era imaginable ningún proyecto estable de producción. Muchas películas se iniciaban y quedaban sin terminar por falta de energía y también por falta de seguridad financiera. Los argumentos se apartaban del drama excitante de sus vidas reales. Janzhonkov completó *Lord Darnley* y Drankov hizo *La carrera de Harrison*.

La gente de cine se hizo cliente habitual de los cabarets y lugares nocturnos de reunión. Las filas se engrosaron con nuevos refugiados de los estudios ocupados por los bolcheviques en Moscú. Vera Jolodnaia, que había permanecido en esa ciudad todo el mes de febrero de 1918,\* llegó finalmente allí. La superpoblada ciudad de Odesa fue atacada furiosamente por las epidemias y Jolodnaia sucumbió poco después de su arribo a un ataque fatal de gripe, epidemia que surgió de la guerra y que mató a muchas personas que estaban de paso. Como ejemplo de la condición mental de la ciudad, la muerte de esa actriz fué adjudicada rápidamente por los rumores a una cantidad de causas más melodramáticas: veneno de una rival, etc. Pasó mucho tiempo antes de que el público ruso se enterara de su muerte; la primera actriz genuina de cine en la historia de la cinematografía rusa vivió en las pantallas hasta muchos años después de su fin mortal.\*

Durante el año 1920, los ejércitos blancos del sur perdieron rápidamente terreno a pesar del apoyo de las finanzas aliadas y de las tropas francesas, y distrito tras distrito se vaciaba de

\* En la novela de Boris Pilniak, *El año desnudo*, que se desarrolla en una pequeña ciudad en 1920, se halla esta descripción de una exhibición cinematográfica: "Entonces las luces se apagaron de nuevo, y una vez más y de nuevo otra vez Vera Jolodnaia amó y murió en la más extraordinaria forma de las formas".

soldados blancos y de sus secuaces civiles. Uno de los derrotados nos dio una causa del descalabro:

Mientras se llevaba a cabo la evacuación de Odesa, el comandante en jefe francés de Constantinopla, general (ahora mariscal) Franchet d'Esperey, me pidió que le dijera qué sabía acerca de la situación en el sur de Rusia, donde las tropas francesas se mostraban incapaces de mantener el terreno. Temo que lo que dije al general francés no le resultó grato, pues los soldados y marinos de su país en el sur de Rusia se hallaban socavados por la propaganda bolchevique y no vivían en conformidad con las esperanzas que la población civil rusa había puesto en ellos.<sup>5</sup>

Cuando los aliados abandonaron Odesa, barcos de todos los países fueron enviados para transportar a los refugiados militares y civiles al nuevo paraíso de Constantinopla. Una nave británica llevó toda la colonia cinematográfica y teatral de Odesa a la relativa seguridad de la benévola capital turca, ahora bajo control aliado. En esta embarcación se encontraban Pro-tazanov, Iermoliev, Volkov, Rimski, Loshakov, la Lissenko y Mozhujin, quien había dicho: "No tenemos equipaje y la pequeña cantidad de oro que poseemos está guardado en los tacos de nuestros zapatos".<sup>6</sup>

La afluencia de rusos a Constantinopla se acrecentó en marzo por el ejército y partidarios del general Denikin desde Novorossisk y la evacuación de las fuerzas del general Wrangel de Crimea. Wrangel llegó a Constantinopla en noviembre de 1920, con unos 50.000 hombres y 60.000 refugiados. Fue el comienzo de una indeseable adición rusa al caleidoscopio de Estambul, con resultados que fluctúan todavía ahora alrededor del Cercano Oriente. Un relato americano de esa época acerca de los refugiados describe el problema:

...el gran gasto de viaje, tanto como las drásticas restricciones de pasaportes de otros países, han tornado muy dificultosa su distribución a regiones donde pueden mantenerse a sí mismos, y casi imposible hallarles empleo en la ciudad, ya que Constantinopla tiene pocas y primitivas industrias, y la crisis presente ha desmembrado la producción.<sup>7</sup>

Los resultados eran inevitables. Vivían en galpones de madera, tiendas, guarderías, albergues baratos, hospitales improvisados, casas de descanso y en edificios y hoteles privados, y su situación empeoraba continuamente.

La apatía y el estancamiento de los desocupados constituyen un terreno fértil para la peor clase de reacción. Los registros de la policía de la ciudad muestran un crecimiento de la población en los distritos de los lupanares, debido a las gentes que llegaron con los refugiados rusos.<sup>8</sup>



Un nuevo *cabaret*, "La rosa negra", abierto por el ubicuo Vertinski, se convirtió en un mercado ruso de muchachas, bebidas y estupefacientes. A pesar de los esfuerzos de los productores cinematográficos para reunir un poco de dinero para financiar películas, alquilar estudios y restablecer la moral desintegrada de los actores, sus actividades de Odesa se volvieron habituales en "La rosa negra". Los tinglados de los estudios inútilmente alquilados permanecieron vacíos.

Cuando Iermoliev obtuvo por fin los medios y el barco necesarios para volver a Europa, su equipaje contenía el principio y la mitad de media docena de películas que las condiciones de Crimea y Constantinopla no le habían permitido terminar, además de copias de varias de sus más estimadas producciones moscovitas. Llegó a París en agosto de 1920 y su primer esfuerzo para obtener seguridad para él y sus subalternos fue preparar la distribución de las producciones terminadas o casi terminadas de Moscú y Yalta. El primer estreno en París fue el éxito de 1916, *La dama de pique*, que sirvió para presentar a Mozhujin al público francés que en pocos años iba a adorarlo tan intensamente, y a Protazanov a los productores franceses.\*

La dominación mundial de la industria cinematográfica francesa de 1914 se había resquebrajado y luego de los cuatro años de guerra estaba perdida. Con el ascenso del cine en la pacífica América y la aparición en Francia de las obras intensas y directas de los suecos, la lenta recuperación del cine francés de la posguerra se había convertido no tanto en una expresión del medio ambiente nativo, como en una sumisión a la influencia de cualquier fortuna insólita en medio de su propio cine desalentado. En este proceso de revitalización e influencia, los productores franceses fueron acicateados por un grupo de escritores y *cinéphiles* que adoptaron la posición angustiada de los *cinéastes* franceses como propia. El principal espíritu de estos intelectuales recién atraídos era el joven y talentoso escritor, Louis Delluc, cuya crítica, en virtud de sus conocimientos y buen gusto, contribuyó en gran parte a que los descorazonados directores se recuperaran al hacerles sentir que sus mejores esfuerzos eran reconocidos. Delluc puso énfasis en un estudio de la contribución de las películas extranjeras, y las organizaciones y revistas de las que era miembro activo reservaron tanto lugar a la obra de los americanos y los suecos como a la de los franceses. Pronto el cine alemán volvería a presentarse en un mundo enemigo, ayudado por la apreciación crítica

\* Un gran lote de esas películas de Iermoliev-Protazanov se exhibió también en Nueva York y Londres en 1920.

de la rápida sucesión de sus llamativas innovaciones. A comienzos de 1920, Delluc representó un papel importante al alentar la moda del cine ruso, producida por la llegada de una corriente de inmigrantes y sus películas a una industria cinematográfica que estaba a la búsqueda de novedades.

Uno de los primeros actos de Iermoliev fue alquilar un estudio para terminar sus proyectos de Yalta y comenzar a trabajar en su nuevo ambiente. La prometedora nueva firma francesa, Ermolieff-Films, eligió finalmente un estudio en Montreuil-sous-Bois que había sido testigo de tantas esperanzas y desilusiones de su constructor, Georges Méliès. El fracaso y las quiebras eran sucesos tan comunes en la industria cinematográfica que hasta los supersticiosos rusos no se preocuparon acerca de la mala suerte de sus predecesores. La primera película terminada fue una que había comenzado en Yalta, y se había continuado, un poco por vez, en cada etapa de su viaje (con una fácil revisión del guión) y, por último, se presentó con el título apropiado de *Aventura angustiosa*. Su astro, conocido ahora como Ivan Mosjoukine, ascendió con rapidez en Europa Occidental.<sup>9</sup>

Era inevitable que los emigrados rusos, conjunto de artistas unidos al principio por un miedo común, se dividieran en grupos más pequeños y luego en numerosos individuos separados por los éxitos, fracasos, celos y el paso del tiempo. No había unidad de propósitos, artísticos o de otro carácter, que los unieran, una vez que el miedo ya no los ligaba. La promesa de fama o aumento de salario bastaba para que uno de los actores se separara de la colonia.

Muchos productores rusos encontraron su camino hacia París a través de Alemania y la ruta del norte. Paul Thiemann formó "La Société Russe Paul Thiemann" y atrajo a varios de los emigrados con talento del grupo de Iermoliev a su nueva aventura, y en especial a Protazanov. Las compañías francesas trataron de capitalizar la moda rusa y Pathé y Gaumont resucitaron su viejo interés por los temas de ese origen, ayudados por los viajeros.

Un intercambio natural de material y técnica se llevó a cabo entre los realizadores rusos y franceses. La vanguardia francesa de principios de 1920 encontró mucho para admirar, imitar y tomar al por mayor en la obra de los rusos. Marcel l'Herbier, en particular, demostró esta influencia en su labor de esa época. Cuando Delluc comenzó a dirigir él mismo, su manejo de Eve Francis produjo resultados sumamente parecidos a la dirección de la Lissenko por Protazanov. Por otra parte, éste, ahora Jacques Protozanoff, adoptó cortésmente la litera-

tura francesa —*Pour une nuit d'amour* (Por una noche de amor), de Zola, y *Le sens de la mort* (El sentido de la muerte), de Paul Bourget—, para el estudio de Thiemann. De esta última dijo agudamente Delluc: “El sentido de la muerte es una excelente película francesa. Ha sido hecha por rusos”.<sup>10</sup> Enteramente al margen de la calidad de la película, se recordará quizá solo por la aparición en un pequeño papel de un joven actor, René Clair, al que la observación del trabajo de Protazanov pudo haber sido un incentivo para su propio talento.

En Ermolieff-Films, los restantes directores, Tourjansky y Volkoff, estaban muy ocupados en la explotación de la carta de triunfo rusa, Mosjoukine, en todo su valor. Cuando la compañía fue reorganizada por Alexandre Kamenka, hijo de un banquero ruso, como Albatros-Films, las producciones se volvieron más ambiciosas en alcance y se les dio una intervención más activa a los talentos de ese origen. Las primeras películas que salieron de los estudios Albatros fueron las últimas contribuciones de la colonia merecedoras de la atención de la crítica.

La primera de estas grandes películas de éxito fue hecha por Mosjoukine en colaboración con Volkoff, para lo cual adaptaron una obra de Alexandre Dumas, *Kean, ou désordre et génie* (*Kean, o desorden y genio*) (1922), a los desde luego apropiados dones de Mosjoukine. Su deleite respecto del colorido relato de la vida y muerte del gran actor inglés se nota claramente en la película terminada, compuesta en gran parte con escenas cuyos personajes son el sueño de cualquier actor: Hamlet, Romeo, Tristán, Werther, Manfredo, etc. Ningún actor cinematográfico podría haber gozado de tal fiesta una segunda vez, pero Mosjoukine se las arregló para interpretar una gama dramática igualmente envidiable en una película del año siguiente. Fue su famoso *tour-de-force*, como escritor, director y actor de varios papeles; *Le brasier ardent* (*El brasero ardiente*). Esta película era experimental hasta un grado extremo, y convertía un relato completamente desprovisto de importancia en un *pastiche* de ideas fotográficas e interpretativas, todo vivificado por una imaginación llamativa. La lejanía macabra del tema argumental apartada de toda realidad, proviene directamente del cine ruso de los tiempos de guerra. Su relato

...se inicia con una pesadilla en la que desde un fondo confuso se materializa lentamente un hombre, primero como mendigo, luego como obispo o bailarín de moda. Cuando la víctima de la pesadilla se despierta, se dice a sí misma que todo proviene de los distintos disfraces adoptados por el detective X en la novela que ella ha estado leyendo antes de dormirse. Pero se produce un robo en su casa, y su marido va a consultar al mismo detective X. Los dos personajes se

encuentran ahora en situaciones que coinciden con las de la pesadilla, y Natalia Lissenko recuerda, cada vez, el símbolo del sueño (mendigo, bailarín u obispo) que corresponde a sus sentimientos presentes.<sup>11</sup>

Hacia 1925, la contribución rusa al cine francés se había asimilado tan completamente que ya no podían establecerse diferencias. Ese año, el mejor trabajo de Mosjoukine no fue el *Michel Strogoff*, de Tourjansky, sino la adaptación de una novela de Pirandello realizada por Marcel l'Herbier, *El difunto Matías Pascal*. Después de esta película, la estrella de Mosjoukine, que había sobrepasado la de sus compatriotas actores, comenzó a declinar. El primer signo fue una exhibición retrospectiva de los papeles recordados del astro, un "Festival Mosjoukine", y el siguiente, una invitación recibida desde América, destinada a completar una extravagancia de Volkoff: *Casanova*.

La colonia berlinesa de elementos emigrados del cine ruso completaron un ciclo similar de moda, ambición personal, resquebrajamiento y declinación. Su mayor obstáculo fue el resentimiento de los actores alemanes, que pasaban una difícil época para ganarse la vida después de la guerra. En 1922 la Asociación de Artistas Alemanes presentó una protesta formal al gobierno acerca del influjo de los actores polacos y rusos que privaban de trabajo en teatro y cine a los actores nativos. El único grupo cinematográfico que trabajaba estaba compuesto de varios actores que no habían vuelto a Rusia después de una gira europea del Teatro de Arte de Moscú. Bajo la dirección de Conrad Wiene, este grupo hizo una pesada película teatral con *El poder de las tinieblas* de Tolstoi y con Robert Wiene, un tratamiento "expresionista" de *Crimen y castigo* de Dostoievski \* con Grigor Khmara como Raskolnikov y Alla Tarasova como Sonia, antes de que el grupo se disolviera.

De la colonia de Berlín, solo Khmara obtuvo una posición temporalmente destacada como Mosjoukine, el ídolo de París. Dio a Berlín el mismo sabor de romanticismo ruso que Mosjoukine a París. Su popularidad (aumentada por su casamiento con Asta Nielsen) y su preparación en el Teatro de Arte de Moscú le permitieron obtener una gran variedad de papeles importantes en las películas alemanas, muchas veces frente a su esposa, el de Cristo en *INRI*, el de camarero en *Freudlose Gasse* (t. l. *La callejuela sin alegría*) de Pabst, etc., pero Grigor Khmara pronto fue dejado de lado por los estudios berlineses como lo fue también el favorito ruso, Osip Runich.

\* *Die Macht der Finsternis* (1922) y *Raskolnikow* (1923) fueron producidas por Neumann y más tarde exhibidas en Inglaterra y América.

Un actor ruso de carácter menos romántico pero más confiable fue Vladimir Gaidarov, cuyos antecedentes moscovitas incluían tanto el teatro como el cine. Al trasladarse de Moscú a Berlín, Gaidarov había viajado vía Constantinopla, donde un año después de que la colonia cinematográfica se hubiera instalado allí, logró dirigir dos películas, *La vida de un refugiado* y *Estrella del Oriente*, para obtener dinero en el extranjero para los refugiados encallados en Constantinopla. Su labor en Berlín se llevó a cabo con la dirección de F. W. Murnau *Der brennende Acker* (*El campo ardiente*), Arthur Robison (*Manon Lescaut*), Joe May *Tragödie der Liebe* (t. l. *Tragedia de amor*) y otros. Tanto él como su mujer, Olga Gzovskaia, pronto se dirigieron a la colonia de París, hasta que finalmente regresaron a la Unión Soviética.

Aparte de la Gzovskaia, ninguna otra actriz cinematográfica rusa obtuvo ni siquiera un éxito temporario en Berlín. Olga Chejova (Tschechowa), sobrina de Anton Chejov, y de profesión escultora, ingresó en el cine por primera vez mientras vivía en Berlín, y se presentó en *Schloss Vogelod* (t. l. *Castillo Vogelod*) de Murnau. Logró cierta reputación internacional por su actuación en *Chapeau de Paille d'Italie* (t. l. *Un sombrero de paja de Italia*), de Clair, y en *Moulin Rouge*, de Dupont, junto con otros, y mantuvo su actividad cinematográfica en las películas alemanas durante todo el régimen de Hitler. La actriz rusa de cine Tamara, solo interpretó bolos en Berlín y luego desapareció completamente. Por cierto que los emigrados rusos del cine no fueron más felices en Berlín que en París. Georgi Azagarov siguió obteniendo tareas directivas y Vengerov continuó interesando a los inversores en nuevas compañías.

Un director ruso que tenía reputación de lobo solitario aun en Rusia, logró progresar en Berlín. Se trata de Dmitri Bukhovétzky, que buscó empleo individualmente, sin compromisos hacia sus compatriotas. Se inició con energía en el extranjero y fue ayudante de Carl Froelich en *Los hermanos Karamazov* \* y luego obtuvo la dirección de *Danton*, *Otelo* y *Pedro el Grande*, todas ellas con Emil Jannings y grandes elencos, y casi sin actores rusos. Su última película alemana fue *La representación de la Pasión* interpretada por los actores de la Pasión de Friburgo y Oberammergau. Su éxito en dramas de trajes de época le valió una invitación de Hollywood, que estaba absorbiendo a los directores y actores europeos por docenas.

\* Con Fritz Kortner, Emil Jannings, Bernhard Goetzke, Werner Krauss, Hermann Thimig. Esta película fue exhibida en París en el clímax de la moda rusa, y para hacerla más auténticamente exótica, Bukhovetzky apareció como único director.

Si fue pequeño el éxito de las exportaciones de Suecia y Alemania a Hollywood, menor aún fue el de los rusos. Bukhovetzky llegó a Hollywood en 1924 y se detuvo escasamente el tiempo necesario para ser testigo de la gloriosa llegada de Mosjoukine y de su precipitado retiro. Bukhovetzky por lo menos tenía algo de empresario de espectáculos para dar universalidad a su trabajo americano, pero conocía tan poco el medio ambiente que cuando la Metro lo contrató para *Ana Karenina* fue despedido en medio de la labor. Tourjansky y su mujer, Kovanko, llegaron a los Estados Unidos en 1926 pero pronto regresaron, después de que él hizo *The cossacks* (*Los cosacos*) con John Gilbert; la figura tipo Rubens de ella no fue bien recibida; Mosjoukine no tenía nada más que un rostro para el público americano, que por desgracia para sus esperanzas dramáticas o románticas, éste halló parecido al de Larry Semon. En las películas referentes a Rusia, los americanos demostraron su preferencia por las patillas rusas de Lon Chaney y los barqueros del Volga de Cecil De Mille. Además de Boleslawski, los únicos directores rusos que mantuvieron una posición en Hollywood fueron Gregory Ratoff, Anatole Litvak y Rouben Mamoulian, ninguno de los cuales había tocado una película en Rusia.

El final de la historia de los emigrados del cine ruso no es feliz, no más feliz que la historia de todos los expatriados rusos. París, cuartel general de los rusos blancos, vio a tantos rusos nobles o ricos que contra su voluntad descendieron a chóferes de taxis, modelos de trajes, dependientes de tienda, empleados de guardarropas, etc., que no quedaba piedad para los grandes del cine que decaían. Ivan Mosjoukine, retirado antes de la llegada del cine sonoro y ya anciano, se escondió en un *cabaret* de París como pareja de baile, y después de una larga enfermedad, murió el 18 de enero de 1939, rodeado de parientes y de unos pocos amigos que todavía podían pagar el ómnibus hasta el sanatorio de Courbevoie donde yacía: Volkov, Strizhevski, Loshakov. Éstos tenían trabajo. Wladyslaw Starewicz tenía un pequeño estudio en Fontenay-sous-Bois donde animaba muñecas y animales con la misma ingeniosidad pero con menos asombro que el que provocó el joven Starewicz con la animación inventada en el viejo estudio de Janzhonkov. Kovanko y Coralli habían desaparecido de la vida pública, y Lissenko había pasado de las listas de comparsas de los estudios de París a una casa de reposo. Un nombre ruso ya no tenía un efecto mágico en las películas francesas.\*

\* Dos jóvenes realizadores franceses son de familia rusa: Jacques Tati y Vadim.

A los productores emigrados no les fue mucho mejor. Iermoliev es el único que mantuvo su respeto en los estudios de América y Europa. Kamenka hizo de Albatros un estudio totalmente francés, y un buen estudio. Vengerov se arregló para mantener una oficina en los Champs Elysées, pero Dmitri Jaritonov halló más seguridad dirigiendo un restaurante —“Le Poisson d’Or”— que peleando con las finanzas de la producción cinematográfica. Drankov ensayó muchas cosas: fue de las grandes esperanzas de Hollywood a un café al aire libre en Venecia, California, y por último cerró el círculo al retornar a su primer trabajo: la fotografía. Cuando lo vi por última vez dirigía un pequeño taller de retoque en San Francisco.

Varios de los emigrados del cine todavía viven y trabajan, pero pocos están bien remunerados. En todos los estudios de Europa y California, uno puede encontrar rusos en forma individual o en pequeños grupos, los cuales en su mayor parte están empleados como “comparsas de carácter”. Ninguno de ellos ha tenido experiencia cinematográfica en Rusia: algunos han sido oficiales del ejército, otros ingenieros, otros eran niños cuando partieron, pero como grupo han ejercido una influencia temporaria que debe ser reconocida al estimar la historia cinematográfica de Francia y Alemania. Los emigrados con experiencia fílmica trasladaron tal cual a París la “morbosidad rusa” que hoy uno puede encontrar más bien en las películas francesas que en las rusas. En los años anteriores a la ocupación alemana hubo una ola especial de temas rusos en Francia; los más conocidos son *Les Bas-fonds* (*Los bajos fondos*) y *Crime et châtiment* (*Crimen y castigo*). Pero más significativa fue la “tendencia rusa” de los guiones franceses: en *Pension Mimosas*; *Quai des brumes* (*El muelle de las brumas*); *Carnet du bal* (*Carnet de baile*); *Lumière d’été* (*Luz de verano*), y muchos otros en los que se puede reconocer actitudes nacidas en los estudios cinematográficos moscovitas durante la primera guerra mundial. Los intentos de Rusia para continuar el asombroso aunque amanerado romanticismo nunca han igualado los esfuerzos autóctonos de aquellos años de guerra. No tiene realmente valor tratar de imaginar las consecuencias de esta tendencia si ellos —y el viejo gobierno— hubieran mantenido el control doméstico, pero parece posible que el curso de la historia del cine ruso hubiera sido paralelo a los acontecimientos de Suecia: una emigración de artistas hacia Hollywood, contratos, asimilación y destrucción de los talentos inseguros lejos de su patria, tal como el destino de Suecia. En este país, otra generación tuvo que ingresar en la labor cinematográfica antes de que los moldes gastados fueran revitalizados.

En Rusia esa nueva generación no pudo esperar que el tiempo conveniente pasara; había mucho que hacer y muchas oportunidades gloriosas. En muy pocos años después de la llegada de los emigrados al extranjero se vio en las primeras películas exportadas de la Rusia Soviética una promesa de estilos nuevos y de un nuevo vigor que las películas soviéticas posteriores han confirmado. Aun una película tan poco presuntuosa como *Polikushka* fue una evidencia concreta de que el cine ruso se hacía fuera de París y Berlín, y ésa fue una revelación de la que los exiliados, que imaginaron haber llevado con ellos el cine de su país, nunca se recobraron.



Ivan Mosjoukine en *Casanova* (1927).



## CAPÍTULO VII

### PAZ — PAN — TIERRA

1917-1920

Las convulsiones en Francia son acompañadas por algunas circunstancias desagradables; pero si por la lucha ella obtiene y asegura para su nación su futura libertad y una buena constitución, unos pocos años del goce de esas bendiciones repararán ampliamente todos los daños que su adquisición pueden haber provocado.

BENJAMIN FRANKLIN

Una vez que el poder, en la capital de Rusia, pasó a las manos del soviét de Petrogrado, el Segundo Congreso Panruso de Soviets aprobó al día siguiente tres decretos presentados por Lenin. El decreto de *paz* proponía un inmediato armisticio para todos los países beligerantes. El decreto de *tierra* proclamaba que “la posesión de la tierra es abolida desde ahora en adelante sin compensación”. El decreto de *poder del estado* formaba el primer gobierno soviético —el Consejo de los Comisarios del Pueblo, con Lenin como presidente del mismo—. Los tres aseguraban, del mismo modo, *pan* para todos.

El día siguiente —9 de noviembre—, aunque menos tumultuoso que los dos días anteriores, fue también de inmensa actividad. Aparte de los muchos movimientos de la nueva máquina estatal, llegó la primera organización cinematográfica soviética: el establecimiento en la Comisión de Educación del Estado, dentro de la sección de instrucción, de una subsección cinematográfica —*kinopodotdel*— bajo la supervisión de Nadezhda Krupskaia.

En su autobiografía, Vladimir Maiakovski dice, en la fecha de octubre de 1917:

¿Aceptar o no aceptar? Para mí (como para los otros futuristas moscovitas) esta cuestión nunca se planteó. Es mi revolución. Fui a Smolny. Trabajé. Hice todo lo que se me presentó. Se comenzaron a realizar reuniones.<sup>1</sup>

Cuando el nuevo gobierno, a un mes de la toma del Palacio de Invierno, reunió la primera asamblea de escritores y artistas de Petrogrado, Maiakovski fue uno de los cinco que aparecieron. Había otros dos poetas, Aleksandr Blok e Ivnev, el pintor Natan Altman, y el teatro, representado solo por Meyerhold. El arte que se iba a convertir en el arte fundamentalmente soviético a los ojos del resto del mundo, tanto como a los de Lenin, no estaba representado. Los artistas del cine soviético estaban todavía en gestación. Los "príncipes" de la industria cinematográfica rusa estaban en retiro.

La escrupulosidad de largo alcance de la Revolución bolchevique asustó a los intelectuales... Una pesadilla no dura mucho, era el pensamiento consolador. "Dos semanas" se convirtió en el santo y seña murmurado; dos semanas era lo máximo que se esperaba que durara la pesadilla bolchevique, con la enrespada hostilidad de todo el mundo civilizado y la oposición de las "mejores" clases de la nación. El mismo Lenin no estaba seguro de que el experimento superaría el lapso de la Comuna francesa de 1871. Esta actitud tenía su origen en el boicot general o la huelga de la intelectualidad en contra de los "usurpadores" bolcheviques...<sup>2</sup>

Aunque fue en Petrogrado donde se dio el primer paso hacia la participación o supervisión del gobierno, si no a un real control de la industria cinematográfica rusa, esa capital no era el centro de la misma. Tenía un único estudio con ciertas pretensiones, dos laboratorios y unas pocas oficinas de distribución. Sin embargo, poseía 300 salas de cine en comparación con las 85 de Moscú, y su control se estableció con rapidez en Petrogrado. Pero los principales productores y distribuidores moscovitas, aliados a la aristocracia intelectual del cine (La décima musa) se sintieron bastante poderosos para luchar contra esa amenaza a la paz de sus bolsillos.

Mucho antes de que se hiciera el primer intento aun de una nacionalización parcial de las empresas cinematográficas rusas, las escaramuzas que se produjeron mostraron claramente cuáles eran los antagonistas: gobierno e industria privada, empleados y empleadores, lo nuevo y lo viejo. Los antagonistas más jóvenes tardaron en organizarse y unirse y se encontraron así, durante un tiempo, a merced de la bien constituida asociación de productores y su herramienta, La décima musa, conocida más oficialmente como la Unión de Trabajadores del Arte Cinematográfico (que excluía a todos los obreros de su hermandad).

En respuesta a la expropiación de unas pocas salas esparcidas por las organizaciones locales o de vecinos, La décima musa presentó su primera abierta declaración de guerra contra los posibles actos del gobierno, en la *Kino-gazeta* de Moscú en enero de 1918:

El consejo de las uniones y congresos cinematográficos ha discutido en una de sus más recientes reuniones la cuestión de la expropiación de salas por varias organizaciones, y propone las siguientes medidas para la defensa de los intereses comunes de los cinematografistas:

- 1) Solicitar a los distribuidores de películas que dejen de proveer películas a las salas expropiadas.
- 2) En la posibilidad de que un distribuidor viole esta regla, todas las salas acuerdan no tomar en alquiler ninguna película a ese distribuidor.
- 3) En la posibilidad de que algún distribuidor sea expropiado, las salas acuerdan no aceptar ninguna película provista por cualquiera de esos distribuidores.
- 4) Los productores individuales y los distribuidores de películas acuerdan no proveer películas a las oficinas expropiadas.
- 5) Realizar un llamado en nombre de todos los miembros de la organización cinematográfica de la Federación, para boicotear a las salas expropiadas.
- 6) La ejecución de estas medidas está garantizada por el comité de la organización, que estudiará los medios para ayudar a las víctimas de la nacionalización.<sup>3</sup>

En un número posterior del mismo periódico comercial aparece la evidencia de que esas amenazantes medidas podían volverse concretas:

Soloviov, propietario de la sala "Furore" de Aleksandrovsk (provincia de Vladimir) nos ha notificado que el soviet de representantes de los obreros y soldados en Vladimir ha expropiado sus salas con las máquinas proyectoras y otros equipos, y continúa haciendo funcionar la sala para su (el del soviet) provecho, y priva así al propietario de sus medios de subsistencia. Por consecuencia, la sección de distribución solicita al consejo de las firmas cinematográficas para pedir a todas las oficinas de distribución que dejen de entregar películas a la sala "Furore", de Aleksandrovsk.

Durante los primeros meses de 1918 la cercanía de Petrogrado respecto del frente de guerra obligó al nuevo gobierno a mudarse, sección por sección, a Moscú, capital más protegida. En marzo, Lenin y el Consejo de los Comisarios del Pueblo se trasladaron de Smolni al Kremlin. Maiakovski, siempre deseoso de estar cerca de la fuente de energía, también se dirigió a la nueva capital. La industria cinematográfica de Moscú debe haberse sentido alentada por la "retirada" de Petrogrado, pero

desanimada por la perspectiva de una inspección más estrecha del gobierno acerca de sus actividades antigubernamentales.

En los pocos meses posteriores a la Revolución de Octubre antes de que las embajadas y misiones aliadas fijaran sus actitudes hacia el poder bolchevique, se mantuvo la maquinaria de su propaganda, aunque con dificultades. Las películas americanas que debían acompañar a Edgar Sisson a Petrogrado nunca fueron más allá de Estocolmo, pero a fines de diciembre de 1917, él y Guy Crosswell Smith pudieron juntar una cantidad suficiente de material variado como para presentar un programa titulado *Todo por la paz* (en respuesta a las esperanzas del público), para lo cual alquilaron una sala en el Paseo Nevski, con una orquesta que tocaba *El estandarte adornado de estrellas* para los huéspedes reunidos.<sup>3 a</sup> El tema de la paz también limitaba los esfuerzos británicos de propaganda; después de una discusión con Lunacharski, Bernard Pares trató de realizar una gira por Rusia con películas sobre la vida inglesa, pero el coronel Bromhead pudo proveer solo una película sobre la paz.<sup>3 b</sup> Las memorias del embajador francés comentan amargamente las "películas de propaganda" que le envió en 1918 el Quai d'Orsay para mostrar al pueblo ruso que Francia había perfeccionado las máquinas y los métodos de trabajo; el tractor al que se había dado un puesto de honor en esas películas presentaba una leyenda llamativa: *Gemacht in Landau*.<sup>4</sup>

En vista de la crisis nacional producida en febrero por la ruptura de las negociaciones con los alemanes en Brest-Litovsk, y la reiniciación de la ofensiva alemana a lo largo de todo el frente, desde el Báltico hasta el mar Negro, se podría imaginar que los dueños de las salas y los distribuidores de Moscú pospondrían sus insignificantes anhelos frente a las mayores dificultades que amenazaban a todos los rusos. Nada de eso. A comienzos de marzo la *Kino-gazeta* publicó este editorial:

Los diarios anuncian la llegada a Moscú de Lunacharski, quien tiene la intención de presentar un informe al Consejo de Comisarios del Pueblo respecto de la eventual nacionalización de la industria cinematográfica.

En Petrogrado este proyecto ya ha sido aplicado parcialmente y se han nacionalizado los estudios y centros de distribución. Se ha pedido al personal que permanezca en servicio y continúe su labor. Por el momento es todavía imposible decir hasta dónde tendrán repercusión las reformas de Lunacharski en otras ciudades. Si el informe de Petrogrado es exacto, es extraño que la nacionalización tenga lugar en ciudades aisladas. Toda la industria cinematográfica constituye un conjunto homogéneo, y Petrogrado especialmente es solo un derivado geográfico, una dependencia de Moscú, centro de toda la industria. En cuanto a las otras ciudades, tenemos informes únicamente de Iekaterinburg y Jarkov.

En Iekaterinburg,\* ahora capital de la República de los Urales, todas las compañías cinematográficas han sido nacionalizadas hace mucho tiempo. Dicha república reconoce los edictos de los comisarios del pueblo hasta donde consideran que les resultan ventajosos, o sea, que la nacionalización ha sido puesta en marcha en Iekaterinburg en forma autónoma y desorganizada. Actualmente todas las firmas cinematográficas han sido arruinadas y luchan contra las dificultades en vista de la ausencia de películas *que Moscú rehúsa proveerles*, ya que la nacionalización tiene el carácter simple y puro de un monopolio en la República de los Urales.<sup>4 a</sup>

Los propietarios sostenían su guerra privada contra lo inevitable. En forma callada y sistemática, las cadenas de salas y centros de distribución se iban cerrando, se desmantelaban los estudios y laboratorios de equipos y materiales, y empresas enteras se levantaban para ser llevadas al "más seguro" sur, por la misma ruta de los que habían huido antes. Según las palabras de Henri Barbusse, "*Comme partout, les entrepreneurs de films ne cherchaient que le bénéfice immédiat du capital engagé et ne se souciaient nullement des intérêts moraux du troupeau qui regarde*".<sup>4 b</sup> (Como en todas partes, los empresarios de cine no buscaban más que el beneficio inmediato del capital comprometido y no se preocupaban para nada de los intereses morales del rebaño que mira.) El Presidium del Soviet moscovita, con el probable estímulo de Lunacharski, que acababa de llegar, contestó por fin a la declaración de guerra de la industria con el primer decreto legislativo del Soviet que afectaba a dicha industria, 150 días después de la revolución:

*Decreto sobre la incorporación del control de los trabajadores sobre las empresas cinematográficas en la ciudad de Moscú.*

1) En vista de la circulación de rumores falsos respecto de la posible toma de las empresas cinematográficas, tales como: estudios, oficinas, laboratorios, salas, almacenes, etc. y de los esfuerzos por parte de los propietarios individuales para llevarse, con el propósito de ocultamiento, los implementos y medios de producción, así como de las materias primas, lo que crea una situación que puede arruinar las bases de la industria cinematográfica y aumentar el número de desocupados, el Presidium del Soviet de Representantes de Trabajadores, Soldados y Campesinos de la ciudad de Moscú y de las zonas adyacentes informa al público que no se tolerará un intento para apoderarse de las empresas cinematográficas, no importa de donde viniera...

2) Los propietarios de todas las empresas cinematográficas son llamados a presentar a la comisión de cine antes del 10 de marzo, entre las 11 y las 15 horas, un inventario de película negativa y positiva, reflectores, cables eléctricos, cámaras filmadoras y proyectores, deco-

\* Donde Grigori Aleksandrov (entonces Mormonenko) había comenzado su carrera, dividiendo su tiempo entre los recados del teatro local de ópera y como portero de una de las salas de cine. Otras carreras iban a finalizar en Iekaterinburg: la familia Romanov fue internada cerca de allí.

rados, instrumentos musicales, muebles y otros accesorios, productos químicos y todos los implementos y medios de producción, así como materias primas que poseían sus compañías el 14 de febrero.

3) Toda transferencia a nuevos propietarios está prohibida así como la reducción o interrupción del trabajo, el cierre de los centros de distribución, salas, laboratorios, sin permiso especial de la comisión de cine...

4) Los ciudadanos que desobedezcan esta orden perentoria, ya sea parcial o totalmente, estarán sujetos a penalidades que llegan a la encarcelación y confiscación de toda propiedad.

Presidium del Soviet de Representantes de los Trabajadores, Soldados y Campesinos de la ciudad de Moscú y de la Región Moscovita.

Moscú, 4 de marzo de 1918.<sup>5</sup>

Una vez que la situación de emergencia fue salvada por este decreto, se aprobaron otros relativos a la industria cinematográfica. El 19 de marzo, la comisión de educación del Comisariato de Educación del Pueblo decretó la nacionalización del Comité Skobelev y la transferencia de la sección cine del soviet de Moscú al Comisariato de Educación. El 20 de marzo, *Izvestia* publicó un llamado de la sección cine a todos los sindicatos de profesionales, trabajadores del cine y organizaciones culturales para ejercer su influencia en favor de un comité de cine que acababa de ser constituido, en sus esfuerzos para organizar la actividad creadora independiente en el campo del cine; el 10 de abril el comité realizó su primera reunión para planear su futura actividad. Un comité del cine similar, encabezado por Dmitri Leshchenko, se estableció en Petrogrado el 5 de mayo. Y en abril el gobierno se sintió impelido a abrir en el Comisariato de Educación una "sección de organizaciones culturales-educacionales independientes: Proletkult".

En todas las discusiones acerca de la orientación que en el cine debía tomar la nueva sociedad (que tenía escasamente seis meses), la palabra "educación" se escuchó más a menudo que el término "arte". Se puede haber pensado que la calidad de *arte* había tenido su oportunidad en las películas rusas, mientras que la función de *educación* no solo en las películas rusas, sino en todas, había sido descuidada. El 26 de marzo las funciones de la sección cinematográfica del Comisariato de Educación fueron transferidas al nuevo Comité Cinematográfico de Moscú, con lo que se lo transformó en el único cuerpo responsable de todos los asuntos de este campo vital pero poco familiar: la película educativa. No se alentó un debilitamiento de esta actitud severa por parte del Comité Cinematográfico; su sentido de responsabilidad aumentó con el incremento de la tensión de la crisis militar. En marzo, los ingleses desembar-

caron tropas en Murmansk, en abril los japoneses establecieron una nueva base en Vladivostok, y en mayo los cuerpos de ejército checos, la espalda apoyada en el frente occidental, iniciaron las hostilidades en varios puntos a lo largo del ferrocarril transiberiano. Comenzaba a ser forjado el anillo de la coalición.

Por severa que pueda haber sido la actitud educativa del Comité Cinematográfico, sus movimientos pueden haber parecido más vacilantes que organizativos. Necesitaban tiempo para formular sus ideas y estaban mal equipados para iniciar algo que marchara, y también hubo fallas humanas, como la que nos muestra el exasperado retrato que Gardin hizo del presidente Preobrazhenski:

Escuchamos al presidente.

Él podía hablar durante una hora y adormecer a un tigre furioso.

Todo esto era terriblemente aburrido, pero en esa época era tan necesario ser organizador que resultaba imposible escapar a esta ridícula máquina de hablar.

“¿Por qué no saca gente, gente instruida, de los sindicatos?”

“Los sindicatos tienen que ser enteramente reconstruidos. ¡No mezcle la labor de los sindicatos profesionales con el Comité Cinematográfico!”

“¿Por qué puso personas en las subsecciones que no saben distinguir un negativo de un positivo?”

“Ese conocimiento se adquiere con rapidez. Se aprende de los errores, camarada”.

“Si se nacionaliza solo el Comité Skobelev, ¡se dará la señal para la evacuación (de las firmas y equipos hacia el sur)!”

“Los asuntos referentes a la nacionalización serán determinados por el gobierno”.

“¡Se está perdiendo la temporada de verano! ¡No habrá ninguna película!”

“Estamos abriendo nuestra subsección literaria-artística. Paciencia, camaradas. Sobre todo, orden y organización. Estamos construyendo una nueva vida, etc., etc...”

Finalmente Anatoli Vasilievich Lunacharski llegó con el flameante Vlad. Maiakovski. Acababan de hacerse amigos.

A. V. estaba enamorado del cine y sus palabras eran exultantes, admirables... Fiodor Shaliapin es un comparsa; no se puede decir mucho acerca de Kachalov, Leonidov, Moskvín; son actores de bolos; cálculos del número de películas llegan a los millones, y ¡todo el pueblo revolucionario que toma parte en escenas de masa! Desde luego se abrió una fábrica de película virgen, porque es indispensable que poseamos nuestra propia película virgen para dimensiones tan grandiosas; la subsección técnica ofrece planes para su propia fábrica de aparatos, y el gigantesco desarrollo de la cinematografía soviética está asegurado...

A. V. recorrió el camino desde la puerta de entrada hasta la de salida del Comité Cinematográfico. Maiakovski rugió un adiós. Preobrazhenski de nuevo se sentó detrás de su escritorio para extraer deducciones, y sus ojos de nuevo se cerraron otra vez...<sup>5a</sup>

Un nuevo gobierno, que operaba necesariamente por medio de funcionarios sin experiencia, con docenas de nuevas tareas y deberes que ningún otro gobierno había tenido que enfrentar antes era una carnada tentadora para los hábiles hombres de negocios, tanto rusos como extranjeros. Un caso típico, que tuvo un grave efecto sobre el joven cine soviético, fue el de Jacques Roberto Cibrario.<sup>6</sup> Había nacido en Italia y era agente en Rusia de varias firmas de esa península. Los detalles de este caso pueden ayudar a entender algunas actitudes de los años siguientes.

El negocio de Cibrario, antes de que las empresas extranjeras en Rusia fueran trastornadas por la Revolución de Octubre, era el alquiler de películas y la venta de materiales cinematográficos. En la primavera de 1918, Cibrario había recobrado su equilibrio y su perspicacia comercial y dirigió la siguiente carta al Comité Cinematográfico de Moscú (del cual era todavía presidente Preobrazhenski):

Comité Cinematográfico 10 de mayo de 1918  
del Comisariato de Instrucción Pública, Ciudad.  
Caballeros:

Me ha interesado mucho la evolución del Comité Cinematográfico desde que comenzó su labor.

Como sé que el arte de la cinematografía puede ser desarrollado solo cuando se aplican todos los elementos técnicos avanzados, y como hay que tener en consideración que los mismos son muy escasos en Rusia, me agradaría entrar en negociaciones con ustedes en mi carácter de representante de la firma cinematográfica "Transatlantic", y por lo tanto tengo el honor de ofrecerles los siguientes artículos...

Aunque el motivo comercial oculto en la cortesía de la carta era obvio, aun para los acosados nuevos hombres del comité, éste consideró a Cibrario como un hombre de negocios no más ambicioso que lo normal y llegó a un acuerdo con él en julio, según el cual debía ir al extranjero y comprar por cuenta del Comité los siguientes materiales,\* una buena indicación para nosotros acerca de los intereses y necesidades del Comité en esa época:

20 cámaras Universal  
200 máquinas proyectoras Fumagoli  
1.500 proyectores escolares Cormack

\* Es necesario tener presente que ninguno de esos equipos habían sido jamás fabricados en Rusia: no existía cámara rusa, ni proyector ruso, ni película virgen rusa negativa o positiva. Solo en el verano de 1919 el profesor Sreznevski y el ingeniero Gluskin fueron encargados del trabajo de desarrollar la fabricación de película virgen en la Unión Soviética.



- 2 copiadoras
- 3 limpiadoras
- 2 tituladoras
- 50 cuentametros
- todas de Fumagoli, Pion y Cía., Milán
- 20 cuentametros americanos
- 50 cabinas portátiles de proyección Cormack
- 50 instalaciones eléctricas portátiles
- 300 películas de temas educativos de 200 metros cada una.  
(3 copias de cada una; con sus títulos)
- 1.000.000 metros de película negativa (Kodak)
- 7.000.000 metros de película positiva (Kodak y Brifco).

Con ese objeto el Comité Cinematográfico depositó en el National City Bank en Nueva York (pues Cibrario debía ir a América), un millón de dólares. Cibrario recibió 10.000 dólares en adelanto por sus futuras comisiones, que debían serles pagadas en Moscú, después de recibir allí los embarques del material, los cuales debían ser aprobados por un comité de inspección del Soviet que iba a acompañar a Cibrario a los Estados Unidos. La comisión de Cibrario habría totalizado probablemente alrededor de 60.000 dólares. Negocio excelente para un agente.

Cuando Cibrario llegó a los Estados Unidos, en diciembre, sin pérdida de tiempo preparó un plan para ganar más que la comisión estipulada. En colaboración con otros, procedió a organizar cierto número de sociedades diferentes a las cuales iba a "comprarles" la película virgen y el equipo, e inducir al National City Bank a aceptar sus letras sobre el crédito depositado para él por el Comité Cinematográfico. Procedió a comprar a esas sociedades controladas por él, grandes cantidades de equipos anticuados y película inservible, y pagaba, por ejemplo, 70 dólares una máquina proyectora vieja y presentaba factura contra crédito del National City Bank de 227 dólares. La mercadería no se embarcó sino que se acumuló en depósito. Continuó comprando durante meses, para luego facturar y poner en depósito, obteniendo provecho cada vez, hasta con los cargos de seguros y almacenaje.

Entre tanto el crédito disminuía y el banco advirtió a Cibrario de que el embarque debía efectuarse a corto plazo o los fondos serían insuficientes para pagar los gastos de seguro y almacenaje, sin mencionar siquiera los de embarque. Cibrario, que vivía ahora en un lujoso departamento del Central Park West, poseía dos autos Packard y anillos deslumbrantes de diamantes, comprendió que debía tomar alguna actitud. Si enviaba todos esos desechos al extranjero, se producirían serios inconvenientes cuando llegaran a Riga y su única excusa podría ser el no haber podido realizar un embarque antes debido al bloqueo, que también había impedido la salida del comité de

inspección soviético. Sin duda esperaba que todas las personas que habían tratado con él en Moscú se olvidaran del asunto o hubieran muerto. Mientras tanto, para mayor seguridad, Cibrario depositó su dinero en el extranjero —en Italia, Holanda e Inglaterra— y trató de abandonar el país cuando los inspectores de impuestos de los Estados Unidos se pusieron en su búsqueda. Se vio obligado a llegar a un arreglo con las autoridades impositivas.

Desde su llegada en diciembre de 1918, durante los años 1919, 1920 y parte del 1921, Cibrario manejó sus compras. Solo en julio de 1921 ordenó el National City Bank el embarque de algunos de los materiales acumulados para ser enviados a Reval. Ni ese embarque, ni ningún otro fueron entregados nunca en Moscú. Preobrazhenski, responsable por esa fatal comisión, fue exonerado del Comité Cinematográfico.

Entre tanto, las autoridades soviéticas habían contratado a Charles Recht, abogado de Nueva York, con instrucciones para que vigilara las operaciones de Cibrario e iniciara una acción para proteger el depósito de un millón de dólares en el National City Bank. En agosto de 1921, se inició un juicio en nombre del R.S.F.S.R. contra Cibrario y el banco, alegando pago impropio contra el depósito. El 1º de setiembre, Cibrario fue juzgado ante el Gran Tribunal del Condado de Nueva York y alegó su inocencia. El 16 de setiembre, la Corte de Nueva York libró un embargo sobre la propiedad de Cibrario, pero en esa época no quedaba en los Estados Unidos más que los muebles de su oficina y uno de sus automóviles. Poco tiempo después el proceso fue abandonado. Cibrario entonces no perdió tiempo para dejar el país. Pronto estuvo en Europa dedicado a comprar castillos en Italia. Las ganancias que logró nunca fueron tocadas por los procesos de la ley. El Comité Cinematográfico obtuvo una lección en la técnica y ética de la empresa comercial privada; pero obtuvo también un poco de material precioso para llevar adelante su proyectado programa cultural cinematográfico.

Para la realización de películas que puedan ser llamadas, en algún grado, "soviéticas", en 1918 el gobierno dependía en gran parte de las buenas intenciones de las firmas productoras privadas que esperaban el fin de las "dos semanas". Es más que probable que la necesidad de la total nacionalización de la industria cinematográfica no resultaba todavía clara aun para aquellos que eran más conscientes respecto de las posibilidades del cine soviético. El control de los trabajadores, especialmente en la exhibición, y la formación de una productora gubernamental como organización aparte (para competir con las firmas privadas), eran las máximas medidas consideradas en esa época.

Uno de los estudios moscovitas que todavía no se había esfumado hacia el sur era el de la firma Neptune, y como Maiakovski hacía todo "lo que se presentaba en su camino" para ayudar a su revolución, halló tiempo entre marzo y mayo de 1918 para escribir y actuar en tres películas destinadas a ese estudio:

... *La damisela y el truhán* y *La creación no puede ser comprada*, tontería sentimental de encargo, adaptación de *La maestra de los obreros* (*Cuore*, de Edmondo de Amicis, y *Martin Eden*, de Jack London).

Tontería no porque fueran peores que otras, sino porque no eran mejores...

El director, el decorador, los actores y todos los demás hicieron lo posible para despojar esas cosas de todo interés.

El cuarto argumento (a partir del infortunado *La búsqueda de la gloria*) fue *Encadenada por el cine*. Al habernos acostumbrado a la técnica cinematográfica, hice un guión que podía mantener una comparación con nuestra obra de innovación literaria. La dirección de la "Neptune" mutiló el argumento sin la menor vergüenza.?

La primera de este grupo, *La creación no puede ser comprada*, fue escrita en marzo y terminada a fines de abril. El director, Nikandr Turkin, despreciaba a los futuristas y a Maiakovski en particular, lo que puede explicar la factura superficial de las dos películas que hizo con él. El poeta mismo interpretó a Eden (transformado en el papel más autobiográfico de Ivan Nov, poeta), con David Burliuk, Vasili Kamenski, y Margarita Kibalchich en los otros papeles. Burliuk nos dejó un relato de la redacción y filmación de esta obra perdida:

Trabajé en el argumento, una adaptación de la novela *Martin Eden* de Jack London.

La composición de un argumento para la pantalla "muda" era mucho más fácil que en la actualidad. Solo el esquema del relato: solo una descripción de las escenas. Todos los rasgos de la rebelde y revolucionaria epopeya americana fueron destacados. El argumento gustó. Maiakovski hizo varias modificaciones con gran habilidad...

Se me confió el papel de un rico pervertido, protector y descubridor de Maiakovski (Ivan Nov) y admirador de su genio.

Hice mi aparición bajo los ardientes y enceguecedores reflectores... con los bolsillos llenos de botellas. Luego yo debía sacar un viejo volumen de poemas.

Maiakovski y yo "bebíamos" y luego yo escuchaba en éxtasis declamar a esta persona que acababa de hallar en la calle, sobre un banco de la avenida —un joven genio sin hogar—, un poeta.

Un poeta de insurrección, de revuelta...

Y entonces "Ivan Nov" encontraba a una joven burguesa.

Quedaba cautivado por ella y experimentaba los tormentos del amor. De pie en la avenida, en la siniestra, oscura y azulada caída de la noche, el joven poeta mira la casa donde ella vive.

Se realizaron tomas en las calles y en los parques, todavía cu-

biertos con los copos de nieve de febrero. Se construyó una taberna de acuerdo con mi diseño, realizado en un estilo cubista y grotesco.

La película debía ser... "futurista".

Como director y decorador se me dio carta blanca en todo. Me sentí estimulado. Me maquillé el rostro en planos rectos; dejé de lado las formas de "volumen". ¡Acorté o prolongué las narices!...

En la película, Maiakovski protestaba contra el arte burgués y dulzón de su tiempo. Abandonaba el ballet clásico, pasando por sobre la burguesía entusiasta...<sup>8</sup>

La memoria de Viktor Shklovski, argumentista y crítico, provee unos pocos detalles más. Rechazado por su amada, el poeta "desea terminar con todo, juega con un revólver y se balancea en el borde de un balcón. Por último, deja su sombrero de copa sobre un esqueleto que se encuentra de pie por casualidad en su habitación, y sale al camino, libre y sin casa, como Chaplin..."<sup>8 a</sup> La primera exhibición de *La creación no puede ser comprada* fue presentada por Lunacharski.

*La damisela y el truhán*, segunda de las películas de Maiakovski para Neptune en 1918, fue escrita en abril y filmada en menos de dos semanas. Fue dirigida y fotografiada por Ievgeni Slavinski, con A. V. Rebikova en el papel de la heroína frente a Maiakovski. En su época fue considerada una "película muy revolucionaria" y circuló ampliamente en el período de la guerra comunista. Era una de las películas programadas para las exhibiciones en masa, al aire libre, el 1º de mayo de 1919 en Moscú, y puede que se haya conservado debido a esta circunstancia. Dos críticos franceses que la han visto recientemente —Georges Sadoul y Henri Langlois— la señalan más bien como una curiosa reliquia que como película de determinada importancia.

El primer argumento del que Maiakovski estaba realmente orgulloso fue escrito en una fecha tan alejada como mayo de 1918, pero Nikandr Turkin, encargado de su "mutilación", lo rodó sin un solo ensayo. *Encadenada por el cine* tenía una idea original (lo que no es sorprendente en un poeta que iba a escribir tres meses más tarde *Misterio bufo*): la vida de un personaje de cine —la bailarina de una película imaginada, titulada *Corazón de la pantalla*— y sus choques con el mundo real. Lili Brik, que interpretó el papel, dijo que Maiakovski le propuso una continuación en la cual la bailarina iba a vivir en un fantástico mundo de película "detrás de la pantalla". Por cierto la idea era tan buena que Maiakovski la ensayó de nuevo en su próximo período de intenso entusiasmo por el cine, ocho años más tarde.

Otro poeta, Aleksandr Blok, que deseaba tomar parte activa en la filmación, se descorazonó más que Maiakovski por las

condiciones existentes en 1918. Cuando Aleksandr Sanin, uno de los directores del Teatro de Arte de Moscú que acababa de completar su primera película, *Doncellas de la montaña*, escribió a Blok proponiéndole una colaboración mutua, éste le contestó sensatamente mientras le agradecía:

No tengo ahora nada listo para la pantalla, pero he pensado más de una vez en escribir para ella; sin embargo, siempre siento que este deseo tiene que hallar una técnica propia. Según mi opinión el cine no tiene nada en común con el teatro, no está atado a éste, no le hace competencia, ni se pueden destruir mutuamente; aquellas discusiones que estuvieron de moda en un tiempo "sobre cine y teatro" me parecen completamente irreales. Me gustó el cine así como era; luego he perdido interés cuando cayó en las manos de los filisteos y en la vulgaridad de los temas de "alta sociedad".

Pero evoluciona —todo evoluciona—, y la película de cine sigue siendo una película de cine. Nada la puede detener. Un actor educado en Spazhinski no puede interpretar a Shakespeare, pero un mecanismo puede servir para cualquier cosa, siempre que utilicé sus servicios y no obstruya las ruedas y palancas con cosas que por sí mismas hay que desechar con disgusto...

Ésa es la clase de ideas que están fermentando, pero no sé como ponerlas en marcha. Se necesita tiempo y concentración. Pero, por ahora dígame 1) ¿qué espera usted de mí? ¿La adaptación de una obra literaria conocida o que provea algo mío —historia, fantasía, psicología? ¿O algo que ya estuviera en mi mente?— 2) ¿En qué condiciones materiales? ¿Con qué suma de dinero se puede contar, y en qué forma sería pagado: en seguida o en cuotas? <sup>8b</sup>

La primera celebración del 1º de mayo en la Plaza Roja fue una ocasión memorable. Un joven *cameraman* de noticiario fue designado para filmar el acontecimiento, un suceso de elevada estatura, llamado Edward Tisse, que ha escrito sus recuerdos de ese día:

Los trabajadores llegaron a la Plaza Roja desde las fábricas. Al hombro llevaban fusiles y morrales con municiones y estaban ceñidos con cintas de ametralladoras y cartuchos. La misma Plaza Roja tenía un aspecto desdichado: pavimentos rotos, casas bombardeadas, ventanas sin vidrios, paredes con agujeros. Alrededor de los extremos de la plaza estaban los camiones —las plataformas de los oradores—. Llegué a la plaza por la mañana temprano sin saber exactamente qué iba a suceder o cuáles eran los miembros del gobierno que iban a participar en la manifestación. Yo tenía una cámara grande y 120 metros de película, el máximo obtenible en esos tiempos. Con esos 120 metros tenía que registrar ese día excitante. Comencé por filmar a los trabajadores; me habían dicho que partían directamente para el frente después de abandonar la plaza... De pronto sentí un nuevo movimiento en la multitud. Sin comprender todavía lo que estaba sucediendo, me corrí con lo que me sobraba hacia uno de los camiones. Alrededor de mí oí una sola palabra: tanto chicos como adultos, miraban hacia un punto y repetían: "¡Lenin, Lenin, Lenin! ¡Ahí llega!" Con gran esfuerzo conseguí apretarme con mi cámara al lado del camión. Y

entonces vi a Lenin por primera vez... Vladimir Ilich caminaba con paso tranquilo, sin apuro. Tenía aspecto pensativo y concentrado, pero cuando miraba al pueblo, su rostro se iluminaba con una sonrisa afable.

Ilich llevaba su eterno abrigo negro liviano y su gorro gris. Antes de llegar al camión se detuvo, sacó un pequeño anotador, escribió algo con un cabo de lápiz y se lo volvió a colocar en el bolsillo. Llegó al camión y al verme con la cámara, dijo tranquila y seriamente: "Filme-me menos a mí, camarada, y más a aquellos que me van a escuchar, los camaradas que ya se hallan camino al frente"...<sup>9</sup>

Acicateado por la tremenda necesidad de atraer la mente del público por medio del cine del mismo modo que por la prensa, el Comité Cinematográfico comenzó a resolver sus múltiples problemas en una forma más directa. El 27 de junio el Comité Cinematográfico de Moscú comenzó la producción de su primera película —la primera película soviética, *Señal*, basada en un relato de Vsevolod Garshin (dirigida por Aleksandr Arkatov, fotografiada por Tisse y Novitski). En octubre Aleksandr Serafimovich, uno de los dos novelistas rusos que se arriesgaron a ofrecer sus servicios a los bolcheviques en esa época,\* sometió un guión al fallo del Comité. Su película terminada, *Subterráneo* —dirigida por Vladimir Kasianov y fotografiada por Aleksandr Levitski—, junto con *Levantamiento* —una película semidocumental dirigida por Aleksandr Razumni uno de los pocos miembros de la industria cinematográfica del recientemente nombrado Partido Comunista y Vladimir Karin—, estuvieron listas para su estreno en el primer aniversario de la revolución. Otro tema de ese tiempo, aunque de un contenido revolucionario más débil, fue dirigido en el estudio Russ por Sushkevich y Boleslawski. Era *Pan*, con un reparto selecto: Leonidov, Baklanova, Zhilinski; la compañía del Teatro Habima fue utilizada en las escenas de masas. El Comité Cinematográfico de Petrogrado comenzó su actividad productiva en octubre con una "comedia de agitación" titulada *Congestión*, escrita por Lunacharski. *Congestión* fue filmada en ocho días (no en un estudio sino en la calle y en una real "residencia privada de antes" en la que se supone que actuaban los personajes de la película) y fue exhibida diez días después en la mayor parte de las salas de Petrogrado. Ambos comités anunciaron concursos de argumentos: en Moscú para adaptaciones cinematográficas de las obras de Turgenev para el centenario de su nacimiento, y en Petrogrado para temas celebratorios del primer aniversario del nacimiento de la Rusia Soviética.

\* Serafimovich fue quien, antes de la revolución, había soñado con el día "en que los hombres con corazón y con conciencia se vinculasen al cinematógrafo".

Otros dos pasos dados ese verano fueron más revolucionarios y de una influencia de mayor alcance aún.

Uno de ellos se dio fuera de los estudios. El primer "tren de agitación" fue enviado al frente oriental, hacia Kazan, que hacía poco había sido tomado por los cuerpos de ejército checos. Las toscas tropas del ejército rojo, enviadas a la reconquista de Kazan, necesitaban el más poderoso apoyo moral que el gobierno pudiera proveer. Con este objeto se preparó el "tren de agitación": contenía una planta impresora equipada para la publicación de diarios y folletos, una compañía de teatro preparada tanto para escribir como para representar obras, y un equipo cinematográfico, encabezado por el joven veterano tanto de los noticieros como del trabajo en estudio, Edward Tisse.\* Más tarde las organizaciones cinematográficas de "trenes de agitación" más elegantes llevaban un equipo completo, con laboratorio y habitación de montaje, pero este primer *cameraman* de estos trenes enviaba el material de vuelta al Comité Cinematográfico de Moscú que encargaba el trabajo de compaginación a un nuevo voluntario de su personal, un poeta experimental de veinte años que se había dado a sí mismo el nombre de Dziga Vertov.

El otro paso fue la aceptación por la Comisión de Educación del Estado de la propuesta de Vladimir Gardin acerca de una Escuela de Arte Cinematográfico del Estado.

El 28 de mayo el Comité Cinematográfico había citado a una conferencia a los obstinados magnates de la industria de Moscú, que todavía estaban conduciendo las cosas a su manera fuera de Petrogrado y Moscú. El fin era establecer algún *modus vivendi*, aun temporario, entre los dos antagonistas. El resultado de esta conferencia fue la aparición de una serie de decretos del Soviet de Moscú el 17 de julio de 1918. El primero ordenaba el registro obligatorio de todas las empresas cinematográficas: 1) ninguna transferencia sin permiso; 2) limitación de la corriente eléctrica; 3) cuidado y conservación de los aparatos; 4) todas las salas cinematográficas de Moscú, inclusive las administradas por las organizaciones soviéticas, eran afectadas por este decreto. La serie siguiente se refería a la censura: 1) todas las salas debían someter dos copias de los programas, carteles, libretos de sus películas el día antes de

\* Un testigo ha descrito la aparición de Tisse en el frente de Kazán: "difícil de encontrarlo. Posiblemente solo a la noche. En el vagón de ferrocarril del tren de Lenin (en el frente checoslovaco). Un muchacho delgado y rubio con uniforme del ejército rojo está sacando de su cámara un chasis lleno de explosiones, ataques, humo y llamas..." LEO MUR en *Sovietski Ekran*, 25 de enero de 1929.

exhibirlas (penalidades por no cumplir con esta obligación: cierre y una multa de 1.000 rublos), 2) los distribuidores tenían que someter todo el material relativo a cada película que estrenaran, vendieran y exhibieran, lo que se permitiría solo después de la aprobación del Comité (multas por encima de 3.000 rublos). La tercera serie estaba destinada a la existencia de película virgen: 1) Toda la película virgen en depósito, ya fuera para uso o para venta, debía ser registrada (la reglamentación se aplicaba tanto a la provisión privada como a la del Soviet y en caso de infracción, tanto su dueño como el propietario del establecimiento serían castigados); 2) la venta de película virgen estaba prohibida, y todo material no registrado sería confiscado (y se pagaría una multa de 3.000 rublos).

Estos decretos tuvieron un resultado casi inmediato: la desaparición casi completa de todas las existencias de película virgen. Se había evitado la especulación, pero existía una manipulación fraudulenta de las existencias empobrecidas de película virgen que llegó al punto de que por poco interrumpe toda la producción. La situación política y militar imposibilitó nuevas importaciones. Es fácilmente comprensible que el estrechamiento del bloqueo y el fortalecimiento de la ofensiva de los blancos y de la Alianza dio al gobierno poco tiempo hasta para considerar una propuesta hecha por unos pocos de los más leales miembros de la industria, para comprar en el extranjero quince millones de metros de material positivo y negativo.

Los decretos del 18 de julio asustaron enormemente a los productores. Mientras atesoraban su más precioso instrumento, la película virgen, continuaron asumiendo actitudes corteses hacia el Comité Cinematográfico y se ofrecían a realizar cualquier tipo de "trabajo revolucionario" que el Comité quisiera. Éste contrató una serie de películas inocuas en las firmas de Iermoliev, Russ y Neptune —*Savva*, de Andreiev; *Tormenta de nieve*, de Pushkin; dos cuentos de Hans Christian Andersen, *La pequeña vendedora de fósforos* y *Las nuevas ropas del emperador*, y *Los tres*, de Gorki.

Es interesante destacar el número de intentos hechos por los cuerpos cinematográficos del gobierno con las firmas privadas existentes, antes de que el total descorazonamiento de esos esfuerzos condujera por último a la nacionalización de la industria. Cada victoria del ejército rojo haría sentir al Comité Cinematográfico más poderoso y también que pareciera que las firmas cooperaban más... y era el ejército rojo el que estaba venciendo en el verano, otoño e invierno de 1918. Con el quinto ejército ucranio dirigido por Voroshilov, y las defensas de Tsaritsin organizadas por Stalin, el frente oriental había sido des-



pejado de fuerzas blancas y checas a lo largo del Volga. En diciembre, unas leyes más estrictas de nacionalización de la propiedad hicieron que las perspectivas de los propietarios ya no fueran brillantes. Pero cuando la primera campaña bien coordinada por las fuerzas de la Alianza comenzaron a principios de 1919, los magnates se sintieron aliviados y sus rostros asumieron expresiones menos cooperadoras.

En una conferencia, en diciembre de 1918, realizada por el comisario de Educación Lunacharski en Petrogrado respecto de la organización de la producción y de los estudios cinematográficos dentro de la división de artes gráficas, la película del futuro estaba representada por una fuerte voz: la de Maia-kovski. Habló con disgusto de sus experiencias en el estudio Neptune: "Hasta la película de ficción se encuentra en un nivel demasiado bajo para ser permitido". Es importante destacar que no estaba a favor de la nacionalización: "No se puede sostener guerra en tal escala contra la horrible vulgaridad del cine". Sin embargo, urgió la inmediata organización de la producción gubernamental y propuso medidas concretas para la participación en tal trabajo de la división de artes gráficas:

Ahora puede existir otro programa: para la formación dentro de la división de las artes gráficas de una sección de cine como un establecimiento de funcionamiento regular con sus propios decoradores, carteles, producciones. Y puede haber una tercera solución: la transferencia de todos sus asuntos a las manos de los artistas. Pero no hay forma de hablar de esto ahora, porque el cine enfrenta no solo problemas artísticos, sino problemas educativos colosales cuya solución no puede ser demorada. Mi recomendación concreta pide que el departamento cinematográfico (en Moscú) permita a la división de artes gráficas producir cierto número de películas por año, la participación de representantes de la división en la producción obligatoria y la crítica de esas películas desde un punto de vista artístico. \*

Se apartaba de las tradiciones y pedía nuevos talentos y nuevas formas para expresar nuevas ideas, y se concibe que a la primera forma distintiva de la película revolucionaria —el *agitka*— el folleto cinematográfico le dio vida la impulsiva voz de Maiakovski.

\* No son las reales palabras de Maiakovski, pues el taquígrafo de esta reunión registró solamente resúmenes de lo que se dijo, y ni siquiera muy cuidados. Todo el proyecto, por varias razones, no condujo a nada y lo último que se oyó de él fue la declaración (probablemente escrita por Maiakovski) impresa en *Arte de la Comuna*, enero de 1919, que comenzaba: "El papel de los artistas en los asuntos cinematográficos es enorme. Como diseñador y decorador controla la habilidad artística y apariencia de una película. Como director crea un determinado dramatismo que produce su efecto sobre el espectador..."

Llegaba a un uso más amplio y familiar una palabra propensa a atraer oprobio: *agitación*. Como término positivo de estímulo, que incita tanto a la acción como al pensamiento, lo hemos visto ya francamente aplicado a un cierto número de formas y medios: comedia de agitación, tren de agitación, etc. \* A comienzos de 1919 la palabra fue utilizada para una nueva forma de cine —el *agitka* (literalmente “una breve pieza de agitación”).

Este término aparece previamente en otro medio — aplicado a los poemas cortantes, populares, de agitación de Demian Bedni, poeta laureado del período de la guerra civil. Y uno de los satíricos *agitki* de Bedni fue filmado por el Comité Cinematográfico a fines de 1918, y puede ser que a través de la película de Bedni ese término haya llegado al medio cinematográfico.

La sátira narrativa de Bedni titulada *El cuento del sacerdote Pankrati, Domna la campesina, y el recién revelado icono en Kolomna* se convirtió en la base de la película más francamente antirreligiosa hecha en esa época. Un decreto del 23 de enero de 1918 había roto con la antigua y abusiva conexión entre la Iglesia y el Estado, pero había habido poca oportunidad para reflejar esa nueva situación de la Iglesia en las películas, aparte de su explotación como un tema audaz —como en *El padre Sergio* (no presentada en las salas hasta el 14 de mayo de 1918)—. Las campañas anticlericales, dirigidas en particular hacia la gente más joven, no habían sido llevadas a cabo muy enérgicamente, por lo que no resulta sorprendente saber que cuando el actor que tenía que interpretar el papel del sacerdote en *El cuento del sacerdote Pankrati* comprendió la naturaleza de la película que había sido planeada, se rehusó categóricamente encarnar el personaje.

Si su motivo hubiera sido el de la seguridad personal estaba completamente justificado, pues al personal y a los actores les llegó la amenaza de ser apedreados durante la filmación, en Kostroma, de la versión satírica de una procesión religiosa. Maiakovski se ofreció como voluntario para el riesgoso papel del sacerdote Pankrati que finalmente fue interpretado por el propio Preobrazhenski. Debe haber sido irresistiblemente gracioso ver al presidente del Comité Cinematográfico quitarse el cinturón militar, del que pendía un imponente máuser, para colocarse la sotana y caracterizarse de sacerdote.

El primer uso intenso del *agitka* se produjo como resultado del inventario general del material conveniente para las pan-

\* Más tarde se aplicó a una forma de teatro con un mayor objeto instructivo de propaganda: el teatro de “propaganda y agitación”.

tallas del ejército rojo: en adiestramiento y en el frente. El Comité Cinematográfico descubrió una cantidad de defectos, después de realizar este examen: las películas elegidas eran extrañas totalmente a las necesidades del nuevo ejército, aun aquellas que reivindicaban para sí fuentes literarias dignas de mérito, pues estaban muy lejos de los intentos originales de Zola o Tolstoi, etc.; muchos de los miembros del mismo Comité estaban impidiendo la partida para el frente de cada película o cada proyector ¡por temor de que no volvieran más!

En busca de un remedio parcial para esta falta de películas destinadas al ejército rojo, apareció un anuncio en *Izvestia* el 4 de febrero:

La sección de producción del Comité Cinematográfico del Comisariato de Educación del Pueblo, en preparación del aniversario del ejército rojo y del día de la donación roja el 23 de febrero de 1919, organiza la realización de una serie de películas de agitación revolucionaria, cuya filmación tendrá lugar tanto en el estudio del Comité como en los de las firmas privadas designadas por el mismo. En la actualidad la subsección de argumentos invita a las firmas privadas a tomar parte en esta labor, que tiene un significado gubernamental general...

El 23 de febrero el comité presentó \* orgullosamente trece *agitki* de un acto cada uno, supervisados por Gardin:

	<i>Dirigido por</i>
<i>El temerario</i>	M. Narokov y Nikandr Turkin, escrito por Lunacharski ("Neptune")
<i>El fugitivo</i>	Boris Chaikovski, escrito por G. Nikolaiev ("Janzhonkov")
<i>Los ojos se abrieron</i>	Cheslav Sabinski, escrito por F. Shipulinski ("Termoliev")
<i>Camara da Abram</i>	Aleksandr Razumni, escrito por F. Shipulinski ("Termoliev")
<i>Padre e hijo</i>	Ivan Perestiani, escrito por A. Rublev ("Janzhonkov")
<i>El último cartucho</i>	Nikandr Turkin, escrito por A. Smoldovski ("Neptune")
<i>Estamos por encima de la venganza</i>	Nikandr Turkin ("Neptune")
<i>Por la bandera roja</i>	Vladimir Kasianov, escrito por Smoldovski ("Neptune")
<i>Gloria al fuerte</i>	P. Malikov, escrito por V. Dobrovolski

\* Hubo una orden especial de que se proveyera electricidad a las diez salas de Moscú esa noche para que los hombres del ejército rojo pudieran ver las nuevas películas hechas en su honor.

¿Qué eran ustedes?	Iuri Zheliabuzhski, escrito por Dobrovol'ski ("Russ")
El sueño de Taras	Iuri Zheliabuzhski, escrito por M. Aleinikov ("Russ")
Estrella roja	Piotr Chardinin, escrito por Pavlovich ("Neptune")
Desertores	Ievgeni Slavinski ("Neptune")

A pesar de la trivialidad de los títulos, demostraban una tenacidad y urgencia que resultan bienvenidas después de la textura afelpada y pegajosa de los títulos anteriores a octubre.\* Sin embargo, estos *agitki* tenían estrecha semejanza con las películas patrióticas de agitación producidas en Rusia (Y en todas partes) durante el período 1914-1917. Eran carteles de una urgente campaña de publicidad. Sus temas fueron obtenidos en un año de guerra civil.

*El temerario*: un payaso de circo se une al ejército rojo y un día rescata a varios de sus camaradas de una prisión custodiada por los guardias blancos aplicando su arte acrobático.

*Camarada Abram*: un judío que sobrevivió a las miserias de la guerra imperialista y a los horrores del *pogrom*, ocupa su lugar al lado de los bolcheviques y voluntarios en el ejército rojo que derrota a los blancos en una batalla.

*Padre e hijo*: un miembro del ejército rojo, Fiodor, es tomado prisionero por los blancos y colocado bajo la vigilancia de un guardia, que es su padre, unido a los blancos; el hijo convence al padre del error de éste y ambos escapan a las líneas rojas.

*Estamos por encima de la venganza*: cuando el ejército rojo toma Kazán, los soldados descubren a la hija de un general con un arma en la mano y es condenada al fusilamiento; antes de enfrentar al pelotón cuenta la historia de su vida, con la que conmueve el corazón de todo el ejército rojo y es dejada en libertad, después de lo cual permanece con el ejército como enfermera de la Cruz Roja.<sup>10</sup>

La revolución política y social no había hallado todavía una respuesta en el arte del cine. Además si observamos los nombres de sus directores, vemos que podríamos encontrarlos

\* Harry Alan Potamkin señaló un aspecto más fundamental en las primeras películas soviéticas de este tipo: "Los temas de este período preliminar rechazaban las fuentes literarias. Aunque la oposición a los argumentos adaptados es un sofisma, la transferencia directa del tema social al guión demuestra, en este caso, un plausible deseo de realidad". "Pudovkin and the Revolutionary Film", *Hound and Horn*, abril de 1933.

frente a una lista de realizadores anteriores a octubre. Aparte de estar separados ampliamente por sus simpatías políticas (desde la extrema derecha de Turkin a la extrema izquierda de Razumni, que fotografió, diseñó, y dirigió *Comarada Abram*), son todos hombres adiestrados en películas comerciales. Podría ser en interés de su seguridad general como hombres de oficio la conservación, tanto como pudieran en las circunstancias diferentes de ese momento, de las formas y técnicas que les resultaban familiares. Si buscamos, entre los hombres de las cámaras durante la guerra civil, a los que van a encabezar la revolución del cine, tenemos que mirar más allá de los estudios de Moscú y Petrogrado.

No puede decirse que exista una división neta entre el pasado y el futuro. El presente era una mezcla de ambos: hombres más viejos con la habilidad e imaginación que siempre se les había exigido, y hombres y mujeres más jóvenes que iban a dar largos pasos hacia adelante. Ambos grupos estaban atraídos por la zona de mayor excitación y cambio: el frente. Cuando algunos *cameramen* de estudio tales como Aleksandr Levitski y Grigori Giber se unieron en el frente con hombres de menor preparación en esos estudios como Tisse, los viejos perdieron contacto con los métodos tradicionales y se vieron obligados a pensar en nuevos medios para filmar nuevos acontecimientos, y aun señalar nuevos significados cuya visualización se hallaba lentamente. Un estudioso de esos hombres, Vladimir Nilsen, más tarde demostró este proceso con claridad:

Ciertos *cameramen* fueron transferidos de la cinematografía con argumento a la labor de los noticiarios y se convirtieron en compañeros viajeros permanentes de los destacamentos del ejército rojo. En las posiciones más adelantadas del frente polaco, en Crimea, con la caballería de Budionni, en la retaguardia de los checoslovacos, en todas partes se veían *cameramen* que participaban activamente en las operaciones militares y en las batallas. Se encontraban ya muy lejos de la posición neutral del periodista burgués de noticiario que busca las tomas sensacionales en medio de las circunstancias de un frente de lucha. Se convirtieron en agitadores y propagandistas activos, que cambiaban frecuentemente la cámara por el fusil. En las duras circunstancias de la guerra civil estaban sujetos a una transformación ideológica, pues reconocían la importancia de su papel como periodistas de noticiarios soviéticos, y entendían claramente sus obligaciones sociales para con los millones de trabajadores ansiosos de ver en la pantalla los genuinos documentos cinematográficos de los sucesos diarios. En el proceso de esta continua actividad se creó un nuevo tipo de *cameraman*, completamente distinto de los "artistas de fotografía" de los tiempos de Pathé y Janzhonkov...<sup>11</sup>

Quizá Lunacharski no había sido capaz de realizar sus sueños cinematográficos, pero nunca se cansaba de bosquejar ese

futuro a los visitantes y a diversos públicos. George Lansbury atravesó el bloqueo en febrero de 1919 para proveernos una imagen completa de las profecías de aquél:

Hasta ahora, no se utilizan mucho los cines debido a la falta de material. Hay que vencer grandes dificultades antes de que las "cintas" se utilicen como en otros países. Cuando esas dificultades se hayan superado por el establecimiento de relaciones comerciales con el mundo exterior, el cinematógrafo se utilizará en todos sus aspectos para la educación y el entretenimiento. La historia de la humanidad se relatará en películas y se registrarán las hazañas heroicas. Sin embargo, no se glorificarán las matanzas ni la violencia; no se hará ningún llamado a la intolerancia u odios de raza o religión; el cine será usado para enseñar la convivencia y el amor de la humanidad.<sup>12</sup>

Este sueño parece un ejemplo maravilloso de lo que otro visitante de Rusia en ese invierno, Arthur Ransome, llama la "extraordinaria vitalidad que persiste en Moscú aun en esos oscuros días de incomodidades, desilusión, pestilencia, hambre y guerra no deseada".<sup>13</sup>

Otros extranjeros que consiguieron ver Rusia en esos primeros años del Soviet destacan una cosa en particular en sus observaciones sobre el cine. Lo que les llamó la atención fue la concentración desacostumbrada de películas soviéticas sobre educación y cultura. Esto es lo que notó William Bullitt en febrero de 1919,<sup>14</sup> Isaac McBride en setiembre de ese mismo año,<sup>15</sup> y cuando Henry Noel Brailsford visitó la pequeña ciudad de Sobimka, de la provincia de Vladimir, en otoño de 1920, describió este cuadro inspirador:

Sin preparación o experiencia, en medio de la guerra, de la guerra civil y del bloqueo, a veces medio muerta de hambre... enfrentándose con toda clase de dificultades imaginables, materiales y morales, esta comunidad ha hecho lo posible, como dueña de sí misma, para establecer los fundamentos de una vida humana y autónoma.

Algunos éxitos apoyan su crédito, y en ellos se pueden leer sus propósitos. Han instalado luz eléctrica en los cobertizos-habitación y los caños están listos para los desagües. Han creado casas de expositos y jardines de infantes... La inadecuada y vieja escuela trabaja en dos turnos. Durante el día pertenece a los chicos. A la noche está ocupada con clases para jóvenes y adultos iletrados, incluso cuatrocientas mujeres... Se ha reunido en alguna forma una biblioteca con novecientos volúmenes. Se ha levantado un pequeño teatro... hay también un coro de aficionados, y una banda que dan frecuentes conciertos.<sup>16</sup>

El "tren de agitación" que ya había cumplido con su deber en el frente oriental y en Kazán fue entonces enviado en dirección opuesta, hacia el frente occidental en una gira de tres meses. La principal película que llevaba consigo era la

primera compaginación de Dziga Vertov, *La Revolución de Octubre*. Ahora no debía ser “agitado” solo el ejército, sino la población civil. En su primer mes de labor —de estación a estación— el personal del tren realizó diecisiete exhibiciones comunes y veintiocho especiales para niños. En esta escuela viajera no era el único tema la resistencia al enemigo; alfabetismo, sanidad y conferencias antialcohólicas también se presentaban en la pantalla. *Pravda* describe el método del tren (en febrero de 1919):

Durante cada etapa mientras el tren no estaba en movimiento, el cine viajero trabajaba casi sin interrupción, con un público siempre cambiante de centenares de niños, trabajadores locales y campesinos. Por la noche las películas se exhibían en las calles, cerca del tren...

Huntly Carter también dejó detalles de este primer tren de agitación:

El 1º de noviembre de 1918, Lenin inauguró el primer “tren rojo” que realizó giras por ciudades y aldeas de la Rusia soviética. Desde ese “tren rojo” de propaganda se vendieron al contado en los primeros siete días más de 20.000 libelos y libros y se distribuyeron gratuitamente 60.000 libros educativos a varios locales soviéticos. La venta semanal de *Izvestia*, que también realizaba ese tren, aumentó durante el mismo período en 10.000 ejemplares. Se realizaron doce concentraciones de masas en varias paradas. En el tren viajaban operadores cinematográficos que tomaban películas y pintores que hacían bocetos de la vida de cada ciudad que visitaban. Las películas y los bocetos se intercambiaban con el objeto de hacer conocer a los pueblos de distintos distritos la forma de vida, costumbres y vestimentas de los demás.<sup>17</sup>

Durante la primavera siguiente, otro tren de agitación (*Revolución de Octubre*), preparado por Kalinin, fue enviado al encuentro de la nueva ofensiva desde el este del almirante Kolchak, “supremo dirigente del estado ruso”, y en el verano, un “barco de agitación”, el “Estrella Roja”, fue expedido a lo largo de los ríos Kama y Volga. Dirigido por Molotov y Krupskaja, remolcaba un lanchón-cine de 800 butacas y llevaba un personal de *cameramen* que incluía a Lemberg y Iermolov; filmó un registro de todo el viaje de tres meses, compaginado más tarde por Vertov, entonces jefe de compaginación del Comité.

El éxito de este nuevo recurso educativo fue ampliado enseguida. En preparación del séptimo congreso del partido comunista, se publicaron en *Pravda* las directivas proyectadas sobre cuestiones de arte y educación. Hallamos en dos divisiones de aquéllas las funciones adjudicadas al nuevo cine. Sobre educación popular:

Múltiples ayudas del gobierno para la autopreparación y autodesarrollo de los trabajadores y campesinos (la formación de una red de establecimientos educativos no escolares: bibliotecas, clases para la educación de adultos, casas del pueblo y universidades, cursos, conferencias, cines, estudios, etc.)... Del mismo modo es necesario abrir el camino a los trabajadores para darles acceso a todos los tesoros del arte, construidos sobre el fundamento de la explotación de su labor y hasta el presente a disposición exclusiva de los explotadores.

### Y sobre el trabajo cultural en el país:

La propaganda política en el país debe ser llevada a cabo tanto por las personas cultas como por los iletrados... El cine, teatro, conciertos, exhibiciones, etc., tanto como se introduzcan en el país, y en este sentido tienen que aplicarse todas las fuerzas, deben ser utilizados directamente para la propaganda comunista, es decir, a través de su contenido, en combinación con conferencias y reuniones... Hay que organizar lecturas regulares para los analfabetos en las escuelas, oficinas del Sovdeps, salas de lectura, etc... Sería conveniente que tales lecturas fueran acompañadas con ilustraciones gráficas por medio del cinematógrafo o diapositivas estereoscópicas... Educación general: en las escuelas (se incluyen en ellas los medios artísticos: teatros, conciertos, cines, exhibiciones, cuadros, y demás), debe tenderse no solo a arrojar luz sobre los distintos campos del conocimiento en el oscurecido país, sino especialmente a promover en el trabajador una conciencia y una clara perspectiva del mundo, y debe estar estrechamente vinculada con la propaganda comunista. No existe forma de ciencia o arte que no pueda ser unida a las grandes ideas del comunismo y al infinitamente variado trabajo de construir una economía comunista.

Con un sentido que aparentaba un apoyo directo a las directivas culturales del partido (en lo cual, quizá, Lenin lo había consultado), el más grande escritor viviente de Rusia propuso un asombroso proyecto cinematográfico. Maksim Gorki no se había colocado de inmediato al lado de la revolución bolchevique. Solo cuando vio el poder del soviét utilizado en ampliar un programa sistemático de proporciones sin precedentes para la educación popular, unió sus fuerzas a las de los dirigentes soviéticos, y ofreció sus energías en su apoyo. En 1919 encabezó una comisión destinada a mejorar las condiciones de vida de los científicos rusos, y tomó a su cargo la supervisión de dos grandes proyectos editoriales: la serie *Literatura mundial*, y *La vida del mundo*, en numerosos volúmenes. Acostumbrado a la amplitud casi sin límites y a la escrupulosidad de esos proyectos, Gorki no dijo nada utópico al proponer una serie de películas que no era menos ambiciosa.

El 3 de marzo, solo pocos días después de la publicación de las directivas del partido, Gorki dio una conferencia en la división teatro del soviét de Petrogrado sobre la necesidad de



una revisión completa de los repertorios del teatro y del cine. El público socialista necesitaba una elección más responsable de los temas. Uno de los medios para unificar los materiales más valiosos de los diversos repertorios existentes era la "puesta en escena de la historia de la cultura humana en forma de representaciones teatrales y películas para el cine". Al comienzo de la concepción de este plan grandioso, Gorki había pensado en el circo de arena como el escenario ideal para las series infinitas de dramas culturales que iban a "reemplazar al seco, descolorido relato de la historia", pero en mayo había determinado que la película era un medio más conveniente para sus cuadros de "grandes sufrimientos, labor tenaz y fantásticas conquistas del cerebro humano, de su voluntad e imaginación", y había bosquejado el argumento de la primera película de la serie, sobre la vida en la sociedad primitiva. Su manuscrito (y la cultura humana) se inicia sobre este cuadro de la Edad de Piedra:

Un amontonamiento de rocas, una caverna, unas pocas palmeras, helechos, más lejos se extiende un pantano, sobre el horizonte: un bosque. Sobre una piedra, a la entrada de la cueva está sentado el jefe de la familia, un viejo. Hay huesos a sus pies, los restos de una comida, además tiene un hueso en la mano; lo examina con atención, prueba su dureza contra la roca, un joven lo observa con atención. Unos chicos medio amodorrados ruedan sobre el suelo. Uno de ellos gira de un lado a otro; se han hartado hasta la embriaguez, están excitados. Una vieja de cabello gris, vestida con la piel de un animal salvaje, observa a un hombre herido; éste también está cubierto con la piel de un animal, que se ha pegado a su herida. La vieja se la arranca cuidadosamente; y el hombre herido gruñe con suavidad; una joven murmura en el mismo tono (ella está moliendo algún tipo de hierba en una piedra lisa con un hueso de tibia). Varios hombres y mujeres de distintas edades descansan en el suelo; uno de ellos hace rodar piedras empujándolas ligeramente con las manos y nota que la piedra más grande rueda más lejos con un empujón de la misma fuerza, toma las piedras más grandes y las mira con atención...<sup>18</sup>

Vishnevski halló, entre los papeles de Aleksandr Blok, un esquema inconcluso, *El bote*, que según él puede haber sido una colaboración de Blok para el ambicioso proyecto de Gorki:

Una familia humana (hombre, mujer, niños) vaga por un lugar árido. Han sucumbido al agotamiento. Frente a ellos se presenta un gran río y más allá una tierra azul, donde se mueven pacíficos animales y los frutos cuelgan de los árboles.

El río es un obstáculo natural. El hombre trata de nadar y se ve obligado a regresar. La corriente es demasiado rápida.

Asalto de una bestia de presa. Lucha con ella.

Otra adición a la familia.

Juntos miran hacia la orilla lejana. Nuevos frutos maduran allí.

Un nuevo intento de cruzar a nado. Uno de ellos se ahoga.

Uno de la tribu parte en busca de un camino para atravesar.

Ellos lo esperan. Él se pierde.

Un nuevo ataque de una fiera. La vida en los árboles. Desde allí uno puede ver mejor aun la tierra fértil. Aparece allí una manada de renos.

Ataque de una fiera. Los niños son destrozados. Una víbora. Hambre...<sup>19</sup>

Mientras todavía tenía esperanzas de realizar su plan, Gorki concedió una entrevista a Isaac McBride, periodista americano:

...Gorki ha dedicado mucho tiempo a la preparación de una serie de argumentos cinematográficos, compuestos con científica exactitud histórica, en los que muestra la vida del hombre desde la Edad de Piedra, a través de la Edad Media hasta la época de Luis XVI de Francia y, por último, hasta nuestros días. Comenzó su trabajo en julio de 1919, y cuando hablé con él en setiembre del mismo año, me dijo que ya había terminado veinticinco guiones. Describió las extraordinarias dificultades en que había adelantado su labor; los actores y actrices muchas veces desnutridos, perseveraron a pesar de todos los obstáculos, inspirados por un entusiasmo que Gorki cree que hubiera sido imposible en cualquier otro país. El gobierno soviético contribuía a la producción en toda forma. Los mejores actores y actrices del país habían sido comprometidos en este trabajo junto con historiadores y hombres de ciencia. Las películas iban a ser enviadas a las ciudades y aldeas más remotas, y miles de pequeñas salas ya habían sido construidas.<sup>20</sup>

En setiembre, Gorki hizo un último esfuerzo para impulsar su idea cinematográfica, pero cuando los "hombres razonables" le demostraron que ni la industria cinematográfica rusa, ni las nuevas organizaciones soviéticas de esa actividad estaban equipadas para realizar tal proyecto, lo dejó de lado. Si este sueño se hubiera discutido tan solo uno o dos años después, se podría haber ensayado por lo menos, pero en esa época Gorki, de nuevo enfermo, fue enviado al extranjero a un clima más saludable.

Se seguían haciendo intentos mezquinos, tanto del lado soviético como del privado, para demostrar que "podemos trabajar todos juntos", pero había muchos indicios de que eso no era posible. Generalmente las grandes firmas hacían importantes anuncios (*¡Los hermanos Karamazov! ¡Crimen y castigo! ¡Torrentes de primavera! ¡Taras Bulba!*), filmaban unas pocas secuencias, \* pedían más película (aunque los registros mos-

\* Una de esas compañías llegó a Tula para filmar *La época de inquietudes*. El joven poeta, Boris Pasternak, cuya única experiencia anterior en cine había sido la traducción de *El cántaro roto*, de Kleist, para un posible uso como argumento, estuvo interesado, aunque horripilado por los peculiares procedimientos. En sus *Cartas desde Tula* cuenta el suceso de cómo a través de los ojos de un anciano que está

traban que tenían en cantidad), y se trasladaban al sur con el pretexto de "tomas locales" o "lugares asoleados". (En realidad, la mayor parte de sus anunciadas películas fueron terminadas en Berlín.) Para la celebración del 1º de mayo de 1919 se exhibieron los últimos resultados de esta colaboración. Si se comparan las películas del Comité Cinematográfico (*El cerebro de la Rusia soviética; El día de la educación universal; Colonias de niños en Rusia*, etc.) con las "producciones de colaboración" (*Savva*, obra antirreligiosa de Andreiev; *El poder de las tinieblas* de Tolstoi, *La urraca ladrona* de Herzen, etc.) resulta claro que las primeras valían mucho más el tiempo y los preciosos materiales empleados que las últimas. La vacilación en cuanto a organización se refiere llegaba a su fin. La nacionalización de la industria cinematográfica rusa fue decretada:

#### DECRETO

##### SOBRE LA TRANSFERENCIA DEL COMERCIO E INDUSTRIA FOTOGRAFICOS Y CINEMATOGRAFICOS AL COMISARIATO DE EDUCACIÓN DEL PUEBLO

1) Todo el comercio e industria fotográficos y cinematográficos, su organización así como la provisión y distribución de los medios y materiales técnicos que les pertenecen, en todo el territorio de las R.S.F.S.R. serán puestos bajo la competencia del comisariato de Educación del Pueblo.

2) Con este objeto, el comisariato de Educación del Pueblo está también facultado para: a) nacionalizar, con el acuerdo del Consejo Supremo de Economía Nacional, las empresas particulares de foto y cine, así como toda la industria de esas actividades; b) requisar todos los bienes, materiales y equipos de las mismas; c) fijar precios estables y máximos para todas las materias primas y productos manufacturados de foto y cine; d) ejercer la supervisión y control sobre todo el comercio e industria de foto y cine, y e) reglamentar todo el comercio e industria de foto y cine por medio de decisiones que estén relacionadas con empresas o personas privadas, así como con instituciones soviéticas, en lo que atañe a asuntos de foto y cine.

---

de pie al lado del río y que no puede entender lo que sucede en la otra orilla, "miraba a los boyardos y vaivodas que vagaban en la lejana ribera, y las gentes oscuras que eran los dirigentes amarrados todos juntos, a las que les saltaban sus sombreros de las cabezas y caían en las ortigas... , a los polacos aferrados a los declives detrás de grupos de retamas, y sus hachas que eran imperceptibles al sol y silenciosas..." Pasternak dejó de lado la conducta privada de la compañía a la que consideraba como "la peor apariencia de bohemia".

PRESIDENTE DEL CONSEJO DE LOS  
COMISARIOS DEL PUEBLO: V. Uliánov (Lenin)

Moscú, Kremlin.  
17 de agosto de 1919.

Oficina Ejecutiva del Consejo  
de Comisarios del Pueblo:  
Vlad. Bonch-Bruievich

El primer gran éxito de la recién nacida industria cinematográfica soviética —en su faz artística, comercial y aun política— no fue una película soviética; ni siquiera había sido hecha en Rusia. Por una de las más extraordinarias casualidades de la historia del cine, a comienzos de 1919 una copia de *Intolerance* (*Intolerancia*), de Griffith, consiguió atravesar el bloqueo y llegar a Moscú.

Hay tantas leyendas sobre la historia posterior de la significación de *Intolerancia* en la carrera del Soviet que es muy difícil extraer la parte de verdad en esta época tardía; puede ser más inteligente hacer una lista de ellas: 1) Lenin la vio y se ocupó personalmente de que se exhibiera en toda Rusia; 2) la falta de película virgen provocada por la evacuación de las empresas mantuvo esta amplia distribución de *Intolerancia* hasta que Guy Crosswell Smith, representante de una firma americana de leche condensada (!) \* consiguió importar algunas partidas de película positiva; 3) Lenin cablegrafió de inmediato a D. W. Griffith para invitarlo a que se hiciera cargo de la industria cinematográfica soviética,\*\* pero la nueva asociación de Griffith con United Artists y la apertura de su estudio en Mamaroneck, N. Y., imposibilitaron su aceptación; 4) docenas de rusos que habían vivido en los Estados Unidos, de pronto buscaron trabajo en el Comité Cinematográfico, sosteniendo cada uno de ellos haber sido la “mano derecha” de Griffith. (Gardin nos cuenta de que Preobrazhenski, desgraciadamente, contrató a una de esas “manos derechas” [Zamkovoï] para dirigir el departamento de producción del comité.)

Éstas son las leyendas, pero los hechos mayores que pueden ser verificados, aunque menos específicos, son más importantes. Conocemos con certeza el éxito popular de *Intolerancia*, y sabemos del mismo modo el ímpetu estético y técnico que dieron a todos los jóvenes realizadores soviéticos ésta y otras películas

\* Esta historia, contada por Gardin, es difícilmente creíble, pues Smith, que representaba al comité de información pública de George Creel, dejó Rusia con Edgar Sisson en marzo de 1918, para establecer un comercio en Escandinavia. Smith visitó Rusia diez años más tarde, con Schenck.

\*\* Arkatov me informa que en parte es cierto y que era Cibraio (!) el que estaba comisionado para ver a Griffith y enviarlo a Rusia a cualquier costo.

posteriormente estrenadas de Griffith.\* Ninguna película soviética de importancia realizada en los diez años siguientes escapa totalmente a la esfera de influencia de *Intolerancia*.\*\* En cuanto a su contribución política o social al público soviético de 1919 no era menos apropiado el tema y tratamiento de *Intolerancia* que el de *Camarada Abram* y los otros *agitki* que lo acompañaban.

Los defectos temáticos y la falta de lógica en las cuatro historias de *Intolerancia* se manifiestan más claramente treinta años después del acontecimiento que cuando el público americano en 1916 y el soviético en 1919 fueron deslumbrados y excitados, tanto por la "lluvia de imágenes" como por la descripción apasionada de Griffith de los cuatro conflictos. Algunos pueden haberse conmovido por las dimensiones del relato babilónico, pero ciertamente debe haber sido la intensa "historia moderna" que sacudió al público alerta y combatiente del Soviet. El público ruso nunca había visto una tragedia tan verosímil de la vida de la clase trabajadora americana, y debe haber dado lugar a todas las consignas que ellos habían oído acerca de las simpatías de los trabajadores extranjeros con la revolución de Rusia. Fue antes la sinceridad del espíritu de la película que su filosofía (que no hubiera soportado ninguna inspección marxista objetiva) lo que conquistó el interés popular en el Soviet.

El éxito de los *agitki* al abordar tareas inmediatas no debe ser subestimado. Formada con auspicios estrictamente militares, la sección cinematográfica del Comité Ucraniano de Agitación y Educación de Kiev produjo varias películas en la primavera de 1919 que de inmediato fueron dedicadas a la campaña de reclutamiento del ejército rojo: ¡*Escuchen, hermanos!* y ¡*Paz para la choza, guerra para el palacio!* Demos un vistazo al curioso procedimiento autónomo para la producción de *agitki* en Odesa, en algunas memorias muy coloridas de esa época:

\* Existe también una curiosa vinculación entre la Rusia prerrevolucionaria y la influencia de Griffith: *Drama por teléfono* (1914), de Protazanov, sigue exactamente la trama de *The lonely villa* (*La villa solitaria*), dirigida por Griffith en 1909 (con guión de Mack Sennett). Es también posible que Protazanov imitara una copia danesa o alemana del original de Griffith.

\*\* Iris Barry, en *D. W. Griffith, American Film Master*, dice, "Es verdad que Griffith es muy instintivo en sus métodos, allí donde los directores rusos son premeditados y organizados; pero, sin embargo, en gran parte de su ejemplo fue que ellos extrajeron sus características tomas *stacato*, sus ritmos medidos y acelerados y su habilidad en unir imágenes pictóricas, con una vista de la armonía emotiva de cada uno, de tal modo que dos imágenes juntas producen más que la suma de su contenido visible."

El 16 de febrero (1920), se realizó una reunión especial del *Politotdel* citada para idear medios con que combatir la publicidad mundial acerca del terror rojo... Durante casi dos horas había estado escuchando una serie de discursos más o menos sobre el tema... cuando ante mi sorpresa, el comisario Kopolovich anunció:

"Ahora quisiera oír algo práctico así que llamaré al *Amerikanetz*, camarada Rubin..."

"Lo que hay que hacer", comencé, "es combatir a los guardias blancos con sus propias armas. O sea, mostrar al mundo el terror blanco, las atrocidades cometidas por el régimen de Denikin durante la ocupación de Ucrania. El medio para hacerlo es producir una película, en la que se muestren los pogroms realizados contra los judíos, las incursiones contra los comercios y mercados, la crueldad, la injusticia, la extorsión, los peculados y las numerosas ejecuciones."

Mi sugestión fue recibida con grandes aplausos y adoptada por unanimidad. Kopolovich nombró un comité de cinco personas, y a mí como presidente, para escribir un argumento y someterlo al *Politotdel* en la reunión del 23 de febrero.

Para la sesión siguiente el argumento estaba listo. Era la historia de mi propia experiencia en Odesa —mi llegada para negociar con el gobierno de Denikin, los celos del cónsul inglés (capitalista), su proyecto para mi arresto, mi vida en la prisión, la sentencia de muerte, cómo quedé en libertad y la serie de atrocidades blancas que presencié o conocí poco antes de la captura de Odesa por los bolcheviques. La película debía llamarse *Entre dos banderas*...<sup>21</sup>

Se destinaron 500.000 rublos para la producción, Arkatov fue designado director y a Rubin se le dio el papel de Rubin. En una semana comenzó la filmación que se terminó en cinco semanas. Las autoridades de Moscú se mostraron menos entusias-tas hacia la película que el *Politotdel* de Odesa. El libro de Rubin está ilustrado con fotos de este *agitka* local de corta vida.

Cuando los blancos volvieron a capturar a Odesa, hicieron una abierta declaración acerca de la efectividad de los *agitki* exhibidos allí: realizaron una quema pública de todos los *agitki* que pudieron hallar. También arrestaron a Mijail Werner, que había dirigido una película de dos actos particularmente aguda, *La burguesía asustada*, y fusilaron a uno de los actores, Insarov.

En la primavera de 1919 el Comité Cinematográfico de Petrogrado había empezado a trabajar en su nuevo estudio (anteriormente el Aquarium) con una película para el 1º de mayo, *La victoria de mayo* (dirigida por B. Avetlov y fotografiada por V. Lemke). En noviembre de ese mismo año el Comité encaró una tarea mucho más seria. El ejército de Iudenich, apoyado por los británicos, y equipado por primera vez con tanques, ya había llegado a los suburbios de Petrogrado. El séptimo ejército rojo no podía detener el avance sin refuerzos. El Comité Cinematográfico fue llamado para colaborar en un movimiento de reclutamiento en toda la ciudad, y el *agitka* producido con ese propó-

sito por Svetlov y Lemke —¡Todos bajo las armas!— ayudó a los trabajadores, hombres y mujeres, de Petrogrado a convertir en derrota el avance de Iudenich. Uno de los pocos registros de la campaña de Iudenich fue hecho por un *cameraman* de la Biografica exactamente tres horas después de la batalla en la frontera ruso-finesa, a unas veinticinco millas de Petrogrado.<sup>22</sup>

La derrota de Iudenich permitió la concentración del ejército rojo en el frente de Kolchak, y el ejército de Frunze (que incluía la división mandada por Vasili Chapaiev), junto con sus *cameramen*, se precipitó hacia el este. Las batallas con las fuerzas de Kolchak no fueron filmadas solo por Tisse, Lemberg y otros *cameramen* soviéticos. Además de otros equipos foráneos que estaban con Kolchak:

Uniformes de Inglaterra,  
Charreteras de Francia,  
Tabaco japonés,  
Kolchak dirige el baile... \*

se hallaba el *cameraman* británico, de la Compañía Kineto, de Charles Urban. A fines del año 1919, el frente de Kolchak estaba aniquilado; \*\* el almirante fue capturado y ejecutado. La huida del *cameraman* de Urban debe de haberle tomado tiempo, pues sus películas no fueron exhibidas en Londres hasta el verano siguiente.

Sin embargo, esas victorias no rompieron el bloqueo. La nueva República Soviética y su industria cinematográfica recién nacida enfrentaron el peor invierno de sus vidas. El frío y hambriento año de 1919 iba a llegar a su clímax. A comienzos de diciembre, el *Time* de Nueva York citó el anuncio de *Izvestia* de que la provisión de alimentos en Petrogrado sería suficiente solo para veinte días, y que el Comité de Economía Nacional había decidido que “además de las fábricas ya cerradas se proponía cerrar la mayor parte de los teatros y salas cinematográficas, para disminuir el consumo de electricidad y servicio de agua, y detener los tranvías”. La inflación dio a cada bocado

\* La estrofa final de este canto siberiano dice:

Uniformes en harapos,  
Charreteras que se han ido,  
Del mismo modo el tabaco,  
El día de Kolchak ha pasado.

\*\* Durante la lucha en Irkutsk, un furgón de carga en el que se encontraba Jesse J. Seadeck y el equipo de proyección de la “Oficina de la Comunidad Cinematográfica” estuvo bajo el fuego durante trece días. Seadeck acababa de terminar una gira, con *Vida de perro* de Chaplin, de 67 noches en 67 distintas comunidades de Siberia, que fueron las primeras que vieron a Charles Chaplin en Rusia.

de alimento el valor de una joya: el pan costaba 300 rublos la libra; la carne, 600 rublos, y 1.700 la manteca.

Los rusos instruidos que eran demasiado viejos o débiles para estar en las trincheras tenían que hacer frente a una variedad de problemas en la retaguardia, en condiciones de hambre y frío. Piénsese en el gran Pavlov que llevaba a cabo sus experimentos de laboratorio, vestido con su saco de pieles, y los dedos entumecidos y duros; en Meyerhold que producía audaces representaciones en teatros sin calefacción, y en Glazunov que levantaba su batuta frente a una orquesta y un público que tiritaban.<sup>28</sup>

Ese diciembre, Moscú no estaba menos hambriento y frío y nada parece más heroico que todavía un estudio haya continuado su labor en tales circunstancias. Aunque la nacionalización de todos los estudios privados había sido decretada en agosto, la transferencia efectiva no se llevó a cabo hasta enero. Por eso cualquier equipo privado que continuaba trabajando en este período no solo era heroico, sino que debe haber sido leal o más que entusiasta. El estudio Russ tenía, aparentemente, un equipo así, pues continuaron utilizando cámaras heladas en un estudio helado y nunca estaban seguros de contar con su próxima comida.

Cuando Trofimov dejó Moscú en octubre de 1917, pudo haberse llevado los fondos del estudio Russ con él, pero dejó gran parte de su equipo y su mayor valor: el talento de la gente que trabajaba allí. Aleinikov consideró la situación como una oportunidad de oro del punto de vista artístico. Ahora podría mostrar a la industria cinematográfica rusa lo que hubiera podido hacer todos esos años. Había hablado de la idea de una cooperativa de artistas cinematográficos antes de la Revolución de Octubre. Inmediatamente después, en los primeros meses de 1918, se habló acerca de la formación de la Cooperativa Artística de Russ. Lunacharski los ayudó a vencer los obstáculos constituidos por la gran cantidad de formalidades que enfrentaba esta nueva actitud en una industria sospechosa, y aceptó apoyar ciertas condiciones no escritas: aunque no hubiera en esa cooperativa miembros del partido comunista, no se ejercería control político exterior sobre las películas producidas, y todas ellas debían tener un fin especialmente artístico y no político.

La composición de la cooperativa era tan ideal como sus fines. Como presidente y jefe de la producción, Aleinikov dirigió sus actividades y administración; Otsep, ayudante de Aleinikov en la vieja revista de Iermoliev, fue designado supervisor artístico de la producción; a Nikolai Efros, que en una época estuvo al frente del departamento literario del Teatro de



Arte, se le confió allí la misma responsabilidad. La elección de una dirección técnica era un poco idealista: Iuri Zheliabuzhski, hijo de la actriz Andreieva del Teatro de Arte, era un enérgico fotógrafo aficionado cuyo buen sentido y gusto hizo confiar a la cooperativa que podría fotografiar las películas a pesar de su limitada experiencia.\* Agranovich, cuñado de Aleinikov, era el decorador y los otros tres miembros de la cooperativa provenían del Teatro de Arte: el actor Ivan Moskvín (novicio en el cine), la actriz Olga Gzovskaia (que ya ocupaba la posición de estrella de cine), y un director asociado, Aleksandr Sanin. Aun sin el permiso de Stanislavski, esta cooperativa podría haber sido llamada con justicia la sucursal cinematográfica del Teatro de Arte de Moscú.

Todos los miembros decidieron en conjunto la primera película de la cooperativa. Se eligió un relato de Tolstoi, *Polikushka*, porque era: 1) un clásico ruso; 2) contrario a la servidumbre, y 3) ofrecía un papel interesante para la presentación de Moskvín en el cine. Mientras Otsep y Efros trabajaban en la adaptación cinematográfica (Otsep, aunque era mucho más joven en años, era más viejo en experiencia), la administración organizó una búsqueda por todo el país en procura del precioso material: película virgen. Sobre la base de rumores que afirmaban la existencia de un centenar de metros en cierto armario en Kiev, o doscientos metros en un almacén de Odesa, etc., se enviaron a algunos amigos para que adquirieran, en cualquier forma, cada metro útil de negativo virgen depositado en suelo ruso. Más tarde, durante la filmación, esto hizo que cada toma repetida fuera una calamidad, pero los realizadores todavía están orgullosos de, que a pesar de las circunstancias anormales y de la inexperiencia de Zheliabuzhski, sobre un total de 2.000 metros expuestos se obtuvo una película de 1.800 metros. Sanin dirigió ayudado por Otsep.

Fantásticas es la única palabra conveniente para las condiciones en que se produjo *Polikushka* durante el invierno de 1919-1920. No había transportes entre la ciudad y el parque Petrovski donde se hallaba ubicado el estudio. La cooperativa consiguió adquirir los servicios de un único trineo, caballo y cochero, pero para conservar las energías del hambriento animal, se permitió su uso solo a las mujeres. Los hombres iban y volvían caminando todos los días. Vivir en el estudio era inconcebible —los ambientes disponibles no podían ser calentados

\* Sin embargo, entre la formación de la cooperativa y la iniciación de su primera película, Zheliabuzhski obtuvo cierta práctica en los *agitki* (ver pág. 201); también había trabajado como ayudante de *cameraman* antes de la Revolución.

pues era imposible obtener leña—. Se encendieron pequeñas hogueras con los restos de matorrales del parque y se pusieron en escena. Los congelados actores debían correr hacia ellas al terminar cada toma, para calentarse, a veces con una taza de algo caliente que pasaba por una sopa, mientras se preparaba el nuevo decorado. El clímax jubiloso de ese invierno sin leña fue el descubrimiento en las cercanías de una casa de madera sin dueño, vacía. La cooperativa la “liberó” enseguida y todos sus miembros corrieron para ayudar a echarla abajo y transformarla en leña. Nada podía debilitar el impulso de esos artistas jóvenes y entusiastas. Los miembros no recibían paga alguna durante la filmación, pues debían estar dispuestos a esperar ganancias iguales de la eventual recaudación. El dinero mismo no parecía ser digno de muchos pensamientos ese invierno: los que no eran miembros de la cooperativa y que actuaban y trabajaban en *Polikushka* estaban satisfechos si se les pagaba con patatas.

La “eventual recaudación” tardó mucho en materializarse, pero valió la pena que esperaran por ella. El montaje duró más que la filmación y existía el problema de las copias. Durante mucho tiempo después de haberse terminado el montaje, la única copia disponible para la proyección destinada a los miembros de la cooperativa era el “copión”. Se exhibió para Lunacharski quien no solo se conmovió personalmente, sino que se sintió excitado por esta confirmación visible de sus esperanzas respecto de las películas rusas. De inmediato se puso de acuerdo con Aleinikov para que éste fuera al extranjero, a través de la primera ruptura del bloqueo, para vender los derechos de *Polikushka*. Con esos fondos, Aleinikov compró buena película negativa y positiva en Berlín, los aparatos necesarios y medias para enviar a la cooperativa. Simultáneamente se pusieron en producción dos nuevas películas y se hicieron copias de *Polikushka*, que se estrenó. Su éxito en las salas justificó las más locas esperanzas de la cooperativa y de Lunacharski.

Esta fábula simple y directa de un campesino ignorante al que se le confía una misión, fracasa y se ahorca, debe haber conmovido especialmente al público. Probablemente la persona más responsable de la profunda impresión que la película causó en todas partes fue Ivan Moskvin, que interpretó el papel de Polikei. La labor cinematográfica posterior de Moskvin es más pulida, rodeado como estaba entonces por realizadores más hábiles y equipo más respetable, pero esta película comparativamente tosca contiene el reflejo más claro de las cualidades que hicieron de Moskvin uno de los grandes artistas del Teatro de Arte de Moscú. Cada gesto, cada mirada de Polikei es tan *real*

que hay que esforzarse para pensar qué ésa es la interpretación de un actor. Hay otros actores de talento en el reparto, que incluye a Vera Pashennaia (del teatro Mali) como mujer de Polikei, y a la Raievskaia del Teatro de Arte, pero que solo sirven para poner de manifiesto la época de la película. Solo Moskvín parece haberse adelantado a un tiempo en que los principios en los cuales se apoyaba la mejor actuación del teatro ruso se identificarían totalmente con la realización cinematográfica soviética.

El 15 de enero de 1920, los estudios fueron tomados oficialmente en toda Rusia por la sección Foto-Cine y lo que había quedado de las firmas Janzhonkov, Iermoliev, Russ, Ekran, Taldikin, Jaritonov y otras menores y del Comité Skobelev, se convirtieron en instrumentos utilizables por el gobierno soviético.

Dos días después, un nuevo "tren de agitación" partió para Turquestán, y el 23 de enero, Lenin, todavía convaleciente de las casi certeras balas de Fanny Kaplan, envió al camarada Burov una lista de directivas para mejorar el rendimiento de ese instrumento y examinar el uso de películas educativas con una actitud que aún es avanzada:

- 1) *Fortalecer la parte de la labor económica y práctica correspondiente a los trenes y barcos por medio de la inclusión en sus secciones políticas de agrónomos, técnicos, con una selección de literatura técnica y con temas correspondientes en películas cinematográficas, etc.*
- 2) *Preparar, por medio del comité cinematográfico, películas sobre temas relativos a las fabricaciones (mostrando varias ramas de la producción), agricultura, industria, antirreligiosos y científicos, y ordenar esos temas desde afuera por mediación del com. Litvinov...*
- 3) *Dedicar la atención necesaria a una cuidadosa selección de películas cinematográficas y calcular la acción de cada una sobre el público durante su proyección...*
- 7) *Organizar en el extranjero representaciones para la compra y embarque de películas, película virgen y toda clase de material cinematográfico.*
- 8) *Prestar particular atención a la selección del personal de trabajo en los trenes y barcos.*

Entre muchas de las nuevas fuerzas puestas a trabajar para aumentar la efectividad de los "trenes de agitación" se encontraba un joven artista del ejército rojo, Sergei Eisenstein, recién transferido del trabajo en las fortificaciones a la tarea más grata de decorador en una unidad teatral del ejército rojo

en el frente. Había estado en las filas dos años, después de abandonar el Instituto de Ingenieros Civiles de Petrogrado y se presentó como voluntario en aquellos primeros meses dudosos de 1918. Después de trabajar en las defensas de los alrededores de Petrogrado había realizado tareas similares en el frente norte (en Vologda) y en el oeste (en Dvinsk). No mucho tiempo después de haber estado pintando carteles y caricaturas para los "trenes de agitación" fue dado de baja en el ejército para completar su educación. En otoño del mismo año, 1920, abandonó su carrera de ingeniero y se trasladó a Moscú donde su intención era continuar su estudio de las artes japonesas, pero por el contrario se unió al personal del excitante nuevo teatro de trabajadores —el Central Proletkult Arena— y así había dado su primer paso hacia el cine.

La floreciente fase de la *proletkult* coincidió con la máxima decadencia del bienestar público en Rusia: años de guerra civil, bloqueo, hambre, el período de "comunismo militar". La *proletkult* reflejaba las nociones románticamente heroicas, el extremismo inmaturo de las primeras etapas de la Revolución. El paso siguiente significaría sobria reconstrucción en condiciones de paz comparativa.<sup>24</sup>

Otro aspecto del verdadero significado de la popularidad de la *proletkult* —la determinación de aprender— era la nueva escuela de cinematografía del Estado, que examinó a los alumnos de su primer año y los presentó en una "obra de agitación" la noche del primero de mayo. El director inició los exámenes y Lunacharski habló en forma entusiasta del futuro de la escuela. Kuleshov, el diseñador radical que había trabajado para Janzhonkov, estaba también allí, pues acababa de regresar del frente oriental donde pasó un tiempo como supervisor de un grupo de *cameramen*. Junto con los rollos de los noticiarios, Kuleshov también había traído de vuelta algunas ideas y la creación de un grupo:

... Cuando el *cameraman* y yo volvíamos del frente, a través de Sverdlovsk (entonces Iekaterinburg) nos encontramos con un joven del ejército rojo, Leonid Obolenski, con quien yo había conversado muchas veces sobre cinematografía. Le expliqué mi posición respecto del cine y una teoría propia y encontramos que teníamos mucho que conversar sobre ella. Obolenski acababa de ser dado de baja y le di una carta para la escuela de cinematografía del Estado que recientemente se había abierto en Moscú... Cuando volví del frente, Obolenski estaba estudiando allí. Los profesores tenían experiencia, pero desde mi punto de vista, "conservadora". Trabajaban con método puramente teatral (con excepción de Gardin, que era más de "izquierda"). No conocían nada acerca de una técnica específicamente cinematográfica y la consideraban innecesaria. En los exámenes, en los que estuve presente, en un grupo de estudiantes que habían "fracasado" como absolutamente incapaces se encontraba una muchacha lla-

mada Chekulaieva... Comencé a trabajar en un estudio para el nuevo examen de la camarada Chekulaieva, y tuve un cuidado especial en perfeccionar cada movimiento (aún no había sustentado teoría sobre la labor del actor) y el estudio resultó muy bien. En forma incidental, al trabajar en ese estudio, instintivamente, sin una base teórica, apliqué el método de la más cuidada construcción de movimientos —paso por paso, detalle por detalle—. Cuando el comité volvió a examinar a Chekulaieva, sus miembros quedaron asombrados... Entonces me puse a trabajar con todos los estudiantes que habían fracasado (que resultaron luego los estudiantes más talentosos de la escuela) y ellos, también, obtuvieron las notas más altas del nuevo examen.

En esa época supe que dos estudiantes habían hecho una parodia con los fragmentos que yo había preparado para el examen y quise verla. Era en realidad increíblemente divertida y muy bien hecha. Esos dos estudiantes eran A. Reich y A. Jojlova...

Pronto fui invitado a enseñar en la escuela de cinematografía del Estado y se me dio un aula de trabajo —una clase separada— en la cual, desde luego, todos los estudiantes a los que había ayudado para un nuevo examen pidieron ser admitidos...<sup>25</sup>

La ceremonia del 1º de mayo en la escuela de cinematografía del Estado fue también memorable por otro *debut*: la primera aparición profesional de Vsevolod Pudovkin como actor. Así como la ingeniería perdió a Eisenstein por el arte en 1920, del mismo modo la química perdió a Pudovkin ese año. A la edad comparativamente tardía de veintisiete años, Pudovkin abandonó la seguridad del trabajo de un laboratorio en una planta militar "Fosgeno Nº 1" por un campo totalmente desconocido:

Por lo que puedo recordar no creo haber visto una sola película antes de 1920. En realidad yo ni siquiera consideraba al cine como una forma artística. Pero el teatro era diferente. Estaba mucho más interesado en él que en la química o en mi trabajo. Sin embargo lo que me atraía más de todo en esa época era pintar. Pasaba mi tiempo libre pintando. También era muy aficionado a la música.<sup>26</sup>

Los años anteriores habían gravitado mucho para modificar su perspectiva de hombre dedicado a la química y su sentido de los valores. Justo cuando se iba a graduar de químico en la Universidad de Moscú (especializada en física y química), estalló la Primera Guerra Mundial. Pudovkin se alistó en la artillería sin pasar los exámenes finales de su carrera. En febrero de 1915 fue herido y tomado prisionero y pasó los tres años siguientes en un campo de prisioneros en Pomerania, donde aprendió inglés, alemán y polaco en su tiempo libre. Tomó parte en una fuga fracasada, pero un grupo de cautivos rusos encontró una oportunidad mejor durante la revolución alemana, de modo que a fines de 1918 Pudovkin estaba de vuelta en Moscú y

poco tiempo después seguía la carrera abandonada cuatro años antes. Sin embargo, nuevas ambiciones artísticas lo inquietaron en el laboratorio y hasta trató de ingresar en uno de los teatros de Moscú. Aprobó el examen y durante un tiempo prosiguió su trabajo de químico. Pocas semanas después había tomado una resolución pero en un sentido completamente inesperado:

...Había visto *Intolerancia*, de D. W. Griffith, que me causó una tremenda impresión. Esta película se convirtió en el símbolo del futuro arte del cine para mí. Después de verla me convencí de que el cine era en realidad un arte, y un arte con grandes posibilidades. Me fascinó y además me sentía ansioso de ingresar en este nuevo campo.

Pudovkin se presentó a la escuela de cinematografía del Estado donde fue aceptado de inmediato y se lo puso a trabajar con Gardin para la representación del primero de mayo (en la cual Pudovkin tomó parte y tuvo a su cargo pequeños papeles de obrero y soldado).

Entonces llegó la noticia de que un nuevo taller, nuestro propio taller soviético, iba a ser abierto. El taller de Kuleshov fue establecido en una vieja mansión privada de una callejuela apartada de Moscú. Fui allí una noche después de haber oído hablar de él. Había un olor extraño en ese lugar, mezcla de lilas, celuloide y cables quemados. Alguien estaba improvisando en un piano...

Sin embargo, pasarían dos años antes de que Pudovkin consiguiera unirse al grupo de Kuleshov. La "relativa paz" no estaba todavía a la vista, pues el 25 de abril el ejército polaco había iniciado un nuevo ataque contra la República Soviética y había ocupado Kiev. Tanto Kuleshov como Pudovkin tomaron parte en los numerosos esfuerzos que hizo la joven cinematografía soviética para colaborar con la resistencia ante ese ataque, pero en sectores separados.

El personal de noticiarios fue a trabajar; el Comité Cinematográfico anunció un concurso de argumentos sobre la guerra polaca; Maiakovski escribió un *agitka* titulado *En el frente*, y tanto la escuela de cinematografía como el nuevo taller ofrecieron sus servicios. A la Escuela se le encargó la realización de un *agitka* de tres actos, *En los días de lucha*, con la dirección de Perestiani, cuyos papeles principales fueron encarnados por Andrei Gorchilin (autor de la película) y Nina Shaternikova; Pudovkin interpretó aquí su primer papel cinematográfico: el de comandante del ejército rojo.

Kuleshov y su grupo apenas se habían instalado en sus nuevos cuarteles de extraño olor, cuando el 22 de mayo partie-

ron para el frente occidental, con planes para un *agitka* de tres actos, semidocumental semiargumental que debía ser filmado tan cerca de la lucha como lo permitiera el camarada Smilga del Consejo Militar Revolucionario de dicho frente. Smilga sugirió que el equipo estableciera su cuartel general en su tren, y así estarían tan cerca del frente como él. Todo el personal, incluso Kuleshov, el *cameraman* Iermolov, la Jojlova, Obolenski y Reich como actores, prepararon un simple guión para *En el frente rojo*, cuya estructura y realización estaban inspiradas en las películas americanas “de persecución”, y especialmente en el final de “historia moderna” de *Intolerancia*:

La atención del espectador era captada desde el comienzo mismo de la película. En primer plano unas tenazas cortan un cable. Un puesto de comunicación telefónica, averiado por un espía polaco, deja de operar. El comandante de una unidad militar se ve obligado a enviar un despacho secreto al cuartel general por medio de un miembro del ejército rojo. Un jinete corre por el camino mientras el espía que se ha trepado a un árbol y se ha ocultado sigue al hombre con la mira de su arma. Se produce un disparo. El jinete cae de su caballo. El espía corre hacia el miembro del ejército rojo, le saca el paquete, corre a la estación y se trepa al primer tren que pasa. Pero el soldado rojo no ha muerto. Herido, sigue el rastro del enemigo hasta sus últimas fuerzas. Por suerte encuentra un automóvil soviético en el camino. Sube al mismo y persigue al tren con el objeto de impedir que el espía vuelva a su base. El tren es detenido. El miembro del ejército rojo sube a la plataforma de un coche y corre por los vagones en busca del espía. Lo encuentra. Se produce una lucha desigual sobre el techo que termina con la derrota del espía que cae del tren. El paquete interceptado es entregado a su debido tiempo.<sup>27</sup>

Como no se podía obtener película negativa para este trabajo apurado, Iermolov filmó audazmente toda la película con material *positivo*. La impresión de copias presentaba nuevos problemas, pues la película positiva extranjera se hacía cada vez más escasa para su uso común. Algunas mentes ingeniosas habían propuesto un método al Comité Cinematográfico para lavar la emulsión de películas usadas y volver a colocarle la emulsión a mano. Sobre este material casero fueron copiados *En el frente rojo* y otros *agitki* de esa época, y es sin duda por ello que se conservaron tan pocas de esas películas de tiempos de guerra.

Para los varios hombres de cine profesionales (como Perestiani), los *agitka* eran un jardín de infantes políticos. Para otros —que obtenían sus primeras responsabilidades creadoras dadas por la revolución— los *agitka* eran un jardín de infantes tecnológico. Kuleshov ha señalado que mientras realizaba *En el frente rojo*, los actores consideraban su trabajo más bien como estu-

diantes que preparaban una interpretación de examen. Los resultados no superaron la intención del equipo, pero la película terminada debe haber cumplido su objeto, pues Kuleshov dice que Lenin la vio dos veces y la alabó.

Antes, en el mismo mes de mayo, el *cameraman* Grigori Giber había sido enviado al frente occidental a disposición de Tujachevski, comandante de la ofensiva soviética. Giber filmó la batalla de Molodechno viajando casi continuamente en automóvil, y del mismo modo, la nueva ocupación de Borisov y Minsk. Aun cuando sus existencias de película virgen se acabaron, continuó con sus comunicados ahora para el diario *Frente Rojo*.

En el frente opuesto, en el campo polaco, había un hombre que, solo dos años antes, había realizado el *agitka* titulado *Pan*. Richard Boleslawski, que había cruzado las líneas, ofreció sus servicios como voluntario al romántico Pilsudski, y organizó la filmación de la versión polaca de la guerra.\* La película resultante (semidocumental y semificción como *En el frente rojo* de Kuleshov) fue *El milagro del Vístula*, que se refería al milagro de la retirada soviética, el 21 de agosto, de sus posiciones más avanzadas cerca de Varsovia.

También había actividad cinematográfica detrás del frente sur de los enemigos pero de naturaleza menos política. El gobierno menchevique de Georgia estaba todavía en Tiflis. Un productor francés de nombre Piron llegó y tomó posesión del mercado del cine. Contrató al único *cameraman* que se podía obtener, Aleksandr Digmelov, y realizó una serie de películas de las cuales solo quedan los títulos para indicar su punto de vista: *El cadáver decapitado*; *Dime por qué*, y otros de este tipo.

El frente cinematográfico antibolchevique se extendía mucho más allá del frente militar, y su centro se hallaba en el nuevo centro cinematográfico mundial: los Estados Unidos. En época tan tardía como enero de 1920, el Departamento de Estado de ese país embarcó películas para Rusia con el objeto de contraatacar el efecto de la propaganda soviética detrás de las líneas intervencionistas. En el mismo mes, el secretario del Interior, Lane, inició una enérgica campaña de "americanización" posterior a las incursiones de Palmer dirigida a la industria cinematográfica.

\* También trabajaban en el frente polaco varios *cameramen* alemanes que proveyeron el metraje del documental *Messter-Woche*. Esta circunstancia dio un matiz más bien peculiar a un despacho del "Tribune" de Chicago desde Varsovia en ocasión de la retirada soviética, que señalaba que un tren de propaganda había sido capturado por los polacos y que las películas que llevaba ese tren tenían subtítulos alemanes!



fica. Los dirigentes de la industria se mostraron amables pero fríos ante su pedido de cincuenta y dos películas de americanización por año, en las cuales se hallaría "fluyendo el vínculo dorado del espíritu americano a través de la trama",<sup>28</sup> pero sus oídos captaron su sugestión respecto de películas de propaganda antibolchevique. Por lo menos, ahora había un tema en el que uno podía hincar el diente! Las viejas caracterizaciones familiares de los anarquistas y terroristas de barbas negras tenían ahora la aprobación del gobierno. Wharton de inmediato produjo una película de siete actos llamada *The red peril* (*El peligro rojo*); Norma Talmadge interpretó *The new moon* (*La nueva luna*) (que le daba una oportunidad para encarnar tanto a una princesa como a una campesina), y se filmó la vida (?) de Lenin con el título de *The land of mystery* (*La tierra misteriosa*).

El núcleo del centro era, desde luego, el comité de información pública, división cinematográfica. George Creel ha dicho cómo "la caída de Kerenski hizo que los envíos a Rusia se convirtieran en un problema" y cómo un intento de utilizar a la YMCA como conducto para tomar contacto con los públicos de Petrogrado y Moscú quedó destruido, lo que obligó a miles de películas dirigidas a la campaña de Edgar Sisson y de Arthur Bullard apilarse inútilmente en Suecia.<sup>29</sup> Tiempo después, las operaciones del Comité Cinematográfico fueron establecidas en las bases de intervención, Arjangelsk y Vladivostok. Aunque esas operaciones, en las últimas etapas de Harbin parecen bastante descoloridas,\* tenemos que agradecer a la campaña de Mr. Creel una gran parte de nuestras prolongadas relaciones deficientes con la Rusia soviética después del cese de las hostilidades formales, aun hasta el punto de cancelar nuestra amistad potencial contenida en las actividades de ayuda americana durante la posterior hambruna en Rusia.

Esta intensa campaña cinematográfica americana no evitó, sin embargo, que entre tanto películas más inocentes de ese origen permanecieran en circulación en Rusia. La habitual con-

\* Del informe de Malcolm David: "Las películas que teníamos eran en su mayor parte de temas militares e industriales, con unas pocas películas americanas de viajes y algunos actos de noticias semanales. Teníamos una película excelente, *The re-making of a nation*, *La reestructuración de una nación*, y también muchas otras que mostraban el adiestramiento del ejército en los Estados Unidos. Dividimos las películas en programas lo mejor equilibrados posibles..." (Creel, p. 389). No obstante, Herbert Griffin escribió en forma entusiasta desde Vladivostok, "Rusia es un territorio virgen para el negocio del cine... se podrá hacer grandes negocios cuando se haya restaurado el orden". (*Moving Picture World*, marzo 15 de 1919.)

currencia al cine continuaba, sin ser interrumpida por ningún factor revolucionario o de época de guerra:

A veces, en vez de quedarnos por la noche en casa acostumbráramos ir al cine. Una vez algunos de nosotros, los de la escuela de Shicksaal, decidimos ir al Cine Soleil, en la Arcada del Paseo Nevski. Teníamos documentos que probaban que éramos estudiantes, y mediante los mismos tratamos de entrar con precio rebajado. Sin embargo, cuando le pedimos las entradas a la taquillera nos dijo que teníamos que hablar con el administrador y nos señaló su oficina. Cuando abrimos la puerta vi con sorpresa al sacerdote que acostumbraba darnos lecciones de redacción en la escuela. Estaba vestido con elegancia dado los tiempos que corrían, con un traje verde casi nuevo, y cuando lo saludé y le pregunté educadamente por el administrador, se puso a reír y dijo que era él. Y cuando más asombrado aún le pregunté cómo había llegado a esa situación, rio entre dientes y dijo que cada cual tenía que hallar su camino en medio de las dificultades y ganarse su vida: había abandonado una profesión por otra, similar. Un empresario de cine, dijo, era tan cura de almas como un sacerdote: él había cambiado meramente una congregación por un público. Parecía hallar eso muy divertido y terminó por decirnos de que se sentía mucho más libre y feliz en el cine que en la iglesia. En un acceso de júbilo y debido al recuerdo de los viejos tiempos nos empujó cordialmente a la sala donde nos emocionamos y acaloramos sin pagar un copek, con una vieja, vieja película de Mary Pickford.<sup>80</sup>

A pesar de la campaña antibolchevique de los Estados Unidos, el Comisariato de Relaciones Exteriores permitió al director del *World* de Nueva York ir a Rusia con el propósito de entrevistar a Lenin a comienzos de 1920. Junto con el periodista llegó un cameraman de noticiarios que filmó el único metraje íntimo de Lenin, dentro de su oficina del Kremlin, con un gato en el regazo. Por otra parte, el cameraman Flick, enviado por Fox News a través de Reval, fue tomado prisionero en Moscú antes de que pudiera sacar su cámara Pathé. Se lo acusó de actividades contrarrevolucionarias y Flick permaneció en prisión hasta agosto de 1921, un año más tarde.

El 7 de octubre de 1920 un visitante más feliz, H. G. Wells, presenció un mitín del soviet de Petrogrado, al cual hizo una breve declaración aclarando su posición política. La reunión finalizó con un debate sobre la producción de vegetales en el distrito de Petrogrado.

Terminado este asunto sucedió una cosa todavía más extraordinaria. Nosotros que estábamos sentados detrás de la tribuna nos metimos en un cuerpo del edificio ya lleno y ocupamos las sillas que pudimos hallar; una sábana blanca fue bajada detrás del asiento del presidente. Al mismo tiempo apareció una banda en la galería de la izquierda. Se proyectó entonces una película de cinco actos que mostraba la conferencia de Bakú... Las vistas fueron observadas con interés pero sin ningún cálido aplauso.<sup>81</sup>

Un resultado de esta exhibición fue que el Soviet de Petrogrado le dio a Mr. Wells una copia de esa vista para que la llevara con él a su regreso a Londres.

La última fuerza militar antisoviética y su jefe, Wrangel, dejó el suelo ruso el 14 de noviembre de 1920. Su evacuación de Crimea también hizo trasladar a los últimos vestigios de la industria cinematográfica privada rusa.

Durante este período del cine soviético correspondiente a la guerra civil solo se realizó una película cuyo título se recuerda (*Polikushka*). No había en las películas nada comparable todavía con la exactitud de la oratoria de Lenin o el fuego de los poemas de Maiakovski.

Pero en esta época nacieron los principios e ideales básicos que todavía mantienen el cine de arte soviético. El pueblo que iba a construir ese arte volvía entonces a su casa de la guerra, preparado para su nueva tarea. Quince años después uno de ellos escribió:

...volvimos todos al cine soviético como a algo todavía no existente. Llegamos a una ciudad todavía no edificada; no se habían construido plazas ni calles; ni siquiera callejuelas torcidas o callejones sin salida, tales como podemos hallar en las cinemetrópolis de nuestros días. Llegamos como beduinos o buscadores de oro a un lugar con grandes posibilidades inimaginables, de las cuales solo se ha desarrollado hasta ahora una pequeña parte.

Levantamos nuestras tiendas y pusimos en acción nuestras experiencias en varios campos. Actividades privadas, accidentales profesiones pasadas, artificios insospechados, erudiciones inesperadas, todo fue reunido y se utilizó para la construcción de algo que no tenía todavía tradiciones escritas, exactas exigencias estilísticas, ni siquiera requisitos formulados...<sup>22</sup>

Hemos visto la llegada de los primeros "beduinos o buscadores de oro": Vertov, Tisse, Kuleshov, Pudovkin. Eisentein está diseñando los decorados y vestuarios en el Proletkult Arena. La obra de Grigori Aleksandrov en un teatro del frente oriental lo alienta para buscar fama y fortuna en Moscú. Abram Room ha abandonado la odontología por el periodismo en su camino hacia el teatro de la revolución. Los ojos de Anatoli Golovnia se educan, como trabajador de la cheka, en las oficinas de Dzerzhinski. Viktor Turin que había sido enviado por su familia acomodada a América, donde pasó del Instituto de Tecnología de Massachusetts a los estudios Vitagraph, considera la posibilidad de llevar de vuelta lo que ha aprendido en un nuevo mundo cinematográfico. Dos muchachos, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg se entusiasman con las series y comedias americanas y organizan con unos amigos, incluso un pintor, Sergei Iutkevich, un turbulento teatro-estudio ambulante. Esther Shub

ingresa en el departamento de compaginación donde permanecerá más de cinco años. Aleksandr Dovzhenko, que se graduó en un colegio de maestros, es dibujante político de un diario ucranio y estudia pintura en su tiempo libre. Mijail Chiaureli está por sacrificar su carrera de escultor en Tiflis por la de actor en esa misma ciudad. Mark Donskoi, soldado dado de baja, encara la carrera de boxeador profesional. Friedrich Ermler luchó en el ejército rojo, en el frente norte y se unió al partido comunista en 1919; mientras se recobra de las torturas infligidas al ser capturado por las tropas blancas, Ermler recuerda la fascinación de su niñez por las películas e ingresa en el Instituto de Artes Cinematográficas de Leningrado. Otro soldado del ejército rojo que estuvo en las filas desde 1917 hasta el fin de la guerra, Sergei Vasiliev, también entra en el Instituto de Leningrado. Mijail Kalatozishvili ingresa en una escuela de comercio.



Distintivo de "Foto-Kino".

## CAPÍTULO VIII

### RECONSTRUCCIÓN

1921-1923

Los problemas culturales no pueden ser resueltos con tanta rapidez como los políticos y militares... Es posible obtener una victoria política en una época de crisis agudas en pocas semanas. Es posible lograr la victoria en la guerra en pocos meses. Pero es imposible conseguir una victoria cultural en tan poco tiempo...

LENIN

Un despierto visitante inglés, Huntly Carter, que viajó por Rusia en el verano de 1921, llevó consigo de vuelta algunas impresiones nuevas y valiosas sobre las actividades cinematográficas y teatrales de ese país. A pesar de su disgusto hacia las películas que vio entonces contra un fondo de hambre y confusión, arriesgó una profecía:

No hay duda de que los rusos se expresarían por medio del cine si se les diera una oportunidad apropiada para hacerlo. No creo que la oportunidad tarde en llegar.<sup>1</sup>

En otro artículo hizo una audaz declaración acerca del cine soviético que podría utilizarse como epígrafe de este capítulo:

Quizá nunca en la historia de la civilización un dispositivo mecánico haya sido usado con más éxito en condiciones sumamente difíciles para contribuir a la construcción de una nueva nación.<sup>1 a</sup>

Ocho meses después de la evacuación de Crimea por Wrangel, el país estaba sumido en lo que fue

...quizás el período más crítico en la historia soviética, cuando el debilitamiento causado por la guerra civil, la intervención foránea y el bloqueo, iba a culminar en la gran hambruna de 1921 y el propio Lenin se vio obligado a hacer un sacrificio profundo, si bien temporario, de la teoría socialista y volver a un sistema de empresa privada no tan extraño en apariencia, como el capitalismo.

Este cambio, que fue llamado Nueva Política Económica (NEP), fue inaugurado oficialmente por un decreto publicado el 9 de agosto de 1921, pero el "comercio libre", como se llamaba, o sea la empresa privada ya había estado en funcionamiento durante varios meses, inmediatamente después de las revueltas de Kronstadt y Tambov en la primavera. Lenin tuvo que luchar mucho tiempo para convencer a sus colaboradores de que ese cambio era necesario. Uno de sus argumentos era que facilitaría las relaciones económicas con el mundo exterior y que produciría una afluencia de capital extranjero en forma de acuerdos de concesiones.<sup>1 b</sup>

A esto el doctor Hammer agrega un detalle característico del cambio que produjo el NEP:

Su efecto inmediato fue producir innumerables cantidades de bienes de toda clase que aparecieron de pronto como por arte de magia. Los estantes de los comercios hasta entonces vacíos se llenaron con artículos que no se habían visto desde los días de la revolución bolchevique cuatro años antes.<sup>2</sup>

Después de observar la conducta de los propietarios cinematográficos el primer mes posterior a la revolución de octubre, se podía esperar ver reaparecer de pronto todos los equipos de producción y distribución, tan pronto como sus dueños (los que hubieran quedado) se aseguraran más ganancias. No solo las máquinas de los trenes y los telares se movieron de nuevo, sino que los centros cinematográficos de distribución aparecieron en casi exactamente los mismos lugares en que habían dejado de funcionar tres años antes. El razonamiento de Lenin había sido sano:

...La guerra civil retrasó todo y ahora debemos empezar de nuevo. La Nueva Política Económica necesita nuevos desarrollos de nuestras posibilidades económicas. Esperamos acelerar el proceso por medio de un sistema de concesiones industriales y comerciales a los extranjeros.<sup>3</sup>

Traducido a los términos de la industria cinematográfica esto significaba que las primeras etapas de *producción* en el período de la reconstrucción serían apoyadas por subsidios provenientes de los impuestos aplicados a los concesionarios del NEP mientras que los conductos de *distribución*, asfixiados por falta de uso, serían alimentados con nuevas películas y la renovación de las salas sería la primera inversión de los concesio-

narios. Tanto la producción como la distribución tenderían a mantenerse por sí mismas una vez que el capital extranjero hubiera provisto el necesario intervalo de respiro. Cuán seria era la necesidad de esta muleta temporaria para la industria cinematográfica se demuestra por esta observación típica, hecha por un visitante de principios de ese año:

Las salas cinematográficas de Moscú eran por lo general lugares oscuros y poco atractivos, pobremente caldeados, sucios, y, en su mayor parte, exhibían películas gastadas de tiempos anteriores a la guerra. En unas pocas se presentaban semanalmente los noticieros soviéticos junto con cierta cantidad de películas de propaganda, pero el gobierno se encontraba en grandes dificultades respecto de la producción de películas por falta de material técnico. La industria se halla controlada por el Kino Komitet, rama del Departamento de Educación, y ha planeado sobre el papel un maravilloso programa para el entretenimiento y educación popular por medio de las películas, pero en la actualidad poco se puede hacer.<sup>4</sup>

Kuleshov encuentra los estudios en peor estado aún:

Estaban arruinados o semiarruinados, pues los equipos habían sido llevados al exterior por sus dueños, o bien habían sido rotos y destruidos. Recuerdo una visita que hice a una de esas "fábricas de películas" para determinar lo que podría ser usado o no; vi bajo el cielo abierto en un caótico montón de ruinas y sobresaliendo entre la nieve acumulada, un escritorio con una máquina de escribir herrumbada y cubierta por la nieve, y en dicha máquina un mensaje inconcluso con el membrete de los antiguos propietarios.<sup>5</sup>

Pero la ejecución de todos "los maravillosos programas" fue postergada ahora por una nueva crisis nacional, pues en el despertar de la guerra, el hambre se apoderó de todo el país y se hizo sentir en la más fértil región de Rusia, la llanura del Volga. Cuando en los primeros meses de otoño de 1921, las primeras noticias terribles de las muertes en masa por inanición, amenazando una catástrofe todavía mucho mayor, se pusieron en producción de inmediato tres películas destinadas a conquistar compasión y obtener los fondos necesarios para las víctimas del hambre. Moscú envió el primer equipo, encabezado por Gardin, con un argumento preparado por él y Pudovkin. *Hambre... hambre... hambre*. En Petrogrado, Panteleiev y el *cameraman* Kozlovski se pusieron a trabajar en una película titulada *Congoja infinita*. Se iba a hacer también un llamamiento al mundo exterior y el doctor Fridtjof Nansen filmó el hambre del Volga en noviembre y diciembre de 1921 como parte de su campaña de ayuda mundial. *El hambre en Rusia*, sin elementos teatrales y filmada por un aficionado fue quizá la más real, desoladora e impresionante de las tres películas. Fue la única

de las realizadas en Rusia después de la revolución bolchevique que se exhibió en todo el mundo sin una palabra de protesta política. En París, su proyección en el Trocadero fue apoyada por una declaración de Anatole France.\* En Londres se presentó en la Iglesia San Jorge de Bloomsbury. América estaba en situación de responder al llamado de Nansen y así lo hizo, generosamente, formando su propia organización de ayuda y enviando sus propios *cameramen* para continuar la campaña nacional. Floyd Traynham, que pasó diecisiete meses en Rusia como fotógrafo oficial de la administración americana de ayuda, dejó esta nota sobre su entrada a la zona de hambre de Ufa en febrero de 1922:

Antes de dejar Moscú, se me había hablado de los horrores que me esperaban donde el hambre era terrible, pero como había sido *cameraman* de noticiarios desde hacía mucho tiempo pensaba que había visto bastantes horrores como para estar impasible frente a cualquier cosa. Esto resultó falso. La primera película que hice allí, recuerdo, fue sobre las cocinas. Mientras estaban realizando una toma del edificio vi caer a dos hombres en la calle a unas veinticinco yardas de donde yo me encontraba. Para un hombre del sur, hacía un frío terrible; cerca de cincuenta grados Fahrenheit bajo cero. Esos hombres sufrían de inanición y caer exhaustos en la nieve significaba la muerte en pocos instantes... Un camión Ford había sido puesto a mi disposición por el supervisor de distrito en Ufa y pusimos en él a los dos hombres exánimes, y el chófer los llevó al hospital. Uno murió en el camino, y el otro, poco después de llegar allá. Después de eso, ver caer a la gente en las calles se convirtió en un espectáculo común...<sup>6</sup>

El trabajo de Pudovkin con Gardin en *Hambre* iba a ser el último que realizarían juntos. En su primer encuentro, Gardin había hallado temperamento y talento en el nuevo discípulo de casi mediana edad que ingresaba en la escuela de cinematografía. Inmediatamente después de la labor de Pudovkin en *Días de lucha*, de Perestiani, Gardin había solicitado su ayuda para la producción de un *agitka* más evolucionado, *La hoz y el martillo*. Este argumento había sido presentado por el autor de la película anterior, Andrei Gorchilin, pero Gardin consideró necesario un epílogo, y el primer trabajo de Pudovkin en la realización cinematográfica fue la colaboración con el director en la composición de este epílogo. Antes de que la película estuviera terminada, Pudovkin interpretó no solo el papel principal (el de un pobre campesino cuyo carácter es fortalecido por la revolución), sino que trabajó también como asistente (tanto de Gardin como de Tisse, su *cameraman*), como administrador de

\* *Hambre*, de Gardin, también se exhibió en París en 1922 en el Cine Club organizado por Louis Delluc.



los asuntos del equipo y como jefe de producción. Como no se pudo desenterrar película virgen negativa se filmó con varios trozos de positivo. Cuando el equipo regresó de exteriores en febrero de 1921, aumentó el número de las responsabilidades de Pudovkin: ayudó a reparar el nuevo edificio destinado a la escuela (anteriormente fue el estudio de Iermoliev); se le propuso la publicación del argumento de Gorchilin y Pudovkin quedó a cargo de ella, y escribió además una introducción en nombre de toda la colectividad; ayudó a Gardin en la adaptación de *Iron Heel* (*Talón de acero*) de Jack London, que sería producida mitad en las tablas y mitad en cine por el Teatro Satírico de la Revolución, trabajó en los diseños y actuó en ella junto con otros estudiantes de la escuela, incluso la Jojlova y Obolenski. Es sorprendente que en la producción de *Hambre*, Gardin dejara sólo una escena para que fuera hecha por Pudovkin y Tisse sin su supervisión: la escena de la muerte del niño del campesino.

Aun antes de la inauguración del NEP hubo cierta actividad en el Comisariato de Nacionalidades que iba a tener un enorme y positivo efecto en las películas soviéticas. El comisario, José Stalin, era una de las pocas personas de alto cargo que prestaba al cine servicios más allá de labios afuera. Dentro de un programa de incremento de la autonomía cultural para los estados no rusos, Stalin, sin alharacas o declaraciones, dio al cine igual categoría que a las demás artes, y fue Georgia el primer estado que aprovechó la ventaja de una oferta sin condiciones para colaborar en el establecimiento de los estudios cinematográficos nacionales; en abril de 1921 se instituyó una sección de cine en el Comisariato de Educación de Georgia y la producción comenzó de inmediato con la dirección de Perestiani, que había llegado originariamente al cine ruso desde el Cáucaso. La primera nueva película de Georgia se estrenó el siguiente mes de octubre: *Arsen Georgiashvili* (o *El asesinato del general Griaznov*), dirigida por Perestiani, con Mijail Chiauveli interpretando su primer papel en el cine, Arsen.

A comienzos de 1922 la industria cinematográfica ucraniana se reorganizó como VUFKU - Administración Foto-Cine Panucrania. Al trasladarse de Kiev a Odesa y a Yalta junto con el avance del ejército rojo, la sección de cine del comité educativo de agitación ucranio apenas logró subsistir. Su director en jefe, Piotr Chardinin, había trabajado para ellos no debido a una profunda convicción en su causa, sino por el hecho de que quedó rezagado cuando los industriales del cine huyeron de las costas del mar Negro y de Crimea. Después de un año de *agitki* (siete de ellos, incluso *Hassan el rojo*) Chardinin comenzó a

añorar la industria privada, y ni siquiera su elección para dirigir una adaptación de *Los siete ahorcados*, de Andreiev \* suavizó su desagrado ante la supervisión soviética y emigró a Riga, donde contribuyó en forma fundamental al establecimiento de la más agradablemente comercial Latvias-Film. La película más ambiciosa y discutida que se produjo en esos meses pos-Wrangel y pre-VUFKU fue hecha por Boris Glagolin, organizador de la vieja Compañía Rusa de Cintas. Las inclinaciones literarias de su antigua compañía todavía prevalecían: el tema elegido fue una novela sobre la Segunda Llegada, por Saint-Georges de Bouhéliér, y la adaptación de Glagolin titulada *La vuelta a la tierra* fue una película que destacaba una identificación entre las enseñanzas de Cristo y el comunismo.

Uno de los primeros pasos del nuevo VUFKU fue invitar a los realizadores experimentados a trabajar en los atractivos si bien desiertos estudios de Odesa y Yalta. Gardin recibió una de esas ofertas. Aceptó y pidió a Pudovkin que trabajara con él, primero en la adaptación de la obra de Lunacharski, *Canciller y cerrajero* (que luego se cambió por *Cerrajero y canciller*), y luego para colaborar en la producción y actuar en ella. Pero al finalizar el argumento, el taller de Kuleshov estaba de nuevo en plena marcha y Pudovkin hizo el segundo inteligente sacrificio de su carrera al rechazar el ofrecimiento de Gardin, de rápido éxito, para convertirse en discípulo de un artista, cosa más estimulante para él.

Después de *En el frente rojo*, el grupo de Kuleshov trabajó con gran energía durante todo un año antes de que Pudovkin se uniera a ellos. Aceptaron la crisis cinematográfica y hallaron gran cantidad de experimentos que podrían ser hechos "sin película".

Al volver del frente, continuamos trabajando en la escuela de cinematografía del gobierno y entonces comenzó el desarrollo de una firme base teórica para la preparación de los actores de cine; nuestra primera tarea fue idear un método para la misma... Como parte de ella preparamos *estudios* instructivos en la forma de una lista completa de obras, arregladas con cambios de "montaje" y sin pausas. Se realizó una demostración nocturna en la escuela y de ésta surgió

\* En una entrevista concedida por Chardinin en Riga y publicada en *Cinéa*, el 26 de mayo de 1922, recuerda un detalle de esa producción: "fuimos objeto de extremadas cortesías —en realidad ellos hasta nos ofrecieron un ahorcamiento verdadero—. Cuando rehusé dijeron suavemente: «No hay ninguna diferencia en fusilar o ahorcar a los prisioneros condenados si usted está de acuerdo, y tendrá una escena muy realista.»" Chardinin también mencionó otro motivo para su emigración: "Desde aquellos días he guardado la memoria de nuestra pobreza y de nuestros estómagos vacíos".

una serie de representaciones demostrativas... ¿Por qué no hicimos películas? No había material virgen.<sup>7</sup>

Las cuatro obritas que se dieron en la primera representación de la clase de Kuleshov, sin pretensiones respecto del tema, eran sumamente ambiciosas en presentación y estilo. *En la calle San José, número 147*, se refería a los secuestradores de una bailarina (la Jójlova) que luchaban entre ellos por el botín. Entre los estudiantes que la interpretaban estaban Pudovkin, Reich y Chistiakov, ex librero que tenía cuarenta años cuando ingresó en la escuela. La segunda, *La media veneciana*, era más complicada, con veinticuatro tomas. El argumento, de Valentin Turkin (utilizado antes, en 1915, para una película de Chardinin), relataba una historia de celos; los principales personajes eran un doctor (Podobed), su esposa celosa (la Jójlova), un amigo galante (Pudovkin); una cantidad de breves papeles eran interpretados con limpieza profesional por otros estudiantes, a los que se unió más tarde Inkizhinov. El tercer "estudio", *Manzana*, era mucho más corto, con Komarov, la Jójlova y Kravchenko. El cuarto era uno grotesco, *Círculo*, en el cual Fogel hizo su primera actuación. Una adición tardía al programa fue probablemente la más importante, pues superó la forma y el contenido de *Por la ley*. Era *Oro*, tomada de una historia de Jack London, *Un trozo de carne*. Tres criminales —Pudovkin, Komarov y Jójlova— piensan matarse mutuamente por un lingote de oro robado. En toda su carrera posterior Pudovkin, que siempre gustaba encarar los problemas de los actores y de la interpretación, se vanagloriaba de la caída técnicamente difícil que había realizado en este estudio.

No solo teníamos frío, sino también hambre. En 1920-1921, mientras aprendíamos "a filmar sin película" y para obtener un poco de dinero extra, presentábamos nuestros "estudios" escolares en los conciertos. Lo hacíamos con nuestras propias ropas y utilería, hechas por los estudiantes y profesores con cualquier clase de desecho que cayera a mano\* o que pudiéramos llevar de nuestras casas. Transportábamos nuestros equipos tanto a la ida como a la vuelta de los conciertos en trineos de niños: los tranvías no corrían todavía y no teníamos bastante dinero para alquilar un *izvoshchik*.

De este modo preparábamos cinematografistas; así enseñábamos a los demás y aprendíamos nosotros mismos.<sup>8</sup>

El 17 de enero de 1922, Lenin dictó un memorándum para sí mismo:

\* Para *La media veneciana*, Kuleshov hizo un sombrero para Jójlova con una caja de lata de películas.

¿Qué funciones sobre asuntos de foto y cine se han dejado a cargo de Narkompros (el Comisariato de Educación)? ¿Quién está a cargo de esto en el Narkompros?

Pedirle que venga y lo converse conmigo.

Para organizar la dirección de todas las representaciones y sistematizarlas.

Todas las películas exhibidas en la RSFSR deberían ser registradas y numeradas por Narkompros. Para cada programa de función cinematográfica debe establecerse una proporción definida:

a) Películas de entretenimiento especialmente para publicidad y recaudación (desde luego sin indecencia o contrarrevolución).

b) Películas preparadas con el título "De la vida de los pueblos en todos los países", con un contenido de propaganda, como por ejemplo: la política colonial de Inglaterra en la India, la obra de la Liga de las Naciones, gente que muere de hambre en Berlín, etc., etc. Deberían usarse más medios que el cine para esas muestras: las fotografías con enfoques correspondientes serían también interesantes para propaganda. Asegurarse de que las salas cinematográficas que permanecen en manos privadas produzcan suficientes ingresos al erario en forma de renta. El propietario tiene el derecho de hacer agregados al programa o cambiarlo, pero con cierta censura de Narkompros, y con la condición de mantener la proporción entre las películas de entretenimiento y las de propaganda con el título de "De la vida de los pueblos en todos los países", para interesar a los industriales en la producción de nuevas películas. Dentro de estos límites se debería dar gran amplitud a la iniciativa. Las películas de propaganda deberán ser inspeccionadas por viejos marxistas y literatos para que no repitamos el caso de esos tristes ensayos en los que la propaganda obtuvo finalidades completamente opuestas a las que se había propuesto. Se debe prestar particular atención al establecimiento de salas de cine en las aldeas y en Oriente, donde serán todavía una novedad y de este modo nuestra propaganda será especialmente provechosa.

Estas anotaciones fueron sacadas de una carta (luego perdida) dirigida al vicecomisario de educación, Litkens. Insatisfecho por la falta de una respuesta inmediata y de la ejecución de sus órdenes, Lenin apercibió a Lunacharski, superior de Litkens, en su oficina:

A mediados de febrero, o quizás a fines de ese mes, Vladimir Ilich sugirió que yo fuera y conversara con él. Recuerdo que la conversación se refirió a varios problemas generales sobre la vida del Comisariato de Educación. Me preguntó qué se había hecho para llevar a cabo las instrucciones enviadas a Litkens. En contestación le hice un relato completo de todo lo que sabía respecto al estado del cine en la república soviética y de las tremendas dificultades que se encontraban respecto al progreso en esa materia. En particular destaque la ausencia de medios en el Comisariato de Educación para cualquier plan de producción amplia, tanto como la ausencia de dirigentes para esa actividad, o, para ser más exactos, de dirigentes comunistas sobre los que se pudiera confiar. Vladimir Ilich me replicó que algo se ensayaría en beneficio de la expansión de los medios del departamento fotocinematográfico, y que él estaba íntimamente convencido de los grandes beneficios obtenibles en esta materia si se

manejaba convenientemente. Una vez más destacó la necesidad de establecer una proporción definida entre las películas de entretenimiento y las científicas. Desgraciadamente esto está todavía organizado en forma deficiente. Vladimir Ilich me dijo que la producción de nuevas películas que reflejaran la actualidad soviética, para la difusión de ideas comunistas, debía comenzar con noticiarios, pues, según su opinión, no había llegado todavía el momento determinado para la producción de aquellas películas. "Si usted tiene buenos noticiarios, películas serias e instructivas, entonces no importa que el público se entretenga ahora con películas inútiles, de tipo más o menos común como se obtienen en este momento. Desde luego, la censura es necesaria, de todos modos. Las películas contrarrevolucionarias o inmorales no deben hallar lugar aquí." Luego Vladimir Ilich agregó: "Todo esto depende de cómo lo ponga usted en marcha, gracias a un manejo conveniente, y quizás, en la mejora general de las condiciones del país usted podrá recibir cierta contribución para este negocio, en cuyo caso debe desarrollar una producción más amplia, y especialmente promover un cine sano para las masas en la ciudad y aún más en el campo". Y entonces, con una sonrisa, Vladimir Ilich, agregó:

"Usted es conocido entre nosotros como protector de las artes, de modo que debe recordar que, de todas éstas, para nosotros el cine es la más importante."<sup>9</sup>

El 21 de mayo de 1922 el país encontró una contestación más que prometedora a la solicitud central de "la proporción leninista en las películas" cuando se presentó el primer número de *Kino-pravda* de Vertov. Esta serie famosa, realmente un diario cinematográfico en un estilo completamente nuevo y vivaz que había sido desarrollado en los años que pasó Vertov en la mesa de montaje, a su vez fue el terreno de adiestramiento para películas más grandes y ambiciosas que dieron a Vertov un lugar permanente en la historia del cine. Vertov siempre se refirió a los veintitrés números de *Kino-pravda* como el primer trabajo en que su futuro desarrollo puede ser claramente previsto.\* Él describió las condiciones materiales en que se hicieron esos noticiarios, antes de convertirse en un tipo completamente original de documentales:

Teníamos un sótano en el centro de la ciudad. Era oscuro y húmedo, con un piso barroso en cuyos agujeros uno se caía a cada momento. Grandes ratas hambrientas corrían sobre nuestros pies. En algún sitio había una única ventana bajo el nivel de la calle; y bajo los pies, una corriente de agua proveniente de caños que goteaban. Uno debía tener cuidado de que la película no tocara nada sino la mesa para que no se mojara. Esta humedad impedía que nuestros ro-

\* El *Kino-pravda* divulgado por la biblioteca del Museo de Arte Moderno Cinematográfico es una síntesis hecha con varios números de 1922 que se hallan en la colección de Nueva York: 1 (5 de junio), 2 (12 de junio), 4 (1º de julio), 5 (7 de julio), 6 (14 de julio), 7 (25 de julio), y algunos más de agosto.

llos compaginados con tanto amor quedaran convenientemente pegados y herrumbraaba nuestras tijeras y empalmadoras. No había que apoyarse en esa silla; la película estaba colgando allí, y esto sucedía en toda la habitación. Antes del anochecer, por la humedad y el frío castañeteaban los dientes. Envolví a la camarada Svilova con una tercera chaqueta. Era la última noche de trabajo, de modo que los dos nuevos números de *Kino-pravda* estarían listos a tiempo.<sup>10</sup>

Durante la filmación propiamente dicha de esa serie, el propio Vertov estaba pocas veces en escena. En cambio organizó un grupo de corresponsales-cameramen, los cuales se hallaban ubicados en todos los lugares de la Unión, y cuyos desplazamientos de un lugar a otro él dirigía en parte y en parte dejaba librados a la imaginación y rapidez de pensamiento de cada cameraman. Era quizás un método increíble antes de la invención de las cámaras compactas y manuales como la Sept, Kinamo, etc. De este modo, el material de los noticiarios llovía al sótano-taller por docenas de temas totalmente variados, y allí él y su ayudante de compaginación, Ielizaveta Svilova, daban a esos trozos de película la forma de átomos de la vida soviética observada con agudeza desde muchos ángulos por el ojo del cine.

También en mayo, con carácter menos público, otro designio de Lenin, el apoyo industrial desde el extranjero, fue obtenido en forma prometedora con el viaje a Moscú de Charles Recht, el abogado americano que había manejado el asunto de Cibrario. También él hizo una visita deprimente a un estudio cinematográfico de funcionamiento precario, y mientras observaba cómo caía la lluvia a través del techo escuchaba los pedidos de equipos técnicos de cualquier clase y cualquier película americana descartada o fuera de uso. A cambio de la ayuda, se ofrecieron concesiones: si las compañías cinematográficas americanas contribuían a la reconstrucción de la industria rusa, serían bien recibidas para realizar películas allí sin otro desembolso de capital —y Lunacharski estuvo de acuerdo con esto—. En su viaje de vuelta, a través de Berlín, Recht dijo a un corresponsal del *Times* de Nueva York: “Vuelvo a los Estados Unidos con mi nombramiento de abogado de la Federación de Repúblicas Soviéticas Socialistas Rusas, confirmado por los Comisariatos de Relaciones Exteriores, Justicia y Comercio Exterior. Entre las tareas que se me han encargado se halla la del Comisariato de Educación para invitar a los hombres de cine americanos a ayudar en la construcción de la industria cinematográfica rusa...”<sup>11</sup> El primer cinematografista americano que consideró la propuesta fue Joseph Schenck, en el Hotel Adlon, con Norma Talmadge cuando se dirigían a filmar en Egipto. Su posible interés en el plan de Recht fue estorbado por dos motivos: Miss Talmadge se oponía a un viaje a Rusia debido a que

las condiciones eran demasiado inquietantes; y Kaufman, el representante de Schenck en UFA, lo desaconsejaba por una razón más importante: el interés de UFA en obtener la concesión para sí mismos. De vuelta en los Estados Unidos, Recht vio a Will Hays, quien accedió a realizar una conferencia con los productores cinematográficos. De esto resultó otra visita de Recht a Moscú, en diciembre, pero no se pudo establecer un intercambio concreto; la historia del cine ruso continuaría a lo largo de una línea de desarrollo más duro e independiente.

Las salas cinematográficas de Moscú tenían poco que mostrar de la producción rusa de ese año. Sus programas incluían una proporción menor de películas nacionales que en cualquier otra época desde que se comenzó a producir en el país, y ninguna nueva de este origen. Aunque la primera exhibición pública de la finalmente terminada *Polikushka* tuvo lugar el 23 de octubre, la NEP destinada a proveer las salas de Moscú no dio señales de haber notado su existencia:

Primer GOSKINO (antes el "Artistic"), frente a la Plaza Arbat: 1-3 de noviembre, *La dixième symphonie* (*La décima sinfonía*) dirigida por Abel Gance; 5-7, *Greed* (*Codicia*) *The trust of the 15* (*El monopolio del 15*), primer capítulo de una serie; 9-11, *The reporters' adventures* (*Las aventuras de los periodistas*); 12-14, *Berlin, or The millionaire's joke* (*Berlín, o la broma del millonario*).

Segundo GOSKINO, Plaza del Teatro: 1-3, *The woman in grey* (*La mujer de gris*), segundo capítulo de una serie; 5-7, *Scorning death* (*Muerte despreciable*) (y continuaban con las mismas películas exhibidas en el primer Goskino).

Tercer GOSKINO, calle Tverskaia: 1-7, *The kiss of death* (*El beso de la muerte*); 8-10, *Drama on the Equator* (*Drama en el Ecuador*); 12-14, *Jola*, dirigida por Starewicz.

Teatro JANZHONKOV: 1-3, *The road to death* (*El camino a la muerte*); 5-7, *La tentación de la ciudad*, dirigida por Bauer, con Vagram y Perestiani; 8-17, *The devil's admirers* (*Los admiradores del demonio*) (*El secreto de la Orden Negra*).

KOLOSSUS (antes Conservatorio Salle): *Naná*, de Zola (Cesar-film, con Francesca Bertini).

GALERÍA DE LOS ESPEJOS (antes el Zon): *Lady Hamilton*, dirigida por Richard Oswald, con Conrad Veidt en el papel de Nelson.

UNIÓN, en la Puerta Nikitski: *Judex* (*The judge in black*), (*Judex, el juez de negro*), en 6 series, 26 partes, 12 episodios, dirigidos por Louis Feuillade. Esta serie se convirtió en una institución en esta sala.

PALACE, Plaza Strastnaia: *María Magdalena*, dirigida por Turzhanski, con la Leonidova.

KINO, sobre Malaia Dmitrovka: 1-3, *A night of horror in the menagerie* (*Una noche de horror en el zoológico*), dirigido por Arthur Robison?; 5-12, *The house of hate* (*La casa del odio*), dirigida por George Seitz, con Perla White, 1918 y *The lost city* (*Daughter of Tarzán*). (*La ciudad perdida - La hija de Tarzán*).

## HISTORIA DEL CINE RUSO Y SOVIÉTICO

EL GRAN SILENCIOSO, sobre la avenida Strastnaia: 1-3, *Afrodita*; 5-7, *Panopta*, segundo capítulo de *The terrible house at the bottom of the lake* (*La terrible casa en el fondo del lago*); 8-10, tercer capítulo; 12-14, *Evil shadows* (*Sombras malignas*), de Cines, con Lidia Borelli.

SUEÑOS MÁGICOS, en la Puerta Pokrovski: 1-3, *The adventuress* (*La aventurera*), cuarto capítulo; 5-7, *Secret of the egyptian night* (*El secreto de la noche egipcia*), con Ellen Richter; 8-10, *Carnival of life and death* (*Carnaval de vida o muerte*), ¿dirigida por L' Herbiér?; 12-14, *Merchants of souls* (*Mercaderes de almas*).

El público de cine del pasado se sentía seguro con la corbata roja del "conde Amori" que aparecía otra vez en las salas de espera de las nuevas firmas. El "conde Amori" era el seudónimo de un enérgico escritor mercenario, Rapgof, cuyo talento para escribir "cualquier cosa" en el conocido estilo de "cualquiera" halló empleo seguro en los estudios cinematográficos anteriores a 1918. Entre esa época y el NEP también él había cambiado sus hábitos o su vestimenta, pues sus viejos asociados lo echaron de menos en esos años inquietos. ¿Quizás el "conde Amori" había logrado trasladarse al extranjero? Ahora con su negra levita y su invariable corbata roja parecía una seguridad de que el pasado se hallaba allí para perdurar.

Ese año el dinero de la NEP y el interés revivido tanto en la producción local como en las nuevas películas extranjeras dieron lugar a nuevas revistas de cine. La más importante y belicosa de ellas fue la primera en aparecer, en agosto de 1922: era *Kino-phot*, el órgano de los "constructivistas cinematográficos" que parecía incluir a cualquiera que deseara experimentar o aplaudir las experiencias en las películas. Maiakovski publicó su "Kino y Kino" \* en el número de octubre. Ese mes apareció una revista más lujosa, *Kino*, abierta tanto a los distribuidores de la NEP como a la vanguardia (el ejemplar de febrero de 1923 tenía un artículo, "Tiempo en el cine", de Vsevolod Pudovkin). En noviembre el diario de VUFKÚ, *Photo-Kino*, y el de *Sevzapkino* aparecieron como algo más amplio que un simple órgano de la casa. El primer número del periódico semanal, *Kino-gazeta*, que se ha mantenido hasta el presente, apareció en setiembre de 1923. Las ideas corrían más rápido en el papel de lo que podían ser puestas en práctica en

\* Para usted, Kino es... algo para mirar.

Para mí... es casi un medio para entender el mundo...

Pero... Kino está enfermo. El capitalismo ha cubierto sus ojos de oro. Hábiles productores lo conducen de la mano por las calles. Recogen dinero tocando el corazón con temas lacrimosos.

Esto tiene que terminar.

El comunismo tiene que confiscar a Kino de los dirigentes especuladores de la ceguera...



cine, pero había una pequeña cantidad de película virgen fresca para el más persistente de los experimentadores. Kuleshov describe tres de sus experiencias básicas<sup>12</sup> sobre el poder del compaginador:

Hice un experimento más complicado, y esta vez *con película*. Jojlova y Obolenski trabajaron en él, y así es como fueron filmados: Jojlova camina por el Petrovka cerca de la tienda de Mostorg; Obolenski lo hace por la ribera del río Moscú, tres *verstas* más lejos. Cada uno de ellos ve al otro, sonríe y se apresuran a acercarse. Su encuentro se filmó en la avenida Prechistenski, en un lugar completamente diferente de Moscú. Se dan la mano frente al monumento de Gogol en un cuarto lugar y miran hacia algo fuera de la pantalla; aquí intercalamos una toma de una película americana: la Casa Blanca en Washington. Toma siguiente: están en la avenida Prechistenski; deciden seguir su camino, dejan el cuadro y trepan por la gran escalera de la Catedral de Cristo Salvador, quinto lugar. Los filmamos, compaginamos, y parece que estuvieran subiendo los escalones de la Casa Blanca! Proyectamos la secuencia montada y era claro para todos que Mostorg estaba en la orilla del río Moscú, y que entre Mostorg y el río corre la avenida Prechistenski, donde se encuentra el monumento de Gogol, y frente a este último está... la Casa Blanca. Para hacer esto no habíamos empleado ningún truco, ni doble exposición; este efecto se obtuvo solamente ordenando la materia prima de acuerdo con un método cinematográfico. La escena demostraba la increíble fuerza del montaje que, en apariencia, era tan poderosa que podría alterar el conjunto básico de imágenes de aquel material. De esta escena aprendimos que la principal fuerza del cine está basada en el montaje, porque con él se puede destruir, reparar o remodelar todo el contenido.

Otro detalle: cuando filmamos esta escena no tuvimos tiempo para hacer otra toma: el apretón de manos de Jojlova y Obolenski. Por ese motivo tomamos los abrigos de ambos y contra el fondo del monumento de Gogol filmamos las manos de otras dos personas que se estrechaban. Al compaginar mostramos a Jojlova y Obolenski inmediatamente antes de esta toma y la sustitución pasó inadvertida.

Esto sugirió otro experimento. En el primero habíamos creado arbitrariamente nuestra propia geografía, en la cual se había interpretado una única línea de acción. En el segundo experimento mantuvimos un solo fondo y una sola acción, pero ahora combinamos a los propios personajes. Fotografié a una muchacha que estaba sentada frente a su espejo, pintándose los ojos y las pestañas, y que luego se ponía rouge en los labios y se ataba los zapatos. Solo por medio del montaje mostramos a una muchacha viviente, pero una que no existía en la realidad, pues habíamos filmado los labios de una, las piernas de otra, la espalda de una tercera y los ojos de una cuarta. Pegamos esas tomas, fijamos una cierta relación entre ellas y obtuvimos un personaje totalmente nuevo aunque usamos nada más que un material real. Este ejemplo también demuestra que todo el poder del efecto cinematográfico se encuentra en el montaje. En ninguna otra parte se puede obtener nada más que con materiales sueltos tales cosas absolutamente inesperadas y casi increíbles. Esto es imposible en cualquier otra forma de espectáculo que no sea el cine, en el que ese resultado se logra no con trucos, sino solo por medio de la organización de los materiales...

Al apreciar este nuevo poder, comprendimos dos cosas más. Habíamos tenido diferentes opiniones sobre la intensidad que liga el estado psicológico del actor al montaje. Alguien dijo que éste no podía alterarlo. A un importante actor de cine que sostenía este punto de vista le dijimos: imagine esta escena: un hombre está muriéndose de hambre en la prisión y se le lleva una taza de sopa; se siente maravillosamente feliz y devora la sopa con avidez. Otra escena: el prisionero está saciado, pero ahora añora la libertad, los pájaros, el sol, las casas, las nubes; se abre la puerta; puesto en libertad, ahora se da cuenta de que ha soñado. Le preguntamos al actor: "El rostro que reacciona frente a la sopa y el que reacciona frente al sol, ¿serán, en cine, los mismos o no?" Su contestación indignada fue: desde luego que serán diferentes, pues nadie tiene idénticas reacciones frente a la sopa y a la libertad.

Entonces filmamos esas dos tomas y —no importa cuántas veces las cambié de lugar o cuánta gente las examinó— nadie pudo distinguir cualquier diferencia en la cara del actor, aunque la interpretación de las dos reacciones había sido por completo diferente. El juego escénico de un actor llega al espectador exactamente como lo desea el compaginador, porque el propio espectador completa las tomas unidas y ve en ellas lo que le ha sido sugerido por el montaje.

Son, desde luego, los primeros dos experimentos de laboratorio que se convirtieron en la práctica habitual del compaginador experimental, del mismo modo que la síntesis de un compuesto es una base para el que se inicia en química. El tercer experimento de Kuleshov depende demasiado de las características individuales del actor (a pesar de la triunfante conclusión de Kuleshov) para ser repetido a menudo en condiciones "científicas". Pero esta competencia de la expresión del actor *versus* la manipulación del montaje, en otras variantes, es citada muchas veces en los textos técnicos.\* Kuleshov fecha esos experimentos en enero de 1923, después de haber establecido un laboratorio de ensayo en el teatro de Ferdinándov, un paso más hacia la producción real de películas.

Otra sala que preparaba a un gran maestro para su presentación en cine era el Proletkult, donde la producción de Eisenstein de la obra *Bastante simpleza en cada hombre sabio*, de Ostrovski, requería un corto intermedio cinematográfico, el *Diario Cinematográfico* de Glumov. Con Aleksandrov, Strauch y Antonov que desempeñaban papeles en él (como lo iban a hacer en *Huelga* y en *Potemkin*), esta ingeniosa y corta película, hecha en marzo de 1923, puede ser anotada como el Opus I de Eisenstein en una plena carrera pero demasiado corta. Cinco años después había completado las películas que le asegurarían una fama permanente e internacional y fue en-

\* El capítulo de Pudovkin sobre el montaje cinematográfico (en *Film Direction*, 1926) cita un experimento similar con tres tomas "neutrales" de Mozhujin.

tonces (sin sospechar que el trágico intervalo en su labor creadora había ya comenzado) cuando escribió bromeando acerca de "Mi primera película".<sup>13</sup> El estilo del intermedio era una parodia de *Kino-pravda* (y nada en esta producción de la obra de Ostrovski era amable), y cuando se le pidió a Goskino que designara a alguien para ayudar a los cine-aficionados de Proletkult, la administración, con toda inocencia, ¡encargó esa tarea a Vertov! "Pero después de observar cómo filmamos nuestras primeras dos o tres tomas, Vertov nos consideró como un caso perdido y nos abandonó a nuestro destino." El cameraman nombrado también desertó: cuando Lemberg vio la amplitud de su responsabilidad, que incluía la zambullida de Antonov, vestido de payaso, en un tanque del patio de la Academia Militar, y la peligrosa aventura de Glumov (que comprometía a Inkizhínov) en el Jardín Zoológico,\* renunció con el pretexto de que se le pedía que hiciera esfumaturas sin fondos negros, y el más valiente (o temerario) Frantzisson se hizo cargo de la cámara. La labor debía terminarse en un día de filmación —martes—, pues la *première* de la obra era el sábado. El montaje no era complicado, pues para obtener una película de 120 metros de longitud, tomaron exactamente 120 metros. En ese año también se inició la carrera de Eisenstein como teórico, acicateado por *El hombre sabio* del Proletkult: su artículo sobre "Montaje de atracciones", basado sobre un fondo de vodevil y circo y un pronóstico acerca del cine, apareció en mayo en *Izquierda*, diario literario de extrema izquierda.

A comienzos de junio, Proletkino exhibió sus primeras películas. Los números primero y segundo de su noticiario se estrenaron y se realizó una función de gala con *En el puesto de lucha; Primero de mayo en Moscú; La obra de MSPO; Trabajadores de la aguja*, y otras películas cortas. Un testigo ocular, el forastero Huntly Carter, relata el suceso:

En junio pasado, se exhibió la primera película de Proletkino. Fue la señal para una explosión de gran entusiasmo por parte de los jóvenes proletarios. Cuando llegué al gran salón donde se exhibía, la entrada estaba colmada con una densa multitud de jóvenes y muchachas que llevaban vestimentas de reglamento, blusas, gorras, botas de campaña, chales para la cabeza y estrellas rojas. La función se inició con un orador fogoso, que nos dijo que el nuevo cine haría visibles los sueños del soldado rojo. No sé exactamente lo que esto significaba, pero entendí de la película terminada que se trataba de

\* La simpleza superrealista del *Diario-cinematográfico de Glumov* puede haber alentado las excentricidades de FEX en *Las aventuras de Oktiabrina*, al año siguiente. Sin embargo, la semejanza con *Entracte* (*Entreacto*) de Picabia-Clair (1924) debe ser simple coincidencia.

la liberación de los trabajadores de todo el mundo. La película era en general documental: deportes y despliegue de las habilidades de los bomberos, grandes manifestaciones del 1º de mayo y de la Nota Curzon, una habilísima reconstrucción del asesinato del delegado soviético Vorovski en Lausana, Suiza, y su espectacular funeral en Moscú... Las películas del Proletkino, entonces, deberán ser sociológicas y dirigidas a lo vivo, concentrarán la atención sobre el desarrollo psicológico, social e industrial de los trabajadores. Se deberá prestar especial atención a los acontecimientos comunes, tales como manifestaciones, festivales, demostraciones gimnásticas, reuniones de protesta, juicios políticos y ceremonias significativas de todas clases.<sup>14</sup>

Una expedición de compra fructuosa a Riga en junio de 1923, trajo consigo de vuelta a las salas cinematográficas rusas una colección de comedias de Baby Peggy y, de un valor más permanente, *Foolish wives (Esposas frívolas)*, que llegó a tener un éxito memorable entre el público ruso, aunque dudo de que Stroheim haya esperado alguna vez que sus amargos retratos de los emigrados rusos serían enviados a la tierra natal de éstos.

El 17 de agosto se dio un paso que pareció de retroceso a la mayor parte de las personas que trabajaban en la industria cinematográfica y sin embargo aparentaba ser la única posible nueva etapa para los que iban a tomar parte en el nuevo período soviético de esa industria. Todas las firmas cinematográficas privadas fueron liquidadas y se estableció un monopolio estatal para toda la producción y distribución (Goskino). La más positiva de las firmas privadas, la cooperativa Russ, fue fundida con la sección de cine del Mezhrab-pom (Ayuda Internacional de Trabajadores) para convertirse en Mezhrabpom-Russ. Al principio las firmas privadas no creían que este golpe súbito pudiera significar un cambio permanente en su cada vez más prometedor situación. Sus oficinas en el extranjero, en 1924, para mostrar sus esperanzas, financiaban una nueva revista en Berlín, *Ekran*, editada en cuatro idiomas. El editorial determinado del número inicial (¿habría alguna vez un segundo?), después de recordar al lector comercial que antes de la guerra las compañías extranjeras proveían a Rusia con una cantidad de veinte a treinta copias de sus películas más importantes, declaraba que esto debía suceder de nuevo en poco tiempo, y continuaba con la franca voz del traductor inglés:

La eterna lucha por los nuevos mercados hace que sea solo plausible que todo el mundo del cine mire hacia ese país de posibilidades ilimitadas como la tierra de sus sueños.

*Noticias de Rusia* menciona uno de los últimos proyectos que quedaron sin terminar en el período de la NEP, de la producción rusa: *Corona de sangre*, ubicada en el período de Boris

Godunov y el Falso Dmitri. Estaba concebida "en una escala colosal: para las escenas de la Plaza Roja delante de los muros del palacio del Kremlin, el gobierno había prometido suspender todo tráfico de dicha plaza durante tres días".

Las películas principales producidas y exhibidas por las firmas del gobierno durante la última mitad de 1923 dieron, sin embargo, un claro contenido de audacia a los sueños del soldado rojo. En los primeros días de noviembre Proletkino exhibió *Kombrig Ivanov*, realizado con la cooperación de una unidad del ejército rojo. Ingenuamente, Razumni había agregado enseñanzas de propaganda a una trama pasada de moda, logrando el curioso efecto contradictorio de las primeras películas comunistas realizadas en China veinte años más tarde: nuevas gentes y nuevas ideas unidas a modelos dramáticos antiguos y lugares comunes. Los que más tarde intentaron preparar *Kombrig Ivanov* para los públicos americanos le dieron el más exacto título de *The beauty and the bolshevik (La belleza y el bolchevique)*.

Otro estreno, pocos días después, fue *Larga vida al poder de los soviets* de Sevzapkino, dirigido por Panteleiev, que se había adiestrado en los *agitka*. Era una película de aventuras ubicada en el período de la defensa de Petrogrado frente a los ataques de Iudenich en 1919. Goskino comenzó su primera producción, *Elevado por las alas*, acerca de las aventuras de la vida de un aviador, y la más memorable primera película de la Agrupación Kuleshov, que resultó ser también de aventuras pero con una diferencia. Sin embargo, la primera película soviética que pudo competir con éxito con todas las producciones foráneas en las pantallas del país fue dirigida por Perestiani para la sección de cinematografía del Comisariato de Educación de Georgia, con tres jóvenes actores de circo en los papeles principales. Fue también la primera película soviética que se comentó en el *New York Times*, en una nota enviada por Walter Duranty, el corresponsal de Moscú:

*Diablillos rojos* es el título apropiado para el primer real fotodrama bolchevique, que ha sido presentado esta semana. Se habían exhibido antes películas revolucionarias..., pero ninguna había alcanzado el nivel de *Diablillos rojos*... la obra es una versión rusa revolucionaria de *Huckleberry Finn* o *Tom Sawyer*, producida a la manera y tiempo de Tarzán...

El ambiente de la película es magnífico —montañas salvajes, ríos, bosques y cascadas— donde un supuesto ejército rojo está haciendo guerra de guerrillas contra los blancos y el jefe bandido, Majno. En realidad, la lucha tuvo lugar en las llanuras de cultivo del sur de Ucrania, pero sin ninguna duda el Cáucaso resulta un fondo mejor.

La trama es tan ligera que apenas cuenta, pero la idea es reproducir las aventuras de tres chicos que, para vengar el asesinato

de sus padres por los blancos, actúan como exploradores voluntarios de la caballería roja de Budionni (siempre hay una explosión de alegría cuando aparece en la pantalla el general cosaco), y finalmente obtienen la captura del propio Majno...

La primera parte de esta larga película, dividida en dos y cada una en diez secciones, muestra a Iván, de trece años, y su hermana Kalia llorando sobre las ruinas de su casa incendiada y los cuerpos de sus padres asesinados. En forma bastante sorprendente, están acompañados por un niño de color... por el hecho de que se lo muestra una vez mientras imagina a un colono que castiga a un negro adulto con una vara de diez pies y uno se imagina que es un esclavo que salió directamente de las páginas de *La cabaña del tío Tom* a la Rusia soviética...

No hay amor en la obra, pero se encuentran excelentes escenas de la vida de las aldeas y enfoca prestidigitadores, acróbatas, etc.; un cuadro vívido del ejército rojo y de una batalla impresionante entre los cosacos y un tren blindado...

Aunque los rojos naturalmente vencen al final, la "propaganda" no es manifiesta y la última escena, cuando los tres chicos son condecorados con la orden de la Bandera Roja por Budionni en un desfile victorioso del ejército rojo por las calles de una gran ciudad, puede compararse en corrección y efectividad a las producciones francesas similares... \*

En un estilo más georgiano, el principal diario de Tiflis aplaudió la película: "¡Bravo, director, bravo, actores de cine! ¡Bravo, cameraman! ¡Bravo, argumentista! ¡Bravo, todos los que trabajaron en esta maravillosa película-poema de la apenas pasada tormenta revolucionaria!"

En el último año de la Nueva Política Económica, el Estado reasumió tanto su control financiero como político sobre el cine. NEP había ejercido como en el resto de la vida económica de la Unión una función de recuperación en la industria cinematográfica. El cambio a la economía monetaria, las ventajas de nuevos créditos para materiales foráneos, y la recupe-

\* En otra página del mismo número del *Times* (diciembre 8 de 1923) aparece esta "nota social": Una exhibición privada de la película rusa *Psycha* fue realizada ayer en el Águila Rusa, 36 Este de la calle cincuenta y siete. Siguió a la película una reunión musical ofrecida por el general Lodyjensky, y los tenientes comandantes Makaroff y Wladimir A. Behr. Entre los huéspedes se encontraban el príncipe y la princesa Youssouppoff, el príncipe y la princesa Christian de Hesse, el príncipe y la princesa Francesco Rospigliosi, el conde y la condesa de Periguy... (etc.). *Psycha* fue realizada por Chardinin durante su estada en Latvia, justo antes de su decisión de volver al estudio VUFKU.

ración de una gran parte de la solvencia de la población urbana, todo había contribuido a establecer una nueva y sólida base material. Desde el momento en que esta recuperación se había dirigido más a la cantidad que a la originalidad es un triunfo significativo que el número de las películas de largo metraje hechas anualmente en la URSS aumentara de once en 1921 a ciento cincuenta y siete en 1924.



Anuncio de Goskino para *Huelga* (1925).

## CAPÍTULO IX

### LA JUVENTUD DE UN ARTE

1924-1925

Todas las cosas en el cielo y en la tierra, en el hombre y en la historia, en los libros y en la fantasía, actúan unidas, por yuxtaposición, circunstancia y lugar.

CHARLES LAMB

En algún momento durante el período que va desde febrero de 1924 a febrero de 1925 todos aquellos directores rusos\* que iban a ocupar lugares de primera importancia en la historia creadora y teórica del cine mudo habían ingresado en el cine soviético. Pioneros innovadores como Lev Kuleshov y Dziga Vertov realizaron, durante este período, películas que eran demostraciones prácticas completas de sus fines anunciados previamente.

Lenin murió en enero de 1924, pero ya había indicado con su constante y directa preocupación por las tareas de la joven industria, la dirección que debía tomar para convertirse en medio de comunicación adecuado a esas tareas. Desde la nacionalización de la industria cinematográfica dictada por Lenin en 1919, ésta había permanecido bajo directo control, aun durante el período de la NEP, del Comisariato de Educación del pueblo, donde Lunacharski ocupaba el puesto de comisario y prestaba particular atención a la realización de las directivas de Lenin, desarrollándolas a medida que se presentaban nuevos problemas. Aunque la primera conferencia del partido de toda la Unión sobre cuestiones cinematográficas no se efectuó hasta

\* Una clara evidencia similar de progreso en las otras repúblicas, especialmente en Ucrania y Georgia, no puede distinguirse hasta un poco más tarde.



1928, cada jefe político tomó una posición definida antes de 1925 respecto de las necesidades y propósitos del cine en la Unión Soviética. Stalin, comisario de nacionalidades del pueblo, que había observado el visible avance educativo obtenido con la exhibición de películas entre los pueblos de las minorías nacionales y los campesinos, anunció en el décimotercer congreso del partido comunista: "El cine es el mayor medio de agitación de las masas. Nuestro problema es mantener este asunto en nuestras manos"; y el congreso dio cuerpo a esta resolución en un decreto que expresaba enérgicamente que se daría apoyo material y financiero al monopolio (especialmente al comienzo) establecido en el mes de setiembre último. El 13 de junio de 1924, el consejo de comisarios del pueblo creó una comisión especial, encabezada por Leonid Krassin, para formar la nueva compañía, Sovkino. La nueva unidad de organización y propósitos que sostenía toda la industria alentó a la gente que trabajaba en el cine soviético para realizar progresos tanto sociales como artísticos que lo llevó a convertirse, en los tres años siguientes, en el más típico medio artístico de la Unión Soviética, si se juzga por su continua popularidad entre los públicos de la misma y por su fama en el exterior. ¿Qué fuerzas artísticas aparecieron en 1924 que aseguraron el prestigio internacional del cine soviético hacia 1926?

"Pionero" es, por cierto, una palabra acertada para describir a Kuleshov, que coordinó los instintos desperdigados de la estructura del cine dramático que ya existían en todo el cine mundial, y a Vertov, que literalmente revolucionó el documental. Fueron pioneros jóvenes: Kuleshov había dirigido su primera película (*El proyecto del ingeniero Prite* en 1918) a los diecisiete años de edad, y a Vertov se le habían encargado todas las documentales filmadas en el frente durante la guerra civil a los veinte años. Aunque la responsabilidad creadora no estaba totalmente en manos de esos jóvenes, es verdad que los primeros grandes avances expresivos en las películas soviéticas fueron producidos por cineastas de poco más de veinte años.

En los capítulos precedentes se encuentran algunos detalles del estudio de Kuleshov antes de la revolución, su grupo de *cameramen* y actores en el frente durante la guerra civil, y la formación de su "taller" donde un conjunto de entusiastas \*

\* En el orden de admisión al taller: Leonid Obolenski, Aleksandra Jojlova, A. Reich, Porfiri Podobed, Sergei Komarov, Vsevolod Pudovkin, Galina Kravchenko, Vladimir Fogel, Piotr Galadzhhev, Boris Barnet, Valia Lopatina, Valeri Inkizhinov, Piotr Repnin, Mijail Doller, y otros. Casi todos los miembros del taller tomaron parte en *Mr. West*.

estudiaba con tenacidad los principios del cine sin disponer más que de un rollo de película virgen. Su oportunidad llegó en noviembre de 1923, cuando el primer estudio de Goskino en Moscú, apenas organizado, les ofreció la ocasión de demostrar lo que podían hacer con la preciosa existencia de película virgen importada. Kuleshov decidió que una comedia era la mejor forma de hacer una demostración pública de lo aprendido durante sus tres años de preparación. Ésta fue *La extraordinaria aventura de Mr. West en la tierra de los bolcheviques*, hecha con tal sentido del humor en carácter y acción que permanece tan fresco hoy como en 1924. Entonces no era fácil hacer comedias soviéticas, aun con contenido satírico. La obra de Chaplin no había sido vista por casi ninguno de los realizadores, pero las comedias de preguerra de Max Linder y André Deed estaban todavía en frenética circulación y representaban un rival concreto para cualquier forma de competencia nacional. La agrupación iba también a probar su método contra cualquier otro "método":

En 1923... con actores experimentados, educados con un nuevo método, emprendimos por primera vez una producción. Era terrible, pues de pronto nada resultaba como esperábamos.

El estudio acababa de ser organizado, pero el sistema de calefacción todavía no funcionaba, no teníamos utilería a mano ni personal técnico. Tuvimos que hacer casi todo nosotros mismos. ¿Por qué era necesario hacer *West*? *West* era necesario para comprobar si estábamos en lo cierto y confirmáramos que las escuelas teatrales no eran satisfactorias para el cine, el cual requiere su propia escuela, específicamente cinematográfica. Una decisión en esta cuestión era importantísima. Había entonces muy pocos partidarios de un método puramente cinematográfico.

Todo el mundo defendía la teatralización del cine, el Teatro de Arte de Moscú era la ley, y solo en él se podían encontrar las posibilidades futuras de la producción, y si no en él, entonces en la continuación de la tradición de Maksimov, Runich, Jolodnaia, Lisenko, Mozhujin, y otros por el estilo. Era una herencia sombría...

La veneración en nuestra colectividad se había perdido, pero la tarea más dificultosa era mostrar que nuevos actores, preparados especialmente para el cine, eran mucho mejores que las estrellas del cine, psicológicamente teatrales. Y era necesario mostrarlo en forma práctica sin películas, sin aparatos esenciales, sin personal especializado y especialmente sin experiencia de producción.

La primera que hicimos resultó un éxito. Desde luego la película tenía muchas faltas, pero no podía haber sido de otro modo en un primer trabajo.<sup>1</sup>

Una prueba del éxito de *Mr. West* en el público ruso (el único que lo vio) es que se pusieron de inmediato treinta y dos copias en distribución apenas se realizó la exhibición inicial, número solo superado por dos dramas de Goskino de la pro-

ducción de 1924. Alexander Wicksteed, un inglés que residía temporalmente en Moscú, halló que la comedia era "una perfecta delicia":

En ésta, un turista norteamericano (interpretado por Podobed) cuya mente está llena de los horrores que la prensa norteamericana es tan afecta a describir respecto de Rusia, cae en manos de una banda, que procede a "adularlo" y mostrarle todas las cosas que está buscando. Por último, cuando está a punto de pagar un enorme rescate es liberado por la G. P. U., que procede a mostrarle el verdadero Moscú. No se puede sino admirar la habilidad y moderación de los productores al comprender que no era necesario exagerar en nada los cuentos de la prensa foránea para producir risas irresistibles en el público moscovita.<sup>2</sup>

Antes de que las vallas del bloqueo internacional contra la joven República Soviética Rusa se hubieran derribado, el país se había inundado de películas en serie de aventuras y misterio —como las que entretenían al zar en su cuartel general en 1916 y al público de Moscú en 1922— y las más vivaces provenían de América. Kuleshov había tratado de introducir no solo los métodos norteamericanos de compaginación en el estudio de Janzhonkov,<sup>3</sup> sino de imitar las películas de aventuras de ese origen que gozaban de gran popularidad. Las primeras películas que entraron en la URSS después de levantado el bloqueo, merced a los nuevos conductos de distribución, eran también series y películas de vaqueros, pues se consideraban en general como inocentes y sin ningún contenido temático dañino, ya que dependían en gran parte de la acción que el público ruso adoraba. El *Judex* de Feuillade se convirtió en una figura reconocida nacionalmente. La popularidad del nuevo *Diablillos rojos* fue otro argumento persuasivo para la colectividad de Kuleshov respecto de la elección del tema para su segunda película. Basado en una idea original de Kuleshov, el argumento para la película siguiente del taller fue escrito por Pudovkin, un marco en el que se proponían incluir, en una realización rusa y europea, todos los trucos y la acción de las mejores series norteamericanas y francesas, pero superarlas empleando los eficientes métodos cinematográficos del taller.

El error básico de *West* se hallaba en varias de las interpretaciones esquemáticas de los actores, pues lo que había parecido satisfactorio en teoría requería un pulimento mayor en la práctica. Parecía que, con un actor menos perfeccionado, la construcción de su acción

\* "El montaje rápido era entonces conocido como montaje norteamericano; el montaje lento era el ruso". (KULESHOV, *El arte del cine*, 1929.)

debía ser más primitiva, pero que al madurar técnicamente, podría dar a cada uno de sus gestos un tratamiento más "brillante". Después de West conquistamos reconocimiento y amigos, tanto como espectadores indiferentes y, especialmente, enemigos.

Con el objeto de conseguir más trabajo debíamos mostrar que podíamos resolver cualquier problema técnico; y además teníamos la urgencia de continuar demostrando la labor de todo el conjunto de la colectividad. Con estos objetivos en la mente nos sentamos a trabajar en un argumento propio (*El rayo mortal*):

1) Mostrar que, técnicamente, podíamos realizar una película no inferior a la mejor obra norteamericana o europea (en aquel tiempo la técnica cinematográfica se encontraba en un estado deplorable).

2) Exhibir a cada miembro de la colectividad y presentarlo como si fuera en un catálogo.

3) Ensayar los "trucos" que no había perfeccionado el cine soviético primitivo y prerrevolucionario.

4) Demostrar que las escenas de multitud podían y debían ser filmadas en una forma organizada más bien que al azar.

5) Obtener participación activa de las masas de trabajadores en las escenas revolucionarias (tales escenas de trabajadores eran muy raras).

Lograr tales fines en un argumento, era realmente imposible para los guionistas inexpertos que éramos. Al tratar de obtener eso en un todo se llegaba a algo demasiado relleno y de desarrollo demasiado largo. Pero conseguimos los fines que nos impulsaban y lo más importante, sacar a la técnica de nuestro cine contemporáneo de su rutina. Desde entonces hasta ahora (1929) los principios de composición para escenas de masas, locales de fábricas y escenas de levantamientos se filman en determinadas formas que derivan de los métodos de *El rayo mortal*. Montaje difícil, cuidadosa y limpia actuación cinematográfica de los intérpretes, y una colección de trucos no ensayados hasta entonces por nuestro cine, todo esto fue dado por el llamado fracaso de *El rayo mortal*.

A los camaradas Komarov, Pudovkin, Fogel, Jojlova, Podobed, Obolenski y otros se les dio posteriormente la oportunidad de realizar una labor independiente y productiva, pues se habían consagrado como intérpretes y se habían educado como directores cinematográficos en *El rayo mortal*.

Esto no fue entendido en general. Fuimos perseguidos por nuestra película. Especialmente por su falta de una ideología firme y por su carácter experimental. Los camaradas no consideraron que en esta película estábamos iniciando una "gramática cinematográfica" y que *El rayo mortal* no era en primer lugar una película, sino una "cartilla".

Aunque la prensa se enfureció, *El rayo* produjo buenas utilidades. No sentíamos temor comercial acerca de nuestros experimentos, ni de la insólita aparición de Jojlova, la mejor de nuestras actrices, a la cual por desgracia le prestamos demasiado poca atención, con la creencia errónea de que "la gente buena siempre se abre camino".

De modo que durante un año y medio después de *El rayo* no trabajamos...<sup>3</sup>

*El rayo mortal* fue terminado a fines de 1924, pero no se estrenó hasta el 16 de marzo de 1925. El juicio de Kuleshov acerca del éxito de la película es justo aunque deja que sean

otros los que señalen sus faltas, y había muchas para destacar en ese momento y también se encontraron otras posteriormente. Su argumentista, Pudovkin, al escribir más tarde acerca de la importancia del ritmo, aspecto en el que sus propias películas iban a mostrar una sensibilidad poco común, dice: "Recuerdo, por ejemplo, cuán cansador y cuán sofocante era su efecto, pues el ritmo de esa película, *El rayo mortal*, estaba mal creado y era constantemente confuso".<sup>4</sup> En *El arte del cine*, Kuleshov cita una crítica verbal: "¡Por Dios! ustedes deben ser unos futuristas completamente locos; muestran películas hechas de pedacitos tan pequeños que deben provocar una confusión increíble en cualquier espectador normal. Los trozos se sustituyen unos a otros con tal rapidez que nadie puede entender qué sucede". Hoy, la destreza técnica de la película resulta, desde luego, más admirable artísticamente, no obstante que la ausencia de emoción en este esfuerzo para condensar en una película todo lo de Perla White, Harry Piel y Fantomas también se presente en la actualidad como una señal peligrosa en ese juvenil período del cine soviético. El propio Kuleshov iba a realizar después de *El rayo mortal* una de las películas de mayor tensión emocional vistas alguna vez, pero *El rayo* es el antecesor de una tendencia técnicamente provechosa y emocionalmente vacua que iba a surgir demasiado a menudo en la historia de las películas soviéticas.

*El rayo mortal* marca un momento decisivo en el desarrollo de Pudovkin desde el abstracto entusiasmo con el que ingresó en el Film Technicum y en el taller de Kuleshov hasta su posición como uno de los principales artistas creadores del medio cinematográfico. No fue su iniciación ni como actor ni como director —Gardin le había permitido previamente gustar algo de ambos—. *El rayo mortal*, sin embargo, escrita por él, diseñada por él y brillantemente interpretada por él, exhibía una completa conciencia del medio que le habían proporcionado los cuatro años con Kuleshov. Ahora dejó el grupo para trabajar para Mezhrabpom-Russ, pero su última película para Kuleshov ya señala el reconocimiento de su entrada en la historia durante su período de "ascensión". Se supone habitualmente que el discípulo y el maestro se separan debido a diferencias básicas, pero el propio Kuleshov ayudó a Pudovkin a hallar y ocupar su nueva tarea, y aun más tarde lo auxilió en algunas escenas difíciles de *La madre*.

Después de unos pocos días infelices como asistente de Eggert en *El casamiento del oso*, de una adaptación de una historia de Merimée realizada por Lunacharski, Pudovkin fue designado por Mezhrabpom-Russ, cuyo programa incluía películas

puramente educativas (ellos fueron los que distribuyen *Nanook*, de Flaherty, en Rusia) y también películas dramáticas, para que hiciera una película destinada a divulgar los estudios de Pavlov sobre los reflejos condicionados. Los antecedentes científicos de Pudovkin hicieron que se lo considerara como apropiado para el trabajo y él tomó a su cargo la nueva tarea con avidez, menos como artista que como hombre de ciencia. En forma tan clara como su "parecido psicológico con Griffith" indicado por Harry Alan Potamkin, es a menudo inevitable un paralelo con el desarrollo de Pabst, particularmente al comparar *Mecánica del cerebro*, (1925-1926) con *Secretos de un alma* (1925-1926); ambas comienzan como películas instructivas y proveen al director la base para una disciplinada estética realista, Pudovkin sobre Pavlov, y Pabst sobre Freud.\*

Durante una pausa en la filmación de *Mecánica del cerebro*, a Pudovkin se le pidió una comedia local sobre el torneo internacional de ajedrez realizado en noviembre de 1925, en el Hotel Metropol de Moscú. La trampa estaba en que nadie podía pedir a los competidores, y menos a José Capablanca, que actuaran en una comedia. Tomas de aquél, realizadas por un *cameraman* que pretendía destinarlas a un noticiario, fueron llevadas a la mesa de montaje junto con otras de manos de actores y objetos, y además se creó un breve papel de poca importancia con el método de Kuleshov\*\* que habría sorprendido muchísimo a Capablanca si lo hubiera visto alguna vez, lo que no es probable, pues la película no se exhibió nunca en el extranjero hasta que la cinemateca del museo de Arte Moderno adquirió una copia en Moscú, en 1937. La película tiene un fondo de simple sátira y de habilidad cinematográfica. La extremada preocupación del héroe por el ajedrez y la creciente exasperación de la heroína (interpretada por la mujer de Pudovkin, Anna Zemtsova) no pueden ser imaginadas fuera del ingenioso método de compaginación de Kuleshov. Aunque fue la primera película de Pudovkin (codirigida con Nikolai Shpikovski) que se estrenó, no hay nada que distinga a *Fiebre ajedrecística* de los *études* y película de Kuleshov; éste es un sonriente adiós, un saludo a su maestro.

\* Incidentalmente, el propio Pavlov se oponía tanto a la realización de *Mecánica del cerebro* como Freud a la filmación de *Secretos de un alma*.

\*\* Profesionales del cine, que desconocían los métodos de Kuleshov, también pudieron ser utilizados; cuando Mary Pickford y Douglas Fairbanks visitaron Moscú en julio de 1926 permitieron inocentemente que otro graduado de Kuleshov, Komarov, los filmara en acción a la ventura con lo que bastó para terminar una comedia de largo metraje después de su partida.

La básica contribución técnica de Kuleshov, el artístico legado que entregó a Pudovkin y a Eisenstein para su desarrollo posterior, fue el descubrimiento de que existían, inherentes a un trozo aislado de película no compaginada, dos fuerzas: la propia y la de su relación con las otras partes de la película. En su libro de texto<sup>5</sup> Pudovkin cita a Kuleshov cuando dice: "En cada arte debe haber en primer lugar un material, y luego, un método para componer este material especialmente adaptado a este arte" y Pudovkin continúa explicando:

Kuleshov sostenía que el material de la técnica cinematográfica consiste en trozos de película, y que el método de compaginar es su unión en un particular orden concebido en forma creadora. Sostenía que el arte cinematográfico no comienza cuando los actores actúan y se filman las distintas tomas: esto es solamente la preparación del material. Ese arte empieza en el momento en que el director comienza a combinar y unir los distintos trozos de película. Por su unión en varias combinaciones, en diferentes órdenes, obtiene diferentes resultados.

Como prueba, Pudovkin cita los experimentos descritos por Kuleshov. Cuando Pudovkin dice: "El fundamento del arte cinematográfico es el montaje", otros realizadores soviéticos pueden tener en cuenta el cumplimiento de esta máxima en relación con las necesidades que le dieron nacimiento. La vanguardia extranjera, tanto en la crítica como en las realizaciones de aficionados fue la que apartó a esa máxima de su contexto histórico e hizo de ella una ley que canceló todas las otras leyes naturales del cine. Mucho más tarde Eisenstein dio una definición mucho más juiciosa:

La fotografía es un sistema de reproducción que fija acontecimientos reales y elementos de actualidad. Estas reproducciones, o fotorreflexiones, pueden ser combinadas en varias formas. Tanto como reflexiones como en cuanto a su combinación permiten cualquier grado de distorsión, ya sea ésta técnicamente inevitable o deliberadamente calculada. Los resultados fluctúan desde las combinaciones naturalistas de la visión, las experiencias con relación recíproca hasta las alteraciones completas, arreglos no vistos hasta entonces en la naturaleza, y aun hasta formalismo abstracto, con remanentes de realidad.

Y agregó un breve pero firme análisis de los rasgos que resultan de una aceptación de esta tesis, para concluir:

Dentro de límites normales estos rasgos entran, como elementos, en cualquier estilo de cinematografía. Pero no están opuestos ni pueden remplazar a otros problemas: por ejemplo, el del tema.<sup>6</sup>

La cuestión del tema conduce al examen de otros pioneros del cine soviético, pero la importancia de las investigaciones de

Kuleshov y sus contribuciones no pueden ser dejadas de lado en forma apresurada. Ante todo, él todavía realiza películas, cada una de las cuales se presenta como un suceso si no internacional, por lo menos del mundo del cine soviético. La película reconocida como su más grande obra, *Por la ley*, hecha en 1926, después de la partida de Pudovkin del grupo, será discutida en el próximo capítulo. Sus experimentos en sonido (*Horizonte*) y en nuevos estilos narrativos y estructura *El gran confortador*, prueban que la cuestión de su lugar en "perspectiva histórica" no puede todavía considerarse terminada. Su influencia formativa y sus relaciones con los realizadores soviéticos, entre los cuales se encuentran Pudovkin y Eisenstein, lo destacan más que a un simple descubridor de una técnica formal o a un minucioso investigador del proceso creador de la realización cinematográfica. Su alto respeto y su sentido de la responsabilidad hacia el medio que él contribuyó a desarrollar como arte no es la última de sus lecciones a otros directores de grandes realizaciones que llegaron más allá que su maestro. Más concretamente, él siempre estuvo dispuesto a discutir los nuevos problemas que se presentaran y pronto a dar consejos y ayudar físicamente (como cuando auxilió a Pudovkin en las escenas de multitud de *La madre*). Conservó a sus amigos y éstos lo apreciaron en alto grado. En su primer libro de texto, *El arte del cine* (1929), la introducción, firmada por Pudovkin, Obolenski, Komarov y Fogel, concluye: "Nosotros hacemos películas; Kuleshov hace cinematografía".

La nueva importancia dada a la compaginación o "montaje" en la historia teórica y técnica del cine soviético es tratada en una notable observación de Ivor Montagu: "Es importante observar que su desarrollo está asociado en forma peculiar con la necesidad del cine soviético de reflejar el mundo externo con más realidad de lo que se alcanza habitualmente en el cine de Occidente".<sup>7</sup>

"Reflejo de la realidad" es una frase inseparablemente vinculada con las teorías y la obra de Dziga Vertov. En 1929, una conferencia que dio en París durante su gira europea comenzaba así:

La historia del *Kino-glaz* ha sido la de una lucha incansable para modificar el curso del mundo del cine, colocar en la producción cinematográfica el nuevo énfasis de la película "no interpretada" sobre el drama filmico, sustituir la puesta en escena por el documento, romper con el escenario teatral y entrar en la misma arena de la vida.

Esta lucha comenzó durante la guerra civil en el frente, desde donde Dziga Vertov enviaba noticias visuales del progreso de la guerra a las ciudades y otros frentes. Ésto fue entonces la



tarea más importante que se confió a los realizadores cinematográficos, y era natural para Vertov sentir que cada paso dado hacia el socialismo, después de la terminación de la guerra civil, también tenía que hacerse conocer de inmediato en toda la Unión Soviética, del mismo modo que los noticiarios de una batalla victoriosa. El material para esta nueva clase de películas documentales tenía que reflejar la vida de toda la Unión, y los instrumentos debían ser: el cerebro del *cameraman*, su ojo, la cámara, las manos del *compaginador*, y la mente del *autor-supervisor*, o *compositor*, como más tarde Vertov firmaba sus películas. Los demás factores vinculados con las historias inventadas de las películas normales, debían ser arrojadas por la borda: *Kino-glaz* (*El ojo del cine*) iba a constituir un nuevo comienzo. Sergei Tretiakov escribió: "El director común *inventa* la trama para el argumento; Dziga Vertov la *descubre*. Él no construye una ilusión de vida con la ayuda de autores, actores, y decoradores-carpinteros; confía en las lentes de su cámara dirigidas a los centros multitudinarios de la vida real".<sup>8</sup>

En una fecha tan lejana como 1919 Dziga Vertov escribió su primer manifiesto, extendido y publicado en LEF, 1922, en el que condenaba el cine dramático como una forma de entretenimiento ajena a las necesidades y deseos del nuevo público soviético. Hasta octubre de 1924, la labor realizada por él y su grupo de *cameramen* y *compaginadores* estaba exclusivamente dedicada a los documentales en propósito y contenido (aunque las compañías extranjeras de documentales no habrían hallado que muchos de sus películas fueran "noticias de valor"), con un creciente fundamento de experiencia teórica y técnica que se acumulaba al mismo tiempo. En una reunión pública que tuvo lugar en Moscú, en 1924, el grupo del *Kino-glaz* llevó a la luz la directiva de Lenin sobre la proporción de películas documentales en cada programa de cine. Hasta entonces desconocida, esta "proporción leninista cinematográfica" (así designada por el grupo *Kino-glaz*) encontró una violenta oposición en el cuerpo de los trabajadores del cine, y casi se convirtió en una propiedad exclusiva del grupo *Kino-glaz* y sus distintos partidarios literarios (agrupados alrededor del diario LEF, dirigido por Maiakovski), pero pueden haber influido en la formación, en octubre de 1924, de una rama del Goskino, llamada Kultkino. La mayor parte de la producción de este nuevo estudio fue supervisada por Vertov y realizada por él y su grupo. Kultkino tomó a su cargo la presentación regular de documentales que antes había puesto en circulación el grupo del *Kino-glaz* en el principal estudio de Goskino: eran los *Goskinokalendar* y las series de *Kino-pravda*.

El grado de entusiasmo así como el amargo antagonismo producido por esos manifiestos y ensayos preliminares del grupo de *Kino-glaz* son por sí mismos testimonios suficientes del extraordinario valor de individualidad que Vertov concedió al descuidado documental. Por lo que respecta a la industria cinematográfica ortodoxa, dichos documentales podían permanecer descuidados. Con excepción de aquellos realizadores que se adelantaron con el rápido avance del cine soviético posterior a 1924, los demás autores, directores, actores y decoradores, a los cuales amenazaba el plan de Vertov, tomaron entonces la ofensiva y atacaron sus propuestas, declaraciones, y películas en cada oportunidad. Había un genuino resentimiento por las molestias que este "futurista" estaba causándoles: "¿No es bastante complicada la producción cinematográfica en esta época, sin que esos Kino-microbios la hagan todavía más difícil para nosotros?", era el punto de vista general.

Pero contra este frente profesional existían dos factores que se les oponían y que contaban mucho más que las palabras impresas. Los públicos escribían a los centros de distribución de películas y a sus diarios locales si *Kino-pravda* no llegaba a tiempo. A menudo era la única cosa que en el programa de cine recordaba al público la nueva edad y la nueva clase de sociedad que estaba viviendo. Y, con mayor valor, producía el deseo de participar y colaborar en esa vida, que era la del mismo público. Al comprender esto, los diarios adoptaron la causa de *Kino-glaz*, y *Pravda*, órgano central del partido comunista ruso, imprimió en su primera página un artículo de Mijail Koltsov, que señalaba el alto valor político de la serie de *Kino-pravda*. El resultado de esta polémica fue que Kultkino, antes de ser absorbida por el recientemente organizado Sovkino (que unía los estudios de Moscú y Leningrado) dio a Vertov la oportunidad que estaba esperando: el derecho de supervisar cada toma de toda película completa realizada con el método del *Kino-glaz*. Como lo probaron los acontecimientos posteriores este aliento a las teorías de Vertov solo contribuyó a la liquidación de aquellos mismos conceptos prerrevolucionarios acerca de la confección de una película que Kuleshov también atacaba a su manera.

Para esta primera demostración en gran escala de sus teorías, Vertov produjo al comienzo una serie que se llamó *Kino-glaz*. Su plan para la primera de estas series \* tenía que cubrir los siguientes tipos de material: "1) lo nuevo y lo viejo; 2) niños y adultos; 3) la cooperativa y el mercado abierto; 4) ciu-

\* No hubo segunda, pues en su obra siguiente, Vertov decidió aplicar el método a largos temas únicos.

dad y campo; 5) el tema del pan; 6) el tema de la carne, y 7) un largo tema que mostrara el contrabando de licores, juegos de azar, la bebida, los fraudes, las drogas, la tuberculosis, la locura, y la muerte en contraste con la salud y el coraje".<sup>9</sup> Trabajaba en gran escala, y enviaba expediciones organizadas a todos los lugares de Moscú y las vecindades, mientras se concentraba como un inventor al que se le hubiera dado la oportunidad de probar el valor de su invento. Así Vertov junto con su hermano y su jefe de cámaras, Mijail Kaufman, vivía en un campo de pioneros, visitaba los mercados con cámaras escondidas, subía a las ambulancias enviadas en caso de accidentes, espía a los criminales a través de las ventanas, ambulaba por las puertas de entrada de las cervecerías, bailaba con jubilosos miembros de las granjas colectivas, sin descuidar ningún medio técnico entonces conocido para el trabajo de cámara destinado a transferir un sentido de vida real a una pantalla de cine. Al hablar de sus técnicas de filmación y compaginación, Osip Brik que sostenía que *Kino-glaz* era un modelo para toda la futura producción cinematográfica soviética, escribió: "Es necesario escapar del limitado círculo de la común visión humana; la realidad debe ser registrada no por medio de la imitación, sino ampliando la extensión que ordinariamente abarca el ojo humano".<sup>10</sup>

Al dirigir su método contra todos los otros de producción cinematográfica en uso en aquel tiempo, Vertov señala que mientras el montaje o compaginación de películas "artísticas" significa solo poner juntos trozos separados de éstas de acuerdo con el argumento, su comprensión del montaje era "la organización del mundo que se ve", de esta manera:

1) Montaje durante el período de observación (orientación inmediata del ojo desnudo a todos los lugares y épocas).

2) Montaje después de la observación (organización lógica de la visión en uno u otro sentido definido).

3) Montaje durante el momento de la filmación (orientación del ojo *armado* —la cámara cinematográfica— durante la búsqueda de la posición apropiada de la misma, y ajuste a las distintas condiciones cambiantes de la filmación).

4) Montaje después de filmar (rígida organización del material filmado de acuerdo con las principales indicaciones, y comprender cuáles son las tomas necesarias que faltan).

5) Juicio acerca del montaje de trozos (inmediata orientación para vincular ciertas yuxtaposiciones, y emplear un excepcional espíritu alerta y estas reglas militares: juicio —velocidad— ataque).

6) Montaje final (exposición de los temas más amplios a través de una serie de temas más cortos y sutiles; reorganización de todo el material mientras se mantiene la secuencia completa en la mente; exposición del corazón mismo de todos los objetos filmados).<sup>11</sup>

Dos películas más cortas, *Película leninista-verdad* y *Octubre sin Ilich*, terminadas y estrenadas en enero de 1925, deben ser mencionadas aquí, porque introducen un sentimiento conmovedor alejado de su objetivo y aparentemente opuesto al *Kino-glaz*, que iba a ser posteriormente dejado de lado hasta 1932, año en que Vertov realizó *Las tres canciones de Lenin*. Esta última película no solo revive la olvidada emoción de las primeras películas, sino que retoma los temas y métodos utilizados en 1924, y los expande hasta lograr una mayor amplitud en el material y una mayor densidad en la emoción. *La película leninista-verdad* presentada como número 21 de la serie *Kino-pravda* utiliza como estructura básica el funeral de Lenin, desarrolla en secuencias paralelas la preocupación de los pueblos y continúa con un himno de orgullo por el cumplimiento de sus directivas en industria, agricultura, cultura, y vida social. *Octubre sin Ilich* tiene en gran parte una calidad que recuerda a Maiakovski al utilizar la celebración anual de la Revolución de Octubre como base sobre la cual construye los recordatorios de la vida y funeral de Lenin, y mostrar que su inspiración continúa después de su muerte. Como lo comprende cualquiera que haya visto *Las tres canciones de Lenin*, este enfoque es casi idéntico, pero ninguna de sus obras entre esas dos fechas, como veremos más adelante, alcanzan esta fructífera síntesis de hecho y emoción.

Hoy parece que los manifiestos sedientos de sangre de Vertov exageraban la real situación cuando suponían que ciertas fallas del cine soviético de esa época indicaban una enfermedad de todo el cine dramático. El hecho es que la labor sobre la que basaba sus manifiestos no solo impulsaba a la supresión de toda técnica prerrevolucionaria del cine soviético, sino que también actuaba como *conciencia* de toda la historia posterior del cine. Mientras muchas películas producidas en esa época sufrían la fuerte influencia de las más baratas tradiciones teatrales y las de las películas de aventuras, tanto en selección como en método, las películas de Vertov se animaron a tratar el presente y, a través del presente el futuro, con un enfoque tan revolucionario como el material que manejaba. Voluntariamente o no, Vertov dio nueva fuerza a su ficticio "enemigo": la película de argumento.

Tanto en Moscú como en Leningrado, este período señala la entrada de verdaderos recién llegados al cine soviético, cuyos primeros trabajos en él iban a afectarlo radicalmente. En diciembre de 1921, la ciudad de Petrogrado no había sido de ninguna manera sacudida hasta sus cimientos por los manifiestos y públicas declaraciones de un grupo de jóvenes actores y direc-

tores teatrales que sostenían haber descubierto un medio para reformar todo el teatro socialista, para ser fundado sobre principios derivados del circo y el vodevil.\* Frente a una total falta de interés por parte de los críticos y la gente de teatro, el joven grupo anunció la formación de la Fábrica de Actores Excéntricos o FEX, y hasta 1924 desafió tanto a los críticos como a la tradición con sus producciones no convencionales. Uno de estos críticos echó espumarajos por la boca cuando "mancillaron" el *Casamiento*, de Gogol con una puesta en escena que empleó algunas secuencias filmadas. Pero los directores de FEX, Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, atraían suficiente atención con su última producción teatral, *Comercio foráneo en la Torre Eiffel*, en junio de 1923, como para justificar la invitación del estudio Sevzapkino al grupo FEX para realizar una comedia corta en un similar plano de fantasía.

Su primera película, que probablemente pocos recuerdan, pero que los miembros del FEX amaban como a un hijo primogénito, fue *Las aventuras de Oktiabrina*.\*\* Esta corta película, que fue hecha en las difíciles condiciones conocidas, no pertenece a las muestras importantes de ningún género. *Las aventuras* hizo uso liberal de todos los trucos que la gente de FEX suspiraba por utilizar una vez que entraran en ese paraíso que es el cine. El episodio menos ambicioso que yo recuerdo es una multitud que corre en bicicleta por encima de los techos! De todos modos, los miembros de FEX tenían razón en amar a su *Oktiabrina*. No les enseñó nada acerca de "epopeyas monumentales" o "comedias cómicas fundamentales", donde ya había huellas que los guiaran, pero los ayudó a descubrir y aun a inventar elementos del cine, y sin exceso de timidez atraparon eso que las gentes más respetuosas y de menor velocidad mental ha erigido como un tabú: el cine como arte.<sup>12</sup>

Pocos conocieron esta modesta e infructuosa película de fantasía, y Sevzapkino (más tarde Leningradkino) le confió seguidamente al grupo FEX nada más importante que una ligera, y menos fantástica comedia infantil, *Mishka versus Iudenich* (el cuento de un muchacho, un oso y dos espías); aún más corto que su primer esfuerzo. Solo en 1926 comenzó a desarrollarse el estilo que ahora identificamos como peculiar de las colaboraciones de Kozintsev y Trauberg, y para tal fin esos excéntricos tuvieron que ser atemperados por una gran cantidad de películas alemanas.

Aparte de las películas experimentales de Kuleshov y Ver-

\* Su primer manifiesto citaba a Mark Twain, "Es mejor ser un joven abejorro que una vieja ave del paraíso".

\*\* Trauberg posee la única copia que queda de esta película. El tema se refiere a un fantástico, pero simbólico intento de Curzon, Poincaré y Coolidge para robar el Banco del Estado, y la derrota de los ladrones por un joven pionero de edad preescolar.

tov; así como de sus propias innovaciones también experimentales como decorador y director para el Teatro Proletkult, surgía ahora Sergei Eisenstein, cuyo primer film, *Huelga*, cerró en forma triunfal este período inicial —que yo arbitrariamente fijé entre febrero de 1924 y febrero de 1925— e inauguró el período de realizaciones y éxitos.

En la obra teatral de Eisenstein,<sup>13</sup> los elementos de la realidad habían ido asumiendo gradualmente una posición central y directiva hasta que por último, en la temporada de 1923-1924, cuando planeaba la producción de la obra de Tretiakov, *Máscara antigás*, relativa a una fábrica de gas, decidió producirla en una verdadera fábrica de gas. El poeta americano Babette Deutsch, en una gira por los teatros de Moscú, describe la producción en una forma que casi profetiza el próximo paso de Eisenstein:

La obra era extremadamente tosca, y la actuación descuidada y retórica. Pero cuando los hombres enfrentan una agonía cierta y una posible muerte, y descienden al pozo para salvar la fábrica, "su" fábrica ahora, los minutos se volvieron tensos con una realidad que ninguna representación escénica, con actores profesionales e iluminación moderna, llegaría a rozar.<sup>14</sup>

El único paso más adelante era hacia el cine, y así el joven teatro soviético perdió a Eisenstein.

El grupo más avanzado de escritores e intérpretes que colaboraba en el Teatro Central de Moscú del Proletkult deliberó entonces sobre la cuestión de la labor cinematográfica para toda la colectividad, y decidió seguir este plan: hacer una serie de películas tituladas *Hacia la dictadura* (del proletariado), para registrar todas las lecciones aprendidas por los trabajadores rusos en sus luchas prerrevolucionarias (en huelgas, actividades clandestinas, publicaciones ilegales, organización política, etc.). La colectividad, supervisada por Valeri Pletniov y Eisenstein, comenzó a trabajar en un argumento para la quinta de la serie, *Huelga*, la única película de dicha serie proyectada.\* que se realizó.

Nuestra primera película, *Huelga*..., forcejeaba con los restos de una teatralidad lozana que se había vuelto ajena a ella. Al mismo tiempo la ruptura en principio era tan tajante que en mi "revuelta contra el teatro", abandoné un elemento vitalísimo de éste: el tema-relato. En esa época esto parecía natural. Llevamos colectividades y masas en acción a la pantalla, en contraste con el individualismo y el "triángulo" dramático del cine burgués. Dejamos de lado la concepción individualista del héroe burgués y nuestras películas de esa época tomaron otro

\* 1, *Ginebra-Rusia*. 2, *Subterráneo*. 3, *Primero de mayo*. 4, 1905. 5, *Huelga*. 6, *Tumultos en la prisión y huidas*. 7, *Octubre*.

camino, al insistir sobre una comprensión de las masas como héroe. Ninguna pantalla había reflejado hasta entonces una imagen de la acción colectiva. Ahora iba a ser retratado el concepto de "colectividad". Pero nuestro entusiasmo produjo una representación unilateral de las masas y del colectivismo; unilateral, porque colectivismo significa el máximo desarrollo de lo individual dentro de la colectividad, concepción opuesta en forma irreconciliable al individualismo burgués. Nuestra primera película de masas no captó este significado más profundo. Sin embargo, estoy seguro de que en esa época esta desviación no solo era natural sino necesaria. Era importante que la pantalla fuera penetrada en primer lugar por la imagen general, la colectividad unida e impulsada por una voluntad. "Individualidad dentro de la colectividad", el significado más profundo, solicitado por el cine de hoy, habría hallado una entrada casi imposible si el camino no hubiera sido aclarado por el concepto general.<sup>15</sup>

Otro aspecto positivo de esta transición es que los vínculos puramente instructivos del objeto original de las películas fueron (¿involuntariamente?) rotos y que el "simple registro" establecido en una original forma dinámica de ideas y emociones, forma ésta a la que se daría un desarrollo gráfico más firme a través de la carrera de Eisenstein, y un molde que iba a influir en la próxima década de la realización cinematográfica soviética. Se suponía que los públicos que iban a contemplar la película la estudiarían fríamente como un documento sobre la evolución de una huelga en la Rusia prerrevolucionaria: primero la opresión que produce la necesidad de ella, luego todo el proceso de la organización de los trabajadores en una acción colectiva hasta una nueva etapa de opresión que llevaba a la matanza de los huelguistas. Pero la película fracasó en su efecto deseado. Logró algo mucho más grande y más importante: *emocionó* al público. En *Pravda*, Mijail Koltsov, que había apoyado a Vertov y su obra, escribió: "En *Huelga* encontramos la primera creación revolucionaria de nuestro cine".

En este momento de triunfo en un rincón insospechado del mundo del cine, justamente terminaba otro gran período; en Suecia, con Sjostrom que ya había partido para América y Stiller que proveía una especie de canto del cisne con *La historia de Gösta Berling*. Alemania había comenzado a exportar también muchos de sus talentos a América, aunque retuvo un tiempo a Murnau, de quien se estrenó en aquel diciembre *La última carcajada*. Pronto solo G. W. Pabst y Fritz Lang quedarían para llevar adelante el desarrollo del cine alemán, de tanta importancia mundial durante los primeros años de la posguerra. Francia produjo, ese año, su mejor cine de vanguardia: *Ballet Mécanique*; *Entr'acte* y *A quoi rêvent les jeunes filles*, mientras en América, Griffith estaba realizando su último gran espectáculo, *América*; Stroheim, su película más grande, *Greed*

(*Codicia*) y Flaherty, su obra más maravillosa, *Moana*. El mundo cinematográfico fuera de la Unión Soviética parecía en su cumbre. El cine soviético iba justamente a comenzar su ascensión.

Y no solo comenzaba la carrera cinematográfica de Eisenstein, sino la colaboración inseparable y armoniosa entre el artista-lógico Eisenstein y el artista-artesano Edward Tisse. Este último, nacido en Estocolmo, en 1897, de padre sueco y madre rusa, fue educado al principio con los realizadores de su patria, maestros en la dramatización fotográfica, y más tarde como *cameraman* de noticiario en los frentes de la guerra mundial y de la guerra civil rusa, en las que un ojo rápido y un cerebro pronto a todas las emergencias no solo salvaron su vida sino produjeron material documental que era la envidia de *cameramen* más cautos, cuando tuvieron tiempo para envidiar. Entre los noticiarios y *Huelga*, Tisse fotografió otras películas,\* pero su talento no se desarrolló totalmente hasta que encontró a un director tan veloz y valeroso como él mismo.

Eisenstein basó su método de filmación en su principio teatral de "montaje de atracciones", significando que cada momento que el espectador pasa en la sala debe estar colmado con la máxima emoción e intensidad, dentro y entre cada episodio. *Huelga* está llena de metáforas cinematográficas e imágenes visuales, auditivas, táctiles, olfativas y gustativas; es un diluvio de cosas y ambientes reales: el espiar en las letrinas, la reunión del sindicato en el bote de remo, la manifestación de los huelguistas reprimida a chorros de manguera y la derrota final. Uno de los beneficios secundarios de la conservación de *Huelga* es que, aparte de unos pocos registros fotográficos, muestra la manifestación de un movimiento artístico que terminó hace solo treinta años: "el constructivismo", menos en su diseño superficial (*Aelita* proporciona ese aspecto) que en el aspecto más importante del método —construir ficciones con los elementos esenciales de la realidad—. Y desde este punto de vista de la actitud constructivista de *Huelga*, podemos hallar una fuente vital para el método de *Potemkin* que es por otra parte difícil de encontrar en la pintura, la escultura o el teatro. *Potemkin* parece tan totalmente "fílmico" en su material que estamos inclinados a buscar en él influencias científicas (especialmente de la física y la psicología) antes que las de los prin-

\* Para Gardin, *Hambre, hambre, hambre* y *La hoz y el martillo*; para Chaikovski, *No necesitaba ser así*; para Sabinski, *Vasili Griaznov, el mayor*. Entre *Huelga* y *Potemkin*, Tisse fotografió *La reserva de oro* para Gardin y *Suerte judía* para Granovski; después de *Potemkin* filmó el prólogo de *El casamiento del oso* para Eggert.



cipios gráficos o teatrales. *Huelga* nos aconseja que prestemos más oído a la afirmación de Eisenstein de que el cine es síntesis de las artes y las ciencias. *Huelga* no es únicamente un experimento en busca de esa síntesis, sino un completo laboratorio experimental. Observar las ideas y trucos experimentales que no tardan en "surgir" (si llegan a hacerlo) es exactamente tan compensador y fascinante como ver las burbujeantes retortas todo a lo largo de *Huelga* que iban a producir el completo éxito estético de *Potemkin*. Esto nos hace ser más tolerantes con los experimentos que a veces parecen juveniles payasadas. La precisión de la expresión fotográfica tan notable en la posterior colaboración de Tisse y Eisenstein está apenas insinuada aquí en su primera obra juntos, pero en cambio hay gran cantidad de trucos menos sutiles que a menudo, en forma sorprendente, producen gran efecto: cambio de las dimensiones del cuadro, un iris usado con el máximo de "excentricidad", esfumaturas utilizadas por cualquier razón salvo por la común de indicar el paso de tiempo, dobles exposiciones destinadas a buscar un efecto estimulante, como la escena del acordeón (que más tarde será citada con aprobación por Eisenstein<sup>16</sup>). Aun cuando Eisenstein siempre utilizó algunos actores en cada una de sus películas, la forma de actuar en *Huelga* es tan "desacostumbrada" como para despertar nuestra curiosidad acerca del "estilo de circo" en su labor teatral anterior a *Huelga*. Esta forma grotesca de interpretar está acompañada por una forma grotesca de distribuir los papeles (como el macabro retintín de los enanillos en la escena del soborno) que señala la teoría de Eisenstein acerca de los tipos. Ivor Montagu hizo comentarios sobre los dos polos de atracción de los realizadores de *Huelga*, el descubrimiento de la realidad y el llamado del circo:

... estos dos aspectos de su carrera se presentan en cada metro de *Huelga*. Por un lado, acá y allá, el material real está ordenado con economía y laconismo hacia un realismo punzante en su universalidad; por otra, las fantásticas payasadas del circo se muestran en cada detalle, y en el exagerado y aun hipertrofiado tratamiento de los episodios particulares y de la trama en general. El retorcimiento del material real, con un irónico aire de naturalismo, para expresar tales ideas fantásticas, exageradas, de "cartel de propaganda", producen a menudo un efecto de confusión y hasta de desconcierto en el espectador, lo que debe haber deleitado al joven Eisenstein e inducido a amar apasionadamente el medio cinematográfico y sus posibilidades.<sup>17</sup>

Otro crítico inglés, David Sylvester, la ha caracterizado así:

Su método es muy parecido al de un poema con el que es casi exactamente contemporáneo: *El yermo*. Es análogo porque opera a través de relaciones rítmicas de imágenes separadas, cada una de las

cuales es a la vez concreta y simbólica; la yuxtaposición de las mismas pasma y sorprende...<sup>17a</sup>.

Una vez absorbidos los choques de la experimental *Huelga* se perciben valores que no se logran asociar muy fácilmente con obra tan explosiva: una amplia, deliberada forma en tres partes, casi sinfónica en su división de una poderosa primera parte y una violenta tercera, separadas por un interludio idílico que va hacia una forma más inquieta como si modulara a un tono menor, en preparación para la aspereza y brutalidad del último movimiento. Con tomas de chimeneas, un abotagado propietario de fábrica, su agitado personal de oficina, el enorme cobertizo de un taller de maquinaria real, en los primeros segundos de *Huelga* se yuxtaponen lo real y lo grotesco, combinación que domina la mayor parte de la película. En la fábrica está en discusión una huelga, y ésta es observada por los lugartenientes del propietario de la fábrica y por los detectives que espían a los trabajadores fuera del local. El suicidio de un obrero impulsa la huelga. Después del cierre de la fábrica los trabajadores disfrutan de un ocio desacostumbrado —pasean, cantan, juegan— pero el tiempo pasa y sus demandas son ignoradas por la administración, aumentando las privaciones y el hambre. Los últimos bienes de los huelguistas son pignorados por alimento. La policía intenta aislar y dividir a los jefes de la huelga con soborno y brutalidad. Se producen provocaciones con el empleo del submundo de la ciudad. Al no obtener éxito en las mismas, la policía desiste de las intrigas; invade los barrios obreros y organiza una matanza final de obreros indefensos.

La intención instructiva original puede verse en varios puntos: por ejemplo, la organización precaria de las reuniones en y fuera del trabajo, y el manejo de una pequeña cámara con apariencia de reloj utilizada por un detective como método de observación es detallado con todos los aparatos que se usan para la operación, desde el cuarto oscuro hasta el arresto del sospechoso fotografiado. Se incluyen también incidentes familiares totalmente dramatizados (una mujer que se aferra a un dije valioso que el marido necesita empeñar; otra mujer maldice la huelga y el ocio de su marido al salir violentamente de la habitación con su canasta vacía) que pueden haberse iniciado como información para el público de 1925 acerca de condiciones no experimentadas desde 1917.

El desarrollo de las últimas dos violentas partes muestra hasta qué punto los jóvenes artistas pueden alejarse de lo "informativo", aunque éste haya sido el motivo que llevó a la existencia ambas partes. En una, la policía, auxiliada por unos tunantes, fracasa al tratar de inducir a la manifestación obrera

al saqueo de una taberna incendiada; una muchacha se abre paso hasta la vigilada alarma de incendios; cuando llega el carro de los bomberos, los agentes de policía dirigen las mangueras contra los trabajadores. Su primera reacción es considerar los ríos de agua como una broma, y de pronto comprenden que se trata de una nueva arma dirigida contra ellos. Esta parte está construida sobre la evidencia del aumento de la fuerza del agua y el aumento de la impotencia de las víctimas, hasta que uno de los jefes huelguistas es capturado por el fuego cruzado de las mangueras. En este punto la acción vuelve a ser "normal", pero solo para aumentar la tensión de nuevo ("más y más y más") hasta mucho más allá del grado alcanzado en la escena de las mangueras. Las secuencias finales, que comienzan con una refriega callejera y se desarrollan con la invasión de los cosacos a caballo en dirección a las viviendas de los obreros, finaliza con la imagen que se ha convertido en la única parte familiar —impresa— de *Huelga*: la comparación de la matanza policial con la de un buey en un matadero. La fuerza y necesidad de esta imagen puede ser solo estimada viéndola en su contexto, pues la brutalidad y violencia han llegado a un punto trágico donde es necesario ascender a la imaginación; los "hechos" se han vuelto tan crudos que no se puede menos que elevarse, a través de la realidad hacia una especie de poesía.

No es sorprendente ver que todas las futuras películas de Eisenstein están "presentes" en *Huelga*; más curiosa es la presentación de ésta en otras películas soviéticas: *El fin de San Petersburgo* está especialmente lleno de ecos de *Huelga* o tributos a ella: los automóviles elegantes y el dispendio lujoso, el monarca capitalista en la soledad de su casa u oficina espaciosas, la dactilógrafa histérica, el prisionero que goza con el castigo de otros prisioneros. También se ha expresado la admiración hacia *Huelga* en las palabras de Dovzhenko y Ermler y también en sus obras. *Huelga* también mira hacia atrás. La espontánea lucha callejera de los obreros y sus mujeres con la policía montada recuerda el principio de la historia moderna de *Intolerancia* y el trabajo de niños o jóvenes animales domésticos tiene también un toque de Griffith. La conferencia de los capitalistas tiene un aire fantástico que se parece a ciertos pasajes de *El Dr. Mabuse* de Lang, a cuya compaginación rusa contribuyó Eisenstein y fue su primer contacto con el cine.

La primera película revolucionaria de masas apareció en el cine soviético cuando el público de esa nación y la organización distribuidora estaban prontos para ello, aunque el estreno de *Huelga* fue postergado por falta de material virgen positivo

para las copias. Las 2.579 salas cinematográficas (2.115 urbanas, 464 rurales, sin contar las aproximadamente 5.000 máquinas proyectoras viajeras) que funcionaban en 1925 no parecen numerosas en comparación con las 26.160 salas de 1934, ni cuando se las compara con los momentos culminantes de la actividad cinematográfica prerrevolucionaria, en 1914-1917, durante la cual existían en todo el Imperio ruso un poco más de 2.000 salas. La verdadera victoria de 1925 a este respecto consistió en que todas las salas viejas más algunas nuevas funcionaban otra vez, en parte gracias al intervalo de la NEP.

Y las entradas vendidas en ellas eran las que posibilitaban la producción. Dos periodistas americanos, en la primavera de 1925, estaban claramente ofendidos por el ascendente y atracción de las películas americanas:

El verano pasado era difícil encontrar películas rusas en Moscú... cuatro veces sobre cinco, estábamos viendo otra producción de Hollywood. He visto salas medio vacías sollozando y soplándose las narices frente a *Baby Peggy* y el criado japonés que la amaba mientras sus padres se peleaban y cometían adulterio. Y salí muy enfurecido por el hecho de que ni siquiera una revolución social podía suprimir tales películas o cambiar los públicos sentimentales.<sup>18</sup>

Pues las películas americanas dominan, inundan, sacian y abruman las salas cinematográficas rusas de hoy. Clara Kimball Young tiene una dedicada exclusivamente a ella en Moscú. En el Arbat, centro de los barrios obreros de la capital rusa, un nuevo edificio celebra la gloria de Douglas Fairbanks con letras luminosas de tres pies de alto. En los principales clubes de obreros y en una docena de otros lugares uno se encuentra con *Mary Pickford*... Es algo deprimente...<sup>19</sup>

Miss Evans y Mr. Hibben se hubieran sentido menos deprimidos si hubieran comprendido que la producción cinematográfica soviética dependía por entero de las entradas\* que se pagaban en las boleterías de toda la Unión. *Baby Peggy* y Douglas Fairbanks estaban haciendo posible *Potemkin* y *La madre*.

Un observador sociólogo extranjero registra algunos datos de esa época acerca de la importancia cada vez mayor de los cines rurales:

Para solucionar el problema de la difusión del cine a las aldeas, se creó en 1924 un Departamento Especial de Cine de la Sección de Educación Política. Una de las primeras tareas de este nuevo departamento fue crear un tipo determinado de aparato utilizable en las aldeas donde

\* El dinero obtenido con las pocas ventas de las películas soviéticas en el extranjero fue destinado a la compra de equipos y película virgen, y más películas extranjeras para mantener en actividad las salas del país.

rara vez se puede obtener corriente eléctrica. También era necesario organizar el servicio de un solo aparato para todo un grupo de aldeas. Se realizó un estudio acerca de las necesidades y gustos del público de esas aldeas. Por último se inició una propaganda organizada para difundir la idea de la adquisición de un aparato en los distritos campesinos. Se prepararon películas basadas en la vida aldeana en la creencia de que atraerían al público de esos lugares.<sup>20</sup>

Sin embargo, al elegir entre las irreales "películas basadas en la vida de aldea" y las también irreales importadas por los distribuidores de la NEP, el público campesino mostró muchas veces marcada preferencia por las últimas. Pasó algún tiempo antes de que la gente de ciudad que realizaba películas soviéticas aprendiera cómo debía mostrar la vida aldeana en la pantalla.

Otro resultado de la solvencia que la NEP obtuvo para la industria cinematográfica del Soviet fue que convirtió a ciertos técnicos intelectuales, incluso a algunos que habían actuado después de la Revolución de Octubre, en defensores de la política soviética y, a la vez, en beneficiarios de las nuevas políticas culturales; ésta puede haber sido una forma de salvar la a menudo notada "distancia entre las tareas ideológicas del cine extranjero y del soviético". Justo antes de fusionarse con Mezhrabpom, la agrupación Russ invitó a varios técnicos a volver de su exilio voluntario. El más importante de ellos era Iakov Protazanov, que había estado trabajando en Berlín y París desde 1917.\* Uno de los primeros estrenos del nuevo Mezhrabpom-Russ fue *Aelita* de Protazanov, que aunque social y técnicamente era menos importante que cualquiera de sus otras películas rusas, recibió más publicidad en el extranjero que ninguna otra película rusa hasta el éxito internacional de *Potemkin*. Su método era antiguo en lo fundamental y se introducía una nueva estilización traída del mundo artístico y teatral de Berlín y París, aunque también se inspiraba en los limitados experimentos que en esa época se realizaban en el Teatro Kamerni de Moscú. La película vista actualmente logra sus momentos más memorables no por los recargados escenarios y vestuarios de Aleksandra Ekster e Isaac Rabinovich (más expresivos en la escena que en la pantalla), sino por la robusta interpretación de comedia (sobre la cual Protazanov se iba a apoyar tan hábilmente más tarde) de Ilinski y Batalov, que hacían su primera

\* En Berlín hizo para la UFA *Der Liebe Pielgerfahrt*, y otros. En París trabajó para la nueva compañía de Iermoliev (*L'amour et la loi*, etc.); para Gaumont y Le Film d'Art (*Pour une nuit d'amour*, de Zola, *Justice d'abord* nueva versión de *El fiscal*, etc.) y para Diane Karenne, *Les ombres qui passent*. La agrupación Russ invitó a Protazanov a que regresara para producir *Taras Bulba* un proyecto no realizado.

aparición en *Aelita*. La reaparición de Protazanov en Rusia, ahora soviética, tuvo un efecto en la historia del cine más profundo de lo que parece a primera vista. En verdad, no contribuyó a los teóricos o experimentadores, pero conservó una especie de simple y saludable humor popular en las películas soviéticas por el cual le están muy agradecidos en esta edad del sonido.

La segunda película de Protazanov en el período soviético, filmada ese invierno y estrenada en 1925, era más abiertamente "agitadora": *Su llamado*, escrita por Vera Eri sobre el tema del llamado proselitista del partido comunista, después de la muerte de Lenin. La sorprendente contribución de esta película era que tanto los "buenos" como los "malos" parecían seres humanos verosímiles, que recordaban a los espectadores las gentes que ellos mismos encontraban en la vida. *Huelga* señalaba un nuevo camino hacia una nueva forma de cine, pero mientras ese futuro estaba todavía por alcanzarse, *Su llamado* servía a la más inmediata y útil función de mostrar cómo la película tradicional dramática podía absorber dramas realistas de intención propagandista. Pudovkin aprendió algo con ella para aplicarlo en su película *La madre* y la alabó generosamente.<sup>21</sup> Otra alabanza menos esperada llegó de un visitante americano ya citado:

El verano pasado en la sala de proyecciones del Mezhrabpom-Russ, una empresa que funciona con capital mixto, mitad privado y mitad estatal invertido en nombre de la Sociedad Internacional de Defensa del Trabajo, vi una de las películas más emocionantes de mi vida.

La película, que no está terminada del todo, nos fue exhibida por el director... El relato, simple y conmovedor, comienza en el Petrogrado de la Revolución de Octubre, con la lucha entre los cadetes y los obreros. Cuando el padre de la heroína es muerto, la muchachita es enviada de vuelta a su aldea por su vieja *babushka*. El barón de la aldea ha huido a París, escondiendo antes su tesoro. La pequeña crece y va a trabajar a una fábrica; un joven bolchevique se enamora de ella. El hijo del barón, después de muchas escenas de la vida de *émigré* en París, vuelve a Rusia disfrazado, para sacar su tesoro. La muchacha de la aldea se apasiona con él... El acongojado joven bolchevique hace todo lo que puede. La vida y la revolución continúan. La historia se convierte, de algún modo, no en el relato de las personas sino en la historia de la aldea, de una escuela, de un mitin soviético, al que llega la noticia de la muerte de Lenin. La espera en la estación de la confirmación de la noticia en una amarga noche de invierno. El dolor del pueblo.<sup>22</sup>

Otro que llegaba del pasado a dirigir películas para Mezhrabpom-Russ era Vladimir Gardin, que había permanecido continuamente en la producción cinematográfica, durante los días más agitados; en ese período realizó *Cuatro y cinco*, un melodrama de "elementos burgueses" en la vida soviética, y *La casa*

*Golubin*, película acerca de la tuberculosis. Esta última introdujo en el cine a Natan Zarji, joven escritor que haría un notable aporte al cine soviético. Otro que actuó en ese estudio en los días de Russ fue Iuri Zheliabuzhski, que había ascendido del trabajo de *cameraman* a la dirección sin abandonar a su querida cámara, y en esa época realizó un fantástico cuento popular, *Morozko*, y una comedia moderna, *La cigarrera de Mosselprom*.

Su película siguiente hecha en el invierno de 1924-1925, es la más conocida, *El jefe de estación*, sencilla historia de un padre amante, su hermosa hija y un inescrupuloso oficial de húsares, fue elegida por Zheliabuzhski y Moskvin para la película que debía mantener el plano internacional que había obtenido Moskvin a raíz de la exhibición de *Polikushka*. Al realizar *El jefe de estación* \* los codirectores dejaron un valioso registro del método usado entonces por el Teatro de Arte de Moscú. Contrataron a Simov, el decorador más característico de aquél, para la construcción de escenarios y se completó el reparto con gente vinculada o que tuviera afinidad con los métodos de Stanislavski. El propio Moskvin, importante actor de teatro, se esforzó mucho por la película, señal de las grandes esperanzas depositadas en ella. Gran parte de la filmación se realizó en las últimas horas de la noche pues a menudo él debía ensayar en el teatro a la mañana y actuar a la noche; nunca dio muestras del agotamiento que se ve claramente en las caras de los actores jóvenes. Su comportamiento fue una completa demostración de la dedicación y concentración que se asocian con su teatro:

Durante la filmación de *El jefe de estación* comenzaba a vivir la vida de Semion Virin hasta en el automóvil que lo llevaba al estudio. Yo notaba que apenas descendía del vehículo hasta sus mismos movimientos habían cambiado. Una vez allí, todavía sin maquillaje y sin haberse cambiado de ropa, era ya el "jefe de estación, dictador del correo de postas" ligeramente encorvado, rutinario, de paso vivo. Había subido al automóvil como Moskvin, un hombre de 1924, al que abandonaba por la imagen fingida de un insignificante funcionario de la Rusia de Nicolás I, para quien cada detalle de su humillante vida era agradable y sagrado, y que estaba listo para irritarse con la doncella si no le ponía su taza "favorita" en la mesa.<sup>23</sup>

El detalle es una amplia compensación por el silencio de la película: ésta fue de las más valiosas observaciones de la experiencia cinematográfica de Moskvin. Con mayor tolerancia de ambas partes su advertencia podría haber sugerido un paso hacia las remotas regiones exploradas por Kuleshov y Eisenstein, para quienes los métodos del Teatro de Arte de esa época representaban un anatema. Para la escena

\* Ivanovski la había filmado hacía tan poco tiempo para la Compañía Iermoliev, en 1919, que Mezhrabpom se sintió obligada a alterar su título cuando se estrenó la nueva película (22 de setiembre de 1925).

final, con la muerte de Virin en el patio nevado, Moskvin no aceptó que se trasladara la escena del helado escenario exterior a un estudio calentado parcialmente. No solo no quiso que se alterara lo programado, sino que sintió que el calor del estudio lo habría apartado de la emoción de la escena, aunque cuando la toma se terminó (no fue posible filmar una segunda), el personal del equipo oyó que el patético cadáver se quejaba: "¿Puedo levantarme? Voy a morir helado..."

En esa época, los directores de Goskino que detenían los audaces golpes de Kuleshov, Vertov y Eisenstein con métodos cinematográficos prerrevolucionarios conocidos y probados, eran viejos profesionales como Aleksandr Ivanov-Gai, Cheslav Sabinski y Aleksandr Razumni (cuyo avance político dejó muy atrás a su técnica), y hombres más jóvenes que hallaban seguridad en técnicas menos aventuradas: Leo Mur (Murashko), de antecedentes románticos,\* y Iuri Tarich. Otras compañías nuevas utilizaban viejos directores: Dmitri Bassaligo trabajaba en Proletkino, y Aleksandr Anoshchenko en Kultkino. En Sevzapkino, de Leningrado, la dominación técnica cayó en manos de los directores establecidos antes de la Revolución: Boris Chaikovski (1888-1924),\*\* Viacheslav Viskovski, Aleksandr Ivanovski y Pavel Petrov-Bitov. A parte del grupo FEX, el único jovenito allí que en esa época sentía la necesidad de una revolución técnica en el cine era Semion Timoshenko, que se iba a convertir en el paladín de Leningrado a favor de la teoría moscovita del montaje. Ivanovski hizo entonces la película más significativa, si bien fuera de moda, de aquella ciudad; Alexander Wicksteed proporcionó de nuevo vistas valiosas de exteriores en *Palacio y fortaleza*:

Desgraciadamente la fotografía de esta película deja mucho que desear... pero la calidad excelente de la producción me pareció la más admirable que vi en mi vida. El héroe es un joven funcionario aristócrata que se une a los revolucionarios (de la época de Alejandro II), al que arrestan y confinan en la fortaleza Pedro y Pablo de Petersburgo; allí se observa el lento proceso de la pérdida de su razón hasta su muerte. Por medio de alguna técnica que no puedo analizar se produce la impresión de que transcurre un inmenso lapso de tiempo de tal modo que el espectador siente como si pasara interminables años con él en ese horrible lugar. Intercaladas con las escenas de la prisión hay otras

\* Mur había nacido en 1889, se unió a los socialrevolucionarios en 1904, fue arrestado en 1907, enviado a Siberia y luego se escapó al Este. En 1914 estaba en Honolulu cuando la Compañía Universal se hallaba filmando allí y se trasladó con ella a Hollywood. Allí trabajó en el cine, fue asistente de Griffith, realizó tareas diversas y luego se trasladó a Nueva York, desde donde regresó en 1923 para trabajar en Goskino.

\*\* Su última película, *Detrás de las líneas de los blancos*, fue estrenada en forma póstuma.



de la corte del zar... Entonces, justo al final, cuando uno se siente casi abrumado por el peso de una miseria sin esperanzas en un mundo malvado, aparece la imagen posrevolucionaria de un grupo de chiquillos que juegan en uno de los baluartes de la prisión que durante tanto tiempo ha sido intolerable contemplar; y se comprende que de algún modo aquello ha pasado para siempre. Es por cierto la mejor obra de propaganda que he visto.<sup>24</sup>

En Proletkino, Bassaligo hizo una gran película similar, pero que tuvo mucho menos éxito, sobre los contrastes del pasado, *De las chispas, llamas*, basada en la historia de la actividad revolucionaria de los obreros textiles rusos. Además de la gran envergadura de su tema histórico, su grandeza materialmente poco común —presentada en seis partes, todas ellas de largo metraje, para superar a *Intolerancia* y los sueños de Stroheim— nos hace comprender que el proyecto original de una película múltiple de *Hacia la dictadura* de Eisenstein no era de ningún modo quimérica. El propio Bassaligo debió ser en esos tiempos una de las más brillantes esperanzas de la nueva industria cinematográfica. Sus antecedentes políticos eran únicos entre los directores de entonces, pues se había unido al partido revolucionario en 1904, antes de la primera revolución. Había trabajado en la Compañía Janzhonkov como actor y como asistente de Bauer, y había dirigido su primera película antes de la Revolución de Octubre. Esta, *Desde la oscuridad del zarismo hasta el resplandor de la libertad*, descrita por Vishnevski, como “un ingenuo drama revolucionario”, dio a Bassaligo tal prestigio después de octubre que pudo realizar *Lucha por la fábrica “Ultimatum”* (1923) y su gran *De las chispas-llamas*, pero la gran importancia de éstas no alteró materialmente el nivel dramático de su primer trabajo.

En Leningrado ingresaron en el mundo del cine otras personalidades más importantes en ocupaciones de menos responsabilidad, que se preparaban para puestos posteriores de mayor categoría. Una de ellas era Friedrich Ermler, quien entró en la escuela técnica de Foto-Cine de Leningrado para encargarse de pequeñas tareas de interpretación. Sergei Vasiliev se convirtió en compaginador, y se especializó en hacer nuevos montajes de películas extranjeras para Sevzapkino.\* Alguien que efectuaría una contribución tan magnífica al cine como al arte que ya había escogido era Dmitri Shostakovich que ese año obtuvo un trabajo para ganarse el sustento:

\* En esa época Ester Shub compaginaba las películas extranjeras para Goskino. Esta experiencia como compaginadores resultó provechosa a ambos en su labor futura.

“Nuestra mayor miseria”, escribe Marusia (Shostakovich) a su tía Nadezhda en octubre (de 1924), “es que Mitia va a tocar a un cine. Ésta es una verdadera tragedia para nosotros, teniendo en cuenta su duro trabajo y su salud. Pero él dice que no puede tolerar más tiempo nuestra vida y que se sentirá mucho mejor si puede traer mensualmente algún dinero a casa...”

La pequeña sala era vieja, con corrientes de aire y maloliente... Tres veces por día un nuevo público llenaba el pequeño recinto; la gente llevaba nieve en los zapatos y abrigos... El calor de los cuerpos apretados en las ropas húmedas, agregado a la calefacción de dos pequeñas estufas, hacía que el aire viciado se hiciera sofocante al terminar cada función. Entonces se abrían las puertas para permitir la salida del público y para airear la sala antes de la nueva exhibición, de modo que se producían corrientes de aire húmedo y frío en todo el edificio.

Frente y debajo de la pantalla se sentaba Mitia, la espalda húmeda de transpiración, los ojos miopes detrás de los lentes de armazón de asta atisbando hacia lo alto para seguir la historia mientras sus dedos golpeaban sobre un ronco piano vertical. A altas horas de la noche efectuaba una larga caminata hacia casa con un abrigo liviano y una gorra de verano, sin guantes gruesos ni galochas y llegaba exhausto cerca de la una de la mañana... En estas condiciones comenzó Mitia a componer su Primera Sinfonía.<sup>25</sup>

Y ésta pudo haber sido la razón por la cual Shostakovich dejó su trabajo en enero de 1925 y lo volvió a tomar a fin de año, presumiblemente para ganarse otra vez su sustento. Pero lo abandonó en definitiva poco tiempo después. La mujer del compositor describió las circunstancias de uno de estos cambios:

La naturaleza directamente espontánea de Dmitri provocó su dimisión. Tres veces por día se estaba exhibiendo una comedia americana con gran éxito. Cada vez que ciertas escenas aparecían en la pantalla, el piano callaba y el público oía al pianista reír a carcajadas de las bufonadas del comediante. Por este comportamiento increíble, la administración decidió despedir al joven músico.<sup>26</sup>

La industria cinematográfica nacional tardaría aún dos años en florecer. El viejo Piotr Chardinin se ocupaba del control artístico en Ucrania; en Georgia y Armenia lo hacían Ivan Perestiani (*Diablillos rojos* y su secuela) y Amo Bek-Nazarov (*El tesoro perdido* y su secuela). Aleksandr Dovzhenko todavía no había abandonado la pintura, ni Ivan Kavaleridze la escultura, Georgi Stabovoi las letras, ni Mijail Chiaureli la actuación en teatro y cine. Estos eran los jóvenes directores que esperaba la cultura del cine nacional. Entre tanto, hasta en la labor de los directores consagrados el colorido histórico y local de los ambientes rusos comenzaba a hallar una expresión que apuntaba hacia un futuro más grande. Había algunos tímidos e imitativos experimentos en VUFKU: *Un espectro ronda por Europa* (1922) y *Número de orden...* (1925), que podrían haber establecido una base para la aceptación posterior de la poética original y más

elevada de Dovzhenko. La experiencia de Amo Bek-Nazarov le ayudó a encontrar el tema nacional y nuevos actores para su película georgiana *En la picota* (1924), y lo alentó para desarrollar la industria cinematográfica armenia y convertirla en importante contribución a las artes soviéticas. Su *Namus (Honor)*, realizada en conjunto, en 1926, por los estudios Tiflis y el nuevo Erevan, fue la primera película armenio-soviética.

En toda la Unión, la producción cinematográfica ya comenzaba a conquistar al público, tanto por su calidad como por su apreciación del temperamento de éste. La cantidad resultaría menos que adecuada hasta la actualidad. Pero, a fines de 1924 (que llegó al clímax con *Huelga*), la captación administrativa del carácter y necesidades comenzó a proveer medidas constantemente revisadas y flexibles para los planes y la realización de películas que ha continuado hasta hoy. El cine soviético se ha convertido en un espejo consciente de la vida soviética, y sus éxitos y fracasos desde este momento en adelante han dependido de la exactitud de su reflejo del pensamiento soviético. Había pasado solo un año desde la producción, si no de la aceptación, de esas películas *técnicamente* progresistas como *El rayo mortal* y *Aventuras de Oktiabrina*, y una base técnica original ya podía ser obtenida por los más valientes y sagaces realizadores. Con este instrumento el nuevo cine soviético podía encarar su tarea primordial, la de plantear y contestar las preguntas del grueso de los ciudadanos soviéticos, a menudo señalándoles su perspectiva propia respecto del fundamento histórico-revolucionario de la nueva sociedad.

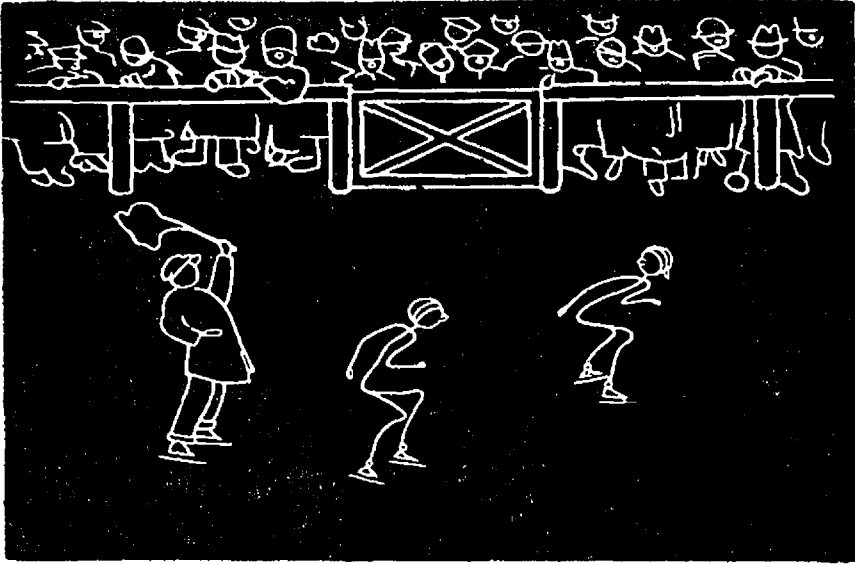
Sin embargo, examinado desde otro y más profundo nivel, podemos ver que el cine soviético había entrado entonces en el período de sus mayores conflictos. Artistas que habían aprendido a usar el cine como instrumento creador, se ofrecieron ellos mismos y su recientemente sensibilizado instrumento a una nueva sociedad de objetivos identificados con sus propias decisiones individuales. Y mientras recibieron aliento de su sociedad-paternal, realizaron sus mayores esfuerzos, estimularon a su público nacional y al extranjero con nuevas sensaciones inquietantes y nuevas ideas, crearon obras de valor duradero y sirvieron bien al mundo. Pero cuanto mayor fue el compromiso social de los artistas cinematográficos y más grande el servicio que querían rendir a la sociedad, más inevitable se hizo su futuro conflicto con la administración de la industria para la que trabajaban. Este conflicto podría expresarse en distintas formas, en términos de dinero, de forma o de función social, pero por encima de los argumentos se puede oír un choque fundamental entre la necesidad natural que cualquier administración industrial tiene

de eficiente uniformidad y continuidad, y la necesidad natural de paciencia y confianza del artista responsable —tiempo para ensayar lo no conocido— pues ¿de qué otro modo se alcanzaría el fin social que se consideraba como básico en cualquier convenio de trabajo para un estudio soviético o para producir una película de ese origen? El artista mercenario de segunda clase, con su mínima (irónicamente) contribución, encontrará la mínima fricción.

Éste no era un problema exclusivamente soviético; el propio medio ambiente contiene en sí mismo elementos hostiles: arte, persuasión, provecho, educación, hipnosis, estimulación, etc. Para las administraciones sucesivas de la industria cinematográfica del Soviet no era suficiente anunciar periódicamente que esas contradicciones habían sido resueltas y subordinadas a más amplias necesidades del público soviético; que se reconociera o no, existía y existe una lucha permanente que requiere ajustes constantes con los cambiantes poderes y condiciones. Las únicas soluciones temporarias de los elementos de ese medio se producen en tiempo de guerra o urgencia similar. Esos armisticios en esta guerra interna llegan a un fin súbito cuando la crisis termina; véase cómo esas contradicciones saltan a la vista en forma llamativa al finalizar la Segunda Guerra Mundial —especialmente en Hollywood donde los artistas fueron tomados desprevenidos—.

Cuando la supresión de las presiones de una crisis conduce esta guerra a la superficie, siempre se presentan campeones para luchar por el dominio de cada elemento sobre todos los demás. Cada arte de excepción puede reunir un gran partido bien armado, pero solo el artista conoce su propio poder —un poder que parece tan impotente cuando es desafiado—. No existe un solo artista soviético importante que, en algún momento, no haya entrado en este conflicto, a veces con resultados trágicos para el mundo que necesitaba de su obra. En algunas ocasiones puede achacársele la culpa, en otras a sus rivales administrativos, pero reconocer la naturaleza del conflicto es más esencial que cualquier condena.

Justamente en ese momento, cuando las condiciones críticas de la guerra civil se alejaban convirtiéndose en historia, los individuos que iban a crear el cine soviético como un medio artístico poderoso, se aproximaron, con cada paso de su aplaudido progreso, a la confusión y humillación de un conflicto con la autoridad. Su mismo reconocimiento de nuevas responsabilidades, libertades, horizontes y poderes iba a traer problemas que repetidamente oscurecerían y postergarían esas victorias tan a menudo como las conquistaron.



*Pista de patinaje, dibujo animado de Vano y Cherkes (1927).*

## CAPÍTULO X

### LA TEORÍA EN LA PRÁCTICA

1925-1926

Ojalá hubiera yo tenido frases desconocidas, expresiones extrañas, en un nuevo lenguaje no usado hasta ahora, libre de repeticiones, no una expresión que ha ido envejeciendo, que los hombres de la antigüedad han hablado.

KHAKHEPERRESENB (2000 a. C.)

*Huelga* produjo sensación no solo en los realizadores soviéticos, sino en su propio autor. Lo convenció a Eisenstein de que el cine era su principal interés. Mientras permaneciera en el Proletkult tendría que dividir su atención entre su labor teatral y cinematográfica. Al terminar su primera película (pero antes de su estreno público) Eisenstein renunció a la dirección del Teatro Central del Proletkult y fue a trabajar en el estudio moscovita de Sevzapkino, donde comenzó la preparación de una película sobre el papel del Primer Ejército de Caballería en la guerra civil, proyecto que debe haber sido muy grato a Tisse, que había filmado y luchado con la caballería de Budionni durante la guerra.

El año 1925 fue un año de aniversario. Era uno de los deberes de la comisión de festejos designada determinar y supervisar la producción de películas para celebrar la Revolución de 1905. Dos de los guiones más importantes, *Nueve de enero* y *Año 1905*, habían sido aprobados en fecha tan alejada como junio de 1924, pero la comisión se encontró con el año 1925 muy adelantado sin haber decidido acerca de un director para el último argumento más grande, Nina Agadzhanova-Shutko había esbozado un panorama de los acontecimientos de 1905 que parecía demasiado amplio para ser abordado por cualquiera de

los directores consagrados. Después de las exhibiciones privadas de *Huelga* en marzo, la comisión de festejos y el Comisariato de Educación pensaron que, por fin, se había encontrado el director para Año 1905. Eisenstein había abandonado la película acerca del ejército de caballería antes de iniciarla y fue designado para el proyecto de 1905.

Hemos tenido a menudo ocasión de notar la extraordinaria velocidad de desarrollo del cine soviético como medio de comunicación, como arte, al aumentar el poder de su propaganda y de su estética. Este crecimiento parece aún más destacado cuando lo observamos a través de los principales representantes de este período. El enfoque artificioso con que Eisenstein puso en escena el *Hombre sabio* de Ostrovski para el Proletkult, hizo que el artista, que contaba entonces veinticinco años de edad, pareciera mucho más joven que el de veintiséis que dirigió *Huelga*. La realización de esta última aceleró el proceso de su madurez artística hasta un punto sorprendente que solo puede ser medido contemplando el mismo día *Huelga* y *Potemkin*. Han habido otros casos de un desenvolvimiento tan rápido en artistas jóvenes, pero el salto entre esas dos obras es tan grande como el de la teoría a una completa realización. La zambullida en el nuevo medio arrojó distinta luz a todos sus enfoques teóricos sobre los problemas del arte. La base psicológica de la creación artística, siempre importante para Eisenstein después de la profunda impresión que le causó el ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci, tenía ahora un nuevo mundo donde aplicarla. Él dijo más tarde que Marx y Lenin proveyeron los fundamentos filosóficos para sus investigaciones psicológicas, que surgieron de Pavlov (reflexología) y Freud (psicoanálisis) (y *Huelga* había, aparentemente, llegado a punto en un determinado momento de su desarrollo teórico, como el incentivo que necesitaba para transformar su nuevo material en una obra maestra). Kuleshov, a su manera, explicó el rápido desarrollo de Eisenstein en una forma mucho más simple: "Voluntad, persistencia, y mirada aguda".<sup>1</sup>

Entregado a Eisenstein por Goskino, el argumento de 1905 cubría la revolución desde la guerra ruso-japonesa hasta el levantamiento armado en Moscú.\* La filmación comenzó el 31 de marzo de 1925. Los primeros episodios que debían ser filmados correspondían a una manifestación en San Petersburgo y a los incidentes de la huelga general, y entonces la historia

\* 1, Guerra ruso-japonesa. 2, El 9 de enero y la subsiguiente ola de huelgas. 3, Levantamiento campesino. 4, Huelga general y su liquidación. 5, Ataques reaccionarios: pogroms contra los judíos, matanzas de armenios. 6, Krasnaia Presnia.

del cine fué modificada por el continuo ocultamiento del sol, tanto en Leningrado como en Moscú. Hacia el fin de su vida, Eisenstein escribió un relato<sup>2</sup> sobre la realización de *Potemkin* donde narra la decisión del grupo de trabajar sobre los episodios que podían ser filmados en el sur, y su búsqueda en pos de los últimos rayos del sol veraniego. Odesa iba a ser el escenario de una huelga de obreros del puerto y la manifestación después del amotinamiento del acorazado Potemkin. En el guión, cuarenta y dos tomas iban a cubrir dicho amotinamiento y los acontecimientos posteriores. Pero cuando Eisenstein vio la gran escalinata de mármol que descendía hasta el puerto de Odesa, se dio cuenta de que ése debía ser el escenario para la matanza de la multitud por los cosacos:

Creo que la naturaleza, las circunstancias, la puesta en escena en el instante de la filmación y el propio material filmado en el momento del montaje, pueden a veces ser más sabios que el autor y el director...

Los fragmentos (que preceden al cañoneo del acorazado) habían sido planeados primeramente para desarrollar la brutalidad de la represión de los cosacos por medio de varias etapas ascendentes (en la calle, en el patio de una imprenta, en las afueras de la ciudad, frente a una panadería) en una monumental escalinata, cuyos escalones iban a servir de vínculos rítmicos y dramáticos para las víctimas de la tragedia, destrozados sobre los mismos.

Ninguna escena de ametrallamiento en la escalinata de Odesa apareció en ninguna de las versiones preliminares ni en ninguno de los guiones preparados para el montaje. Nació en el instante por un contacto inmediato.

La anécdota de que esta escena comenzó a nacer cuando observé los saltos de los carozos de cerezas que escupía mientras me encontraba en la parte superior, debajo del monumento al duque de Richelieu, es, desde luego, un mito; muy colorido, pero absolutamente un mito. Fue el propio movimiento de los escalones que dio nacimiento a la idea de esa escena, y su línea fue lo que levantó la fantasía del director en una nueva "espiral". Y parecería que la aterrorizada corrida de la multitud por los escalones hacia abajo, no es más que la materialización de las primeras impresiones producidas al ver la escalinata.

Y, además, es posible que contribuyera a ello algún entretejer de la red de la memoria, alguna ilustración de una revista de 1905, un jinete en una escalinata velado por el humo, destrozando a alguien con un sable...

Además de esta idea decisiva surgió otra, con la que comenzó la filmación real: hacer del amotinamiento del Potemkin el episodio central de 1905; en la mesa de montaje, o quizá más tarde, se hizo presente que este único episodio contenía íntegramente lo que caracterizaba a toda la revolución. En el montaje final, se desechó todo el material salvo el de *Potemkin*, y así se produjo lo que ha sido llamado como el ejemplo más perfecto y conciso de la estructura cinematográfica.



Las memorias de Eisenstein refieren el descubrimiento de un sobreviviente barco gemelo del *Potemkin*, el Doce Apóstoles, que en 1925 estaba anclado en un abrigo de Sebastopol como navío almacén de minas, y su transformación en el acorazado *Potemkin*, para la gran escena del alcázar. Otro barco, el crucero *Komintern*, se utilizó para el episodio de la comida agusanada, y la mayor parte del resto de la acción requirió un navío que funcionara diligentemente. Respecto de las escenas cercanas al final de la película que mostraban toda la escuadra naval, y que causó un debate muy inquieto en el Reichstag alemán acerca de la envergadura de la flota soviética, Eisenstein reveló la sorprendente fuente de esas tomas: "viejas documentales de maniobras navales, ni siquiera de la flota rusa, sino de cierta potencia extranjera" (probablemente de la marina británica).

Mucho de lo logrado en *Potemkin* puede ser atribuido a la comprensión con que Eisenstein y Tisse trabajaron juntos. Aparte de la casi increíble eficiencia con que fuera filmada *Potemkin* (todas las tomas de la procesión del funeral fueron completadas en una mañana, todo el drama del alcázar se filmó en el último día),\* la ingeniosidad de Tisse era ideal para la inventiva de Eisenstein. La matanza en la escalera necesitaba una técnica de filmación tan original como los nuevos principios de montaje. Se instaló una cámara suspendida de un cable que corría a lo largo de los escalones pues las tomas con grúa eran casi desconocidas entonces en las películas rusas. Varias cámaras tomaron la escena simultáneamente. Se ató una cámara manual en la muñeca de un ayudante que corría, saltaba y caía (se trataba de una persona adiestrada en un circo). Por primera vez se incluyeron muchos elementos reales en una película, como la escena en una auténtica sala de máquinas, sistema que luego fue adoptado por la técnica de las documentales; el trabajo de John Grierson sobre la versión americana de *Potemkin* presta veracidad a la historia de que la escuela documentarista británica nació del último acto de *Potemkin*.

Aunque es un ejemplo clásico de una película no documental sin "papeles", *Potemkin* fue introducida en los Estados Unidos como ¡"interpretada por los actores del Teatro de Arte de Moscú"! Hay pocos actores en la película; en especial todos los directores asistentes de Eisenstein en el Proletkult,\*\* y Vladi-

\* El tumulto que se produjo durante la filmación de la escalinata llevó a un viajero francés, André Beucler, a suponer que de nuevo había estallado la guerra civil. (*Les Nouvelles Littéraires*, 15 de octubre de 1927.)

\*\* Levshin interpretó el primer oficial del barco que se ve; en

mir Barski, un director de cine que encarnó la parte del capitán Golikov, pero el Teatro de Arte de Moscú difícilmente podría haber reclamado para sí el jardinero de Sebastopol que interpretó el papel del sacerdote o el fogonero que aparecía como el médico de a bordo,\* para no mencionar las docenas de breves papeles vívidos, desempeñados tanto por la composición de Eisenstein y la cámara de Tisse como por los marineros y ciudadanos cuyos rostros se ven.

La importancia del montaje y la compaginación como proceso creador fue quizá la revelación más ampliamente reconocida de *Potemkin*. La sensación de miedo en el alcázar, de pánico y asesinato mecánico en los escalones, de tensión en el barco que espera, solo podía haberse transmitido por medio de este revolucionario método de compaginación. Lo que debe recordarse es que la construcción total y las composiciones de cuadro, a pesar de todas las maliciosas leyendas acerca de "felices casualidades",\* por el contrario fueron calculadas y llevadas a cabo con la mayor parte de las yuxtaposiciones en la mente. Las tomas realizadas en la escalinata se filmaron teniendo en cuenta la mesa de montaje igual que las famosas del final del cuarto acto —tres diferentes leones de mármol que se convierten en un solo león rampante en las manos del compaginador y en los ojos del público—. En otros tiempos, el movimiento de una película dependía en gran parte de la progresión lógica de la acción dentro de la secuencia de tomas. Eisenstein creaba ahora un nuevo ritmo cinematográfico al agregar a este contenido las cortantes longitudes variables y las libres asociaciones de las tomas, una técnica que surgía directamente de su interés en la investigación psicológica. Aparte de la estimulación en la conducta que se hacía posible por este método, *Potemkin* abría un nuevo campo de moldes rítmicos y dinámicas visuales.

El relato de la presentación pública de *Potemkin* no ha sido nunca contado en su totalidad, posiblemente porque le hubiera hecho poco favor a la administración de la industria cinematográfica de esa época. El 21 de diciembre de 1925 se exhibió por

---

forma casi idéntica con su caracterización de *Huelga*, Aleksandrov encarnó al oficial principal Giliarovski; Antonov interpretó a Vakulinchuk, Gonorov al marino que se ve más menudo. Matiushenko es encarnado por un ex oficial de marina que era al mismo tiempo consejero técnico para los detalles de época.

\* Aparentemente Agadzhanova-Shutko nunca perdonó el tratamiento altivo de su ambicioso guión, y algunas historias pueden ser adjudicadas a sus amigos.

primera vez en la noche del festejo del aniversario de 1905 que se realizó en el Teatro de la Ópera Bolshoi.

"Cuando llegó el día de la solemne reunión del festejo, estábamos todavía compaginando la película (después de dieciocho días en la sala de montaje).

Cuando ya era la hora de la exhibición, los últimos actos no estaban listos todavía.

El *cameraman* Tisse se dirigió al Teatro Bolshoi con los primeros actos terminados, de modo que pudiera iniciarse la función. Eisenstein lo siguió tan pronto como los actos siguientes estuvieron terminados. Yo me quedé pegando el último acto. Tan pronto como lo acabé salí con él, pero mi motocicleta rehusó llegar más allá de la Puerta Ibérica y tuve que correr desde allí hasta el Bolshoi.

Al subir a toda carrera los escalones hacia la casilla de proyección me alegré muchísimo al oír el ruido de aplausos que llegaba de la sala. Este fue el primer signo feliz del éxito de nuestra película.<sup>4</sup>

Es una lástima de que haya muy pocas pruebas contemporáneas de la opinión respecto de la primera de las muchas exhibiciones realizadas, pues este público de invitados debe haberse compuesto de los principales miembros del gobierno y de los representantes de todas las artes. Entre esta ocasión y la fecha del estreno público, el 18 de enero de 1926, parecería que hubiera un intervalo normal para la preparación de copias de exhibición y la organización de la distribución, aun cuando es de suponer que Goskino podría haber estrenado la película en el año del aniversario si se hubiera apurado un poco. Por el contrario, el 25 de diciembre Goskino presentó otra película destinada a dicho aniversario, *Nueve de enero*, dirigida por Viskovski. Esta demora da alguna base a la historia (que se contó después de la muerte de Eisenstein) de Waclaw Solski,<sup>5</sup> que entonces colaboraba con Goskino para las ventas en el extranjero. Sus errores pueden deberse a falta de memoria, lo que es natural después de veinticinco años, o a una menos disculpable tendencia a "forjar intencionadamente" su relato. La parte más creíble se refiere a la exhibición privada que puede haber tenido lugar entre las dos exhibiciones públicas:

Vladimir Maiakovski, el famoso poeta soviético, vio *Potemkin* conmigo. Su amigo, el poeta Aseiiev, había escrito los títulos para la película, y él siempre era leal con sus amigos. Inmediatamente después de la exhibición, Maiakovski y yo fuimos a ver al presidente de Sovkino, Konstantin Shvedchikov, un hombre de partido que una vez había escondido a Lenin en su casa antes de la revolución. Pero esto había sucedido hacía mucho tiempo, y en 1925 Shvedchikov era un burócrata soviético de pronunciados hábitos burgueses. No sabía nada sobre cine, pero le gustaban las producciones que Hollywood enviaba a Moscú con la esperanza de conquistar el mercado ruso. Sovkino compró unas pocas películas americanas, pero Shvedchikov acostumbraba a pasar horas

enteras disfrutando de ellas en su sala de proyección privada, y cuanto más trivial era la película más le gustaba. También era ligeramente antisemita y no le gustaba Eisenstein, a quien, en conversaciones privadas acostumbraba llamar "el hidalgo de Jerusalén".

Maiakovski tomó la palabra en primer término. Habló, como de costumbre, con voz tonante, golpeando la mesa con sus puños y el piso con el grueso bastón que en aquella época llevaba siempre consigo. Le pidió a Shvedchikov que exportara inmediatamente *Potemkin* y le dijo que quedaría en la historia como un bellaco si no lo hacía. Varias veces Shvedchikov trató de deslizar una palabra, pero en vano. Nadie podía decir nada mientras Maiakovski hablaba. El punto culminante de su discurso resultó más bien dramático. Cuando terminó se volvió para salir.

"¿Ha terminado?", preguntó Shvedchikov. "Porque si es así, quisiera yo también decir algunas palabras."

Maiakovski se detuvo en la puerta y replicó con gran dignidad: "No he terminado y no terminaré durante por lo menos quinientos años. Los Shvedchikov van y vienen, pero el arte queda. ¡Recuérdelo!"

Con eso partió. Yo me quedé y traté de discutir con mi jefe en términos más razonables, pero en vano. Solo más tarde, bajo la presión de cada vez mayor grupo de escritores y periodistas y también de algunos miembros influyentes del partido que apreciaban la película, Sovkino aceptó por fin enviar *Potemkin* a Berlín.

Cualquiera sea la historia que haya detrás de ese asunto, el hecho del triunfo de dicha película en Berlín es indiscutible.<sup>6</sup> Éste fue el comienzo de una serie de conmociones y triunfos en cada país donde la película fue exhibida —reacción que no parece haber finalizado todavía—. Lo que no resulta tan seguro es que el éxito berlinés de *Potemkin* haya obligado a los críticos soviéticos a prestar mayor atención a la película; esto pareciera ser posible sobre la base de que todas las reacciones de la crítica soviética fueron publicadas después de la presentación pública indicada y no de la exhibición en el Bolshoi. En una detallada queja posterior presentada a los directores de Sovkino, Maiakovski dijo, "En sus primeras exhibiciones, *Potemkin* fue relegada exclusivamente a las salas de segunda clase, y solo después de la entusiasta reacción de la prensa foránea se proyectó en las mejores".<sup>7</sup> Y también Lunacharski presentó elementos probatorios sobre este punto:

...tenemos muchos ejemplos de películas soviéticas que no recuperan su inversión y no tienen éxito. Es verdad que muchas merecen esa acogida, pero también existen otros factores de significado distinto. Se mantiene comúnmente en silencio el hecho de que *Potemkin* no tuvo éxito entre nosotros. Recuerdo la extraña impresión que experimenté cuando entré en la Primera Sala de Sovkino en la Plaza Arbat, decorada con un cartel que representaba un barco, y con acomodadores disfrazados de marineros. Encontré la sala medio vacía. Y se trataba de la primera proyección de *Potemkin*. Solo después de que el público alemán recibió con gran entusiasmo esa película se presentó aquí adecuadamente. Su mayor publicidad fue el deseo de ver una película que

conquistó para nosotros la primera victoria en el mercado cinematográfico extranjero.<sup>8</sup>

Antes del triunfo foráneo de *Potemkin* existía un concepto indiscutible acerca de la industria cinematográfica soviética: ninguna película de este origen con "valores de agitación" podía ser exhibida exitosamente en el exterior. Desde luego, el contenido revolucionario de que *Potemkin* estaba saturado no había interferido con su triunfo exterior; aun en aquellos países, como Francia e Inglaterra, donde fue prohibido públicamente, las exhibiciones privadas iban a atraer un enorme interés. Éste fue un golpe desagradable para aquellos directores que habían defendido sus películas con un "mínimo de agitación" por medio del mito de la frialdad hacia el arte bolchevique en el extranjero.

*Potemkin* ha sido el tema que sufrió mayor examen *post facto* que cualquier otra película. El propio Eisenstein ha proporcionado el mejor de esos análisis en su último escrito teórico; en un artículo se dedicó sobre todo a la estructura y contenido de su obra maestra:

*Potemkin* se parece a la crónica (o el noticiario) de un acontecimiento, pero se desarrolla como un drama.

El secreto de esto reside en el hecho de que el ritmo de crónica del acontecimiento corresponde a una composición severamente trágica. Y además, a la composición trágica en su forma más canónica: la tragedia en cinco actos... Esto fue posteriormente destacado por los títulos individuales de cada "acto".\* He aquí, en resumen, el contenido de los cinco actos:

*Acto 1º Hombres y larväs.* Exposición de la acción. Medio ambiente del acorazado. Comida agusanada. El descontento fermenta entre los marineros.

*Acto 2º Drama en el alcázar.* ¡Todo el mundo arriba! Negativa de comer la sopa agusanada. Escena con el lienzo alquitranado. ¡Hermanos! Negativa de hacer fuego. Amotinamiento. Venganza sobre los oficiales.

*Acto 3º Llamado de la muerte.* Neblina. El cuerpo de Vakulinchuk es llevado al puerto de Odesa. Duelo frente al cuerpo. Indignación. Manifestación. Se levanta la bandera roja.

*Acto 4º La escalinata de Odesa.* Fraternalización entre la costa y el acorazado. Botes con provisiones. Disparos de armas de fuego en la escalera de Odesa. El acorazado dispara sobre la "plana mayor del general".

\* Desde los primeros años del cine soviético, con su énfasis sobre las exhibiciones campesinas y viajeras, pocas veces equipadas con más de un proyector, los realizadores planearon cada acto como una unidad independiente que podía ser seguida con una (expectante) breve pausa. Los argumentistas y directores explotaban las posibilidades dramáticas de esta estructura física en partes. Tanto en *Huelga* como en *Potemkin*, Eisenstein fue más lejos dando a cada acto un título.

Acto 5º *Encuentro con la escuadra*. Noche de suspenso. Encuentro con la escuadra. Navíos. "¡Hermanos!" La escuadra rehúsa hacer fuego. El acorazado pasa victoriosamente frente a la escuadra...

Desde un minúsculo organismo celular en el acorazado hasta el propio organismo del acorazado; de un pequeño organismo celular de la flota hasta el organismo de toda la flota —así vuela a través del tema el sentimiento revolucionario de fraternidad—. Y esto se repite en la estructura de la obra que contiene este tema: fraternidad y revolución.

Sobre las cabezas de los comandantes del acorazado, sobre las de los almirantes de la flota del zar, y por último sobre las de los censores extranjeros, corre toda la película con su fraternal "¡Hurra!" igual que dentro de la misma película el sentimiento de hermandad que vuela desde el acorazado rebelde por encima del mar hasta la costa.<sup>9</sup>

Uno de los efectos curiosos de la película fue la sustitución de los hechos del amotinamiento del *Potemkin* por su revisión artística de los sucesos, en todas las posteriores referencias, aun hechas por los historiadores, de ese episodio.\* En parte la historia de la evolución de la película es lo que explica esa "revisión", pues así como todo el material de la película 1905 fue gradualmente suplantado por el único episodio del amotinamiento, ese episodio se presentó como una síntesis de toda la Revolución de 1905. Así, un episodio de esa revolución resultó transformado en el episodio simbólico de la misma. En el proceso de *Potemkin* a menudo se sacrificaron los hechos históricos en favor de la esencia dramática de la historia. Por ejemplo, en la realidad otros barcos se unieron al amotinamiento del *Potemkin*, y la matanza realizada por los cosacos se produjo en forma totalmente diferente. Eisenstein recibió una vez una carta de uno de los amotinados que le agradecía la película y se identificaba como "uno de los que estaban bajo la lona alquitranada". Eisenstein no tuvo valor para decirle que esa lona había sido una invención dramática, pero le llamó la atención cómo un testigo visual, un actor del suceso, después de la exposición del poder del énfasis, podía modificar su memoria del acontecimiento.

Otro aniversario mayor debía ser celebrado pronto: el de la Revolución de Octubre, y para este fin se anunció que a fines de 1925 Vsevolod Meyerhold iba a filmar para Proletkino el relato histórico de John Reed *Los diez días que sacudieron al mundo*. Pero esto no llegó ser sino otro proyecto cinematográfico de Meyerhold que impulsó a un periodista americano a decir a principios de ese año:

\* Cuando se compuso últimamente una ópera *Potemkin*, el libretista siguió la película y no los hechos.

Meyerhold, cuyo *Camino de acero* está destinado a cubrir el desarrollo de la industria del acero y presentar el conflicto titánico del hombre con el metal, es jefe de un grupo de cuatro directores elegidos entre sus partidarios que están realizando esta película en las minas reales, altos hornos y talleres de laminado...<sup>10</sup>

El inventor de la idea de dicho equipo hizo público otro manifiesto ese año:

Kinodrama es un opio para el pueblo. Kinodrama y la religión son armas mortíferas en las manos de los capitalistas. El argumento es un cuento preparado para nosotros por los literatos... ¡Abajo los relatos argumentales burgueses! ¡Viva por la vida tal cual es!<sup>11</sup>

Solo la edad y la oscuridad hicieron a Dziga Vertov menos estridente. Ni siquiera el éxito le hizo abandonar el empleo de la voz potente de Maiakovski, pero sin el ingrediente literario que Vertov despreciaba tanto. Y *Kino-glaz* había representado un éxito diferente, por lo que las dos películas siguientes de Vertov fueron encomendadas por las organizaciones soviéticas ajenas a la industria cinematográfica. ¡*Adelante, Soviet!* fue ordenada por el Soviet moscovita como película documental para ser exhibida antes de la elección de 1926. *Un sexto del mundo*, fue encargada por Gostorg (la agencia comercial de gobierno) como una propaganda circulante e internacional de los recursos y posibilidades del Soviet. Los dos trabajos fueron, por suerte, interpretados libremente por Vertov, como oportunidades para hacer películas poéticas de exaltación. ¡*Adelante, Soviet!* utilizó una simple estructura paralela: así son las cosas ahora; así eran antes; o, así suceden las cosas en nuestro país, y de este otro modo suceden en los países capitalistas. *Un sexto* fue la primera película de Vertov que se recibió en general con el beneplácito de la prensa rusa. Su propósito publicitario se perdía de vista en el más grande y complicado sistema de *cameramen* viajeros que Vertov había tenido entonces a su disposición. Si el espectador de los largos metrajes de Vertov tuviera el mismo inconveniente que yo experimento a veces —el de ser tan incapaz de identificar una parte o una foto de una “película de Vertov”, como acertar el número correcto de un ejemplar de *Kino-pravda*— podría, sin embargo, distinguir *Un sexto* por la preponderancia de su material exótico, pues Kaufman y otros *cameramen* del equipo habían llegado a los lugares más alejados de la Unión Soviética, en los que muchos de ellos nunca habían estado. Gostorg debe haber tenido mucho trabajo para “utilizar” la película de Vertov con propósitos de venta (la película se presentaba a su auditorio para que contemplara “nuestras victorias”), pero halló un pú-

blico satisfecho en todos los lugares en que fue exhibida; la primera proyección se realizó ante los delegados al décimoquinto congreso del partido en noviembre de 1926.

En 1925 y 1926 las salas, como apoyo de los estudios, se colocaron en igual nivel de autoridad. Por ejemplo, una sala podía hacer la publicidad de una película en cualquier forma que creyera atrayente para el público, y nadie salvo los realizadores o las revistas especializadas podía protestar, pero ineficazmente. Mientras *El casamiento del oso* fue proscrito en Berlín, una sala moscovita lo anunció como "presentado con gran éxito en las salas berlinesas". Otra sala de Moscú anunció: "Charlie Chaplin desempeña el papel principal de *Una mujer de París*", mientras otra de Perm debe haber irritado a Vertov al presentar *¡Adelante, Soviet!* como, "interpretada por los mejores actores cinematográficos rusos".

Afortunadamente para los realizadores rusos, la terminación de la NEP en la industria no significó la terminación de las películas extranjeras en las pantallas del país. El país productor con el cual se mantuvieron con gran firmeza las relaciones posteriores a la NEP fue Alemania, mientras las películas francesas retrocedieron a un lugar de menor importancia, como sucedió en general en todo el mundo cinematográfico de posguerra. En Rusia, el director francés más admirado era Gance, y Griffith y Cruze representaban a las películas serias americanas, mientras las obras alemanas eran notablemente familiares en toda su extensión. *El Dr. Mabuse*, de Lang, y sus dos partes de los *Nibelungen*, *Freudlose Gasse*, de Pabst, y *Letzte Mann*, de Murnau, habían sido exhibidos en Rusia a fines de 1925; a Lubitsch se lo conocía tanto por sus comedias como por sus espectáculos históricos, y a Oswald por sus películas sociales y sus hermosas tragedias de época. La distinta apariencia de las películas de FEX en 1926 puede ser vinculada con la tremendamente combativa influencia de los estilos y métodos alemanes. El 3 de marzo de 1926, después de un intervalo de un año, apareció su primera película popular, *La rueda del demonio*, titulada originalmente *Marino del Aurora*, drama de una banda de malhechores que realizaban saqueos en Petrogrado durante la guerra civil. El choque entre el contenido realista y el excéntrico tratamiento del FEX parece haber incrementado la fuerza de la película. Todos los elementos dispares fueron unidos por la fotografía dramática, expresiva, de tipo alemán, de su nuevo cameraman Andrei Moskvín, que se iba a identificar con toda la carrera cinematográfica de Kozintsev y Trauberg. La escena en un parque de diversiones de Leningrado es un ejemplo típico de la fructífera mezcla de realidad y fantasía:



En medio de montañas rusas, columpios gigantes, ruedas del diablo, y una multitud de un millar de personas en busca de diversión, bajo el estrépito y las risas, el sonido de los mazos y los tantanes, el chirrido de los organillos, y los brillantes fueos de artificio, se mueve el lírico tema de un encuentro de amor y azar.<sup>12</sup>

Otro paso en el progreso del FEX se logró gracias a la exhibición de las películas de Kuleshov, de *Huelga* y de *Potemkin* (aunque las películas de Ince le deben haber enseñado mucho), a juzgar por este fragmento de un guión que muestra a Vania Shorin, el marino, mientras echa a un malhechor de una asociación obrera:

- 1) Puerta de la sociedad.
- 2) En la escalera que lleva a la puerta: Vania Shorin y un grupo de malhechores.
- 3) Uno de ellos se mueve lentamente hacia Shorin.
- 4) Pone la mano en su bolsillo.
- 5) Rostro de Shorin.
- 6) El grupo de malhechores.
- 7) Algunos de ellos, más cerca.
- 8) Uno inhala el humo del cigarrillo y lo expela.
- 9) Detrás de Shorin la figura de un bandido que se acerca lentamente hacia él.
- 10) Uno de los bandidos chupa su cigarrillo...<sup>13</sup>

y sigue en la misma forma. Al leer esto parece tan normal hoy que nos resulta dificultoso comprender qué compromiso indicaba para la escuela de Moscú esta película de Leningrado. Después de ver *Huelga*, Kozintsev se dirigió al grupo FEX: "Todo lo que estamos haciendo es una tontería infantil; debemos ver *Huelga* una y otra vez, hasta que podamos entenderla y adoptar su influjo para nuestro uso".<sup>14</sup>

En *La rueda del demonio* la tendencia fantasiosa había hallado su salida más feliz en las figuras menores y más peculiares del relato. Era natural que el FEX buscara materiales que dieran aún una mayor oportunidad en cuanto a retratos y conductas excéntricas, aun en los papeles principales, y hallaron lo que necesitaban en su lugar más natural, las historias de Gogol. La técnica de éste, que proporcionó tanta inspiración a los novelistas y dramaturgos rusos modernos, también se convirtió en una fuente de temas para el cine soviético. Sus personajes grotescos y los detalles a plena luz estaban a disposición de un grupo de jóvenes actores y directores que buscaban material literario para una formal acción cinematográfica. El interés del FEX en Gogol era claramente tanto formal como literario. El subtítulo de *El abrigo* explica que es "una comedia a la manera de Gogol". Como agregado a la famosa historia, el argumentista Iuri Tinianov adaptó otra historia de Gogol, *News-*

ki *Prospekt*, para realizar un prólogo en tres actos, que mostraba una burlesca aventura juvenil del lastimoso empleado de *El abrigo*.

El estilo de la película, rama romántica del expresionismo, aparece claramente establecido en la dirección y actuación. Andrei Kostrichkin en el papel de Bashmachkin es estilísticamente el pobre sonámbulo de *Caligari*, que antes que producir terror lo experimenta. El sastre y su mujer realizaron interpretaciones que podrían haber sido hechas por dos acróbatas bien adiestrados. La fotografía de Andrei Moskvín, tan romántica o grotesca como lo exigían las escenas, mantiene al personaje del abrigo como un fetiche, y observa al empleado con heroicos y vigorosos ángulos de cámara durante tanto tiempo que se lo ve envuelto en ellos; y lo enfoca sin piedad desde arriba una vez que le ha sido quitada la prenda. El tratamiento del robo en la nieve, en manos de Moskvín, es especialmente expresivo. Enei, el decorador, contribuyó tanto en espíritu como en la marcha de la película con interiores y escenas callejeras vigorosamente características. El esfuerzo coordinado de todos los participantes para obtener una unidad que recuerda uno de los más perfectos resultados de la colaboración de Mayer, Murnau, Freund, Herlith-Röhrig, y Jannings en *Der letzte Mann* (*El último de los hombres*), es quizá un modelo que el FEX siguió en este caso.

Muchos años después Kozintsev describió la impresión que le causó dirigir su primera película de "ambiente" en un estudio que se destacaba por esta clase de realizaciones:

Quando fuimos a trabajar al cine soviético, hallamos a la productora de Leningrado llena de películas históricas que habían sido tomadas desde un punto de vista ingenuamente naturalista.

Todos los generales, zares, soldados, etc., habían sido captados en forma primaria para hacer resaltar los elementos del departamento de vestuarios, del que tan orgullosa estaba la productora. Enfocaron las vestimentas con los actores dentro de ellas. Ésa era la actitud básica de esa época.

Nosotros necesitábamos entonces remplazar este superficial desfile de vestimentas históricas en la película por un sentimiento de la época, en otras palabras remplazarlo voluntariamente por un estilo general y no con el naturalismo de los detalles. Desde el punto de vista del *cameraman* estábamos interesados en obtener una fotografía extremadamente pictórica. Necesitábamos apartarnos cuanto fuera posible de la forma externa de la ropa pues deseábamos llevar al público la atmósfera de la época.<sup>14</sup>

Para Kozintsev y Trauberg, *El abrigo* fue una incursión satisfactoria en el exótico y ligeramente ridículo pasado, una incursión que hallaría muchas secuelas de éxito en el futuro. Antes

dé dedicar varios años a ese pasado hicieron otro intento con un tema contemporáneo, en *Bratishka*, "una comedia sobre un camión", con todos los elementos que uno supone que el FEX emplearía en este tema: sorpresivas tomas de vehículos en una ciudad moderna, un inquieto asunto amoroso entre un chófer y una muchacha conductora de tranvías, y escenas líricas realizadas en un camión volcador.

La campaña contra la religión lógicamente iba a emplear con éxito los medios dramáticos y satíricos del cine. Sin embargo los únicos ataques contra la Iglesia Ortodoxa que tenían fuerza eran los pasajes de películas con fines más amplios, como *Lo viejo y lo nuevo* de Eisenstein o *La tierra* de Dovzhenko. Las películas puramente antirreligiosas han estado desprovistas de interés, lo que quizás evidencia que es necesario algo más que un lema negativo para inspirar a un buen realizador. La política soviética en esta materia ha variado tan a menudo que el argumentista o el director prefieren evitarla como tema central más bien que ver su libro o película, producido con una política determinada, ser arrinconado por un cambio de posición.\* Una de las primeras películas "ateas", *El hacedor de milagros* (dirigida por Panteleiev, y estrenada el 22 de noviembre de 1922) permaneció en circulación durante mucho tiempo sostenido por la aprobación de Lenin: su viuda señaló que él la había visto y alabado. Otras fueron *El padre Serafín* (también dirigida por Panteleiev en 1922) y *El presbítero Vasili Griaznov*, realizada por Goskino en 1924 (dirigida por Sabinski y fotografiada por Tisse), que muestra la manufactura de las "reliquias santas". La película más ambiciosa presentada sobre este tema fue *Cruz y máuser* (estrenada el 8 de noviembre de 1925) sobre el espionaje de los sacerdotes católicos en favor de una potencia extranjera y su provocación de pogroms.

La política sobre la religión judía fue menos variable, pues respecto a ella se trataba de cultura de minorías que debía ser alentada y protegida. Un personaje religioso en películas soviéticas sobre la vida judía podía ser tanto el cómico de una obra como el villano. Ni siquiera el sionismo era un tema demasiado escabroso para un tratamiento cinematográfico; y una vez establecida la Región Judía autónoma de Birobidjan (1934), se le prestó considerable atención en las películas. Más tarde, cuando

\* Éste fue un factor en el destino de *La pradera de Bezhin* (1935-1937). Existía un riesgo similar con el tema de las relaciones internacionales. He conocido películas que atacaban a Polonia y a Turquía que fueron dejadas aparte silenciosamente antes de su producción o estreno, cuando las relaciones con esos países mejoraron. Y, desde luego, el pacto con Alemania de 1940 obligó a archivar por un tiempo todas las películas antinazis, inclusive *Alejandro Nevski*.



seriamente. En cambio, Protazanov hizo varias películas mucho menos grandiosas y posiblemente más interesantes, las primeras dos en una forma que llegó a asociarse con su nombre, la comedia satírica: *El sastre de Torzhok* (encargada como publicidad para Préstamos y Rifas del Estado) y *El caso de los tres millones* (o *Tres ladrones*, de la novela italiana de Umberto Notari \*) ambas con casi el mismo reparto, Ilinski, Ktorov, Zhizneva, que iban a trabajar también en sus comedias posteriores. Aunque *Tres ladrones* fue desaprobada como "una ordinaria comedia de salón", las dos comedias obtuvieron un agradable éxito de taquilla, pero su película siguiente llegó más allá de las esperanzas del estudio. Fue *El cuarenta y uno*, basada en un cuento de Lavreniov sobre la guerra civil en el Turquestán.

Durante la guerra del desierto, un destacamento del ejército rojo encuentra la caravana de escolta de un oficial de la Guardia Blanca. El mejor tirador de los soldados rojos era una muchacha. Ella dispara a su víctima "cuarenta y uno", el teniente blanco, pero falla. Al capturar a la caravana, los rojos toman prisionero al teniente, un correo. Las circunstancias y aventuras separan eventualmente a la muchacha y su cautivo de los demás. Un romance en una isla desierta termina cuando son rescatados, pero antes de que un barco enemigo pueda llegar a la costa de los amantes, ella cumple con su juramento y dispara a su "cuarenta y uno", único hombre a quien amó alguna vez.

La exigencia inusitada de un reparto para dos personajes, la mayor parte de la película, hizo vitales los papeles de la muchacha y el oficial, y se confiaron a dos actores probados. Vera Maretskaia e Ivan Koval-Samborski, después de lo cual Protazanov fue al mar Caspio para seleccionar los lugares destinados a las escenas exteriores. Los preparativos marchaban viento en popa cuando Maretskaia enfermó. El asistente de Protazanov, Iuli Raizman debió encargarse de la difícil tarea de remplazarla enseguida. Envió a Protazanov trozos de películas con pruebas de candidatas, mientras aquél esperaba en Bakú, y la actriz elegida fue Ada Voitsik, recién graduada en el curso de actores de cine del GTK. Raizman la había visto en la interpretación de un papel en una película de práctica fílmica, dirigida por el hermano de ella. Describió sus temores juveniles durante la prueba, en su primera entrevista con Protazanov en su hotel de Bakú, y le adjudicó al director todo el crédito de su extraordinaria, casi salvaje interpretación de Mariutka.

\* Filmada dos veces antes: en 1916, como *Ladrón* con Maksimov y Baranovskaia; en 1923, como *Candidato a presidente*, dirigida por Chardinin.

Iakov Aleksandrovich siempre nos explicaba cada cosa por adelantado, y con todo detalle: no solo qué toma iba a ser filmada y cuántos metros iba a tener, sino lo que en la película terminada ocurría antes y después, y hasta por qué íbamos a filmar esa toma en particular en ese momento. Protazanov nos explicaba tanto el proceso técnico como el creador del medio cinematográfico; y hasta nos introducía en los misterios de la fotografía: por qué esperábamos tal sombra, o por qué utilizaba Iermolov determinado objetivo.<sup>17</sup>

A pesar de todos sus aspectos extraordinarios, la filmación de *El cuarenta y uno* se realizó en tiempo *récord*, en dos meses, incluso el rodaje en los lugares alejados. Su tipo, como original historia de amor ruso en un estilo de película del oeste de Ince, contribuyó a lograr un éxito internacional. Tan completo, por cierto, que treinta años después se realizó otra versión, posiblemente para el mismo mercado.

En esta época se produjeron dos importantes contactos no comerciales con el mundo cinematográfico extranjero. La Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925 en París reconoció el valor, en forma peculiar, de cuatro películas soviéticas. Protazanov fue recompensado con diploma de honor (segunda clase) por *Aelita*; Eisenstein, con medalla de oro (tercera clase) por *Huelga*; Bassaligo, con medalla de oro (tercera clase) por *De las chispas, llamas*; y Vertov, con una medalla de plata (cuarta clase) por *Kino-pravda*. Pero esas recompensas no fueron dadas por las películas, ya que no se envió ninguna a París, sino a las fotografías y carteles hechos para las mismas, de modo que es difícil dar crédito a las películas o los directores por esos premios.

Otros más tangibles y directos fueron dados por Mary Pickford y Douglas Fairbanks en su visita a Moscú de julio de 1926. Parece que hicieron el viaje más por curiosidad que por razones comerciales (y las multitudes de sus aficionados moscovitas mostraron igual curiosidad), pero se realizó un negocio: Fairbanks llevó *Potemkin* a los Estados Unidos, y sus alabanzas atrajeron al público en todas partes. Además pidió a Eisenstein que lo acompañara a Hollywood, y ésta fue la primera de varias invitaciones semejantes. Ninguna otra película exhibida a los visitantes les interesó tanto aunque se les mostró todo lo nuevo que tuviera algún interés. Se tomaron muy en cuenta sus reacciones y nunca se olvidó que la Pickford y Fairbanks no tuvieron nada que decir sobre *Tres ladrones* cuando abandonaron la sala de proyección. Leningrado tuvo un gesto de reciprocidad con el cine internacional en una muestra realizada en enero de 1926, en conmemoración del trigésimo aniversario de la invención de Lumière. Un proyecto relacionado con esto (pero no realizado) fue propuesto por Iutkevich y Levshin: FOF, *Film*

acerca del film, sobre la historia del cine, y la descripción de cómo se hacían las películas.

El director que iba a realizar una de las grandes imágenes de la revolución de 1905 estaba ocupado con su propia educación durante la mayor parte del año aniversario, pues una vez que Pudovkin realmente comenzó a trabajar en *Mecánica del cerebro*, en mayo de 1925, continuó esa labor con lentitud y a menudo interrumpiendo su marcha durante el año siguiente. La gran cantidad de experimentos que debían ser filmados, la distancia entre el estudio moscovita y el laboratorio de Pavlov en Leningrado, consumían más que el tiempo normal de producción, particularmente porque nunca existió un guión formal para trabajar sobre él. Contribuyó a causar demoras el que los delicadamente "condicionados" animales que actuaban se apartaban con facilidad de sus hábitos naturales por el ruido des acostumbrado del aparato de filmación.<sup>18</sup> Eventualmente, el personal aprendió a esconderse lo mismo que a ocultar la cámara de los animales como se hizo de los niños que se muestran en la película. El entusiasmo de Pudovkin por el tema científico, y el cuidado y atención que prestó a cada detalle y a cada demostración científica observada, todo indica que *Mecánica del cerebro* fue una especie de tesis de estudio para este discípulo de Kuleshov. El profesor Burankov, del Instituto Pavlov, quedó tan impresionado por la concentración y método de Pudovkin que le ofreció un puesto como ayudante. Otra persona que demostró poseer el temperamento apropiado para la labor fue el cameraman Anatoli Golovnia, y su trabajo con Pudovkin en esta película determinó su carrera casi exclusiva en las películas de aquél. Su primer trabajo juntos, cuando Golovnia era ayudante de Levitski en *El rayo mortal*, continuó con la comedia *Fiebre ajedrecística*. *Mecánica* les demostró que estaban hechos exactamente uno para el otro, pues constituían una asociación ideal semejante a la de Tisse y Eisenstein. Veinte años más tarde, Pudovkin dijo en una entrevista:

La única significación que tiene esa primera película mía es que comprendí que podía trabajar a mi manera. Hasta entonces tal idea me parecía completamente imposible para mí, aunque Kuleshov me aseguró que estaba completamente capacitado para...<sup>19</sup>

Mientras Pudovkin continuaba sus tomas para Pavlov, su mejor argumentista preparaba su primera colaboración mucho antes de que aquél supiera que iba a dirigir *La madre*. El primer intento de Natan Zarji para adaptar la novela de Gorki no lo satisfizo: le pareció demasiado sentimental. Más tarde, el primer director designado para la película, Zheliabuzhski, no

pudo hallar la actriz conveniente para el papel principal. Hasta le pidió a Zarji que volviera a escribir el argumento y transfiriera el papel de la *madre* a un *padre*, que sería interpretado por Moskvín.<sup>20</sup> Zheliabuzhski y Moskvín dejaron la idea de lado, y entonces Aleinikov, de la administración de Mezhrabpom, le propuso la película a Pudovkin. En otra de las pausas durante la filmación de *Mecánica*, una de las cuales ya había producido *Fiebre ajedrecística*, Pudovkin aceptó con entusiasmo y comenzó a trabajar con Zarji antes de terminar su película científica.<sup>21</sup> Volvieron al argumento original, esperando tener mejor suerte con el problema del reparto, y desarrollaron su simple tema: una oprimida madre de la clase trabajadora que se levanta hasta una conciencia política debido a la actividad revolucionaria de su hijo. Zarji fue también alentado para que tratara la novela de Gorki en una forma más libre de lo hecho hasta entonces, y que su argumento llegara a ser más bien una transformación que una "adaptación".\* Al describir recuerdos del movimiento revolucionario de 1905 y 1906, especialmente en la ciudad de Tver, Zarji creó un guión que purificaba y simplificaba la novela más indefinida de Gorki hasta una estructura casi clásica. El personaje del padre, por ejemplo, que ilumina la película tanto dramática como socialmente (y aparece en forma destacada en los primeros tres actos) no se encuentra en la novela. La dramatización de la escena del juicio fue inspirada en el de *Resurrección*, de Tolstoi. Zarji proporcionó a Pudovkin el material y la forma perfectos no solo para una demostración de todo lo aprendido con Kuleshov, sino para una muestra inolvidable de Pudovkin como artista de cine, el hombre cuyas tres conmovedoras experiencias filmicas habían sido *Intolerancia*, *Una mujer de París* y *Potemkin*.

En el argumento, Zarji y Pudovkin establecieron conscientemente una forma de sonata: primero y segundo acto —*allegro* (cantina, casa, fábrica, huelga, caza)—; tercer acto —un fúnebre *adagio* (padre muerto, escena entre madre e hijo)—; cuarto y quinto acto —*allegro* (policía, búsqueda, traición, arresto, juicio, prisión)—; sexto y séptimo —un acelerado, furioso *presto*

\* A Gorki no le gustaban las noticias de la transformación de su novela en una película que solo estuviera vinculada, en general, con su obra. Pidió ver la película terminada. Aunque las películas soviéticas estaban prohibidas en Italia, una copia de *La madre* fue admitida en Capri para que Gorki la viera en privado. No he encontrado ningún registro de su reacción, pero se cuenta que dio su aprobación a regañadientes. Otra señal de sus sentimientos puede hallarse en un discurso posterior: "Los hombres de letras deben tomar una parte más activa en la labor cinematográfica. Nosotros, los literatos, debemos hacer los argumentos; es nuestro oficio".



(deshielo de primavera, manifestación, revuelta en la prisión, ruptura de hielo, matanza, muerte del hijo y la madre)—. Esta temprana consideración por el *tempo* es un factor que contribuyó a la notable armonía rítmica de *La madre*.

Muchos de los difíciles problemas del reparto fueron resueltos por Mijail Doller, excelente asistente de Pudovkin, cuya labor teatral en los trece años anteriores lo había relacionado con el personal de actores disponibles. A él se debe no solo el reparto de muchos de los vividos "pequeños papeles" de la película, sino que también trajo a Baranovskaia y a Batalov del Teatro de Arte de Moscú.

La administración de Mezhrabpom-Russ había propuesto para el papel de la madre (Pelageia Vlasova) a una de las populares actrices de carácter de Moscú, Maria Blumenthal-Tamarina. No se ajustaba a la imagen que tenía Pudovkin de la madre, pero él no sabía cómo imponerse y además no tenía ninguna para sugerir. Solo por el apoyo y aliento de Doller se resolvió este dilema. Eligió a Vera Baranovskaia para el papel, pero ella no lo consideró adecuado y ¡Pudovkin pensó lo mismo! Sin embargo, el empeinado Doller la hizo vestir para el papel como lo imaginaba y le pidió que se sentara en la escalinata del estudio en cualquier forma que le sugirieran las ropas que llevaba puestas. Cuando llevó a Pudovkin a verla, solo bastó una mirada a esa figura inmóvil para que aquél se convenciera de que era la única actriz para ese papel. Posteriormente, ella hizo que todo el personaje se le presentara tan vivo como nunca lo había sido antes. También Nikolai Batalov se resistió a tomar el papel del hijo, Pavel, pero fue convencido por todos, inclusive el estudio, para el que había trabajado en *Aelita* y, durante poco tiempo, como el héroe de *Su llamado*.\*

Además para el papel del padre Doller sugirió a Chitiakov, discípulo de Kuleshov, que había sido un atleta peso pesado. Los personajes secundarios se encarnaron con el mismo cuidado, en general a elección de Doller. Para el coronel de la escena del arresto de Pavel, halló un ex oficial del ejército zarista que se interpretó a sí mismo. El oficial subordinado de esa escena fue desempeñado por Pudovkin, quien desde entonces interpretó breves papeles en sus películas (también hábito supersusticioso de Alfred Hitchcock) y además disfrutó trabajando en películas de otros directores.

\* La enfermedad de Batalov (tuberculosis) requirió su remplazo en esa película por Koval-Samborski (que interpretó el amigo de Pavel en *La madre*).

Considero como comparativamente provechosa la breve parte que desempeñé en *La madre*, donde interpreté a un oficial, un rata de la policía, que viene a buscar a Pavel a su casa. Recuerdo que para este papel, por hábito de mi antigua práctica (con Kuleshov), me basé en especial en los rasgos externos de su imagen. Comencé por cortarme el cabello *en brosse*, me dejé crecer el bigote y me puse un par de anteojos. Por contraste con el uniforme militar, que siempre presta cierto aire de masculinidad y bravuconería al que lo lleva, me parecía que las gafas destacarían especialmente la debilidad y el carácter degradado de un típico oficial soplón de policía.

Recuerdo que la única actitud interior sobre la que traté de basar mi actuación fue de hastio y amarga melancolía, lo que me pareció que provocaría en el espectador un sentimiento vívido del rigor del mecanicismo policial...

También recuerdo que toda la labor de esta breve parte estaba muy unida al desarrollo de la compaginación. La somnolienta, aburrida y amarga figura del oficial de policía, en general mostrada en tomas generales o en tomas medias, se cambiaba a propósito en primeros planos y grandes cabezas cuando, en el transcurso del papel, comenzaba a mostrar destellos de interés en la caza cuando husmeaba el rastro.<sup>22</sup>

Una vez el reparto ya completamente resuelto, se presentó otro obstáculo; detalles de este problema fueron registrados felizmente por M. N. Aleinikov, el ejecutivo que tanto admiraba el guión terminado de *La madre*.<sup>23</sup> El presupuesto para la producción de *La madre* se estimó en 85.000 rublos y el Prom-Bank rechazó esta cantidad, pues era más alta que el presupuesto término medio del estudio (*El jefe de estación* costó 50.000), y porque iba a manejar este riesgo un director aparentemente inexperto. Las noticias de esta objeción casi arruinaron la moral de Pudovkin, y solo por sugestión de Aleinikov comenzó la producción de todos modos, dejando que él discutiera con el banco, y en esta forma recuperó su capacidad para el trabajo.

En parte por temor de que ciertos actores, necesarios para el ambiente de la película pudieran conseguir otro trabajo antes de que las escenas fueran tomadas, Pudovkin comenzó con los últimos actos. Las primeras tomas fueron las de Pavel cuando es llevado frente al Palacio de Justicia para ser juzgado, y las de su partida, cuando su madre le pide perdón. Esos exteriores fueron filmados en Moscú, para los que se utilizó el frente y la escalinata del Primer Hospital de la Ciudad. Los primeros 400 pies cumplieron dos grandes propósitos: determinaron el estilo de la película —una de esas primeras tomas, la poderosa composición del policía de pie, ha sido llamada “un ejemplo de escorzo que se ha vuelto ‘clásico’ en la práctica cinematográfica” — y convencieron al departamento de contaduría; el Prom-Bank aseguró los 85.000 rublos sin más vacilación.

En Iaroslavl, donde el personal fue a filmar el hielo ya resquebrajado del Volga, Doller se demostró como el asistente

de dirección ideal. Para la escena en que Pavel se escapa a través del hielo roto Batalov rehusó poner en peligro su vida, y encontraron un deportista local para doblarlo:

Se encargaron botas con garfios para él; fue instruido y se ensayó la forma de correr. Esperaron dos semanas para que el hielo se rompiera. Una mañana el Volga comenzó a moverse. El deportista se colocó con rapidez la ropa de Pavel y todo el grupo corrió excitado al río y se preparó para tomar ese momento vital de la película. El deportista bajó a la orilla, miró el hielo, lo probó con el pie y anunció: "El hielo está demasiado esponjoso; es imposible correr sobre él". No hubo forma de convencerlo. Pudovkin estaba desesperado, pues lo último que esperaba era esa decisión. Y el hielo se hinchaba, crujía y se rompía. Entonces Doller, sin una palabra, se vistió con la ropa de Pavel y se metió en el hielo. Corrió a lo largo del río, saltando por encima de una brecha, pasó de uno a otro bloque. Y Golovnia filmó todo...<sup>25</sup>

Para la escena de la manifestación del 1º de mayo en que la policía montada atropellaba, el estudio permitió utilizar solo doscientos comparsas pagados, pero Doller sintió que esa pequeña cantidad echaría abajo el significado de la escena; entonces fue de fábrica en fábrica en Tver, donde estaban filmando, explicó la historia de la película, su tema revolucionario y pidió comparsas voluntarios. Cuando se tomó la escena, aparecieron setecientos obreros de Tver. Como se sentían avergonzados de correr a lo largo de la calle, tanto Doller como Pudovkin los dirigieron, y corrieron delante de los caballos. Cuando Pudovkin no se sintió satisfecho con el efecto de pánico producido por sus voluntarios, creó uno real con un cambio no anunciado en la dirección tomada por los caballos, y tanto él como su asistente ideal corrían con los demás en medio de la multitud.

Hacia el final de su vida, en una entrevista con Jeanne Gauzner, Pudovkin dio un asombroso motivo negativo para la realización de *La madre*:

Antes que nada en esa película en lo posible traté de permanecer apartado de Eisenstein y de lo mucho que Kuleshov me había enseñado. No veía cómo me era posible limitarme, con mi orgánica necesidad de emociones internas, a la seca forma predicada por Kuleshov... Siento fuerte inclinación hacia la gente viviente que yo deseaba fotografiar y cuyas almas deseaba sondear, tanto como lo había hecho Eisenstein con el alma del *Acorazado Potemkin*.

Sin duda se encontraba Pudovkin en un momento de abatimiento en la época de esa entrevista, culpable de su tono negativo, y de su rechazo acerca de las influencias que le habían ayudado a hacer de *La madre* la obra tan fuertemente individual que es. En otra entrevista anterior, efectuada antes del

estreno de *La madre*, Pudovkin (o quizás el reportero) fue provechosamente ingenioso al describir el enfoque de la composición de la película, no muy distinto del trabajo de cámara de Andrei Moskvín en *El abrigo*:

El cameraman y yo hemos tratado de usar ángulos de cámara que aumentaran la impresión producida por el actor. Un hombre que alzaba arrogante la cabeza debía ser filmado desde abajo, una cabeza que se deja caer exhausta debía filmarse desde arriba, etcétera.

Al componer esas tomas tratamos de llenarlas eficientemente con la acción requerida. Cada vez que notábamos algún lugar muerto en el borde de un cuadro lo eliminábamos, para no dejar nada inútil o superfluo en la composición.<sup>26</sup>

Al año siguiente, durante su trabajo *El fin de San Petersburgo*, Anatolí Golovnia escribió con el mismo objeto:

Al mostrar el desarrollo de una situación en una película habitualmente se altera la imagen psicológica del protagonista. Por ejemplo, la oprimida mujer (en *La madre*) se transformará en una heroína, dispuesta a sacrificarse a sí misma. En el camino que el actor debe tomar para realizar esto, debe estar acompañado por el cameraman. Debemos filmar su imagen inicial de una mujer oprimida y humillada desde un punto de vista ligeramente superior, con una luz áspera y chata y en composiciones mezquinas y secas... Su imagen final, la de una heroína llena de fuerza titánica, tendrá que ser filmada desde abajo, no concentrándose ya en la textura de su rostro, sino dando el máximo de poder a toda la cabeza y la cara.<sup>27</sup>

Mientras trabajaba en *La madre*, Pudovkin formuló su declaración más elevada y constructiva acerca de su objetivo en la composición:

...los más grandes artistas, aquellos técnicos que sienten más agudamente el cine, profundizan su labor con detalles. Para hacer esto descartan el aspecto general de la imagen y los puntos de intervalo que son inevitablemente concomitantes con cada acontecimiento natural...

Al desaparecer el perfil obvio y general y al aparecer en la pantalla algunos de los detalles profundamente ocultos, la representación cinematográfica alcanza el punto más alto de su expresión externa.<sup>28</sup>

Entre sus ejemplos de escenas seleccionadas con detalles significativos se encuentran tanto algunas de *Intolerancia* como de *Potemkin*. Otro favorito de Pudovkin, *Una mujer de París*, puede haber sido citado con facilidad respecto al mismo poder.

Pudovkin oyó y vio cada toma de sus películas antes de filmarlas... Al tomar la escena de la madre sentada frente al féretro de su marido, Pudovkin (y Baranovskaia) buscan la pose que mejor sugiere la sensación de que la madre ya ha estado sentada allí largo tiempo,

erguida e inmóvil. Pudovkin deseaba sugerir gráficamente el sentido de vacío y silencio que la rodea. Kozlovski y yo quitamos todo lo superfluo del escenario. Quedó en la composición solo la figura negra de la madre, la sábana blanca sobre el cadáver, el ataúd abierto, las paredes grises. (Ver foto de esta escena, lámina 1-9.)

Durante la filmación hablábamos en voz baja, y caminábamos en puntas de pie. El lavabo fue tomado por separado. Pudovkin (me) dio una sola indicación: "Fílmelo en tal forma que el agua pueda ser oída".<sup>29</sup>

En *La madre*, al estar unificada en forma poco común en un estilo gráfico, a menudo la imagen parece haber sido científicamente despojada de toda distracción, forzando al pequeño, y en apariencia involuntario gesto o parpadeo de un ojo sobre el espectador, y en esto Pudovkin tuvo la colaboración de Golovnia y la del igualmente sensible decorador, Kozlovski. Desde luego, Kuleshov fue quien enseñó a Pudovkin el valor dramático de esa *puntuación* cinematográfica, aunque la práctica de *Mecánica del cerebro* haya reforzado la lección. Por comparación con esas imágenes detalladas, sus numerosas fuentes aparecen casi embarulladas u ornamentales, el "Bollo" de Velázquez inspiró el famoso ángulo de cámara del monumental policía; "El patio de la prisión" de Van Gogh (según Doré), la escena de la prisión para la hora del ejercicio; el cuidadoso realismo compuesto de Degas, el macilento período azul de la pintura de Picasso y los grabados de Käthe Kollwitz, todo contribuyó a la representación gráfica de la madre; los tres "Jueces" de Rouault ayudaron a Pudovkin a caracterizar a los tres jueces.

Más importante que cualquiera de las composiciones individuales de *La madre* es su continuidad de la tradición Griffith-Eisenstein de la cámara como un *observador* activo más bien que simple espectador. Lunacharski señaló que la película llevaba en sí el convencimiento de que un *cameraman* extraordinario había estado presente en los acontecimientos reales. El efecto de la fotografía de los actores es especialmente emotivo. Pudovkin ha contado cómo establece relaciones personales con cada actor en sus películas,\* método que, en particular en *La madre*, lo pone íntimamente en contacto con el espectador, y esto contribuye a que sea la película más lírica y directa de este rico período del cine soviético. *La madre* fue probablemente la que inspiró a Moussinac su famosa comparación: "*Un film d'Eisenstein ressemble à un cri, un film de Poudovkine évoque*

\* Hasta tal punto que cuando él interpretó su breve papel en *La madre*, a Baranovskaia le resultó muy difícil desarrollar su escena con él, pues se había acostumbrado al director amigo, y extrañaba su dirección.

*un chant.*" (Una película de Eisenstein parece un grito, una de Pudovkin evoca una canción.)

Durante la producción de *La madre*, Pudovkin completó dos folletos para una serie de manuales prácticos de la realización cinematográfica, publicados por Kinopechat: "El argumento cinematográfico" (64 páginas) y "Director y material del cine" (92 páginas). Su circulación en Rusia fue enorme: el segundo apareció en abril de 1926, en una primera edición de 7.000 ejemplares a 50 copecs. Resulta ahora difícil creer que la articulada y segura voz de esos folletos era la de un hombre que casi no había producido labor artística independiente. Los dos manuales se publicaron juntos en el exterior<sup>30</sup> y se convirtieron en lectura internacional común tanto sobre teoría como sobre práctica cinematográfica, aceptada y convertida en "evangelio" más allá de las esperanzas del autor. En realidad, después de *La madre*, Pudovkin se apartó tanto de sus puntos de vista de esa época, que la corrección de dichos manuales fue un deseo acariciado pero nunca realizado.

La más asombrosa (entonces) declaración a los lectores extranjeros inicia la introducción de la edición alemana: "El fundamento del arte cinematográfico es el *montaje*", y, "La película no significa *tomar* sino *construir*, construir con las tiras separadas de celuloide que constituyen la materia prima". El proceso del montaje no es lo único que engrandece a *La madre*, pues uno puede aprender más de los valores que Pudovkin puso en esa película que de las masas de *El fin de San Petersburgo* (1927) o del técnico *tour-de-force* de *Tormenta sobre Asia* (1928). El experto montaje sobre el movimiento humano de *La madre* ha sido más ampliamente absorbido por la técnica general del cine que sus proposiciones más abstractas sobre compaginación. El ejemplo más claro del trabajo de Pudovkin del montaje asociativo de las tomas lógicamente desvinculadas para formar una síntesis plástica, es aún el episodio de la alegría de Pavel ante las noticias que recibe en la prisión:

Fotografiar un rostro que se levanta con alegría hubiera sido chato y desprovisto de efecto. Por lo tanto, mostré el juego nervioso de sus manos y un gran primer plano de la parte inferior de su cara, la sonrisa en las comisuras de los labios. Compaginé esas tomas con otros materiales variados: tomas de un arroyuelo, henchido con la rápida marea de la primavera, del juego de los rayos de sol que se quiebran en el agua, pájaros que se zambullen en el estanque del pueblo, y por último un niño riendo.<sup>31</sup>

Toda la película demuestra que los sentidos del olfato (taberna, primeras horas de la mañana), tacto (cieno, puñetazo), y oído (goteo del agua, corriente rápida) no podían haber sido

transmitidos en forma más intensa con ningún otro método. El montaje de *La madre* es el éxito lógico de la compaginación disyuntiva introducida por Edwin S. Porter, ampliada por D. W. Griffith y otros, y analizada por Kuleshov. Aunque en una directa oposición teórica con el montaje de *choque* de Eisenstein, Pudovkin usó un método de *encadenamiento* más allá de la construcción "ladrillo por ladrillo" de Kuleshov.

Aleinikov menciona un rasgo personal que tiende a comprobar la importancia crítica que tenía la compaginación para Pudovkin:

Es interesante notar que la calma y la confianza que nunca abandonaron a Pudovkin mientras estaba filmando realmente, cambiaban súbitamente ante la mesa de montaje. En el calor del rodaje, mientras estaba en estrecho contacto con el libretista, los actores y el *cameraman*, Pudovkin podía con facilidad aguantar las opiniones que llegaban del lado de sus ex partidarios. Pero mientras compaginaba, estaba tan nervioso que reaccionaba ante cada observación dirigida a él como la de ser un cautivo de un libretista tan "fuera de moda" como Zarji, o que ciertos métodos artísticos también "fuera de moda" eran introducidos en su película por el Teatro de Arte.\*

Cuando los públicos extranjeros vieron *La madre* un año después de *Potemkin*, quedaron asombrados de que dos obras tan poderosas, tan diferentes en estilo, pudieran llegar de un país que no había mostrado al mundo ningún especial carácter nacional en sus películas. Ahora se trataba en ambos casos de producciones rusas, sin duda, pero la única característica que compartían era la de ser películas soviéticas.

Otros discípulos de Kuleshov también habían recorrido más camino ese año que el maestro. Komarov recibió una oferta de trabajo en Mezhrabpom. Boris Barnet colaboró con Otsep en el argumento de una serie de comedias de aventuras escrita por Marietta Shaginian (¡con el seudónimo de "Jim Dollar"!), *Miss Mend*, y adaptó tan bien el método de Kuleshov a los materiales comunes que se apartó de una buena iniciación en películas soviéticas. Leonid Obolenski también aceptó dos comedias (ambas con el título de canciones populares: *Kirpichiki* y *Ej, Iablochko*), con las cuales su más pedante personalidad hizo algo apenas satisfactorio. Todos esos trabajos dispersos eran signos de la muerte de la Cooperativa, y Goskino consideró que

\* Aleinikov, op. cit.; un comentario típico de los que alteraban a Pudovkin es la devastadora observación "centauro" de Shklovski, publicada en *Poética del Cine* (1927): "*La madre* es una clase peculiar de centauro, completamente un centauro: el extraño animal se inicia como prosa con subtítulos explicativos que se introducen en el camino de las imágenes, y termina como una poesía absolutamente formal".

significaba la caída de Kuleshov y del resto del grupo todavía unido a él. La crítica de *El rayo mortal* todavía producía enconos, y por una presión económica que entonces aumentaba Goskino, después de hacerlo esperar durante un año y medio y de rechazar su argumento, *Pavel I*, le dijo a Kuleshov que le daban a su grupo una tercera y última oportunidad.

Kuleshov, con su consejero literario, Viktor Shklovski, buscó un tema que ofreciera una ocasión para efectuar una seria experiencia pero con un mínimo de gastos. Debía ser realizado en forma barata y rápida, con pocos actores, pocos escenarios y sin vestimentas costosas. Un reparto de tres personajes ofrecía la posibilidad dramática menos dispendiosa, pero no hallaban ninguna razón natural para aislarlos: tendría que ser en un desierto,\* sitiados por la nieve, o por la inundación, y lograr que elementos gratuitos interpretaran otros papeles. Eligieron la sombría historia de Jack London que transcurre en Alaska, *The unexpected* (*Lo inesperado*), en que tres personas, unidas por un asesinato, se encuentran aisladas de la civilización por las tormentas de invierno y las inundaciones de la primavera. El ambiente de Alaska significaba lógicamente menos para Kuleshov que el drama esencial del relato de Jack London. Aunque la película terminada respeta fielmente la idea del autor, su enfoque nos parece típicamente ruso. Incidentalmente, Shklovski ha contado cómo creó uno de sus episodios agregados —la fiesta de cumpleaños— de una escena de Dos-toievski. El equipo literario terminó la adaptación y el guión en una noche y los sometió al estudio, que rechazó el tema y la heroína propuesta, Aleksandra Jojlova, como “no suficientemente atractivos”. Esos obstáculos fueron superados colocando la producción en la categoría de “experimento”, con un presupuesto restringido. *Por la ley* fue filmada exactamente según el guión salvo una sola omisión: al comienzo se debía exhibir la ejecución de un indio por haber infringido la ley, para demostrar la rigidez de ésta.

Se construyó un único escenario, en el patio del estudio. Tres actores, Jojlova, Komarov y Fogel, recibieron salario; los otros dos papeles, más cortos, fueron encarnados por Galadzhev y Podobed, ex miembros del Taller, quienes colaboraron robando tiempo a sus tareas habituales. Como el estudio había designado a Aleksandr Levitski para fotografiar otra película, éste supervisó a un *cameraman* más joven, Konstantin Kuznetsov. Las noches se utilizaban para los ensayos de la acción y los ángulos de cámara de la mañana siguiente, con gran economía

\* En un aprieto similar, Protazanov hizo ese año su elección para *El cuarenta y uno*.



de tiempo y material virgen. *Por la ley* es hasta ahora la más barata de las películas importantes producidas en Rusia.

Cuando se estrenó (2 de diciembre de 1926) y exportó, el estudio se quedó asombrado por la acogida de la crítica extranjera.\* La ausencia de todos los elementos de películas ortodoxas (sin héroe, ni villano, ni variedad de escenarios, ni acción paralela, etc.) sorprendió y atrajo al público de vanguardia mucho antes de que las películas de Thomas Ince-William Hart hubieran excitado a los perceptivos parisienses. Sobre todo, la tensión que provocaba era única en las pantallas europeas. Un registro de su efecto inusitado fue proporcionado por la crítica de H. D. en *Close Up* (mayo de 1928), en que relata las sensaciones de catalepsia e histeria que ella experimentó al verla en un pequeño cine de Lausana. Es interesante saber que no se trató de analizar la experiencia o de comprender qué técnica había producido ese efecto, aunque su influencia sobre las realizaciones extranjeras puede, quizás, encontrarse en *Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*), de Carl Dreyer.

Tretiakov se acerca a los medios con que se obtuvo esa intensidad: *Por la ley* se llevó a cabo con el espíritu de una fórmula algebraica, en la búsqueda del máximo efecto con el mínimo esfuerzo. La precisión matemática de cada gesto y movimiento contribuye al efecto total de cada personaje y episodio. Kuleshov había enseñado a sus colaboradores que las manos, brazos y piernas son las partes más expresivas del cuerpo del actor y podemos observar que sus movimientos crean tanta tensión en la película como las expresiones faciales. La misma intensidad interpretativa de Jojlova y Fogel que asombró a los críticos solo probaba cuán correcta era la tendencia de Kuleshov a evitar la interpretación. Aun Shklovski, que había trabajado en todas las etapas de la preparación de la película, confesaba: "Kuleshov obtuvo más de la película de lo que yo esperaba". Para parafrasear la valoración que hizo Edmund Wilson de Turgenyev, Kuleshov perfeccionó "el arte moderno de incorporar la crítica social a una narración presentada objetivamente, organizada en forma económica y de estilo pulido bellamente".<sup>313</sup>

La calidad inesperada de la película no resolvió la eterna lucha de Kuleshov con la embarazosa tradición, pero la aparición de *Por la ley* parece coincidir con una especie de tregua entre los innovadores y los tradicionalistas. Desde esa época en adelante se guardaron demasiado respeto por los problemas y logros mutuos como para continuar sus altercados más bien esté-

\* Aunque bien conocida por la crítica inglesa con varios títulos —*Expiation*, *Sühne*, *Dura Lex*— *Por la ley* no fue exhibida en ningún país de habla inglesa hasta 1939.

riles o alentar a Vertov, cuya campaña personal no mostró signos de apaciguamiento.

Uno de los "maestros de repertorio" (el vocablo cortés con que se nombraba a los tradicionalistas) era Iuri Tarich que, después de su paso de decorador \* a director en 1925, realizó diez películas mudas, casi todas piezas vigorosas de la época, que apenas hicieron advertir algún cambio básico en el arte del cine nacional, pues siempre hubo un importante mercado dentro y fuera de la Unión Soviética para los cuentos del pasado ruso relatados con eficiencia. La mejor de esas películas fue la primera que Tarich dirigió en forma independiente, estrenada el 16 de noviembre de 1926, *Las alas de un siervo* (que se presentó en el extranjero como *Iván el Terrible*), drama de la época de Iván IV: el hado desdichado de un siervo que con habilidad imprudente inventa un aparato para volar. Cuando ya este relato abandona la memoria, permanece el extraordinario retrato de Iván como fue interpretado por Leonid Leonidov. De su participación en la película, Shklovski, que trabajó en el guión, hizo astutamente este comentario:

En el caso de *Las alas de un siervo*, película realizada concienzudamente y, supongo, con exactitud arqueológica, el talentoso Tarich no comprendió la riqueza del material que tenía a mano en el rostro de Leonidov; las manos del director estaban demasiado ocupadas con toda clase de cosas, mientras Leonidov fue dejado aparte.<sup>82</sup>

Otro factor de la duradera calidad de la película puede deberse a la composición del equipo. Uno de los ayudantes de Tarich fue Ivan Piriev, quien no maduraría como director hasta la época del cine sonoro, y la película fue compaginada por Ester Shub, que iba a mostrar una nueva forma de película —su silenciosa invención— al año siguiente.

Un nuevo director sacudió el mundo cinematográfico soviético con tres películas originales y llamativas, realizadas todas entre el verano de 1925 y el invierno de 1926. La carrera de Abram Room había comenzado en 1924, pero sus modestas películas de ese año no habían preparado a nadie (si no es a él) para la excitación y los melodramas de *La bahía de la muerte* y *Traidor*, o aún menos, para la tan fresca "obra de cámara", *Tercera Meshchanskaia*, más familiar en todo el mundo como *Cama y sofá*.\*\*En este mismo período Room enseñó en el GTK,

\* Los guiones de Tarich fueron dirigidos por tres contrarios a la innovación: Razumni, Sabinski y Mur.

\*\* Los distribuidores berlineses de las películas mudas soviéticas fueron responsables por esos y otros títulos alterados que se volvieron familiares en el extranjero: *Diez días que sacudieron al mundo*; *Tormenta sobre Asia*; *Aldea de pecado*; *El desfile amarillo*, etcétera.

donde había tenido su propio taller. Éste resultó ser uno de los períodos más productivos de toda su carrera. Room había trabajado en teatros de aficionados desde 1914, incluso los tres años (1915-1917) que pasó en el Instituto de Psiconeurología de Leningrado, donde había dirigido el teatro de estudiantes. Después de la Revolución de Octubre había trabajado en Saratov con el ayudante comunista de Bauer, Bassaligo. Su última obra en provincias, en un teatro de niños, finalizó en el verano de 1923 debido a una invitación de Meyerhold para trabajar en el Teatro de la Revolución, en la puesta en escena de *Lago Lul*, de Faiko. De Meyerhold al cine no había más que un paso, que dio rápidamente.

En *Problemas cinematográficos de la Rusia soviética*, Bryher presenta un resumen detallado de la acción de *La bahía de la muerte* casi tan directa y exacta como la película misma. Se trata de un melodrama, pero que estaba interpretado por un pueblo crédulo (excepto algunos grotescos villanos), con conducta y motivos justificados psicológicamente. Pero, ella concluye, es "quizás una sucesión de destellos, de grandes pero desunidos momentos más que una película coherente; la conducción de la idea pierde ímpetu por momentos...". El relato de la película siguiente de Room escrita por Lev Nikulin y Viktor Shklovski, y titulada *Traidor*, describe la persecución y desenmascaramiento de un provocador de la policía zarista responsable de la supresión de un círculo prerrevolucionario de marinos bolcheviques.

La película posterior, por la que Room siempre será recordado, fue una obra maestra de las relaciones íntimas, observadas minuciosamente. Mucha gente capaz colaboró en *Tercera Meshchanskaia (Cama y sofá)* el argumentista Shklovski, el ayudante y decorador de Room, Iutkevich, el cameraman Giber, el excelente reparto de tres actores: Semionova, Batalov y Fogel, pero la historia debe otorgar el crédito principal por el resultado a Abram Room, a pesar de que ninguna otra de las películas realizadas por él antes o después de *Cama y sofá* pueden compararse a ella. La síntesis de la trama realizada por Bryher sirve habitualmente para señalar las apiñadas complicaciones de cada mirada o gesto. La película comienza así:

Abre sobre una habitación: una habitación totalmente familiar, no alejada de los barrios bajos, pero demasiado llena de cosas para ser confortable. Se nos recuerda que Moscú sufre escasez de casas. Marido y mujer están juntos en la cama. Es de mañana. Un gato los molesta. El marido (Nikolai Batalov) lo agarra. Él es joven pero asentado, y ve en su mujer algo tan sólido como una silla, no como algo vivo y lleno de movimiento como el animal. Y la mujer (interpretada por Ludmila Semionova) lo sabe. Ella es cómoda y rencorosa. Fastidiada con la ma-

chacóna sucesión de sus deberes domésticos, cocinar en la pequeña habitación, limpiarla mientras está tan llena de cosas y sin tener donde poner sus ropas. Centenares de pequeñeces diarias la pinchan como alfileres. El marido sale apresuradamente hacia su trabajo en un alto edificio sobre Moscú. Hay tranvías a la distancia y una sensación de labor y espacio.

Un impresor (Vladimir Fogel) se sienta en un tren que va hacia Moscú. El atado con sus pertenencias está al lado suyo. El trabajo se consigue con facilidad, dice, pero no le pueden dar una habitación... hasta que se siente cansado y su atado le pesa, vaga por los alrededores en busca de una pieza sin resultado, pero examina todas las cosas con interés. De pronto se encuentra con el marido; se conocen. "No hay habitación, pero tenemos un sofá", dice el marido. De modo que ahora son tres en la piecita que apenas era suficiente para él, su mujer y el gato.<sup>33</sup>

Naturalmente, la mujer se siente agraviada por esa intrusión, otro síntoma de la falta de consideración de su esposo hacia ella y sus mutuas relaciones. El impresor, más sensible, trata de retribuir en algo por su invasión con ayuda y regalos. El marido es enviado fuera de Moscú, el impresor desea partir, pero el marido no quiere oír hablar de ello. Como dice Bryher, "sucede lo inevitable", y cuando el marido vuelve la mujer está tan cambiada que aquél ve con claridad lo que ha pasado. Él se va de la casa y busca otra habitación, sin éxito; cuando llueve regresa a su pieza en busca de su saco, y su mujer, apiadada, le sugiere que se quede —en el sofá—. Room deja de lado la mayor parte de las complicaciones subsecuentes hasta que la mujer comprende que está embarazada, sin estar segura de quién es el padre. Aunque al principio piensa en abortar, cambia de idea y, por el contrario, deja a los dos hombres sin una mujer "que lave y cocine para ellos".

Aunque no tenga ocasión de ver esta película, el lector puede comprender que se ha construido en ella una combinación delicadamente equilibrada de comedia y drama. ¡Y qué pocas veces tiene éxito una combinación semejante! Tema semejante, con un ambiente tan realista, no tiene continuadores en el cine soviético, o en ninguna otra parte, en lo que a él se refiere. La crítica y los historiadores soviéticos han demostrado poco orgullo por esa escapada de la tradición cinematográfica del país, y la recepción de sus contemporáneos fue más bien de resentimiento que de satisfacción. Al escribir sobre el amargo antagonismo de los "enemigos" de Room, Tretiakov da esta razón:

Room trabaja con muchos objetos realistas y su realismo es para bien, pues una vez por todas, gracias a su efecto antiestético, destruye en sus posiciones fortificadas las fórmulas canonizadas del romance cinematográfico...

En su película *Cama y sofá* ninguno de los hombres o mujeres es elegante o buen mozo. La mujer no es presentada de ninguna manera en forma romántica, y el amor no tiene ya el aspecto de una cortesana de piel lisa y empolvada, sino más bien el de una lavandera de cara gris y triste, lo que es el amor en la mayor parte de los casos.<sup>34</sup>

Después de otra película realista, *Room* parece haber experimentado una reacción repentina contra ese estilo, pues desde entonces se entregó a un tipo de cine hermoso, casi estilizado. Resulta triste decirlo, pero su contribución positiva al cine soviético finalizó un poco después de dos años de haber comenzado. Su destino casi hace tomar en serio la doctrina del "formalismo como veneno artístico", pero siempre he pensado que ayuda se le ofreció en su dilema. La última película realista de *Room*, *Surcos* (estrenada el 10 de enero de 1928), enfrentaba un problema psicológico tan serio como el de *Cama y sofá*: cómo puede deshacerse un matrimonio por las dificultades que un nuevo niño produce en una casa.

Más lenta en su comienzo y más permanente y valiosa fue la contribución creciente de Friedrich Ermler. El muchachito mandadero de farmacia que organizaba a los otros chicos de la vecindad para actuar en sus guiones de cine detrás de un corral, por fin estaba preparado para poner sus sueños y esperanzas en el celuloide. Sus días de partiquino (en *Partidarios rojos*) y de estudiante de la Escuela Técnica Cinematográfica de Leningrado terminaron con una clara posición de su futuro enfoque "fundamentalista" del realismo. Como era el único comunista entre los estudiantes tomó una posición a favor del "contenido revolucionario" contra la "forma revolucionaria" entonces manifestada ruidosamente por el grupo FEX. Para oponer a este énfasis en efectos exteriores, Ermler organizó el KEM (taller de cine experimental) con los estudiantes; el grupo planeó y puso en escena películas sin filmarlas. Después de graduarse en la Escuela Técnica, él y otro de los directores principales, Edward Johanson, procedieron a poner de manifiesto sus principios en el celuloide. La primera película que dirigieron en común fue *Niños de tormenta* (estrenada el 17 de agosto de 1926), referente al papel desempeñado por los jóvenes comunistas en la defensa de Petrogrado durante la guerra civil; las aventuras de un grupo Komsomol capturado por la Guardia de los blancos, y las de otro grupo que intentaba rescatarlos, mantenían la agilidad de la acción, pero sin ninguna revelación especial en los personajes. Los dos jóvenes estaban todavía aprendiendo el oficio. Su esfuerzo siguiente resultó más memorable, de tono más tranquilo, y más cerca en espíritu de la obra madura de Ermler, todavía por llegar. *Las manzanas reinetas de Katka* se refiere a una muchacha, Katka, que llega a

Petrogrado en los primeros días de la NEP en busca de trabajo, y se ve obligada a vender manzanas en la calle, donde se encuentra con el submundo de la ciudad. Es seducida, engañada, abandonada antes de encontrar a un gentil protector, Fiodor. En este papel Fiodor Nikitin interpretó el primero de la emotiva serie de personajes singulares de las películas de Ermler.

El 7 de noviembre de 1926 hubo una instructiva evocación en Leningrado. Para el día del noveno aniversario se exhibieron más de setenta películas soviéticas en los cines y clubes de la ciudad.

Aquél fue el primer período en que la exportación del cine soviético se convirtió en un seguro factor de su continuidad, así como del aumento de su prestigio mundial. Los días en que *Polikushka* o *Kombrig Ivanov* debían venderse a cualquier comprador ocasional habían pasado. Después de marzo de 1925, cuando Sovkino se hizo cargo sistemáticamente del negocio, a la conquista del mercado mundial, se logró que todo el mundo, incluso aquellos países donde la censura estaba alarmada y era ilimitada, deseara ver esas nuevas películas. La lista de la página 218 se refiere a las películas exportadas durante 1925 y 1926<sup>35</sup> y no las que, desde luego, fueron exhibidas privada o puramente con motivos políticos. Esto puede explicar por qué las películas de Vertov están ausentes en su totalidad. También pueden encontrarse inexactitudes en esta lista.

Los estudios nacionales contribuían poco todavía, tanto a las salas soviéticas como a la exportación. Muchas nacionalidades nuevas se asomaban a la vida cinematográfica en esa época, o por lo menos mostraban signos de vida. Aunque resulta agradable referirse a las primeras películas, en general es mejor dejarlas sin quitarles el polvo. Sin embargo, *La estepa hambrienta revive* merece mención no solo como la primera película uzbeka (estrenada en marzo de 1925), sino como una de las raras películas soviéticas realizadas por un aficionado, en este caso, N. Shcherbakov. En enero, el estudio Azerbaidjian comenzó a trabajar, y en setiembre se inició la primera película de Chuvash titulada *Los rebeldes del Volga*. Uno de los estudios nacionales más productivos en Bielorrusia, no comenzó su labor hasta 1927, cuando se estrenó su primera película, *Prostituta*. Los dos estudios más antiguos de otras nacionalidades, en Georgia y Ucrania, pronto exhibirían trabajos maduros y característicos.

En Ucrania, la literatura cinematográfica avanzaba más audazmente que la producción. En diciembre de 1925, el estudio de Jarkov, VUFKU, inició la publicación de una revista mensual, *Kino*, que en cualquier país de esa época hubiera sido



Alemania un joven ucranio, Dovzhenko, eran reproducidos en color. Cuando León Moussinac visitó Jarkov, tuvo dificultades en hacer preguntas, pues la mayor parte del tiempo se las formulaban a él, en especial acerca de las películas de Clair, Cavalcanti, Epstein, Dulac, Man Ray y Léger. Aunque la tendencia artística de VUFKU permanecía siendo poco elaborada (en la primavera de 1926, el vigésimo aniversario de la actividad cinematográfica de Chardinin fue celebrado con el estreno de *Ukrazia*, la película mayor y más fácilmente olvidada de VUFKU) resulta confortante mirar hacia adelante y ver que VUFKU corre mayores riesgos con artistas desconocidos y proyectos singulares que los que hubiera estado dispuesto a subscribir cualquier otro estudio soviético.

Uno de los jóvenes directores que recibieron su primera oportunidad de VUFKU fue Nikolai Ojlopkov, cuyo ingreso al cine se había producido como actor en *La bahía de la muerte* y *Traidor*,\* de Room. Su preparación básica la había realizado en las clases de biomecánica de Meyerhold, y en su primer contacto con el cine tuvo ocasión de lamentar la ausencia de un adiestramiento sólido que Meyerhold, Stanislavski y Vajtangov habían proporcionado al personal teatral de su generación. Erdmann, el dramaturgo cuyo *Mandato* fue puesto en escena por Meyerhold con gran éxito, escribió el primer argumento para Ojlopkov, una comedia titulada *Mitia*, y permaneció durante la filmación en Odesa, procedimiento común. Desde luego, los dos jóvenes artistas trabajaron juntos muy bien sobre dicho tema:

Los actores siempre censuran al director. Esto es fácil y queda bien. En esta película yo actúo y dirijo: no es tan fácil y no queda tan bien. Erdmann escribió una tragedia sobre la gente cuyos retratos por casualidad están juntos en la vidriera de un fotógrafo provinciano. No hay nada divertido sobre Mitia (un mecánico de teléfonos), excepto que el GPU lo confunde con Glupishkin (André Deed). Yo todavía estoy aprendiendo cine. Entiendo totalmente los deseos de Erdmann y lo que se propone, pero una cosa es entender y otra totalmente diferente, realizar. No puedo decir más acerca de esto hasta haber terminado el trabajo. La querrela entre actor, director, y argumentista es insoluble. El método de actuación es "liviano". No declaro esto como el único principio verdadero: es simplemente mi método de trabajo. No hay ingenieros aquí. Ni terminología definida y ni siquiera indefinida.<sup>36</sup>

Otro de los directores que se iniciaron modestamente en 1926 cambiaron la naturaleza y amplitud del medio en que in-

\* Era también quien debía haber hecho el papel de Fogel en *Camá y sofá*; de Room.



gresaron. Y Aleksandr Dovzhenko hizo justamente eso: se dedicó al cine, tras una decisión tan súbita y violenta como un típico momento de sus películas:

Antes de comenzar a trabajar en cine en 1926, yo era pintor. Todavía no dominaba mi oficio, pero tenía una sólida confianza en que con otros diez o veinte años lo haría. Sin embargo, en esa época, los diarios y periódicos de izquierda publicaban artículos sobre la inutilidad de la pintura y deseando que fuera abandonada como arte; ellos me llevaron a reflexionar sobre la profesión que había elegido.

En junio de 1926, después de noches de insomnio dedicadas a examinar lo que había realizado entonces, dejé mi apartamento en Jarkov y mis materiales de pintura detrás de mí, tomé mi bastón y mi valija (que contenía un ejemplar de *Colas Breugnon* de Rolland), y partí para Odesa, donde entré en un estudio de cine. Me encontré en la costa del mar Negro como un hombre desprovisto, de treinta años de edad, que iniciaba su vida otra vez desde el comienzo. El cine, pensaba yo, era el arte nuevo y fresco que poseía enormes oportunidades y poderes creadores. Por cierto, conocía muy poco acerca de él, pues veía raramente alguna película. Podría haberme equivocado respecto a la pintura, pero estaba seguro acerca de la parte que el cine representaría en nuestra vida soviética.<sup>87</sup>

Si alguien del estudio de VUFKU en Odesa sospechó que había ingresado un genio, debe haberlo hecho enteramente basado en la fuerza de la dominante personalidad de Dovzhenko; con seguridad sus dos primeros ensayos en cine le dieron una pequeña idea del poder que llegaría a tener. Su primer trabajo debe haber sido aceptado y filmado de inmediato, pues la película que se hizo con su guión, *Vasia el Reformador*, fue estrenada el 17 de julio de 1926, solo pocas semanas después de su llegada. Es también posible que se le haya encargado la tarea de corregir un guión anterior destinado a esta débil comedia social (sobre un muchacho aventurero), cuya producción podría haber comenzado antes de haber contratado al nuevo escritor. Los únicos hechos sobre esta película que ahora parecen significativos son que Dovzhenko tenía gusto para el cine —y lo mantuvo— y que el *cameraman* de su guión, Demutski, iba a estar asociado con sus obras más importantes. Su nuevo guión fue una corta comedia bufa, *Frutos del amor*, escrito en tres días y dirigido por él mismo. Un año y medio más tarde, después de haber hecho por fin Dovzhenko una película que manifestara sus propias características, escribió un esbozo autobiográfico que debe ser citado en su totalidad:

Nací en 1894, por lo que todavía me lamento. Debía haber nacido en 1904 —y ¡hubiera sido diez años más joven!

En Sosnitsa, provincia de Chernigov.

Mis padres eran campesinos incultos, de clase media.

## HISTORIA DEL CINE RUSO Y SOVIÉTICO

Mi educación: escuela pública, secundaria, instituto de maestros, cuatro años de preparación en física, ciencias naturales y atletismo. Y luego la universidad, un año y medio de biología, tres años en el instituto comercial, donde entre las épocas de clase, yo pasaba de la economía a la tecnología, y luego volvía atrás, hasta que recapacité y me deshice de todo.

Los polacos fueron echados de Kiev. Tomé parte en la organización de la sección Kiev del Comisariato de Educación del Pueblo, y durante largo tiempo fui secretario del colegio y dirigí la rama ciudadana. Al mismo tiempo trabajé como miembro de la administración de Kiev de la educación del pueblo.

En 1921 fui transferido al comisariato del pueblo para la reorganización de Jarkov. De allí fui al extranjero y trabajé en las embajadas soviéticas.

Trabajé para el embajador en Polonia y como secretario del consulado en Berlín. Abandoné este puesto para estudiar pintura con el profesor (Erich) Heckel.

Volví a Jarkov a fines de 1923. Trabajé en periódicos y diarios como artista.

Bien, y luego... VUFKU.<sup>38</sup>

Al extenderse la alabanza mundial de *Potemkin*, se volvió difícil a Goskino acertar con un tema digno del director de veintiocho años que era entonces aclamado como el valor más importante del cine soviético. Durante medio año se trabajó en un proyecto de Tretiakov, que volvió a Rusia desde la China revolucionaria en el otoño de 1925, y que había decidido regresar allí con un equipo de producción encabezado por Eisenstein:

Es posible que enviar tal expedición cinematográfica hubiera significado correr varios riesgos, pues existía la posibilidad de que el movimiento revolucionario chino virara bruscamente o aun se diera vuelta. Pero yo consideraba que ese riesgo debía enfrentarse. Estaba tan decidido a que se filmara la China moderna (no su pasado), y absolutamente como es en realidad, que estuvimos a punto de realizar este proyecto. Ésta era mi razón principal para compartir, con S. M. Eisenstein y la administración del Primer Estudio Goskino (donde yo trabajaba con L. M. Karajan), el deseo de ir a China. Desgraciadamente ni en 1925, ni en la primera mitad de 1926, estas intenciones pudieron llevarse a la práctica.<sup>39</sup>

Un año después Eisenstein explicó la situación a Joseph Freeman:

"Cuando terminé *Potemkin*, el cine ruso enfrentaba dos cuestiones candentes: los acontecimientos en China y el desarrollo de las aldeas soviéticas. Los obreros y campesinos chinos estaban empeñados en una lucha a muerte por la libertad. Existía la profunda necesidad de una película de combate. Se necesitaba en China un material concreto destinado a la agitación. Quizá por primera vez en la historia, el cine se convirtió en un arma tan terrible como una granada de mano..."

Eisenstein continuó explicando el plan en tres partes, de una gi-

gantesca película china que había tenido que abandonar por razones técnicas. Quedaba el tema de las aldeas soviéticas...<sup>40</sup>

En el verano de 1926, el grupo de Eisenstein y el estudio (ahora Sovkino) habían llegado a un acuerdo sobre el tema de su próxima producción, nada menos que sobre la política del Partido Comunista acerca de la colectivización de la agricultura soviética. La película debía llamarse *La línea general*. Pero estuvo en producción solo unos pocos meses antes de que el grupo fuera transferido apresuradamente a un tema más urgente, una película destinada a celebrar el décimo aniversario de la Revolución de Octubre, que debía estar terminada el 7 de noviembre de 1927.



"Proyecto de un monumento a Dziga Vertov", caricatura de Lavinski, en *Sovietski Ekran*, enero de 1927.

## CAPÍTULO XI

### AÑO ANIVERSARIO

1927

...una obra de ficción histórica es mucho más un documento de su propia época que del tiempo que retrata.

T. S. ELIOT

Vsevolod Pudovkin comenzó a trabajar en su película para el aniversario de Octubre mientras *La madre* estaba todavía en producción. La idea para la misma provino de una sugestión de Golovnia, que acababa de leer *El jinete de bronce* de Pushkin y había visto una cantidad de bocetos y dibujos del viejo San Petersburgo hechos por Aleksandr Benois al preparar una edición ilustrada del poema. Golovnia propuso una película que debería cubrir dos centurias de la historia de aquella ciudad, pasando por los años de Petrogrado hasta Leningrado; Pudovkin se entusiasmó de inmediato, captó la idea destinada a una película para el aniversario que ofrecía la amplitud y calidad épica de *Potemkin* y ordenó a Zarji que iniciara su trabajo sobre un guión que diera cuerpo a la visión de Golovnia. Durante las últimas semanas de labor con *La madre*, Zarji buscó una forma dramática para mostrar el nacimiento y la historia de la gran ciudad; Pudovkin vio en la grandiosa dimensión de esta idea una oportunidad para escapar de la dependencia de los diestros actores teatralmente educados, debido a los cuales *La madre* había sido criticada aun antes de haberse visto. Y mientras Zarji buscaba una forma al argumento, Pudovkin se deleitaba en planear una cantidad de breves papeles vívidos —especialmente de figuras de la actividad revolucionaria del siglo XIX, terroristas que arrojaban bombas, maestros que se sacrificaban en los círculos obreros—

que aliviaría su necesidad de esas imágenes dramáticas que seguirían a las de Pavel y su madre en *La madre*.

Pero Zarji fue derrotado por la amplitud de dos siglos,\* tuvo que reducir el tiempo cubierto a "nuestra época", y le dio a Pudovkin un guión titulado *Petersburgo, Petrogrado, Leningrado*, que requería un drama sostenido y actores. El primer guión sobre el que comenzaron a trabajar apenas *La madre* estuvo compaginada y estrenada, corresponde aproximadamente al material de los primeros cuatro actos de la película terminada, y finaliza con el ataque del muchacho campesino a Lebedev, el magnate del acero. Pero los deseos y necesidades originales de Pudovkin también hallaron una salida en la estructura dramática de la idea corregida; *El fin de San Petersburgo* se convirtió en la película de Pudovkin más deliberadamente simbólica, y las influencias de la poesía de Aleksandr Blok y de la novela de Andrei Bieli, *Petersburgo*, pueden hallarse todavía en esta rica película.

Antes de llegar a exhibirse al público del aniversario en noviembre, su argumento iba a sufrir muchas y precipitadas alteraciones. El rodaje comenzó aún sin un final determinado, y mientras Pudovkin y Zarji luchaban para poner sus ideas en el papel, Doller fue enviado al campo para filmar la primera secuencia de una familia campesina que es obligada por el hambre, la muerte y la llegada de una nueva boca para alimentar, a enviar al joven hijo, viudo, en busca de trabajo en San Petersburgo. Doller también había hallado el actor para la figura central de la película, el mozo campesino. Éste era Ivan Chovelov, que entonces actuaba en un teatro, aunque su retrato del estólido campesino da la impresión de un personaje no profesional que se interpreta a sí mismo, un triunfo tanto del director como de él. Chistiakov y Baranovskaia desempeñaron los otros papeles principales de un obrero y su mujer, en caracterizaciones políticamente conscientes y en forma diametralmente opuesta a sus interpretaciones de *La madre*. Después de completar los exteriores campesinos todo el resto de la labor fuera del estudio se realizó en Leningrado, donde el verdadero lugar de las dos revoluciones de 1917 iba a afectar la estructura de *El fin de San Petersburgo* casi tanto como la escalinata de Odesa lo hizo con *Potemkin*.

A principios de la primavera de aquel año todas las películas planeadas para la celebración estaban en marcha. Otro gran proyecto de Mezhrabpom, *Moscú en octubre*, fue asignado a Boris Barnet, que entonces estaba terminando su primera y

\* A pedido de Eisenstein, Zarji volvió a encarar este problema en 1933, cuando planeaban una película similar sobre la historia de Moscú.

vivaz comedia de éxito, aderezada con situaciones satíricas y "burgueses que sobran" *La muchacha con la caja de sombreros*. Probablemente con alivio volvió Barnet a las comedias después de cumplir con su tarea para el aniversario. Aun el recién nacido Belgoskino tenía en preparación una película para la ocasión, un indefinido dibujo animado de largo metraje, escrito por G. M. Boltianski, *Octubre y el mundo burgués*. El mayor despliegue de Sovkino iba a ser *Octubre*, para el cual ordenaron al grupo de Eisenstein que abandonara la filmación de *La línea general*.

Eisenstein y Tisse van a comenzar a trabajar el 1º de enero en la filmación de una grandiosa película conmemorativa. Estará en producción nueve meses e incluirá: preparaciones para Octubre, Octubre en el centro (Petrogrado) y otros lugares, y episodios de la guerra civil.

Este anuncio, en el periódico *Kino*, del 6 de noviembre de 1926,\* señala un fin tan amplio para ese proyecto que no resulta sorprendente que a la preparación del argumento se le dedicaron los primeros tres meses de un programa estricto. La ausencia del nombre de Aleksandrov en el anuncio puede ser explicada por la leve esperanza de que él pudiera continuar su trabajo en *La línea general*. Pero pronto fue enviado a colaborar en el proyecto de *Octubre* como coautor y codirector. Las primeras escenas de esta película fueron filmadas el 13 de abril de 1927. Son las que se refieren a la confraternidad entre soldados rusos y alemanes, con Tisse en la interpretación de su único papel en cine, el de un benévolo oficial alemán.

Un proyecto modesto pero sumamente importante para el aniversario de octubre no pudo empezar hasta que Ester Shub hubo completado su película para el festejo de la Revolución de Febrero, *La caída de la dinastía Romanov*, pero como sus dos películas conmemorativas requerían el examen de viejos noticiarios, es posible que *El gran camino* (que se realizó con el título de *10 años*) se prepararan simultáneamente. Fueron producidas por Sovkino en común con el Museo de la Revolución, al que se le había dado la responsabilidad de conservar los materiales cinematográficos de importancia documental. Los noticiarios filmados sin pensar en valores permanentes como si fueran noticias de un diario, iban a tomar en manos de Shub la forma dramática de crónicas históricas.

\* El mismo periódico, cinco semanas más tarde, anunció otro proyecto para Eisenstein! Era el argumento de Tretiakov, *Cinco minutos*, acerca de una huelga en un barco extranjero en la época de la muerte de Lenin. "La filmación tendrá lugar en Moscú, Leningrado, a bordo de un barco y en el mar."

Pero tener la oportunidad de poner realmente esta idea en la práctica no era fácil. Pasó mucho tiempo antes que la administración de Sovkino consintiera en aprobar mi propuesta para hacer esa película sobre el décimo aniversario de la Revolución de Febrero, y hasta agosto de 1926 no pude comenzar a trabajar en mi primer largo metraje independiente: *La caída de la dinastía Romanov*...

Esta y mis dos películas siguientes llenaron tres años con la alegría de la búsqueda, el hallazgo, la "apertura" de documentos cinematográficos históricos, pero no en las cinetecas o en los archivos, pues en ellos no se encontraba lo que yo buscaba. En los húmedos sótanos de Goskino, en Kino Moskva, en el Museo de la Revolución yacían cajas de negativos y excepcionalmente de positivos, y nadie sabía lo que yo encontré allí.<sup>1</sup>

Más sensible que Vertov y más cuidadosa que cualquier compaginador de noticiarios del mundo, Ester Shub examinó todo el archivo de documentales conservados, cuadro por cuadro, y halló vinculaciones y conexiones en cada toma que solo un compaginador experimentado puede encontrar. Aprendió su oficio compaginando 200 películas extranjeras de ficción y diez rusas,<sup>2</sup> y le dio a los noticiarios una nueva dimensión cuando, en *La caída de la dinastía Romanov*, revivió, o presentó bajo un vívido aspecto artístico o dramático, metros de película que hasta entonces se consideró que, a lo sumo, poseían el valor de fragmentos históricos. Al yuxtaponer esos "trozos de realidad", pudo obtener efectos irónicos, absurdos, de emoción y grandeza que pocos de esos fragmentos tenían en sí. *Romanov* describe una cantidad de crónicas cinematográficas<sup>3</sup> tanto públicas como privadas de la familia imperial y sus actividades, agregadas a la reconstrucción que Shub hizo de los sucesos que provocaron la caída de la dinastía en febrero de 1917.

Para *El gran camino*, su película en honor de la Revolución de Octubre, Shub buscó por todas partes todos los noticiarios realizados en los últimos diez años y comenzó por el material correspondiente a la revolución de los entonces *cameramen* del Comité Skobelev. El Museo de la Revolución no satisfizo completamente sus necesidades, pues la colección de esa institución disminuía a fines de la guerra civil. Y entonces Shub se encontró con un problema que han tenido que enfrentar todos los historiadores: la negligencia respecto de los documentos referentes al pasado reciente. Halló que los noticiarios de los últimos años no habían sido archivados en forma sistemática; estaban desparramados, desintegrados y pocas veces era posible determinar cuándo o dónde había sido hecha una toma en particular. Después de revisar más de 250.000 metros de viejos materiales, Shub concluyó:

Después de 1921-1922, el problema empeoró. Desde esa fecha los noticiarios se tomaban sin ningún plan, y eran dejados de lado con rapidez con muy poca comprensión respecto de su valor histórico, el cual desde luego aumentaba al pasar cada año. Aún peor es su cambio de tono después de la guerra civil; de pronto se concentraban en especial sobre los desfiles, reuniones, llegadas, partidas, delegados, y así casi no quedaba ningún registro de cómo transformamos el país hacia una nueva política económica o de la construcción que se logró.<sup>4</sup>

La ayuda más certera fue obtenida de los *cameramen* que habían filmado los noticiarios, y ella a menudo visitó a Novitski, Tisse y Giber en busca de información sobre fecha y lugar. Podía llevar consigo varias tomas, de varias fuentes, que habían sido filmadas en ocasiones significativas, como las del funeral de los veintiséis comisarios de Baku. Halló algunas listas pero a menudo resultaban descorazonadoras, pues ellas solo indicaban lo que *habían* sido antes de que la humedad y otros enemigos las hubieran destruido. Una lista mostraba que gran cantidad de los primeros noticiarios soviéticos había sido enviada a los EE.UU., en agradecimiento por la labor de la American Relief Association. Como investigadora consciente ella fue en su busca, y halló que se habían perdido o vendido a compañías comerciales. Entonces buscó en estas últimas, también, y obtuvo una merecida recompensa:

Siempre recordaré cierto día. Gracias a mi recomendación se habían comprado algunos negativos en América, a través de Amtorg, por 6.000 dólares. En este lote hallé material de la guerra imperialista, el funeral de las víctimas de la Revolución de Febrero, y seis tomas totalmente desconocidas de Lenin. El público soviético vio estas escenas íntimas \* de Lenin por primera vez en *El gran camino*.

Ese año recibió casi tanta atención como la Revolución de Octubre un conflicto importante en la historia rusa: la revuelta de diciembre de 1825 en San Petersburgo. Dos películas realizadas en gran escala sobre ese acontecimiento aparecieron ese año — *Los decembristas*, dirigida por Ivanovski; y *S.V.D. (El club de la gran hazaña)*, escrito por Tinianov y Oxman para Kozintsev y Trauberg. Ambas películas subordinaron el drama de la conspiración subterránea a las bellezas de la arquitectura y vestimentas de la época. Aun con esta debilidad común hicieron una interesante comparación: el uso cinematográfico de todos los métodos tradicionales de interpretación, fotografía y decorados de Ivanovski, opuesto a la creciente y desatada estilización que el grupo FEX asimilara a las lecciones ávidamente aprendidas del sombrío y tétrico cine alemán contemporáneo.

\* Filmadas en 1920, en la época de una entrevista que otorgó a un corresponsal del *New York World*.



La fotografía de Ivan Frolov en *Los decembristas* parece pálida y tímida al lado de las audaces sombras y altas luces de la de Andrei Moskvín en *S.V.D. (El club de la gran hazaña)*. Quizás el FEX trataba de derrotar a los tradicionalistas con su propio juego; por tratarse de un trabajo realizado por admiradores de Eisenstein, es imposible comprender, al ver *S.V.D.*, que aquéllos hubieran visto alguna vez *Potemkin*. Como San Petersburgo-Leningrado fue el escenario de tantas películas en ese año, se encuentra entonces una base interesante para comparar los puntos de vista artísticos de varios directores soviéticos. Hasta qué punto puede presentarse en forma diferente la ciudad, se comprueba en cómo la muestra el grupo FEX en *El abrigo* y *S.V.D.*, y cómo aparece en *El fin de San Petersburgo*, y, hasta estilísticamente mucho más allá, en *Octubre*.

El año 1927 resultó excelente para la literatura soviética sobre cine, que ahora se publicaba en varios niveles, desde el popular hasta el teórico. Apareció en París la primera historia detallada y documentada del período soviético en una serie, *L'art dans la Russie nouvelle: Le cinéma*, por René Marchand y Piotr Weinstein, con prólogo de Henri Barbusse, que demostraba un creciente interés por las posibilidades de ese medio. La única tendencia falsa en esta corta historia proviene del hecho de que uno de los autores, que había trabajado en estudios de Leningrado, se sintió obligado a presentar a los realizadores de esa ciudad como víctimas heroicas de un absorbente poder moscovita en los primeros años del Soviet (aunque la rivalidad entre las industrias cinematográficas de las dos ciudades siempre existió). Una primera historia soviética apareció en setiembre: *El cine en Rusia (1896-1926)* de B. S. Lijachov, pero desgraciadamente el fidedigno primer tomo, que finaliza en 1913, nunca fue seguido por el siguiente ya anunciado, extraña enfermedad que también iba a interrumpir más tarde otras historias del cine soviético. El editor de Lijachov, Academia, había publicado previamente una traducción de *Naissance du cinéma*, la historia internacional y sencilla de León Moussinac. Aparecieron muchos trabajos de importancia sobre teoría y crítica, apoyados por el excelente periódico, *Sovietskoie Kino*, que se inició en 1926. Algunos de los escritos más estimulantes, a menudo en forma de periodismo, provienen de Viktor Shklovski, escritor que conocía íntimamente la labor y la gente de cine. Dos pequeños libros, *Reenrollar* ("un folleto para los no cinematografistas") y *Sus realidades*, sobre la obra de Kuleshov, Eisenstein y Vertov, son modelos de escritos inteligentes sobre cine; desgraciadamente, nunca aparecieron fue-

ra de Rusia. Una antología importante, dirigida por Boris Eichenbaum, fue *Poética del cine*.

En la base de esta literatura sobre cine se encontraban, desde luego, los notablemente articulados escritos de los propios realizadores, contraste con el silencio general de otro gran cuerpo de directores, en Hollywood, donde muy pocas veces se rompe con el tabú establecido sobre un debate abierto sobre los problemas del cine. Los manuales de Pudovkin fueron seguidos por una cantidad de artículos y entrevistas;<sup>6</sup> las ideas de Eisenstein ya se podían encontrar tanto en impresos como en la pantalla, pero sus básicos escritos teóricos llegarían más tarde, en su período de enseñanza. No existe, de hecho, un director soviético de importancia que no haya hablado y escrito francamente acerca de su trabajo —un hecho que yo he bendecido a menudo al preparar esta historia del desarrollo de un arte—. La franqueza en los impresos se volvía a veces contra sus autores debido a los buscadores de la peligrosa falta de ortodoxia, pero esto no parece haber detenido la marea de palabras reveladoras en ningún momento.

Un síntoma de la creciente desconfianza de los administradores del cine soviético hacia esa falta de ortodoxia es la historia de la frustración de los esfuerzos que realizó Vladimir Maiakovski para volcar su enorme entusiasmo por el medio cinematográfico en reales películas. De todos los proyectos que presentó en los últimos cuatro años de su vida, solo dos películas infantiles fueron realizadas, y éstas reflejaban en forma remota el espíritu de sus argumentos.

Los intentos más duraderos para emplear a Maiakovski en el cine provinieron, no de Sovkino, sino de VUFKU. En su gira por el sur, para dar conferencias sobre su viaje a América, visitó la zona del proyecto agrícola judío puesto en marcha en el Distrito Evpatoria. En esa época Abram Room estaba haciendo una película corta sobre el proyecto, *El judío en la tierra* y Maiakovski se ofreció a colaborar con Shklovski para redactar los subtítulos de la película. (Algunas ideas de esos títulos pueden hallarse en su poema *El judío* escrito en esa época.) Y entonces, mientras estaba en Yalta, en agosto de 1926, Maiakovski se comprometió con el estudio local de VUFKU para escribir dos películas acerca de sus observaciones sobre la vida moderna en Crimea: *Niños*, sobre un campamento de pioneros (pero con algunas ideas tomadas de un relato de O. Henry, posiblemente *El rescate del jefe rojo*), y una comedia satírica, *El elefante y su pareja*. Después de varias enmiendas la película infantil se realizó con el título de *Tres*, y la sátira fue dejada de lado. Pero antes de esas desavenencias y mien-

tras Maiakovski y los ejecutivos del VUFKU todavía mantenían buenas relaciones, aquél firmó un contrato para dos argumentos más: *Electrificación*, y *El corazón de la pantalla* (una versión de su argumento de 1918, *Encadenada por el cine*). Todavía existe un guión, con varios títulos posibles (*Dos épocas*, etc.) que puede haber sido el primero de aquéllos; ninguno fue producido. En setiembre de 1926, Maiakovski propuso una película (que debía ser escrita con Osip Brik) para el décimo aniversario de la Revolución de Octubre, y que utilizaría una metáfora: Niño=URSS:

...una historia de dos hermanos (quizás hermanas), echados de su casa por las balas rojas: uno se encuentra en el extranjero y el otro, que deja sus pantalones colgando de una pared sobre la que trata de trepar, se queda le guste o no en la URSS. En la siguiente historia de ambos hermanos, en la primera parte de la película las cosas le van mejor al que está en el extranjero y peor al que permaneció en su patria. La última parte invierte esta situación. El relato presenta los esfuerzos del hermano que está en el extranjero con el objeto de obtener el permiso para reunirse con su hermano soviético.

Sobre este bosquejo se puede mostrar, en forma vívida y realista, nuestras victorias y luchas, que nos llevan a una apoteosis en el décimo aniversario.<sup>7</sup>

La película fue hecha con el título de *Decembristas y octubre*, pero hay muy poco parecido entre el argumento y la pueril, más bien que infantil producción terminada, que añadió poco lustre al aniversario de 1927.

Los siguientes argumentos de Maiakovski para VUFKU quedaron sin realizar: *Historia de un revólver*, sobre las tendencias decadentes de la hermandad Komsomol; y *¡Abajo la gordura!* sobre "la preparación psicológica para la defensa de la URSS". Del segundo guión Maiakovski salvó solo un personaje, al que convirtió en la figura central de su drama *El baño*. Su último guión para VUFKU se refería a las operaciones de los británicos en los campos de petróleo iraní: colaboró con V. Gorozhanin (que conocía el Irán) para *El ingeniero D'Arcy*.<sup>7a</sup> El 17 de diciembre de 1926, Maiakovski firmó un contrato con la oficina de impresos cinematográficos para publicar tres de sus argumentos, pero debe haberse descorazonado demasiado con sus fracasos en el cine para seguir adelante. Su peor desengaño fue causado por el guión en que colocó sus mayores esperanzas, titulado *¿Cómo le va?* escrito a fines de 1926).

Con el subtítulo "Un día en cinco relatos cinematográficos", fue sometido primero al estudio moscovita de Sovkino: su resultado impulsó a Maiakovski a escribir su más mordaz ensayo sobre cine, *¡Socorro!*<sup>8</sup>

Yo escribí un argumento titulado *¿Cómo le va?*

Estaba basado sobre principios. Antes de escribirlo me hice una serie de preguntas.

*Primera pregunta:* ¿Por qué las películas extranjeras nos ganan tanto en su aspecto general como en calidad artística?

*Contestación:* Porque el cine extranjero halla y usa los medios especiales que derivan de la técnica cinematográfica, y no pueden ser hallados en ningún otro medio de expresión. (El tren en *Nuestra hospitalidad*, la transformación de Chaplin en un pollo en *La quimera del oro*, las luces del deben en movimiento en *Una mujer de París*.)

*Segunda pregunta:* ¿Por qué se defienden los noticiarios contra las películas argumentales?

*Contestación:* Porque los noticiarios muestran cosas y hechos reales.

*Tercera pregunta:* ¿Por qué es imposible aguantar una hora de noticiarios?

*Contestación:* Porque nuestros noticiarios son un amontonamiento de tomas y acontecimientos puestos al azar. Los noticiarios deben ser organizados y se deben organizar a sí mismos. Ésta es la clase de noticiarios que se puede soportar. Los diarios ofrecen esa clase de ordenamiento de los sucesos y sin diario no se puede vivir. Rechazar ese ordenamiento no es más inteligente que proponer el cierre de *Izvestia* o *Pravda*.

*Cuarta pregunta:* ¿Por qué *Una mujer de París* es tan deslumbradora?

*Contestación:* Porque en la organización de pequeños hechos simples logra la mayor saturación emotiva.

El argumento de *¿Cómo le va?* fue proyectado como una contestación a estas preguntas acerca del lenguaje del cine...

Esta introducción del artículo de Maiakovski presenta hoy muchos otros interrogantes, pues según éste parecería que *Potemkin* y *La madre* no hubieran ya sido hechas, o que Vertov no hubiese propuesto y demostrado ningún tipo de nueva organización para los noticiarios. Maiakovski sigue su comentario diciendo que antes de someter su guión a Sovkino consultó a Kuleshov acerca de si era posible su producción: "Puede, debe, y no costaría mucho".

Como odiaba separarme del argumento recién nacido, lo leí yo mismo al jefe y al departamento literario en Sovkino, camaradas Bliájin, Shklovski, y al secretario departamental. La lectura se desarrolló con continuas risas y muestras de diversión.

Después de la lectura.

*Bliájin:* ¡Maravilloso! ¡Puede ser producido, no hay ningún inconveniente! Desde luego hay algunos pasajes inconvenientes, pero usted los puede rehacer, por cierto.

*Shklovski:* He leído miles de argumentos, pero nunca he visto uno parecido. Tiene el aliento del aire fresco. Abre las ventanas.

*Secretario:* Ídem.

Esta respuesta brillante hace juego con una brillante velocidad. Dos días más tarde leí el argumento a los ejecutivos de Sovkino, incluso Shvedchikov, Trainin, Iefremov y el secretario; y los camaradas Bliájin y Kuleshov, que estuvieron en la primera lectura.

El grupo escuchó lúgubrementemente. El camarada Iefremov salió (¿enfermo?) al comienzo de la segunda parte.

Después, discusión. Puedo solo citar la esencia de ésta sacándola de mis propios apuntes; desgraciadamente no se tomó nota estenográfica de esta soberbia ocasión, que impulsó a la industria del entretenimiento a nuevas alturas.

*Camarada Trainin:* Conozco dos tipos de argumentos; uno trata con el cosmos en general, el otro, con el hombre en el cosmos. El argumento que hemos escuchado no corresponde a ningún tipo. Hablar de él en seguida es difícil, pero parece claro que aprueba el examen ideológico.

*Camarada Shvedchikov:* El arte es un reflejo de la realidad. Este argumento no refleja la realidad. No lo necesitamos. Oriéntese hacia *El sastre de Torzhok*. Éste es un experimento y nosotros tenemos que valerlos por nosotros mismos.

*Camarada Iefremov* (que regresó apenas Trainin comenzó su discurso): ¡Nunca en mi vida he escuchado semejante tontería!

El camarada secretario miraba a su alrededor hacia el círculo de los ejecutivos y entonces tomó la palabra:

—¡Este argumento no será entendido por las masas!

*Camarada Kuleshov* (mientras sigue la discusión): ¿Cómo puede usted hablar con esta gente? ¿Entiende lo que digo? ¿Después de sus discursos la cabeza me dolerá dos semanas seguidas!

El argumento no fue aceptado por Sovkino.

Maiakovski termina este embarazoso documento con varias preguntas molestas: ¿Cómo puede hallarse la responsabilidad de la elección de los argumentos en personas que no saben nada sobre ellos? ¿Cómo pueden decidir los administradores sobre asuntos artísticos? ¿Cómo puede el departamento de contabilidad manejar a los artistas si a éstos no les permiten tener ninguna voz en dicho departamento? Si los experimentos cinematográficos no pueden ser hechos por el monopolio Sovkino, ¿adónde pueden ir los experimentadores?

Y Maiakovski presentó sus preguntas en las páginas de *Nueva Izquierda* a una abierta polémica. Cuando a mediados de octubre de 1927 se llevó a cabo una discusión organizada por el Partido Comunista y el diario *Komsomolskaia Pravda*, acerca de las fallas de Sovkino, Maiakovski fue uno de los últimos y más destacados oradores:

Camaradas, lamento decir que no he escuchado el informe preliminar del camarada Bliajin. (*Voz: No se perdió nada.*) Sovkino está siendo atacado ahora desde varios lados. Es necesario tomar cada uno de ellos separadamente, pues ahora se entremezcla con esas cuestiones el hecho de que si el director de tal y cual diario visitó a Shvedchikov y si Shvedchikov lo recibió o lo despidió; no debemos olvidar que estamos discutiendo asuntos de cine. Y nosotros continuamos hablando sobre Trainin, Bliajin, Shvedchikov. Sin embargo debemos tener lástima de esa gente. ¿Por qué les dieron puestos para los cuales no estaban preparados? (*Aplausos.*) Cada uno de nosotros solo hace todo lo que sabe o entiende. (*Aplausos.*) Yo no rechazo la idea de que

alguna vez en el futuro el camarada Trainin podrá producir buenas películas, pero por ahora está en el reino de la experimentación... Aquí tenemos una organización sin bases correctas. Vemos organización financiera, aparato administrativo y todo lo demás, y se inicia el negocio sin nada que negociar. No tenemos mercadería y no la tendremos hasta que la cuestión de la cultura cinematográfica se arregle. Por ejemplo, tomen este momento cuando en Ucrania no se exhiben las películas hechas por Sovkino, pero justo ahora acaban de firmar un acuerdo para hacerlo. Lo lamentamos por Ucrania. (*Aplausos.*) *El viaje de Mr. Lloyd* ahora viajará más lejos. Desde luego, los sucesos ucranianos cuentan —VUFKU nos envía *Taras Trasiló*—. No es un problema exclusivo de Sovkino, pues poco lo distingue de los otros sistemas cinematográficos. Yo hice varios argumentos —justo para empezar con el peor final— y se transformaron en películas cuya proyección no puedo aguantar... Se somete un argumento, pasa a través de Glavrepertkom, el argumento llega a la fábrica, es elaborado y transformado en un argumento práctico, varias manos se meten en él, y surge algo que nadie puede reconocer... Las películas de Sovkino reciben tanto alabanzas como enojos. Tomen *Poeta y zar*, por ejemplo. La película gusta, pero cuando uno se detiene a pensar en ella, qué tontería, qué monstruosidad... Sovkino es un monopolio y está destinado a convertirse en algo más, de manera que si Sovkino no alienta los experimentos, todo lo que hemos ganado se perderá. Ellos señalan a Eisenstein y a Shub para mostrar qué errados son estos temores. Esos directores son nuestro orgullo cinematográfico, pero ellos llegaron a serlo a pesar de Sovkino... Hablan del triunfo de Shub. Su arte consiste en hallar un principio completamente inadvertido en la base de los materiales cinematográficos que utiliza, lo que le permite compaginar tomas reales sin retomas. Y ¿qué hace Sovkino? Rehusa dar a Shub derechos de autor. "Usted solo ha elegido tomas: cualquiera lo puede hacer."

*Trainin*: No es en esa forma...

En cuanto a *¿Cómo le va?*, Maiakovski sometió el argumento a Mezhrabpom Russ. Allí las cosas parecieron ir mejor, con Kuleshov como director y Maiakovski y Jojlova a cargo de los protagonistas, pero el proyecto fue cancelado. Luego Maiakovski ensayó en el estudio Sovkino de Leningrado, con una nueva comedia titulada *Olvida el lado del corazón*, título tomado de un viejo éxito con Vera Jolodnaia y Maksimov. Kozintsev y Trauberg la aceptaron enseguida y anunciaron que la realizarían simultáneamente con *La nueva Babilonia*; luego se nombró otro director y por último se archivó. En este caso, también, Maiakovski salvó algo para usar en un medio más familiar, menos privado, el teatro, donde se convirtió en la base de una obra de éxito, *La chinche*.

Uno de los más grandes escritores de prosa que surgieron en los años de la revolución hizo del mismo modo un esfuerzo persistente e inútil para trabajar en el cine. Isaac Babel habría sido el argumentista ideal para una película del Primer Ejército de Caballería, si no fuera que Budionni, que encabezaba ese

ejército, demostró claramente que despreciaba sus historias sobre la caballería roja. El primer argumento de Babel, y el más conocido, era una adaptación de temas de otra colección, sus relatos sobre Odesa; *Benia Krik* era un guión de tanta calidad que Eisenstein lo recomendó a Ivor Montagu para su traducción inglesa,<sup>8a</sup> pero resultó una película tan pobre, dirigida por Vilner para VUFKU, que nunca encontré a nadie que quisiera hablarme de ella. Dos guiones más para VUFKU fueron *Las estrellas errantes*, de una historia de Sholom Aleichem, y *Jimmy Higgins*, basado en una novela de Upton Sinclair sobre la intervención americana. Babel escribió un argumento original, *El molino de viento chino*, para Sovkino, y con eso terminó su carrera pública en el cine; hubo dos guiones redactados para películas que no se estrenaron, la última versión de *El prado de Bezhin* de Eisenstein y una documental sobre Odesa realizada por Jean Lods.

Cualesquiera que fueran las dificultades que tuviera el cine soviético para pacificar a los administradores enfrentados con los artistas, resultan innegables su inventiva e iniciativa. Las películas educativas y "culturales" nunca tuvieron tanto apoyo para mostrar su utilidad. En febrero de 1927, se abrió la primera sala moscovita destinada exclusivamente a exhibir películas culturales, y Leningrado abrió otra sala similar en noviembre. Wicksteed no tuvo sino alabanzas para la de Moscú.

...salas cinematográficas donde no se exhiben sino películas definitivamente educativas. En este lugar los precios se elevan de alrededor de cinco peniques a un chelín y seis peniques, y creo que estoy en lo cierto al afirmar que los miembros de los sindicatos son admitidos a mitad de precio. Ésta es una institución excelente, donde se pueden ver las mejores películas educativas del mundo; yo mismo he visto allí la película del Everest. Hay funciones regulares de tarde para los niños, que son admitidos por una suma muy pequeña.<sup>9</sup>

Un trabajo concentrado similar se efectuó en el campo de las películas para niños. Tretiakov había publicado un alarmante artículo,<sup>10</sup> en el que profetizaba lo que serían los niños de 1926 en 1940 si continuaban viendo las perjudiciales y violentas películas exhibidas habitualmente en todas las salas. Propuso que se establecieran salas especiales que proyectaran películas cuidadosamente escogidas entre todas las obtenibles en las distribuidoras, para elegir aquellas que poseían una directa atracción sobre los niños, entre las obras de Jules Verne y Mark Twain, o las de temas parecidos a *Robinson Crusoe*. Ya se producían en los estudios soviéticos películas destinadas solo al público infantil, pero esta clase de cine no tenía una salida o un público regulares, como los teatros populares para niños de

Moscú y Leningrado. Pero el 10 de octubre de 1927, la primera sala infantil se abrió en Moscú, y el cine soviético dio así otro paso social en la dirección correcta.

La película sorpresa del año del aniversario llegó de una artista que se había adiestrado personalmente en el campo especializado de las películas infantiles. Olga Preobrazhenskaia había sido una actriz de éxito en el cine prerrevolucionario, en realidad una "estrella", consagrada en algunos de las mejores películas de la primera época de Protazanov, *La llave de la felicidad* y *La guerra y la paz*, junto con muchas otras películas rusas, y se había animado a dirigir en una fecha tan lejana como 1915. Como ella creía haber aprendido también algo acerca de la realización cinematográfica, pidió que se le diera una oportunidad en las películas para niños de escaso presupuesto. Sus primeras tres películas fueron consideradas tan buenas (especialmente *Kashtanka*, de un relato de Chejov) que se le confió uno más ambicioso en 1927: ella lo convirtió en un éxito internacional.\*

Bryher llama a *Mujeres de Riazan* "la película más moral que he visto".<sup>11</sup> Las trágicas complicaciones de este relato campesino sobre el deseo de un padre respecto a la novia de su hijo hubieran satisfecho a Eugene O'Neill, y la esperanza del cambio social sugerido por el final era bastante realista como para complacer a cualquier comité de inspección, a pesar de estar "completamente desprovisto de propaganda" como lo señala Bryher. Lo artificial de su tema no corresponde (quizás afortunadamente) a una falsedad equivalente en el tratamiento cinematográfico. Es una de las mejores producciones de un limpio relato a la manera de las películas prerrevolucionarias, que dependían por entero de la fuerza de una trama simple pero cuidadosa (el argumento pertenece a Vishnevskaja y Boris Áltshuler) y a una interpretación convincente. Quienquiera que haya sido el que tuvo la decisión de empapar toda la película en las tradiciones populares del distrito de Riazan contribuyó en gran forma a este magnífico ejemplo del exotismo rural ruso. La belleza del lugar y el sentido de aire libre, puestos de manifiesto ampliamente por la limpia fotografía de Konstantin Kuznetsov, es un elemento que se encontraba pocas veces entre los antecedentes prerrevolucionarios de esta película.

La búsqueda de elementos para *Octubre* era más amplia y

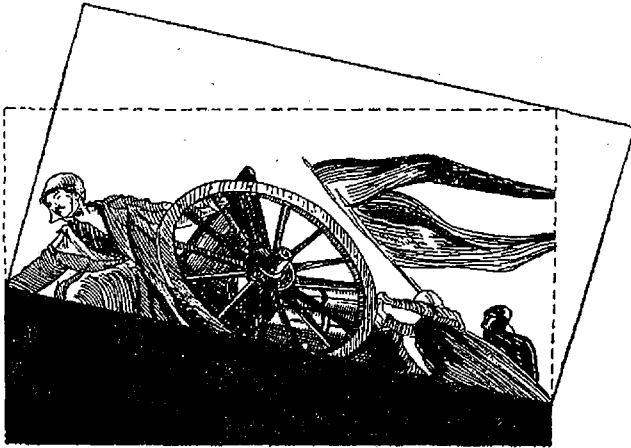
\* El provecho del éxito en su país fue importante: *Mujeres de Riazan* costó 46.000 rublos, y en 15 meses devolvió 210.000 rublos. Compárese con *Los decembristas* que costó 340.000 rublos y en dos años devolvió solo 300.000. (Mijailov, en *Sovietski Ekran*, 3 de setiembre de 1929.)



más variada que la de *La línea general*, pero menos cómoda. Sin embargo, los materiales utilizados podrían haber tenido más interés. Ester Shub le mostró al grupo toda su colección de películas tomadas en Petrogrado durante la guerra y las revoluciones (un período, que por casualidad, Eisenstein conocía personalmente, como estudiante de arquitectura en aquella ciudad) y existían, desde luego, centenares de nuevas fotografías para consultar. Una de ellas, tomada por un fotógrafo de noticias desde la parte superior de un techo y enfocada hacia la manifestación de julio mientras era atacada a tiros por los soldados de Kerenski, fue reproducida con tanta exactitud, tanto en la acción como en calidad que una copia de este episodio hecha por Sigaiev en *Octubre* es presentada a menudo como si fuera la de los periódicos, ¡ambas como el mismo documento histórico! \*

La preparación de Tisse para la obra incluía nuevos problemas. Thorold Dickinson da algunos detalles:

En *Octubre*, Tisse nunca vaciló en utilizar una iluminación artificial para crear efectos dramáticos sin tener en cuenta un origen real de la fuente de luz... Tisse extendió sus luces por toda la plaza para el ataque al Palacio de Invierno, y lo hizo en tal forma que hubiera hecho estremecer a un táctico militar. Así trabaja el artista que se ha graduado en la escuela de la realidad. El artista de la cámara que llega de la tradición teatral al estudio cinematográfico hubiera decidido probablemente tomar esas escenas nocturnas a la luz del día y habría



\* Aun antes de completarse *Octubre*, el *Times* de Los Angeles publicó una fotografía similar sobre el episodio del saqueo de los sótanos del Palacio de Invierno, como prueba de los "continuos crímenes bolcheviques".

utilizado filtros delante de los objetivos. Pero hubiera producido un negativo mucho menos nítido y un efecto más apacible...<sup>12</sup>

Algunas de las ideas de Tisse no habrían concordado con su anunciada política fotográfica de "completa simplicidad" para *La línea general*,<sup>13</sup> y a la gran libertad de *Octubre* le debemos estar agradecidos por las deformaciones dramáticas que Nilsen (uno de sus ayudantes) analiza en *El cine como arte gráfico*.

Para esta toma se construyó una plataforma oblicua, sobre la que el pueblo empujaba el cañón. Tisse modificó el cuadro inclinándolo lateralmente la cámara, de modo que llevó los costados de aquél a un alineamiento con la plataforma; produjo así un esfuerzo gráfico que hacía juego con el esfuerzo físico exhibido.<sup>14</sup>

También Golovnia había tenido la oportunidad de una expansión técnica en la película de Pudovkin para el jubileo, pero como muchos *cameramen* parecen menos claros que la mayor parte de los directores, sus declaraciones de esta época deben ser revisadas pacientemente en busca de indicaciones de esta evolución, que aparece, desde luego, con mucha mayor claridad en la pantalla. Comienza con un argumento que es tan inútil como determinar quién es el responsable de un buen retrato: el modelo o el pintor:

Hay dos posiciones sobre la función del actor en las películas. La primera, que él es el principal elemento, como en el sistema americano de estrellas, o el principio psicológico rusogermano que construye una película alrededor del rendimiento fotográfico de la interpretación del actor. La segunda actitud, que el actor es uno de los elementos que contribuyen a la composición de la película, y junto con los otros elementos —objetos, arquitectura, paisaje, etc.— debe ser fotografiado no simplemente cuando interpreta, sino únicamente en aquellos momentos en que su actuación es necesaria y más expresiva.<sup>15</sup>

Golovnia prosigue aplicando esto al problema más fácil del "no actor", y no trata de elegir o resolver respecto a las dos actitudes que describe. Y entonces vuelve a las ideas que tanto él como Pudovkin habían aclarado en la época en que filmaban *La madre*:

Si, por ejemplo, necesitamos filmar la estatua de Alejandro III, como la encarnación de la autocracia, la filmaríamos desde abajo y elegiríamos un ángulo de cámara para que el monumento pareciera un monolito muy elevado en la composición. Si se debe filmar un auto blindado, es absolutamente necesario hacerlo desde varios ángulos y con varias tomas que produzcan una imagen hecha con una serie de momentos cinematográficos, de terrible y rápido arrollador ataque.

Concluye con la cita de una variable actitud fotográfica hacia Baranovskaia en *La madre*, para indicar su carácter cam-

biente, descrita anteriormente, en la página 254, y podemos ver un tratamiento similar del papel de Chuvelov en la nueva película.

Este fue el primer año de graduación de las tres instituciones mayores de educación cinematográfica. En mayo el Instituto Técnico Cinematográfico del Estado (GTK) de Moscú graduó a dieciséis directores, treinta actores, diecinueve *cameramen* y ocho técnicos de laboratorio.\* En noviembre la escuela técnica de foto-cine de Leningrado graduó a una clase de veinticinco *cameramen*, iluminadores y gente de laboratorio. Y la escuela técnica de VUFKU ubicó a casi toda la primera promoción en puestos de sus estudios en ampliación. Los estudios de Leningrado pudieron absorber la mayor parte de los técnicos que acababan su educación, pero los graduados de Moscú se desparramaron por toda la Unión, y especialmente por los nuevos estudios nacionales. Muchos de los directores graduados se dedicaron al cine educativo, y aun ingresaron en puestos administrativos, donde algún conocimiento del medio real apenas era necesitado. Algunos de los jóvenes actores que podían llegar a los niveles más altos del teatro se ubicaron en él. El carácter totalmente nuevo de la industria cinematográfica soviética después de la entrada de toda esta sangre joven, no se materializó, por cierto ni en forma visible, ni de inmediato.

Un programa educativo en escala menor y más efectivo era el del taller abierto por Kuleshov y Jojlova en el estudio de Georgia. Su nueva película, *Su conocimiento*, fue estrenada en octubre y en el mismo mes partieron para Tiflis. La industria cinematográfica de Georgia también dio una bienvenida más cálida a Sergei Tretiakov y a sus ideas argumentales que la recibida en los estudios de Moscú.

Las circunstancias y el temperamento se habían combinado para que los dos principales directores del cine soviético se convirtieran en rivales. Eisenstein y Pudovkin eran rivales amistosos en el plano personal, pero encarnizadamente combativos en cuestiones de teoría cinematográfica:

Tengo ante mí una hoja de papel amarillo arrugado. Lleva una misteriosa nota:

“Vinculación — P” y “Colisión — E”.

Éste es un rastro material de un acalorado combate sobre el tema del montaje entre P (Pudovkin) y E (yo mismo).

Esto se ha convertido en una costumbre. A intervalos regulares me visita a altas horas de la noche y a puerta cerrada peleamos sobre

\* Del primer curso surgieron los directores Feinzimmer, Gendelstein, Nemolaiev, y Tatiana Lukashevich, y los *cameramen* Kosmatov y Kabalov.

cuestiones de principio. Como graduado de la escuela de Kuleshov, él defiende reciamente su comprensión del montaje como un *vínculo* entre los trozos. Como una cadena. De nuevo, "ladrillos". Ladrillos, arreglados en serie para *exponer* una idea.

Yo lo enfrento con mi punto de vista del montaje como una *colisión*. Un punto de vista que señala que de la colisión de dos factores dados, surge un concepto.<sup>16</sup>

Naturalmente, esta discusión era tan entretenida para los espectadores que fue ventilada y alimentada por la prensa cinematográfica y las discusiones públicas, donde los discípulos representaban a sus ausentes y más sensibles jefes. Se presentaron a ambos cuestionarios provocativos, con la esperanza de obtener respuestas opuestas, pero tanto Eisenstein como Pudovkin cuidaron de desalentar a la manera de Kuleshov-Vertov estas disputas sin sentido.

A pesar de todas las precauciones, la rivalidad se volvió provocativamente abierta en el año del aniversario. Los dos habían comprometido la realización de su película más importante para la fiesta de octubre, en el mismo lugar y época. Pues los guiones llevaron a los equipos de ambas películas a las calles, palacios, plazas y monumentos donde su principal tema —la Revolución de Octubre— había tenido lugar diez años antes. Ambos sabían que la identidad de los temas de sus películas agudizaría todas las diferencias de enfoque y tratamiento, y que el público veía en esto una prueba de la validez de cada método. Además, sus respectivos estudios y dirigentes los mantuvieron en actividad febril para llegar a la fecha determinada: las exhibiciones del aniversario, el 7 de noviembre.

Atrasado desde un comienzo y demorado en forjar un argumento aceptable y realizable con la masa de materiales que les entregaron, el grupo Eisenstein-Aleksandrov-Tisse trató de obtener milagros de organización, filmando diferentes episodios simultáneamente; por ejemplo, mientras Eisenstein realizaba las escenas en el Instituto Smolni, Aleksandrov trabajaba en el estudio con los mensajeros bolcheviques enviados a la "División Salvaje" del general Kornilov, y terminaba la famosa secuencia del baile, más tarde compaginada por Eisenstein. Gracias al grupo de ayudantes rápidos e ingeniosos de Tisse, Vladimir Nilsen entre ellos, pudo realmente repartirse entre esas filmaciones paralelas. Ivor Montagu dice que el trabajo era tan intenso que su día de labor se había prolongado peligrosamente, con "tres dosis de estimulantes para permanecer despierto". Es posible que la unidad fotográfica poco común de *Octubre*, a pesar de la separada labor individual, nació de este apuro. Hubo mucha cooperación física, como lo señala Eisenstein a un corresponsal de *De las Naciones*:

Noche tras noche de cuatro a cinco mil obreros de Leningrado participan voluntariamente en el tumulto del Palacio de Invierno... El gobierno proporcionó las armas y los uniformes, así como el ejército... El Estado nos prestó el *Aurora*... Del mismo modo pudimos usar tanques y artillería.<sup>17</sup>

Aunque el haber comenzado con anterioridad pudo haber aliviado el programa de trabajo de Pudovkin, su nerviosidad le quitó el sosiego, y lo impulsó a preocuparse por el objeto y efectividad de toda su película. Enfrentado con las piedras verdaderas que habían sido testigos de la Revolución de Octubre, Pudovkin persuadió a Zarji que reorganizara completamente la estructura del argumento. Algunos episodios centrales ya filmados fueron descartados en este proceso, y toda la sección final, desde el momento en que el *Aurora* fondea hasta la toma del Palacio de Invierno, fue agregada, casi de improviso, en el momento. Los dos equipos se pisaban los talones:

Yo bombardeaba el Palacio de Invierno desde el *Aurora*, dice Pudovkin, mientras Eisenstein lo bombardeaba desde la Fortaleza de San Pedro y San Pablo. Yo destruí una noche parte de la barandilla del techo, y me asusté pues pensé que podía traerme alguna consecuencia, pero, por suerte, esa misma noche Sergei Mijailich rompió 200 ventanas en los dormitorios privados.<sup>18</sup>

Mezhrabpom y Pudovkin ganaron la carrera del 7 de noviembre. Aunque algunas partes de *Octubre* fueron exhibidas a determinadas personas antes de esa fecha, el público del jubileo en el Teatro Bolshoi vio solo *El fin de San Petersburgo* y *Moscú en octubre*. *El gran camino*, de Shub, había sido presentado públicamente el día antes. Un crítico que vio las tres películas en las primeras exhibiciones hizo la inevitable comparación:

Todos tienen el mismo tema, el mismo material, pero usado en tres formas diferentes: tenemos la *película de documentos y hechos*, compaginada con viejos noticiarios que captaron los acontecimientos de hace diez años (*El gran camino*); la *película de pseudo-hechos*, que recrea los acontecimientos en la forma más exacta posible (*Moscú en octubre*); y la *película de imágenes*, construida sobre los principios del cine de ficción (*El fin de San Petersburgo*).<sup>19</sup>

Todos estuvieron de acuerdo en que la película de Barnet era la menos lograda de las tres, y este crítico explicó esto comentando que Moscú había cambiado tanto en diez años que para reconstruir los acontecimientos, los lugares transformados habían sido evitados fotográficamente por medio del uso de "ángulos no documentales".\*

\* Ivor Montagu, que presenció esta exhibición en el Bolshoi, ofrece otra explicación del fracaso de Barnet: en su apuro para terminar la película destinada a esa ocasión, Barnet no había tenido tiempo

En el mismo número de *Novy Zritel*, el director comentó la exhibición previa de las dos películas realizadas por Mezhrabpom-Russ en el Teatro Bolshoi pocas noches antes, el 31 de octubre:

Los organizadores de esta exhibición consiguieron llenar la platea, los palcos, la galería y las butacas de preferencia con "señoras" en traje de noche y diamantes, pero no tuvieron tiempo para invitar a ninguna sociedad genuinamente proletaria, organizaciones obreras, o estudiantes, a la función.

Esta queja resultaba significativa vinculada a la exhibición de *El fin de San Petersburgo*, pues esta película fue pronto el centro de un serio escándalo de corrupción. Aparentemente corrió tanto dinero por los departamentos de Mezhrabpom y las oficinas de Sovkino en Leningrado durante la realización de las "ricas" escenas de la película que gran cantidad quedó adherido a algunos dedos,\* y Darevski, jefe de producción de Mezhrabpom, recibió la mayor parte de las censuras por no controlar el comportamiento de sus subordinados.

Las escenas que más habían tentado a aquéllos en la filmación de *El fin de San Petersburgo* —las tropas que marchan a la guerra adornadas con flores, y la elegante asunción del poder por Kerenski— estaban quizás un poco injertadas, pero se hallan entre los momentos más llamativos de la película terminada. La histeria artificialmente producida que sigue a la declaración de la guerra en 1914 es una de las más gráficas declaraciones antibélicas de la historia del cine. Por cierto, el comentario de la película sobre la "guerra" parece mucho menos significativo que el efectuado sobre la "revolución". El hombre que realizó las angustiosas escenas de batallas de *El fin de San Petersburgo* había visto los combates reales y los que aparecían en *El nacimiento de una nación*, pero el hombre que relacionó esas escenas con las frenéticas y arrebatadoras de la bolsa, en una brillante imagen de "aliento", había ido intelectualmente más allá de su maestro Griffith.

Sin embargo, Pudovkin podía aún combinar la riqueza del conjunto de imágenes con la economía de los medios dramáticos, como observó Tretiakov:

Chejov dijo una vez que cualquier cosa que no fuera útil en un drama debía omitirse del escenario. Si, por ejemplo, un arma se mues-

para filmar las varias explosiones necesarias; en su lugar, su compaginador había insertado las de unas tomas documentales en cada sitio, con efectos ruidosos.

\* Las acusaciones pasaron de la película de Pudovkin a otra muy costosa, entonces en producción en el Sovkino de Leningrado, *La nueva Babilonia*.

tra en el primer acto, cuando se llega al último acto esa arma debe dispararse.

Todo lo que Pudovkin puso en la pantalla es semejante al arma de Chejov, excepto que Pudovkin puede lograr más que un disparo de un revólver. Por ejemplo, el vaso de té caliente sobre la mesa en la casa del obrero, en *El fin de San Petersburgo*. Nunca lo prueban, nadie lo bebe, no es funcional.

Pero el mismo vaso sirve para medir el tiempo, al mostrar que desprende menos humo cada vez.

Y en sí, este vaso sobre la mesa vacía indica falta de alimento, pobreza.

Y este vaso es arrojado finalmente por una ventana en señal de peligro —y ¡salva la vida de un hombre!<sup>20</sup>

Otro que vio previamente las películas del festival fue Maikovski. Se le pidió que escribiera una bienvenida a la industria cinematográfica del festival, y utilizó la oportunidad para distribuir algunas alabanzas pero además apasionadas críticas:

Los mejores deseos para el cine soviético en el décimo aniversario de la Revolución de Octubre serían renegar de ciertas cosas como *Poeta y zar* y, ya que no tiene mayor objeto lamentarse sobre esas películas, proveer medios más amplios para la realización de documentales sobre nuestra labor revolucionaria. Esto aseguraría en el futuro la producción de películas como *La caída de la dinastía Romanov*, *El gran camino*, etcétera.

Aprovecho esta oportunidad, en que hablo sobre las películas, para protestar una vez más y en toda forma contra el retrato de Lenin trazado por tales simulaciones como las de Nikandrov. Cuando un hombre que se parece a Lenin refuerza la semejanza con poses y gestos, se nota en todas esas superficialidades un completo vacío, una total ausencia de pensamiento, y es desagradable observarla. Escuché a un camarada definirlo correctamente: Nikandrov no se parece a Lenin sino a su estatua.<sup>21</sup>

Nikandrov, obrero de los Urales, encarnó a Lenin en dos de las películas del festival, *Octubre* y *Moscú en Octubre*, y podría ser su interpretación en la última de esas películas la que irritó a Maikovski.

Pero esas películas, incidentalmente, mostraron el verdadero pueblo que participó en los levantamientos de Petrogrado y Moscú. Excepto por el remedo de Lenin, Barnet pudo asegurarse la cooperación de los líderes sobrevivientes de octubre en Moscú; un anuncio de su película prometía: Stalin, Rikov, Bujarin, Iaroslavski, Ulanov, Skvortzov-Stepanov y otros. Eisenstein procedió en forma distinta, y halló dobles para todos los participantes conocidos, aun para los miembros del gabinete de Kerenski,\* debe haber sabido que un actor pagado, o no actor,

\* Debido a su parecido con uno de los ministros del gabinete hay un actor del Teatro de Arte de Moscú (¡por fin!) en la película; Boris Livanov aceptó el papel debido a su amistad con Eisenstein.

sería más flexible, aun dramáticamente, más verosímil, que una figura importante representándose a sí misma. El ansia de manipular todos los materiales de la realidad, incluyendo las caras familiares, era comprensible en Eisenstein, pero la distribución del tiempo le resultó accidentalmente infortunada. Una crisis en el partido comunista y entre los líderes gubernamentales coincidió con la terminación de una película en la cual los que ahora se hallaban divididos en facciones estaban representados en forma inequívoca en la pantalla.

En enero de 1925, un año después de la muerte de Lenin, León Trotski había sido relevado de sus deberes como comisario de guerra del pueblo y se le había dado un puesto administrativo industrial. El daño al *ego* de ese individualista debe haber sido grande. Las diferencias entre él y otros líderes soviéticos se ahondaron hasta que las dos facciones aparecieron dentro del partido: el grupo "gubernamental", y el de la "oposición", dirigido por Trotski y sus amigos. En cada suceso dentro y fuera de la Unión Soviética los dos grupos tomaban actitudes opuestas y la discusión se mantenía abierta y franca, ya sea sobre la huelga general en Inglaterra, la política doméstica de colectivización, o el sangriento golpe de estado de Chiang Kai-Shek en China. Pero el año del aniversario, con la cercanía del décimoquinto congreso del partido comunista, fijado para fines de ese año, la oposición, en parte por miedo y en parte por desesperación, adoptó tácticas subterráneas y subversivas para obtener el control del aparato del partido. El egoísmo de Trotski le hizo perder de vista los más grandes fines políticos del partido, y la situación se volvió crítica. Ensayó su fuerza en la manifestación de Leningrado de octubre de 1927 y en Moscú en el día del aniversario, el 7 de noviembre, y desafió al grupo del gobierno a que hiciera lo peor.

En este molesto conflicto quedó atrapada la película de Eisenstein, pues al reconstruir los sucesos de diez años antes él no hizo ninguna distinción, entre las partes de los revolucionarios desempeñadas por los miembros del presente gobierno y los miembros de la presente oposición. Al no exhibirse *Octubre* en el jubileo, y al comenzar Trotski su abierta campaña contra el gobierno, los rumores más fantásticos corrieron acerca de Eisenstein y su película, creídos aun por gente que veía a Eisenstein llegar todos los días a la sala de montaje del estudio: que Eisenstein y Aleksandrov se habían unido con los partidarios de Trotski, que la película había sido destruida, que algunas partes de ella debían ser rehechas, que se le había prohibido a Eisenstein que tocara su película, etc., etc. A fines de noviembre los rumores eran tan descabellados que el periódico



Kino le pidió a Eisenstein que explicara el retraso del estreno de su película. Podemos imaginarlo escribiendo su réplica en un rincón de la mesa de montaje, en alguna pausa mientras esperaba que pegaran una secuencia para ser proyectada:

¿Por qué *Octubre* está atrasada?

Esta pregunta que ha comenzado a sonar como un reproche a nuestro grupo, se formula en todos los lugares donde se habla de cine. Acerca de esta cuestión circulan los más variados, contradictorios y —seamos francos— los más absurdos rumores.

Consideramos deber social nuestro dar un poco más de información sobre este asunto, para aclarar las circunstancias y aliviar a los holgazanes chismosos del cine de la obligación de inventar más noticias, no totalmente divertidas sobre la película *Octubre*.

Debe observarse, primero, que cuando interrumpimos nuestra labor de *La línea general* y aceptamos la designación del gobierno para hacer la película *Octubre*, inmediatamente nos dimos cuenta de la pesada responsabilidad que nuestro grupo había asumido. Aun los bosquejos preliminares para el argumento requirieron mucho más tiempo que el destinado en principio a esta etapa del trabajo.

Debíamos elegir entre hacer un trabajo apresurado o adoptar un programa increíblemente azaroso.

Elegimos esto último. El grupo decidió mostrar en un período de cinco meses que no hay nada imposible para los trabajadores del cine.

Pero obstáculos puramente técnicos no podían ser superados solo con el apasionamiento: nuestra pobreza técnica, nuestra falta de suficiente equipo de iluminación, la acumulación de tareas nunca enfrentadas anteriormente por ninguna producción soviética, estos obstáculos no podían desvanecerse ante nuestra determinación...

Algunos actos de la futura película fueron mostrados en el momento de nuestro aniversario, tanto a nuestro pueblo como a los huéspedes extranjeros; de este modo a menudo se nos recordó que *Octubre* estaba en vías de ser terminada!

A las historias que circulan podemos agregar:

1) Estamos haciendo dos películas: *Antes de octubre* y *Octubre*. En total, 13,000 pies. Esto debe también expresar en cierto modo nuestra situación.

2) De por sí el trabajo de montaje a realizarse en *Octubre* resulta sumamente dificultoso, necesita una gran cantidad de tiempo, pues enfrentamos una serie completa de enfoques sumamente complicados y sin precedentes para varias secuencias y temas (y planeamos escribir próximamente acerca de ellos en *Kino*).

En el retraso general de la presentación de nuestra obra a la exhibición pública (y estamos lejos de ser culpables por esto) no vemos factores que impidan completar y pulir nuestra película. En opinión de la comisión del año aniversario no se contaba con destinar a nuestra película a los estantes de la distribuidora después de unas pocas exhibiciones en el día de la celebración de octubre... \* No; la hicimos teniendo presente al espectador común... La película no está orientada solo al décimo aniversario; en este sentido no es una "película de aniversario".

\* Una referencia al hecho de que *Moscú en octubre* parece que ya había sido destinada al archivo.

Se planeó para que nos mostrara, a todos y cada día, ¡el vivo y permanente aniversario de la victoria de octubre!<sup>22</sup>

Esta declaración no detuvo los excitados rumores, que continuaron en la prensa extranjera. Figuras de la oposición pueden haber sido rebajadas de su jerarquía descollante en la película, pero no es verdad que Trotski fuera completamente eliminado: todavía puede verse claramente en dos episodios. El difícil trabajo puro de montaje fue terminado en febrero de 1928; mientras se compaginaba el negativo, Eisenstein, Aleksandrov y Tisse fueron enviados a Alemania para examinar los sistemas de filmación sonora antes de retornar a su labor en *La línea general*. Sin embargo, muchos meses más tarde Eisenstein mantuvo su promesa de discutir esos problemas de compaginación. La citada referencia a una película en dos partes, 3.960 metros en total —comparada con la estrenada, de 2.773 metros— fue la única referencia a tal plan,\* sin embargo indica cuánto material preparado para *Octubre* no se vio nunca.

Antes de la presentación pública de *Octubre*, en marzo de 1928, última de las películas especialmente realizadas para el aniversario, se produjeron dos conquistas cinematográficas de considerable valor dramático y de propaganda, no relacionadas directamente con el aniversario de la Revolución de Octubre: *Dos días*, de VUFKU, y *El remendón parisiense*, del Sovkino de Leningrado.

*Dos días* es la única película dirigida por Georgi Stabovoi que se ha exhibido fuera de la Unión Soviética, y su simple efectividad hace lamentar no haber visto algo más de la labor de aquél, aunque no correspondiera a la calidad de su película más conocida. *Dos días* es también la única película de este director mencionada en la historia del cine soviético, aunque los registros muestran otras varias producciones ucranianas que dirigió, después de *Dos días*. Antes de entrar en VUFKU, Stabovoi era periodista y su primer trabajo para el cine fue como argumentista; no puede haberse sentido muy orgulloso por su contribución a *Ukrazia* de Chardinin. *Dos días* fue la primera película que se le dio para dirigir, aunque el guión no era suyo, sino de Lazurin. Su bien armada historia de cómo cuarenta y ocho horas de suertes cambiantes de la guerra civil también pueden transformar la vida e ideales de un fiel casero (que se parece a Firs de *El jardín de los cerezos*) recuerda la transformación similar de la protagonista de *La madre*; para los dos héroes, el destino de sus hijos revolucionarios determina

\* Hasta octubre de 1957, cuando las notas de Eisenstein para ese ordenamiento fueron publicadas en relación con el argumento para un acto adicional de *Octubre* que nunca se filmó (*Iskusstvo Kino*).

el curso de sus propias vidas inseguras. Bryher, al resumir la acción de *Dos días* en su obra *Problemas cinematográficos de la Rusia soviética* (1929), la llama "la más anticonvencional de todas las películas que he visto", y es verdad que debajo de la riqueza de la realización e interpretación de la película, la pequeña y desprovista historia nunca se desvía de la cruel revelación de su testimonio.

Si Friedrich Ermler no hubiera sido notado antes, *El remen-dón parisiense* hubiera llamado la atención sobre él. Este trabajo posee el tratamiento valiente de un tema delicado. Existe una antagónica pero razonable explicación (de un antiguo escritor cinematográfico soviético) acerca de la película y de los motivos que impulsaron a sus autores:

El tema principal era la lucha de una célula del Komsomol destinada a mejorar la moral de sus miembros y obligarlos a ser más considerados en sus relaciones con otros seres humanos. Antes de iniciarse la producción, el argumento (de Nikolai Nikitin y Boris Leonidov) fue discutido en conferencias del partido y del Komsomol y pasó a través de varios niveles de jerarquía hasta que su "sensible" tema fue aprobado por el comité Komsomol del Oblast de Leningrado. La heroína de la película, encinta y abandonada por su joven prometido, miembro del Komsomol, no puede obtener ayuda ni de la célula ni de los representantes del partido, pues todos ellos permanecen indiferentes e insensibles ante ella. Despedida de todos lados, ella halla amistad y techo gracias a Kirik, sordomudo que no pertenece al partido, y que mantiene un pequeño comercio llamado "El zapatero de París"... El contraste presentado entre los personajes del partido y los ajenos a él, con ventaja para éstos, explica en gran parte el aumento de interés del público en esta película...<sup>23</sup>

El director Ermler y el actor Nikitin, que comenzaron su armoniosa labor juntos en *Katka*, la iban a continuar en tres notables películas más.

Las películas de Mezhrabpom no destinadas al aniversario eran modestas historias personales en las cuales, con cierto esfuerzo, se podrían encontrar significados sociales más importantes. Protazanov hizo *El hombre del restaurante*, que se distingue especialmente por la interpretación desganada de Mijail Chejov en el papel principal \* que se refiere a un camarero, cuya hermosa hija (Malinovskaia) es perseguida por la clientela rica del restaurante, y *Don Diego y Pelageia*, una comedia sobre un burócrata de un pequeño pueblo que pierde el sentido de la proporción y detiene a una vieja por una violación infinitesimal de la ley. Fiodor Otsep hizo la que sería su última película en el soviét, *La tierra en cadenas* (que se conoció en el

\* Hecho originalmente para Moskvín, que lo rechazó; la novela de Shmeliov había sido filmada cuatro veces antes de la revolución.

exterior como *El camino amarillo*), en que la involuntaria caída de la heroína (interpretada por Anna Sten) hacia la prostitución comercial se muestra con más dramatismo que lógica.

De las cuatro películas mudas terminadas de Eisenstein, *Octubre* fue el principal blanco de sus críticos soviéticos. Su recepción en el exterior en 1928 fue satisfactoriamente cálida, pero en su patria fue utilizada en los ataques contra Eisenstein y sus métodos que irían a continuar, con solo breves pausas, durante el resto de su vida. Es típica la conclusión a que llega el historiador Lebedev: "Tanto *Octubre* como *Lo viejo y lo nuevo* (*La línea general*) surgen como llamativos fracasos del cine experimental". Como prueba de la debilidad de *Octubre*, Lebedev escribe: "Eisenstein consideraba que los hechos básicos de los días de octubre eran conocidos en general, de modo que no los presenta, sino que ofrece, según él mismo admite, «mis propias asociaciones, mis retruécanos visuales», que esos hechos despiertan en la mente".<sup>24</sup> Y sin embargo, uno de los valores duraderos de *Octubre* es su notable actitud personal hacia un cambio histórico, y de esta actitud derivan los vitales momentos emotivos de la película, algunas veces ambiguos, pero que siempre penetran en algún nivel de la conciencia. La brillante fotografía y las "reconstrucciones documentales" proporcionan a *Octubre* un aire de objetividad, pero la actitud personal de Eisenstein es la que da su enfoque a la película.

Hay una asociación visual en ella que siempre me llamó la atención como proveniente en forma directa del primer recuerdo arquitectónico de Eisenstein sobre San Petersburgo. El acorralamiento de los manifestantes que escapan ante el ataque de que son objeto, los puentes que se levantan para separar el centro de la ciudad de los barrios obreros. Las balas del gobierno provisional producen algunas víctimas y los cuerpos resbalan hacia abajo del puente levantado y dividido. Los últimos en caer son los cadáveres de una muchacha y de un caballo; cuando el puente llega a su máxima altura, el caballo suspendido se zambulle en el agua, el carruaje se hunde y el cuerpo, visto desde gran distancia, cae con un ruido sordo impresionante. En ese momento, los extraños planos del puente levantado combinados con la brutalidad del acto sugieren Egipto al antiguo estudiante de arquitectura y pasa a los ojos de piedra de una de las esfinges que decora la baranda del río. La específica transición egipcia puede no llegar al espectador —quizá no más que una fría y abstracta piedra— pero la asociación puramente personal paga un rico dividiendo cinematográfico. *Octubre* está lleno de tales momentos con múltiples niveles. El puente separado es en sí mismo un amplio símbolo. Es aun po-

sible que toda la extraordinaria secuencia del puente colgante sea una visualización afortunada de la connotación física y dramática del término "suspenso".

Poco después del estreno de *Octubre* y mientras se trabajaba en un nuevo enfoque de *La línea general*, Joseph Wood Krutch entrevistó a Eisenstein en Moscú, y registró algunas de sus ideas de ese momento:

...cada obra debe ser juzgada de acuerdo con su utilidad en un momento y lugar determinados. Él mismo no se halla tan interesado en *Potemkin*, que está más o menos *passé* y no tan puramente cinematográfico en sus métodos como él hubiera deseado. Se puede tener una idea de lo que quiere lograr con ciertas escenas de *Octubre*, donde las ideas dinámicas están transformadas en cuadros. Por ejemplo, aquella en que se muestra al presuntuoso Kerenski, solo, subiendo las sugestivas hileras de escalones una después de otra en el palacio imperial... o aquella en que la (idea) de la religión es sugerida mediante una serie de rápidas tomas que comienzan con el cuadro de un icono que representa la imagen completa de Dios y desciende a través de una serie completa de representaciones hasta el idolo grotesco de un salvaje.<sup>25</sup>

El progreso fue anunciado en forma mucho más simple en la entrevista con Louis Fischer:

*Potemkin* era un cartel. *Generalnaia Linia* y *Octubre* son más sutiles. Están más cerca de la vida. Estamos aprendiendo...

Aleksandr Dovzhenko terminó la realización de su primera película característica en 1927, pero tiene poca relación con sus ideas básicas sobre cine, y años más tarde la omitió de la lista de sus obras. VUFKU le entregó un guión sobre una película de espionaje realizado por Zats y Sharanski, *La cartera diplomática*, tema muy cercano al superficial *Viaje de Mr. Lloyd* que Maiakovski había señalado mordazmente como producto típico de Sovkino. La administración de VUFKU debe haber pensado que el servicio prestado por Dovzhenko en las embajadas soviéticas le había dado suficiente experiencia para ese material. La primera parte de ese guión se basaba en un crimen real: un correo diplomático soviético es seguido y asesinado por los agentes de policía de una potencia extranjera (la acción indica a Inglaterra). Roban su cartera con "papeles vitales", pero la recuperan los marineros de un barco de pasajeros destinado a Leningrado y es devuelta a las autoridades soviéticas. El relato no tiene nada de Dovzhenko, pero su tratamiento se acerca al enfoque de su estilo personal. Los actores se desempeñan con intensidad desigual en sus tontas tareas; los papeles secundarios están interpretados con nitidez de caricatura, reminiscencias de FEX. El mismo Dovzhenko desempeñó la breve parte

de un fogonero del barco, y esta interpretación señala el fin de su corta carrera como actor. Dovzhenko aprendió algo de todos los preludios de su labor madura, y siempre recordó el consejo de su *cameraman*, Nikolai Kozlovski, en *La cartera diplomática*: «Nunca acepte compromisos», me dijo; es lo que trato todavía de hacer.» Esta película también le enseñó que en el medio cinematográfico su excitación inicial no podía mantenerse con materiales que reflejaran lugares comunes; solo podía satisfacerse con la completa responsabilidad de las películas que hiciera:

*Zvenigora*, mi película siguiente, con toda su falta de armonía estilística, me dio alguna estima acerca de mi capacidad como realizador cinematográfico. Entonces fue cuando comencé a soñar con una labor independiente, con responsabilizarme de toda una película, desde el guión hasta la pantalla.<sup>26</sup>

Esa película puede, a los ojos de la posteridad, estar lejos de ser una obra maestra, pero *Zvenigora* fue una realización propia, a pesar de que el argumento se debe a dos escritores, Mijail Johansen y Iuri Iurtik; Dovzhenko siempre habría de sostener que era la primera de sus películas.

Es una leyenda, o más bien, toda una antología de leyendas, vinculadas con el símbolo de un tesoro escondido. Porque cubre un período tan amplio de la historia, desde la época de la invasión de los vikings hasta la Ucrania posrevolucionaria, que da la impresión de ser de mayor escala que la que en realidad tiene (en esa época, se referían a ella como «una *Intolerancia ucraniana*»). No es posible hacer un paralelo, pues la estructura de *Zvenigora* (de la cual probablemente era responsable el poeta Johansen) es mucho más floja: Grandad alimenta a Pavlo, un nieto, con relatos tan extravagantes de *Zvenigora*, el monte del tesoro, que el muchacho se vuelve ciego para la revolución y solo sueña con una súbita riqueza, crece y se convierte en bandido y aventurero emigrado. El punto culminante de la errante historia se produce en un teatro de París, donde Pavlo ha atraído a un auditorio que debe pagar su entrada para ser testigo de su suicidio público. Pero se escapa con el dinero de la taquilla, que será utilizado para el sabotaje contrarrevolucionario en Ucrania. Cuando Grandad (símbolo del pasado) no consigue hacer descarrilar el tren (símbolo de progreso), se produce finalmente el pospuesto suicidio de Pavlo, y Grandad se une a su buen nieto, Timosh, que se ha visto durante toda la película luchando en la guerra y manteniéndose del lado de la revolución. Luego hay una apoteosis de la industria socialista, conclusión neutral a la cual Dovzhenko logra dar algo de personalidad. Pero este relato del guión no refleja nada de

carácter, lleno de fantásticas sorpresas, pasajes líricos, y una riqueza de experimentos técnicos parecida a la de *Huelga*. Las dos películas, además, cada una a su manera, están llenas de humor. Por ejemplo, en sus relatos *Grandad*, asume habitualmente el papel de héroe: él puede engañar a los generales y diezmar a las fuerzas de los vikings con igual facilidad.

Dovzhenko tenía una contestación pronta para todas las críticas que se le hicieran por su complicado relato:

¿He escuchado la objeción de que alguien en el público podría no entender mi película? Bien, no lo puedo evitar. No puedo en verdad presentarme ante los espectadores en cada exhibición y decir "Escuchen, compañeros, si hay algo que ustedes no entienden eso no significa que mi película sea mala o ininteligible. La razón por la cual no la comprenden búsqüenla en ustedes mismos. Quizá simplemente sean incapaces de pensar, mientras que mi propósito es impulsar los pensamientos mientras ven mi película". Si su amiga les susurra que le resulta aburrida, no vacilen, levántense y llévenla a otro cine, porque mi película es una producción bolchevique.<sup>27</sup>

Si Dovzhenko hubiera respetado los augurios, podría haber abandonado su carrera cinematográfica con *Zvenigora*, pues todas las cosas anduvieron mal durante los cien días de su filmación en el estudio de Odesa. El administrador sufrió un ataque casi fatal, el supervisor artístico profesor Krichevski, tuvo un trastorno nervioso y al tomar la última secuencia, el *cameraman* Zaveliov y su ayudante se cayeron dos pisos en un ascensor descompuesto y se rompieron las piernas. Pero Dovzhenko nunca fue un hombre que se descorazonara fácilmente, ni siquiera cuando los representantes de VUFKU en Moscú revelaron pasmo y desconcierto al ver *Zvenigora*. Este atolladero condujo a una ocasión histórica; el primer encuentro de los tres maestros del cine soviético. Eisenstein registró la memorable reunión:

"Por favor, venga", repitieron una y otra vez en el teléfono los representantes de VUFKU en Moscú, "Por favor, venga y vea esta película que nos han enviado. Nadie aquí la puede entender, se llama *Zvenigora*..."

Entramos en el Salón de los Espejos de los jardines del Hermitage, donde el Teatro de Arte de Moscú había comenzado su labor con *La gaviota* y se nos va a proyectar esta película incomprensible. Aquí un joven director ucranio recibirá su bautismo de fuego. ¿Es bueno o no lo es? "Ayúdenos a decidir", nos implora el hombre de VUFKU...

Me senté al lado de Pudovkin. Ambos estábamos de moda desde hacía poco tiempo, pero todavía no éramos venerables... En la aglomeración encontramos al director, Aleksandr Dovzhenko.

Sobre las tres pantallas del Salón de los Espejos —la verdadera y los dos lados que la reflejan— ¡salta *Zvenigora*!

¡Madre mía! ¿Qué sucede aquí?

Sobre algunas dobles exposiciones peculiares flotan figuras en armaduras antiguas.

Un pincel blanco de pintor cambia el color de un semental negro.

Mientras blande una linterna un horripilante monje surge de la tierra...

La curiosidad del público es intensa. Se escuchan murmullos.

Ya he reflexionado tristemente que la película se interrumpirá en algún momento y que tendré que hallar algo inteligente que decir. Para nosotros los "expertos", también es un examen. Pero con la triple imagen que acentúa la fantasía, la película corre hacia...

Yo puedo dudar acerca del contenido de las escenas (espero que Sashko me perdonará), pero no puedo olvidar la impresión que me causaron.

A medida que la película continúa me gusta cada vez más. Me deleita la forma personal de su pensamiento, su asombrosa mezcla de realidad con una imaginación poética profundamente nacional. Moderna y mitológica en todo al mismo tiempo. Humorística y heroica. Algo de Gogol en ella...

La exhibición ha terminado. La gente se levanta. Silencio. Hay algo claro para todos: entre nosotros hay una nueva personalidad cinematográfica.

Pudovkin y yo tenemos una tarea maravillosa: contestar a los ojos interrogantes del público con una alegre bienvenida a nuestro nuevo colega. Y ser los primeros en congratularlo.

Y entonces este hombre, especialmente apuesto y bien plantado, con el aire tieso de la persona que ya no es joven, sonrió con aire semiculpable, y Pudovkin y yo le estrechamos las manos de todo corazón...<sup>28</sup>

El propio Dovzhenko, como siempre, realizó la observación más penetrante sobre *Zvenigora* en su corta autobiografía (fecha en diciembre de 1939): "*Zvenigora* era un catálogo de todas mis posibilidades creadoras".<sup>29</sup>



Distintivo de VUFKU.



## CAPÍTULO XII

### EL COSTO DE LA MAESTRÍA

1928-1930

...esta nueva máquina de un arte de masa no puede desarrollarse por sí misma... no puede elevarse a sus alturas evidentemente potenciales sin levantar y ser levantada por la raza humana.

LINCOLN STEFFENS

La actitud del partido comunista hacia el más claramente importante arte soviético solicitaba una definición mayor que la que podía confiarse a los miembros del partido caídos por casualidad en los puestos administrativos de la cinematografía. La conferencia semioficial sobre las fallas de Sovkino realizada en octubre de 1927 había sido recibida con alegría por los trabajadores del cine al ver que se ventilaban los inconvenientes que burbujeaban desde hacía tiempo bajo su exterior apariencia. En el décimoquinto congreso del partido del fin de ese año todo el mundo parecía tener algo que decir sobre ese tópico popular y agregaban, casi siempre, que esperaban que el Partido prestara mayor atención que en el pasado a la producción cinematográfica. El papel del cine en el primer plan quinquenal, cuyo anuncio fue la principal realización de ese Congreso, fue definido y apoyado con menos firmeza. El efecto concreto del Primer Plan Quinquenal sobre el cine llegaría más tarde. En marzo de 1928, la primera conferencia partidaria de toda la Unión sobre cuestiones cinematográficas trató de formular diversas directivas que se habían resuelto durante la discusión del décimoquinto congreso, y los miembros del partido pertenecientes a la industria del cine se unieron a un número mayor de críticos establecidos y delegados provinciales para conversar acerca de "qué es lo que anda mal en nuestras pelícu-

las". Después de los discursos de apertura habló el primer delegado, un camarada de Siberia, y planteó casos específicos. Suponía que la distribución cinematográfica de la zona de Irkutsk a la que pertenecía no fuera la corriente, pues no les habían enviado nada más apropiado para el aniversario de la muerte de Lenin que *Lucrecia Borgia* y *Tres edades*, de Buster Keaton. En cuanto a las producciones soviéticas, ellos no parecían contemplar la forma en que serían recibidas por los públicos no urbanos:

Se exhibe una película como *Cama y sofá* en el campo, y los campesinos salen escupiéndolo: "¡Ah, ésta es la forma en que se comportan en la ciudad!" Y así es como Sovkino promueve los vínculos entre la ciudad y el campo.<sup>1</sup>

Inevitablemente la conferencia dirigió sus energías a la prosecución de los ataques contra Sovkino que habían empezado el año antes, pues las quejas siempre suenan más útiles que la alabanza y, también inevitablemente, las protestas se referían más a las películas extranjeras elegidas por Sovkino para su distribución que a la propia producción de la compañía, aunque también se dijo mucho sobre ésta. El camarada Meshcheriakov, de la sección de educación política, citó sus opiniones sobre los argumentos y criticó las películas para probar que él había visto sus faltas desde el primer momento, pero que sus consejos no habían sido tomados en cuenta por los productores. De las sesenta y cinco películas hechas por Sovkino, él creía que solo nueve tenían algo bueno. Nadezhda Krupskaja, viuda de Lenin, trató de llevar de nuevo la discusión hacia algo útil; ella consideraba que se había dado insuficiente atención a las películas educativas y documentales. Una de las pocas observaciones optimistas fue destacada por el camarada Krinitski en su resumen de la sesión del primer día:

Es verdad que Eisenstein, Aleksandrov y Pudovkin no pertenecen al partido. Ellos hicieron *Octubre*, *La madre*, *Potemkin*, *El fin de San Petersburgo*. ¿Quién puede negar que esos hombres comprendieron la línea del partido comunista y lo expresaron en forma excelente en su obra?

El camarada Ermler, único realizador que pronunció un discurso en la conferencia, rehusó dividir a los directores en pertenecientes o no al partido: para él eran "viejos" o "jóvenes".\* Veía un obstáculo más serio en el hecho de que dema-

\* *La casa en el ventisquero*, de Ermler, fue presentada durante esta conferencia. De los tres relatos contados sobre tres pisos de una casa de Petrogrado, el énfasis está colocado en la comprensión de un músico de que la nueva sociedad necesita el arte del pasado.

siados jóvenes que ocupaban puestos en el estudio no tenían ni preparación ni condiciones particulares para ellos. "En el estudio de Leningrado conozco cuatro casos en que a una gente se le ha dado trabajo por el solo hecho de pertenecer al Kom-somol." Luego le tocó a *Octubre* una gran parte de crítica política, pero un camarada ucranio salió en su defensa, y dijo que si los públicos soviéticos no creían que películas como *Octubre* y *Zvenigora* eran populares, esto no debía provocar su retiro de la distribución, pues con esas películas el cine es impulsado hacia adelante, y que siempre se contaría entre sus triunfos; sería un error muy grave rechazarlos. Pero la administración de Sovkino, representada por el camarada Greenfield, continuó expresando su escepticismo acerca de Eisenstein, y se refirió sarcásticamente a su anunciado deseo de hacer una película con *El capital*:

Nosotros no tenemos supervisión ideológica, ni podemos decir que se encuentre en manos del camarada Eisenstein, que espera hallar la ideología correcta escondida en *El capital*, de Marx. ¿Quién va a criticar a su *Capital*? ¿Pero cómo puede cada uno de nuestros directores hacer películas sobre Carlos Marx o V. I. Lenin?

Algunos delegados mostraron la tendencia de las futuras conferencias al censurar a los trabajadores cinematográficos que no pertenecían al partido, quienes habían sido engañados por los enfoques decadentes de sus trabajos. Esta forma particular de manejar el formalismo no había sido todavía esgrimida severamente. En 1928, la conferencia se contentó con concluir que "las películas de ficción debían ser hechas en una forma que pudieran ser apreciadas por millones".

"Millones" no era una exageración, pues había, en 1928, nueve mil salas en la Unión Soviética (cifra que se duplicó en dos años), sin contar los cines viajeros, y que el público anual, solo en las salas permanentes, se acercaban a los mil millones. Poco cambió en las oficinas administrativas de los estudios cinematográficos soviéticos;\* el aparato establecido para ver y rever todos los guiones y películas terminadas se amplió en un intento de dar a los "millones" más voz en la producción, pero la inteligente Bryher tenía razón al advertir que eso no era garantía de progreso:

Todas las películas terminadas se someten al control de alrededor de veinte personas para asegurar su valor desde un punto de vista

\* El escándalo de Mezhrabpom se resolvió con multas y despidos, sin cambio radical salvo en el nombre: Mezhrabpom-Russ se convirtió en Mezhrabpomfilm.

comunista. Esto no significa que deben tener carácter político, sino que no deben contener ideas diametralmente opuestas. La película es entonces sometida a un público obrero, y si no les gusta es enviada de vuelta para ser modificada... Sin embargo, me pregunto si la multitud de críticas será buena para el cine; no ahora, pero en un período de cinco años, se desarrollará insensiblemente una tradición de que las películas puedan ser rechazadas porque presenten un nuevo punto de vista. Aunque quizá la situación pueda ser ajustada.<sup>2</sup>

Una concentración de supervisión incompetente sobre *tema* y *contenido* contribuyó a que aumentaran las sospechas acerca de otros factores menos tangibles de la realización cinematográfica. Estilo, método, técnica, toda la encarnación artística del tema, de hecho, sonaba para el crítico lego como mistificación y trapacería, y una excusa para gastar el dinero del pueblo, y su preocupación recaía en los realizadores. Sin embargo había un elemento que provocaba más bien orgullo que sospecha. Los directores comenzaron a cultivar una forma vistosa de fotografía, de ese tipo llamativo y bonito que siempre gana los premios. Los más débiles hallaron más fácil dejar que sus *cameramen* hicieran agradables sus películas antes que aprender a darle una sustancia dramática original sobre difíciles y delicados problemas de la vida moderna. Los ataques corrientes y futuros sobre el "formalismo" no estaban destinados a esta belleza evasiva (generalmente aprobada como otra victoria técnica), sino que golpeaban contra los elementos de fantasía, anti-convencionalismos de estructura y tratamiento, o casi contra cualquier desviación de las normas naturalistas aprobadas. Los materiales de esta victoria eran todavía extranjeros, pues todas las cámaras y la mayor parte de otros aparatos continuaban siendo importados, junto con todos los negativos utilizados para las películas dramáticas, especialmente desde Alemania (Agfa) y Bélgica (Gevaert). Ahora se producía película virgen en el país, y en setiembre de 1929 se terminó una gran fábrica en Shostka, pero el producto nacional se utilizaba solo para los noticiarios, películas educativas y algunas copias. La dependencia de los materiales extranjeros no amargaba el efecto de una victoria socialista: "¡usamos sus técnicas mejor que ellos!". Contrariamente a lo esperado, la nueva belleza fotográfica dio a las películas una calidad impersonal, mecánica, que caracteriza a la mayor parte de las más conocidas, correspondientes al último período del cine soviético mudo. El próximo surgimiento del cine sonoro, tan amenazador como parecía entonces, fue en realidad una medicina drástica, con la salvedad de que atemperó la obsesión fotográfica sin alterar el estrecho dominio del naturalismo. Las películas de esta época que más tiempo sobrevivieron *Arsenal*, *Lo viejo y lo nuevo*, *La tierra*, deben su per-

manencia a bellezas más fundamentales que la de la fotografía e ideas más dinámicas que el naturalismo.

¿Qué le sucedió a Pudovkin, que fue una víctima fácil del encanto de lo superficial?

Después de terminar mi labor de *El fin de San Petersburgo*, yo estaba simplemente agotado. Soñaba con un largo descanso, con un viaje a orillas del mar. Deseaba alejarme del estudio. Pero el director (Aleinikov) me llamó y me dijo: "Pudovkin, le voy a dar un mes de vacaciones. Esté listo para iniciar una nueva película tan pronto haya pasado ese mes". Yo protesté diciéndole que estaba cansado y hastiado de todo, pero ese hombre sabía cómo negarse. Me dijo que yo iba a ir a Mogolia para hacer una película allí. Debo decirle que además de gustarme tanto el cine, tenía también una pasión por los ambientes. De modo que acepté su proposición.<sup>3</sup>

La historia de Novokshonov que Aleinikov ofreció a Pudovkin se refería a un incidente de la guerra civil de 1920, cuando el ejército inglés de ocupación en Mogolia tomó prisionero a un patriota combatiente, y hallaron con él antiguas credenciales que lo señalaban como descendiente de Gengis Kan. El comandante inglés decidió explotar esas credenciales en ayuda de su mando: colocaron al patriota capturado en el trono de Mogolia. Pero el patriota, poco atraído por la gloria de su antepasado, escapó de su cautiverio real y se unió a sus compatriotas para luchar contra el ejército de ocupación.

Aparte de las tentaciones exóticas de este material, el elemento que atraía a Pudovkin no era el incidente histórico, sino la calidad de fábula del relato. Sin mucha deliberación sobre sus problemas, aceptó la idea, pues contaban con que Zarji profundizaría la anécdota. Pero Zarji no estaba interesado en el tema de Novokshonov y no quiso trabajar en el proyecto. También Doller prefirió trabajar sobre una película propia, de modo que Pudovkin perdió dos valiosos miembros del grupo responsable de sus primeros dos triunfos. Sin embargo, Golovnia se sintió tan atraído como Pudovkin por el nuevo material, y se quedó con él. Se invitó a Osip Brik para que trabajara sobre el nuevo argumento; aceptó con la condición de acompañar a la expedición y compensar así su ignorancia acerca de las costumbres mogólicas, etc. La labor de Brik solo terminó con el estreno de la película, pues Pudovkin y él la revisaron todo a lo largo de las tomas realizadas en Siberia y Buriat-Mogolia, y aun en las últimas etapas de la producción, de vuelta en el estudio Mezhrabpom de Moscú.

Una de las posibles razones de la rápida aceptación por parte de Pudovkin de la historia de Novokshonov es que estaba seguro acerca del actor necesario para su papel central de Bair,

el mogol; su viejo grupo de Kuleshov había incluido a un intérprete perfecto para el papel, Valeri Inkizhinov, buriat-mogol de nacimiento, aunque ruso por educación. (El mogol que desempeña la parte del padre de Bair, era, por cierto, el padre de Inkizhinov, filmado en el lugar en que siempre había vivido.) Sin Inkizhinov, la película podría no haber sido hecha, y no había problema respecto de su interés, aun cuando el papel lo obligara a comenzar un adiestramiento completamente nuevo: tenía que transformarse en un mogol "restaurado". Su primera tarea fue aprender a cabalgar libremente a la manera mogólica, y durante un mes estudió con un especialista en una escuela de caballería antes de partir para el lugar de filmación. En su primera conversación, Pudovkin estableció estos principios respecto a la actuación para neutralizar el comportamiento occidentalizado de Inkizhinov:

*Reserva*, una deliberadamente restringida amplitud de movimiento para indicar emoción;

*Explosiones* de energía acumulada en furia súbita;

*Muchas sonrisas vergonzosas* (o más bien, como lo definió Pudovkin, "razones para sonreír");

Y *no innecesarios detalles naturalistas*, no importa cuán justificados estuvieran por los hábitos mogoles reales (Bair no se rascaba, ni se sonaba la nariz con el puño, ni puntualizaba su conversación con los clásicos y largos suspiros sibilantes).<sup>4</sup>

Cuando la expedición llegó a Verjne-Udinsk, la capital de la república Buriat-Mogólica, Pudovkin se absorbió tanto en su nuevo trabajo que olvidó por completo su agotamiento. Allí se encontró con el trabajador político Ashirov, que proveyó a Pudovkin y Brik con relatos y detalles que pusieron carne cinematográfica en los huesos de la narración de Novokshonov. "Después de escuchar sus cuentos", dijo más tarde Pudovkin, "pude ver mi película con exactitud."<sup>5</sup> La primera secuencia —la llegada de los huéspedes a una *yrta*— fue escrita y filmada exactamente como Ashirov se la contó. El problema más delicado, filmar en la "lamasería" de Tomchinsk, casi produjo una interrupción: antes de que el grupo llegara, los lamas se habían dividido en dos campos, uno absolutamente opuesto a la filmación y el otro dispuesto a esperar y ver, pero sin deseos de aflojar las reglas de la institución. El equipo pidió la intercesión del Gran Lama de Buriat-Mogolia, y su palabra dirigida a los lamas de Tomchinsk arregló todo: aun hasta el punto inimaginable de que realizaron su ceremonia anual antes del 26 de julio, su fecha tradicional, para acomodarse al plan de viajes del equipo; y ¡repitieron amablemente algunas partes o detalles de la danza que necesitaban filmar! Antes de regresar

a Moscú, el equipo filmó las escenas de la primera evasión de Bair y el combate de los patriotas cerca del lago Baikal, sobre la estepa de Bargoisk.

Los problemas de interpretación eran atractivamente nuevos para Pudovkin, aunque el procedimiento de Kuleshov fue tan fácilmente adaptado a las acres encarnaciones de los "tipos" ingleses como la manipulación de los mogoles "no actores".\* Comparado con los medios y éxitos de Kuleshov, la tercera película dramática de Pudovkin puede ser considerada como una exuberante ampliación de ellos, especialmente lujosa en el opulento despliegue fotográfico de Golovnia. La película terminada es una brillante corriente de imágenes pulidas y lustrosas que puede dejar sin aliento a un espectador acostumbrado a las películas "normales". El elemento lírico de *La madre* que había alcanzado tal poder en *El fin de San Petersburgo* ahora florece con un brillo peligroso en los exóticos problemas de *El heredero de Gengis-Kan*.

Finalmente compaginada, la película cuenta la historia semiheroica, semiirónica de Bair, cazador que lleva una rara piel de zorro plateado al mercado donde es engañado por un comerciante inglés en pieles protegido por las fuerzas británicas de ocupación. Bair protesta, evita ser capturado por el ejército y se une a un destacamento de patriotas que lucha contra los intervencionistas. Cuando los guerrilleros de Bair defienden a la población contra una requisita militar de ganado (mientras el comandante, en una ceremonia religiosa, declara su amistad hacia el pueblo mogol), Bair es capturado y ejecutado. Al revisar sus efectos, un documento de seda (que recibió por azar) creen que identifican al portador como descendiente de Gengis-Kan. El cuerpo aún vivo de Bair es recobrado y curado con rapidez para usarlo como un imponente frente nativo en favor de la intervención. Se llega al punto culminante por medio de una serie de incidentes reveladores y el furor de Bair explota contra sus "protectores" británicos, finalizando la película al mostrar un gran ejército mogólico y una tormenta simbólica que barre a los intervencionistas.

Este final provocó las más ardientes discusiones. Después de una imagen tipo Sansón de Bair echando abajo el cuartel general británico sobre las cabezas de los extranjeros, éste

\* Yo deseaba tener un grupo de mogoles que miraran extasiados a una preciosa piel de zorro. Contraté a un prestidigitador chino y fotografié las caras de los mogoles que lo observaban. Cuando uní este trozo a otro de una toma de la piel en manos del comprador, obtuve el resultado requerido. ("Tipos en vez de actores", una conferencia para la *London Film Society*, 3 de febrero de 1929, publicada en *Film Technique*.)

escapa de su cautiverio sobre un caballo mogol, y emplaza a las huestes atentas de Asia a seguirlo contra los invasores. La velocidad de los jinetes que aparecen es trasladada a la imagen de una tormenta que estalla sobre los ingleses, arrastrándolos sin remedio con todo el polvo y escombros que Pudovkin pudo imaginar. Casi por unanimidad los críticos soviéticos condenaron esta conclusión como tonta y esquemática. Los extranjeros se mostraron encantados con esos fuegos de artificio técnicos. Para todos los que se interesaron en la excusa-contenido de la película, este final era una evasión. Pero ¿en qué otra forma iba Pudovkin a terminar un tema cinematográfico que lo había atraído por su fábula y sus imágenes exóticas, salvo por una hipérbole? Un final revolucionario y realista habría sido contradictorio con el carácter del hilo del relato, y hubiera producido una sensación tan chocante como la del ejemplo tan conocido del propio Pudovkin acerca de un rostro maquillado contra un paisaje verdadero (aunque en este caso se trataría de un rostro verdadero contra un paisaje pintado). La habilidad de Golovnia podría haber sido una compensación para las deficiencias de ideología y estructura de Pudovkin. Los críticos que se preocuparon por el final como ante un síntoma de inquietud, hallaron amplia (y, sin duda, compensadora) justificación de su ansiedad en la siguiente película de Pudovkin.

La película *Tormenta sobre Asia* obtuvo un éxito poco común en el extranjero, después de un gran altercado político: cuando se oyeron las protestas británicas, no solo en Inglaterra, sino en los ministerios de relaciones exteriores de los países que autorizaron su exhibición, todos los subtítulos que se referían al ejército británico fueron alterados para enmascararlos como señalando al "ejército ruso blanco", aunque resulta difícil creer que alguien se engañara, pues son demasiado claras las caricaturas inglesas de Pudovkin. Hubo, como siempre, otras mejoras: los compaginadores alemanes redujeron el centenar de tomas de la tormenta final a veintisiete.

El progreso de Pudovkin desde una completa simplicidad hasta un lujo pictórico, antes de que ninguna disciplina se hubiera ejercido, parece un desenvolvimiento natural, pero observar un proceso similar en Vertov es más chocante. En él podría haber sido alentado por su fanática dependencia de los factores artificialmente limitados de la realización cinematográfica —la cámara y la empalmadora— y quizás este artificio asumió el control. En la misma época, también Vertov, se volvió precariamente virtuoso. Su primera película para VUFKU, *Undécimo año*, fue su último film mudo asociado con los mé-



todos de *Kino-Glaz* y las victorias concretas de la industria y la sociedad socialistas. Después de *Undécimo*, en las palabras de Eisenstein: "espantapájaros formalista y barrabasada de cámara sin motivo"; aun en *Undécimo* los crecientes enfoques oblicuos llaman la atención. Un fragmento de su diario lo muestra como un artista que piensa en tomas y hasta en banda de sonido. Este trozo registra la filmación de uno de los momentos más efectivos de *Undécimo*:

Toque de clarín. Pausa. Los obreros desparramados. Los jinetes patrullan el lugar de la explosión. Suena una campana. Pausa. Lentamente suenan otras. Algunas figuras parecidas a juguetes se preparan para encender las mechas. Rápido sonar de campanas. La gente enciende las mechas y corre a cobijarse. Explosión. Y otra. Una serie de explosiones, una encima de la otra. Saltan piedras y polvo. Fragmentos que vuelan lejos y caen sobre rieles, autos, grúas. Los fragmentos golpean sobre el techo del auto en que estamos escondidos. Llegan muy lejos hasta una tumba abierta, donde un escita ha yacido durante 2.000 años. Al lado del esqueleto se encuentran lanzas, y flechas con punta de bronce con muescas para el veneno. Una taza de loza rota. Al lado de la cabeza hay huesos de oveja (comida) y el esqueleto de un caballo de guerra. El escita mira con los ojos huecos, las negras aberturas de su calavera. Como si estuviera esperando la explosión. El cielo sobre él. Y nubes. Los rieles pasan justo sobre la tumba. Esperan sobre los rieles grúas de 40 toneladas y vagones cargados...

*El escita en la tumba y el estallido de la nueva vida que avanza.*

El escita en la tumba y un cameraman que enfoca sobre unos ¡2.000 años de silencio!<sup>6</sup>

Tal simple sensualidad intuitiva no controla la terminación de una película. En el comentario de Eisenstein, la palpitación métrica de su montaje era "matemáticamente tan compleja que solo «con una regla» puede uno descubrir la ley proporcional que la gobierna".<sup>7</sup> Un crítico europeo ha caracterizado esta época de la obra de Vertov:

Los teóricos en general aman sus teorías más de lo que un padre ama un hijo único... Vertov, también, ha sostenido fieras, vehementes y desesperadas batallas con su material y sus instrumentos (es decir, la realidad y la cámara) para dar pruebas prácticas de sus ideas. En esto ha fracasado. Lo había hecho ya en la época del cine mudo, al mostrar cientos de ejemplos de la más hábil artesanía de moda: acrobáticas obras maestras de rompecabezas ópticos, brillante sortilegio de asociación filmica, pero nunca una obra redonda, nunca una línea clara, constante. Sus grandes demostraciones de fuerza dedicadas al detalle no le dejaban aliento para el conjunto. Sus arabescos cubrían totalmente el plan básico, sus fugas destruían cada melodía.<sup>8</sup>

Estas duras palabras son más aplicables a su película siguiente, la más brillante de todas.

Mi recuerdo de *El hombre de la cámara* no es de confiar; no lo he vuelto a ver desde que en Nueva York, en 1930, resultó

ser la primera película soviética que vi. Fue una experiencia tan asombrosa que hasta que no conocí dos o tres películas soviéticas con "historias" normales no me convencí de que todas las de ese origen no estaban compuestas con tal intrincada pirotecnia de cámara. Pero espero que se me perdone por no presentar ninguna idea crítica clara, pues, atontado, dejé la Eighth Street Playhouse: estaba demasiado aturdido para sentarme a verla de nuevo. El aparente propósito de la película era mostrar la amplitud y precisión de la posibilidad de registro de la cámara. Pero a Vertov y su colega *cameraman*, Mijail Kaufman, no les satisfacía mostrar cualquier simple vocabulario de práctica cinematográfica; el *cameraman* es convertido en un heroico participante en la vida soviética corriente. Él y sus métodos son tratados por Vertov en su más fluido estilo de montaje, estableciendo grandes ejemplos de secuencias: la estructura se parece a la de *Kino-glaz*, con una sucesión de temas —el público, el día de labor, casamiento-nacimiento-muerte, recreación— cada uno de ellos con un punto culminante que remolnea y galopa, pero la ejecución de las dos películas, separadas por menos de cinco años, son mundos aparte. La observación de la cámara en *Kino-Glaz* era alerta, sorprendente, pero nunca excéntrica. Las cosas y las acciones eran captadas, pero menos en razón de la misma toma que debido a una observación precisa de las cosas por ellas mismas. En *El hombre con la cámara* todas las gimnasias realizables por un *cameraman* armado con una Debrie u otra cámara manual, y por un compaginador armado con la audacia de Vertov y Svi-lova, todo puede hallarse en esta película llena de explosiones, que fue reconocida en el extranjero por lo que es en realidad, una película de vanguardia, aunque producida por VUFKU, monopolio del Estado.\* VUFKU también produjo una documental independiente y más modesta, de Mijail Kaufman, titulada *Primavera*.

\* Debido a la cortesía de la Cinémathèque Française, recientemente he vuelto a ver este inagotable antecesor del moderno cine documental, y lo hallé tan asombroso e ingenioso como hace veinte años, con rasgos de agudeza e ironía que había olvidado. Su montaje me pareció de valentía sin igual en esta exhibición, y en varias ocasiones se ve la aplicación práctica del descubrimiento de Vertov de que dos cuadros de una toma son visibles en la proyección. Pero sobre todo el *cameraman* es el protagonista y su cámara es puesta en un enfático primer plano. Hay dos pasajes de un significado posiblemente simbólico, tanto del método de Vertov como del heroísmo de la cámara en esa época: al final hay un truco de una cámara que camina sobre su trípode sin ayuda humana, y cerca del principio se siente la quietud de toda la existencia que espera ser llevada a la vida por la cámara.

La primera obra maestra del cine ucranio rompió completamente con los temas y estructuras tradicionales. *Arsenal* de Dovzhenko surgió del material de *Zvenigora*, comprimido y profundizado, pero con un enorme salto hacia una poesía recién liberada y una calidad intensamente personal. *Zvenigora*, debido a su ubicación vinculada extrañamente al pasado y las referencias al (entonces) presente, todavía estaba supeditada a una progresión "lógica"; los movimientos de un nivel a otro estaban justificados por su relato, o por la idea del relator Grandad, o aun por un sueño. Pero *Arsenal*, como lo señaló Eisenstein, es el ejemplo de una "liberación de toda la acción de la definición de tiempo y espacio", de "una dramaturgia de la forma cinematográfica visual".<sup>9</sup> Dovzhenko no era el inventor de un nuevo lenguaje en el cine de conexiones "ilógicas", pues la "geografía creadora" de Kuleshov había sido utilizada aun por Vertov,\* y tanto los símbolos emotivos de Pudovkin como las volteretas intelectuales de *Octubre* habían sugerido la nueva forma; Dovzhenko sería el primero en elevar todas esas sugerencias al nivel de poesía madura. En 1928 el cine internacional tenía varias sugerencias de ese tipo para ofrecerle, pero Dovzhenko vio mucho menos películas extranjeras que la mayor parte de los otros realizadores soviéticos. No puedo determinar si estuvo presente en la exhibición de los extractos de vanguardia que Iliá Ehrenburg trajo consigo de vuelta de París en 1927, aunque resulta tentador vincular algunas de las sorpresas de *Arsenal* con las aparentemente remotas sorpresas de *Ballet Mécanique*. Respecto a esto uno recuerda el interés continuado que mostró el diario de VUFKU por la vanguardia extranjera. Sin embargo la búsqueda de influencias claras no tiene sentido; el cine-poesía, igual que la revolución que huelen los caballos de *Arsenal*, estaba "en el ambiente". En esa época Dovzhenko estaba pronto a requerir ese lenguaje, estaba listo para usar su voz.

Escribí el argumento en quince días, lo filmé y compaginé en seis meses... *Arsenal* es en todo una película política. Al realizarla, me comprometí a cumplir dos tareas: desenmascarar el nacionalismo y chauvinismo ucranianos y ser el bardo de la clase trabajadora que había realizado la revolución social de esa región. Sin embargo, en esa época me faltaba el conocimiento teórico necesario para un manejo integral de tan gran tema. En lo que a mí concierne, no existían cuestiones de estilo o forma. Yo trabajaba como un soldado que combate al enemigo, sin pensar en reglas o teoría. Me animaría a decir que si

\* En *El hombre de la cámara*, Vertov abre una frase de montaje con una toma hecha en Moscú, seguida por otra de Kiev, y terminando con una última de Odesa.

se me hubiera preguntado entonces en qué estaba pensando, hubiera contestado, como Courbet a la pregunta de una dama, "Madame, no estoy pensando, estoy excitado".<sup>10</sup>

El único artículo ucranio que he visto sobre la filmación de *Arsenal*<sup>11</sup> da una idea escasa de lo que Dovzhenko hacía durante las tres semanas de verano que pasó en su labor cerca de Kiev y en la ciudad misma: de los tres días de filmación observados por el periodista sabemos solamente que Dovzhenko hacía bromas a los comparsas que hacían de soldados antes de iniciar la labor, que se irritó cuando la lluvia interrumpió el trabajo en la Plaza Sofia, y que no demostraba miedo en medio de las cargas explosivas que representaba la cortina de fuego de la artillería y ataques de gas de las secuencias iniciales. La mejor evidencia, la película misma existe exactamente como Dovzhenko la hizo. Algunos años después de terminarla se le pidió que la transcribiera en palabras; ésta es una secuencia de los comienzos:

El zar sentado frente a su escritorio. Su ceño muestra que está meditando profundamente.

Una madre siembra. La bolsa de semillas la arrastra hacia la tierra. Ella ya no tiene fuerzas. Cae.

El zar piensa.

Un obrero en su máquina. Cierra los ojos. Sus pensamientos son dolorosos.

El zar escribe:

*"Maté a una corneja. El tiempo es bueno".*

El zar pone su firma:

*"Nikky".*

La madre yace sobre la tierra seca.

El zar piensa, pone un punto final, se retuerce el bigote.

La cara de la madre, cubierta de sudor.

Un campo de granos. En medio de él se encuentra un policía, su silueta tapa el cielo.

Una fábrica de guerra.

Un campo. Grano que parece escaso. Un andrajoso y delgado ex soldado manco de ojos inflamados, lleva un caballo flaco. Se detienen.

Se detienen y se miran.

Desparramadas, espigas secas de trigo.

En una choza. Una madre, de pie. A sus pies, niños de vientre hinchado.

Los niños lloran, se lamentan y piden. La madre permanece inmóvil.

El campo. El hombre —ex soldado— se encuentra allí.

La madre está quieta. Los niños lloran.

El ex soldado se detiene y toma una pequeña, lamentable espiga de trigo.

La mira.

Un niño llora.

El ex soldado de pronto se da vuelta. Y mientras mantiene las riendas con los dientes, con su único brazo comienza a pegar desesperadamente al caballo con una vara.

La madre le pega al niño en forma semejante.

El ex soldado pega brutalmente al caballo.

La madre les pega a los dos niños.

El manco golpea al caballo.

El caballo se aparta. El manco cae al suelo.

Frente a una estufa el niño, de pie, llora.

El caballo se mantiene quieto. El ex soldado permanece caído, agotado por su esfuerzo.

El ex soldado se levanta pesadamente. El caballo le dice:

"No es a mí a quien debes pegar, Iván".<sup>12</sup>

La poderosa determinación del arte de Dovzhenko derribó a los sofistas y burócratas que se preocupaban por los riesgos de *Arsenal*. (Algo de su fuerza impulsora se ve en la forma en que persuadió a Ambrosi Buchma, el más reverenciado de los actores ucranios, para que interpretara el bolo de un soldado alemán atacado por los gases.) Con la simplicidad de una gran poesía, *Arsenal* narra la tragedia de una derrota. Esta película-poema de Ucrania nos lleva a la irrealidad de la guerra de las trincheras a las pequeñas agonías domésticas, a través de los cambiantes juramentos de fidelidad producidos por las noticias de las revoluciones de febrero y octubre en Rusia, hasta la sangrienta represión de una rebelión de obreros que se habían atrincherado en una fábrica de municiones en Kiev, en enero de 1918. La película se refiere totalmente a los conflictos de fuerzas más bien que a los conflictos individuales.

Del mismo modo que el genio de Coleridge aunó las lecturas más dispares en una gran poesía, la más amplia variedad de elementos se convirtieron en materiales para el taller del excitado experimento de Dovzhenko. Canciones populares y cuentos, caricatura popular (¿ha coleccionado alguien alguna vez los dibujos de Dovzhenko para los diarios?),\* la majestad de los monumentos, la cercanía de las regiones políticas, el recuerdo del hogar, aun la correspondencia de Nicolás II, todo estaba sujeto al calor de una poderosa personalidad artística y era llevado a una única experiencia. Los elementos y temas de *Arsenal* no corresponden a ninguna forma común de cine. Dovzhenko ha dicho que "contiene material suficiente para cinco o seis películas";<sup>13</sup> pretende una falta de unidad de forma, pero

\* En la autobiografía de Dovzhenko, de 1939: "Los argumentos de comedia que nunca he realizado son *Tierra nativa*, sobre los judíos en Palestina, *Chaplin perdido*, acerca de la vida de Chaplin en una isla desierta, y *Zar*, una sátira sobre Nicolás II. Pero las circunstancias fueron tales que nunca pude hacer una comedia".

empleó una mezcla de métodos que incluían algunos nunca vistos en el cine, y sin embargo están unificados en el propósito, y cumplen un efecto de totalidad más logrado que el de muchos directores más formales. Su *cameraman*, Danilo Demutski, iluminó la multitud de conceptos y símbolos con una fotografía tan real y brillante que las afirmaciones más universales de la película tienen la firmeza y convicción de la tangibilidad, pero la brillantez de Demutski, aquí y allá, está siempre controlada por las necesidades de Dovzhenko.

James Shelley Hamilton, que hizo la sensible adaptación americana, escribió: "Es una película que, como sublime música o poesía, entrega su significado solo con lentitud, tanto más elocuentemente y en forma más emocionante cuantas más veces se la ve".<sup>14</sup> Y Henri Barbusse dedicó un capítulo entusiasta de la narración de su viaje por Rusia a *Arsenal*, en el que comenta su estructura:

...aún cuando el hilo de la continuidad parece desaparecer, el sentido del drama no está nunca ausente; crece con efecto acumulativo y lleva en sí la unidad y la coherencia necesarias para la comprensión del drama...<sup>15</sup>

En pocos casos cuelga el "hilo de la continuidad" del reconocimiento inmediato de una imagen con el significado local, como el retrato-icón de Taras Shevchenko llevado en un desfile nacionalista. Los nacionalistas habían adoptado al poeta patriota ucranio del siglo XIX como el héroe de su causa, y el comentario de nuestro bardo sobre esto es presentar el retrato con halo de Shevchenko que sopla su propia lámpara de icón disgustado por el trato indebido a su memoria. Pero la mayoría de las imágenes no necesitan notas aclaratorias: son las impresionantes escenas de tiempo de guerra con el horror de pesadilla en el frente y la mutilación en el hogar; el tren que lleva a los soldados desesperados y abandonados que vuelven (lo que sugiere la falta de dirección de la república del pueblo); Timosh (traído de *Zvenigora* e interpretado apasionadamente por Svashenko), que representa al obrero ucranio que lucha la batalla de algún otro y aprende a pelear la propia; los caballos que hablan y el frenético lanzarse hacia la tumba que espera; las preguntas dirigidas directamente al público; y el arsenal —a la vez hecho histórico y símbolo que abraza a los luchadores acorralados del socialismo—. Las imágenes y gestos de *Arsenal* dejan de lado toda distracción, mantienen la intensidad constantemente al máximo, y pasan en cuanto a movimiento desde las tomas reflexivas tan inmóviles como la muerte, hasta los episodios cuya velocidad corta la respiración como

los latidos del corazón durante un pánico. Cuando el carro de guerra entrega el luchador muerto a la mujer que espera y a la tierra negra recién cavada en el campo nevado, las palabras de sus camaradas pueden colocarse como un epígrafe a la película de Dovzhenko: "Aquí está, madre. ¡No hay tiempo para explicaciones! Esta es nuestra vida y muerte revolucionarias".

*Arsenal* fue estrenada el 26 de marzo de 1929 ante un público que la aceptó más fácilmente que muchos de los críticos, y la aceptó en sus propios términos, según la crítica realizada por un grupo de trabajadores de Moscú:

El director debería tomar en cuenta que un estilo simbólico es mucho más difícil de asimilar que un estilo común de relato, y debe proveer más subtítulos explicativos, especialmente en la segunda parte de la película, donde más se necesitan. Otra ligera falta es que casi nada se dice en ella acerca del sentido que la secuencia de "autodesmovilización" tiene en el arsenal; aquél es dejado abierto a la especulación...

y

*Arsenal* no es una historia, sino un poema. Aun las primeras palabras de la película realmente cantan "Ah, la madre tenía tres hijos" cuando vemos el infinitamente triste rostro de la madre de tres soldados. Un nudo se levanta hasta la garganta, como si estuviéramos oyendo el triste canto del dolor de una madre...<sup>16</sup>

En el exterior, en la época de su estreno, *Arsenal* tuvo una circulación sumamente limitada. Fue conocida y admirada menos en Europa que en los Estados Unidos, donde conquistó un mismo amplio y consecuente público, por razones semejantes a las del mural "Guernica" de Picasso cuando fue exhibido en América. Las dos obras tienen mucho en común, una creencia en el progreso humano a pesar de la barbarie de la guerra, expresado en metáforas de pena y angustia que repelen y atraen al verlas por primera vez.

Aun mientras estaba haciendo *La cartera diplomática*, Dovzhenko dijo a un reportero que él buscaba la simplicidad, y que su carrera artística había sido un proceso de creciente rectitud que condensaba sus afirmaciones y les quitaba todo adorno técnico: de la fantasía de *Zvenigora* al poema épico de *Arsenal* y de éste al himno filosófico de *La tierra*. Que un Dovzhenko pudiera desenvolverse en una forma tan consistente y realizar tanto, aun a lo largo de trabajos superficiales; que un artista no naturalista continuara trabajando en medio de la creciente aceptación del naturalismo, éste es el episodio más notable de la historia de las películas soviéticas.

Es difícil encontrar influencias de *Arsenal* en las películas de su época. Una superficie agradable continuaba siendo la meta de las películas menos importantes y mientras lo bello se volvía uniforme, lo mismo sucedió con el "realismo" en manos menos responsables. Una película realista original se volvió tan rara como una agradable película sustanciosa. Se imitó una caricatura del *Sovietski Ekran* sobre los tipos habituales de las películas extranjeras,\* con una más mordaz y aguda, "tipos uniformes de las películas realistas soviéticas":

*Alcohólico*. Bestia, atormentador, mal sindicalista. En general termina mal: con *delirium tremens*.

*Burócrata*. Chabacano, panzón, mal sindicalista. Deshace en pedazos a los jóvenes inventores. Mastica a los aprendices como postre. Termina mal, gracias al obrero y al inspector campesino.

*Truhán*. Elemento semicorrompido. Terror del vecindario. Termina mal: deja de beber, se vuelve vegetariano y miembro activo del Auto-Club.

*Ella*. Bacilo de corrupción. Cisne para polvo y lápiz de labios. Castigo de todos los sindicalistas activos. Su fin, a veces: se casa con un hombre de la NEP.

*Kulak*. Monstruo. Opressor y generalmente chupasangre. No pertenece a ningún sindicato. Termina mal: muere en horrible agonía.<sup>17</sup>

Ninguno de los maestros del cine realista soviético pueden ser asociados con tales ejemplos estereotipados, bastante comunes en las películas de fines de la década de 1920. La última película de Abram Room en su estilo realista, *Surcos*, fue estrenada en enero de 1928. Aunque convencional respecto de la solución de la crisis doméstica, en su tratamiento mantenía un aspecto completamente opuesto en cuanto a realidad y correcta observación. Ese año Room concedió una entrevista en la cual resumió sus mejores trabajos: "Creo que el principal valor de una película se encuentra en la variación y complejidad de la personalidad y en las emociones humanas".<sup>18</sup> El ayudante anterior de Room, Sergei Iutkevich (que había dirigido sus primeras tomas en las escenas de la calle y la fábrica de *Cama y sofá*), presentó su primera película dirigida en forma independiente, *Encajes*, en junio de 1928. Era una película vivaz, con la tendencia que iba a caracterizar todas sus películas posteriores: un gusto por los efectos plásticos que a veces diluye el propósito dramático. Su segunda película, *La vela negra*, de 1929, también era agradable y reforzó su situación entre los

\* Éste fue un número encabezado con "¡Abajo la basura extranjera!". Uno de los primeros resultados visibles de la Conferencia del Partido realizada en marzo fue una denuncia temporaria e indiscriminada contra todas las películas importadas.



directores jóvenes que pronto manejarían el nuevo medio del cine sonoro.

En forma insospechada, la próxima película del maestro Room llevó más lejos, no su propio realismo original, sino el estilo notablemente hermoso de su ex ayudante. La base literaria estaba dada por un relato de Henri Barbusse, *El fantasma que no volverá*, acerca de un prisionero político en algún país petrolero de América Latina. Las grotescas autoridades de la prisión garantizan a José Real un día de libertad con su familia de acuerdo con la ley; ningún prisionero puesto en libertad bajo palabra ha vuelto nunca vivo a la prisión, pues el agente de policía que debe seguirlo tiene orden de balearlo al terminar las veinticuatro horas. Las autoridades tratan de embaucar a Real para que acepte su oferta, y el agente que lo sigue le permite malgastar innecesariamente preciosas horas. Por fin, Real llega hasta donde se encuentra su familia, pero en vez de volver a la prisión o ser baleado dirige una rebelión armada, presumiblemente contra las compañías petroleras, con consecuencias tan ambiguas que dejan incierto su futuro, por lo menos a mi entender. Room realizó con esa historia, una película maravillosamente hábil, reflejando sus refinadas crueldades con detalles ideados por él mismo. Puede haber sido lo remoto en cuanto a la geografía o la atmósfera del material lo que llevó a Room y sus colaboradores a una exageración innecesaria de todos los elementos y a cometer increíbles faltas de lógica, pues seguramente no se puede censurar solo el aprovechamiento de la textura de los mismos por el *cameraman* Feldman, o al decorador Aden (cuyas prisiones extranjeras eran más elegantes que repulsivas). El grupo de buenos actores, —toda gente de teatro— se desempeñó además en una forma irreal de estilización subrayada solo ocasionalmente por un inesperado gesto verdadero proveniente del pasado de Room, quien jamás había usado clisés. Una de las pocas secuencias que transmiten alguna emoción es la de la última noche de Real en la prisión, cuando su celda es visitada por visiones sucesivas de su esposa, su padre y los hombres con quienes había trabajado.

La última y mejor película muda de Friedrich Ermler muestra también elementos de estilización, pero, como están controlados dentro del claro objeto de propaganda, nunca entorpecen o se sobreponen a su estilo. En la tradición de la película de propaganda, *Fragmento de un imperio* presenta urgentes problemas sociales, pero difiere de la mayoría de ellas en la cantidad de problemas que toca y en la densidad y agudeza de su crítica. Ermler y Katerina Vinogradskaia describie-

ron en su argumento los problemas más serios de esa época: aspectos humanos de la construcción socialista, asuntos vinculados con las relaciones del nuevo trabajo, de la cultura de masas (y sus abusos), el casamiento y la moderna vida de familia, puesto que las desavenencias privadas atentan contra el bienestar social. Esos temas, que afectaban a todos en la Unión Soviética, eran enfocados por la película a través de las experiencias de un hombre que perdía la memoria en la guerra y la recobraba diez años después de la revolución. Se lo ve primero en un prólogo, como simple ayudante en una estación provinciana de ferrocarril, durante la guerra civil. El ejército rojo se está retirando ante un avance blanco, y deja la muerte tras de sí. Mientras les quita las botas a los cadáveres un cuerpo muestra vida y él se lo lleva y evita que el muchacho sea ejecutado sumariamente.

La película propiamente dicha comienza sobre la plataforma de la misma estación en 1928, con el ayudante que todavía no comprende ningún cambio social en el país. En el episodio más intenso de la película, recobra la memoria y recuerda a su mujer, la guerra y su nombre —Filimonov— y sin pérdida de tiempo regresa a San Petersburgo, pero lo encuentra extrañamente cambiado en todo sentido: las construcciones, el dinero, las costumbres no son las que recuerda. Su ex empleador (¡interpretado por Viskovski, ex director de Ermier!) ya no posee la fábrica textil donde Filimonov trabajaba antes de la guerra. Ahora la fábrica se encuentra en manos de todo un grupo de gente de pueblo, en forma completamente distinta de lo que acostumbraban los dueños. La gente sonrío misteriosamente ante sus numerosas inquietudes. Cuando interroga para saber qué ha sucedido, quién es el patrón, le dicen que él, como todos, es el patrón ahora. Él entrega su más preciado bien, su medalla de guerra, al depósito de utilería destinado al club teatral de la fábrica. Cuando se acostumbra a las nuevas formas, el presidente del comité del establecimiento (el joven soldado del prólogo) lo ayuda a encontrar a su mujer, que se ha casado con un propagandista hipócrita, y a enfrentar el problema más difícil de todos: ver la inútil lucha de su mujer con un montón de antiguas convenciones. Cuando Filimonov parte, su mujer solloza “el fin”, pero Filimonov se dirige al público y dice: “No, no es el fin, hay mucho que hacer, camaradas”, y la película termina.

El tratamiento de este material es un modelo de realismo, presentado sin ninguna falsedad —casi como si Filimonov fuera contando una parábola en los términos de Rip Van Winkle o Enoch Arden— aunque su técnica recuerda tanto a Eisenstein

como a Dovzhenko, y quizás a Pabst. Parece una evolución más lógica de *Cama y sofá* que de *El fantasma que no volverá*. Un indicio del propósito de Ermler en la búsqueda de realismo fue su insistencia en que Fiodor Nikitin apareciera en su papel de Filimonov en varios lugares públicos hasta que su vestimenta y maquillaje no atrajeran ya la atención. Para su caracterización, Nikitin se había disfrazado de ayudante de un médico de la Clínica Psiquiátrica de Forel, y allí estudió a los pacientes que sufrían amnesia. Y la aguda observación de Ermler, tanto de la enfermedad mental como de la guerra, hace que la fantástica secuencia de la vuelta de la memoria sea tan emotiva. Una accidental yuxtaposición de objetos y movimientos que traen de vuelta trozos de imágenes, sonidos recordados apenas, balanceando un caleidoscópico racimo de imágenes que se resuelve en una copia reconocible del pasado, y Filimonov es de nuevo él mismo. El consejo de Eisenstein sobre la compaginación de esta secuencia ha sido deformado en una historia acerca del "estropicio" que Ermler hizo con su película,<sup>19</sup> historia desmentida por sus películas anteriores y posteriores.

La última mitad de la película es realmente una comedia, que comienza con el tranvía que corre mientras Filimonov es bombardeado por nuevas sensaciones, hasta el último episodio en el apartamento del trabajador cultural, al que se dio un tratamiento cruelmente amargo. Sin sus anteojos se convierte en un cobarde, identificado con los otros cobardes y enemigos de la película; el retrato de Lunacharski que posee está escondido por estatuillas de mal gusto, y su colección completa de las obras de Lenin se halla evidentemente sin usar. En esta mitad de *Fragmento de un imperio*, Ermler ideó un enfoque moderno para la comedia de costumbres, dedicado más a públicos locales que internacionales.

Si la elegancia choca con el doloroso material de *El fantasma que no volverá*, la superficie igualmente elegante de *La nueva Babilonia* parece armonizar más con su historia de la Comuna de París en 1871, pues la mayor parte se desarrolla en un lujoso departamento comercial, la "Nueva Babilonia", donde la heroína, Louise Poirier, interpretada por Ielena Kuzmina, es vendedora. A través de sus ojos vemos distintos sectores opuestos de la sociedad francesa, tal como distinguimos los distintos niveles del pasado y el presente a través de los ojos del Filimonov de Ermler. Louise es el vínculo entre la gente pobre entre la cual vive y los ricos para los que trabaja y a quienes sirve. El punto culminante se produce por el contraste de las actitudes al avanzar los alemanes sobre París, con los ricos que negocian y capitulan, y los patriotas pobres que están dispues-

tos a sacrificarse por su ciudad. Cuando éstos se encuentran con la autoridad en sus manos, establecen su propio gobierno ciudadano y la heroica tragedia de la Comuna de París conduce la película a un final más retórico que la lucha similar contra la desigualdad con que concluye *Arsenal*. Es necesaria esta tragedia para convencer al amante de Louise, Jean, del ejército de Versalles, de que sus ideales eran más fuertes que su creencia campesina en la autoridad. Kuzmina escribió de su Louise:

He amado y estimado a Louise como una solo puede amar y querer a su propia hija. Interpreté el papel con los "nervios en tensión"; cada nuevo día de filmación me traía la alegría del trabajo y al mismo tiempo el horror de la conciencia de su realidad que no puedo enfrentar ahora...

Louise no se encontrará en la literatura de la época. La buscamos en todo ese tiempo. Era la imagen sintética de una muchacha comunista en la época de la Comuna de París, y para crearla teníamos que conocer todo acerca de la historia y acontecimientos de la Comuna, para trasladarnos allí y transmitirle su aspecto y fragancia. Mientras estábamos trabajando en *La nueva Babilonia*, Zola fue quien más nos ayudó. Todos nosotros leímos sus obras.<sup>20</sup>

La realización de *La nueva Babilonia* es un firme y magnífico punto culminante del cine mudo de Kozintsev y Trauberg. Las interpretaciones eran una exacta mezcla de calor y caricatura, y en especial el trabajo fotográfico de Mosvkin (ayudado por Mijailov), es tan irreprochable a su manera como los exteriores de Golovnia en *Tormenta sobre Asia*. Es una película brillante en que el oropel representa un calculado papel dramático. Es una de las producciones soviéticas más sarcásticas, y obtuvo éxito donde fracasaron muchas de las otras hechas sobre el pasado o el mundo capitalista; el viaje a París que hicieron Kozintsev y Trauberg justo antes de filmar su argumento debe haber sido una excursión que los recompensó ampliamente. Para la película terminada, el joven Dmitri Shostakovich escribió la primera de sus numerosas partituras para películas, en este caso con orquestación tanto para grupos grandes como pequeños de ejecutantes, pero que se utilizó pocas veces durante la circulación de la película y que permaneció enteramente desconocida en el extranjero.\*

\* En su artículo sobre esta partitura (*Sovietski Ekran*, 12 de marzo de 1929), Shostakovich describe su principio de no ilustrar cada escena: "Por ejemplo, al final del acto segundo, el momento importante es el avance de la caballería hacia París, pero el acto termina en un restaurante abandonado. Silencio. Pero la música, a pesar del hecho de que la caballería alemana no se ve más en la pantalla, continúa recordando al público la llegada de ese poder feroz".



La primera película filmada en Rusia, el 14 de mayo de 1896, por Charles Moisson, para el catálogo de Lumière: *Les souverains et les invités se rendant au Sacre (escalier rouge)*

*Ampliación de un fotodrama: Cinémathèque Française*



León Tolstói, filmado en Iasnaia Poliana por Aleksandr Drankov, 1909

*Foto: Cinémathèque de Belgique*



*La venganza del "cameraman", 1912, una película con muñecos animados, decorada y dirigida por Wladyslaw Starewicz*



*Momento musical, 1913, bailado por Iekaterina Geltzer y Vasili Tijomitov, dirigido por Iakov Protazanov*

*Ampliación de un fotodrama: Museo de Arte Moderno*



*L'jaim: escenas de la vida judía, 1910, producida por el estudio moscovita de Pathé Frères*

*Ampliaciones de fotodramas sobre negativos originales: Cinémathèque Française*



*La aurora de la Revolución Rusa, hacia 1913, producida solo para su distribución en el extranjero, con Ivan Bersenev y Vera Baranovskaia*





*Alas chamuscadas*, 1915, dirigida por Ievgeni Bauer, con Vera Coralli y Vitold Polonski

*Foto: Photoplay Magazine*



*Romance con contrabajo*, adaptado de un cuento de Chejov y dirigido por Kai Hansen

*Foto: Mundviller*





*La dama de pique*, 1916, adaptada de un cuento de Pushkin y dirigida por Iakov Protazanov, con Mozhujiñ y Shebuieva

*Foto: Photoplay Magazine*



Un equipo de cámara del Comité Skobelev mientras filman la manifestación del 19 de Mayo en Petrogrado, 1917

*Foto: Brown Brothers*



*El padre Sergio, 1917-1918, adaptada de una novela de Tolstoi y dirigida por Iakov Protazanov, con Ivan Mozhujin*

*Ampliación de un fotodrama: Museo de Arte Moderno*



*La broma sangrienta, de una serie de películas judías producidas por Aleksandr Arkatov en Odesa, en el verano de 1917, con algunos intérpretes no profesionales*

*Foto: Arkatov*



*La joven y el truhán*, 1918, adaptada por Vladimir Maiakovski, de *Cuore* de Edmondo de Amicis, con Rebikova y Maiakovski

Foto: Lily Brik y Cinémathèque Française



*Pan*, 1918, un *agitka* dirigido por Sushkevich y Boleslawski para el Comité Kino de Moscú, con Boleslawski, Leonidov y Baklanova

Foto: Solovieva



*Las aventuras de Oktiabrina, 1924, dirigida por Kozintsev y Trauberg, con Sergei Martinson en el papel de Poincaré*

*Foto: L'art dans la Russie nouvelle: Le Cinéma, por Marchand y Weinstein*

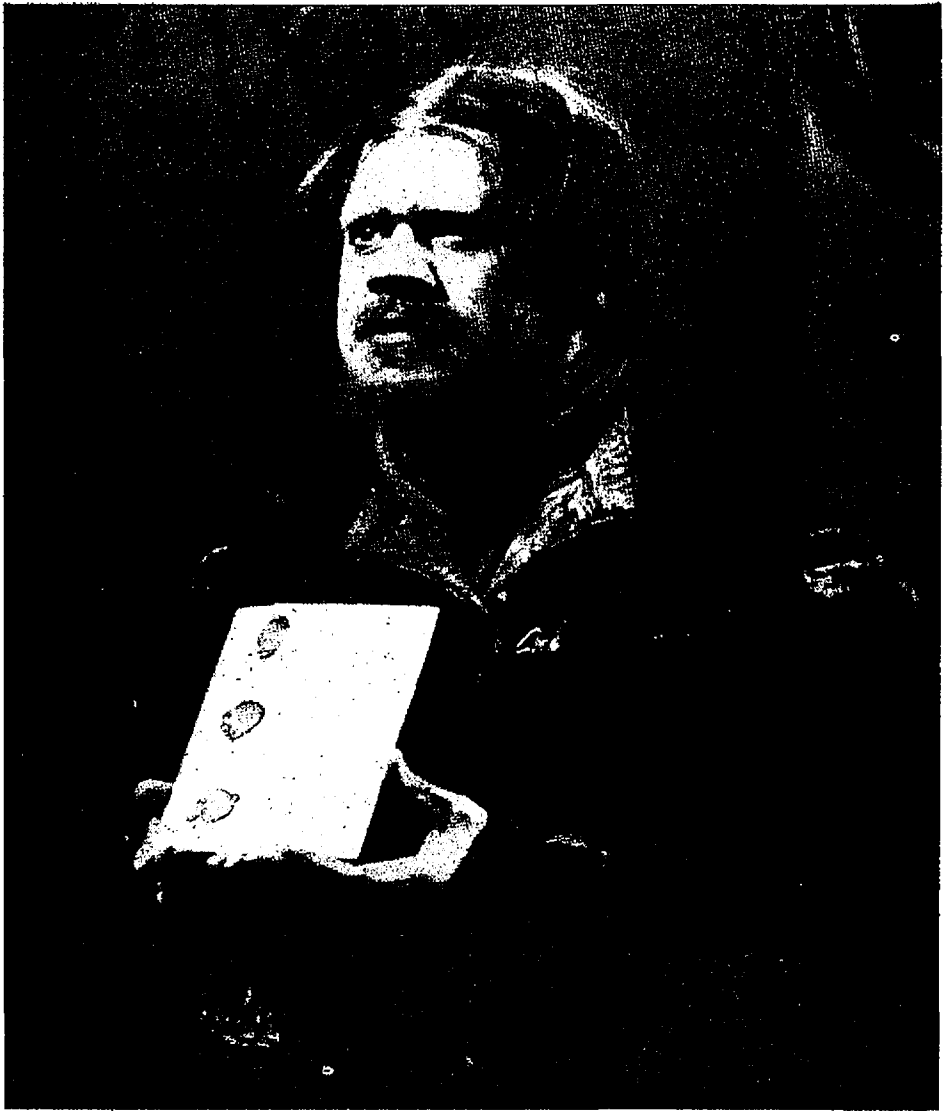


*La vuelta a la tierra, 1921, dirigida e interpretada por Boris Glagolin*

*Foto: Glagolin*



*Un eco del expresionismo alemán. Orden número..., 1925, de un estudio ucranio*

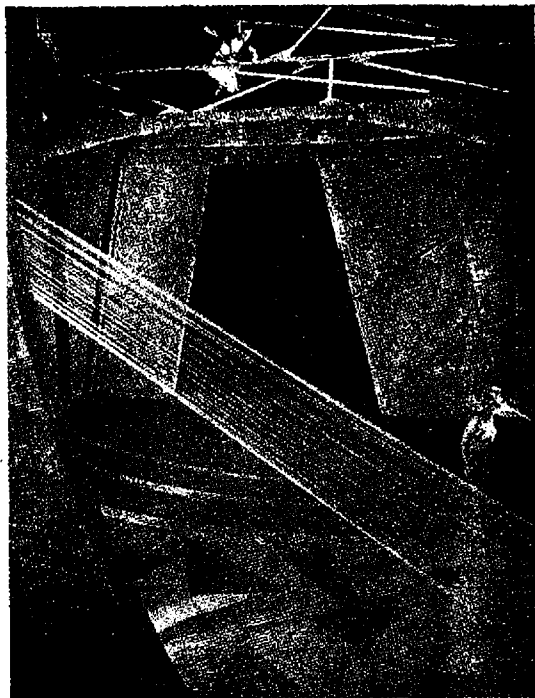


Ivan Moskvina en *Polikushka*, 1920

Foto: Picture Collection, New York Public Library

*Aelita*, 1924, dirigida por Protazanov para la Cooperativa Russ; a la derecha, Konstantin Eggert y Iulia Solntseva interpretando a la realeza marciana; abajo, Nikolai Batalov, Igor Ilinski y Nikolai Tseretelli como terráqueos

Fotos: Ernestine Evans



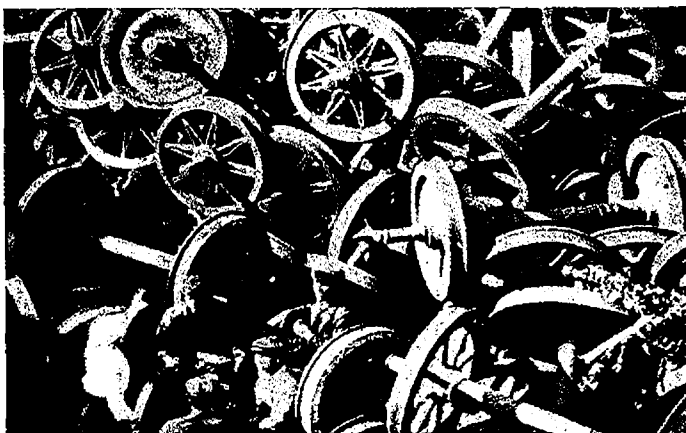
Los niños combatientes en *Diabliillos rojos*, 1923, dirigida por Perestiani para la Sección Cinematográfica de Georgia

Foto: Cinémathèque Française



Sergie Eisenstein en 1924

*Foto: Colección Eisenstein, Museo de Arte Moderno*



*Huelga, 1924-1925, dirigida por Eisenstein, con la Cooperativa Proletkult, para Goskino*

*Ampliaciones de fotodramas:  
British Film Institute*



COMEDIAS DE MEZHRABPOM-RUSS



*La muchacha con la caja de sombreros, 1926-1927, dirigida por Boris Barnet, con Pavel Pol y Anna Sten*



*La cigarrera de Mosselprom, 1924, dirigida por Iuri Zheliabuzhski, con Anna Dmoyovskaia e Igor Iliinski*



*Tres ladrones, 1926, dirigida por Iakov Pretazanov, con Olga Zhizneva*



*Fiebre ajedrecística, 1925, dirigida por Vsevolod Pudovkin y Nikolai Shpikovski, con Ivan Koval-Samborski y Anatoli Krovrov*





*El abrigo, 1926. adaptada de un cuento de Gogol y dirigida por Kozintsev y Trauberg para Leningradkino*

*Ampliación de un fotodrama: Museo de Arte Moderno*



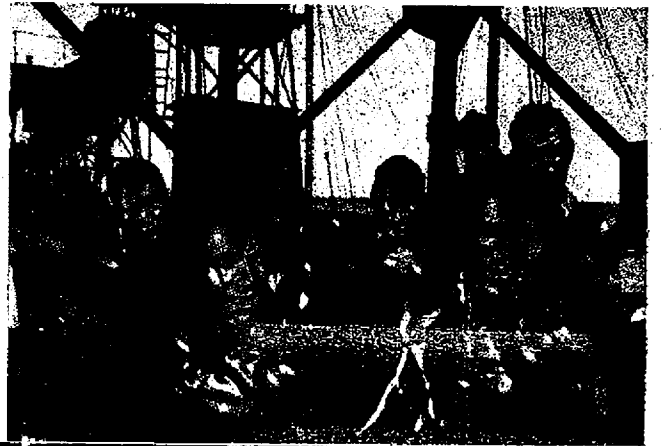
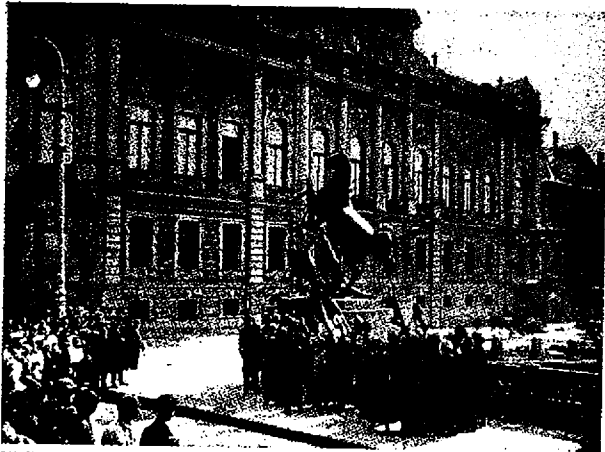
*El nueve de enero, 1925, dirigida por Viacheslav Viskovski para Sevzapkino*

*Ampliación de un fotodrama: Cinémathèque Française*



El año, 1905, cuatro episodios filmados por el grupo de Eisenstein y no usados en *Potemkin*

Foto: Colección Eisenstein Museo de Arte Moderno





*Mujeres de Riazan*, 1927, dirigida por Olga Preobrazhenskaia e Ivan Pravov



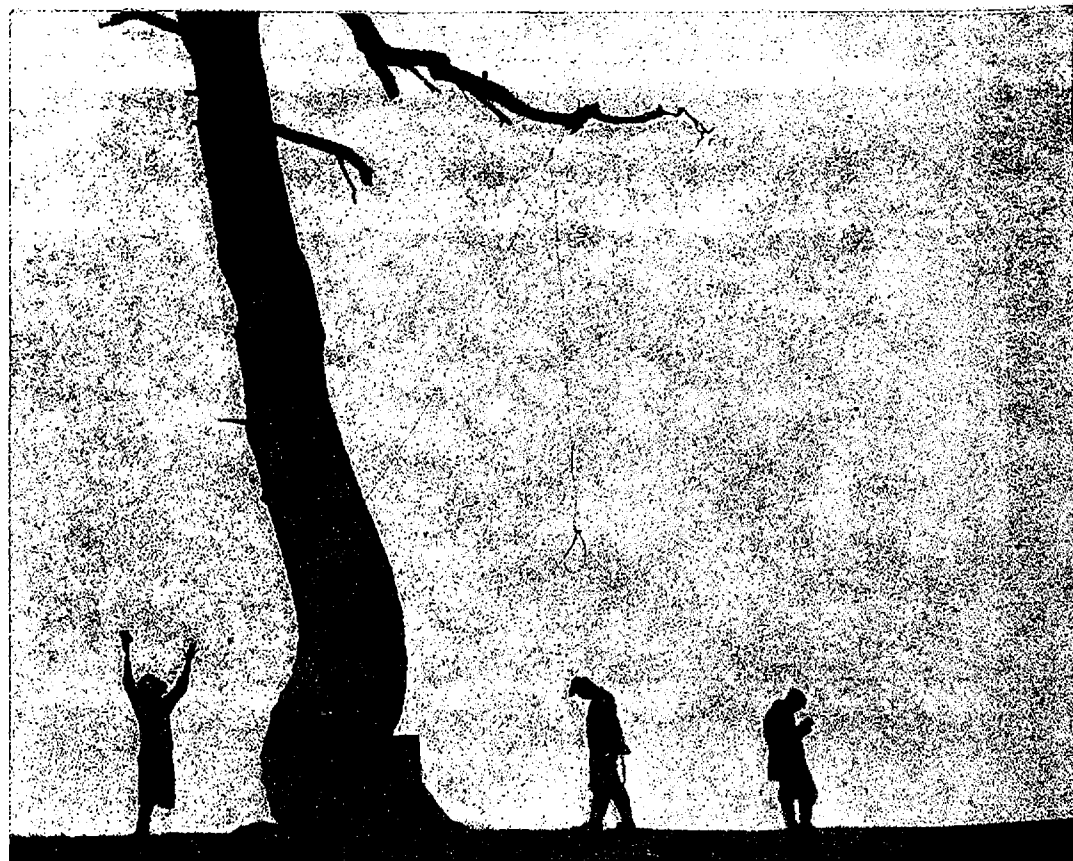
*Suerte judía*, 1925, adaptada de un cuento de Sholom Aleichem y dirigida por Aleksandr Granovski



*Un sexto de la tierra*, 1926, dirigida por Dziga Vertov para Gostorg y Kulckino



*Mecánica del cerebro*, 1925-1926, dirigida por Vsevolod Pudovkin para Mezhrabpom-Russ



*Por la ley*, 1926, dirigida por Lev Kuleshov, con Aleksandra Jojlova, Vladimir Fogel y Sergei Komarov



*La madre*, 1926, dirigida por Pudovkin;  
a la derecha, de la primera secuencia  
que fue fotografiada por Anatoli Golov-  
nia; debajo, el féretro del marido y  
padre

*Fotos de Aleksandra Orlova*





*Alas de un ciervo (Iván el Terrible), 1926, dirigida por Iuri Tarich y Leonid Leonidov*

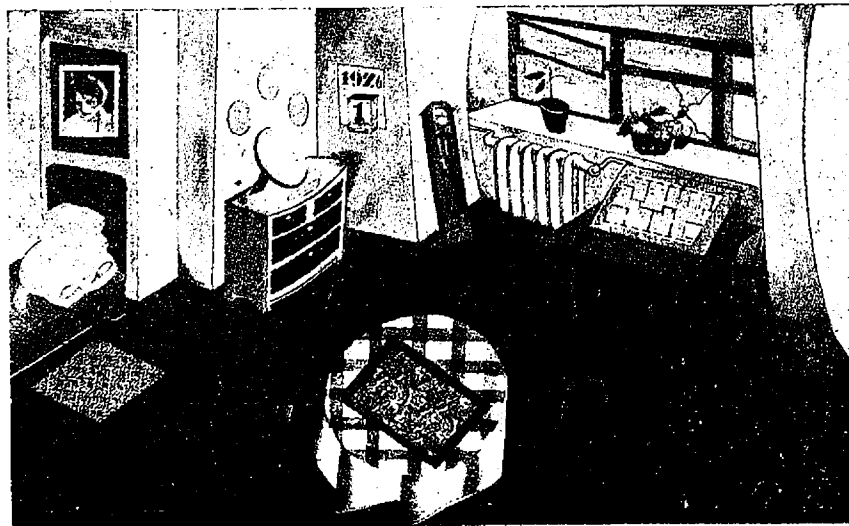


*Elisso, 1928, dirigida por Nikolai Shengelaia para Goskinprom-Georgia*

*Foto: Cinémathèque de Belgique*



*Tercero Meschbanskaia (Cama y sofá)*, 1926, dirigida por Abram Room; arriba, la toma inicial, con Nikolai Batalov y Ludmila Semionova; debajo, el escenario diseñado por Sergie Iutkevich







*El apetito vendido*, 1928, dirigida por Nikolai Ojlopkov, con Ambrose Buchma



*Dos días*, 1927, dirigida por Georgi Stabovoi, con Ivan Zamichkovski



*La cartera diplomática*, 1926. Aleksandr Dovzhenko interpreta un papel en su primera película de largo metraje



*Zvenigora*, 1927, dirigida por Dovzhenko, Nikolai Nademski en el papel del abuelo

PAPELES INTERPRETADOS POR VSEVOLOD PUDOVKIN



El de abate Revo, en *El rayo mortal*, 1925, dirigida por Kuleshov



El de soldado alemán, en un episodio omitido de *El fin de San Petersburgo*, 1927

*Foto de Wenz*



El de Fedia Protasov (con Nata Vachnadze en el papel de Mascha), en *El cadáver viviente*, 1928, dirigida por Fiodor Otsep

*Foto de Orlova*



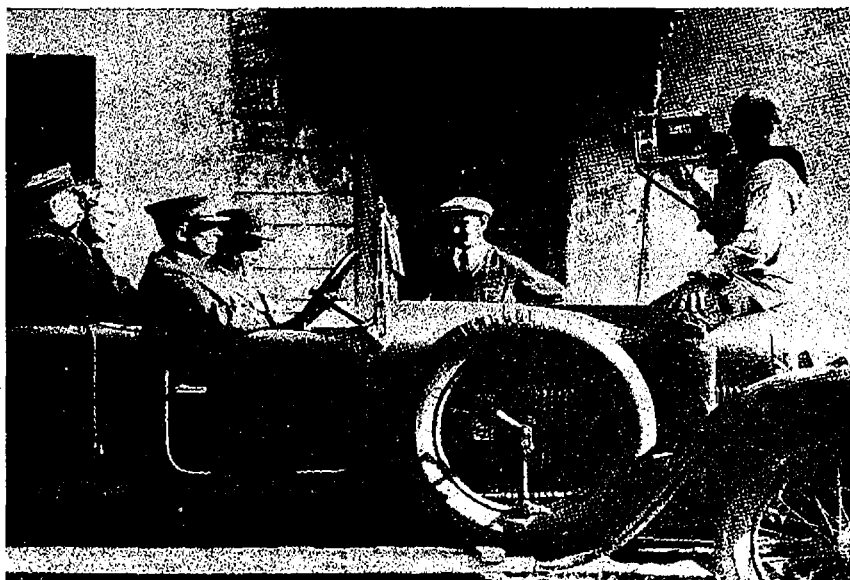
El de comerciante, en *La Nueva Babilonia*, 1929, dirigida por Kozintsev y Trauberg

*Foto de Iezerski*

PUDOVKIN Y GOLOVNIYA TRABAJANDO

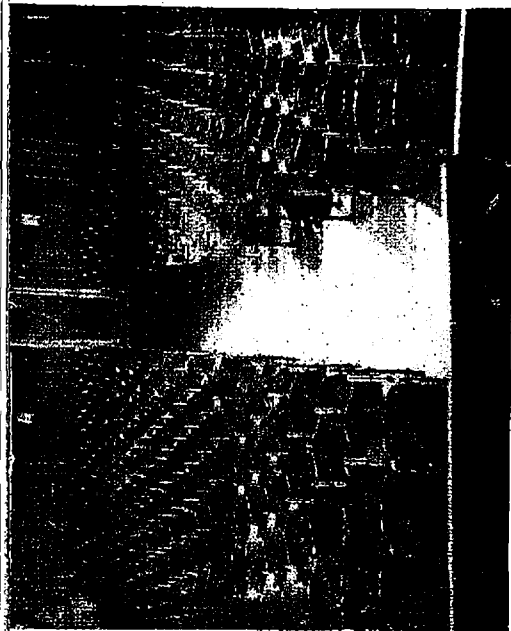
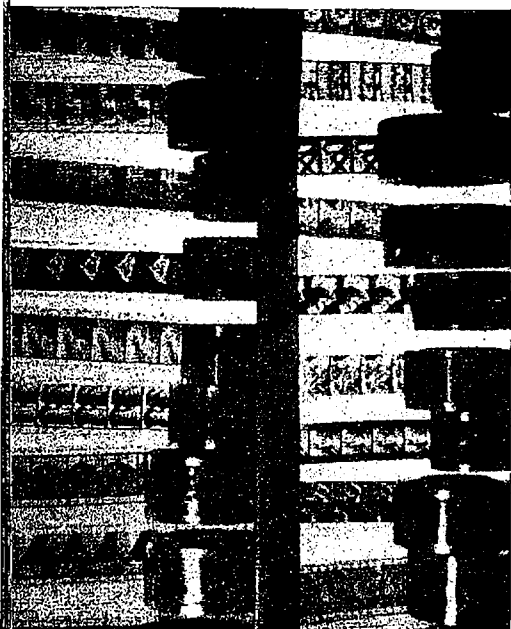


*El heredero de Gengis-Kan (Tormenta sobre Asia), 1928*



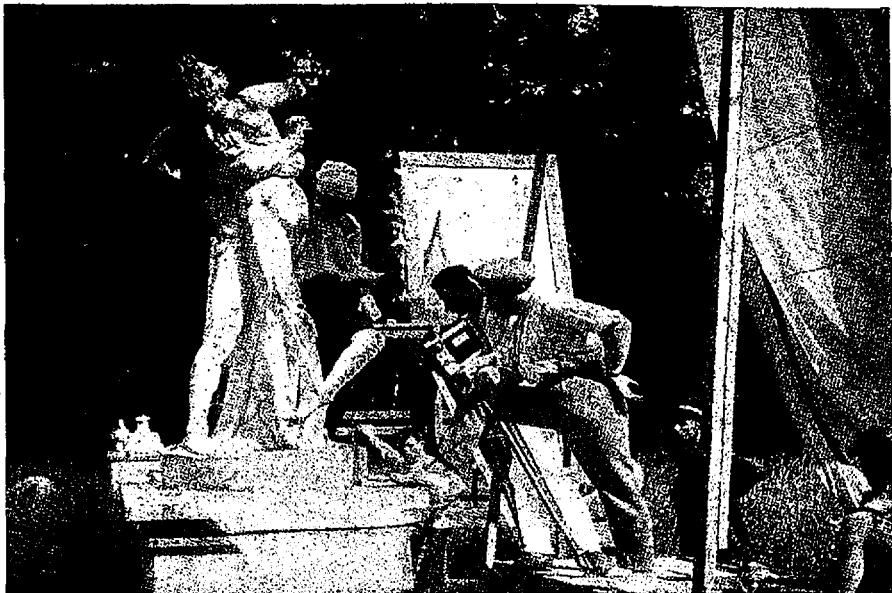
*El fin de San Petersburgo, 1927*

*Fotos de Wenz*



*El hombre de la cámara, 1928-1929, realizada por Dziga Vertov y Mjail Kaufman*





Eisenstein, Aleksandrov y Tisse mientras filman un prólogo propuesto para la primera versión de *La línea general*, 1926

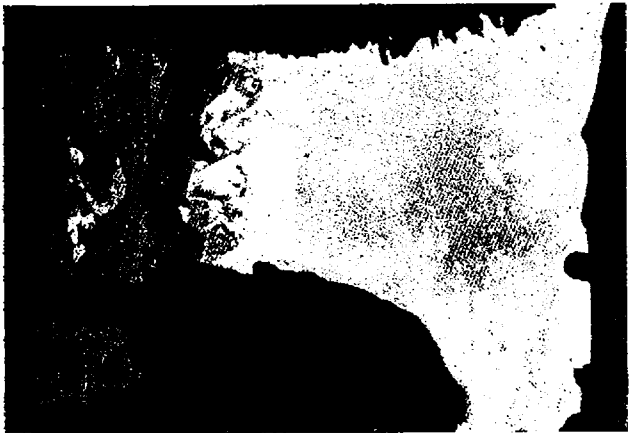
Foto: Colección Eisenstein, Museo de Arte Moderno



Eisenstein ensayando una escena para *Octubre*, 1927; su inscripción (dedicada a León Moussinac): *Le métier de metteur en scène n'est pas toujours trop agréable*

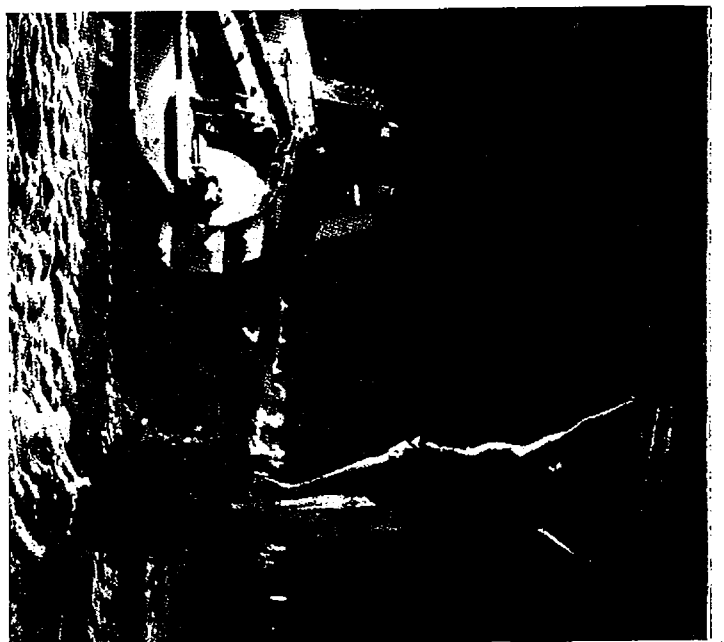
Foto de Sigaiev

*Arsenal, 1928-1929, escrita y dirigida por Aleksandr Dovzhenko; un esfuerzo de los sitiados en el arsenal para obtener alimento, ha fracasado*



*Sal para Sumetia, 1930, dirigida y filmada por Mijhail Kalatozov*  
*Foto: Close Up*

*Fragmento de un Imperio, 1929, dirigida por Friedrich Emmler*  
*Foto de Bushniriu*





Pudovkin dirigiendo a Ievgeniia Rogulina  
en *Un caso simple*, 1930-1931



*Katorga (Trabajos forzados)*, 1928, dirigida por Iuli Raizman

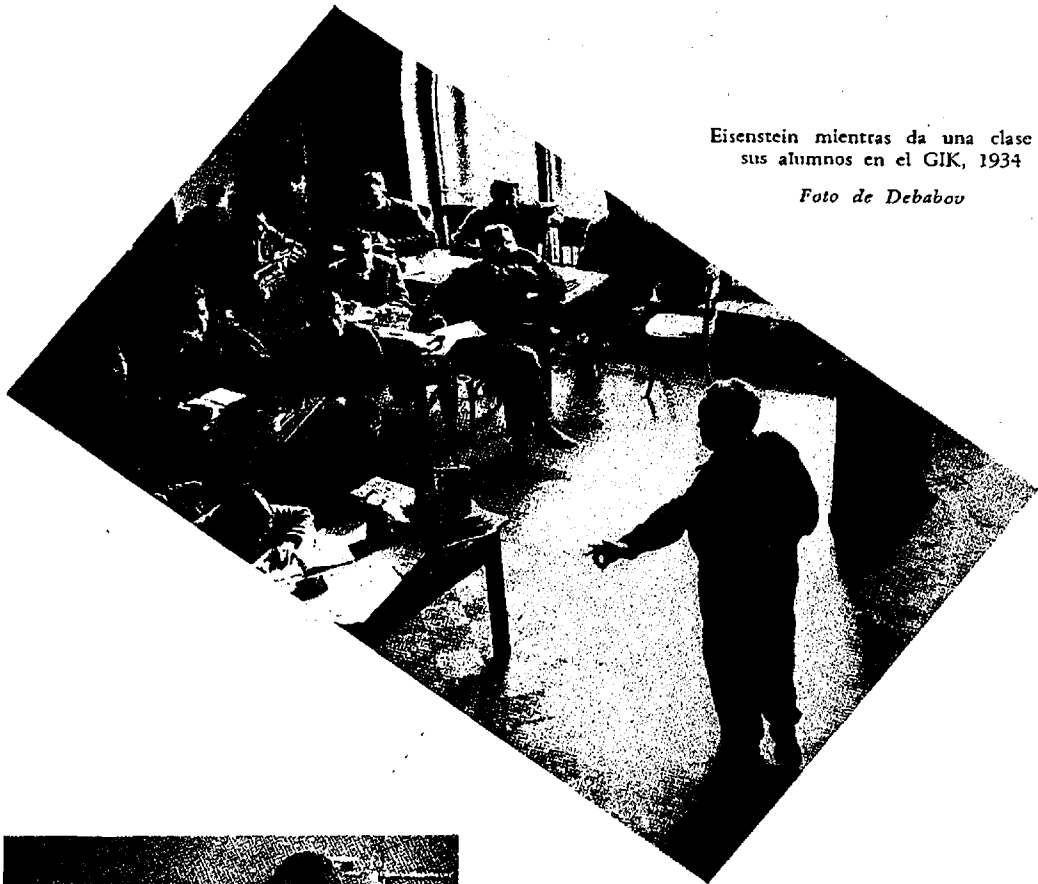
Foto de Jalip





*La tierra*, 1929-1930, escrita y dirigida por Dovzhenko





Eisenstein mientras da una clase a sus alumnos en el GIK, 1934

*Foto de Debabov*



Pudovkin compaginando Victoria, 1938

*Foto: Sovfoto*



Dovzhenko hablando a los aldeanos en Ucrania Occidental, durante la realización de *Liberación*, 1940

*Foto: Sovfoto*

Durante la filmación de *La nueva Babilonia*, Pera Attasheva observó el trabajo con un distinguido actor de bolos:

En un intervalo entre las tomas, Enei, el ubicuo e incansable decorador, completa su escenografía para un departamento oriental en la "Nueva Babilonia". Los objetos exóticos se han tomado prestados del museo etnográfico: máscaras salvajes, linternas alegres, brocados, abanicos y sombrillas, brillantes y tentadores quimonos.

Están ahora listos para filmar al director Pudovkin en un pequeño episodio.

Pudovkin está agitado. Pareciera que su sueño más precioso es actuar, no dirigir.

Monóculo, chaleco a rayas, peluca rizada, bigote, dientes artificialmente ennegrecidos, el director Pudovkin ha desaparecido; es un vendedor, enamorado de su trabajo. Con un abanico en una mano y un dragón de papel en la otra, no puede detener el empuje de su temperamento, jadea en busca de aliento, grita, poseído por el espíritu de la venta:

"Queridas señoras, abanicos japoneses genuinos, ¡cómpralos! ¡Compren! ¡Compren! ¡Miren qué colores, qué tintes delicados! Y aquí hay un dragón, un monstruo japonés verdadero. Echen una mirada a sus ojos y su cola..."

Pero el frágil, viejo dragón, no apoya el entusiasmo de Pudovkin, y cae en pedazos al suelo. Pudovkin se siente embarazado y se vuelve hacia otro objeto... Para alivio del director visitante de la sección del museo etnográfico, los realizadores anuncian que tienen todo el metraje necesario para esta modesta toma.<sup>21</sup>

Pudovkin desempeñó bastantes papeles en cine para sugerir el estudio de su propio estilo de actuación. Después de la expedición mogólica agregó a sus primeros papeles de las películas de Kuleshov no solo este bolo en *La nueva Babilonia*, sino un bolo de mago en *El canario alegre*, de Kuleshov. Se le ofreció y aceptó el principal papel de Fedia Protasov en una coproducción germano-soviética de la obra de Tolstoi, *El cadáver viviente*, hecha anteriormente dos veces en Rusia (en 1911, por Perski, y en 1918, por Sabinski, con el conjunto de estrellas de Maksimov, Jolodnaia y Runich). Ahora Prometheus y Mezhrabpom confiaron en común la dirección de la nueva versión a Fiodor Otsep. La filmación comenzó en Moscú (especialmente las escenas de los gitanos y los exteriores) y el equipo llevó la película y el reparto a Berlín para completarlo con los actores no rusos correspondientes, María Jacobini y Gustav Diessl. Golovnia, como *cameraman*, fue ayudado por Piel Jutzi (que había arreglado *Potemkin* para su distribución en Alemania) y el decorador de Pudovkin, Kozlovski, obtuvo un colaborador alemán. Aunque parece que Pudovkin dejó todo el control de la dirección en las manos de Otsep, su habilidad como compaginador parece haber sido empleada en la terminación de la película. El trabajo de Pudovkin en Berlín coincidió con el éxito que logró

allí *Tormenta sobre Asia*, y antes de volver a Moscú aceptó la invitación para dar una conferencia en Inglaterra, donde la Film Society estaba exhibiendo *San Petersburgo*. Ivor Montagu dice que aprovechó la oportunidad para señalar que según la evidencia de lo que lo rodeaba, los personajes ingleses de *Tormenta sobre Asia* no aparecían exagerados.

Un artista, en una película, se enfrentó con la marea de brillante perfección fotográfica. Viktor Turin sabía cómo hacer películas de estudio que tuvieran buen aspecto, pero en *Turksib* pareció darse vuelta contra todo eso con el objeto de reclamar un estilo directo desaparecido aun del cine "documental". Nunca supe, ni hablando con él, cómo había podido hacer ese cambio. El impulso hacia el aire libre podría explicar esta afortunada vuelta atrás, salvo que otras películas del mismo tipo de esa época son tan elegantes como las realizadas en los estudios. ¿Era debido a que Vostok-kino tenía tan poco tiempo de existencia y era tan pobre que no podía gastar en riquezas fotográficas? \* ¿O el programa de filmación era demasiado apremiante para permitir que Slavinski y Frantzisson gastaran tiempo en hacer que el desierto fuera bonito? De todos modos, *Turksib* surge como película documental que por su meta definida, expresada firmemente, permanecerá siempre como un mojón de esa forma cinematográfica. Al estrenarse, en octubre de 1929, *Turksib* pareció asombrosamente fresca; con su buen humor, atracción, vitalidad y propósito, *Turksib* resultó de inmediato un éxito popular en el extranjero y una sorpresa en el país, tanto para los fabricantes de la cultura cinematográfica como para los estudios, especialmente cuando esta modesta película fue recibida con entusiasmo en todos los lugares en que se exhibió. Los críticos explicaron de algún modo este éxito por su admiración hacia la organización del proyecto. Con el destacado comentario de que "una de las cosas más instructivas acerca de *Turksib* es que fue realizada exactamente como lo veía su autor", un crítico publicó algunos datos reveladores del plan original de Turin, sometido a Vostok-kino el 9 de abril de 1928:

El mayor defecto en la mayor parte de las películas culturales producidas hasta ahora parece ser la ausencia de un tema articulado con precisión... El resultado habitual es una mezcla de tomas pegadas unas a otras con vínculos meramente mecánicos... De esto resulta que hasta los hechos más impresionantes parecen tontos en la pantalla y dejan impasible al espectador... Desde el principio es necesario encarar el trabajo de la filmación de *Turksib* no como se enca-

\* Vostok-kino fue fundado el 26 de marzo de 1928 para producir películas destinadas a las repúblicas orientales carentes todavía de estudios propios.

raría una película cultural, aun en la más amplia interpretación que podamos dar al término, sino como una película sin actores, a la que no se debe prestar menos atención que a la realización de una película argumental. Si lo hacemos en esta forma podemos estar seguros de que nuestra película referente a la construcción del ferrocarril Turquestán-Siberia no solo será útil y cultural, sino entretenida y emotiva.<sup>22</sup>

El memorial de Turin terminaba con un esquema temático y un libreto somero como directiva, y éstas eran, aparentemente, las guías suficientes para toda la producción. Hasta el título utilizado en la filmación fue mantenido, aunque el estudio deseaba uno "más grande": *El camino de acero*. Al buscar la fuente de la clara simplicidad de la estructura de *Turksib*, sería necesario retroceder hasta la educación de Turin, quizás a algún inspiradamente lógico profesor del Instituto de Tecnología de Massachusetts. La recompensa de Turin por *Turksib* fue un puesto en la producción del estudio, destinado a organizar las películas de otras personas.

Ester Shub realizó la última parte de su gran trilogía sobre la historia rusa. Con *El gran camino* que cubría los años 1917-1927, y *La caída de la dinastía Romanov* el período precedente de 1912-1917, quedaba todavía para usar el más fragmentario y más tentador material documental de 1897 a 1912. En el año 1928 se cumplía el centenario del nacimiento de Tolstoi, y el primer pensamiento de Shub fue unir todo el metraje filmado en las distintas ocasiones en que Tolstoi cooperó con los *cameramen*, especialmente con Drankov. Pero en su fuente básica, la cineteca del Sovkino de Leningrado, halló muy poco material negativo y copias correspondientes. Gran parte de lo que se sabía que había sido filmado no pudo ser localizado. Al completar su recolección comprendió que el resultado era muy escaso para depender de él:

Solamente 160-200 pies de película de Tolstoi vivo (período 1906-1910).

325 pies de Iasnaia Poliana y su gente en la época de Tolstoi.

325 pies de Astapov.

Alrededor de 1.000 pies del funeral de Tolstoi.

Shub decidió enfocar la época y utilizar a Tolstoi como figura central, como vocero de su tiempo. Uno de los logros menores de su película, *La Rusia de Nicolás II y León Tolstoi*, es que el metraje dedicado a Tolstoi no parece tan escaso como es en realidad debido a la habilidad con que está entremezclado con el metraje general. El manejo de las películas más antiguas presentaba un problema ante el cual recibió la ayuda de Kuligin, un especialista de laboratorio del Sovkino de Moscú,

quien con la delicadeza de un artífice supervisó la transferencia de los viejos negativos y copias al material virgen moderno. Después de su trilogía, la labor de Shub se dedicó a películas documentales extremadamente bien organizadas y compaginadas, con uso solo ocasional de su propia especialidad. Se anunció que se le confiaría una película de aniversario para el Komin-tern,<sup>23</sup> pero esta oportunidad para utilizar una cantidad mayor de noticiarios existentes no se concretó. En cambio, hay algún empleo llamativo de los noticiarios extranjeros en *Hoy* ("película-folletín" de 1930), que se exhibió fuera del país como *Cañones o tractores*.

*Hazaña en el hielo*, más familiar como *Rompehielos Krassin*, era una película documental de este período prersonero que también dependía de la habilidad de su compaginación. Los cameramen que acompañaron al rompehielos Krassin en su misión de rescatar al equipo accidentado del dirigible ártico de Nóbile, no trabajaron sobre ningún plan en particular: tomaron todo lo que pudieron y llevaron el material de vuelta a Lenín-grado; Sovkino puso esa mezcla en las manos de Sergei y Georgi Vasiliev, dos compaginadores con el mismo apellido pero que no eran parientes, quienes habían tomado el seudónimo de "Hermanos Vasiliev". La película fue estrenada en octubre de 1928, y su éxito los ayudó a realizar su ambición de dirigir. Otro triunfo personal en películas documentales fue *Documento de Shanghai* de Iakov Blioj. La prometedora carrera de éste había comenzado como jefe de producción de *Potemkin* y después del estreno en 1928 de su brillante reportaje sobre Shanghai, se esperaban grandes cosas de él, pero pasaron años antes de que se le confiaran responsabilidades en la debida proporción.

Antes de que la última película del grupo Eisenstein fuera estrenada el 7 de octubre de 1929, con el título de *Lo viejo y lo nuevo*, esa gran película experimental había sufrido muchas vicisitudes, la más seria de las cuales fue el año de intervalo dedicado a la producción de *Octubre*. Aunque se me dijo a menudo que *La línea general*, al ser retomada después de *Octubre*, tenía un plan completamente diferente, encuentro difícil sacar la conclusión de que hubiera una alteración total en su carácter, tratamiento o énfasis general. Existen fotografías reproducidas en 1926 vinculadas a la historia personal que es el esqueleto de la película terminada, y gran parte del reparto básico fue hecho también en la primera etapa de la producción. Si se ponen juntas las evidencias obtenibles, yo diría que cuando el equipo volvió a *La línea general* en la primavera de 1928, no existían más que tomas en bruto del relato determinado mucho antes.

En este punto, y en la sala de montaje, se realizó, desde luego, el siempre penoso proceso de corte que redujo en dos veces el excesivo material a la longitud normal de una película. Aquí, igual que con *Potemkin* y *Octubre*, Eisenstein tuvo que dejar de lado casi tantas ideas como las mejores que quedaron en las películas terminadas. Si el esbozo general, publicado en Alemania (como *Der Kampf und die Erde*)<sup>24</sup> en la época del estreno mundial de *Lo viejo y lo nuevo*, fue escrito por Eisenstein y Aleksandrov antes de que se hiciera el guión en 1926, las diferencias entre este plan original y la realización posterior a *Octubre* son demasiado pequeñas como para parecer revisiones aun del tipo menos radical. (Hubo, sin embargo, un cambio considerable hecho, después de completarse el montaje de *La línea general*.)

Existen dos artículos de Tisse, escritos con más de dos años de distancia, que describen la forma de encarar el estilo fotográfico de *La línea general* y que son fundamentalmente iguales. El primero, escrito antes de que el equipo se dedicara a *Octubre*, declara como meta la simplicidad estricta:

En esta película resolvimos dejar de lado todos los trucos de cámara y utilizar métodos simples de filmación directa, con la más severa atención a la composición de cada toma. Una sola excepción a esta regla: cuando algunas veces utilizamos luz artificial en escenas exteriores, destinada a obtener mayor control sobre la unidad de composición final. Esto nos dio los medios para determinar todas las graduaciones de luz, del día a la noche, sin recurrir a un proceso químico para obtener esas graduaciones en el laboratorio... Nuestra meta en esta película: lograr efectos artísticos y técnicos con métodos enteramente nuevos de filmar con simplicidad.<sup>25</sup>

Tisse menciona también que para economizar tiempo y aprovechar al máximo cada filmación diaria, algunas escenas se tomaron con cinco cámaras: "Con tal material para compaginar, debe prestarse el máximo de cuidado en la composición de cada cámara, en tal forma que cada una complementará a todas las otras cámaras en el registro de la misma escena". También expresó un sentimiento que muchos cameramen han ocultado cuando dice que "resulta más difícil trabajar con animales, pero son más pacientes que los seres humanos".

En la época en que Tisse escribió su segundo artículo, durante el montaje de *La línea general*, por lo menos un importante actor irracional se había unido a los impacientes actores humanos. El gran toro, Fomka, demostró disgusto por la cámara, o por Tisse, y en una ocasión se echó a correr arrastrando a los seis hombres que lo sostenían, para atacar la cámara. Tisse y su preciosa cámara Debrie fueron salvados por los hombres

que manejaban los reflectores, que los usaron como brillantes elementos de distracción, como si fueran capas en la plaza de toros, para hacer cambiar de idea a Fomka. Esta anécdota aparece en un artículo sobre la dificultad de mantener una unidad fotográfica en el cine:

Moscú-Rostov sobre el Don-Bakú-la estepa Mugan-la frontera persa-Leningrado-la provincia de Riazan-Penza... Éste es el camino seguido por esta cámara.

De toros y cerdos semejantes a tanques acorazados a delicados pollitos recién nacidos, desde zapatos negros de charol y medias de seda al campo de tierra negra y zapatos toscos, desde aeroplanos estilizados con dieciséis asientos, y tractores a carros y primitivos arados de madera, desde pobres chozas sin chimenea a casas perfectas de vidrio y granjas estatales, desde flores tropicales a ásperas costas del norte, desde las heladas cataratas de Kivach a los eternos fuegos de los campos petrolíferos.

Todo este variado material fue filmado en diferentes épocas del año en la escala más amplia, dedicando una atención particular al mantenimiento de un estilo artístico unificado.

Hasta ahora, tanto aquí como en Occidente, se ha cultivado la opinión de que el material rural no es "fotogénico". Como *La línea general* está construida exclusivamente con materiales campesinos, existiría una desventaja en que esto fuera verdad, pero creo que demostraré lo contrario: el material rural tiene posibilidades "fotogénicas" muy ricas.

Al terminar nuestra filmación local, el otoño pasado, comenzamos a trabajar en nuestro estudio. En ese tiempo comenzaron los experimentos en Occidente con un nuevo tipo de aparato de iluminación, que utilizaba lámparas con la mitad del poder empleado antes. Aprendimos con esos experimentos y continuamos utilizando esos aparatos en parte de nuestra labor de estudio para *La línea general*.<sup>26</sup>

Los rostros de *Lo viejo y lo nuevo* me habían dado siempre la impresión de haber sido encontrados "en el lugar" —en los que habían sido fotografiados— de modo que me sorprendió enterarme de que eran el resultado de una enorme operación de búsqueda que abarcó ciudades y campos para llevar todos los rostros posibles a Eisenstein para una elección final. Gran parte de la gente en la famosa procesión religiosa ("plegaria por la lluvia") fue hallada y llevada desde las posadas de mala muerte de Leningrado al campo.\*

Solo cuando tomé parte en este gran sistema de búsqueda de personas para el reparto de una película posterior y vi que

\* ¡Qué noche! Examinamos cinco albergues nocturnos desde medianoche hasta las 6 a.m. —cuando están más llenos— y encontramos a los participantes de la procesión. Observamos a más de mil personas. Maksim Strauch, "En busca de actores para la «general»", *Sovietski Ekran*, 12 de febrero de 1929. La procesión fue filmada fuera de Leningrado.



no se escatimaba el tiempo ni el esfuerzo, comprendí que esta búsqueda del rostro "exacto" era tan importante para un plano de Eisenstein como guión de montaje o la composición de una toma. El descubrimiento del rostro más importante para *La línea general*, el de la heroína de la película, se retrasó tanto que todos comenzaban a preocuparse:

La filmación seguía, pero la heroína no había sido hallada. Durante dos meses los directores de *La línea general* rastrellaban las estaciones de trenes, los refugios nocturnos, las fábricas. Viajaron por todo el país. Por medio de las campanas de las iglesias convocaban a las mujeres para observarlas. Miraron miles de caras y tomaron pruebas de algunas de ellas.

No había heroína.

En esta situación extrema, Eisenstein llegó a decidir un paso directamente en contradicción con todos los principios originalmente formulados por él al comenzar esta película: decidió tomar pruebas a varias actrices para este papel. Comenzaron las entrevistas con ellas. No se obtuvo nada con esto: las actrices se consideraban insultadas cuando se les preguntaba si podrían ordeñar una vaca, cavar o manejar un tractor. Contestaban orgullosamente: "¡No!", y con esto terminaba cada entrevista. Los directores reiniciaron su búsqueda por todas partes. Finalmente, casi exhaustos, comenzaron a filmar de todos modos. Sin embargo, nada parecía completamente bien. Notaron la tendencia a filmar a la gente desde atrás.

Y entonces, un hermoso día, la hallaron...<sup>27</sup>

Marfa Lapkina fue ese día a la filmación solo porque todos lo hacían. Había sido jornalera de labranza desde los nueve años de edad; desde la revolución trabajaba en una granja del Estado de Konstantinovka. Era analfabeta, pero una vez que su rostro interesante fue descubierto por Eisenstein, éste y el equipo descubrieron en ella una inteligencia y una viveza que superaban su incapacidad para la lectura. Al comienzo rehusó dejár su trabajo para viajar con extraños, pero finalmente aceptó con la condición de llevar consigo a su niño de un año. Al pequeño se lo mantuvo siempre cerca de ella, y algunas veces entre las tomas, Marfa, corría a cambiarle los pañales. Cuando el equipo partió para trabajar en *Octubre*, Marfa volvió al lado de su marido en Konstantinovka, y estaba de nuevo embarazada cuando se reinició *La línea general*, de modo que gran parte de sus últimas escenas fueron tomadas en forma de disimular su estado; el nuevo niño nació justo al terminar la película. Cuatro años antes de comenzar la filmación, Marfa había estado a cargo de un robusto ternero en la granja de Konstantinovka, y cuando el equipo llegó a la granja de Riazan para las escenas de Fomka, el toro, Marfa descubrió que éste era el ternero que había cuidado.

El papel de *kulak* fue interpretado por Chujmarev, un mu-

sulmán ex proveedor de carne del ejército. El padre Matvei fue hallado en Leningrado; antes de la guerra había tocado el violoncelo en el Teatro Marinski, había sido luego reclutado por el ejército, más tarde se había unido a las fuerzas rojas y había sufrido una conmoción en la batalla de Kronstadt. La hermosa y triste esposa de la escena de la choza dividida \* fue encontrada en Nevezhkovó, una aldea de viejos creyentes. Un personaje con gran barba hallado para la procesión también trabajó en la escena de *Octubre* de la "División Indómita" de Kornilov.

Quizá debido a la última etapa de su creación, *La línea general* mantiene su lugar en todas las historias del arte cinematográfico. Para varias generaciones de realizadores de aquí en adelante, el montaje de la cuarta película de Eisenstein será único en su clase de "montaje sensual", así como *Octubre* es único por su vocabulario de "montaje intelectual". El mismo Eisenstein solo comprendió la naturaleza del montaje de *La línea general* en la última etapa de la realización, aparentemente en el momento de la última revisión:

Estaba en la mesa de montaje cuando descubrí la amplitud claramente definida del montaje particular de *Lo viejo y lo nuevo*. Ocurrió cuando la película debía ser condensada y acortada. El "éxtasis creador" que produce la compaginación y el montaje —el "éxtasis creador" de "ver y sentir" las tomas— todo esto ya pertenecía al pasado...

Y allí, examinando la secuencia de la procesión religiosa sobre la mesa, no pude encontrar la combinación de sus piezas en ninguna de las categorías ortodoxas, en las cuales uno puede aplicar su pura expe-

\* Esta escena fue sugerida, indirectamente, por Shub, a través de Shklovski: "Le dije a Aleksandrov que E. Shub deseaba filmar la vida en Bielorrusia sin ninguna puesta en escena, y para mostrar una *izba* genuina no quería construirla en el estudio, sino tomar una verdadera y simplemente cortarla por la mitad. Aleksandrov replicó, "Sería bueno mostrar el acto mismo de aserrarla". (*Their Realities*, 1927.) Aparentemente este cambio de ideas permaneció en la memoria de Aleksandrov, pues ésa es la forma en que las ruinosas divisiones entre los hijos de una familia campesina se muestran en *Lo viejo y lo nuevo*; la casa familiar es literalmente vista por la mitad.

Es curioso que esta escena, producto de muchas mentes, sería usada tan a menudo, como evidencia contra Eisenstein. Aún veinte años después, Ivan Piriev escribió: "Eisenstein enfocó la solución de este tema (la agricultura soviética) no en una forma nacional, que correspondiera al contenido socialista, sino con el viejo método formalista de «montaje de atracciones», que no logró superar y deshacerse de él hasta el final. Naturalmente fracasó y desfiguró la realidad y los caracteres del pueblo ruso. Resulta suficiente recordar la escena en que dos campesinos barbudos cortan su choza en dos mitades con una sierra, o el carácter de la principal y central figura de la película, la mujer campesina Marfa Lapkina. Qué carácter mutilado, irreal y ofensivo!" (En *Treinta años de cinematografía soviética* [Moscú, 1950], traducido en *Soviet Films* [Bombay, 1951].)

riencia. Sobre la mesa, privadas de movimiento, las razones de su elección parecen completamente incomprensibles. El criterio para su unión aparece ajeno al criterio cinematográfico formalmente normal.

Al definir "montaje ortodoxo" la compaginación encausada por la "dominante" o elementos superficiales del material filmado, Eisenstein descubrió que muchas secuencias de la película habían sido unidas por asociaciones menos visibles, por sus "vibraciones colaterales", por sus "armónicos".

El montaje de *Lo viejo y lo nuevo* está construido con este método. Este montaje se erige, no sobre dominantes particulares, sino que toma como guía el estímulo total a través de todos los estímulos, es decir, el complejo montaje original dentro de la toma, y surge de la colisión y combinación de los estímulos individuales inherentes a él... Todo el intrincado, rítmico y sensual matiz del esquema de las piezas combinadas (de ciertas secuencias) es conducido casi exclusivamente de acuerdo con una línea de trabajo sobre las vibraciones "psicofisiológicas" de cada pieza.<sup>28</sup>

En un ensayo escrito poco después, Eisenstein simplificó esta definición con el término de "montaje tonal".

En el montaje tonal, el movimiento es percibido en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca *todas las influencias* de la pieza de montaje. Aquí éste se basa sobre el *sonido emocional* característico de la pieza, de su dominante. El tono general de la pieza.<sup>29</sup>

El enfoque básico de Eisenstein referente al proceso de la compaginación —como conflicto— se profundizó en esta etapa de su labor; describió la cosecha demorada de *Lo viejo y lo nuevo* como ejemplo de montaje tonal:

Estructuras emotivas aplicadas a un material no emotivo. El estímulo es transferido de su uso habitual como situación (por ejemplo, como se usa comúnmente el erotismo en las películas) a estructuras paradójicas en tono...

Por lo tanto, la temática menor de la cosecha se resuelve por la temática mayor de la tempestad, de la lluvia. Sí, y hasta la cosecha amontonada, en sí misma, tema mayor tradicional de fecundidad calentándose al sol, es una resolución del tema menor, al ser mojada por la lluvia...

La unión de los cielos en una masa negra y, amenazadora con la intensificadora fuerza dinámica del viento, y la solidificación implicada en la transición de corrientes de aire a torrentes de agua es aumentada por las enaguas dinámicamente agitadas por el viento y las gavillas de la cosecha que se esparcen.

Aquí hay un choque de tendencias —una intensificación de lo estático y otra de lo dinámico— que nos da un claro ejemplo de disonancia en la construcción del montaje tonal...

"En algunas secuencias de *Lo viejo y lo nuevo* lograron aciertos al unir grupos tonales y armónicos."<sup>30</sup>

El ejemplo de esto, la procesión religiosa será presentado por él diez años después como un ejemplo de otra expresión: "montaje polifónico". Al usar la analogía de la orquestación, identifica los distintos instrumentos, o grupos:

- 1) El grupo del calor, que aumenta de toma en toma.
- 2) El grupo de los primeros planos cambiantes, que crecen en intensidad plástica.
- 3) El grupo del éxtasis creciente, mostrado a través del contenido dramático de los primeros planos.
- 4) El grupo de las "voces" de mujeres (caras de las cantantes).
- 5) El grupo de las "voces" de hombres (caras de los cantantes).
- 6) El grupo de aquellos que se arrodillan al pasar los iconos (aumento en tempo). Esta contracorriente dio movimiento a una contramarea mayor ensamblada a través del tema primario: de los portadores de iconos, cruces y emblemas.
- 7) El grupo serpenteante, que une a las dos corrientes en el movimiento general de la secuencia, "del cielo al polvo..."

El curso general del montaje presenta un entrelazamiento ininterrumpido de estos diversos temas en un movimiento unificado. Cada pieza de montaje tenía una doble responsabilidad: construir el grupo total del mismo modo que continuar el movimiento dentro de cada uno de los temas concurrentes.<sup>31</sup>

Durante la compaginación de *La línea general*, Eisenstein comenzó seriamente una segunda carrera en que a su tiempo alcanzaría un rango similar a la de realizador: su labor como profesor y teórico. Aun antes de su primera película había considerado —y publicado— las intuiciones apremiantes de un artista con la mente inquisitiva de un lógico; su enseñanza, también, había comenzado en los días de Proletkult, cuando daba clase de dirección teatral (especialmente para mostrar un método distinto del de Meyerhold). Y ahora su trabajo en el montaje de *La línea general*, con toda la madurez técnica que representaba, requería palabras y publicaciones para explicar sus nuevos pasos a los demás, y a sí mismo. Creo que los propósitos de propaganda en la insólita cantidad de escritos que comenzaron en 1928 y 1929 eran menos importantes que un motivo personal: hallar y definir las razones contenidas en los actos y pensamientos de la excitada creación y prepararse para los próximos pasos. Hay artículos de revistas y diarios, prefacios y anotaciones que datan de esa época y que tratan toda clase de temas desde la teoría a la polémica, suficientes para varias mentes activas. Comprometido en la producción doce horas por día, con parte del tiempo restante dedicado a la detallada preparación de la filmación del día siguiente, todavía tuvo tiempo para escribir, por ejemplo, un análisis sobre la relación entre las artes del Japón y su teoría del montaje, segui-

da por un vigoroso (y efectivo) ataque contra los métodos de ciertos argumentistas complacientes.

Existían muchos estimulantes externos, además, en esa época, algunos de los cuales pueden ser identificados en sus ensayos. Uno de los más destacados fue la visita a Moscú del Teatro Kabuki, procedente de Tokio, en agosto de 1928, justo en el momento en que el equipo de *La línea general* volvía a Moscú para la labor en el estudio. Eisenstein, que había estudiado la cultura japonesa desde lejos, estaba siempre pronto para cualquier sutileza estimulante de esa fresca experiencia teatral, y halló en ella, como lo haría en muchas culturas y artes, justificaciones y precedentes de las nuevas formas que deseaba para el cine. La actividad teatral soviética, con Meyerhold en la vanguardia, competía con el cine como el arte más vehemente del Soviet. Las nuevas poesías de Maiakovski y Pasternak se hallaban en la cima de la popularidad, y existía una nueva ola de estudios sobre las técnicas literarias de las generaciones pasadas. En pintura y escultura todavía había lugar para algo más que las normas naturalistas que siempre dominaron esas artes en Rusia. Y todas las artes reclamaban para sí papeles más responsables en la propaganda y en las tareas instructivas necesarias por la nueva intensidad de las actividades industriales del plan quinquenal. Éste es un tema constante en los escritos de Eisenstein, especialmente en la cantidad de periodismo forzado que apareció paralelamente con sus ensayos teóricos.

El equipo de *La línea general* regresó a Moscú justo en el momento en que se iniciaba el curso escolar en la Escuela Técnica de Cinematografía del Estado, y Eisenstein, lleno de energía, se ofreció para dirigir un curso práctico allí, mientras completaba su película. Se entregó totalmente a esta labor, como si fuera una prolongación de su trabajo creador. Fue uno de los últimos directores importantes que enseñó en la Escuela Técnica (Pudovkin había comenzado el primero de sus muchos cursos allí en la época del estreno de *La madre*, y Abram Room había abierto un taller ese mismo año), y eventualmente se convirtió en la cabeza creadora de la escuela. Esto, empero, ocurrió más tarde y tras muchas frustraciones; en esa época anterior dedicó cada vez más su tiempo y sus ideas a los jóvenes oídos ansiosos, y aun fue a luchar con la administración de la industria cinematográfica para que se diera más autoridad y facilidad al programa escolar:

Bismarck dijo: "Para luchar con éxito en la guerra, se necesitan tres cosas: dinero, dinero, y más dinero".

El canciller de hierro del cine soviético (Shvedchikov) ha tomado la misma fórmula; él dice que el cine soviético necesita solo tres cosas: dinero, dinero, y únicamente dinero. Y todo irá bien.

No es verdad. Es cierto que se necesita dinero, pero hay tres cosas que se necesitan más aún:

Escuela. Escuela. Y de nuevo, escuela.

La escuela de supervisión ideológica. La escuela de las altas normas de producción. La escuela de los principios marxistas y la teoría del cine. (Sin la última, las dos primeras son pompas de jabón.)<sup>32</sup>

Su apasionado interés por la educación de los futuros realizadores soviéticos cambió el énfasis del plan de estudios del curso para directores. Hasta entonces la meta era una manipulación de los instrumentos de la filmación; Eisenstein cambió esto, para entonces y el futuro, por una preparación de principios de toda labor creadora, basada especialmente en la experiencia teatral. Llegó a invitar a uno de los actores kabuki, Chojuro Kawarazaki, para dictar un curso suplementario sobre movimiento. Entre los que participaron en el primero de los importantes seminarios de Eisenstein se encontraban dos compaginadores, los Vasiliev, ansiosos de intentar la dirección. Además de las enseñanzas de Eisenstein, obtuvieron un argumento de Aleksandrov para su primera película, *La bella durmiente*. Aleksandrov también le proporcionó un argumento a otro graduado, Ievgeni Cherviakov.

En la primavera de 1929, el montaje de *La línea general* había sido acabado y comenzaron varias proyecciones de inspección. El grupo de Eisenstein estaba planeando un viaje al extranjero para aprender todo lo relativo al cine sonoro, cuando tuvo lugar una conversación que produjo una posterior alteración y demora en el estreno de la película. Diez años más tarde Aleksandrov publicó su versión de ese suceso:

Un día mientras Eisenstein y yo dábamos una conferencia a los estudiantes del GTK, el guardián entró corriendo en la sala de conferencias para decirnos que el camarada Stalin estaba al teléfono preguntando por nosotros. Llegamos al aparato en un instante.

"Perdónenme por interrumpir su trabajo", dijo Josef Vissarionovich. "Deseo conversar con ustedes, camaradas. ¿Cuándo tendrán algún tiempo libre? ¿Estaría bien mañana a las dos?"

La idea de que nosotros, jóvenes realizadores soviéticos, íbamos a ver al gran líder del pueblo, para conversar personalmente con él, nos llenó de excitación y alegría.

Al día siguiente justo a las dos de la tarde fuimos admitidos en la oficina del camarada Stalin, donde también hallamos a los camaradas Molotov y Voroshilov. Fuimos recibidos calurosamente y con amabilidad. Se inició una libre discusión.

Con gran sensibilidad, Josef Vissarionovich nos presentó sus comentarios críticos sobre *La línea general*.<sup>\*</sup> Entonces continuó hablando sobre cuestiones generales del arte cinematográfico.

\* Aleksandrov no da información sobre esta crítica.

“El significado del arte cinematográfico soviético es muy grande, y no solo para nosotros. En el extranjero hay muy pocos libros de contenido comunista. Y apenas conocen allí nuestros libros, pues ellos no leen ruso. Pero miran nuestras películas soviéticas con atención y las entienden. Ustedes, los realizadores, no pueden imaginarse qué labor de responsabilidad tienen entre manos. Tomen nota seriamente de cada acto, cada palabra de sus héroes. Recuerden que el trabajo de ustedes será juzgado por millones de personas. No deben inventar imágenes y acontecimientos mientras están sentados en su oficina. Deben tomar a la vida de frente, aprender de la vida. ¡Dejen que la vida les enseñe!”

Después de una breve pausa Josef Vissarionovich continuó:

“Para que se estime esto en debida forma, ¿saben?, el marxismo debe ser conocido. Me parece que nuestros artistas muestran todavía una comprensión insuficiente de la gran fuerza del marxismo”. El camarada Stalin habló acaloradamente sobre el ligero conocimiento que los maestros del arte cinematográfico soviético\* tenían de las obras de Marx...

El camarada Stalin mostró interés en asuntos técnicos del cine. Y como conocía nuestro planeado viaje a América, Josef Vissarionovich nos dijo: “Estudien en detalle el cine sonoro. Es muy importante para nosotros. Cuando nuestros héroes descubran la palabra, el poder influyente de las películas aumentará enormemente”.

Hacia el término de la entrevista, Josef Vissarionovich habló de nuevo acerca de *La línea general*, advirtiéndonos que cambiáramos el final.

“La vida les indicará la forma de hallar la correcta terminación de la película. Antes de partir para América, deben viajar a través de la Unión Soviética, observar todo, comprender y sacar sus propias conclusiones sobre todo lo que vean.”

Y dio órdenes a la administración cinematográfica, para que nos organizaran un viaje por todos los nuevos proyectos de construcción... Nosotros lamentamos sinceramente que la conversación con el camarada Stalin no hubiera tenido lugar antes de realizar nuestra película. Ésta habría sido muy diferente...<sup>33</sup>

En medio de estas trivialidades y actitudes de reverencia algunas cosas de interés revelan por sí mismas en forma más destacada que Stalin respetaba el medio cinematográfico más que a los artistas que trabajaban en él. El efecto de las “órdenes de Stalin a la administración cinematográfica” fue el retraso en la terminación y estreno de *La línea general*. El equipo viajó, y filmó, a través de la Unión Soviética durante dos meses logrando solo un vulgar epílogo de vínculo-de-campesino-y-obrero que podría haberse colocado en cualquier otra película. La conclusión original, en homenaje a *Una mujer de París*, todavía dejaba la posibilidad del encuentro de Marfa (ahora conductora de un tractor) y el conductor de tractores (ahora un cam-

\* No identificados.

pesino). \* Aun así alterada, las autoridades se mantuvieron frías respecto a *La línea general*, y para evitar su identificación con cualquier política del partido, cambiaron el título del estreno por el menos específico de *Lo viejo y lo nuevo*.

En agosto de 1929, tres meses antes del estreno de esta película, el grupo Eisenstein dejó la Unión Soviética para pasar una temporada de duración indefinida en el extranjero. En ese momento había una cantidad de razones para el viaje: un estudio de las técnicas del cine sonoro en los estudios europeos era posiblemente la primera y la que habitualmente se señala, pero también se tenía la esperanza de trabajar en la industria cinematográfica mejor equipada del mundo, Hollywood. Eisenstein había recibido muchas invitaciones para ir allá, la última de ellas formulada por Joseph Schenck, quien había visitado Moscú en el verano de 1928; un viaje a América era considerado como unas vacaciones merecidas para un grupo que había trabajado sin descanso con tanta continuidad. Una razón más apremiante estaba relacionada con el proyecto de Eisenstein de filmar *El capital*: él comprendía que no podía honestamente hacerse cargo de esa tarea sin ver el mundo capitalista en su máxima expresión (esto fue justo tres meses antes de la crisis de la Bolsa americana!) y hacia ese mundo se dirigió el grupo llevando cada uno de sus tres componentes 25 dólares.

Deben haberse dado varios privados suspiros de alivio por la partida del *enfant terrible* del cine soviético: la administración de la industria perdió su más irritante crítico, y los realizadores de las películas convenientes y útiles podían trabajar más confortablemente sin el constante desafío de las ideas originales de Eisenstein. Para que la ocasión fuera aún más favorable para los conservadores, el grupo partió bajo una nube de controversias causada por las exhibiciones privadas de su nueva película: una producción polémica nunca fue reconocida por las autoridades y críticos soviéticos como síntoma de salud artística.

Durante este último período del cine mudo hubo gran cantidad de películas agradables no polémicas que no podían ofender a nadie. Tarich y Roshal continuaron su sobrio camino. Nada de lo que hizo Preobrazhenskaia después de *Mujeres de Riazan* logró despertar un interés similar, ni aun una adaptación de la obra popular de Sholojov *El Don apacible*. El brillo de

\* Se conserva una copia de este final y otros episodios sacados para dejar lugar al nuevo epílogo en la colección de la ex Escuela Técnica de Cinematografía. Existía también otro final anterior que no ha sido conservado.



Kuleshov también se había convertido en una mirada fija. (Barbusse describe *El canario alegre* como "una entretenida película sobre la fiebre de diversiones e intrigas que se apoderó de Odesa durante la ocupación extranjera, hace diez años".) <sup>34</sup> Y Timoshenko hizo películas basadas en los principios de Eisenstein, pero carentes de espíritu.

Sin embargo estaba el más viejo director práctico que no había sido seducido por lo probado-y-verdadero. Cada una de las últimas películas mudas de Protazanov eran, a su manera tranquila y sólida, un experimento. Los tres argumentos fueron escritos en colaboración con Oleg Leonidov. *El águila blanca*, basada en una historia de Andreiev, *El gobernador*, fue la primera película soviética que muestra a un funcionario del gobierno del zar en un dilema moral, un conflicto entre su conciencia privada y su deber oficial, y por lo tanto se acusó a la película de colocar fuera de lugar sus simpatías. Hoy su tema parece menos extraordinario que su reparto: en él Kachalov y Meyerhold realizaron las únicas interpretaciones que los sobrevivieron.<sup>35</sup> La película siguiente de Protazanov agregó el desempeño de Moskvín y Tarjanov a una presentación de la historia del Teatro de Arte de Moscú, aunque la invención de *Rangos y gente* era formal: la reunión de tres historias cortas de Chejov\* en una sola producción era una idea adelantada a su tiempo; debía pasar una década antes de que los realizadores de otros países ensayaran esas colecciones de "miniaturas". La primera película soviética tomada de Chejov debía ser seguida por muchas otras, pero sus obras serias continuaban resistiendo a la adaptación.

*La fiesta de San Jorge* mostró el primer enfoque logrado de un tema antirreligioso, burlesco. Como en *Los tres ladrones*, donde se comparaban en forma satírica los métodos de un crimen insignificante y los grandes negocios, del mismo modo en *San Jorge*, los métodos comerciales de los ladrones se ponen en paralelo con las presiones financieras y políticas de la Iglesia, todo en una calculada y rica forma de vodevil, no tanto para convencer al espectador, sino para divertirlo mientras lo hace un poco más escéptico que antes. Dos ladrones llegan al pueblo en la época de la fiesta anual del santo local, acontecimiento explotado con eficiencia tanto por el pueblo como por la Iglesia, solo que esta vez los dos ladrones lo explotan en su propio beneficio. La película se inicia sobre una nota exacta (un episodio que no se encuentra en la novela de Bergstedt), con la producción de una película de propaganda para atraer a los

\* "Ana colgada al cuello", "La muerte de un funcionario" y "Camaheón".

adoradores al altar de San Jorge. Como para destacar el éxito de *San Jorge*, apareció al mismo tiempo una película anticlerical seria, *Judas*.

Otra comedia satisfactoria fue hecha por un recién llegado al cine, Aleksei Popov, cuya carrera desde 1930 había sido exclusivamente teatral. *Tres amigos y una invención* muestra las aventuras de un par de jóvenes obreros cuyo invento (una máquina de hacer cajones) no interesa a su fábrica, de modo que se echan a los caminos acompañados por una alegre muchacha, para hallar a alguno que ensaye dicho invento. La segunda y última película de Popov, *Un incidente extremadamente desagradable*, es una débil comedia antirreligiosa.

Una comedia más agudamente satírica fue hecha por Boris Barnet, *La casa de la plaza Trubnaia*,\* acerca de las embrolladas relaciones de los ocupantes de esa casa. Se encuentra en medio del enredo la sirvienta Parasha, primer papel largo interpretado por Vera Maretskaia. Lo que resulta extraordinario respecto de esta simple sátira sobre la vida contemporánea de Moscú es la gran cantidad de hábiles argumentistas que se necesitó para completarla: Zorich, Marienhof, Shershenevich, Shklovski y Erdmann. Y ésta fue la última película en que actuó el versátil actor Vladimir Fogel, cuya muerte acaecida el 8 de junio de 1929 fue la primera pérdida entre los vinculados a los años de desarrollo del cine soviético.

A fines de la década del 20 se produjo un insólito número de alejamientos, especialmente entre los actores, que condujo en muchos casos a la eliminación de sus nombres (aunque no de sus caras) de las publicaciones soviéticas. De los varios emigrados importantes del cine soviético, aquellos que no hicieron películas o declaraciones antisoviéticas no fueron suprimidos en forma tan completa. Un actor que apareció en tantas películas que la eliminación de su nombre (hasta su reciente restauración) resultó materialmente delicada fue Ivan Koval-Samborski. Se trasladó a Berlín para tomar parte en una producción de Prometheus sobre un argumento de Bela Balazs,  $1 + 1 = 3$ , pero llegó cuatro días tarde, de modo que esperó otro papel, en *Schinderhannes*; más tarde volvió a Moscú, pero desapareció de nuevo durante algún tiempo. Tanto el director como el *cameraman* de *Kira Kiralina* abandonaron VUFKU por el extranjero: Boris Glagolin terminó en Hollywood, lastimosamente innecesario, y Farkash quedó empleado en los estudios de París. Aleksandr Granovski, dejando detrás de sí el Teatro Judío Kamerni y su única película, *Suerte judía*, halló trabajo tanto en el teatro

\* No he visto la última película muda de Barnet, *Deshielo* (estrenada el 20 de junio de 1931).

como en el cine en Berlín y París. Después de *El águila blanca*, Anna Sten partió para continuar su carrera como estrella en Alemania y en el estudio Goldwyn de Hollywood. Lo último que se publicó sobre ella en el Soviet fue en 1932, en *Proletarskoie Kino*: una irresistible pero descortés comparación entre autobiografía soviética y la versión de su vida (con fecha de nacimiento modificada) que ella dio a los periodistas alemanes. La partida de Vera Baranovskaia fue un triste acontecimiento, pero nunca se propuso su eliminación de *La madre* o *El fin de San Petersburgo*. Su último papel soviético fue uno comparativamente menor en *Raíces*, de Room, y su alejamiento para trabajar para Terra en Berlín estaba en parte justificado por las protestas de la prensa soviética, en esa época, de que no se podía hallar una labor más importante para ella. Después de desempeñar un papel en una película de Kuleshov y un intento de dirección (*El brazo de la cruz*), otro actor de Pudovkin, Inkizhinov, se dirigió a París, donde consiguió empleo en razón de su fuerza interpretativa de *Tempestad sobre Asia*. Muchos de los miembros rusos del reparto y el equipo de *El cadáver viviente* volvieron a Moscú, pero Otsep permaneció en el extranjero para trabajar en películas sonoras; su *Asesinato de Karamazov* tuvo un efecto mayor sobre el cine internacional que cualquiera de las películas soviéticas que había dirigido.

Se mantenía siempre una fuerte provisión de nuevos talentos, algunos hasta de las escuelas de cine, que llegaban a los estudios soviéticos. Y jóvenes directores, ansiosos y capaces de ocupar los puestos de Glagolin, Granovski y Otsep, pedían la ocasión de demostrar su capacidad. Un joven que había trabajado como ayudante en *Octubre* realizó una de las películas más prometedoras de 1929. Iliá Trauberg, hermano menor del compañero de Kozintsev, embebido en charlas cinematográficas desde su niñez, hizo su primer esfuerzo en 1927 con una documental, *Leníngrado actual*. Después de su labor en *Octubre* se le dio una oportunidad para mostrar lo que había aprendido al trabajar con el grupo de Eisenstein; aprovechó al máximo la ocasión y dirigió un melodrama realmente efectivo sobre el poder colonial en China, *El expreso azul*, más conocido en el extranjero como *El expreso de China*. Un microcosmo del mundo político lanzado sobre rieles a través de la noche hacia un determinado punto geográfico y un destino incierto es tal idea dramática, que no asombra su repetición frecuente en la historia del cine, casi con la misma efectividad de *El expreso de Shanghai*, de Sternberg. En la película de Trauberg, la división de las clases del tren determina las divisiones políticas de la producción, con los héroes chinos que viajan en tercera y los

villanos extranjeros en los compartimientos lujosos de primera clase. Un ataque mercenario contra una muchacha china precipita una disputa que se extiende por todo el tren y lo lleva junto con la revuelta rugiendo hacia su destino. (Los trabajadores del público se preguntaban cómo, después de que el maquinista abandonaba su máquina para dirigir la revuelta, el tren marchaba sin él.)

Otro debut efectivo fue hecho por Raizman con *Katorga*. En 1927, Iuli Raizman dejó a Protazanov y Mezhrabpom para trabajar en un estudio sin directores destacados y sin reputación artística, Gos-voyen-kino (películas del ejército del Estado), donde realizó una primera comedia que pasó inadvertida, *Círculo* (anunciada como *Él, ella y un perro*). Entonces, silenciosamente, preparó una gran película que llamó la atención de toda la industria cuando se estrenó el 27 de noviembre de 1928. *Servidumbre penal* fue escrita por Iermolinski y fotografiada por Kosmatov, dos personas de talento que permanecieron con Raizman durante sus películas siguientes. *Katorga* se desarrolla en un campo de prisioneros de Siberia en los primeros años del siglo; su punto culminante, que se produce con una fracasada revuelta de prisioneros contra un guardián sádico, fue severamente criticado por el pesimismo de su contenido y el expresionismo de su tratamiento. Pero la película halló el apoyo necesario en la sección Moscú de la sociedad de exiliados políticos, la cual avaló el realismo y el relato de la producción.

En 1928, en otro joven estudio, Bielgoskino (cuya primera película *Prostituta*, de Oleg Froelich había sido estrenada en 1927, el juvenil equipo de director-escritor formado por Mijail Auerbach y Mark Donskoi realizó *En la gran ciudad*, acerca de un poeta campesino (modelado sobre Sergei Iessenin) que aterriza en la vida de la ciudad con resultado menos trágico que Iessenin. Esto fue seguido por *Valor de un hombre*, pero las primeras películas dirigidas en forma independiente de Donskoi fueron una comedia en tres actos, *Fop* (1930) y el largo metraje *Fuego* (1931). También en Bielgoskino, Aleksandr Feinzimmer comenzó su carrera de director con *Hotel Savoy*. En el Sovkino de Leningrado, el equipo de Aleksandr Zarji y Iosip Haifitz, que acababan de graduarse en la escuela técnica de las Artes de la Pantalla de Leningrado, trabajaron como argumentistas antes de obtener trabajo como directores. Su último guión fue *Transporte de fuego*, dirigido por Aleksandr Ivanov, y el mismo año, 1929, hicieron su primera película, *Cara al viento*. En Moscú se confió a un graduado de la clase de 1928 del GTK su primera película para dirigir en Mezhrabpom: Nikolai Ekk obtuvo algo tan bueno con *Cómo hacerlo y cómo no hacerlo*, cuidada pelícu-

la cultural sobre pieles y cueros, que se previeron películas más importantes para él. La primera película de Ivan Piriev, después de abandonar el equipo de Tarich, fue *Mujer extraña*, en 1929. Pero todos esos jóvenes directores mostrarían sus más interesantes trabajos en el cine sonoro.

El estudio de Georgia puso de manifiesto una cantidad de nuevos talentos en esta época. Después de colaborar en dos películas para conocer el medio, Nikolai Shengelaia abandonó completamente su carrera literaria para trabajar en el cine; su primera película dirigida independientemente, *Eliso*, resultó un triunfo. Fue sugerida por una anécdota relatada por el escritor georgiano Kazbegi acerca de un proyecto zarista de 1864 para desalojar una aldea que ocupaba un apetecible trozo de tierra. La película convierte en héroe, más que a un individuo determinado, a toda la aldea y la riqueza de exótico material folklórico \* recuerda a *Mujeres de Riazan*. Dos jóvenes directores que tendrían un distinguido futuro individual trabajaron juntos en un relato ruso de la guerra civil, *El primer corneta Streshnev* (1928), y cada uno de ellos tomó una historia de Georgia para sus próximas películas: Mijail Chiaureli, que había actuado como actor y pintor, realizó *Saba*, un relato moderno que atacaba el alcoholismo, y Iefim Dzigan hizo *El dios de la guerra* (o *El caballero blanco*) y *Mujer*. Mijail Gelovani, director cuyo éxito llegaría como actor de un papel repetido, realizó *Triunfos juveniles*. Un director georgiano más importante, Kalatozov, se inició en el cine, en esa época, como *cameraman*. Hubo otras películas más ambiciosas de aquel período que actualmente se recuerdan solo por sus fuentes literarias: *La mujer en la feria* (1928) era una embarazosa adaptación de *El deseo bajo los olmos*, de Eugene O'Neill, en cuyo desarrollo se describía lamentablemente el ambiente como una versión peculiar de la vida rural en los Estados Unidos; y *La ley y el deber* (1927), adaptación de *Amok*, de Stefan Zweig.

Un joven artista se perdió para el cine soviético, pero no porque hubiera muerto o emigrado. Después de la sátira doméstica de *Mitia*, Nikolai Ojlopkov puso a prueba su aguda habilidad en un tema foráneo, una fábula-relato de Paul Lafargue, marxista francés: *Un appetit vendu*. Un joven obrero que no puede mantener el excelente apetito de su familia con su sueldo, vende su apetito a un hombre rico que no puede gozar los maravillosos alimentos que su riqueza le consigue. Los contrastes e ironías de este cuento fueron desarrollados por los argumen-

\* Eisenstein contó a Ivor Montagu que había solo dos buenas filmaciones de la excitante danza caucasiana llamada *lezginka*, y que la de Shengelaia en *Eliso* era superior a la de *Octubre*.

tistas, Marienhof y Erdmann, y se convirtió en una gran parodia sobre las contradicciones capitalistas, al ser filmado por Ojlopkov con un llamativo estilo exento de inhibiciones. Las reacciones de *El apetito vendido* en el único país, Francia, que podría haberse esperado que gozara de su realismo novedoso y fantástico, fueron frías. Un crítico parisiense, Claude Jeantet, fue totalmente descorazonador:

La pesadez de su forma, agregada a la básica *bizarrierie* de su tema, convierte a esta película, creemos, en algo que resulta imposible exhibir en las salas comunes. Es lamentable que su sorprendente virtuosismo y la potente originalidad de algunas tomas sean casi inútiles.

*El apetito vendido*, producido por VUFKU, fue la última película de Ojlopkov que se estrenó.

Éste escribió su tercer argumento con G. Pavliuchenko, *El camino de los entusiastas*: a través de un episodio de la guerra civil muestra cómo supera una crisis las sospechas mutuas de los campesinos y obreros ciudadanos. La película fue producida por el Sovkino de Moscú, pero nunca se estrenó. El único extranjero que tuvo la oportunidad de ver *El camino de los entusiastas*, fue H. P. J. Marshall, que entonces estudiaba en el GTK; él describió la película como "decididamente intelectual".<sup>36</sup> Todo lo que queda de esta película son los fragmentos publicados de su argumento,<sup>37</sup> rumores de su fresco ingenio y originalidad, acusaciones intrigantes de su intento de aplicar los métodos "intelectuales" de Eisenstein a problemas de la comedia, y la negación de Ojlopkov de dirigir otra película. Sin embargo, estaba dispuesto a trabajar en el cine como actor, pero su talento e inventiva se aplicaron al teatro, resarciendo para éste la pérdida producida por el alejamiento de Eisenstein en 1924. Su labor en los teatros realistas o Krasnaia Presnia, con sus nuevas ideas sobre el espacio del escenario, mostraron a todo el mundo lo que había perdido el cine. Una de las mayores riquezas del cine soviético se hallaba en su extraordinaria variedad de enfoques; el abandono de Ojlopkov era el síntoma peligroso de una amplitud que se estrechaba.

Las películas rusas animadas, que comenzaron tan brillantemente antes de la revolución con Starewicz, se desarrollaron lentamente en los años siguientes; ni la industria ni la prensa prestaron mucha atención a esos muñecos y dibujos chatos. A fines de 1923 Bushkin e Ivanov produjeron la primera película de dibujos animados soviética, *Juguetes soviéticos*, realizada para la serie de Vertov en Kultkino. En 1924, un taller para producir películas animadas, tanto de dibujos como de muñecos, fue organizado en la Escuela Técnica de Cinematografía del

Estado, y su primera producción fue *Revolución interplanetaria*, una parodia de *Aelita*. La producción regular data de la segunda película del taller, *China en Uamas* (1925). Hasta entonces el dibujo animado era considerado por los estudios soviéticos como lo era en el extranjero, simplemente como una variedad para llenar un programa. Sin embargo, los escritores y artistas de este tipo de cine deseaban hacer una película política efectiva. Esta primera película social animada fue hecha con muñecos articulados y filmada cuadro por cuadro, pero el taller pronto adoptó un medio más flexible y utilizó los muñecos animados solo ocasionalmente, como en *Moidodir* (1927), adaptado de un poema de Chukovski sobre los niños limpios. Una vez que el taller técnico hubo reunido y adiestrado a un grupo de artistas, tales como Vano, los Jodataiev (hermano y hermana), las hermanas Brumberg, Suteiev y otros, fue absorbido por Mezhrabpom como departamento de producción. De esos artistas, Vano fue el que más pronto captó las necesidades del medio propio del dibujo animado. En colaboración con Cherkes, realizó una deliciosa animación en líneas blancas, *Pista de patinaje* (1927), que recuerda a uno de los primeros dibujantes del cine, Émile Cohl, y *Las aventuras del Barón de Munchhausen* (1929), que logró tonos y profundidades que hubieran sorprendido a los públicos extranjeros. Los dibujos animados políticos se desarrollaron posteriormente, durante la época del cine mudo, en manos de Antonovski en Leningrado, que abandonó el periodismo por el cine en 1929. Comenzó con una áspera sátira antirreligiosa, *Cruzada*, seguida por *Mire a la raíz*, *Ellos y nosotros* y *El buen soldado Shveik*. Algunas medidas de importancia parecían estar aseguradas por la aparición tanto de Lunacharski como de Kalinin en las series de Ivanov, sobre las excursiones de "Tip-Top" a través de la vida soviética, en 1928. Ver a un fotografiado Lunacharski congratulando al dibujado "Tip-Top" hubiera significado el éxito, como lo hubiera sido presentar personajes oficiales y dibujados de cualquier otro país, pero los dibujos animados aquí, como en todas partes, esperaban la banda de sonido para llegar a su completo desarrollo.

La historia de *La tierra*, de Dovzhenko, es tan leve que casi no tiene intriga: los jóvenes campesinos de una aldea ucraniana desean comprar un tractor para conquistar el futuro un poco más rápido para su pueblo; los *kulaks* de la comunidad temen esta reforzada unidad y uno de ellos mata al joven comisionado aldeano. Esta historia puede hacer sospechar escasamente las cualidades y pasajes que han hecho de *La tierra* uno de los pocos clásicos reconocidos del cine soviético y mundial. El li-

rismo del conjunto, apoyado por el sentido filosófico de Dovzhenko de "la tierra", de la vida y la muerte, es lo que queda en la memoria de todos los que han visto esta película. Antes de recordar lo que es la película en sí, pensamos en el prólogo donde el anciano que muere pacíficamente muere con placer una manzana; o la procesión fúnebre con las ramas del manzano que rozan la cara del muerto; o la danza feliz de Vasili en la aldea a través del polvo veraniego a la luz de la luna, una danza que termina con un balazo; o el baile enloquecido del asesino entre las tumbas sordas. Una parte de nuestra repugnancia a encarar todo el significado de *La tierra* está sugerida por Ivor Montagu:

Pues la clave de todo el poder conmovedor de las películas de Dovzhenko está en la muerte. Exactamente esto, la cosa más simple de todas. La muerte nunca se capta como un fin, una terminación, el polvo al polvo. Sino la muerte como su sacrificio, lo esencial, una parte del proceso interminable de la vida que revive...

¿Panteísmo? No. ¿Sabiduría de la naturaleza? De ninguna manera. Parece una dialéctica marxista: la unión de los opuestos.

Las películas de Dovzhenko están llenas de muertes. Ningún artista en cualquier medio ha roto más primariamente los resortes del corazón. Pero ninguna muerte de Dovzhenko fue nunca inútil.<sup>38</sup>

¡Qué extraño que en lugares opuestos del planeta los dos más grandes artistas del cine soviético estuvieran filmando el mismo tema: la muerte como parte de la vida —Dovzhenko en la gran simplicidad de *La tierra*, y Eisenstein en la compleja estructura y gran amplitud de *¡Que viva México!*—. Ambos artistas habían resuelto los conflictos entre belleza y contenido, cada uno con una notable reducción de la acción, pero en ningún caso su resolución influyó en el curso del cine soviético, pues los americanos que lo apoyaban nunca permitieron a Eisenstein que terminara la película, y la de Dovzhenko causó tal furor público, que fue suficiente como para atemorizar a cualquiera de los ansiosos continuadores de su propia generación, aunque existiera un reconocimiento de su belleza única.

Demian Biedni, el poeta folklorista bolchevique, se sintió tan ultrajado por *La tierra* que dedicó un artículo a tres columnas en *Izvestia* para denunciarla como "derrotista". Éste y otros ataques decidieron algunos cortes en dicha producción\* y un acortamiento del período de explotación. Otro poeta no dejó registrada la impresión que *La tierra* le produjo: una

\* Una copia en su versión original se conserva en Gosfilmofond, y fue exhibida por primera vez en el exterior en octubre de 1958 en Bruselas; el negativo fue destruido durante la invasión alemana.



semana después de que Maiakovski la vio en el Club de Escritores, había muerto por su propia mano. Montagu sintetizó la ofensiva:

Acalorada discusión: sí, dentro y fuera de su propio país. Dentro, los eruditos pueden percibir y aprobar su amor por el país como hijo de Ucrania; el mensaje poético que ellos solos pueden captar. Los puritanos y profesionales de carrera, al sentir su poder, más allá de sus estrechos límites, tomaban por panteísmo su verdadera percepción dialéctica de unidad y continuidad del universo, y alarmados, se irritaban. En el exterior, el mismo apasionado amor por el hombre y la naturaleza toda fue mal entendido, y aplaudido como un signo de indiferencia hacia las luchas contemporáneas o hacia las normas de un artista socialista por su tierra natal, un signo de que no estaba *engagé*.

Nada puede ser más falso. Este artista era el más *engagé* de todos los talentos y de todas las artes soviéticas.<sup>89</sup>

Eisenstein, cuyo *engagement* fue también despreciado en esa época, abandonó Hollywood con Aleksandrov y Tisse después de caducar su contrato con Paramount por los repetidos rechazos de sus propuestas, e hizo un arreglo para realizar una película en México, financiada por Mr. y Mrs. Upton Sinclair. Antes de que el inconcluso *¡Que viva México!* le fuera quitado, Eisenstein había puesto todas sus ideas y esperanzas en esta epopeya en seis partes del pensamiento e historia mexicanos. Resulta más fácil sospechar sus intenciones a través de las secciones sin compaginar descartadas que de las distintas películas que fueron compaginadas por otras manos: esas manos que inevitablemente imponían sus propios deseos sobre el material. Lo que aparece se relaciona más fácilmente con la obra posterior de Eisenstein que con sus películas mudas. El artista, educado como arquitecto e ingeniero, que había ridiculizado a sus colegas por encarar la realización cinematográfica como una simple "construcción", se encontraba él también en la sorprendente posición de un constructor. La construcción de su epopeya mexicana, sin embargo, estaba mucho más allá como carácter complejo que cualquier obra de Pudovkin: *¡Que viva México!* emplea tanto los grandes bloques de secciones contrastantes como la intrincada geometría de un encaje en un desarrollo que puede encontrarse en la vida vegetal del mismo modo que en las matemáticas. Las piedras o células separadas de esta estructura elaborada se presentaban a veces tan limitadas de movimiento o drama como las tomas de *Arsenal* o *La tierra*, y el movimiento de Eisenstein fue planeado como sucesivos impactos de esas composiciones de corto aliento. Era el desarrollo lógico de su análisis de ciertos esquemas de montaje de *Lo viejo y lo nuevo*: "El concepto de movimiento abarca todo lo concerniente a la pieza de montaje".

Y *¡Que viva México!* estaba tan llena de metáforas como *La tierra* lo estaba de muertes. Eisenstein examinó posteriormente esta obra maestra de Dovzhenko sobre este plano de la metáfora. Una de las escenas censuradas de *La tierra*, la desnuda agonía de la novia de Vasili, fue criticada por Eisenstein como un error de estética, razonando que el deseo de Dovzhenko de dar una "imagen de una vida que afirma su comienzo" no podía ser realizada en forma naturalista:

...el espectador no puede posiblemente separar de esta mujer concreta y semejante a la vida [una] sensación generalizada de flameante fertilidad, de sensual afirmación vital (durante el funeral) . . . Esto está impedido por los hornos, potes, toallas, bancos, manteles — todos esos detalles de la vida diaria, de los cuales el cuerpo de la mujer podría haberse liberado fácilmente por la *composición del cuadro*— de modo que este naturalismo representativo no interfiriera con la realización de la tarea de transmitir la metáfora.<sup>40</sup>

Desde este punto de vista es que deben ser examinadas las composiciones fragmentarias trágicamente incompletas de *¡Que viva México!*, organizadas en forma magnífica. No en busca de su integridad, sino imaginando las estructuras que iban a formar.

## CAPÍTULO XIII

### LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL

1930-1933

Y, recuérdelo, aparte de un traje completo, las emociones son las cosas más difíciles del mundo para fabricar; es más fácil fabricar siete hechos que una emoción.

MARK TWAIN

El gran cambio siguiente en la historia cinematográfica del Soviet y, desde luego, de la historia del cine mundial, fue causado por las inquietudes financieras de un pequeño productor americano en 1925. La escuela de los inevitables historiadores dirá que el cine sonoro estaba destinado a aparecer alguna vez, pero el hecho es que sucedió así debido a que la firma Warner Brothers necesitaba una novedad para mantener a su compañía frente a sus mayores competidores.

Existieron inventos, ideas, bosquejos, sueños para sincronizar películas y palabras desde la época de la invención del mismo cine. Y así como varios inventores llegaron a la realización de la cámara y el proyector de cine casi al mismo tiempo, varios inventores muy alejados unos de otros estaban tentadoramente cerca de la realización del cine sonoro a comienzos de la década de 1920. Pero las primeras conquistas prácticas de registro sincronizado de imagen y sonido para su reproducción en salas de espectáculos, suficientes para atraer a los inversores, fueron obtenidas por los laboratorios de la Bell Telephone Company. Cuando su invento, Vitaphone, fue ofrecido a las más grandes compañías cinematográficas americanas, resultó rechazado por varias razones, especialmente de tipo económico; y por esa razón, la pequeña firma de Warner Brothers decidió invertir en él todo su capital y el que podía conseguir

prestado. El invento pasó su primera prueba pública el 6 de agosto de 1926, cuando se introdujo una sincronización musical en *Don Juan* con varias películas cortas de cantantes e instrumentistas. El riesgo de Warner no produjo realmente resultados hasta octubre de 1927 cuando exhibieron *El cantor del jazz* en Nueva York. Las tres canciones interpretadas por Al Jolson unidas a una breve parte de diálogo cambiaron la historia del cine. A comienzos de 1928 otro productor americano, Fox, había comprado y utilizado otro proceso, Movietone, y antes de terminar el verano la revolución en Hollywood había triunfado, pues cada estudio estaba instalando su propio equipo de sonido. Los públicos habían mostrado su preferencia por el cine sonoro, y el cine mudo, por lo menos en América, había sido declarado cosa del pasado.

Con menor rapidez, esta revolución técnica se difundió por los estudios y salas europeos, y muchos inventores de cine sonoro rechazados fueron recibidos con los brazos abiertos en las oficinas hasta entonces cerradas para ellos. A dos de los más perseverantes inventores rusos, P. G. Tager en Moscú y A. F. Shorin en Leningrado, se les dieron nuevas facilidades y fondos. La labor sistemática de Tager sobre su invento data de noviembre de 1926, un mes antes de que el similar proceso alemán, Tri-Ergon, fuera exhibido en Moscú y Leningrado. Durante 1927 y 1928 el progreso de Tager fue mostrado en una serie de conferencias y demostraciones semipúblicas. Cualquiera que fuese la influencia de los progresos foráneos sobre Tager y Shorin (que comenzó sus demostraciones en 1929), el retraso de sus trabajos tuvo ciertas ventajas, especialmente al evitar los errores que ya habían sido corregidos en el exterior. Por ejemplo, los ingenieros soviéticos nunca tuvieron que sufrir con el método de sonido sobre disco, proceso original de Vitaphone que luego fue descartado; tanto Tager como Shorin trabajaron con el método de grabación sobre película que se hizo universal en 1930.\*

La tardía llegada de esta revolución técnica coincidió con tan grandes cambios industriales en la cinematografía soviética que es natural considerar al cine sonoro como una razón de la evidente evolución que tuvo lugar en el carácter artístico del cine soviético. Pero el verdadero motivo debe buscarse en todas las transformaciones producidas en esa época. El énfasis del primer plan quinquenal sobre el desarrollo de la industria pesada dio un nuevo trabajo de propaganda a la comparativamente ligera industria cinematográfica, e impulsó la realiza-

\* El sistema de Tager usaba una banda de densidad variable, y el de Shorin una área variable.

ción de películas en el programa industrial básico. Un síntoma de esto fue la construcción de nuevas grandes plantas en los mayores centros productores (excepto Leningrado); los nuevos estudios de Moscú, Kiev y Tiflis fueron comenzados en 1927, meses antes de ser anunciado el plan quinquenal, pero el momento probablemente accidental de su construcción, que estaba ahora lista para hacer frente a nuevas responsabilidades y recibir nuevos equipos, resultó adecuado. La transformada industria cinematográfica centralizó su estructura financiera y adquirió un nuevo administrador industrial, Boris Shumiatski, cuya primera tarea fue desarrollar la industria del cine soviético como una verdadera industria. La ignorancia de Shumiatski acerca de la naturaleza del arte y la psicología de los artistas puede haberlo recomendado para esta nueva tarea. Los dos defensores más escuchados del lugar y función del artista dentro de la industria cinematográfica socialista estaban en otro lugar: Maiakovski había muerto y Eisenstein se hallaba en México.

En las cumbres de la confusión del mundo cinematográfico internacional, Eisenstein había propuesto un programa para unir el avance técnico con el lógico desarrollo estético del cine soviético. Su audaz advertencia contra las tentaciones del cine "totalmente hablado" fue posteriormente ridiculizada, pero en agosto de 1928 fue avalada por Pudovkin y Aleksandrov y apareció con sus tres firmas:

Nosotros los que trabajamos en la URSS sabemos de que con nuestro potencial técnico no conseguiremos una realización práctica del cine sonoro en un futuro cercano. Al mismo tiempo consideramos oportuno establecer una cantidad de principios y premisas de naturaleza teórica, pues respecto de la invención parece que este avance del cine está siendo empleado en sentido incorrecto. Entre tanto, un falso concepto de la potencia de este nuevo descubrimiento técnico puede no solo estorbar el desarrollo y perfección del cine como arte, sino que también amenaza destruir todas sus presentes conquistas formales...

El registro del sonido es un arma de dos filos, y probablemente su uso seguirá la línea de menor resistencia, es decir, la línea de *satisfacer la simple curiosidad*.

En primer lugar existirá la explotación comercial de la mercadería más vendible, *películas parlantes*. Aquellas en las que el registro sonoro se apoye sobre un plano naturalista, que corresponda exactamente al movimiento en la pantalla, y proporcione cierta "ilusión" de gente que habla, de objetos audibles, etcétera.

Un primer período de sensaciones no impedirá el desarrollo de un nuevo arte, pero el segundo período es el que debe temerse en este caso, un segundo período que tendrá lugar al debilitarse la primera percepción de nuevas posibilidades técnicas, y asegurará una época de utilización automática para "dramas altamente culturales" y otras interpretaciones fotográficas de tipo teatral.<sup>1</sup>

Afortunadamente para el cine soviético, los principales errores de este segundo período habían sido reconocidos en general cuando el cine sonoro llegó a los estudios soviéticos. Pero otros inconvenientes fueron más sutiles, y esta sugestión de la "Declaración" colectiva de que "La primera labor experimental con sonido debe ser dirigida hacia la línea de su clara no sincronización con las imágenes visuales" es de interés histórico, pero no sirvió de gran cosa para la crisis que llegaba.

En el verano de 1929 tanto Tager como Shorin iniciaron el uso práctico de sus respectivos sistemas en los estudios: Tager en Mezhrabpom y Shorin en el estudio de Sovkino en Leningrado. En agosto, Mezhrabpom designó a Leonid Obolenski para que trabajara con Tager en el primer intento de registro al aire libre y ensayaron el aparato en las calles de Moscú. Y en agosto se terminó la primera realización sonora en el Sovkino de Leningrado. Cada uno de los estudios encargó el uso del nuevo sistema a directores que eran artistas responsables: Pudovkin en Mezhrabpom, y Room y Vertov (para Ukrainfilm) en Sovkino.

Aún antes de que Pudovkin fuera a Berlín con el equipo de *El cadáver viviente*, había decidido que su próxima película estaría basada en un argumento de Aleksandr Rzheshhevski, *La vida es muy buena*. Cuando volvió a Moscú en la primavera de 1929, después de una gira por Europa que incluyó conferencias en Inglaterra y Holanda, leyó el argumento revisado apoyándose en las nuevas ideas sobre el cine sonoro, ideas que se habían reforzado por la desilusión que sintió con las películas sonoras vistas en el exterior, y se sintió más profundamente convencido del desafío artístico que contenía ese argumento. Sin embargo, después de leerlo, Golovnia no quedó satisfecho, y renunció a trabajar con un guión tan flojo. Y su deliberada flojedad y sugestión era lo que atraía la decisión de Pudovkin.<sup>2</sup> Aun más que en su fábula mogólica, los atractivos externos del argumento eran más fuertes que su tema: las relaciones matrimoniales de una pareja vinculada por las comunes experiencias revolucionarias. Aunque Rzheshhevski basó su idea en el folletín de un periódico escrito por Mijail Koltsov, la estructura general recordaba a Iezuitov, biógrafo de Pudovkin la película *¿Por qué cambiar de esposa?* de Cecil De Mille. En las dos películas un marido abandona a su mujer por otra y luego, después del fracaso de las nuevas relaciones, vuelve a su primera esposa. Pudovkin trabajó con Kabalov como *cameraman* y con el apoyo de Doller, que volvió al grupo después de que la filmación había comenzado, en setiembre de 1929, y el director ideó una variante sobre aquel tema con toda la poe-

sía sensual que tenía a su disposición y ensayó todos los experimentos que los meses en que estuvo apartado de la dirección habían vuelto más atractivos, incluso la utilización de la cámara lenta sobre la que escribió en "Primeros planos a tiempo".<sup>3</sup> Y comenzó la nueva película justo en el momento en que las esperanzas del estudio sobre las experiencias de Tager se encontraban en su punto culminante, de modo que *La vida es muy buena* fue programada inevitablemente para ser la primera película sonora de Mezhrabpom, y Pudovkin oyó en su imaginación toda una nueva escala de sutilezas y comunicaciones sensuales destinadas a ser incorporadas a su obra. En una visita a Moscú, Margaret Bourke-White, la fotógrafa americana, lo halló "trabajando noche y día en una nueva película"; él le dijo:

...el cine sonoro es un nuevo medio que puede ser utilizado en forma totalmente novedosa. Los sonidos y el habla humana deberían ser empleados por el director no como un acompañamiento literal, sino para amplificar y enriquecer la imagen visual en la pantalla. En tales condiciones el cine sonoro podría convertirse en una nueva forma artística cuyo desarrollo futuro no tiene límites predecibles.<sup>4</sup>

Pero la labor con Tager mostraba, ante todo, que su invento era todavía un artificio primitivo y mecánico, muy lejos del sutil instrumento que la imaginación de Pudovkin requería,\* y el equipo revisó el plan de la película, nuevamente basado en el cine mudo, en vez de esperar el perfeccionamiento del manejo del cine sonoro.

Afortunadamente, el primer uso que Abram Room hizo del sonido lo requería una sutileza particular. Su *Plan de grandes obras* era una serie de episodios documentales sobre el plan quinquenal, en los que usaba casi enteramente partes de películas anteriores como *El onzavo*, de Vertov; *El gran camino*, de Shub, y varios números de los noticiarios de Soiuzkino), unidas a decorativas animaciones de Tsejanovski. La banda de sonido se compuso con música, discursos destinados a agitar al público, y algunos efectos preparados en el estudio.<sup>5</sup> La primera película sonora soviética se produjo con eficiente rapidez entre su iniciación en julio de 1929 y su estreno, en marzo de 1930. No la he visto, pero parece no tener relación alguna con el resto de la obra de Room.

\* Un destacado episodio descrito por Iezuitov: la despedida en la ventanilla de un tren se hace más lamentable y embarazosa por los esperados pero irreales sonidos del arranque de la locomotora, idea que hubiera necesitado un corte y equilibrio de sonido y palabra muy delicado.

Cuando se estrenó *Plan de grandes obras*, existían solo dos salas en la Unión Soviética equipadas como para exhibirlo, el "Gigante" de Leningrado (1.000 butacas) y el "Artístico" de Moscú. Una sala experimental había sido utilizada anteriormente el 5 de octubre de 1929 para mostrar un programa con las experiencias de Shorin,\* pero poseía butacas para cincuenta personas solamente, y contribuyó poco a aliviar la tensión provocada por la espera de más equipos sonoros de las fábricas. En otoño de 1930 la distribución de *Plan* (y su acompañamiento animado, *Tip-Top, inventor del sonido*) había llegado a las mayores ciudades de la Unión, y un nuevo programa de cortos sonoros, realizados en todos los sistemas nacionales, estaba listo para seguirlo: una documental, *El día cuarenta de mayo*, de propaganda y agitación, *Sección del frente*, instructiva, *Un alfabeto sonoro*, y varios cortos musicales; todos éstos desaparecieron tan rápidamente como el primer programa de Warner cuando algo mejor pudo ser obtenido por las ávidas salas provistas de sonido. Las películas americanas llegaron para una demostración en setiembre y noviembre de 1929, (que incluía *Rey de reyes*, sincronizada y con música, y *El rey del jazz*, en Technicolor), pero no resultaron ni obtenibles ni convenientes para el uso público. El largo metraje siguiente, la documental *Olimpiada de las artes*, ensayaba una errónea economía de tiempo y dinero: para registrar este festival teatral que tuvo lugar en Moscú en el verano de 1930, el director Ierofeiev y el cameraman Bieliakov captaron tanto la imagen como el sonido en una sola banda, con lo que impidieron toda la flexibilidad del corte separado de imagen y banda sonora. Fue programado con la primera película sonora soviética que sería gustada por un público internacional, *Correo*, dibujo animado de Tsejanovski (basado en un libro para niños de Marshak y del artista Lebedev), realizado como película muda pero en forma tan rítmica que Deshevov tuvo pocas dificultades para componer una partitura para ella. *Correo* permaneció en circulación en el país y en el extranjero mucho tiempo después de que sus contemporáneos soviéticos hubieron desaparecido de la pantalla. La película siguiente de Tsejanovski se iniciaba con la banda sonora de una grabación de la música descriptiva de Honegger *Pacific 231* y la ilustraba con la agradable semi-abstracción de un tren rápido. Un desarrollo interesante (aunque sin larga vida) en conexión con dibujos animados fue el trabajo experimental con bandas de sonido artificiales o dibujadas. En setiembre de 1931 el compositor Arseni Avraamov

\* Hubo números de concierto y variedades, y un fragmento sincronizado de *Mujeres de Riazan*.



fue recompensado por sus progresos en este campo, y en enero de 1933, se realizó una exhibición de *Sinfonía del mundo*, experimento con sonido real y artificial, animación y color. Esto alentó al grupo "Ivoston" de artistas (Ivanov, Voinov y Sazonov) que trabajaron sobre bandas sonoras dibujadas, pero después de unos pocos logros llamativos se encontraron en punto muerto.

Cada una de las tres documentales características presentadas durante la primera mitad del año 1931 tenía un diferente enfoque del uso del sonido. *Trece días* de Poselski era un registro directo, día por día, del juicio de Ramzin y los otros jefes ingenieros del "Partido Industrial", acusados de formar una organización contrarrevolucionaria y emplear el sabotaje industrial como arma política. Nada más que un simple registro de los procedimientos del juicio (conducido por Krilenko como acusador público) se necesitaba para que este material hallara públicos que desearan verlo. Kopalín enfrentó un problema más artístico con su *Uno de muchos* (o *El país*). Deseaba registrar toda la actividad normal de una granja colectiva, y eligió una cercana a Moscú, "Trabajo liberado", como tipo. Lebedev comenta la ingenuidad de la película que se concentra exclusivamente sobre acciones que permiten el registro del sonido, pero alaba este registro pues demuestra que los sonidos naturales grabados en el lugar son mucho más ricos e interesantes que los fabricados en el estudio y que entonces se consideraban obligatorios.

Sin embargo, Vertov fue quien presentó los "sonidos naturales" en su mejor modo, en *Entusiasmo* (o *Sinfonía del Donbas*). Teóricamente esta película debía mostrar cómo los mineros de los yacimientos de carbón del Don encaraban y se encontraban en condiciones de cumplir en cuatro años su parte del plan quinquenal, pero, prácticamente, la película fue para Vertov una demostración de su método lírico acrecentado por el sonido y la música. A comienzos de 1930, en la época en que Room comenzó a trabajar en su *Plan*, dos de los ayudantes de Shorin fueron destinados al equipo de Ukrainfilm y Vertov, y las grabaciones que trajeron de vuelta de las minas y fábricas asombraron a todos por su viveza y novedad.\* Vertov hizo el corte de las imágenes y sonidos tan libremente como cortaba las visuales, con gran parte de sobreimpresión, tanto en las imágenes (el cameraman era Zeitlin) como en la banda

\* Todavía no habían sido ideados aparatos portátiles para registro del sonido, de modo que esas grabaciones se registraron por medio de micrófonos conectados a Radio Central. Vertov más tarde ayudó a Shorin a perfeccionar un aparato portátil de registro.

sonora. El resultado debe haber sido una interesante y sensible novedad para todos los espectadores, pero el público soviético no estaba en condiciones de gastar dinero en tales películas decorativas que no eran ni dramáticas ni informativas, y *Entusiasmo* tuvo vida más larga en unas pocas pantallas extranjeras. La embriaguez de Vertov por su nuevo instrumento a menudo le llevó ventaja e impidió la normal percepción de su nueva película hasta por el público más favorable. Como evidencia de esta afirmación de que "Vertov era probablemente la personalidad cinematográfica más obstinada de toda la época", Thorold Dickinson menciona su comportamiento en la exhibición londinense de su *Sinfonía*:

Cuando Vertov asistió a la presentación de su primera película sonora, *Entusiasmo*, en la Film Society de Londres, el 15 de noviembre de 1931, insistió en controlar la proyección sonora. Durante el ensayo la mantuvo a un nivel normal, pero durante la función tuvo a su lado al técnico de sonido del Teatro Tivoli y un funcionario de la Society y levantó el volumen a una altura tal que rompía los tímpanos. Se le pidió que no lo hiciera, rehusó y terminó la función luchando por la posesión del instrumento de control, mientras el edificio parecía temblar con el diluvio de ruidos que provenían desde detrás de la pantalla.<sup>6</sup>

Para contraatacar las severas críticas de su película en su país, Vertov reunió todas las alabanzas que él y *Entusiasmo* habían recibido en su gira por Europa en un artículo defensivo titulado "Charlie Chaplin, los trabajadores hamburgueses, y los mandatos del doctor Wirth",<sup>7</sup> pero esto no lo protegió de los ataques, recrudescidos desde *El hombre con la cámara*. Pasaron tres años antes de que Vertov mostrara su segunda película sonora.

Para acelerar la introducción del cine sonoro mientras esperaban una adecuada provisión de equipos para las salas, se enviaron expediciones a los rincones más alejados de la Unión con una máquina de proyección sonora comparativamente portátil y un programa de películas sonoras estrenadas hacia tiempo, y exhibían *Plan*, el programa del concierto, *Trece días* y *Entusiasmo* a las comunidades más remotas y pequeñas. La primera de esas expediciones partió en abril de 1930, y un mes más tarde la fábrica que preparaba el equipo portátil de Tager inició su producción y las posteriores expediciones se hicieron menos engorrosas. La Asociación de Trabajadores del Cine Revolucionario organizó una conferencia sobre los problemas artísticos del cine sonoro, para poner a los obreros de esa actividad al corriente del progreso industrial; los oradores eran distinguidos, e incluían a Zarji, Obolenski, Vertov, Pudovkin, Turin, Ermler, pero poco se dijo que alterara la marcha de la técnica

y la industria. Para prevenir futuras crisis de esta clase, se establecieron grupos de investigación en marzo de 1931, destinados a considerar los problemas del cine en colores y en relieve, y la televisión. Las soluciones artísticas del sonido debían quedar en la etapa de ensayo y error.

La primera película dramática con sonido fue *La tierra tiene sed*, de Raizman, estrenada originalmente por Vostok-kino en una versión muda en el otoño de 1930, y provista de una banda sincronizada de música, canciones y ruidos para su presentación en mayo de 1931. La película tenía una historia extremadamente simple: un grupo de ingenieros de irrigación, jóvenes comunistas, (un ruso, un turcomano, un ucranio y un georgiano) llegan a una aldea turkmenistana desde su centro educativo, Ashjabad, para construir el primer canal; el bey del distrito hace todo lo posible para obstruir su trabajo y trata de levantar a los aldeanos contra ellos, pero el grupo se mantiene unido; posteriormente conquistan a los aldeanos que se ponen de su parte, y completan el sistema de irrigación logrando el triunfo. Esta historia está relatada con un mínimo de adorno por Iermolinski y fotografiada con un máximo de efectividad por Kosmatov; es uno de los últimos ejemplos del período de bella fotografía en el cine soviético, realizada por el mismo monopolio, Vostok-kino, para el cual Turin había hecho el anti-bello *Turksib*.

La primera película sonora de Kozintsev y Trauberg (estrenada el 10 de octubre de 1931), fue planeada y fotografiada como película muda y completada en esta forma en mayo de 1930. La banda sonora agregada a *Sola* desempeñó un papel mucho más importante en su estructura final que en la película de Raizman; ciertos temas musicales se repiten por razones dramáticas, como una canción que representa los ideales de la heroína. Existían también algunos fragmentos de diálogo agregados a la por otra parte inexpresiva fotografía. *Sola* y *La tierra tiene sed* poseían temas llamativamente similares; en ambos casos la acción central se refiere a jóvenes soviéticos ansiosos e inexpertos que encuentran lucha de clases en regiones remotas. En *Sola*, una joven graduada de la escuela para maestros de Leningrado es enviada a los desiertos de Altai con resultados casi fatales para ella. Su anhelo por la civilización de Leningrado y su repulsión por los extraños conflictos y conductas que observa a su alrededor presentan un efectivo contraste dramático que Kozintsev y Trauberg llevaron demasiado lejos, posiblemente porque ellos mismos sentían el brusco cambio del confortable apartamento de Leningrado cuando prepararon el argumento (inspirado en una noticia publicada en un diario sobre el rescate

aéreo de una mujer enferma) a los cuatro meses de trabajo en Altai, durante el invierno. (El único miembro del equipo que se sintió satisfecho fue Moskvín, pues estaba experimentando con una gama de fotografía deliberadamente estrecha, y se concentraba en los tonos altos y claros.) La heroína, interpretada por Ielena Kuzmina, se convirtió casi en una víctima aislada como lo había sido en *La nueva Babilonia*. Sin embargo, la lenta, tensa, sutil y casi insinuante presentación de la historia de la película parece ahora más importante que sus fallas. Técnica-mente fue satisfactoria y el sistema de Shorín hizo bastante justicia a la excitante partitura de Shostakovich que permitió que la producción ganara un público internacional, especialmente por la fuerza de su música. Un joven estudiante de música y desesperado por trabajar en el cine se encargó de la grabación: fue el primer trabajo de Lev Arnstam en cine.

Debido al lento camino hacia un nuevo medio completamente flexible, los realizadores soviéticos pudieron evitar los contrasentidos artísticos de las primeras películas sonoras de otras partes, del mismo modo que los ingenieros soviéticos pudieron soslayar sus primeras dificultades. Nunca tuvieron que sufrir el período de locura "totalmente hablada" que alcanzó al resto del mundo en 1929,\* y hasta el delirio por los espectáculos musicales había pasado en otoño de 1930, antes de terminarse la primera película dramática sonora en el Soviet. Quedan solo como vestigio histórico de esa época los distintos proyectos para el cine trazados sobre un héroe musical: adaptaciones de *El músico ciego* de Korolenko y *El cantor* de Turgenev, que nunca se filmaron debido a los registros imperfectos. Hasta Ermler había preparado un argumento, *Canción*, que dejó sin terminar.\*\* La adolescencia del nuevo arte había pasado antes de que el cine soviético contribuyera a él; con *Aleluya* y *Chantaje* en 1929, *Sin novedad en el frente* y *Bajo los techos de París* en 1930, se podría decir que los peores peligros habían pasado, aunque el fantasma del "drama altamente cultural" predicho por Eisens-teín todavía acechaba como una posibilidad rusa.

\* La única reliquia soviética de la fase "totalmente hablada" fue una comedia, *El traidor mecánico*, (presentada el 6 de octubre de 1931), con un fonógrafo en el papel principal.

\*\* En un ensayo reciente Iutkevich menciona un aspecto nuevo y más serio de este fracaso: "¿Por qué Ermler, después del éxito indudable de *Fragmento de un imperio*, perdió de pronto la fe en su poder creador, y dejó películas sin completar para trabajar en el argumento de *Canción*, y volver solo después de los llamados urgentes de sus amigos (incluso de Arnstam y el autor de estas líneas) que siempre creyeron en el gran poder de su talento?" (En *Cuestiones sobre el arte del cine* [Moscu, 1958].) El regreso de Ermler, con *Contraplano*, se llevó a cabo con la colaboración de Iutkevich.

Entre los estrenos de *La tierra tiene sed* y *Sola*, apareció la película considerada algunas veces como la primera del cine sonoro soviético, *El camino a la vida*, presentada el 19 de junio de 1931. En verdad, fue la primera película sonora soviética concebida y escrita en esa forma, a pesar de la inutilidad de sus subtítulos. No obstante las sutiles observaciones de su época sobre su sentimentalismo, *El camino a la vida* mantiene un lugar importante en la historia del cine soviético, por su fusión de elementos logrados en los aspectos técnico, dramático y político. El grupo de niños salvajes que han perdido sus familias en los años de guerra civil y hambre ocupa el centro de la película. En realidad, tal como se muestran en la película, esos chiquillos reunidos en bandas de vagabundos que se mantenían vivos gracias a la virtud de su ingenio y robos audaces, constituían aún un mayor problema social que en la época de la producción de la película. Ésta evitó un exceso de simplicidad al mostrar la *bezprizorni* (descuidada) banda como una maraña de cosas buenas y malas con, por una parte, un criminal endu-recido que trata de mantenerlos bajo su control, y por otra, un maestro que alienta todo instinto bueno en ellos. Esta posición simple y humana permitió que siguiera siendo válido más allá de lo inmediato de su problema. Y en oposición a sus varios derivados americanos, *Wild boys of the road*, *The wild ones* y *Blackboard jungle*, los elementos sensacionales de *El camino a la vida* nunca escapan al control artístico.

El tema de los chicos salvajes y su amansamiento social había sido intentado en dos películas anteriores de menor categoría, pero los autores de *El camino a la vida* —Ekk, Ianushkevich y Stolper— estudiaron el material mucho más detalladamente y ellos mismos ensayaron (especialmente en la comuna obrera GPU de Liuberets) los métodos de enseñanza utilizados por su ángel bueno, el maestro experimental Sergeiev, interpretado por Nikolai Batalov. Aparte de los actores profesionales Batalov y Zharov, que desempeñó el papel del ángel malo, los personajes de los *bezprizorni* fueron confiados en especial a muchachos no actores que se habían graduado en las comunas obreras. Ninguno de ellos, ni siquiera el notable muchacho chuvash, I. Kirila, que dio tal colorido al papel de Mustafá, apareció de nuevo en el cine. El propio Nikolai Ekk está identificado solo con esta película; toda su labor y sus proyectos posteriores se refieren a alguna innovación tan llamativa como este primer manejo del sonido: la primera película soviética en colores, la primera sobre tema shakespeariano, etc. Algunas partes de *El camino a la vida* son tan satisfactorias desde el punto de vista

cinematográfico que la posterior dedicación de Ekk a las innovaciones resulta muy lamentable; Catherine de la Roche cita:

...la escena nocturna en el ferrocarril en que Mustafá es asesinado: el ruido metálico de las ruedas y el canto despreocupado de Mustafá mientras se trepa a una zorra; más allá a lo largo de la línea, la quietud de la noche, rota solo por el croar de las ranas y el ligero rumor de las herramientas del asesino que afloja una vía; luego el distante canto de Mustafá que se oye cada día más a medida que se acerca al peligro.<sup>8</sup>

El operador del sonido, Nesterov, merece una parte de la alabanza universal que alcanzó a *El camino a la vida*, por su hábil manejo de los medios a su alcance, lógicamente primitivos.

Las dos siguientes películas dramáticas sonoras (estrenadas en noviembre) tomaron otros rumbos. El primer ensayo de Protazanov, *Tommy*, era una adaptación relativamente sin riesgos, de un éxito de Ivanov: su drama sobre la guerra civil, *El tren acorazado 14-69*. Protazanov eliminó algunos elementos para dar mayor énfasis al episodio del soldado británico capturado, a través de cuyos ojos (y oídos) observamos la valentía y el carácter de los combatientes partidarios. Este siempre inteligente director evitó los errores de los dramas adaptados, al filmar *Tommy* en los exteriores de invierno que en el escenario solo podían ser sugeridos. La primera película sonora de Iutkevich, *Montañas doradas*, era más ambiciosa en tema y tratamiento; su idea interesante (la transformación de la actitud de un campesino al ponerse en contacto con la ciudad y la revolución entre 1912 y 1917) quedó a veces oscurecida por la más atractiva ejecución intuitiva de cada secuencia, puesta en escena con un toque de estilización (es una de las pocas películas que revelan la influencia de Dovzhenko), y fotografiada por un grupo de jóvenes *cameramen* a quienes alentó Iutkevich para que dieran lo mejor de sí mismos. También la banda sonora de *Montañas doradas* era "adelantada", con un serio intento de contrapunto audiovisual propuesto por la "Declaración" de Eisenstein-Pudovkin-Aleksandrov. El reparto se compuso con la acostumbrada sensibilidad de Iutkevich: Piotr, el campesino que llegaba a la ciudad para realizar su sueño dorado, fue interpretado por Boris Poslavski; Boris Tenin desempeñó el papel del cordial acordeonista que el público asocia con la música de Shostakovich hecha para la película.

Aunque ya se aceptaba el cine sonoro como medio habitual de ver y oír películas, la transición soviética del período mudo al sonoro se prolongó por más años que en otros países. Un signo de su aceptación fue la gran cantidad de películas mudas ya producidas a las que se les agregó la banda de sonido y hasta

secuencias adicionales con diálogos —*El expreso de China* (cuya banda fue agregada en Berlín, con una partitura de Edmund Meisel), *El fantasma que no volverá*, *El Don apacible*, *San Jorge*, y más tarde la georgiana *Eliso* y las ucranias *Karmeluk* y *El cochero nocturno*. Por otra parte una película sonora ocasional fue estrenada en una versión muda para llegar a los públicos cuyas salas todavía no habían sido transformadas para el sonido. En fecha tan tardía como 1935 ciertas películas importantes fueron producidas y distribuidas sin sonido, y sin ser consideradas como rarezas.

El noticiario cobró nueva vida con el sonido, y las novedades fueron motivo de orgullo: la celebración del 7 de noviembre de 1931 fue filmada con sonido y exhibida la misma noche al público de diez salas de Moscú; el 26 de enero de 1932 se presentó la primera entrevista documental, mientras Maksim Litvinov se encaminaba a Ginebra; Gorki registró un discurso sobre las tareas del cine soviético\* para ser incluido en una documental sobre éste; una serie complementaria de documentales comenzó en 1933, llamada *Arte soviético*, que disfrutaba de la posibilidad de transmitir música y palabra: nuevos poemas y composiciones musicales, fragmentos de producciones teatrales recientes y entrevistas con artistas y críticos. Las exhibiciones al aire libre de 1920 fueron reiniciadas en esa época en las plazas de Moscú con nuevas películas documentales y alto-parlantes. El sonido y el Plan Quinquenal impulsaron juntos el cine documental hasta alcanzar varios éxitos en ese tiempo. Dos expediciones árticas, en el *Sibiriakov* y el *Cheltuskin*, dieron como resultado las primeras buenas películas soviéticas sobre la región polar. Edward Tisse (que volvía a la "crónica" por primera vez desde la guerra civil) se unió a Roman Karmen y a la expedición Kara-Kum para filmar un registro efectivo del viaje desde Moscú al desierto y regreso. El joven realizador holandés, Joris Ivens, fue invitado a realizar una película sobre el nuevo centro industrial de Magnitogorsk, con personal perteneciente en especial al Komsomol. Su película *Canto de héroes*, con partitura de Hans Eisler, mostró a los realizadores soviéticos de películas industriales un estilo más personal y definido del utilizado por ellos con tales temas, y demostraba las ventajas de una relación imagen-sonido libre de todo lo habitual en el cine de ficción de esa época.

\* "Me parece que los realizadores deben destinar toda su capacidad a transformar el cine en un arma vigorosa de la cultura, un arma que debería dar a nuestras masas la capacidad de sentir lo que es necesario o inútil para nuestro país, lo que debe ser afirmado y lo que debe ser descartado."

Sin embargo el paso más importante del cine "fuera del estudio" fue dado sin el beneficio de la banda sonora. Su iniciación puede no parecer interesante:

*Orden del Comisariato del Pueblo de Transportes, 29 de diciembre de 1931.*

Para poner en ejecución las decisiones de la reunión de octubre del Comité Central del Partido Comunista de toda la Unión sobre el mejoramiento del transporte ferroviario y el desarrollo de la propaganda técnica por medio de la captación visual respecto de las actividades básicas de ese transporte, es necesario emplear nuevos métodos y formas de trabajo masivo en dicha propaganda técnica, y utilizar el cine para movilizar las masas trabajadoras alrededor de las tareas de la construcción socialista y la renovación de los ferrocarriles.

El monopolio de toda la Unión, "Noticiarios-Soiuzkino", ha introducido para su uso el primer tren cinematográfico soviético, que es un estudio sobre ruedas, completamente equipado para la producción de películas en las condiciones de transporte ferroviario. El tren cinematográfico, que trabaja con directivas del Comité Central, presta, en su plan de producción, preferente atención al transporte por ferrocarril, y los primeros tres meses se destinarán a una operación que tiende específicamente a la cuestión de mejoras en el mismo...

La orden concluye con instrucciones destinadas a todos los paraderos y jefes de estación para que se diera prioridad a la atención de las necesidades del tren cinematográfico.

Este estaba compuesto por tres vagones, el primero llevaba lo necesario para que pudiera vivir y comer un equipo de treinta y dos personas, el segundo una sala de proyección, sitio para almacenar los aparatos y una instalación completa para producir dibujos animados; el tercero estaba ocupado con elementos de laboratorio y una copiadora. Arrastrado por el sistema de ferrocarril, era un estudio cinematográfico independiente que se podía mantener en distintos sitios durante meses cada vez, sin necesitar aprovisionamiento o aun comunicaciones con su base central. Era el desarrollo lógico de los trenes de agitación de los días de la guerra civil, y las películas que produjo estaban emparentadas, pero en nivel más alto, con los *agitki* de aquel período primitivo.

Aleksandr Medvedkin fue puesto al frente de ese tren; sin su presencia la innovación podría no haber alcanzado resultados tan memorables. Se había educado como asistente de Ojlopkov en la mal predestinada *El camino de los entusiastas*, y toda su labor posterior puede ser considerada como una continuación de este tipo de sátira y comedia fantástica. Durante la primera mitad de 1931 produjo una notable serie para el estudio de Soiuzkino en Moscú —originales farsas cortas sobre cuestiones sociales e industriales—. Éstas, con títulos como *¡Deténgase ladrón!*, *¡Qué tontos son ustedes!*, *Frutas y legumbres*, fue-



ron aclamadas por Lunacharski<sup>9</sup> como una forma de genuina importancia, y lo condujo directamente a su nombramiento siguiente para el tren cinematográfico. Ojlopkov y Mack Sennet habían encontrado un valioso heredero.

A cualquier parte que fuera enviado el tren, Medvedkin y su equipo tenían varias tareas paralelas. Además de realizar películas instructivas para contribuir a la solución de los problemas locales, por ejemplo, y superar las condiciones invernales para acelerar el despacho de los envíos, el equipo debía también producir películas críticas sobre las condiciones del lugar (burocracia, ineficiencia, nepotismo, etc.) que ellos o los trabajadores políticos locales juzgaban que debían ser tratadas sin consideración. El primer público para estas películas, igual que para las instructivas, era el lugareño, que recibía con agrado estos vodeviles mordaces con risas y rubores de bienvenida. De estas producciones realizadas aprisa, algunas debían ser elegidas para la distribución nacional.

Los primeros cinco meses de 1932 se pasaron en viajes a los centros ferroviarios (y a sus problemas) de Dniepropetrovsk y Krivoirog y de estos dos llevaron de vuelta más de veinte nuevas películas. La tercera excursión (del 6 al 19 de agosto) fue a las granjas colectivas de Ucrania, donde Medvedkin realizó una de sus mejores sátiras, *Tit*, o *Cuento de un cucharón* —un dos actos— sobre un perezoso soñador y su recompensa social. El cuarto viaje fue al distrito militar X donde el equipo no solo hizo películas informativas de nuevas formaciones de combate, sino también una comedia improvisada, *La trampa*, o *Extraordinarias aventuras de un observador de artillería*. Cualquiera que haga películas envidiará la variedad y cantidad de trabajo logrado por Medvedkin y el tren cinematográfico en tan poco tiempo. Después de seis excursiones en 1932, el tren fue puesto fuera de servicio para ser reacondicionado, y reanudó sus viajes en julio de 1933 hacia los centros de transporte, el norte del Cáucaso, las granjas del área de Kuban, y los ferrocarriles de la cuenca del Don. A través de sus dos años de labor, aunque esperaban añadir el sonido a su programa, el tren se desempeñó muy bien sin él, quizás afortunadamente. Para el entretenimiento e instrucción de futuras generaciones, espero que un grupo de las sátiras del tren cinematográfico haya sobrevivido a la destrucción de la guerra y la limpieza nacional.\*

\* No he visto nada semejante a las sátiras de Medvedkin hasta hace poco tiempo, en la labor de estudio de la Escuela Polaca de Cinematografía.

Lo conveniente del primer período de la evolución del cine sonoro fue que la "Declaración" de Eisenstein-Pudovkin-Aleksandrov no fuera tomada en cuenta: antes de la selección y manejo del sonido, debía existir perfección en la facilidad de registro, especialmente del lenguaje humano, del mismo modo que la imagen fotográfica no pudo ser manejada hasta que existió una imagen que comunicara, visualmente, todo lo que se hallaba delante de la cámara. Un grupo de películas de la segunda etapa del sonoro sirvió para este fin: *Hombres y trabajos* (octubre de 1932), *Contraplano* (noviembre de 1932), *La vuelta de Nathan Becker* (diciembre de 1932) y *Okraina* (marzo de 1933). Todas, salvo la última, eran temas de la vida soviética moderna, con historias y personajes que empleaban un mínimo de retórica. Su fin era aparecer tan naturales como fuera posible, y su éxito frente al público soviético dependía de la conmoción producida por el reconocimiento —en gran parte como cuando una comunidad contemplaba la proyección de sus problemas y debilidades en el tren cinematográfico—.

*La vuelta de Nathan Becker* fue realizada por Bielgoskino en idish y ruso; la primera de esas versiones produjo una agradable emoción en muchas partes del mundo, especialmente cuando el tono americanizado de Nathan Becker se contrapuso al usado en su aldea nativa, personificada por el complejísimo personaje del padre de Nathan, interpretado por Mikhoels. La historia realista de las bendiciones mezcladas de esa vuelta fue escrita por Perets Markish y dirigida por Shpis y Milman; la película se vuelve menos real cuando de la antigua comunidad judía se traslada a Magnitogorsk. Una situación similar, la de un judío (interpretado por Batalov) que vuelve de América a su tierra natal, se presentó en una película mucho menos realista, *Horizonte*, dirigida por Kuleshov, pero ésta, en forma sorprendente, se vuelve melodramática a cada momento. Kuleshov se sentiría más orgulloso de su segunda película sonora.

En *Hombres y trabajos* la conmoción del reconocimiento era algo excesivamente chocante para algunos oídos. Fue acusada de demasiado ruda y cruda en su comportamiento y lenguaje, especialmente en el de su protagonista, el obrero Zajarov, interpretado con gran brillo por Ojlopkov. Aunque algunos agudos críticos, como por ejemplo Iezuitov, veía en *Hombres y trabajos* las señales distintivas del futuro estilo soviético, otros criticaban la primera película sonora naturalista del país como ultranaturalista (¡un crítico encontró la influencia de John Dos Passos!), y un cierto juego de yuxtaposiciones fue condenado sobre la base del viejo chivo emisario teórico, el "cine intelectual", y por consejo de Ojlopkov. Pero tanto el público de la

Unión Soviética como el del exterior gustó de su manera robusta y original de contar una historia que con tanta facilidad podía haber sido tomada demasiado seriamente: en Dnieprostoi un obrero ruso (Ojlopkov) y un ingeniero americano (Stanitsin), defensores de dos métodos de hacer las cosas, chocan personal, ideológica y lógicamente. Si bien la película partía del lema popular "Aventajar y superar a América", la humanidad de su autor la apartó enteramente de su condición de lema. Todo el material de la película derivaba, no de modelos dramáticos predeterminados, sino de gente moderna y sus problemas, y provenía casi tan directamente de ese material como en una película de Flaherty. Por tratarse de una película ubicada en un gran proyecto industrial es asombroso el poco interés que se puso en hermosas composiciones de máquinas. Aleksandr Macheret, que se iniciaba en esta producción,\* era prudente sobre esto:

Una de las tareas básicas que enfrentaba, como argumentista y director, era la lucha contra el fetichismo de dar al medio superficial alguna existencia independiente más allá de su relación con el mundo interior de la gente. El cine había desarrollado cierto lenguaje de convenciones, un sustituto del análisis vinculaba situaciones expositivas, un lenguaje que se resuelve en valores formales estéticos en vez de valores sociales. Los espectadores están tan cansados de esto que cuando ven algunos objetos en la pantalla, pueden inmediatamente determinar si están bien o mal, basándose solo en la forma en que eran presentados. Un alto horno, caños entrelazados, un malecón fluyente de maquinaria —todo esto, irguiéndose hacia arriba, o hacia el ángulo de la cámara—, vive su propia vida febril, surgido del ritmo de las tijeras de un barbero virtuoso y produce, mediante la repetición, un reflejo condicionado de simpatía hacia la construcción del socialismo.

Un alto horno puede ser diferenciado de otro alto horno, indicando que uno está en manos de los capitalistas y el otro en las de los obreros, que uno desprende humo y el otro no, que uno lo echa de forma intermitente y que el otro proclama con llamas la victoria de la brigada de choque —aunque en general un alto horno solo puede mostrar que es un alto horno— pero todos estos resplandores están fijados en un arreglo convencional de los símbolos cinematográficos y a través de los años se deslizan como clisés filmicos.<sup>10</sup>

Macheret continuó su trabajo como argumentista y como director, pero nunca más hizo una película tan personal. A pesar de los nuevos aparatos complicados, el período inicial del sonido puede haber ofrecido algunas libertades extras a un artista seguro de sí mismo. El asistente de Macheret en *Hombres*

\* Toda la carrera de Macheret en el cine está vinculada con la película sonora, y comenzó como director de sonido en *La tierra tiene sed*.

y trabajos, Mijail Romm, había cambiado su trabajo de argumentista por una larga y sustancial carrera en la dirección.

*Contraplano* plantea tareas psicológicas más complicadas, de hecho, una sobreabundancia de ellas: la naturaleza del trabajo colectivo, la responsabilidad mutua de los trabajadores y organizadores partidarios, las relaciones entre los jóvenes obreros que se habían formado con la revolución y los más viejos educados bajo el capitalismo, la ambivalencia de los profesionales (o *inteligentsia*) divididos entre los fines egoístas y las demandas sociales, y el inquieto idealismo de la juventud. "Debemos aprender a mostrar el partido no como un *deus ex machina* que aparece en el momento oportuno, en cualquier crisis, sino como una fuerza fundamental que se mueve en realidad en plena lucha..." Quizá debido a esta multiplicidad de tareas, la película tuvo dos directores, Ermler y Iutkevich, quienes desde el comienzo de su labor sobre el argumento (escrito con la colaboración de Arnstam y Dell, y basado en las rivalidades existentes en una fábrica de Leningrado que construía una turbina gigante en 1931), dividieron los personajes y problemas entre ellos, haciéndose cargo Iutkevich de los jóvenes y Ermler de los problemas más complejos de las generaciones más viejas: Babchenko, el anciano capataz, y sus compinches del almacén de máquinas, y el ingeniero traidor, Skvortsov, interpretado por Poslavski. Quizás los propios actores tuvieron algo que ver en el mantenimiento de esta división, pues Gardin, cuyo desempeño como Babchenko se recuerda siempre entre las grandes interpretaciones del cine soviético, señala que no halló nada simpático en Iutkevich y que las únicas escenas que quedaron en la película terminada fueron las dirigidas por Ermler. Babchenko y todos los demás personajes fueron creados sobre la base de una minuciosa observación de los modelos reales. Escritores-directores y actores pusieron tantos detalles de la realidad que una crítica repetida en esa época se refería a su excesivo ornamento. El controlado naturalismo de su diálogo y presentación ha elevado a *Contraplano* al "status" de un precursor del realismo socialista, y su éxito determinó que su estilo se considerara el propio de la función de mejoramiento del cine soviético. La música de Shostakovich contribuyó a unir la gran cantidad de escenas-piezas efectivamente separadas y su tema-canción llegó más allá de la vida de la película al ser adoptado doce años más tarde como el himno de la Naciones Unidas. Ésta fue la única producción realizada específicamente para celebrar el décimoquinto aniversario de la Revolución de octubre; su título original fue *Saludo al futuro*. Desde el comienzo Sergei Kirov, cabeza del partido en el distrito de Lenin-

grado, se interesó personalmente por el proyecto y dio consejos y ayuda material. En la relación de Ermiler con Kirov en esos años anteriores a su asesinato basó el director su última película de tiempos de paz, *El gran ciudadano*.

Después de las compactas tareas de *Contraplano* es más bien un alivio dirigirse a la tragicomedia de las divididas lealtades nacionales de *Okraina (Afuera o Frontera)*, dirigida por Barnet. La acción de la película está ubicada en una pequeña comunidad rusa durante la guerra, y la historia escrita por K. Finn logra esa cosa extraordinariamente rara y valiosa en las películas: parece contarse por sí misma sin que nadie la empuje. No se puede estar seguro de si la próxima escena será divertida o patética, amable o violenta.

En la estructura pictórica de *Okraina* hay algo de los dramas de Chejov, con una acción de desarrollo interior junto con la acción exterior. Todo lo que sucede debajo de las palabras desempeña un importante papel: las ocultas y reprimidas emociones de sus personajes, las pausas y sospechas, la circunstancia y atmósfera de los sucesos, la combinación de los elementos cómicos y dramáticos, todo contribuye a construir un profundo ritmo interno.<sup>11</sup>

Las interpretaciones logradas por Barnet y un reparto excelente, compuesto por personas de diferente origen profesional resultaron de igual espontaneidad: Kuzmina, que en toda su carrera con Kozintsev y Trauberg había interpretado papeles trágicos, surgió como una inesperada comediente; se hallaban también Komarov discípulo de Kuleshov y Chistiakov, de Pudovkin, que interpretó el zapatero remendón; uno de sus hijos era Bogoliubov, del Teatro de Meyerhold, el otro hijo era Kriuchkov, un novicio en el cine; en pequeños papeles se encontraban Zharov del Teatro Mali y Ianshin del Teatro de Arte de Moscú. El conjunto interpretado por este reparto tan variado queda como un gran crédito para Barnet. Sus admiradores desde los días de sus farsas y sátiras, pasada la crisis de *Moscú en octubre*, tuvieron por fin una película para justificar su paciencia.

Ésos fueron los triunfos naturalistas de los primeros años del sonido. Ubicado frente a ellos se encontraba un grupo de artistas igualmente fuerte cuyos fines iban más allá del naturalismo: Dovzhenko, Shengelaia, Kalatozov y Pudovkin. Los riesgos que corrieron les produjeron menos triunfos pero un crédito mayor y perdurable en un arte que no puede dejar de correr riesgos, si desea permanecer vivo —no importa cuánto poder obtenga en una dirección más segura—.

El encuentro entre el director-poeta Dovzhenko y el gran proyecto hidroeléctrico del río Dniéper dio como resultado una película que no corresponde a una categoría fácil: "película de

Dovzhenko" es la única descripción adecuada de *Iván*. Inmediatamente después de la presentación de *La tierra*, Dovzhenko visitó a Berlín y a París, un acabamiento de su madurez artística: Berlín, escena de su puesto en la embajada y sus lecciones de pintura; París, el lugar del *clímax* de *Zvenigora*.

Fui al exterior donde pasé cerca de cuatro meses y medio. Al volver propuse a la administración de Ukrainfilm un argumento, en forma resumida, sobre nuestros héroes del Ártico, el tema de la tragedia de Nóbile y la pérdida de R. Amundsen. La administración lo rechazó; me pidieron que escribiera "algo similar" a la vida contemporánea de Ucrania, más bien que sobre el Ártico. Desalojé rápidamente a Amundsen de mi conciencia y en doce días escribí el argumento de *Iván* y comencé su filmación. Trabajar en *Iván* me resultó difícil. La película fue acortada y me pusieron en el campo de los biólogos, los panteístas, los desviacionistas y los partidarios de Spinoza.<sup>12</sup>

En París había dado un resumen de sus principios a *La Revue du Cinéma*:

Lo que me interesa es solo la historia. Yo la tomo como el medio máximo de transmitir importantes formas sociales.

Esto es porque trabajo sobre documentos típicos y aplico el método sintético. Mis héroes son representantes de su clase, y se comportan como tales.

A veces la documentación de mis películas se concentra hasta un grado extremo; al mismo tiempo la proyecto a través de un prisma emotivo, que le da vida y a veces elocuencia.

No puedo permanecer indiferente a los documentos. Uno debe amar mucho y fuertemente, y odiar; de otro modo nuestras obras resultarían dogmáticas y secas.<sup>13</sup>

Éstos son los principios más en evidencia en *Iván*, su primera película sonora, llena "en cantidad y con fuerza" de amor y odio —amor por su "héroe sin heroísmo" Iván, odio y burla por su poderoso "holgazán" anarquista—. A pesar del cambio de medio, *Iván* es consecuente con el desarrollo del método de Dovzhenko. Éste es claro, no solo en sus bellezas: en el poema de la introducción sobre el Dniéper, en el sentido magnífico de espacio en el sitio de la construcción, día y noche, en las esculturales figuras de los trabajadores,\* y en las imágenes penosas: el penacho de lento humo negro que nos habla de una muerte, y la abandonada agonía de protesta de la madre. Hay además, aparte de esas bellezas visuales, la incesante búsqueda de Dovzhenko de simplicidad en el planteo, que lo lleva a tal directa conexión entre una secuencia y otra, en su demostración de "la

\* En Dnieprostoi la labor de los *cameramen* Demutski e Iekelchik fue completada por la cámara portátil de Mijail Glider.

psicología reconstruida del nuevo hombre soviético”, que el espectador, inconsciente de que esto es simplicidad, la considera como la más desconcertante clase de complejidad. Este enfoque heterodoxo y no naturalista hizo desconfiar a los críticos soviéticos y limitó el público mundial de su película; hasta la simplicidad de palabras usadas en esta película, yuxtapuestas así en una forma completamente personal, agregaba un obstáculo a la comunicación que buscaba. En América se hicieron errados esfuerzos para cortar las palabras y los momentos menos comprensibles, pero esto solo mutiló la película, y no la hizo más entendible. Sin embargo, los pocos americanos que pudieron ver *Iván* no tuvieron dificultades para captar sus bellezas y su gracia, especialmente con la fantástica mofa del “haragán”, convertido por Dovzhenko y Shkurat en una gran figura de comedia cinematográfica. Hay, desde luego, más que comedia en esta figura fascinante. Hasta puede representar la actitud de Dovzhenko ante las corrientes purgas partidarias en Ucrania de los “nacionalistas” que eran retirados de los puestos influyentes, purga que afectó a muchos realizadores cinematográficos, incluyendo a Stabovoi, Lopatinski y varios otros colegas de Dovzhenko. Hay algo más que pereza en el “haragán”; debería ser examinado junto con el papel de Shkurat —un criminal menos pasivo— de la película siguiente de Dovzhenko, *Aerograd*.

En una discusión pública sobre *Iván y Contraplano*, Dovzhenko hizo una profecía que resume toda su labor cinematográfica:

Es posible que estemos todavía en la etapa prehistórica del cine, pues su gran historia comenzará cuando abandone el marco de la ordinaria representación artística y se desarrolle en una tremenda y mundial categoría perceptiva.<sup>14</sup>

En *Veintiséis comisarios* de Shengelaia hay también mucho amor y odio, expresados ferozmente en un modo más inmediatamente comprensible, con una atención similar a las bellezas gráficas y esculturales, pero con poco de las creencias y percepciones que se encuentran en cada película de Dovzhenko. Sin embargo en su monumental narración de la real tragedia de Bakú de 1918, ocupada alternativamente por las fuerzas inglesas y germano-turcas que trataban de mantener en sus manos los campos petrolíferos costeros, y de las víctimas bolcheviques, hay una original extravagancia de estilo, pictórica y dramática, sin la cual el cine soviético hubiera sido más pobre. No se alentó a Shengelaia para que persistiera en su extravagancia, y la única continuidad conocida de este estilo se encuentra en el

último trabajo de dos compatriotas georgianos, Chiaureli y Kalatozov.

La tragedia del asesinato de veintiséis comisarios es un tema que ha sido considerado durante años como material cinematográfico. Durante un año, Meyerhold mantuvo a Mezhrabpom en la esperanza de que se haría cargo de él. Entonces Room estaba listo para filmar el argumento de Bliajin, después de *El fantasma*. Pero el trabajo comenzó solo cuando el impetuoso Shengelaia, envalentonado por su éxito con *Eliso*, llevó el argumento de Rzheshovski al nuevo estudio de Azerbaidjan. Tuvieron la esperanza de que la película fuera sonora, pero Azerfilm no estaba suficientemente equipado para ello, de modo que fue terminada y estrenada muda, en 1933.

En virtud de la apreciación publicada por Pudovkin acerca de la idea del "argumento emocional" de Aleksandr Rzheshovski y su aceptación del guión de *La vida es muy buena*, pero antes de que se produjera el desastre de la película terminada, la obra de ese autor tuvo gran demanda entre el elemento joven de los estudios soviéticos. El entusiasmo de Shengelaia respecto del planteo indirecto de Rzheshovski sobre la tragedia de Bakú fue apoyado por todos sus jóvenes colegas: Iutkevich, para quien Shengelaia había desempeñado el papelillo de un nativo de Bakú, en *Montañas doradas*, e Igor Savchenko, joven director ucranio que había interpretado el papel de un social-revolucionario para la película de Shengelaia. Con dos guiones en producción, Rzheshovski se embarcó en la dirección de un tercero, *Océano* (primera parte de una trilogía, en Ukrainfilm), pero este proyecto solo tuvo corta vida ante su tendencia, vista con malos ojos por la administración cinematográfica. Iba a volver a tener preminencia cuatro años más tarde, con resultados menos felices, con un guión para Eisenstein.

En esa época, en el estudio de Tiflis se encontraba un nuevo talento georgiano con un gran futuro. Mijail Kalatozishvili, cuyo nombre simplificado para el cine era Kalatozov, había seguido estudios de economía: su primera tarea cinematográfica fue en la cámara, y siempre se puede sentir su mano en el control de aquélla, desde sus primeras películas hasta las presentes. Las dos que dirigió en 1930 están vinculadas con la excursión de Tretiakov a Georgia. La primera, *Ciego*, es una realización de estudio que no ha sido vista. Era uno de los argumentos que Tretiakov llevó a Tiflis y adaptó allí. El siguiente libreto de éste para Kalatozov proviene de una gira por el Cáucaso,<sup>14a</sup> y fue convertido en un tema puramente local por las desviaciones de Kalatozov, realizadas en el lugar, del guión escrito. Su tema es Svanetia, que una vez estuvo casi total-



mente aislada del resto del Cáucaso salvo durante un breve período sin nieve por el paso de una montaña. Su antigua defensa contra las incursiones de los príncipes feudales desde el valle del río está todavía atestiguada por sus torres de piedras de estilo italiano que quedaron como vestigios de su vinculación con los cruzados. La primera película (*Svanetia*) destinada a recordar este extraño resto de una cultura medieval fue hecho por Zheliabuzhski y Ialovoi en 1927, pero el que siempre se identificará con esa gente, como los *Hurdes* de España están identificados con *Tierra sin pan* de Buñuel, es *Sal para Svanetia*. Las dos películas están siempre unidas en mi mente: ambas son surrealistas en el sentido literal del término, ambas con una áspera piedad para las tragedias de sus personajes que es más conmovedora que un llamado a la simpatía. Desearía que esta temprana obra maestra de Kalatozov fuera mejor conocida, pero es una de las varias víctimas de la transición internacional del mudo al sonido.\* La película aparece en el catálogo de exportación, pero no he oído ningún comentario extranjero sobre ella. Aun esta descripción del catálogo sugiere una película sorprendente:

La vida es patriarcal, primitiva; la lucha por la existencia entre las montañas cubiertas de nieve impone tales necesidades constantes y hambre, y en especial, un atormentador ansia de sal, que cada nuevo nacimiento es considerado como una terrible maldición, mientras la muerte se convierte en la única fiesta. Ofertas sangrientas se hacen a las tumbas de los muertos; caballos y reses son inmolados en honor de sus dioses paganos, Salema y Dala.<sup>15</sup>

Un perspicaz crítico extranjero, Harry Alan Potamkin, vio la película durante varias etapas de su realización, pero sus esfuerzos de propaganda a su favor no aumentaron el público; él fue quien sugirió que el engañoso título, de *Jim Shuante*, fuera cambiado por el más explícito de *Sal para Svanetia*, pero la película permaneció enterrada en las listas de películas etnográficas, y aún ahora pocas veces es mencionada en las historias del cine soviético. El artículo de Potamkin sobre su viaje por Rusia<sup>16</sup> contiene la más clara indicación impresa del valor de la película:

Kalatozov ha establecido de inmediato su punto de vista en la imagen audaz y en los austeros grandes ángulos... Es inexorable en su exposición de la terrible vida de los *swans*, explotados y desesperan-

\* La película puede haber sido la víctima de una crisis mayor: parece que el negativo fue destruido en la invasión alemana del Cáucaso. Existen copias en Gosfilmofond.

zados, encarcelados por las montañas. El funeral de las víctimas de la tuberculosis es penosísimo en su horrible dolor. La viuda, dejando golear su leche en la tumba, condena la connivencia del paganismo y la cristiandad que conspira contra la felicidad humana. "Nosotras no daremos nuestra leche a la tumba" gritan las mujeres en rebelión. La película llama y nosotros respondemos: "¡Esa gente debe ser salvada —camino y sal!" La última parte, que expresa en alta voz ese lema en forma directa, es un débil agregado: toda la película lo grita en forma suficientemente convincente.

Existen, desde luego, objeciones. Veinticinco principales ciudadanos de Svanetia negaron que esas costumbres peculiares mostradas en la película hayan existido alguna vez, y sostuvieron que para una película era más importante mostrar la modernización de Svanetia que las viejas costumbres; sus objeciones eran comprensibles pero no completamente plausibles. Esta reacción fue usada más tarde contra Kalatozov en una crisis más seria con motivo de su película siguiente.

Mi información sobre *El clavo en la bota* proviene enteramente de los ataques de la crítica y de la defensa de Kalatozov en *Proletarskoie Kino*.<sup>17</sup> Las fotografías reproducidas en esos artículos tienen la intensidad georgiana y la originalidad de composición de las películas conocidas de Kalatozov; esto, junto con el tema simple y ambicioso, hace lamentar que no haya sido nunca vista. El ambiente de la película estaba ubicado en el clima realista de las maniobras del ejército rojo durante las cuales un tren acorazado es capturado y destruido. La enseñanza de la película de la vieja historia que termina: "Por culpa de un clavo la batalla se perdió", gana un punto más en la parte en que el soldado que lleva la bota con un clavo mal puesto, y cuya posterior herida conduce a la captura del tren acorazado, es en la vida civil un obrero de una fábrica de zapatos que puede haber sido responsable por la bota defectuosa. Esta posibilidad es revelada en la escena con que termina la película con la corte marcial que juzga la pérdida del tren acorazado. Cuando debido a las presiones del ejército se proscribió esta producción "negativa", Kalatozov protestó diciendo que *El clavo en la bota* no era una película sobre el ejército, sino acerca de la industria, y de la dependencia de ésta y sus obreros en cada fase de la vida soviética. Pero la prohibición se mantuvo y Kalatozov quedó apartado de la dirección de películas durante los siete años siguientes. Su educación como economista y su talento como organizador le permitieron ubicarse en la labor menos penosa de administrador del estudio de Tiflis.

Después de trabajar un año en *La vida es muy buena*, Pudovkin la exhibió a grupos de trabajadores que quedaron perplejos al verla. Los problemas éticos que Pudovkin señalaba

como su meta más importante estaban realmente sumergidos en un esplendor de experimentos sensuales que siempre conmovían más a su realizador que a cualquier público. Éste, formado por legos, al serle sometida la película sentía desafiadas su ética, su realidad, su lógica, su utilidad, y todo lo demás; se preguntaba, "¿Para quién la vida es «muy buena»? ¿Para el marido galanteador? ¿Para la esposa abandonada? ¿Para el autor?" Si una película debe ser juzgada solo por su contenido, Pudovkin había realizado una muy vulnerable. Aparte de sí mismo hubo unos pocos admiradores, en especial Shklovski, que comprendió el valor de sus experimentos, pero la producción fue condenada a una serie de revisiones, postergaciones, frustraciones y denuncias.\* El experimento de Rzheshhevski de enmascarar las emociones con palabras y comportamientos casuales había sido comparado en forma dañosa con los métodos de los "decadentes literarios" norteamericanos, especialmente Hemingway, en una historia como *Hills like white elephants*, *Colinas como elefantes blancos*. En la época en que fue estrenada la película, en diciembre de 1932, la versión drásticamente corregida tenía un título mucho más modesto, *Un caso simple*, y hasta Pudovkin dudaba de su valor. Existen relatos del apresurado retiro de la película de las salas de Moscú y Leningrado donde se exhibió en primer lugar, pero solo puede haber sido para hacerle nuevos cortes, pues ciertamente estuvo en circulación más tarde y fue exportada, sin éxito, al exterior, donde una película muda de ficción, aun de Chaplin, era ya una mera curiosidad. Es significativo que cualquiera que haya visto *Un caso simple* recuerda no su tema sino algunos de sus momentos extraordinarios. De la exhibición en la London Film Society de mayo de 1933, Thorold Dickinson rememora

...pequeños detalles de maestría, virtuosismo visual y compaginación: por ejemplo, el ligero detalle del acto de ponerse un sobretodo por el cual el público recibe una impresión de calor envolvente y agobiante. Y había una emocionante sensación de delirio, producida por una cascada de imágenes reales de objetos y fenómenos naturales,

\* Dario Vidi, en *Paris-Midi* (19 de febrero de 1931), cuenta una historia de los inconvenientes de Pudovkin que resulta periodísticamente sospechosa, pero que puede contener algo de verdad: Gosrepertkom había entregado el argumento original a Lelevich, funcionario de RAPP, para darle una base más marxista, y Pudovkin dedicó diez meses a esa revisión, que cuando estuvo filmada fue exhibida a los jefes del partido (incluso a Stalin y Voroshilov), quienes la recibieron con menos aplausos que irritación, y desde ese momento Pudovkin comenzó a tener inconvenientes. Las fechas de esta historia pueden conciliarse solo con dificultad con la cronología conocida de la producción de la película.

primero de sequedad, decadencia y muerte y luego del poder vivificante del agua que fluye, rompe la costra de tierra muerta y fuerza un nuevo crecimiento.<sup>18</sup>

La cámara de Kabalov contribuyó a esto en forma considerable. Dio cuerpo a toda la capacidad pictórica, hasta a los caprichos pictóricos, que Pudovkin anhelaba reflejar en la pantalla. La "cascada de imágenes reales" descrita anteriormente estaba en verdad hecha como un experimento sin relación con *Un caso simple*, pero resultó tan buena que Pudovkin hizo cambios en el guión para hacerle un lugar en esa película de puras sorpresas.

En marzo de 1931, entre las dos versiones de *Un caso simple*, Pudovkin visitó Hamburgo con la idea de una nueva película. Dos jóvenes periodistas, Lazebnikov y Krasnostavski, habían enseñado a Mezhrabpom y Pudovkin un guión cuidadoso y documentado de la vida y luchas entre los obreros del puerto de Hamburgo —*S. S. Piatiletka*— para ser realizado en dos versiones, rusa y alemana. Cuando Pudovkin regresó de Hamburgo y se puso a trabajar en su nuevo tema, pidió a Nina Agadzhanova-Shutko que corrigiera el guión. El golpe de Hitler de enero de 1933 no solo provocó la cancelación de la planeada versión alemana, sino que convirtió el argumento, pronto rebautizado como *Desertor*, en una película más combativa. El héroe comunista, Karl Renn, que puede elegir entre una vida segura y protegida en la Unión Soviética y verse como un desertor de la causa de sus camaradas, prefiere volver a luchar en Alemania. Golovnia aprobó este guión desde sus comienzos y acompañó a Pudovkin en sus viajes a Alemania; después de enero de 1933, todas las tomas adicionales de exteriores habían sido hechas en Odesa y Leningrado. Hubo interrupciones debidas a los inconvenientes de *Un caso simple*, pero la real filmación de *Desertor* se hizo con rapidez y eficiencia.

La película terminada, más que otra cualquiera, encarna los deseos de su autor de una estructura contrapuntística entre sonido e imagen. Algunos de los experimentos con palabras son demasiado delicados para producir una impresión dramática:

En el primer acto de *Desertor* tenía lugar una reunión con tres oradores sucesivos, cada uno de los cuales producía una serie compleja de reacciones en público. Cada uno está en contra de los otros dos; algunas veces un miembro de la muchedumbre interrumpe al orador, y a veces dos o tres personas entre el público mantienen un momento de discusión entre ellos...

Yo traté de componer esos elementos por medio del sistema de montaje. Tomé bandas de sonido y corté, por ejemplo, una palabra del orador partida por la mitad por una interrupción, a su vez esta interrupción era barrida por el ruido que llegaba de la multitud, luego el

orador se oía de nuevo, y continuaba de este modo. Cada sonido se cortaba individualmente y las imágenes asociadas resultaban a veces mucho más breves que el correspondiente trozo de sonido... En otras ocasiones tuve que cortar con las tijeras, los ruidos generales de la muchedumbre en frases y hallé que con un arreglo conveniente de varios sonidos cortados en esta forma es posible crear un ritmo claro y definido, casi musical...<sup>19</sup>

Otro ejemplo proviene de una escena posterior y más simple, cuando Karl Renn (interpretado por Boris Livanov) se dirige a un público soviético para hablar sobre la lucha en Alemania, y acerca de las fuerzas que lo llevaron a la Unión Soviética:

Durante toda la película su peor naturaleza ha tratado de sofocar sus deseos de escapar a esas fuerzas; por lo tanto este momento, cuando finalmente logra huir de ellas y desea referir su cobardía a sus compañeros trabajadores, es el punto culminante de su vida emocional. Como no sabe hablar ruso, su discurso tiene que ser traducido.

Al comienzo de esta escena vemos y oímos tomas más bien largas en duración, primero de la palabra del héroe, y luego de su traductor. En el proceso de desarrollo del episodio las imágenes del traductor se volvieron más cortas y la mayoría de las palabras fueron acompañadas por las imágenes del héroe, de acuerdo con el interés del público que automáticamente se fijaba en la posición psicológica de aquél.<sup>20</sup>

Luego, cuando hay una imagen o movimiento mayor y que abarca todo para ser armada sobre el principio de asincronismo de Pudovkin, su experimento resulta totalmente fructífero:

Las tranquilas calles de Hamburgo; el tránsito callejero; el policía que lo controla. Súbitos síntomas de inquietud. El ojo del policía ve un emblema lejano. Pánico en las calles. Éstas quedan desiertas. La manifestación se acerca. Su paso es seguro y confiado. La masa de trabajadores aumenta... La policía montada y a pie se echa sobre ellos y comienza una batalla, que queda centrada alrededor de la bandera roja llevada a la cabeza de la manifestación. La bandera cae, pero es levantada una y otra vez... La bandera cae al suelo con el héroe asido a ella y un policía colgado de él. Los que son arrestados reciben golpes y son sacados del lugar. Entonces, de pronto... la bandera, arrancada de las manos del enemigo, flamea una vez más por encima de la multitud...

Él llega a describir lo que la música de esta secuencia podría haber sido si hubiera acompañado a las imágenes: un vals, una marcha, un tema de peligro "aumentado cada vez que la bandera cae y surgen sonos de trompetas cada vez que se levanta", de modo que la música de la desesperación es seguida por la música de la victoria.

El compositor —Iuri Shaporin— y yo decidimos seguir otro camino. La partitura fue escrita, interpretada y registrada para el total

de cada secuencia como una unidad de propósito único, una marcha de los trabajadores con una nota seria y confiada de victoria, que va aumentando en modo firme e ininterrumpido desde el comienzo hasta el final...

Los marxistas saben que en cada derrota de los trabajadores se halla escondido un paso futuro hacia la victoria. Las luchas de clases que se vuelven a producir en forma constante e inevitable en la historia están vinculadas al crecimiento histórico también inevitable del aumento de la fuerza del proletariado y la declinación de la burguesía. Este pensamiento es el que nos llevó a la línea de firme aumento hacia la inevitable victoria y que seguimos en la música a través de todas las complicaciones y contradicciones de los sucesos mostrados en la imagen.<sup>21</sup>

*Desertor* es una película muy rica en sustancia visual; posee gran cantidad de tomas, cerca de 3.000, cuando en los *films* sonoros habituales hay de 800 a 1.000. Esta gran atención prestada a la imagen, más la precisión experimental de la banda de sonido,\* la dejaron, también, abierta al ataque que no tardaría en llegar. Un grupo de obreros cinematográficos de Leningrado publicó una opinión colectiva sobre *Desertor*, contra su intelectualismo. Pudovkin se sintió muy molesto por ello; aceptaba que la película tuviera errores, pero no creía que ésta fuera la causa.\*\* Su sensibilidad normal a la crítica fue exacerbada justo en ese momento por un importante motivo personal. Mientras filmaba *La vida es muy buena*, Pudovkin presentó una solicitud de admisión al partido comunista, y en 1932 fue aceptado como candidato.

En una conferencia en el Instituto Cinematográfico el 3 de noviembre de 1930, Pudovkin había desarrollado una actitud modificada respecto de sus primitivas observaciones sobre la interpretación en *Dirección y material cinematográfico*. En el otoño de 1933, después del estreno de *Desertor*, la sección cine de la Academia de Investigaciones Artísticas del Estado propuso que Pudovkin desarrollara esa conferencia para componer un libro, y durante cuatro días de diciembre Pudovkin leyó su manuscrito a la Academia. *El actor en el cine* (edición inglesa: *Film acting*) apareció en setiembre de 1934, en una primera edición de 10.000 ejemplares.

\* "Para la sinfonía de sirenas con que se inicia *Desertor* yo tenía seis barcos actuando en el espacio de una milla y media en el puerto de Leningrado. Hacían sonar sus llamadas con un plan prescrito y trabajamos de noche para tener silencio." "Problemas rítmicos en mi primera película sonora", en *Film Technique*.

\*\* Iezuitov, *Pudovkin*. Como otro ejemplo de la extrema sensibilidad de Pudovkin a la opinión, me dijo H. P. J. Marshall que debido a una sugestión suya en una proyección de *Desertor*, Pudovkin cambió la posición de la escena de la manifestación descrita antes, de la mitad de la película a su final.

Después del fracaso de *Horizonte*, Kuleshov, al recordar los motivos económicos y el éxito artístico de *Por la ley*, hizo un experimento en cine sonoro que resultó; en primer lugar, una victoria económica con una completa compensación artística. Trabajó con el argumentista Kurs, de quien pudo haber sido la idea, y planeó el único film soviético imponente que se llegó a desfalco. En aquellos años. William Sidney Porter (O. Henry) quien, antes de iniciar su carrera como escritor con ese seudónimo, pasó tres años en la Penitenciaría del Estado de Ohio, por desfalco. En aquellos años, William Sidney Porter (O. Henry) encontró muchos de los personajes y oyó relatos que usó más tarde. En un libro de Al Jennings, *Through the shadows with O. Henry* (Nueva York, 1921), Kurs y Kuleshov encontraron el Jimmy Connors real sobre cuya vida Porter basó su relato *A retrieved reformation* (que se hizo famoso como obra teatral con el título de, *Alias Jimmy Valentine*), y su película se convirtió en una comparación entre la cruda verdad y el suave, aunque sarcástico tratamiento que le dio O. Henry, estableciendo conclusiones ineludibles acerca del proceso artístico y haciendo además con ello una película única a este respecto. Sin embargo, el aspecto de la película, titulada *El gran confortador*, que más asombró a la industria fue cómo se hizo la producción:

*El gran confortador* fue filmada en catorce días. Su montaje y banda sonora se completaron en dieciséis días. La fotografió (Kuznetsov) enteramente en negativo de fabricación soviética. No excedió ni en película virgen ni en dinero el presupuesto calculado. En su producción Kuleshov y la cooperativa de producción usaron un nuevo y original método de ensayo, que demostró su utilidad a todos los productores.<sup>22</sup>

Pudovkin describió su famoso método de ensayo:

Todas las tomas (en la filmación de Kuleshov) del guión, numeradas en su orden correlativo,\*\* fueron transferidas a un escenario en miniatura del estudio. En realidad, antes de la filmación, él realizaba una representación consistente en escenas muy cortas, de longi-

\* El más ambicioso de varios proyectos sobre temas cinematográficos americanos que acababan justamente de fracasar: una película sobre los negros americanos, para el cual varios actores de color debían ir a la Unión Soviética. Uno de ellos era Wayland Rudd, que realizó una activa carrera allí tanto en la escena soviética como en el cine, y que comenzó con un papel en *El gran confortador*.

\*\* Como un método distinto del usual que consiste en reordenar las tomas por conveniencia en el orden de filmación. Kuleshov utilizó aquí la experiencia de sus cinco años de taller, cuando las películas proyectadas se ponían en escena. Para *El gran confortador*, Kuleshov también preparó un diseño de cada enfoque de cámara (véase p. 478).

tud idéntica al trozo que luego debía ser compaginado. Tanto como fuera posible Kuleshov interpretaba cada escena completa en la tarrina en forma tal que posteriormente, después de un ensayo más cuidadoso, podía ser llevada y filmada sin alteración en el verdadero escenario.

Su sistema de ensayo obtuvo tres resultados. Primero, logró que el trabajo preliminar con el actor llegara a la mayor profundidad posible. Segundo, daba a los ejecutivos una oportunidad para "ver" la película tal como era antes de filmarse, y hacer cualquier corrección o alteración requerida. Y tercero, reducía al mínimo el gasto de tiempo que usualmente se destina a la preparación de cada toma...<sup>23</sup>

Y Pudovkin hacía una seria advertencia a los que sugerían la adopción de este método para toda la industria:

Primero y antes que nada, al esforzarse en realizar a todo costo el ensayo de la interpretación en forma tal que fuera la exacta imagen de la futura interpretación en la pantalla, Kuleshov sin duda no solo ensayaba a los actores, sino hasta cierto punto adaptaba su película a una forma más conveniente y simple para hacer posible dichos ensayos.

No es coincidencia que las películas de Kuleshov tengan pocos personajes dramáticos. No es coincidencia que Kuleshov no tenga escenas de multitud. No es coincidencia que los exteriores extremadamente esparcidos y limitados se presenten en forma de caminos campesinos vacíos o de calles de la ciudad en donde no se encuentra a un alma, salvo a los personajes de la película.

Kuleshov, desde luego, escribía su guión en esta forma, ubicaba la acción en esas escenas, elegía este tema y este número de personajes precisamente para tener la oportunidad de poner la película con rapidez y facilidad dentro del marco de una representación teatral, que por lo tanto debía ser necesariamente presentada en un escenario que fuera preparado especialmente con anterioridad.

No creo que este trabajo de Kuleshov deba ser tomado en principio como errado. El esfuerzo fue sin duda un experimento muy interesante..., pero cualquier deducción mecánica que pueda ser hecha a partir de él con el objeto de convertir el método en una receta dogmática para ser utilizada en la filmación de cualquier película debe estar sin duda equivocada.<sup>24</sup>

La "deducción mecánica" no fue, por suerte, convertida en una ley industrial. Solo Kuleshov y sus discípulos continuaron este método, y en una forma modificada.

El grupo de Eisenstein regresó a la Unión Soviética en abril de 1932; el último acto de Eisenstein en América fue mirar (aunque él no sabía que sería por última vez) el metraje de su trabajo mexicano en una sala de proyecciones en Nueva York. Entonces y durante varios meses después creyó en la promesa de Upton Sinclair de que todo el negativo y las copias lo seguirían a Moscú, de modo que inconscientemente de su propia tragedia mexicana, Eisenstein habló en forma alentadora de ¡Que viva México! y de otros proyectos a los que lo entre-

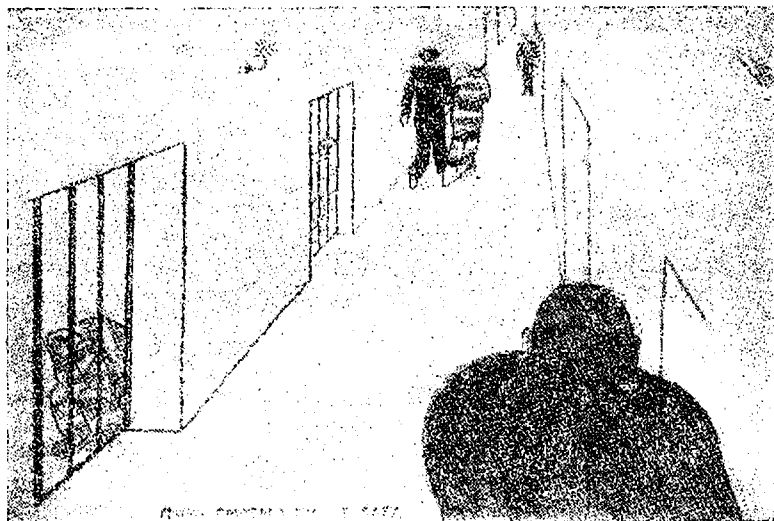


vistaron en su camino de vuelta a través de Berlín. En Moscú, mientras esperaba iniciar su labor sobre la película mexicana, comenzó el argumento de una comedia *MMM (Maksim Maksimovich Maksimov)*, Tisse partió con la expedición Kara-Kum, y Aleksandrov, que había dejado su corto experimental sonoro *Romance sentimental* en Europa,\* hizo otro corto, *International*, especialmente como vehículo para los ensayos de Vladimir Nilsen con fondo proyectado.

Boris Shumiatski, cabeza de la industria cinematográfica soviética con mayores prerrogativas personales, mostró a Eisenstein con una serie de actitudes que debía ser disciplinado y "puesto en su lugar" y que ya no era el respetado primer artista del cine soviético. No mostró interés por *!Que viva México!* y, por cierto, parece que él alentó a Sinclair en su acción disciplinaria contra Eisenstein. Aunque permitió que continuara trabajando en *MMM*, y aun designó actores para esa película, anunció otra de aquél en el catálogo de exportación de Intorgkino. Trataba de la revolución haitiana que había interesado desde hacía mucho tiempo a Eisenstein; él la había ciertamente mencionado en conversaciones con Shumiatski, y la idea de la aparición de Paul Robeson en ella se convirtió en parte esencial del proyecto. *MMM* fue archivada y así, más tarde, sucedió lo mismo con *El cónsul negro*, aun después de que Robeson fue dos veces a Moscú para discutirlo. La "disciplina" de Shumiatski alcanzó también a la prensa cinematográfica; los propios artículos de Eisenstein de esa época son mucho más modestos y mucho menos teóricos que antes; solo aparecían las más ligeras referencias a sus primeras películas, y, en ellos cada defecto era destacado como una advertencia para los jóvenes; como en otros casos había una tendencia para acreditar una victoria indudable (como la de *Potemkin*) a la sociedad, mientras se echaban todas las culpas (como por *Octubre*) a un individuo; la influencia del "cine intelectual" se había convertido en una forma estereotipada de acusación. Detrás del antagonismo personal entre Eisenstein y Shumiatski se hallaba la poderosa presión política ejercida por la influencia del RAPP en las artes. Iniciado en los años del Proletkult como una agencia casi instructiva, había alcanzado una posición de dictadura artística, que oía cada herejía "antiproletaria", y arrojaba peligrosamente todo su peso contra ella. En abril de 1932, llegó la bienvenida liquidación de todas las organizaciones autotituladas proletarias, pero pasó mucho más tiempo para que las víctimas de sus ataques reasumieran una actividad artística completa y pública.

\* Tisse, también, había dirigido una película en Europa: una película de ficción, sobre el aborto, en Suiza.

Cuando llegaron las noticias de que Sinclair había enviado el metraje filmado en México a una compañía de Hollywood para cortarlo y distribuirlo ("para recobrar nuestra inversión"), Eisenstein llegó tan cerca de la desesperación como nunca lo había estado; el hecho de que *Tormenta sobre México* fuera exhibido como una "película de Eisenstein" significaba menos para él que el negativo dañado en forma irreparable. Hubo un paso efectivo, para contrabalancear esas penas, una invitación presentada para que Eisenstein dirigiera el curso de directores en GIK, que comenzaba en setiembre de 1932. El primer programa para esta labor importante, "El granito del cine científico", fue publicado en *Sovietskoie Kino*, 5-6, 7, 9, de 1933. Él continuó planeando películas, y se entendía que su programa de enseñanza debía ser ajustado cuando él y la administración de la industria llegaran a un acuerdo sobre el tema de una película.



*El gran confortador* (1933).  
Un bosquejo de composición por Kuleshov.

## CAPÍTULO XIV

### AÑOS DE TESTIGO

1934-1937

El realismo no toma todo de la vida, sino solo lo que necesita para la reproducción de una escena dada; es decir, que lleva al escenario únicamente lo que tiene valor histriónico; toma la verdad viviente y devuelve sentimientos genuinos.

IEVGENI VAJTANGOV

El 14 de setiembre de 1933 aterricé en Leningrado, camino al Instituto Cinematográfico del Estado, de Moscú. Iba equipado con la carta de invitación de éste, algunas fotografías que había tomado en América, una cámara y una máquina de escribir para las preguntas que esperaba se me formularán en los próximos meses. Había conseguido esa invitación gracias a una película corta hecha por mí y que había enviado con antelación y cediendo a la insistencia de un amigo. Tenía veinte años y permanecí en la Unión Soviética (que los Estados Unidos todavía no habían reconocido) durante tres años. Existen diarios y correspondencia de esa temporada que citaré sin dar referencias y sin pedir disculpas por su ingenuidad o impertinencia personales.\*

Después de un vistazo a un Leningrado lluvioso, el Hermitage y los "arcos de Eisenstein", llegué a Moscú, para mí el asiento de la única escuela de cine del mundo. Por motivos de curiosidad, más que por espíritu de investigación, comencé a ver tanto viejas como nuevas películas soviéticas, aun antes de presentarme al GIK. El primer día que pasé en Moscú noté un

\* O por el espacio dedicado al final de este capítulo a una película que no aparece en las historias del cine soviético.

cartel de S.V.D. y me escabullí para verlo (el diario registra desilusión).

19 de setiembre... en un tranvía en que uno puede estar de pie casi confortablemente. En mi camino hacia las afueras (y el GIK está en las afueras, en un edificio que fue el restaurante Iar, lugar muy amplio, probablemente lo más parecido a una posada de campo zarista) S. me contó que Lusha (la cocinera) se había unido a ellos durante la hambruna de las granjas de hace seis meses, cuando los pequeños chacareros y *kulaks* rehusaron levantar sus cosechas. S. describió el vientre hinchado y la cara hundida de Lusha de un modo que llevó la hambruna al tranvía. En el GIK esperamos. El día anterior habíamos encontrado a un *cameraman*, Shelenkov, en la plaza de la Revolución, que nos dijo que debíamos preguntar por la beca de H. A. Potamkin, pero el comisionado con que hablamos no había oído nada acerca de eso. Finalmente estableció que yo debía iniciar el primer curso de directores en diciembre. Esto significaba intenso estudio del idioma hasta entonces y después... hallé el Museo de Arte Moderno Occidental: deslumbrado por la calidad y cantidad de Matisses, Picassos, Cézannes... A las diez, proyección de *Desertor*. Antes de la función el público que esperaba daba vueltas y más vueltas arrastrando los pies. Nunca había visto antes este ritual. Intensamente interesado por *Desertor*, pero descorazonado por la evidente impaciencia del público hacia la película.

Celebré mi primera semana en Moscú permaneciendo en un hospital durante unos días, antes de volver a la caza de habitación y a las lecciones de ruso, mientras vivía con mis amigos en el suburbio de Pushkino. Finalmente me encontré con un estudiante extranjero del último año del GIK, el inglés H. P. J. Marshall.

*Principios de octubre*. Marshall me llevó al gran nuevo estudio de Soluzkino. De vuelta al Teatro Udarkin, donde hallamos a Vertov que filmaba escenas para su película sobre Lenin. Conversación (breve) entre V. y yo en un francés muy deficiente... Próxima noche con Eisenstein. Libros y un saco de pijama. Marshall idealiza a E. E. es infalible. E. es grande. E. me preguntó qué pensaba de sus dibujos en casa de John Becker. Se lo dije (*un gran error*). Los automovilistas de Kara-Kum regresaron hoy, trayendo a Tisse, que más tarde fue a informar a E. Más errores diplomáticos míos y volvimos a casa.

Había visto solo una vez a Eisenstein antes, en una conferencia dictada en la Universidad de Columbia en 1931. El resultado más productivo de los primeros encuentros quisquillosos con Eisenstein fue que actué bajo su sugestión y vi todo lo que pude de los muchos teatros moscovitas de repertorio, y lo hice, sin comprender que era el comienzo de mi curso con él. La señora Edith Isaacs, del *Theatre Arts Monthly*, me había encargado una errante comisión, y comencé los años de intensa concurrencia a teatros en los lugares indicados:

...al Primer Teatro de Arte de Moscú, y *El jardín de los cerezos*. Perdí el primer acto, pero obtuve una localidad de pie para los otros tres y pasé uno de los momentos más maravillosos de mi experiencia teatral. John y Auriol habrían perdido el aliento frente a esa producción... Un día de conferencia de Eisenstein en el GIK. Hermoso, encantador y lógico. No resulta extraño que los alumnos lo idealicen, pero yo no puedo. Me he puesto en una posición completamente equivocada frente a él. Cree que me burlo: quizá sea tan pudoroso conmigo como yo lo soy con él.

La película mexicana fue pocas veces mencionada en nuestras primeras conversaciones, y yo era demasiado joven e impetuoso para sospechar la seriedad de la herida. Cierta vez él me preguntó acerca de *Tormenta sobre México*, y entonces, quizá lamentando su momentánea confianza en mí, cambió de tema antes de que yo comenzara a responder. Semanas más tarde, cuando nuestra vinculación ya era más cordial, y tuve conocimiento de sus distintas ideas sobre películas que no habían llegado a nada desde su vuelta de México, tuve el atrevimiento de pedirle una explicación. Me dirigió la mirada más genuinamente angustiada que vi jamás en su rostro y me gritó: "¿Qué espera que haga? ¿Cómo puede haber una nueva película cuando aún no he dado nacimiento a la última?" Y se apretó el vientre con ademán igualmente penoso. Parte de esta pena se debía seguramente a evitar todo reproche sobre Shumiatski, pero existía también una pena básica, de la que me enteré solo cuando seguramente había pasado. También fue más tarde cuando oí algo acerca del rechazo de Shumiatski de otro proyecto de Eisenstein en ese invierno, *Moscú*. Natan Zarji estaba trabajando en este guión junto con una obra teatral sobre tema similar, *Moscú el Segundo*, que presentaba la historia de Moscú a través de varias generaciones de una familia. Eisenstein iba a dirigir tanto la película como el drama, pero el veto de Shumiatski aplastó ambos proyectos.

Aunque mis sentimientos personales sobre éste me tientan a achacarle toda la responsabilidad por mantener ocioso a un gran artista e imponer normas mecánicas a directores menos poderosos, sé que realmente Shumiatski estaba en un escalón inferior dentro del control autoritario, pues la supervisión total provenía de personas de muchísima mayor responsabilidad política, despiadadas en la aplicación, a todos los artistas y todas las artes, de una única doctrina de realismo socialista, que en la práctica llegaba a la idealización de cada personaje y cada elemento. El hecho de que cada película terminada, aunque fuera de muy poca importancia, fuera vista y sopesada en el Kremlin, resulta de considerable interés para los futuros historiadores de la "época de Stalin".

9 de octubre. Carta de Jack que me dice que Lincoln ha sido sacado de la exhibición de *Tormenta sobre México*. Debo decirselo a E., pues se me han acabado los libros que puedo prestarle. E. parece aceptar mejor a este impertinente Leyda y va a ver la película mañana a las 3 y 30. De modo que mañana a las 3 y 30 marcará un comienzo o un final.

10 de octubre. Dos conferencias en el GIK y exhibición de la película sobre el Bronx a E., que le gustó más de lo que yo esperaba. Probablemente había oído que era pésima, de modo que no esperaba nada de ella. Cambió totalmente su actitud hacia mí y las cosas marchan bien, en general.

Un efecto importante de este cambio: después de proporcionarme el permiso de escuchar las lecciones sin esperar a diciembre, me entrega ahora un resumen de ellas en inglés después de cada sesión. El asesinato de *Crimen y castigo* va a ser puesto en escena para una sola posición de cámara.

13 de octubre. Clases por el incansable E. Sus discípulos lo adoran. Él los mantiene excitados con nuevas ideas expresadas por su cuerpo corto y robusto, su voz áspera, y sus notablemente expresivas cara y cabeza. Voy a trabajar con sus asistentes en una secuencia de *El consúl negro*, sin hacer caso de si va o no a ser producida... Una producción de *Razbeg* en el Teatro Krasnaia Presnia (dirigida por Ojlopkov). Extraordinaria riqueza y variedad. Mediante nuevas atracciones y emociones, por distintos planos, luces, sonido (palabra, música, ruidos), por el uso balanceado de cada espacio y objeto, por el riguroso control de los actores, por la interpretación en todos los grados de intensidad, por estar rodeado (literalmente) por la pieza, es una noche de exaltación.

17 de octubre. Terminada la copia de E. de *Majestad negra* y mi designación en el argumento... En el Paustovskis, encuentro con la bella Jennie (Eugenia) Rogulina (la esposa abandonada de *Un caso simple*). Está trabajando ahora en la película que dirige Balazs.

19 de octubre. Clases. E. genial. Husméé los libros extranjeros en la biblioteca y hallé una buena colección de revistas, y ¡he aquí! una carta de Amkino, fechada el 25 de julio, que le llama la atención al director del GIK acerca de la biblioteca de Harry Potamkin. La carta ha sido arrojada junto con otros papeles viejos y desechados. M. y E. se apoderaron de ella como indicio para romper la espalda de la burocracia... Después de la lección de ruso con (la ciega) Mme. Mitrova, me encontré con H. W. en el Krasnaia Presnia y vi el primero y hermoso acto de *La madre*, antes de correr sin deseos a pasar una noche de dibujos animados en Mezhrabpom.

21 de octubre. Escuela y una película divertida esta noche: una antigua de Iutkevich, *Encajes*. Toque luminoso. Lugar inesperado para un cine: un ala del Museo de la Revolución. En el Primer Teatro de Arte encuentro a Mme. Stanislavski, quien me ayudará gentilmente a preparar cualquier artículo, si escribo alguno. A Meyerhold, donde reservé localidades para todo el repertorio habitual.

Envié noticias importantes a un amigo:

El GIK va a quedar bajo la supervisión general de Eisenstein este año, con sus planes (por lo menos para los cursos de dirección) y su método unificado. Parte de aquéllos es la formación dentro del GIK de una sección para extranjeros con conferencias y lecciones en idiomas foráneos. El primero que se establecerá será en inglés. (¿Te sientes emocionado?) Comenzaría a funcionar alrededor del primero de diciembre bajo su supervisión y la jefatura directa de Marshall. El modelo de la sección para extranjeros es Mezhrabpom, que se ocupará de la entrada al país, instrucción en el colegio y pequeños sueldos mensuales para cada alumno.

Aunque llegaron unos pocos estudiantes extranjeros, nada más se obtuvo de este plan. Quizá el "caso de ensayo" resultó desalentador o de admonición. Mezhrabpom tenía problemas más grandes en esa época, tratando de cobijar y emplear a los refugiados de la industria cinematográfica provenientes de Alemania.

A fines de octubre concurrí a mis dos primeras reuniones "horribles", en que vi por primera vez a un distinguido corresponsal extranjero borracho; vi la versión alemana de *Camino a la vida*, recuerdo dramático del súbito alejamiento de los más grandes públicos extranjeros del cine soviético; y por fin vi toda la perfecta producción de Ojlopkov, *La madre*:

Debo escribir acerca de Krasnaia Presnia. Ojlopkov me parece el elemento desconocido más importante del teatro soviético. Debo ver las películas que hizo. Conseguí ver a Pudovkin a solas el día 26. Nos entendimos muy bien. Un intérprete siempre resulta como comer a través de un cedazo.

Yo no conocía entonces el plan de Pudovkin de continuar *Desertor* con una película en dos partes llamada *Intervención*, y no le pregunté nada sobre ello, y él no adelantó tampoco nada acerca de ese tema. Puede ser que ya lo hubiera remplazado con la idea de un guión de Kirshon sobre aviación. Cuando se mencionaron los principios contrapuntísticos de la "Declaración" y los juicios contrapuntísticos de *Desertor*, él asumió un aire de liberal desapego, como hacia los hechos de su propia juventud.

7 de noviembre. Hoy tuve la oportunidad de mi vida marchando durante horas en las botas de Walker, en la celebración, con el contingente del GIK.

13 de noviembre. A la mañana el *Mensajero de la muerte* (por Piriev), una solución inaceptable como estilo de cine internacional. Atassheva (por E.) arregló mi trabajo de la tarde; llevar a Ivor Montagu y su mujer al Museo de Arte Occidental Moderno... reunión social en SME: Pera, los Moussinacs, los Montagus, Tisse, Shub, Louis Fischer, Aleksandrov, que llegó hace poco trayendo naranjas...

He olvidado de dónde regresaba Aleksandrov, probablemente de unas vacaciones en el sur; ahora sus visitas a Eisenstein se vuelven espaciadas. Shumiatski le propuso la misma idea para una comedia musical que Eisenstein rechazó, y que Aleksandrov aceptó sin consultar con Eisenstein. Ésta fue otra puñalada más, pero fue recibida con la calma comprensión de un discípulo de Freud frente a otra defecación.

*Fines de noviembre. Miedo* (por Afinogenov) no es una buena obra, lo que hizo que mi conversación con Mme. T. y el autor fuera algo tirante. Volví esta noche al Primer Teatro de Arte para *Figaro*... Pasé "un rato maravilloso" con Meyerhold la otra noche, viendo *El último decisivo*. Leí que Meyerhold era criticado por no realizar una construcción bastante socialista en su teatro. Grata (también) dramatización y producción de *Almas muertas* en el Primer Teatro de Arte. *El inspector* con Meyerhold es el Gogol más verdadero. Kachalov sigue enfermo, de modo que *Resurrección* tuvo que ser nuevamente postergada. *Turandot* en el Vajtangov resultó ser una pieza de museo, pero valiosa. *Intervención*, mucho más estimulante.

*30 de noviembre.* Tuve que abandonar mis lecciones con Mme. Mitrova cuando quedé sin rublos. Debo conseguir algún ingreso. VOKS se está moviendo con la exhibición (de mis fotos). He oído que Meyerhold inicia la producción de *¡La dama de las camelias!* En la plaza Sverdlov un incidente con lucha callejera, tan detallado y significativo como un buen episodio cinematográfico...

*Mediados de diciembre. Iegor Bulichov y otros*, de Gorki en el Segundo Teatro de Arte (mal teatro y buena obra) y *Dostigaiev y otros* en el Vajtangov: ambas tienen una construcción fascinante y enmarañada que encuentra su camino y se va aclarando sola. Últimamente gran presentación de teatro judío, hasta ahora solo en las producciones del viejo Granovski: *Benjamin III* (1927), *200.000* (1923), y *La bruja* (1922). De éstas la última es la mejor y más pura. En ensayo: *Lear* y la obra de Labiche con Moussinac como director. He visto, con agradecimiento, más ensayos: *Camille* en el Meyerhold, *Romeo y Julieta* en el Teatro de la Revolución. Reunión divertida en Mezhrabpom. Todo el mundo. Extraño ver al timorato Svashenko bailando un fox, y a Eisenstein haciéndose el loco; buena comida.

Ver toda la producción cinematográfica soviética, en vez de las pocas elegidas para la exportación, fue una experiencia nueva a la que me adapté lentamente; no había visto el producto total de ningún país, salvo el de América. Una carta del 31 de enero de 1934:

Quisiera ser el corresponsal cinematográfico en Rusia del *New Theatre* de no mediar la embarazosa circunstancia de que no me gusta ninguna de las nuevas películas soviéticas. Hasta me he negado a escribir un artículo para la señora Isaacs sobre la Esperanza del Cine Soviético...

No es que yo las esté juzgando por comparación con las obras maestras de este mismo cine, o aun por la efectividad de otras producciones contemporáneas. Ellas dejan a su público FRÍO, y ésta es



una condena suficiente. El último con calidad exhibido en América fue *Patriotas (Okraina)*, y el único que tuviera algo de interesante desde entonces fue *Desertor* de Pudovkin. La única película reciente de cualquier metraje que llegó a gozar de alguna popularidad y que merece alguna atención en el extranjero es *Zapatos rotos*, destinada a los niños. Pero *Marionetas* de Protazanov no es divertida, *El gran Tokio* utiliza un material interesante sin ningún interés, la nueva película interpretada por Gardin, *Judas Golovliov*, excusa su sentimentalismo chapucero con la novela en que está basada, pero ¿por qué tomar esa novela, sea o no un clásico ruso? *Mensajero de la muerte* no consigue nada en su esfuerzo por conseguir todo, y algunas de las últimas no pueden ni ser recordadas, de esta clase son estas películas. La mejor que he visto aquí (y por primera vez) es la vieja *Cama y sofá*, que debería ser discutida en Estados Unidos, en vez de permitir que los censores digan No y den por terminado el asunto...

Perdóname, pero me agradecería escribirte todo lo que deseas sobre los teatros de Moscú y Leningrado, en los que gozo enormemente, pero no quiero escribir un montón de verdades a medias sobre el cine soviético.\*

Para mí fue una sorpresa tan grande como mi primer contacto con el total de la producción cinematográfica, hallar que el teatro, al que yo consideraba un medio pasado de moda, me interesaba más que las nuevas películas, sobre las que había colocado todas mis esperanzas: me sentía confundido. Para completar mi irritación había un fuerte olor de teatro antiguo en las películas "importantes" de ese invierno, y la profecía de Eisenstein de "películas habladas refinadas" se había por fin convertido en realidad. En un artículo escrito ese año Eisenstein hizo una distinción entre las películas soviéticas anteriores a 1930—"predominio de poesía"—y después de esa fecha—"vuelta decisiva a la prosa".<sup>1</sup>

Este grupo de películas sentimentales y pesadamente teatrales —*Judas Golovliov*, adaptada por Ivanovski de *Los señores Golovliov* de Saltikov-Shchedrin (origen del prejuicio que tuve durante años contra ese buen satírico); *Noches de San Petersburgo*, ampliación realizada por Stroiieva y Roshal de ideas tomadas de los relatos de Dostoievski, *Noches blancas* y *Ne-tochka Nezvanova*; *Tempestad*, adaptada por el director Petrov de la obra más "clásica" de Ostrovski— fue estrenado en los primeros tres meses de 1934. Todos los estudios comparten este período culpable, pues Mezhrabpom dio la primera muestra de

\* Yo superé este temor al optimismo excesivo nueve meses más tarde, al proponer una página regular de críticas del nuevo cine soviético, tanto bueno como pobre, que ensayamos durante un tiempo sin ningún efecto visible. Traté de comunicar algunos descubrimientos: "En el primer momento libre que consiga, deseo escribir para esa página sobre un grupo de mojonos del cine soviético que nunca llegaron a América: *Huelga*, *Por la ley*, *Sal para Svanetia*, y *Cama y sofá*".

esta inclinación dos años antes con una película de Fiodorov sobre Dostoievski, *La casa de los muertos*, y la de Eggert sobre *Gobseck*, de Balzac, fue una de sus dificultades de 1935; y aun en Armenia, Bek-Nazarov filmó una de sus obras clásicas, *Pepo*, con reverencia impropia. Pero el principal pecador parece haber sido el estudio de Soiuzfilm en Leningrado, pues dos años más tarde Ivanovski filmó *Dubrovski*, una historia de Pushkin, y *Enemigos* de Gorki con la misma mano pesada, y Petrov construyó su más grandioso *Pedro I*, sobre los mismos principios que hicieron que Pudovkin se refiriera a *Tempestad* como "definitivamente reaccionaria" por sus métodos anticinematográficos. Pudovkin también notó "que el estilo teatral de *Tempestad* presenta sus pocas tomas exteriores con la apariencia de simples telones pintados". Todas esas películas emplearon los mejores actores del teatro soviético pero contribuyeron al cine de ese país apenas con algo más que sus lecciones de lo que no hay que hacer. Experimentados veteranos como Protazanov evitaron la caída en la teatralidad; su adaptación de *Sin dote* de Ostrovski (1936), tuvo vida cinematográfica al margen de haber sido hecha sobre una obra bien conocida.

En los campos de la comedia y las películas musicales continuó la misma lucha entre el teatro del pasado y el cine del futuro, y aquí las derrotas y victorias del cine fueron más parejas. Para balancear el fracaso de *Marionetas* (una de las pocas ocasiones en que Protazanov falló), el éxito de *El teniente Kizhe*, que utilizó elementos similares de ironía y exageración, resultaba alentador. Lo que *Kizhe* hubiera sido sin la mordaz partitura de Prokofiev es difícil imaginar. El relato de Tinianov sobre una víctima propiciatoria y la dirección de Aleksandr Feinzimmer trataban al zar Pablo y su época con una actitud satírica sin pretensiones de profundidad histórica o de análisis de las condiciones económicas y sociales. Hasta la película de Lubitsch sobre Pablo, *El patriota*, había sido más seria que ésta. *Kizhe* era distinta a todas las películas soviéticas que había visto, aunque el tratamiento de sus actores me recordaba la tradición del FEX.

La película siguiente que utilizó música en forma destacada no tenía la ventaja del gran arte de Prokofiev, pero poseía a su favor la juventud de sus realizadores y sus ideas. Llegado del Teatro Bakú de Jóvenes Trabajadores (TRAM), Igor Savchenko tenía veintitrés años cuando hizo su primera película, *Acordeón*, después de un corto de propaganda, *Gente sin manos*. La recepción profesional otorgada a *Acordeón* (Savchenko se animó a llamarla "comedia musical") fue reservada y más bien fría, pero el público la recibió como una bendición y una justificación del

cine sonoro; el canto y la danza estaban vinculados estrechamente con esta historia. La película fue producida en Mezhrabpom por un equipo completo de Komsomol cuya labor desde la idea hasta el estreno les llevó ocho meses, período que habitualmente se calculaba en un término medio de años. El joven poeta Zharov trabajó con Savchenko en el diálogo rimado y el guión, que tiene una historia tan simple como las mejores películas de Clair. En una granja colectiva, el mejor obrero y el mejor acordeonista son una misma persona, Timoshka. Por su buen trabajo es nombrado secretario de la unidad Komsomol de la aldea, y elegido miembro del soviet local. Pero comete el serio error de enterrar el frívolo acordeón en el heno del pajar. La vida de la aldea se vuelve insípida, y en ese momento se presenta una banda de jóvenes *kulaks*, con un jefe (interpretado por Savchenko) que tiene el debido respeto al poder de un acordeón. Los jóvenes *kulaks* y sus canciones desorganizan la aldea hasta un punto en que Timoshka piensa en las balas. Entonces saca un arma mejor, su acordeón, ahoga las canciones de los *kulaks* con las propias de fe y esperanza, derrota al enemigo, y conquista a su muchacha. Comparada con el aparato de las grandes comedias musicales que llegarían, *Acordeón* es un crédito real para el cine soviético, a pesar de haber sido descuidado entonces y siempre. La carrera de Savchenko no progresó hasta años más tarde, cuando regresó a su nativa Ucrania.

La primera comedia musical de Aleksandrov lo convirtió en una potencia dentro de la industria cinematográfica soviética, pero es difícil quedar realmente conforme con ella como película, aunque estaba enriquecida por el hábil trabajo de cámara de Vladímir Nilsen que presentó algunos de los trucos occidentales: modelos, tomas a través de vidrios, fotografía combinada, etc. Un importante elemento para el sonido, utilizado tanto en las producciones americanas como europeas, fue también introducido en esta ocasión: filmar la acción de secuencias completas con acompañamiento musical registrado anticipadamente. Y sin embargo, a pesar de la hábil aplicación de las lecciones aprendidas por el director y el *cameraman*, la película emociona escasamente al espectador con su corriente ininterrumpida de momentos efectistas, música alegre y espectáculo, y su ausencia de tiempo de comedia. Es una película de préstamos, tomados incluso de las películas surrealistas de Buñuel y Dalí. Realizada con el título de *El pastor de Abrau*, apareció como *Alegres compañeros*, y varios otros títulos festivos en el extranjero, *La comedia del jazz*, *Risas de Moscú*, etc. El héroe, un muchacho pastor que llega a alturas encumbradas como director de una orquesta de jazz, fue interpretado por Leonid

Utiosov, el director de jazz, que con ese papel terminó su breve carrera cinematográfica. Pero su heroína (que era originalmente una bailarina) fue encarnada por Liubov Orlova, una cantante que hizo su presentación en el cine en *Noches de San Petersburgo*; ella alcanzó realmente las alturas encumbradas de la ficción cinematográfica, se ubicó como la primera estrella reconocida del cine soviético, interpretó toda la sucesión de películas musicales de Aleksandrov y se convirtió en su esposa. La partitura de Isaac Dunaievski aumentó la popularidad de la película aun después de saberse que su mejor canción era mexicana y traída para ¡*Que viva México!* Durante un año y medio más, Aleksandrov trabajó en su segunda comedia musical, *Circo*, que tenía una intriga más seria, totalmente equipada con el villano, la heroína perseguida y el niño querido.

Mi próxima película será una comedia excéntrica basada en un argumento de Ilf y Petrov. Espero que sea realmente para desternillarse... Hemos trabajado sobre cada cosa por adelantado y sabemos cuándo y bajo qué condiciones debemos filmar cada episodio y toma... Hasta hemos decidido qué clase de objetivo se usará en cada oportunidad. En esta forma podemos dispensarnos de "salteamientos creadores".<sup>2</sup>

Lamentablemente el resultado fue desalentador. En apariencia la única forma válida de introducir una forma extraña, tal como la comedia musical cinematográfica, en el cine soviético, era reinventarla en términos soviéticos, como en *Acordeón*, más bien que traducirla al ruso con un ambiente soviético, como en *Alegres compañeros*. Por fortuna Aleksandrov no se encegueció demasiado por su éxito como para no comprender esto, y su labor después de *Circo* se volvió más consciente.

Otra forma extraña que sufrió imitaciones pero que pedía una transformación fue el dibujo animado, al que se daba más atención ahora que tenía una banda de sonido. Ésta no agregó nada al trabajo de Kjo dataiev, cuyo ambicioso *Organchik* parecía un dibujo animado mudo al cual se hubiera aplicado el sonido en forma forzada, pero el trabajo de Vano se maduraba con los ritmos simples exigidos por la música y la palabra de *Negro y blanco* (de un poema de Maiakovski sobre Cuba) y, *El cuento del zar Duranda*, en el que colaboraron las hermanas Brumberg. En Leningrado Tsejanovski fue quien prometía mayor originalidad y presentó la mayor resistencia a los métodos industriales introducidos desde el exterior. Después de *Correo y Pacífico 231* comenzó a trabajar, en colaboración con Dmitri Shostakovich, en un dibujo animado de largo metraje sobre una ópera cómica, basada en un

poema satírico de Pushkin, *El cuento del sacerdote y su acólito Mentecato*. La labor podría haberse realizado más rápido si Tsejanovski hubiera estado dispuesto a adoptar los métodos americanos que uno de los asistentes de Max Fleischer puso en uso general e indiscutido en los estudios de dibujos animados de Moscú y Leningrado. Su mayor éxito consistía en mostrar cómo podían ser realizados con eficiencia, y su peor efecto, en convertirlos en pobres imitaciones de personajes de Disney y Fleischer, con el agregado de detalles rusos. Tsejanovski sintió, y con razón, que esa adopción como un todo significaría el sacrificio de muchas de sus normas y técnicas. Durante tres años él y Lenfilm se contentaron con aumentar y reorganizar su grupo de animadores siguiendo los métodos americanos, pero él se resistió tercamente al uso de la gelatina en vez del papel, con el que había obtenido tales resultados individuales. Si su *Cuento* hubiera sido terminado, los dibujos animados soviéticos actuales podrían ser muy diferentes, pero esa película tuvo un fin infeliz. La oposición de Tsejanovski a la industrialización generalmente aceptada, más la creciente sospecha de "formalismo" dirigida hacia su estilo gráfico y a la música de Shostakovich impidió la terminación de *El cuento*.\* El Tsejanovski que trabajó desde entonces resultó menos interesante y mostró signos de capitulación.

Gracias a Starewicz, la idea de figuras animadas de tres dimensiones puede considerarse como forma rusa nativa. El sonido le agregó, además, cierto ímpetu, y Aleksandr Ptushko lo aprovechó. Había trabajado en este medio difícil desde 1929 y su primer corto sonoro, *Maestro de la existencia* (1932), resultó aceptable. Hasta la gente familiarizada con su obra pasada no se hallaba preparada para la magnitud e ingeniosidad de su primer largo metraje, *Un nuevo Gulliver*, resultado de tres años de agotador trabajo con muñecos de cera. El relato de Swift se funda en una lectura sobre un campamento de Jóvenes Pioneros de Crimea; sus sueños lo traen a la actualidad con detalles divertidos (un *cameraman* de noticiarios filma el transporte del dormido Gulliver a la capital, un ingeniero moderno resuelve los problemas de su alimentación, etc.) y una lucha de clases en Lilliput, en la que Gulliver ayuda a los oprimidos.

El prestigio internacional y la moral de los realizadores domésticos fueron sostenidos por la aparición de la delegación soviética, encabezada por Shumiatski, en el segundo festival cinematográfico de Venecia en el verano de 1934 —competencia que no se había intentado desde la exhibición de París en 1925—.

\* Otro dibujo animado de *El cuento de un sacerdote y su operario Balda*, fue hecho en 1940 por Sazonov.

De las películas presentadas, *Alegres compañeros* de Aleksandrov y una parte del *Nuevo Gulliver* inacabado atrajeron la mayor atención, en especial por su ingenio. El viaje *Cheliuskin*, filmado en el Ártico por Shafran y Troianovski, pareció un documento exótico. El brillante y pulido estilo de *Tempestad* y *Noches de San Petersburgo* dio al público la noción de lo que debían ser las películas rusas, y hasta la primera película de Mijail Romm, *Bola de sebo*, aunque era muda, fue gentilmente alabada, a pesar de ser apenas algo más que una aceptable y dura adaptación de un cuento de Maupassant. En su país el cameraman Boris Volchok fue congratulado por usar exclusivamente el nuevo negativo manufacturado en el Soviet y esta conquista técnica fue ponderada en Venecia, en donde media *Bola de sebo* fue exhibida con medio *Iván* de Dovzhenko.

En esa época me encontré por primera vez con este último en Moscú. Había soportado las críticas hechas a *Iván* y estaba planeando una nueva película que sería realizada, por primera vez para él, fuera de Ucrania. Tenía que ser producida en colaboración por Ukrainfilm y Mosfilm; en este último se realizaría la filmación en estudio después de una expedición a Siberia para los exteriores. Yo conocía muy poco acerca del proyecto hasta que él me leyó el guión de *Aerograd*. Su voz, tan poderosa y convincente como me imagino que debió ser la de Maikovski, llenó la habitación de su hotel hasta saturarla. Su personalidad dinámica correspondía con exactitud al realizador que yo imaginaba de *Arsenal* y *La tierra*. Cuando más tarde lo observé mientras trabajaba en Mosfilm con los actores, vi cómo los contagiaba con su inmenso entusiasmo, así como me había hecho poner de pie con su lectura. Fue una experiencia regocijante y estaba listo para acompañar la expedición a Siberia como ayudante de este héroe emocionante. Yo estaba a la búsqueda de un trabajo para el verano, una experiencia práctica (*praktika*) después de la inmersión invernal en lecciones y teorías.

Pero mis obligaciones me ataban a Mezhrabpom, que había avalado mi admisión al GIK y autorizado allí mi beca de estudiante. Y además en ese estudio los extranjeros eran aceptados con mayor facilidad que en cualquier otro para formar parte de los equipos de filmación. Se hallaban, en ese momento trabajando allí, tantos directores foráneos, la mayor parte refugiados alemanes, como realizadores rusos. Piscator completaba entonces su primera película, pesadamente experimental *La rebelión de los pescadores*, de la novela de Anna Seghers. También Béla Balazs estaba ensayando la teoría de toda su vida con su primera película, *Tissa Burns*, que se hallaba en camino de ser archivada como *Metal*, junto con el guión "negro ameri-

cano" que Piel Jutzi había preparado. Gustav von Wangenheim comenzaba su película sobre la resistencia alemana contra Hitler, titulada *Combatientes*, y Joris Ivens planeaba hacer una película soviética acerca de su *Borinage*, agudo y sensible reportaje de los mineros de carbón belgas, por medio de la filmación de secuencias sonoras en las minas soviéticas y en la construcción del subterráneo de Moscú. Todo mi trabajo previo se había desarrollado en películas documentales, y yo tenía más admiración y familiaridad hacia la obra de Ivens que hacia cualquier otra de los directores no rusos en Mezhrabpom. Y así me vanagloriaba con un amigo, a principios de marzo de 1934:

Tengo oportunidad de trabajar tanto con Ivens como con Dovzhenko, pero he resuelto hacerlo antes con el primero, que está más cerca de lo que puedo realizar y entender, en vez de correr el riesgo inmediato de ser abrumado por D., cuya personalidad es realmente avasalladora. Además la expedición cinematográfica no partirá hasta julio...

Después de terminado el curso escolar visité Tiflis en una oportunidad en que festejaba el décimo aniversario del Teatro Rustaveli, en conexión con mis deberes hacia el *Theatre Arts Monthly*. La excursión resultó ser una de las mayores alegrías de mi estadía en el Soviet, en parte porque conocí a Kalatozov en el estudio de Tiflis, donde me mostró *Sal para Svanetia* y me contó cómo fue hecha; envié sus detalles de inmediato a un amigo en América:

En vez de ir a París fui a Tiflis para ver un magnífico teatro cuya existencia estaba de acuerdo con los abundantes elogios que había oído, y vi una importante película (y media docena de malas). Esta es la producción de que Harry (Potamkin) siempre habla —*Sal para Svanetia*— con tanto entusiasmo. Sin lugar a dudas es la documental más vigorosa que he visto, incluyendo *Turksib*, que es solo más directa y enérgica. La película tuvo una curiosa historia. Su realizador, (director, argumentista y cameraman), Kalatozov llevó una película, la primera que hizo (*Ciego*) a Moscú el año en que Harry estuvo aquí y se la mostró a Attasheva y unos pocos amigos que no vieron nada interesante en ella. En esa época él mencionó que había llevado una cantidad de material de un par de meses que había pasado en Svanetia, adonde fue con una cámara por consejo de Tretiakov. Attasheva le pidió que se lo mostrara y le dijo a Harry y otro americano (¿quizá Lozwick?) que también podían ir. De este modo, alrededor de diez actos sin compaginar fueron proyectados con el resultado de que Pera A. y Harry asediaron a Kalatozov e insistieron en que hiciera la gran película que ellos veían en ese material... Asombraría a cualquier asociación cinematográfica privada que tuviera la oportunidad de verla, pero algún día será exhibida en el extranjero.

Ese "algún día" no llegó todavía. Mi desprecio por las nuevas películas de Georgia que me mostraron, junto con la com-

petencia abrumadora de la de Kalatozov, habría sido considerablemente suavizado si hubiera visto una que estaba entonces en producción, y que se estrenó en el otoño siguiente: *La última mascarada*, dirigida por Mijail Chiaureli. Esta y la siguiente de Chiaureli, *Arsen*, le aseguran un lugar en la historia del cine soviético a pesar de cuán bajo, según nuestro juicio, puedan hundirlo sus posteriores "grandes" películas sobre Stalin. Las dos mejores que hizo están ubicadas en el pasado vívido del Cáucaso. *La última mascarada* se desarrolla en el cercano ayer del nacimiento de la República de Georgia, visto a través de los conflictos y de las biografías a menudo entrecruzadas de Mito, un joven obrero, y el príncipe Rostom. La acción remolinante culmina en una de las más dramáticas secuencias de danza. *Arsen* se interna más en el pasado, hacia la historia del legendario bandido rebelde, Arsen, figura que se repite en el arte georgiano, pues sintetiza los elementos más básicos del carácter e independencia caucásicos. En verdad, Chiaureli mismo había interpretado este papel en 1921, primer año del cine soviético en Georgia. El intento de Kalatozov de volver a la filmación activa dos años más tarde, con un argumento sobre otro héroe caucásico, Shamil, fue anulado por las denuncias de que el tema era una "deformación de la historia".<sup>8</sup> El purgatorio de Kalatozov en la administración se prolongaría tanto tiempo como duró la administración central del cine.

En julio llegaron las noticias de que GIK en el próximo año se convertiría en VGIK (Instituto Superior Cinematográfico del Estado) con nuevas exigencias para ingresar que yo no podía cumplir, pues no tenía ni el mínimo de años de colegio ni el de práctica cinematográfica. De modo que el empleo de verano debía cubrir también el invierno si tenía que quedarme en Moscú para presenciar las clases de Eisenstein como oyente. El plan para una sección foránea en el GIK había sido abandonado y los pocos extranjeros que quedaron allí por azar, incluyendo a un italiano, un indio y un sueco, lo hicieron por sus medios. Los estudiantes foráneos más antiguos, Marshall en el curso de dirección y Yolanda Chen en el de cámara, pudieron terminar su carrera. Mis razonamientos pueden haber tenido el gusto de uvas verdes, pero me dije a mí mismo que me hallaría más contento trabajando que en la escuela. Y Dovzhenko había expresado sus dudas sobre la utilidad de una larga educación cinematográfica, sobre lo cual estaba en desacuerdo con Eisenstein, y lo dijo en esta forma en un discurso dos años más tarde:

...no se necesita un largo período de estudio para hacer un director de cine. Cinco años resultarían dañosos. Un año y luego a trabajar.



En otra forma, el estudiante se seca y se convierte en "sabio". Conoce todos los errores propios de cada director y se convierte en un mediocre término medio de todos ellos.<sup>4</sup>

La película de Ivens no estaba lista todavía, de modo que Vertov, que entonces estaba compaginando *Tres canciones de Lenin*, en Mezhrabpom, me incorporó a su grupo que realizaba, sin más aliciente que el sentido del deber, una serie de películas cortas para Intourist, la que se inició con una sobre Leningrado, adonde fui enviado en agosto. Pasé cada noche allí a la búsqueda de cualquier película que me fuera desconocida y ver los pocos teatros que transpiraban ese verano en la ciudad. En los días grises y lluviosos me introducía en los ensayos y las clases de ballet y visité el orgullosamente antiguo estudio de Lenfilm en un edificio que todavía mostraba su destino original: un palacio de diversión, con instalaciones de sonido que ahora ocupaban las salas de patinaje. Felizmente para ellos, los directores que yo más deseaba ver trabajando se hallaban en exteriores fuera de Leningrado, Ermiler para *Campesinos*, y Kozintsev y Trauberg para *La juventud de Máximo*. Yo no conocía bastante entonces (y ¿quién lo sabía?) para preguntar por los realizadores de *Chapaiev*, que estaba en ese momento en compaginación. Por medio de amigos de la Casa Editora para Niños me encontré con Tsejanovski, ya sumergido en su ópera de dibujos animados. La información más importante que obtuve se refería al programa de educación cinematográfica comenzado por Iutkevich. Vi una exhibición de *Canción sobre la felicidad*, de Vostok-kinó, primera película que supervisó Iutkevich, sobre el pueblo Mari y el Volga. La heroína estaba interpretada por Ianina Zheimo, hábil actriz joven especialista en papeles infantiles, y el joven héroe era un muchacho, Viktorov, cuya única experiencia anterior era un bolo en *Camino a la vida*. Los dos directores eran casi tan jóvenes como ellos: Mark Donskoi y Vladimir Legoshin. El tema era la educación en general y la musical en particular (Gardin interpretaba a un profesor de música alemán) y en conjunto tenía un agradable, natural buen humor en que el arte de Iutkevich como maestro-productor resultaba manifiesto. Los dos directores me dijeron que gran parte del crédito por el éxito de la película se debía a él —Donskoi estaba a punto de abandonar el cine totalmente cuando le ofrecieron ese trabajo—. Su labor posterior debe haber hecho sentir orgulloso a Iutkevich: la película siguiente de Legoshin fue *Blanca vela solitaria* y Donskoi, después de dirigir el doblaje al ruso del americano *Invisible man* (*El hombre invisible*), comenzó a trabajar en su gran trilogía sobre la juventud de Gorki, una de las más nobles realizaciones del

período de preguerra del cine soviético. En un viaje posterior a Leningrado me encontré con gente que trabajaba en la siguiente película supervisada por Iutkevich, *Amigas*, dirigida por el argumentista-músico Arnstam, en colaboración con Levin, decorador cinematográfico. Yo había regresado a América antes de poder ver la tercera película del "taller de Iutkevich", adaptación de una comedia de Gogol, *El casamiento*, dirigida por el actor de Meyerhold, Garin, con su mujer Lokshina (asistente de *La juventud de Máximo*). Esas tres películas solas representarían un crédito para cualquier profesor o productor.

La primera experiencia cinematográfica emocionante después de mi vuelta a Moscú en setiembre fue la nueva película de mi jefe temporario, Vertov. En tres años de ansiedad, vacilación y partidas falsas, había producido su película más importante, *Tres canciones de Lenin*, y en esta oportunidad nadie permaneció indiferente. Su idea original de una película sobre Lenin se había transformado en otra sobre el significado de su vida y enseñanza, y esto lo llevó a mostrar dicho significado en aquellos que más habían cambiado: las mujeres de Asia central. De la masa de folklore nacido de la revolución, Vertov encontró su vehículo en tres canciones anónimas de Uzbekistán, canciones folklóricas sobre Lenin. Para esas mujeres, como lo expresaban sus cantos, Lenin significaba libertad, su muerte un golpe terrible y sus enseñanzas la base de su vida futura. Esos tres temas dan forma a la estructura de la película.

Ésta se inicia con la primera canción, "Mi rostro estaba en una prisión negra..." que trata sobre mujeres prisioneras en los terribles velos negros del pasado hechos de crin. Esta parte está saturada del peso de la opresión y las cadenas de la tradición que enterraban a las mujeres de las colonias asiáticas en la Rusia zarista; esta parte termina con brillo y esperanza. El segundo canto, sobre la muerte de Lenin, termina con un impacto emocional que pocas veces se logró en el medio cinematográfico. "Nosotros lo amábamos..." Después uno imagina cómo fue soportado el sufrimiento. "...nunca vimos su cara, nunca oímos su voz, pero él nos amaba como un padre, no, más que eso, pues ningún padre hizo por sus hijos lo que Ilich hizo por nosotros." El tercer canto se inicia con los acordes triunfantes de "En una gran ciudad de piedra", que se expande hacia un resplandeciente lirismo que la obra de Vertov, junto con su proclamado realismo, había sugerido siempre. El depender de las canciones (más tarde traducidas al inglés por W. H. Auden) también determinó el tono emocional de la película, un nuevo tono no tanto para Vertov como para la forma cinematográfica documental de todo el mundo.

Aun antes de 1918, cuando Vertov comenzó a actuar en el cine con capacidad profesional, había soñado con crear un arte de imágenes y sonidos del mundo que lo rodeaba, ordenando armonías y disonancias obtenidas de esas realidades. Es interesante que, habiendo sido poeta de muchacho, se interesara en el cine por la parcial realización de su sueño. Su primer uso del cine sonoro, casi como una milagrosa contestación a este sueño, estaba todavía vinculada con la documentación pura, en *Entusiasmo*. En su segunda película sonora rememoró al muchachopoeta Vertov. La primitiva dependencia absoluta del montaje del material inédito había evolucionado hacia un deseo de imágenes más concretas que las que el puro documento puede lograr, pero sin descartar su larga experiencia con el material de archivo y documentos inéditos. *Tres canciones de Lenin* contiene una cantidad de material de archivo, moldeado tan hábilmente en el conjunto que aquél trasciende más allá de su específica fuente histórica. Vale la pena destacar cómo el mismo metraje produce resultados tan diferentes en las manos de Shub y en las de Vertov. Un ejemplo del método lírico del último se presenta en el segundo canto cuando el material de noticiarios del funeral de Lenin es yuxtapuesto sobre una serie de caras, de muchos tiempos y lugares, inundadas de pena, y crea así un pasaje de belleza genuina y trágica. Se emplean documentos inéditos en el tercer canto cuando se registran tres discursos espontáneos. La fuerza del uso del archivo y materiales inéditos yace en la experiencia de Vertov. Él sabía hasta dónde podía ser útil el puro documento debido a que había llegado más allá.

Las películas documentales que siguieron a *Tres canciones de Lenin* muestran poca influencia suya; aparentemente su estilo era demasiado personal para que lo usaran otros. Ester Shub hizo dos películas en esta época, *K. S. E. (Komsomol — Patrocinador de la electrificación)* y *El país de los Soviets*, ambos buenos trabajos pero sin la sorpresa de sus películas de archivo. Iutkevich y Arnstam colaboraron en *Ankara*, documental de viajes sobre Turquía. *Cheliuskin* y las películas de Mijail Kaufman, *Aire de marcha* y *La gran victoria* (sobre la nueva planta de cojinetes de bolas), fueron reportajes conscientes y bien organizados. Aun la nueva versión de *Borinage*, de Joris Ivens era menos vigorosa que la versión muda original. En lo que a mí respecta debo confesar que *Tres canciones de Lenin* hizo que todas las otras películas documentales de esa época me parecieran algo toscas, por comparación. En este campo descolaba entonces y hasta mucho tiempo después. La siguiente película de Vertov fue estrenada tres años más tarde, en noviembre de 1937, después de que yo dejé la Unión Soviética, y he

lamentado siempre no haber visto el nuevo paso de su evolución, aun si no hubiera superado la película sobre Lenin. Llevaba el título de *Canción de cuna* y no he leído referencias sobre su contenido, salvo que se refería a las mujeres de la Unión Soviética y España.

Para el aniversario del 7 de noviembre de 1934, se le dio al público soviético un regalo muy recordado, *Chapaiev*, primera película sonora escrita y dirigida por Sergei y Georgi Vasiliev.\* Su acogida fue unánimemente jubilosa; público, industria y realizadores se unieron para alabarla, y se sabía que los dirigentes del gobierno y el ejército respaldaron sus primeras exhibiciones en el Kremlin. Era una película agradable; la reflexión que había sido necesaria durante los dos años de producción se ocultaba tras una suave superficie de espontaneidad y contingencia, y sin embargo no había casi gesto o mirada que no hubiera sido calculado para dar a cada figura un significado mayor que el de su función en el argumento. Solo más tarde se conoció en general la dura labor que se dedicó a la realización de *Chapaiev*. Se publicaron fragmentos de diversas etapas de su argumento. La fuente era una de las más modestas y durables obras literarias que llegaron de la guerra civil, *Chapaiev* de Dmitri Furmanov, relato sobre este individualista comandante del ejército rojo por el hombre que se le envió como comisario político. En 1924, Furmanov había preparado una adaptación cinematográfica y la había sometido, poco antes de su muerte, al estudio de Leningrado, donde se perdió y olvidó.\*\* A principios de 1932 la viuda de Furmanov sometió su propia adaptación al mismo estudio; fue entregada a los Vasiliev. Éstos la consideraron buen material en forma anticinematográfica y le pidieron permiso para volver al libro de su marido como base. Anna Furmanova aceptó y les dio todas sus notas de la época de Chapaiev. Desde este nuevo comienzo la penosa labor de los Vasiliev sobre el guión, y su voluntad de desechar buenas ideas en busca de otras mejores, puede haber sido la clave del efecto total de la película. La primera idea para la iniciación de la película estaba en un bosquejo:

\* Su última película muda, *Un asunto personal* (1932), es comparada por N. Lebedev en material y tema a *Contraplano*. Otra obra anterior a *Chapaiev*, titulada *Increíble pero cierto*, dirigida por Georgi Vasiliev solo, no es descrita por Lebedev.

\*\* Después de la canonización de *Chapaiev* de Vasiliev se realizó una búsqueda de este guión perdido, recordado por la viuda de Furmanov. En 1939, se lo halló junto con otros argumentos rechazados de Furmanov. Su gran calidad puso en aprietos a la gente que había trabajado en la administración anterior.

## Prólogo

Mapa animado —la república rodeada (por un ataque).  
Estación de ferrocarril —vista de lejos (de Furmanov).

## I

El sueño de Furmanov.  
Conoce a Chapaiev...

La próxima etapa era el "argumento literario" equivalente a nuestro "tratamiento".

## Acto primero

Un lírico paisaje ruso.  
Su calma y claridad son rotas de pronto por una explosión.  
Gran explosión de una bomba.  
En medio de las nubes de humo y llamas, vuelan trozos de tierra y caen despacio (con cámara lenta) hacia el suelo.  
La explosión no está acompañada por un terrible estruendo, sino por una especie de zumbido de trombón...  
Sobre una pequeña colina, en medio de nubes de humo que surgen de un sitio que no se ve, se encuentran dos jinetes armados.  
El grupo produce el efecto de un monumento.  
Los caballos se mantienen inmóviles como si hubieran echado raíces en el lugar.  
Los jinetes observan el campo de acción con los gemelos.  
Son Chapaiev y el comisario Furmanov.  
Chapaiev, hombre muy corpulento, montado sobre un corcel monumental (filmado desde abajo), produce un efecto grandioso...

Así comienza lo que se convierte en el "sueño de Furmanov" (ver el bosquejo), del que es arrancado por el verdadero Chapaiev. Pero esta idea divertida de una parodia heroica, que quizás absorbía más tiempo y atención de lo que valía, fue dejada de lado en el primer "argumento de dirección", o guión de tomas:

## Acto primero

Títulos de introducción. Un minuto y medio de música (tema: el canto de Chapaiev, *Botín negro*).

ESTUDIO. IZBA Nº 1. CUARTEL GENERAL DE CHAPAEV.

Furmanov se despierta con una impaciente sacudida de cabeza, y se levanta prontamente de un salto.

En medio de la habitación se encuentra un hombre medianamente corpulento con el espléndido bigote de un sargento mayor.

Mira con atención al hombre que acaba de entrar y que dice, simplemente: *¡Hola! Yo soy Chapaiev.*

Furmanov, no enteramente despierto, con una mano se levanta los pantalones y le tiende la otra a Chapaiev: *¡Hola! Yo soy Furmanov, enviado a usted como comisario de división.*

Los labios de Chapaiev dibujan una sonrisa irónica: *Ya sé...*

El último guión de filmación, preparado para los segundos exteriores de verano, cambia el planteo de este encuentro:

*Acto primero*

Baja de una colina, derecho hacia la cámara, una *troika*.

Se dirige a un grupo de hombres que se acercan corriendo, algunos sin rifles, unos pocos descalzos.

La *troika* se introduce en el grupo. Un hombre se pone de pie: ¡*Paren! ¿Adónde van?*

El grupo rodea el carruaje de su querido comandante. Es Chapaiev. Uno de los hombres casi sin aliento "informa": ¡*Los checos nos sacaron de la granja!*

Chapaiev se da vuelta hacia él: ¡*Checos? —¿Y dónde está tu rifle?*

El guerrillero sacude las manos embarazado hacia la dirección desde donde ha corrido junto con los demás: ¡*El rifle está allá!*

Y comienza a correr de vuelta a la granja, hacia los checos.

Gestos de Chapaiev que grita al conductor: ¡*Vamos! ¡Vamos a ver!*

El grupo lo sigue; uno de los que corren, más débil, se agarra y queda colgado del guardabarros.

A lo largo del camino llega un montón de guerrilleros en retirada.

Frente a ellos aparece una nube de polvo --se aproxima. Los guerrilleros se detienen y uno de ellos reconoce la *troika*.

¡*Chapaiev!*

Y el grupo se da vuelta para correr con el carruaje.

La *troika* y el grupo que corre, y que aumenta como una bola de nieve, arroja al piquete checo y fuerza la entrada a la granja. El conductor detiene el vehículo: es Petka, el fiel asistente de Chapaiev, quien monta la ametralladora. Se esfuma.

En la granja recuperada, sobre un pequeño puente debajo del cual los embarazados guerrilleros están sacando sus rifles y ametralladoras, Chapaiev y Furmanov se encuentran por primera vez. Un elemento común de todas las versiones de ese comienzo es un humor ligero, ingrediente importante de la película terminada.

La primera versión del argumento fue leída en el apartamento de Illarion Pevtzov, a quien los Vasiliev le habían propuesto el papel de coronel Borozdin, comandante de los ejércitos de Kolchak enemigos de Chapaiev. Entre los presentes en esa primera lectura se encontraba Boris Babochkin, alumno de Pevtzov, a quien se había pensado confiar, privadamente, el papel de Chapaiev, pero se le había ofrecido ("como prueba", dijo más tarde Sergei Vasiliev) el del asistente Petka. Babochkin, actor del Teatro Dramático de Leningrado, había desempeñado pequeños papeles en el cine. Se sintió emocionado por el argumento:

Los dos Vasiliev leían por turno. Georgi Vasiliev cantaba las canciones. En su primera versión, el argumento era tan largo que nos sentamos desde las diez de la noche hasta las tres de la madrugada. El

material era tan fascinador, íntimo y emocionante, que ya contenía la semilla del futuro éxito de la película. Esa misma noche, al volver a casa, les mostré cómo llevaría Chapaiev su gorra y les sugerí a los Vasiliev la canción del *Botín negro*. Francamente, la imagen de Chapaiev me resultaba clara, pero Petka, que yo debía interpretar, no se me presentaba tan fácilmente a la imaginación. Sin embargo, acepté encarnar a Petka, pues los intereses de la película eran ahora míos. No se me ocurrió que se me propondría representar a Chapaiev. Yo solo les insistí a los Vasiliev que no se equivocaran al confiar ese papel. Estaba ansioso de que persuadieran para ello a Imelov. Al describir a varios candidatos como inadecuados, y sin propósitos ulteriores, les mostré cómo este o aquel actor manejaría el papel. Me pidieron que ensayara la caracterización, de modo que me puse la gorra y los mostachos del comandante. Pocos días después firmé el contrato para el papel de Chapaiev.<sup>5</sup>

La memoria de Babochkin contiene el único relato publicado de la filmación de *Chapaiev*, en el que se refiere francamente a las "discusiones interminables" con los Vasiliev sobre la interpretación de su papel, sobre el valor de los ensayos, etc., "y yo lamento mucho no haber podido convencerlos sobre mi modo de pensar". Los primeros exteriores en el campo del Volga de la división 48ª se perdieron casi totalmente: mucha lluvia y poco sol. Solo una escena de esta labor del verano se mantuvo en la película terminada: la separación de Furmanov y Chapaiev, en la cual el cielo cubierto agrega a la escena un tono de tristeza. Una de las mejores ideas de la película, la "escena de la patata", fue hallada accidentalmente ese verano:

En el verano de 1933 estábamos sentados en la choza de una granja en la aldea de Marino Gorodishche, esperando el sol —ocupación usual en esa temporada—. La pacífica choza se había transformado en uno de nuestros escenarios, el cuartel general de los guerrilleros rojos... Sobre la mesa había granadas, cinturones de balas... Mientras tanto, esperábamos que la mujer del granjero nos trajera una hospitalaria bandeja con patatas cocidas. Cuando las volcó sobre la mesa, una muy fea, toda protuberancias y de piel rugosa, rodó frente a las otras. Alguien dijo, "Ahí va el destacamento en orden de marcha, y haciendo cabriolas frente a él en su fiero corcel está el comandante." La mujer colocó algunos pepinos sobre la mesa. "Ah, y aquí llega el enemigo", agregó otro.<sup>6</sup>

La película está basada en esos detalles aislados, pero vívidos, domésticos y habitualmente humorísticos. Hasta el papel de Ana, la novia del artillero Petka, es presentado sin toque sensiblero. La fotografía de Sigaiev (asistente y fotógrafo de galería en *Octubre*) es del mismo modo simple, natural y eficiente. La relación central, entre Chapaiev y Furmanov, presenta una fricción casi constante que ilumina ambos caracteres igual que el tema básico de la película: el papel del Partido

Comunista en la guerra civil. Nada parece esquemático. Hay una repetida acentuación sobre la falibilidad humana que algunas veces eleva el coraje dentro y fuera de la película, sin disminuir los rasgos del legendario héroe ruso en el papel de Chapaiev. También el enemigo, representado por el coronel Borozdin, es mostrado con una sutileza que magnifica su efecto despiadado: por ejemplo, en la escena de la "Sonata Claro de Luna" en que mientras él toca el piano, la sirvienta que limpia el piso al ritmo de la música descubre la condena firmada de su hermano. Existe una contradicción similar entre la belleza y la crueldad que fue la idea básica de la primera película de los Vasiliev, *La bella durmiente*.

Entre el verano perdido y el segundo verano de exteriores extremadamente productivo, la versión final del guión había sido determinada, y completada la labor en el estudio. El montaje, calculado desde el comienzo por esos directores educados en la sala de compaginación, se realizó sin dificultades. Como evidencia de su concentración en la forma final con exclusión de las tomas individualmente efectivas, se encuentra la reacción de Babochkin en la famosa escena del "ataque psicológico", que "me produjo el efecto más deprimente cuando el metraje sin cortar fue proyectado". La escena finalmente compaginada ha sido comparada con las tropas que descienden la escalinata de Odesa en *Potemkin*.

Eisenstein, a quien nadie le agradeció ser el primer guía de los Vasiliev, no escatimó alabanzas a *Chapaiev*, y lo señaló como el primer ejemplo, el modelo, de un tercer período de la historia cinematográfica soviética, que sintetizaba la película de masas del primer período con el segundo (o sonoro) de historias individuales y naturalistas. Toda la educación de los Vasiliev los había preparado para esta victoria deliberada, pero faltaban algunos elementos geniales que hicieran su obra posterior tan memorable u original. Después del éxito de *Chapaiev* su tentación, en la que fueron alentados por todos, fue repetir ese éxito más que descubrir nuevos *Chapaievs* (error que nunca cometió el creador de *Potemkin*).

El beneficio más inmediato de *Chapaiev* fue dar una razón y un enfoque al cercano décimoquinto aniversario del cine soviético, a partir del decreto de Lenin de agosto de 1919, en que se transfirieron todas las industrias cinematográficas al comisariato del pueblo. A los organizadores de esa celebración la llegada de *Chapaiev* en ese momento les debió parecer una dispensa divina, pues proporcionó una soberbia cumbre tanto a la fiesta de enero como al Primer Festival Internacional de Cine que se realizó en Moscú un mes más tarde. En prepara-



ción para la celebración, la Dom Kino (Casa del Cine, para trabajadores de ese gremio) presentó una revisión histórica del cine soviético con una serie de exhibiciones en diciembre, durante las cuales vi algunas películas completas y fragmentos de otras que yo había perdido en las proyecciones escolares, en el Museo de la Revolución o en cualquier cine. En esas exhibiciones de Dom Kino vi *El padre Sergio* de Protazanov; éste, junto con *La dama de pique* que conocí en el GIK, me dio una idea más clara de la importancia de sus películas recientes. Al cierre de las conferencias creadoras estas exhibiciones retrospectivas continuaron durante el mes de enero, sobre los sectores especiales de películas para niños, dibujos animados, y películas militares, instructivas y de expediciones.

La celebración comenzó con la más ambiciosa conferencia sobre problemas de creación y se inició el 8 de enero. Aunque en forma desagradable para Eisenstein, que pareció ser el principal blanco de las críticas, hubo un planteo franco de los problemas fundamentales. Cuando Eisenstein preparó su primer discurso en la conferencia para su publicación, destacó con énfasis una ansiedad, que recibió poca publicidad, y que la discusión sacó a luz:

Mucha gente cree que el desarrollo progresivo del cine soviético se ha detenido. Hablan de retroceso. Esto es, desde luego, un error. Y una circunstancia importante es subestimada por los fervientes partidarios del viejo cine mudo soviético, que ahora contemplan asombrados cómo aparecen película tras película que en muchos aspectos son formalmente semejantes al cine extranjero. Si en muchos casos se ha observado por cierto una opacidad en el brillo formal a que están acostumbrados los amigos extranjeros de nuestras películas, ésta es la consecuencia de que nuestra cinematografía, en su etapa presente, está totalmente absorbida por otra esfera de investigación y profundización... con tendencia a la profundidad y ampliación de la formulación temática e ideológica de cuestiones y problemas dentro del contenido de la película...

El cine soviético está pasando ahora por una nueva fase de bolchevización más clara aún, una fase de una militancia ideológica y esencial.<sup>7</sup>

La esencia de este informe era una revisión del paralelo con ciertos métodos fundamentales de otras artes y ciencias. A través de muchos discursos y discusiones, a menudo totalmente personales y emotivos, se podría a veces sospechar que una observación amarga acerca de Eisenstein se origina en la conciencia del que habla respecto de la actitud de Shumiatski hacia este artista "difícil". Sin embargo en esta etapa de la disciplina administrativa de Eisenstein se aportaron algunas sinceras expresiones de compasión y temor, como el discurso apasionado de Dovzhenko:

Cuando escuché el informe de Eisenstein temí que supiera tanto y su mente fuera tan lúcida, que nunca haría otra película. Si supiera tanto como él yo moriría literalmente. (Risas y aplausos.) Lamento que ustedes rían... Temo que su laboratorio pueda desbaratarse por una confusión abrumadora de materiales complicados, misteriosos y enigmáticos.

Estoy convencido de que en muchos aspectos más bien que en uno solo su erudición lo está matando, ¡no!, perdón, no quise decir eso; quise decir desorganizándolo...

Sergei Mijailovich (D. se dirige a él): si no produces una película por lo menos en un año, entonces por favor ya no la produzcas. No la necesitaremos nosotros ni tú...<sup>8</sup>

El cine soviético no había conquistado nunca tanta atención pública como el 11 de enero de 1935, en que recibió bienvenidas y cumplidos de Stalin, Kalinin y las principales organizaciones partidarias citadas en todos los diarios del Soviet, se realizó una ceremonia en el Teatro Bolshoi esa noche, parecida a la de los premios de la Academia de Hollywood, sin chistes. No recuerdo cómo conseguí ser admitido a esas solemnidades, pero estuve en ellas. Perdí los aspectos positivos de esa ocasión, porque la nueva fase del castigo de Eisenstein oscureció la celebración, exactamente nueve años después de la primera exhibición de *Potemkin* en esa sala. Cuando se anunciaron los premios, su nombre no estaba entre los que recibieron la orden de Lenin: el estudio de Lenfilm, sección Leningrado "por la producción de películas de distinción ideológica, artística y técnica" obtuvo la primera recompensa, seguido por Shumiatski, Gruz (director del Monopolio Foto-Químico), Tager, Pudovkin, Ermler, G. Vasiliev, S. Vasiliev, Dovzhenko, Kozintsev y Trauberg. Varios administradores recibieron la orden de la Bandera Roja del Trabajo, incluso Valeri Pletniov, que estuvo una vez asociado a Eisenstein en el Proletkult, y ahora era ayudante de Shumiatski, Iukov, otro ayudante a cargo de las películas de ficción, Dzuni, director de Armenkino, y (Nº 14) K. M. Shvedchikov, "primer organizador y miembro del directorio de Sovkino". Tampoco estaba el nombre de Eisenstein entre los que fueron premiados con la orden de la Estrella Roja: Vertov, Kavaleridze, Bek-Nazarov, Blioj y Aleksandrov. Yo sentía que todo el mundo observaba al hombre que estaba en el escenario y que no había sido nombrado todavía. Él se limpió la nariz en un signo que entre el público solo reconoció Attasheva; era su código por "je m'en fous". El título de Artistas del Pueblo se le concedió a Gardin y Babochkin. Se otorgó el título de Trabajador Artista Distinguido a Zarji, Eisenstein, Tisse, Kuleshov, Preobrazhenskaia, Protazanov, Roshal, Tarich, Shengelaia, Iutkevich, Golovnia, Andrei Moskvín, Piotrovski (como productor en Lenfilm); Enei (decorador), Poselski y Kaufman; una compañía honrosa,

por cierto, pero nadie dejó de notar la cachetada pública a Eisenstein. Se entregó el título de Artista Distinguido de la República a veintiséis artistas, en especial actores y actrices, pero incluyendo a V. Petrov, Ptushko, Shub, Barnet (identificado como actor), y Iulia Solntseva, anteriormente actriz (en *Aelita*, *La cigarrera*, etc.) y ahora bella esposa y asistente de Dovzhenko. La última categoría de la lista de recompensas fue la de pensiones y jubilaciones —a Perestiani, Sabinski y Janzhonkov entre otros— hombres que eran realizadores maduros antes del decreto de Lenin. El resto del programa de la noche: felicitaciones del ejército rojo, de los artistas de todos los medios y de los teatros de Moscú, concluyó con el tercer acto de *El lago de los cisnes*, y fue el anticlímax del drama personal de la conmemoración,<sup>9</sup> que yo informé pocos días después:

Él no ha tomado tan fácilmente el desprecio de la no concesión de la orden de Lenin. Y la repulsa no le ha hecho ningún bien ni a él ni a su labor. ¿Qué se ha dicho sobre esto en América? En lo que a mí respecta, el incidente ha tenido un efecto de enfriamiento en el festejo de los quince años del cine soviético. Todo lo vinculado con ese aniversario ha sido manejado con mano generosa pero sin tacto.

En la sección final de la conferencia sobre creación, Eisenstein mostró algo de su vieja fuerza de lucha y polémica:

Ninguno ha tenido que escuchar aquí tantos cumplidos sobre sabiduría petulante como yo. Casi todos hablaron sobre ese tema con facilidad: "Querido Sergei Mijailovich... lo que está haciendo en la academia y en su estudio es un desatino. Usted tiene que producir películas. Toda su labor restante no significa nada".

Comprendo la importancia de producir películas, y las produciré; pero también sé que el trabajo de realizar películas debe marchar paralelamente con una intensa labor teórica y de investigación...

Deseo tocar un tema sobre el que nadie habla abiertamente y que molesta a todos... Deseo hablar sobre el punto del anuncio del gobierno relativo a las recompensas honoríficas, y que me atañe... Yo lo interpreto en este sentido: El *quid* está —y ustedes lo saben— en que durante varios años no fui contratado para la producción de películas y que considero esa decisión como una señal del partido y el gobierno de que debo volver a ella...

Camaradas, hoy ustedes me han dado mucho crédito por mi cerebro. Se haya referido o no a mí el camarada Iutkevich les pido que este día me den crédito por un corazón. (Gran aplauso.) En sus observaciones, afirmó que películas como *Potemkin* han sido hechas con la sangre del corazón, y lo que ahora les digo está destinado a poner fin a todos los chismes y comentarios sobre alguien que ha sido pasado por alto y subestimado...

Ustedes saben que he discutido y disputado con el camarada Shumiatski a través de nuestros discursos y la prensa, pero ayer, en la reunión destinada a los que fueron honrados por el gobierno, todos abrazamos al camarada Shumiatski, y Ermler dijo que esto abre una nueva etapa en toda nuestra labor...<sup>10</sup>

Estaba determinado a realizar otro esfuerzo para superar todos los antagonismos, para poder crear de nuevo; en la primavera tenía que hacer otro anuncio.

Antes del festival cinematográfico internacional de fines de febrero, apareció felizmente *La juventud de Máximo* para contribuir a sostener con *Chapaiev* la reputación del nuevo cine soviético y de Lenfilm. Aunque *Máximo* y las dos películas siguientes de Kozintsev y Trauberg fueron terminadas en un período de cuatro años, merecen ser consideradas juntas: la trilogía de *Máximo* fue concebida como una unidad. El plan de hacer tres películas sobre un sintético partido obrero surgió de la insatisfacción causada por *Sola*, si vamos a trabajar con material humano, que éste sea central e importante.

Comenzamos a trabajar leyendo cuidadosamente las memorias de viejos bolcheviques... Con rapidez comprendimos que todas las experiencias previas en la llamada "aventura revolucionaria" cinematográfica —como *Diabliillos rojos*, *Traidor*, *El canario alegre*, etc.— no iba a ayudarnos ni en dramaturgia, dirección ni actuación.

Todos esos provocadores enigmáticos, aquellas efectistas huidas de la prisión, los subterráneos secretos y el resto de los arreos románticos, no solo no surgían de los documentos de la actividad revolucionaria, sino que eran realmente deformaciones de ese material, y se adaptaban imágenes de bolcheviques a los héroes de aventuras ficticias.<sup>11</sup>

Junto con su búsqueda de una representación dramática verdadera de las actividades revolucionarias y subterráneas se encontró, también, una nueva forma dramática. Su relato es una serie flotante y libre de episodios que a menudo parecen elegidos en forma accidental o arbitraria, y que dejan posiblemente muchos episodios centrales de la vida de Máximo sin mostrar. Pero este evidente proceso selectivo aumenta el placer que produce la película, pues está construido sobre dicha selección artística —de palabras, gestos, caras, momentos—. Comenzada como una biografía sintética (el guión se llamó al principio *Bolchevique*), la película se convirtió gracias a este proceso selectivo en la individualización del personaje de Máximo. Este ser alegre, fuerte, ágil, testarudo y confiado ya no es "típico": es simplemente Máximo. En busca de una canción para él, pasaron un mes escuchando los repertorios de los intérpretes de acordeón de la zona. Boris Chirkov, en el papel de Máximo, ensayó cada canción aceptable; cuando oyeron "Girando y dando vueltas el globo azul del cielo", estuvieron de acuerdo en que era su canción, y la elección, a su vez, hizo que el personaje de Máximo se convirtiera en el más claro para todos.<sup>12</sup>

El cuidadoso proceso de selección continuó hasta la presentación misma de la película. Trauberg ha contado cómo, en el

montaje, se sacrificaron secciones completas, y cómo nunca dejó de preocuparse por algunas partes que fueron incluidas:

La película comienza con elegantes trineos que corren en la víspera del nuevo año (1910). Este era un comienzo de efecto, pero sin embargo siempre tuvimos muchas dudas acerca de esos trineos. Se presentaban muy bien, aun a un público de viejos bolcheviques, pero cada vez que yo los veía corriendo, experimentaba un ligero estremecimiento, como si se tratara de un detalle que siempre hubiera deseado omitir pero que nunca había podido hacerlo. Y del mismo modo no solo los trineos sino otras cosas, especialmente en el prólogo.\* Muchas cosas, después de ser filmadas, se desecharon, pero algunas están todavía allí para atestiguar la lucha conmigo mismo.<sup>13</sup>

Kozintsev le dijo a Pudovkin que ellos habían realizado ensayos para la película en una forma que también pone de manifiesto el proceso selectivo. En vez de arriesgar los efectos mecánicos del método de ensayo de Kuleshov, prefirieron preparar a los actores en episodios que no iban a ser filmados (episodios posiblemente tan vitales como los que mostraron). Esta concentración en partes de cada papel fuera de la acción de la película fue sugerida por los preliminares de Stanislavski en el moldeo de un personaje. La música, también, fue deliberadamente reducida en su amplitud. Se usa a Shostakovich solamente en el prólogo; el cuerpo de la película depende de canciones y acordeones, posiblemente dentro del ámbito musical correspondiente a los sitios reales de la acción, los barrios bajos de San Petersburgo. Hasta la fotografía de Moskvin muestra un nuevo énfasis por el foco —proceso selectivo desde otro plano—. Otra decisión hábil fue la fotografía que Moskvin hizo de edificios y calles: para que se vieran a través de los impacientes y voluntariosos ojos de Máximo (el ataque de la policía a la manifestación se produce debajo de una gigantesca pared con un anuncio para “Píldoras Ara”). Sin embargo se trató constantemente de evitar los efectismos fotográficos. No existe una sola toma virtuosa que pueda ser aplaudida por sí misma.

La película terminada tiene, en esencia, un propósito tan instructivo como el material similar de *Huelga* de Eisenstein, que muestra el aumento de organización y heroísmo entre los trabajadores espías. La alegría y sutileza de los primitivos

\* El molesto prólogo, en el que Máximo no aparece, muestra la organización subterránea social democrática en el período de la reacción, e introduce a los dos experimentados obreros políticos, Polivanov (interpretado por Tarjanov) y la acomodable Natasha (encarnada por Valentina Kibardina). Un guión primitivo del prólogo, publicado en *Sovietskoe Kino*, n° 9, 1933, que fue totalmente rehecho, no menciona los “trineos elegantes”.

métodos cinematográficos han sido transferidos en gran parte a sus personajes por Kozintsev y Trauberg, y sin embargo el estilo muestra el mismo espíritu y agudeza con que fueron inventados Máximo y Natasha. La reconstrucción del pasado reciente se hizo ligeramente, pero con acritud, con poco de lo esperado. En el divertido tratamiento de temas serios (como el registro a que es sometido Máximo por la policía, o la del "grupo de estudio" de Natasha), *La juventud de Máximo* venció a la lección de humorismo de *Chapaiev*.

En *La vuelta de Máximo*, él es un revolucionario bolchevique totalmente formado que trabaja en los meses anteriores a la guerra. Para evitar las caídas dramáticas producidas por una simple ilustración de la historia del partido durante los años en que los diputados socialistas eran elegidos a la Duma para ser luego enviados a Siberia, Kozintsev y Trauberg solicitaron la ayuda de Slavin, el dramaturgo, para esta segunda parte de la trilogía. Sin embargo, su propio método imaginativo de ensayo continuó siendo un factor importante. La nueva figura del escribiente Dimba, rey del billar en San Petersburgo (interpretado por Zharov), surge enteramente de los archivos de los diarios de 1914. El drama de la lógica contra la historia en la Duma provino de los registros de ese cuerpo. Y su original método de ensayo continuó:

Un estudiante menchevique, interpretado por Merkuriev, figuraba en nuestra escena de una reunión secreta. Mientras él leía sus líneas no sucedía nada característico en particular. De este modo imaginamos su ambiente, la forma en que vivía. Una sucia buhardilla, durante años sin ventilar, llena de humo frío de cigarrillos. Sembrada de puchos. Bajo los pies, restos de viejos periódicos, trozos olvidados de salchichas de Bolonia, latas vacías. En un lecho increíble yace una persona sucia y sin afeitar, envuelta en un gastado sobretodo. Está leyendo a Kautski. Nada de esto estaba en el argumento. Pero de ello surgió la imagen del estudiante de teología que puede citar a Marx de memoria sin entenderlo. De un fumador empedernido, nervios rotos, mal gusto en la boca, se obtuvo la impresión general de un cerebro turbado. Cierta timidez y malicia, palabras confusas y dicción poco clara. Y así una escena que nunca escribimos ayudó al actor a una comprensión más explícita de su imagen total.<sup>14</sup>

El período del último \* film de la trilogía de Máximo, *El lado de Viborg* (barrio de los obreros de Petrogrado), abarcaba desde el momento de la toma del Palacio de Invierno hasta la

\* Al fin de la trilogía, Chirkov no terminó con Máximo; se había identificado de tal manera con el papel a los ojos del público (no del todo satisfecho) que entró en el *Gran ciudadano* como un Máximo más viejo (ahora en el Comité Central de Control) y durante la guerra volvió con su canto una vez más a la pantalla.

dispersión de la Asamblea Constituyente. El tema de esta parte es la pregunta de Lenin, "¿Pueden los bolcheviques mantener el poder gubernamental?" Dos retratos, esbozados en esta película, iban a transformarse en algo sólido e inamovible durante años en las películas soviéticas: el retrato de Lenin por Maksim Strauch (compartido al mismo tiempo con el retrato de Lenin de Shchukin en las películas de Romm) y el más sólido de Stalin, por Mijail Gelovani. En *El lado de Viborg* la prosa realista de la trilogía continúa hasta el final, sazónada todavía por la elección exacta que Kozintsev y Trauberg hicieron de palabras e imágenes para su peculiar rama de "prosa". Máximo queda a cargo del Banco del Estado (como comisario político); los nuevos deberes de Natasha como juez requieren toda su vieja habilidad para las emergencias; hasta el alegre rey del billar lleva vida más seria como "activista" anarquista. Todos los ampliados problemas de esta película han embotado también su estilo. En *La vuelta de Máximo* el especial humor cinematográfico con su viejo toque del grotesco del FEX que se encuentra en la primera parte ya había disminuido ante las crecientes responsabilidades de la película (y de Máximo). Y hay pocas escenas en *El lado de Viborg* que perduran en la memoria tanto tiempo como la sustancia total, tres años antes, de la *Juventud de Máximo*.

En el Festival Cinematográfico Internacional de Moscú, a fines de febrero de 1935, *La juventud de Máximo* compartió la atención de los visitantes extranjeros con *Chapaiev*. La cortesía y diplomacia cedió ante el orgullo del jurado ruso, que dio el primer premio a Lenfilm, para agregar a su orden de Lenin. De las películas extranjeras que competían (estrenadas después del Festival de Venecia de 1934), el segundo premio lo obtuvo *Dernier milliardaire* (*El último millonario*) de Clair, y Walt Disney el tercero. Desde el viaje de Pickford-Fairbanks, los visitantes de Moscú habían sido en especial americanos: Cecil De Mille en busca de un nuevo tema,\* o Lewis Milestone para aclarar sus derechos sobre una novela de Ehrenburg (película no realizada), pero el Festival atrajo gente de cine europea y contribuyó al negocio del cine soviético en las pantallas de esos países. Si ésta, como parte de la celebración del décimoquinto aniversario, fue una idea de Shumiatski, se trataba de la más destacada realización personal de su administración.

\* "Pies —pies en marcha— millones de ellos que marchan sin cesar", así trató de explicarme lo que sentía. "Si alguna vez hago una película sobre la nueva Rusia, ése será el *motivo* —pies cubiertos de cuero, de trapos, desnudos, pero todos marchando, moviéndose, fluyendo— ¡Pies!" EUGENE LYONS, *Assignment in Utopia* (1937).

Inevitablemente, este éxito lo llevó a proyectos más grandiosos y a su caída.

Hubo un momento especialmente punzante para Eisenstein en el Festival. Parte de *¡Viva Villa!* de la MGM había sido filmada en el establecimiento de campo que él había usado para la historia de "Maguey" de *¡Que viva México!* —amargo recuerdo de la película que quedó fuera de su alcance—. Y la secuencia de las batallas revolucionarias de *¡Viva Villa!* mostraba detalles planeados por él para la no realizada última historia, "Soldadera", carros alquilados que llevaban soldados, sus familias y todas sus vidas y esperanzas. Lo que Jack Conway hizo con este material estaba lejos del gran concepto de Eisenstein, pero éste siempre manifestó su afecto por esta película menor y hasta tomó un episodio de ella (el juicio de muerte) para sus estudiantes de dirección. Hubo rumores de que Sinclair había vendido algún metraje de fondo a la MGM, pero si lo hizo no se utilizó; no hay ni un pie de la fotografía de Tisse en la película, aunque a menudo se refleje la admiración que James Wong Howe tenía por aquél.\*

Los esfuerzos de Shumiatski para competir comercialmente con las películas extranjeras lo condujeron al envío de una delegación, que él mismo encabezó, a Europa y América en el verano de 1935. Algunos delegados (los Vasiliev, Raizman y Shorin) volvieron a la Unión Soviética sin ver Nueva York y Hollywood, donde Shumiatski, Ermler y Nilsen hallaron un antagonismo más organizado contra ellos que el que habían esperado, después de que se les habló del aumento de popularidad y circulación de las películas soviéticas en los Estados Unidos. Precisamente este hecho del aumento de popularidad debía haberlos advertido sobre una probable hostilidad. Después de leer las críticas de *Tres canciones de Lenin* hechas en Nueva York, el principal semanario comercial *Motion Picture Herald* publicó tres páginas espantadas, que comenzaban así:

Las pantallas americanas, ya sobrecargadas con sus propios pecados y enfrentadas con los interminables problemas de regulación política, impuestos y maleficios generales de todas clases, ahora inconscientemente agregan la complicación de la red de propaganda tejida en Moscú sobre la causa del caos y la Tercera Internacional.<sup>15</sup>

La prensa Hearst desarrolló esta campaña: después del estudio del *Motion Picture Herald*, publicado el 23 de febrero de 1935, "Películas soviéticas exhibidas en 152 salas de los

\* Rumores similares sobre la venta de metraje de *El chico de España* se basan en el estudio que hizo el equipo proyectando el material de la corrida de toros de Tisse.



EE.UU.", un loable informe verdadero (en cuatro páginas) del "American", de Hearst. (6 de marzo de 1935), describía a sus lectores el "pulpo multiarmado en Moscú":

El propósito inconfesado es la completa aniquilación de los Estados Unidos de América y sus instituciones democráticas y la sustitución por la dictadura del proletariado, la completa destrucción de la libertad personal, y, por último, como consecuencia, LA TRANSFERENCIA DEL CUERPO NACIONAL DE LEGISLACIÓN DE WASHINGTON A MOSCÚ. (!)

El último paso de propaganda en este intento de Rusia de conquistar América fue dado en el campo del cine.

La delegación soviética concurrió a almuerzos agradables y banquetes decorosos en ambos lados del continente, pero pocas negociaciones concretas se llevaron a cabo aparte del intercambio de noticiarios y conversaciones con Hecht y MacArthur (posiblemente tomándole el pelo a Shumiatski) sobre una serie de películas para ser producidas por ellos en Rusia. El efecto más visible que la expedición tuvo sobre la historia del cine soviético fue perjudicial: mostró a Shumiatski un ideal industrial, un método de fabricación que envidió y procedió a adoptar tan pronto como fuera posible, o un poco más rápidamente que lo posible, como sucedió.

Una excursión más productiva al exterior fue la de los cameramen Ieshurin y Zeitlin, a Francia para filmar las ceremonias del jubileo de los Lumière en octubre de 1935; antes de regresar a su país, había comenzado la invasión de Abisinia por Italia y ellos llevaron sus cámaras allí —los primeros cameramen soviéticos que registraron una guerra fuera de sus fronteras—. \* Era un sangriento preludio de una tragedia más profunda que tendría lugar al año siguiente en España, adonde los cameramen Roman Karmen y Boris Makaseiev volaron, para registrar la defensa de la España democrática.

Las películas de los estudios recorrían también espacios cada vez mayores, hasta los rincones no alcanzados hasta entonces del territorio soviético y aún más allá. Vladimir Schneidrov, adiestrado en la expedición cinematográfica documental (*Pamir, El-Iemen, Gran Tokio*), aplicó su experiencia a un género más solicitado:

En 1934 decidí hacer mi primera película con actores. Elegí la aventura, pues las películas de este género no habían sido hechas previamente en la URSS. Después de ocho meses de trabajo terminé una aventura parlante titulada *Lago dorado*... El escritor, A. Peregodov,

\* En una proyección de la London Film Society de esos noticiarios soviéticos sobre la guerra de Abisinia alternados con otros italianos, se obtuvo un efecto llamativo.

vivió y trabajó en mi expedición en la distante *taiga* del Altai. Escribió el argumento en el lugar...<sup>16</sup>

Esta práctica hizo que la historia resultara más aventurera y efectista que con buen sentido o forma. Pero tuvo éxito, y la segunda película de Schneiderov, *Julbars*, fue más controlada. Sus aventuras se desarrollaban entre los guardias en la frontera entre Tadjikistán y Afganistán; el héroe era un perro de policía, pues Schneiderov esperaba repetir en Rusia el éxito de Rin-tin-tin. Una película más nacional, ubicada en la región judía de Siberia de Birobidjan, fue *Buscadores de felicidad*, dirigida por Korsh. La novedad de su ambiente contribuyó tanto a su éxito en América como el apasionado relato y la cálida interpretación. La película más exótica de esta época fue encargada por la república de Buriat-Mogolia. Realizada en dos lenguas (ruso y mogol) por Ilia Trauberg y un equipo tomado en préstamo en Leningrado, *Hijo de Mogolia* no puede ser llamada la primera película de ese origen, pero por cierto es la más entretenida que he visto. Trauberg y los autores hallaron un método cinematográfico para reflejar las formas folklóricas. Toda la película está presentada como una balada cantada y representada por un héroe: de los extraños lugares en que estuvo, las cosas que vio y encontró, y su lucha con las fuerzas del mal en sus varias formas. Siven, un pastor mogol, pierde su ruta durante un huracán y se encuentra en la Manchuria controlada por los japoneses, donde se escabulle y acosa a los japoneses y al gobierno títere. Simple, casi ingenuo cuento, que está lleno de ideas y acción: un experimento valioso. En esta época se realizó una excursión, de ningún modo la última, en el espacio exterior y la ciencia-ficción, con *Viaje cósmico*.

En el período que siguió de inmediato a los excesos locales contra grandes sectores de la población campesina en Rusia y Ucrania, se necesitó coraje e interés para hacer películas sobre el problema campesino. Aparecieron dos destacadas, casi al mismo tiempo, a principios de 1935, y sería difícil hallar dos producciones menos parecidas. En la punta de una escala estilística: *Campesinos*, de Ermler; y en la otra, *Ladrones*, de Medvedkin.

*Campesinos* fue la película de Ermler más realista que se puede citar. El término "naturalismo", aunque se aplicó a una obra comparable de Zola, parece demasiado suave para esta película apasionada y terrena sobre odio, amor y desesperación. En *Contraplano*, posiblemente obstaculizado por colaborar con los méritos de otros o por la novedad del sonido, Ermler había realizado una película menos audaz de lo que se podía esperar por su obra muda, pero en *Campesinos* fue tan cruda y valiente como lo pedían su conciencia y su tema. Él vivió en una granja

colectiva durante un año con los coautores de su argumento, Bolshintzov y Portnov; y su película tocaba los aspectos más fundamentales de las dificultades de los campesinos. Alguno puede llamar "repetente" a su película, pero nadie puede acusarla de evasiva. Presenta toda la exposición razonada del comunismo detrás del movimiento hacia la colectivización y la liquidación de los *kulaks* como clase. La película se desarrolla en un criadero colectivo de puercos. Una crisis de forraje conduce a una distribución de los animales entre los miembros. Ésta es una idea que el público, seguido por el representante del departamento político, descubre en Gerasim, un criador de ganado que había ocultado el hecho de haberse criado en una familia *kulak* ahora desposeída. Su cuñado, Iegor, antes un pobre campesino, es su instrumento involuntario. Hay un asesinato y un intento de asesinato antes de que Gerasim sea arrestado, y los engañados finalmente descubren sus motivos verdaderos. Ermler no hizo ningún esfuerzo para presentar esto en forma agradable o limpia. Hay una brutalidad de estilo que armoniza con este relato violento y su medio ambiente. La escena de la pasta rellena de carne requiere estómagos fuertes, no solo por los actores que engullen sudorosos en esta competencia de comida, sino para los espectadores también, cuando Ermler bruscamente detiene la escena con la entrada de Gerasim, que lleva la cabeza recién cortada del cerdo como premio. Éste es un lento choque y certero que resulta totalmente nauseabundo, en forma intencionada. Hay una escena más tradicional de violencia que está igualmente bien ejecutada: Gerasim vuelve de una loca carrera en un carro, efectuada para sacar a su madre del medio después de su inesperada aparición en su casa, y escucha con disgusto la conversación de su mujer sobre el futuro comunista del hijo que llegará, y la mata con una fuerza brutal tan realista que refleja el odio de Ermler por la clase de Gerasim. La película logra exactamente el efecto buscado por sus realizadores:

Mostramos la película en algunas granjas colectivas de Azov, provincia del mar Negro y en las provincias de Kiev y Moscú... Las organizaciones regionales del partido colocaron la discusión crítica de *Campesinos* en el orden del día de sus reuniones. Después de ver la película los campesinos me dijeron, "nunca hemos visto antes una película semejante sobre nuestras vidas, sobre nuestra lucha por las granjas colectivas. Su película es absolutamente verdadera respecto a la vida. Cuando la vimos, recordamos nuestras propias granjas colectivas y nuestros errores. Nos reconocimos en la pantalla." Esos comentarios fueron la recompensa más alta para la cooperativa que hizo la película.<sup>17</sup>

El único elemento realista de *Ladrones* se encontraba en sus ideas. De otro modo y visualmente (es una película muda) era una fantasía que no se detenía frente a nada para la comunicación de esas ideas. Medvedkin empleó la exageración, la farsa, el vodevil, el *burlesque*, el surrealismo (haciendo que la incursión de Aleksandrov en esa moda pareciera juvenil), hasta expresionismo y bromas pesadas. Es una de las películas más originales en la historia del cine soviético, que se destaca en particular por haber aparecido en su período más ortodoxo. Su historia —“cuento” sería más exacto— se puede citar tomándola de un trozo de publicidad: <sup>18</sup>

Una vez había un pobre hombre, Jmir. Durante muchos años esperó pacientemente una buena vida. Y cuando no se pudo aguantar más en la choza de Jmir, su dura mujer Ana lo echó para que buscara la felicidad.

Y Jmir halló una bolsa con dinero.

“¡Aquí está la felicidad!” gritó, loco de alegría. Y Ana y él fueron a comprar todo lo que les parecía esencial para obtener una vida feliz. Compraron un caballo para ayudar en las tareas de campo; un perro para cuidar su futura riqueza; una caja de seguridad para que los ladrones no pudieran robarlos; iconos, flores, gansos: en una palabra, todo lo que ellos habían visto a través de un agujero en la cerca de su rico vecino Foka.

Pero en forma alguna, a pesar de todos los esfuerzos de Jmir, no llegó la vida feliz. El caballo resultó ser un desvergonzado devorador y además perezoso. Se comió el techo de paja de la choza de Jmir y rehusó arar. Jmir trató de enjaezar a Ana junto con el caballo, pero no sirvió de nada.

Para colmo Foka, su vecino bien alimentado, medraba con Jmir. Lo alimentó, le prestó dinero, le dio semilla y anotó las deudas. Y cuando Jmir por último pudo levantar una cosecha, ésta desapareció totalmente en un abrir y cerrar de ojos, hasta el último grano, por los impuestos, intereses y deudas.

Jmir se apesadumbró. Además le robaron el caballo, y decidió morir. Comenzó a serruchar un ataúd. Pero los jefes zaristas se asustaron. Prohibieron a Jmir que se muriera y el gobernador decretó: “Azótenlo hasta que quede inconsciente. Pero asegúrense de que esté vivo”.

Se lo mantiene con vida para que haga la guerra y otros trabajos sucios que los jefes prefieren no hacer por sí mismos. Aun después de la revolución “Jmir rehusó obstinadamente creer que podría haber felicidad para él en la tierra. Por ese motivo Jmir fue el peor granjero colectivo”. Las cosas terminan con Jmir pero la lección queda para nosotros, igual que en *Campesinos*; las privaciones de Iegor (un personaje parecido a Jmir) evoca una piedad que se extiende a otras escenas. Resultaba extraño e hilarante mirar *Ladrones* con piedad y diversión a la vez, reír y comprender. La educación de Medvedkin

en el tren cinematográfico debe haber sido completa. Un ligero aire teatral en los decorados y vestimentas es superado por un efecto de hábil improvisación en todo momento: las máscaras alegres de los soldados reclutados y los velos transparentes de las hermosas monjas que recogen la última moneda de Jmir parecen toques impulsivos en un café literario.

Eisenstein también anunció una película sobre los campesinos y las granjas colectivas, y comenzó a trabajar en su siguiente película largamente esperada, en la primavera de 1935. El argumento era de Aleksandr Rzheshhevski; su idea y su título —*La pradera de Bezhin*—, de uno de los cuentos de Turgenev de *Relatos de un cazador*. Yo fui uno de los cuatro estudiantes vinculados a la producción como directores aprendices. Nuestro trabajo principal consistía en estar disponibles para todas las emergencias, recados y consultas. Mis deberes particulares residían en ayudar en la selección de los actores, tomar fotografía en excursiones a los exteriores, y llevar un diario de producción. Las siguientes citas fueron escritas en 1935 durante la producción de esa película:

El relato de Turgenev cuenta que perdió su camino de vuelta en una excursión de caza y pasó la noche ante una fogata mantenida por muchachos que guardaban las manadas de caballos. Las historias de fantasmas que les contó para mantenerlos despiertos revelan tanto acerca de la niñez campesina rusa de 1850 que fueron recordadas por Rzheshhevski cuando la Liga de la Juventud Comunista lo comisionó para que escribiera un argumento sobre el tema de la labor de granja hecha por los Jóvenes Pioneros (menos de doce años, edad mínima para Komsomols). Él fue a vivir a la pradera de Bezhin durante dos años para observar y registrar el contraste entre el niño campesino ruso que conoció Turgenev y el de hoy en día.

La figura central del argumento de Rzheshhevski fue moldeada sobre Pavlik Morozov (conocido en la película como Stepok), quien organizó tan bien a los niños para cuidar la cosecha, que el sabotaje planeado por su familia casi fracasa y mataron al chico, convertido en enemigo de su clase.

E. la describe como una película sobre niños y adultos para adultos y niños. Para ampliar el público infantil, prepara una segunda versión destinada a ellos, no distinta en cuanto a la historia, pero desarrollando todas las secuencias de acción y disminuyendo todo el complejo diálogo...

E. efectúa solo todo el trabajo del guión con consultas ocasionales con el argumentista y el *cameraman* (Tisse), discusiones sobre cuestiones musicales técnicas (con Gavril Popov, el compositor de *Chapatev*), de sonido, de regrabación (Bogdankevich y Obolenski están a cargo

del sonido), de fondo proyectado y otros trucos de cámara supervisados por Nilsen.\*

El río de dibujos, que era una parte normal de todas estas conversaciones privadas y meditaciones, se había convertido en esta época en una inundación. Había bosquejos para todo:

...para los movimientos de los cuerpos separados y los cuerpos reunidos en masa, para las ideas que se diseñan antes de ser incluidas en el argumento, para series de composiciones destinadas a mantener una parte de la narración con una clave determinada, para series que deben preparar un momento culminante, para caras que él está buscando y para las que ya encontró y que corresponden al esquema, para exteriores que había que buscar, escenarios para ser construidos, vestimentas, objetos, detalles, en fin, todo. Por prácticos que fueran esos dibujos, como ejercicio o como plan, la confianza de E. en ellos no es un estorbo (yo he visto más tarde dibujos de producción que eran usados como copias heliográficas, tanto en Moscú como en Hollywood). Los dibujos eran tan libres y elásticos como lo sería el argumento hasta filmarse la última toma. He visto pasar más de un día de filmación sin que E. se refiriera ni una vez al guión, tanto confía en las firmes imágenes mentales que guarda dentro de sí mismo. Dice que todos los planes están destinados a que uno esté preparado para las nuevas ideas que traerá la labor del día.

El proceso de la selección de actores comenzó en una enorme escala que no pareció sorprender a nadie, salvo a mí. Apparentemente la precisión de Eisenstein en este trabajo excedía a cualquier otro director soviético.

Dos días por semana, durante cuatro horas seguidas, los que han sido elegidos durante la semana por los ayudantes y agencias son filmados delante de él, cinco por vez; la segunda (su primera) selección se realiza y los elegidos son fotografiados y registrados. Los destinados a las escenas de masas son buscados con el mismo cuidado que los que deben encarnar papeles. De más de 2.000 niños los ayudantes eligieron 600, número que E. redujo a 200, y todavía el muchacho que debía interpretar al héroe no había sido encontrado. Ninguno había llamado suficientemente la atención de E. como para que se le hiciera una prueba cinematográfica. Attasheva, que trabajaba como asistente, fue enviada a Leningrado en busca de candidatos, pero Stepok no estaba tampoco allí. Crisis. La expedición debía partir en cualquier momento y Stepok era una parte vital del episodio que debía ser filmado en exteriores. De los cuatro personajes principales, solo se había decidido sobre uno: el padre del muchacho. En la primera lectura del argumento, se le confió el papel a Boris Zajava, director del Teatro Vajtangov, que no tenía experiencia cinematográfica previa.

\* Vladimir Nilsen estaba en ese momento completando su comprensivo y razonado examen del arte del *cameraman*, titulado *El cine, arte gráfica* (traducido al inglés por Stephen Garry). A lo largo de su libro Nilsen destacó la deformación artística como una necesidad expresiva del cine.

Y entonces, casi en la última presentación de chicos, E. vio a Vitka: "Él es Stepok". Tiene once años y es tranquilo, está interesado en las matemáticas pero no en el cine; es hijo de un chófer del ejército, Kartashov. Parece tener todo (y todos, incluso Rzheshovski) contra él: su cabello crece mal, la pigmentación insuficiente de la piel le produce manchas blancas en la cara y el cuello, y en la prueba su voz resultó áspera y sorda, hasta que se le dijo que nos propusiera un acertijo, y entonces puso de manifiesto una voz clara, delicada y casi apremiante. Solo E. pudo captar inmediatamente todos sus aspectos positivos, que más tarde resultaron claros para todos. Un maquillador resultó de cierta ayuda, pero lo que fue más importante, es que Vitka representó el papel como E. lo imaginaba, no como un actor, sino como un niño, como un "joven pionero", con una inteligencia rápida y amplia, un rostro expresivo y una sorprendente variedad de matices emotivos.

Mientras esperábamos a que volvieran del sur los exploradores de exteriores (el ayudante Gomarov y el administrador Gutin), aprovechamos la estación para filmar el corto prólogo poético: una evocación de Turgenev, árboles frutales en flor y chapiteles de iglesias. El 5 de mayo de 1935 se realizaron las primeras tomas de *La pradera de Bezhin* en el huerto de manzanas de Kolomenskoie, asociado a la memoria de Iván el Terrible.

Las primeras tomas fueron efectuadas con comprensión del ambiente de Turgenev y contribución a la historia de la literatura y el arte. En el despertar del romanticismo, ese autor fue atraído por los impresionistas, que a su vez se sintieron atraídos por los grabadores japoneses; la introducción de Turgenev del impresionismo en la literatura era la clave que el episodio necesitaba. Así como el escritor extrajo la esencia de un acento japonés ya logrado sobre el detalle y el aislamiento, con un perfecto ensamble dentro de una aparente selección caprichosa, de su estilo y ambiente se obtuvo un enfoque cinematográfico. El problema de esas primeras composiciones era mostrar al público cómo Turgenev veía las cosas a su alrededor. La impresión de este breve prólogo no debía ser la de hojear una colección de grabados japoneses y dibujos chinos, sino la de examinar, afectuosamente, los rincones y detalles de un paisaje iluminado por la última blanda luz del romanticismo, seleccionada por un artista fascinado por la mirada del Oriente.

Después de ver la aldea actual de la pradera de Bezhin, los productores habían decidido componer una aldea "fabricada", y utilizar la "geografía creadora" de Kuleshov para reunir los exteriores hallados en cualquier parte de la Unión. Cuando los exploradores volvieron, se anunció este plan: dos semanas en Armavir y en la granja del estado Stalin, donde debían realizarse las más grandes escenas de masas para el episodio del Camino Real, y luego alrededor de un mes en Jarkov, para filmar las escenas de este episodio, con la ayuda de la Planta de Tractores de ese lugar. Uno de los fines de Eisenstein, en el

esquema total de la producción, era probar que una buena película puede ser hecha eficiente y rápidamente sin pérdida (y quizá con ganancia) de valor artístico. Desde el triunfo de *Chapaiev*, los programas se habían alargado en forma ridícula y antieconómica.

El día 15 de junio a las seis de la mañana, siete de nosotros, incluyendo a Eisenstein y Tisse, partimos del aeropuerto de Moscú en un aeroplano que llevaba nuestras cámaras y aparatos, en vuelo hacia el sur y a las cuatro nos hallamos cerca del mar de Azov, sobre la granja del estado de la Unión, segunda en tamaño. El día siguiente y los siete posteriores fotografiamos a los mil trabajadores de dicha granja montados en tractores, segadoras, bombas de incendio, motocicletas, bicicletas, autos y camiones.

Nuestra jornada de labor comenzaba a las seis de la mañana; pues aunque Tisse no permitía filmar hasta que la luz del sol fuera suficientemente suave (alrededor de las diez), llevaba ese tiempo trasladarse al lugar de la filmación, prepararse para la jornada, y observar a Tisse introducirse en el agujero que había sido cavado en el camino para filmar diferentes combinaciones del tránsito arreglado la noche anterior. El día terminaba a las siete de la tarde, en el hotelito del *sovjoz*, donde nos aseábamos y cenábamos alegremente. Después de la cena diaria se realizaba una conferencia sobre lo efectuado en el día y los planes para el siguiente, en la habitación de E., con una canasta de frutillas en un extremo de la mesa y un cubo de cerezas (con los cumplimientos de los trabajadores del *sovjoz*) en el otro. "Bien, ¿hemos superado la marca establecida durante *Potemkin* cuando se hacían veinticinco tomas por día al filmar en la escalinata?" "No, pero cuarenta y cinco con las tres cámaras y la cámara manual, está también bastante bien." "No es bastante, no es bastante. No dejen que el viejo acorazado nos avergüence."

Pocas veces he experimentado una alegría como la de Armavir, cuando yacíamos boca abajo entre polvorientos repollos con varios centenares de caballos de fuerza golpeando a pocas pulgadas de distancia.

Aunque tres y a veces cuatro cámaras estaban filmando constantemente, muy pocas de esas tomas aparecerán en la pantalla en la forma en que son efectuadas. E. explicó el misterio: "Sobre la mesa de montaje el episodio será manejado en la misma forma en que un compositor trabaja sobre una fuga a cuatro voces. El material que estamos filmando aquí es solo una de las voces. Gran parte de él será utilizado para fondo proyectado y transparentes cuando se trabaje sobre la segunda voz —con figuras y primeros planos frente al fondo—. Por este motivo, las composiciones de Armavir son incompletas; se dejan espacios para colocar el segundo motivo de la imagen. La tercera y cuarta voces (o motivos) se hallan en el sonido, sonido y palabra" . . . , que aumentará hasta el punto culminante del encuentro en el camino real, donde el estruendo visual y auditivo se detendrá tan súbitamente



que el público se estremecerá, como cuando la detención inesperada de un tren.

Debido a que el episodio del Camino Real era la parte más difícil de la película, Eisenstein la había elegido para ser filmada primero, de modo que el resto pudiera ser construido alrededor de este punto culminante. Se produce en la parte media de la película, que abarca toda una jornada, desde la mañana de un día hasta el siguiente, el de la cosecha. El Camino Real en sí es uno de los repetidos usos del símbolo "camino"; al principio, el carro marcha adelante con Stepok y un campesino alto llamado "Barbazas Negras" que lleva el cuerpo de la madre de Stepok (muerta poco después de dar a luz a la hermana del chico) en las primeras horas de la mañana.

Cuando se inicia la historia, cuatro incendiarios fugitivos (un fanático, un anarquista, un dirigente *kulak* y un pobre campesino) se han refugiado en la iglesia de una aldea, y hacen fuego sobre los aldeanos que van a arrestarlos; son desalojados y cuidados por dos milicianos que los llevan a la prisión de la ciudad. Tratan de cruzar el Camino Real en medio de la procesión hacia el campo a cosechar. Cuando los trabajadores comprenden que si esos cuatro hubieran logrado su propósito los campos maduros de los alrededores se habrían convertido en humo, arrojan a los milicianos a un lado y se preparan a hacer justicia por sus manos. El dirigente es Barbazas Negras, armado con un hacha. Los más controlados Komsomols, granjeros y conductores de tractores razonan en vano con la multitud hasta que el niño Stepok se coloca entre Barbazas Negras y los cuatro hombres y, con observaciones jocosas, hace reír a los cosechadores. Una vez rota la tensión, se permite a los milicianos continuar su camino.

Pero el papel de Stepok en el drama es esencialmente trágico. Durante la noche, mientras los chicos de la aldea cuidan los caballos de la colectividad, Stepok va a montar guardia en la cosecha. Oye a su padre que conspira con los cuatro incendiarios para quemar el grano, después que ha pedido guardias para que cuiden su choza hasta que la cosecha esté terminada. El padre escapa y hace fuego sobre su hijo que cae desde su torre de observación.

Se aprovechó la generosidad de la granja del estado y el buen tiempo para adelantar el programa de filmación, y se filmaron maravillosamente las extensiones de grano maduro y algunas tomas del final, cuando el cuerpo del asesinado Stepok es llevado de vuelta a la aldea: los "jóvenes pioneros" desde su torre de observación saludan cuando pasa el cuerpo, en una serie de hermosas y descarnadas composiciones, un par de guardias en sus torres y otro par, en primer

plano, abajo. Casi invariablemente, esas tomas fueron realizadas con objetivo de 28 mm. Cuando le pedí a E. que me explicara esta elección, me dijo que los objetivos pueden ser usados como instrumentos en la orquestación. Diferentes objetivos producen diferentes tensiones. Hay algunos "chatos" como el de 150 mm, que produce pequeña profundidad, pequeña tensión y pequeña emoción. Luego hay objetivos corregidos como el de 28 y el de 25 mm, que dan una imagen amplia y nítidamente acabada, y producen una positiva sensación de nerviosidad en el espectador. Esas tomas, que debían ir hacia el final de la película, deberían llevar una expansión gradual y calculada al corazón, y aquí es aconsejable la mayor tensión tanto del objetivo como de la composición (lejos y cerca). Esta exquisita precisión en la elección de los objetivos es una de las contribuciones de Tisse a la sociedad Eisenstein-Tisse.

Una de las comprobaciones de la no teatralidad del tema que estábamos filmando quedó como mi último recuerdo de Armavir. Alrededor de esas torres de observación debíamos pisotear algo el grano para realizar nuestro trabajo, colocar las cámaras, ajustar reflectores y pantallas, etc. Cuando nuestro camión salía para efectuar la próxima toma, podíamos mirar hacia atrás y ver aparecer a los verdaderos chicos guardianes de la cosecha que cuidadosamente enderezaban cada tallo curvado.

Al partir de Armavir, Eisenstein y Tisse volaron a Moscú, con la promesa de reunirse con nosotros en Jarkov. Sin embargo, en Moscú, Eisenstein sufrió un ataque de tomaña venenosa, produciéndose el primero de los atrasos que fueron eventualmente fatales. Desde Moscú se nos unieron otros grupos, incluyendo el de sonido, maquillaje y jefes de vestuario, y los actores necesarios para el episodio del Camino Real, entre los que se encontraba Vitka.

Ahora somos un equipo de veintiuno, y hemos causado una verdadera impresión en la aldea de Russkaia Lozovaia, fuera del transitado camino de Jarkov, donde establecimos nuestra colonia en la escuela del lugar, casi vacía debido al verano. Hicimos arreglos respecto de nuestros alimentos con la granja colectiva, colocamos nuestra red de *volley-ball* y nos instalamos por un mes.

Durante dos semanas después de la retrasada llegada de Eisenstein, medio recuperado, el tiempo se puso malo y nada se podía hacer salvo las tomas nocturnas y del atardecer de la procesión de tractores a lo largo del Camino Real de Jarkov, material que duraría solo veinte segundos en la pantalla.

El confinamiento nos volvió irritables, y exhibimos todos demasiado evidentemente nuestras "características básicas"... Se cuidó especialmente a Vitka en cuanto a la dieta, sueño y diversiones, para mantenerlo normal y en buena salud. En conjunto era un buen mu-

chacho, especialmente si todas las noches, Maslov (uno de los practicantes, que interpreta al anarquista incendiario) le contaba el argumento de una de las comedias americanas, pero de cuando en cuando se daba infulas.

En días perdidos me dirigía a la ciudad para ver películas viejas y buscar estanterías para los libros ucranios de cine, y ver a Eisenstein que todavía se cuidaba en un hotel. Entonces un tiempo siempre claro y una ardua labor hicieron posible la terminación de toda la secuencia del Camino Real, interpretada por actores, en el plazo programado.

Después de un día completo de filmación llevamos a los cuatro incendiarios al aeropuerto de Jarkov. Yo me equivoqué, pues pensaba que la parte de los aeroplanos (que volaron sobre la procesión de los tractores) estaba terminada. E. me mostró una nueva anotación del guión. Cuando la procesión reconoce a los cuatro, su indignación es expresada en un comienzo por gritos, alaridos y silbidos. El guión había indicado un acompañamiento realista de sonido, cada vez menor, que llegaba al punto culminante con silbidos de buques y sirenas de fábricas. La banda de sonido había llegado tan lejos en la imaginación que ahora había arrastrado a la imagen: la nueva anotación señala "los cuatro bajo un fuerte viento" y luego, "los cuatro como en un huracán".

De vuelta en Moscú oímos noticias acerca de otro gran director cuya vuelta al trabajo había sido postergada. Pudovkin había trabajado de nuevo con felicidad con Natan Zarji sobre un argumento acerca de los aviadores y la naturaleza del heroísmo socialista, en *Nacimiento de un héroe*. Completaron su guión en una casa de campo a varias millas de Moscú. El 18 de julio de 1935 Pudovkin, que se había convertido en un conductor entusiasta de automóvil, llevó a Zarji a la ciudad. Se produjo un grave accidente y los dos hombres fueron llevados al hospital. Zarji murió mientras le decía a su enfermera, "Esos planes que yo tengo, el diablo se los lleve, esos planes... perdón por de «diablo», enfermera." Pudovkin vivió, pero pasaron meses antes de que pudiera reasumir su labor. Supo que en parte él era responsable de la muerte de Zarji.

En la primavera había sido cavado y sembrado un campo en un hueco cercano a Mosfilm (por E. con las ceremonias apropiadas) para usar este desnivel en la filmación; este campo rodeado por un bosque de abedules plateados miraba hacia abajo al río Moscú; durante tres semanas completas pasamos noches frías enteras (ya era a fines de agosto) desde la caída del sol hasta la madrugada. El único cambio en esta vida de siseantes y engeuecedoras lámparas de arco se produjo cuando las pocas casas para la escenografía de la calle de la aldea se construyeron en el otro extremo del campo, y entonces filmamos allí desde mediodía hasta la hora de iniciar el rodaje de la noche.

Las secuencias de esas semanas fueron las de "los fuegos nocturnos" (los muchachos de Turgenev que cuidaban los caballos en la granja colectiva Turgenev) y los acontecimientos que seguían al descubrimiento del fatalmente herido Stepok: la caza tras los incendiarios escapados, su captura y la muerte de Stepok al amanecer.

Cada noche de filmación comenzaba con las escenas de masas de muchachos que dejaban los fuegos y corrían enfurecidos a lo largo del bosque de abedules para adelantarse a los fugitivos... poseídos de ira por haber estado tan cerca sin poder evitar el asesinato de Stepok, azotando a sus cabalgaduras y casi llorando de desesperación...

Detrás de la cámara se veía un cuadro tan curioso como el de enfrente. Alineados a lo largo y alrededor se encontraba el equipo y los huéspedes: amigos, relaciones, jefes de todos los estudios, otros directores (amigos o discípulos de E. —Kuleshov, Ermiler, Savchenko, Barnet, Macheret, Trauberg, Shub, los Vasiliev—), escritores franceses, estetas ingleses, emigrados alemanes, turistas americanos. Cada vez que Tisse tomaba su cámara y E. su varilla rosa pálido, y se movían hacia otro lugar en el bosque fantásticamente iluminado, toda la asamblea se trasladaba de su *auditorium* (dos sillas de mimbre y veinte cajones viejos) tras ellos, se acomodaban en los nuevos hoyos y charcos y miraban como E. creaba un mágico nuevo año.

Cada mañana, para ver la primera luz del amanecer, Stepok yacía estirado como muerto durante los pocos minutos permitidos por la luz exactamente requerida. No era broma morir en la bruma pegajosa de la mañana, pero Vitka, en el papel de Stepok, nos hacía olvidar las camas que acabábamos de dejar hacía pocos minutos, por la intensidad y asombroso realismo que ponía en esta escena todas las mañanas... Y en medio del chisporroteo de las lámparas de arco, y las indicaciones escasamente audibles de E. (su voz durante la filmación es siempre la más tranquila del grupo), el equipo y los huéspedes comenzaban a olvidar que Stepok era Vitka y que no estaba realmente muerto. Entonces el jefe (del departamento político) levantaba el cuerpo y comenzaba a dirigirse hacia la aldea, llevándolo atravesado en sus brazos. Éste es el funeral de la luz, muerta por la oscuridad y renovada para siempre en la mañana.

La primera de las secuencias sonoras en el estudio fue la de Zajava, como el padre enloquecido, que interroga a su hijo (al cual acaba de herir) sobre los métodos de Dios, especialmente sobre Su castigo para los hijos que traicionan a sus padres.

El maquillaje de Zajava destaca los rasgos por los cuales ha sido elegido para este papel. Nada más que su enorme nariz parecida a un pico y sus ojos vítreos pueden verse sobre una barba corta y enrulada. Antes de cada toma de la figura de Stepok, cada dedo, cada doblez de su blusa blanca, cada pelo de su cabellera es arreglado con todo cuidado. Las composiciones tal como se ven en tropel: la plataforma triangular de la torre de observación, fantásticas espigas de trigo, el cuerpo de Stepok y los ojos del padre, mantienen la creciente atmósfera de pesadilla de la secuencia. La lucha por el rifle será sin duda un momento inolvidable de la película...

Una película sonora de Eisenstein será un contrapunto visual-auditivo, según sus propias palabras: el más alto plan para la realización del conflicto entre los impulsos ópticos y acústicos. Dijo también que la forma ideal para el cine sonoro es el monólogo. En la secuencia de la "Familia" hallaron su expresión ambos ideales. La presencia del muchacho que ha "traicionado" a su padre es un sarcasmo para éste. Su única salida, al sentirse débil y no bastante borracho como para pegar al muchacho, es aguijonearlo con desprecios y maldiciones para que haga algún gesto que pueda ser contestado con una cachetada. El diálogo de la escena es literalmente un monólogo del padre, y la secuencia será compaginada como un conflicto entre la creciente histeria del padre y la cada vez mayor calma de Stepok que culminará en la chillona furia del beodo y la decisión de Stepok de abandonar su casa para siempre. En un escenario interior, construido en una perspectiva exagerada, se ve a veces la espalda de Stepok con su cabeza rígida, y se oye el nuevo estallido de ira que provoca en su padre. Algunas veces el conflicto aparece en la misma toma: la cara de Stepok y la del padre que se agita detrás de una brutalidad frustrada. Otras veces los ángulos convergen hacia el mismo sentido del conflicto, pero expresado en oposición, como en la toma en que la histeria del padre se muestra junto con el odio silencioso, quieto y concentrado que siente la abuela por el muchacho...

Se halló finalmente la mujer que debe interpretar a la presidenta de la granja colectiva: el papel es desempeñado por Ielena Teleshova, una directora que trabaja en el Primer Teatro de Arte\* y en el del ejército rojo. Es el cuarto director que E. incluyó en el reparto: Zajava, Teleshova, Garin del Meyerhold interpreta al marido de la presidenta y Ojlopkov, un breve papel cómico. Puede tratarse de una coincidencia una y otra vez, pero puede ser porque E. sabe que otros directores podrán captar sus deseos con mayor rapidez...

Las indicaciones de E. son las más sensatas que he visto en la práctica. Tanto con actores hábiles como inexpertos, primero resuelve los problemas físicos: ¿Qué están haciendo en este momento mi torso, mis miembros y mi cabeza? ¿Cómo serán y deberán ser manejados mis movimientos? ¿Es conveniente este movimiento para el significado requerido? Con los actores diestros, y esto incluye ahora a Vitka, habla de la escena, descubre las emociones de la misma (pero sin indicar ni una vez cómo debe actuar un rostro), y la repasa una o dos veces sin la cámara, ampliando los detalles y haciendo cambios, a veces drásticos. Luego se pone en acción la cámara, se prepara la toma, y mientras Tisse arregla las luces y Bogdankevich el micrófono, se interpreta la escena varias veces. Cuando se ha tomado, si E., Tisse o el actor no está satisfecho se filma de nuevo. En la forma acostumbrada, una secuencia con diálogo largo se filma al principio completa para la banda de sonido y la *mise en scène*, antes de ser desintegrada en planos medios y cortos más expresivos.

La filmación se interrumpió bruscamente cuando Eisenstein enfermó de viruela. Durante su selección personal de cada

\* Ella fue codirectora, con Sajnovski, de la "dulce" dramatización de *Almas muertas*. La vi en noviembre de 1933; Aleksandrov dijo a Marie Seton que Teleshova, amiga de su mujer, se había encontrado por primera vez con Eisenstein en su casa.

objeto destinado a decorar el interior del próximo escenario, la iglesia, algún germen que esperaba en un icono o una enseña religiosa eligió al ateo Eisenstein para convertirlo en el único caso de viruela conocido en Moscú en casi dos años. La última entrada en mi diario de producción está fechada el 20 de octubre de 1935:

Después de una cuarentena de tres semanas (con boletines radiales diarios) está en convalecencia por un mes... A mediados de diciembre lo veremos reasumir la labor de *La pradera de Bezhin*, cuya terminación está programada para mayo de 1936. En el hospital celebró el trigésimo octavo día de su santo.

La película más importante estrenada ese fin de año —con las habituales variadas reacciones— fue *Aerograd* de Dovzhenko. Entre la expedición y el trabajo en el estudio, Tisse había dejado *Aerograd* (cuando fue remplazado por Gindin) para dedicarse a *La pradera de Bezhin*; como las dos películas eran producidas en Mosfilm, cada equipo vio mucho del trabajo del otro; sin embargo, me sorprendió comprobar, en el terminado *Aerograd*, tantos paralelos con *La pradera de Bezhin*, en cantidad de elementos, tales como la identificación de la religión con una acción antisoviética, y en aspectos menores, como en la conclusión retórica de las dos películas: un anciano lleva ceremoniosamente el cuerpo de la joven víctima. Otra razón que contribuyó a desilusionarme un poco en la primera exhibición de *Aerograd* fue que parecía un pálido reflejo de la pasión demostrada por Dovzhenko en la lectura del argumento y de su pomposa dirección en las escenas del estudio. Pero el tiempo y el haber visto la película repetidas veces convirtieron en mezinas mis primeras objeciones, pues ahora me parece una de las grandes películas originales. La propia labor de estudio, que al principio pareció un impedimento, se había transformado en una demostración de la capacidad de Dovzhenko para absorber hasta el artificio del estudio en su principal línea emotiva.

La discusión acerca de *Aerograd* resultaba tan evasiva como la película misma. En una conferencia crítica de tres días al respecto en Dom Kino, Pudovkin declaró que lo conmovía demasiado profundamente para que pudiera efectuar un frío juicio profesional. Dovzhenko se sentía feliz con las reacciones divididas y esperaba que su próxima realización, *Shchors*, promovería discusiones aún mayores, y contribuía muy poco a informar sobre sus propósitos:

Después de estudiar la región (el borde oriental de la Unión Soviética), me convencí de que los centros administrativos y económicos del borde oriental son inadecuados, que debe construirse un

camino desde el puente Sajalin hasta el mar, y una ciudad socialista y bolchevique a orillas del océano Pacífico. Esa ciudad debería llamarse "Aerograd" y yo considero el título de mi película como un pronóstico del futuro. Pronto decidí que debía ser una película de defensa y eso resultó ser.<sup>19</sup>

Aun este aspecto defensivo es expresado en forma huidiza, en la constante fantasía de animales en el diálogo, o en la encantadora escena del nuevo hijo del aviador. A pesar de la dificultad de situaciones y conceptos, *Aerograd* se vincula más directamente con el público que *Iván*. Dovzhenko usó la música (de Kabalevski) más libremente, como otro colorido más. La misma palabra es más audaz y desnuda, algunas veces dirigida derechamente al público sin pretexto o inhibición. Uno de sus momentos extraordinarios se encuentra en un gesto: Stepan Shkurat, en el papel de Judiakov, al que le descubren su colaboración en una conjura intervencionista japonesa, es detenido en el bosque para ser ejecutado por su mejor amigo: al pasar frente a la cámara, ¡esconde su rostro del público! En toda la película Dovzhenko se deleita con la fuerte belleza del paisaje siberiano, y su artificio de vincular su variedad por medio de un cantante viajero es casi una clave para su idea de la forma.

Con Dovzhenko ausente de Kiev, el cine ucranio mostró poco progreso en esa época. Ivan Kavaleridze, un escultor maduro que se transformó en director de cine, y con bastantes antecedentes como para haber sido recompensado con la Estrella Roja en el décimoquinto aniversario, es un hombre del que solo conozco de oídas sus primeros trabajos. Las fotografías de sus películas me dan la impresión de figuras monumentales y aisladas, literalmente trasladadas de su oficio primitivo, y su estilo no realista provocó eventualmente inconvenientes. Cuando *Pravda* atacó su nueva película, *Prometeo*, el 13 de febrero de 1936, se predijo un cambio para él o su estilo. Permaneció en la producción cinematográfica realizando operetas ucranias casi desprovistas de carácter, único trabajo suyo que he visto. En el polo opuesto, de juventud y realismo, se encontraba una producción colectiva del Komsomol, encabezada por Leonid Lukov, en Ukrainfilm. Debo haberme perdido las primeras películas del grupo Lukov, pues fui completa y agradablemente sorprendido por su tercer obra, *Yo amo*, adaptación de la primera parte de la novela de Avdeienko sobre los mineros del Donbas. Este realismo tenía una poesía y una pasión que lo convertían en el mejor ejemplo posible de este estilo en cine. No había visto un naturalismo tan estimulante como éste desde *Okraina* de Barnett; la nueva película de éste, *Por el mar azul*, por comparación parecía afectada. Y *Yo amo* hizo que la película más ambi-

ciosa de Iutkevich con material similar, *Mineros*, apareciera forzada con su realismo sobrecaldeo; las comedias realistas de Abram Room (*Un joven decidido*) y Macheret (*Vida de Piotr Vinogradov*) resultaban embarazosas frente al humor natural de *Yo amo*. La gente se compadeció cuando la película de Room se sacó de las pantallas soviéticas, con reprimendas para él y el autor, pero por una vez el castigo correspondía al crimen. La más popular de las nuevas películas naturalistas era *Partida de cartas* de Piriev, pero resultaba difícil tomar en serio este melodrama de agitación; la mejor película de Piriev fue la menos seria y la menos real. *La muchacha milagrosa* de Medvedkin puede haber resuelto la separación entre realidad y validez artística, pero se estrenó después de mi partida y nunca llegó a América. En esa época, como había aprendido a esperar, los temas realistas se manejaron habitualmente en el teatro con más control artístico y convencimiento dramático que en el cine. Era inhumano para el joven medio colocar una película de Cherviakov sobre una obra de Pogodin, *Aristócratas*, que trataba acerca de los prisioneros que construyeron el canal báltico del mar Blanco, al lado de la producción de Ojlopkov en el Teatro Realista; aun el cambio de título de la película por el más insípido de *Prisioneros* era indicio de una realización menor. Algo andaba mal si tan raras eran las películas efectivas de la moderna vida soviética. Uno de los pocos consuelos de ese período fue la juvenil originalidad de *Los siete audaces*, dirigida por Gerasimov, que hasta hacía poco tiempo había sido actor del grupo FEX.

Cuando el realismo se alejó más hacia el pasado, especialmente el pasado de la revolución y la guerra civil, los resultados fueron más felices. Las dos películas que hicieron aceptable el estilo (que puede ser llamado realismo histórico), aunque fuera un estilo normal, fueron *Nosotros los de Kronstadt*, dirigida por Iefim Dzigán en Mosfilm, y *El diputado del Báltico*, de Lenfilm.

El aspecto más progresista de *Nosotros los de Kronstadt* fue su esfuerzo consciente por hallar un estilo cinematográfico más vital que la creciente norma naturalista. *Una tragedia optimista*, obra poética de Vsevolod Vishnevski acerca de una derrota bolchevique en la guerra civil, había impulsado a Dzigán a pedirle permiso al autor para hacer su adaptación. Vishnevski contestó con avidez belicosa para encarar un nuevo medio, y propuso trabajar sobre el argumento de un tema similar, y con tres años de la más entusiasta cooperación que tuvo alguna vez un director en un dramaturgo-argumentista.<sup>20</sup> En esta colaboración me siento inclinado a adjudicar a Vishnevski la parte más ori-



ginal; por cierto que su prestigio y autoridad política le permitieron desviarse tanto del hábito naturalista. Sus cartas a Dzigan constituyen una documentación estimulante, y encaran cada problema nuevo sobre todos sus aspectos; mientras indagaba las soluciones más delicadas para su tema, desmenuzaba las convenciones para hallar un tratamiento nuevo y vigoroso. En una carta dedicada en especial a la búsqueda de imágenes verdaderas y sin mella del ejército rojo, más allá de la contigüidad de Kronstadt en 1919, resume las victorias cinematográficas soviéticas:

Aquí se encuentran los tratamientos más verdaderos:

En *Potemkin*, explosión de la masa.

En *Arsenal*, intrepidez, negación de la muerte.

En *El fin de San Petersburgo*, evolución del individuo y de las masas.

En *La tierra*, panteísmo, eternidad.

En *Iván*, tragedia de la gente campesina más un destello de lo nuevo.

En *Chapaiev*, tragedia personal y guerra.

Otras —*Desertor* y similares— insignificantes...<sup>21</sup>

La honradez y responsabilidad de Vishnevski no correspondía a la de sus asociados —director, cameraman, actores—. Su búsqueda de una forma no naturalista los condujo a una verdadera retórica contra la cual se prevenía el propio Vishnevski, retórica de pictorialismo y movimiento, empleo de todos los medios a disposición del cine, casi en forma indiscriminada. La habilidad de Tisse para apreciar el objetivo correcto para cada grado de tensión dramática era una disciplina que no había sido ejercitada por Dzigan y Naumov-Strazh. Todo se encuentra en un tono máximo, con un efecto agotador. Sin embargo el material de la película sobrepasó su ejecución alambicada y lo hizo popular en las pantallas soviéticas y extranjeras.

Iosif Heifitz y Aleksandr Zarji, el equipo Komsomol en Lenfilm realizaron una contribución importante al realismo histórico con *El diputado del Báltico*, película que se convirtió en modelo de estilo. Esta película juvenil sobre un anciano deriva su estilo tanto de *Chapaiev* como de *Máximo*: el drama totalmente encarnado en la forma personal de uno, y la hábil y seleccionada reconstrucción del otro. Dicho estilo, tan simple que parece fácil de imitar, se oculta tras la figura del profesor Polezhaiev, interpretado por Nikolai Cherkasov, a quien el cine le proporcionaría fama mundial. Había ya interpretado un papel bufonesco en una película anterior de Heifitz y Zarji, *Días turbulentos*, y el ayudante Shapiro le mostró a Cherkasov el nuevo guión, de Rajmanov y Dell, más por gentileza que con

la esperanza de que pudiera desempeñar el papel principal. Estaba en esa época totalmente ocupado con el papel del zarevich Alejo en la pródiga producción de Petrov *Pedro I*, de modo que no se mostró muy entusiasmado con la sugestión hasta que leyó el guión:

Tarde o temprano cada actor tropieza con un papel que le abre nuevos caminos frente a él, y que corresponde en forma perfecta a sus habilidades. Yo estaba seguro de que Polezhaiev llenaba exactamente ese tipo de papel. Era la ocasión esperada.

El estudio probó para el mismo a varios actores conocidos. Yo decidí hacer todo lo posible para obtener la parte. No recuerdo haber hecho en ninguna ocasión tantos esfuerzos ni acumular tanta preocupación... Virtualmente obligué a los directores, dándoles una cantidad de razones por las cuales yo tendría éxito. Se me dijo, y con toda razón, que el profesor Polezhaiev tenía setenta y cinco años y yo solo treinta y dos, pero contraataqué replicándoles que como era tan joven en espíritu solo un actor joven podía interpretarlo...

Mi primera prueba no tuvo éxito. Pero la segunda anduvo mucho mejor. Los directores me favorecieron y obtuve el papel, a pesar de que los principales funcionarios de Lenfilm y ciertos trabajadores cinematográficos no tenían confianza en mí...

La idea fundamental estaba claramente expresada en el guión. Se refería al destino de la intelectualidad progresista y democrática en las primeras etapas de la Revolución de Octubre.<sup>22</sup>

En Lenfilm, Lev Arnstam, que trabajaba estrechamente con su decorador, Moisei Levin y con la supervisión de Iutkevich trató, como Dzigan, de hacer una película menos naturalista de los años de la guerra civil, *Amigas*, que yo siempre he preferido a *Kronstadt*. En Mosfilm había varios continuadores valiosos de la tendencia *Chapaiev-El diputado del Báltico*, pero la película de Roshal sobre la Comuna de París, *Amanecer en París*, demostró que era más seguro mantener el realismo histórico en tierra propia. (Aun en una producción tan grandilocuente como *Pedro I* existían emotivos elementos de humanidad en la caracterización y las situaciones, por los cuales se debe agradecer más a Aleksei Tolstoi que a Vladimir Petrov.) La mujer de Roshal, Vera Stroeieva, realizó uno de los mejores trabajos de ese estilo con dignidad y un sentido de la época en *Generación de conquistadores*. En cambio resultó muy pobre, emulando a *Amanecer en París*, el trabajo de Ekk, *Ruiseñor, pequeño ruiseñor*, cuyo título fue cambiado, justo antes de su estreno, el 11 de junio de 1936, por *Grunia Kornakova*, posiblemente para reducir las pretensiones de la película. Fue la primera producción dramática soviética en colores, para la cual Ekk se había preparado una variedad titulada *Carnaval de colores*. *Ruiseñor* demostró que el proceso bicolor era adecuado, pero que Ekk no lo era. El tema y sus episodios (una revuelta de

obreras en una fábrica de porcelanas) habían sido confeccionados demasiado para un despliegue de colores. Después de abandonar el resto de una trilogía proyectada sobre Grunia, Ekk anunció *Hamlet* como su próxima película en colores, pero por fortuna no lo hizo. Tres días antes de que *Ruiseñor* fuera estrenada se liquidó Mezhrabpom para ser remplazada por Soiuzdetfilm, estudio destinado a películas especiales para niños.

Desde el asesinato de Kirov, ocurrido en Leningrado en diciembre de 1934, los organizadores vinculados con su asesino, Nikolaiev, estaban sometidos a la investigación y, después de algunos inquietantes arrestos a los que no se dio publicidad, se iniciaron los juicios públicos aún más inquietantes de una gran cantidad de figuras políticas muy conocidas, entre las que se encontraban, entre otros, Bujarin y Radek, que fueron acusados de conspirar para derrocar a Stalin y a otros dirigentes bolcheviques. Debido a que la intriga estaba vinculada no solo con Trotski y otros grupos antibolcheviques, sino también con gobiernos extranjeros, se hizo evidente cierta xenofobia. Los residentes, estudiantes y trabajadores extranjeros, fueron obligados a elegir entre la ciudadanía soviética o el abandono del país. El efecto más significativo que tuvo sobre el cine fue la eliminación de Mezhrabpom, base de trabajadores extranjeros. Cuando me enfrenté con la alternativa de partir enseguida o permanecer para siempre, no pude elegir la vida del emigrado; cuando la película de Eisenstein se detuvo por otro obstáculo, aquél me aconsejó que aceptara un trabajo que se me había ofrecido en Nueva York. Envié conmigo algunos documentos, que incluían los guiones no realizados de *Una tragedia americana* y *El oro de Sutter*, para ser depositados en el Museo de Arte Moderno, e hizo arreglos para que la cinemateca del mismo tuviera una de las copias originales de *Potemkin*; el negativo estaba literalmente "agotado".

Las interrupciones que se produjeron por las enfermedades de Eisenstein habían creado nuevos problemas. Si se hubiera cumplido el programa original, la película podría haberse terminado sin que se produjera una crisis mayor y ser juzgada en su totalidad. En el estado en que se hallaba, durante el largo confinamiento de su realizador, debido a la viruela y a una gripe posterior hubo inevitables cambios, tanto en sus propias ideas sobre *La pradera de Bezhin* como en la política oficial, especialmente respecto de una disminución de la campaña antirreligiosa en las zonas rurales. Cuando estuvo pronto para trabajar de nuevo, ambos factores obligaron a una prolija revisión del guión, aunque el sesenta por ciento del libro original había sido filmado. Uno de mis últimos deberes hacia la película

fue hacer de mensajero entre Eisenstein e Isaac Babel, que colaboraba con él en la revisión. La filmación continuó con el nuevo guión, pero más interrupciones por enfermedad y nuevas revisiones se acumularon trágicamente, y sus colegas no se sorprendieron mucho cuando el 17 de marzo de 1937 Shumiatski detuvo la producción de *La pradera de Bezhin*. Entonces, Shumiatski atacó tanto a la película como al director en la prensa en una discusión de tres días sobre la obra inconclusa, donde el hallazgo de faltas fue tristemente uniforme. La última declaración pública de Eisenstein sobre *La pradera de Bezhin* fue un escrito de autohumillación, "Los errores de *La pradera de Bezhin*".<sup>23</sup> Aunque dijo en su confesión, "La obra tuvo que interrumpirse; tomas y retomas adicionales no la habrían salvado", yo sospecho que no era necesario suspenderla, que el trabajo pudo haberse salvado por un mandato menos drástico, y que al tomar la decisión de *parar*, Shumiatski debía tener otro motivo que disciplinar a un artista recalcitrante. El teatro se había dedicado de lleno a una campaña antiformalista, en la que Meyerhold desempeñaba el papel del "villano" en forma tan vívida que las acusaciones políticas se agregaron a sus crímenes artísticos; el plan de Shumiatski para dar un gran paso hacia adelante en la industria cinematográfica soviética necesitaba urgentemente un chivo emisario:

Mientras se establece el estilo del arte cinematográfico soviético, nuestros directores y argumentistas están sosteniendo una lucha contra todas las manifestaciones de tendencias ajenas al arte soviético, en especial contra el llamado formalismo, que dichas tendencias usan como un embozo destinado a la obra por la obra misma, al *tecnicismo* desnudo, a la elegancia extrema.<sup>24</sup>

La razón de esto, que no fue clara de inmediato, era que Shumiatski había proyectado un "Hollywood soviético" que debía ser construido en las riberas del mar Negro; en ese lugar, tan aislado como Hollywood de las corrientes principales de las artes nacionales, Shumiatski habría conquistado el derecho al reino supremo realizando, en un comienzo, alrededor de trescientas películas por año. Cualquier cosa que hubiera interferido con esta suave corriente de producciones debía ser silenciada o eliminada enseguida; el antiformalismo resultaba un embozo perfecto para el programa industrial de Shumiatski, y Eisenstein era la víctima conveniente del sacrificio. Desde luego que este camino hacia el mar Negro estaba pavimentado con las mejores intenciones bolcheviques, y Shumiatski estaba seguro de que defendía de corazón los mejores intereses del cine soviético.

Sin embargo fue un error industrial que provocó la ruina de Shumiatski. El vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre se hallaba a un paso sin que hubiera ni una película para señalar la fecha. La excelente *La última noche*, sobre las horas cruciales de la revolución de Moscú, y la popular *El diputado del Báltico*, ambas estrenadas a principios de 1937, podrían haber sido consideradas películas de aniversario, pero Stalin deseaba una que mostrara los acontecimientos de Octubre y los



*Nosotros los de Kronstadt* (1936).  
Un dibujo de Vladimir Iegorov.

hombres que contribuyeron a ellos. Tan pronto como el argumento de Aleksei Kapler fue aprobado por las más altas autoridades, entró en producción *Lenin en Octubre*, el 10 de agosto, bastante avanzado el año. El único director que se podía obtener para este trabajo apurado era Mijail Romm, cuya carrera había adelantado en forma promisorio, después de *Bola de sebo*, con *Trece*, excelente aventura del desierto. Dmitri Vasiliev, un asistente sobre el que se podía confiar y que no era pariente de los hermanos Vasiliev, fue designado como director asociado (en segundo lugar) de Romm. Con un constante aguijoneo desde arriba, *Lenin en Octubre* quedó lista para ser estrenada el 7 de noviembre, ¡tres meses después de haber sido comenzada! La campaña de eficiencia de *La pradera de Bezhin* había sido cum-

plida por *Lenin en Octubre*, y la administración de Shumiatski sufrió un duro golpe. ¿Por qué no se habían hecho otras películas en esta forma rápida, económica y de buenos resultados? Existieron grandes planes, pero mira tu registro, camarada Shumiatski: de 120 producciones anunciadas para 1935, se estrenaron cuarenta y tres, de 165 destinadas a ser realizadas en 1936 solo aparecieron cuarenta y seis, y de un plan más modesto de sesenta y dos para 1937 solo se presentaron veinticinco. La administración fue destituida casi *in toto*, *Pravda* denunció a Shumiatski (9 de enero de 1938), como políticamente ciego y un instrumento de los enemigos destructores que estaban a su lado. Se le puso al frente de una pequeña fábrica de provincia y no se oyó nada más de sus ayudantes o de su "Hollywood soviético". He sabido por algunos amigos que todos los realizadores festejaron la noche del 9 de enero.

## CAPÍTULO XV

### POTENCIA TOTAL

1938-1939

...un gran público tiene derecho a nuestro respeto, y no debería ser tratado como chicos de quienes uno solamente quiere extraer dinero. Si lo acostumbramos a lo bueno, podremos llevarlos gradualmente a sentir y apreciar lo excelente, y entregarán su dinero con doble satisfacción cuando su razón y entendimiento aprueben el gasto.

GOETHE

La estructura de la industria cinematográfica fue completamente reorganizada por novena vez desde la Revolución de Octubre. Después de los años de Shumiatski todos estuvieron de acuerdo en que en esta ocasión el cambio era para mejor:

Con el fin de mejorar y unificar la dirección de los asuntos cinematográficos y de regular la industria del cine, su producción y distribución, se crea un Comité de Asuntos Cinematográficos que estará directamente sometido al Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS.<sup>1</sup>

La feliz experiencia de Stalin al supervisar personalmente el éxito de *Lenin en Octubre* respaldaba esta reorganización, e hizo directamente responsable ante la superioridad al nuevo Comité Cinematográfico (encabezado por Semion Dukelski).

El Consejo de Comisarios del Pueblo ha llegado a la conclusión de que la producción de películas de ficción tiene serias deficiencias, que ha dado lugar a repetidos fracasos en llevar adelante los planes para la presentación de películas, en mal manejo y despilfarro de fondos, en la producción de una gran cantidad de películas sin valor

y en el aumento de gastos y tiempo para la realización de los mismos. Una de las prácticas más objetables es el planteo deficiente y la realización de unidades mediocres sin título o argumento...

No existe un procedimiento para la producción cuidadosa, y el período entre la labor preparatoria y la "filmación" real es demasiado largo. Se inician muchas veces películas sin argumentos aceptados, planos de los escenarios o costos estimados...

Para mejorar la organización de la realización de películas, el Consejo ha prohibido la práctica de hacerlas sin la confirmación previa de los argumentos y costos estimados por el Comité Cinematográfico. Una división especial de argumentos dentro del Comité proveerá los mismos para todas las películas proyectadas y siempre habrá algunos en reserva, para su entrega regular a los grupos de actores y técnicos... Los estudios no podrán hacer ningún cambio en los argumentos aceptados sin el permiso previo del directorio del Comité...

El sistema presente de financiar películas por medio de las recaudaciones de las hechas previamente será abandonado...

Se creará un fondo especial para dar premios a los trabajadores artísticos, ingenieros, técnicos, y los más destacados obreros del estudio; este fondo provendrá de las economías obtenidas por la reducción de los costos de producción.<sup>2</sup>

El mismo día fueron anunciadas una serie de nuevas órdenes para los realizadores y principales actores de *Lenin en Octubre* (Shchukin, Romm, Ojlopkov, Volchok), *Pedro I* (Tolstoi, Petrov, Simonov, Zharov, Cherkasov, Tarasova), y *La novia rica*. Esta última era la agradable continuación, dirigida por Ivan Piriev, del original género de comedia musical iniciado por *Acordeón*, género que Piriev iba a prolongar con éxito en cuatro películas. *La novia rica*, realizada durante el régimen de Shumiatski, apareció un mes después de su desaparición, demasiado tarde para que alguna vez su nombre fuera mencionado en relación con su popularidad.

El argumentista ucranio, graduado reciente de VGIK, Ievgeni Pomeschchikov, y el compositor ruso Dunaievski proporcionaron los materiales humorísticos para *La novia rica*, y Piriev obtuvo la mayor parte del crédito. La novia rica del título era *Marina Lukash*, destacada obrera de una granja colectiva de Ucrania. El tenedor de libros de ésta considera que ella podría asegurar su futura comodidad, y cuando el apuesto conductor de tractores amenaza alterar sus planes atrayendo a Marina hacia él, el tenedor de libros escamotea las cifras de la producción del conductor de modo que un casamiento entre un vergonzoso trabajador y Marina, la ganadora de premios, resultará desde luego inconveniente. Pero el amor y el sistema de inspección triunfan, todo ello acompañado de canciones y bailes que huelen a campo más que a escenario. Un año y medio después de *La novia rica* (un plan corto para esos años) la combinación Piriev-Pomeschchikov-Dunaievski produjeron otro ganador, *Conducto-*



res de tractores, realizada conjuntamente por Mosfilm y el estudio Kiev. Con una intriga diferente la heroína (de nuevo interpretada por Marina Ladinina) termina la película casada con el mejor conductor de tractores de la granja.

Otro triunfo no reconocido de la administración de Shumiatski, y otra comedia musical que superó a todas las obras previas de su realizador (como *La novia rica* y *La partida de cartas*) fue *Volga-Volga* de Aleksandrov. Éste escribió en esta ocasión su propio argumento y se basó en los entonces crecientes esfuerzos para revelar los talentos histriónicos de los obreros no teatrales cantores y bailarines aficionados que ganaban su vida como granjeros, mineros y tenedores de libros. Éste era un campo más original y provechoso para el humor y el entretenimiento que el jazz foráneo de *Alegres compañeros* y la excitación repetida de *Circo*. Apoyado en nuevas situaciones, el estilo fantástico de Igor Ilinski, experimentado comediante de Meyerhold (en el papel de un burócrata), y la música de Dunaievski, igual que Aleksandrov y la Orlova, estuvieron en sus mejores momentos en *Volga-Volga*. Su trabajo anterior y posterior nunca los mostró tan valiosos para apoyar la industria y el público del cine. Ese año, Aleksandrov celebró su triunfo merecido supervisando la filmación en colores del desfile del 1º de mayo.

Fue un año para la juventud. *Komsomolsk* era el nombre de una nueva comunidad industrial construida en 1932 sobre el río Amur por un equipo de jóvenes comunistas, y la película hecha para mostrar el drama y la satisfacción del empeño comprometido fue dirigida por Sergei Gerasimov, que siempre utilizó como principales figuras a personas jóvenes,\* y cuyo principal interés se hallaba en la educación de los mismos como actores de cine. Sus métodos pueden haber sido menos radicales que los de Kuleshov, y menos exagerados que los de Kozintsev y Trauberg, en cuyo grupo realizó su primer adiestramiento, pero las películas resultantes muestran un naturalismo controlado, siempre subordinado a las necesidades dramáticas, que nos da una idea más evidente que cualquier otra de lo que en cine se entendía por realismo socialista. *Los siete audaces* es un modelo de selectividad y limitación. También en él se muestra a un grupo de jóvenes que conquistan las regiones salvajes, en ese caso del Ártico, y las tentaciones de melodrama fueron evitadas con habilidad, quizá con mayor capacidad que en *Komsomolsk*, realizada en escala mayor. Kozintsev alabó *Los siete audaces* como "el único estilo calmo y humano en que hablan

\* El tema de su primer intento de dirección, *¿Te amo?* (1934), se refería a la moral de la juventud soviética.

los héroes".<sup>3</sup> Con esas dos películas, Gerasimov alcanzó la categoría de los directores importantes.

La notable omisión en las recompensas de marzo para la nueva película de los Vasiliev, *Días de Volochaievsk*, y la primera parte *Un gran ciudadano* fue reparada una semana después cuando sus actores recibieron distintas órdenes honoríficas y sus realizadores lograron los más altos galardones dispuestos para 1935. Sin embargo el primer puesto de los Vasiliev tuvo que resultar una desilusión pues por su tema y forma imitaban servilmente a su inimitable predecesor, la película *Chapaiev*. *Días de Volochaievsk* describe un episodio de la guerra civil en Siberia, con los guerrilleros que luchan contra la intervención japonesa. El énfasis no estaba puesto tanto en el carácter como en las sensaciones puramente físicas de la batalla por la colina de Emelkin, como si *Chapaiev* hubiera sido construido alrededor de la secuencia del ataque psicológico. Aparte de esta ultraefectiva batalla en el hielo, la contribución más memorable de la película fue hecha por Lev Sverdlin (otro actor de Meyerhold), que dio vigor y sutileza al papel del comandante japonés, coronel Usijima. Sverdlin ha dejado un relato<sup>4</sup> de su preparación para este papel, que incluye su memoria sobre la visita del Teatro Kabuki (del cual tomó la idea de la interpretación nostálgica que el coronel hace de la canción de una *geisha*), y una cena en el Restaurante Astoria de Leningrado donde él había comido dos veces y pudo observar el comportamiento de un japonés en la mesa vecina, durante la cena.

Sin embargo, Ermler no podía cometer el error de los Vasiliev de imitarse a sí mismo, pues sus temas profundamente políticos siempre lo impulsaban hacia materiales nuevos, y algunas veces hacia métodos distintos. *Un gran ciudadano* no tiene nada en su estilo similar al impacto emocional de *Campesinos*, pero es una obra lograda por la originalidad de su tema. Inspirado en el asesinato de Kirov, las dos partes de *Un gran ciudadano* nos llevan al mundo remoto de los conflictos interpartidarios, y muestra a Shajov (Kirov) enfrentando a los enemigos escondidos que buscan su destrucción. El argumento, en el que Bleiman y Bolshintsov colaboraron con Ermler, presenta la versión oficial de los motivos del asesino, versión con la que no estaban de ningún modo de acuerdo unánimemente, ni en Lenfilm ni en la organización partidaria de Leningrado. Después del estreno de la primera parte, los argumentistas describieron sus obstáculos:

En enero de 1937 nuestro argumento fue aceptado. Parecía que por fin podíamos comenzar a filmar. Pero no fue así. Durante seis meses más continuamos nuestra lucha para hacer *Un gran ciudadano*, y

al hacerlo ganamos una lección gráfica de la lucha de clases. Los saboteadores recientemente descubiertos de la administración de Lenfilm adoptaron los medios más variados de interferencia contra la película. Ellos no podían pasar el argumento al departamento de producción sin nuevas revisiones; no podían entregarlo para su producción porque habían surgido súbitas dudas respecto de su exactitud política, etc. Y entonces, finalmente, el rumor de que era contrarrevolucionario... Pero nosotros no desistimos nunca porque sabíamos que no se atreverían a prohibir la producción abiertamente.

Una vez que estuvo programada su filmación, se inventó toda clase de excusas para postergarla. No había garantía para el dinero necesario, ni para los actores; no se podía formar el equipo, los diseños no llegaban nunca. Había pasado ya casi la mitad del tiempo fijado para la realización sin que se hubiera todavía filmado nada.\*

*Un gran ciudadano* fue vinculado tan estrechamente a la sustancia de los juicios de Moscú que los actores desempeñaron de mala gana, como se comprende, los papeles de enemigos. Hasta Ivan Bersenev, del Segundo Teatro de Arte, que finalmente aceptó el papel de Kartashov, "uno de los más repugnantes representantes de la banda Trotski-Zinoviev", lo tomó como un deber social. Lo encarnó bien y fue premiado por su labor. Me imagino cuán a menudo su memoria vinculó este personaje con el del terrorista de *L'Aurore de la Révolution Russe* (*La aurora de la revolución rusa*).

No se había producido tal torrente incesante de palabras en la pantalla desde las primeras americanas totalmente habladas, pero Ermler usó dicho torrente como argumento, instrucción y exposición. Las palabras son ásperas. Por su dramatismo casi hacen olvidar el aparente descuido del elemento pictórico. La primera parte, estrenada en febrero de 1938, se concentró en los acontecimientos de 1925, cuando el partido bolcheyique se preparaba para su décimocuarto congreso, el "Congreso de la Industrialización". Los que se oponían al programa, presentados hacia el final de la primera parte, establecen contacto con los agentes foráneos. La segunda parte, estrenada en noviembre de 1939, se refiere a los acontecimientos de 1934, y el decimoséptimo congreso. Muestra las técnicas de los enemigos en un sindicato. Esto desemboca en el asesinato de Shajov, que retoma totalmente los medios cinematográficos al mostrar su preparación. Con *Un gran ciudadano* anunciada en todo el mundo como "la película destinada a explicar los juicios de

\* M. Bleiman, M. Bolshintsov, F. Ermler, "Trabajo sobre el argumento", *Iskusstvo Kino*, abril-mayo 1938; en la época del cambio de la administración de la industria cinematográfica, los ejecutivos de Lenfilm fueron destituidos especialmente por la evidencia de obstaculizar *Un gran ciudadano*.

Moscú", las dos partes se convirtieron en la propaganda cinematográfica más decidida y explícita de la época de preguerra.

Los mismos juicios tuvieron repercusión entre el personal de la realización cinematográfica. Se produjeron desapariciones que nunca fueron explicadas públicamente. No sé por qué Vladimir Nilsen, el más consciente de los *cameramen* soviéticos, fue acusado o arrestado. Solo sé que desapareció bruscamente y en forma total de la escena y durante veinte años su nombre estuvo completamente borrado de la historia del cine soviético en la forma en que los historiadores son capaces de borrar un nombre. En el año 1958, de nuevo apareció "V. Nilsen" en los títulos de las primeras comedias musicales de Aleksandrov, lo que puede significar la rehabilitación de Nilsen o de la integridad histórica. Menos importantes para el destino del cine soviético, pero más para el mundo en que su labor ajena al cine era bien conocida, fueron los arrestos de Sergei Tretiakov e Issac Babel, cada uno de los cuales había contribuido a una parte del cine moderno. Konstantin Eggert fue el único director conocido cuya desaparición fue notada en esa época, pero otros, descuidados en sus puntos de vista o sus palabras, quizá partieron pues algunos no regresaron. Un gran realizador en potencia, Vsevolod Meyerhold, quien por varias razones nunca continuó con sus interesantes ideas prerrevolucionarias, fue arrestado y más tarde ejecutado por razones que ahora se reconocen como falsas.

En la época más oscura de sospechas, delaciones, arrestos y desapariciones aparecieron algunas de las películas soviéticas más duraderas y prometedoras, más profundas que las diversiones de Piriev y Aleksandrov o las victorias de *Un gran ciudadano*.

Mucho antes de establecer un estudio para películas infantiles con el nombre de Soiuzdetfilm, la idea de filmar las memorias de la niñez de Gorki ya se había discutido. Después de la inolvidable interpretación de Varvara Massalitinova como abuela de Gorki, ella escribió que había solicitado la aprobación del escritor en 1928, inmediatamente después de su regreso de Capri a Moscú. Ella le pidió en forma categórica que le dijera lo que pensaba respecto de interpretar ella a su abuela, si se filmaran sus libros autobiográficos. Él al principio no contestó, pero a través de la siguiente conversación sobre literatura y teatro daba vueltas alrededor de ella como si sopesara cada rasgo. Media hora más tarde, justo en el momento en que ella se despedía, le dijo: "¡usted tiene que hacerlo!" Y luego agregó: "solo trate de que su nariz sea un poco más chata".<sup>5</sup>

Diez años más tarde, la idea comenzó a ser realizada. Las

obras de Gorki planeadas por Soiuzdetfilm para tres películas consecutivas fueron *La niñez de Gorki*, *Entre el pueblo* y *Mis universidades*. Gruzdev hizo las adaptaciones y Mark Donskoi fue elegido para dirigir las. La trilogía fue su obra maestra. Todo lo más brillante y prometedor de su propio carácter complejo correspondía completamente a las creencias de Gorki en el pueblo y a su odio por que se malograra. Las tres películas muestran a un muchacho joven emotivo, abstraído, frente a un amplio mundo de encuentros excitantes, cada uno de los cuales contribuye a la perspectiva y al arte del hombre que llegó a ser Gorki. Gruzdev concluye la tercera película con la anécdota autobiográfica de aquél, "Ha nacido una persona": mientras sostiene al recién nacido sobre las olas que lo han lavado, Aliosha Peshkov pronuncia un credo humanista que nutre toda la trilogía.

Solo el primitivo colaborador de Donskoi, Vladimir Legoshin (que estudió tanto con Kuleshov como Eisenstein) había tenido, en *Solitaria vela blanca*, tal éxito con un grupo de actores niños. Especialmente en las primeras dos partes de la trilogía, Donskoi dependía de la cooperación de dichos actores niños, y por fortuna dejó un registro de los principios que aplicó en su difícil tarea: <sup>6</sup>

1. La idea de toda la película, el objeto de cada escena e imagen debe ser explicada por el director al actor niño con todo detalle, igual que al actor adulto.

2. El director no debe mostrar al niño cómo debe actuar, pues si no será imitado, y su tarea básica es obtener la espontaneidad del chico. No necesita hacerle más que sugerencias que él pueda captar y desarrollar por sí mismo.

Ésta es la forma en que trabajé con Aliosha Liarski, que interpreta el papel de Gorki niño. Por ejemplo, me resultaba muy difícil obtener suficiente emoción de los episodios que exigían el despliegue de un fiero temperamento. Liarski lo poseía en forma considerable pero ocultaba su potencia interna, y al preparar esas escenas dependía de mí que él recordara hechos de su propia vida vinculados con las situaciones de su papel; esto tuvo el efecto de desarrollar respuestas fuertemente emocionales.

3. Los ensayos con niños son necesarios, a veces muchos ensayos. Pero uno no debe filmarlo ese día, pues si no actuará sin espontaneidad.

Generalmente al trabajar con niños es muy peligroso sobreadiestrarlos o sobreinstruirlos. Esto sucedió con otro muchacho de talento, Igor Smirnov, que desempeñó el papel de Lenka, el baldado. El propio Igor anhelaba ser actor y esto hizo que la madre interfiriera realizando con él ensayos agotadores en su casa. Como resultado de esta preparación, el muchacho llegaba al estudio de tal modo que antes de enfrentar la cámara estaba en actor. Se había perdido toda espontaneidad y frescura. Casi tuvimos que "rehacer" a Igor llevándolo de vuelta a su propia niñez.

4. El director debe exigir y aun a veces ser duro en sus relaciones con el niño actor, y no permitirle ninguna de las atenciones innece-

sarias y acostumbradas en los estudios en el tratamiento de los niños (sobrealimentarlos con tortas, dulces, etc.). Indulgencia en esta clase de sentimentalismo destruye la relación del niño con su trabajo.

El año 1938 no era un año de conmemoración para Anton Chejov, y sin embargo se iba a iniciar una sostenida corriente de adaptaciones cinematográficas de sus obras. Sus *vodeviles* estaban ya listos para comedias cortas cinematográficas, y la rica concentración de sus mejores historias las convertían en material ideal para ser ampliadas en películas de largo metraje. Chejov se convirtió en una fuente favorita para las películas de "examen", para los estudiantes de dirección talentosos.\* Isidor Annenski eligió la farsa *El oso* para su película de graduación, y con la ayuda experimentada de Zharov y Androvskaia en los dos papeles dio una base humana al violento humor del *vodevil*. Esta primera película sirvió a Chejov mejor que las manos más experimentadas que combinaron dos de sus historias, *La máscara* y *La comadreja*. Al año siguiente Annenski hizo otra película con tema de este autor, *El hombre enfundado*, con el poco filmado actor moscovita, Nikolai Jmeliov. Con esfuerzo, desde luego necesario, Annenski rompió finalmente su dependencia de la tentadora mezcla de ironía y humanidad de Chejov.

Una de las ventajas de no tener mercado alemán era que éste no podía ejercer influencia en el tema de las películas soviéticas. Era un factor importante que tendía a suavizar los argumentos antifascistas en toda industria cinematográfica, pues en caso contrario se habrían perjudicado ya que Alemania habría boicoteado el total de su producción; las películas antinazis siguientes realizadas por compañías americanas y británicas siempre fueron posteriores a la ruptura de relaciones con Alemania. Los directores soviéticos estaban libres para hacer con esos temas explosivos todo lo que podían y con el mayor vigor. En dos años produjeron las tres películas antinazis menos equívocas del mundo: *El profesor Mamlock*, adaptada de un drama de Friedrich Wolff por el propio dramaturgo junto con Minkin y Rappoport; *Los soldados del pantano*, escrita por Iuri Olesha y dirigida por Macheret; y *La familia Oppenheim*, tomada de la novela de Lion Feuchtwanger, dirigida por Roshal. *Mamlock* y *La familia Oppenheim* tenían una autenticidad en parte explicada por sus fuentes alemanas. *Los soldados del pantano*, desarrollada en un campo de concentración, era la más violenta y menos densa de las tres. Con todo, con su esperanza

\* Esta "tradición" continúa en el presente, con la primera y sensitiva película de Samsonov. *La cigarra* (1935).

y su odio, constituían formidables ataques contra un enemigo que la mayor parte del mundo cinematográfico ignoraba. La fuerza mayor de *El profesor Mamlock* provenía de la reciente llegada a la Unión Soviética de Herbert Rappoport, el serio, tranquilo y experimentado artista que había trabajado durante muchos años como asistente de Pabst.

Supongamos esta escena: una persona en una habitación está hablando con un hombre que espera con nerviosidad reunirse con su hermano. El hermano deberá llegar por vía aérea. La espera intranquila es interrumpida por el timbre del teléfono. Se le informa que el aeroplano está a punto de aterrizar. En la pantalla la acción cambia hacia un aerodromo donde vemos un avión que está aterrizando y un brusco choque que causa la muerte del hermano que llega. El trozo siguiente muestra al hermano que espera en el momento de recibir la terrible noticia.

¿Se debería durante el ensayo limitarse a trabajar en dos partes separadas el estado del hombre que espera, como estarían separadas en la pantalla por el plano convencional, del avión que se estrella?

Para la labor con el actor esto no solo sería inútil, sino equivocado y dañoso. El único procedimiento correcto es ensayar los dos trozos juntos, de modo que se permita al actor permanecer en acción con una imagen sin interrupción, y remplazar el elemento específicamente cinematográfico de la toma del accidente con un simple llamado telefónico que anuncie el desastre.

Este simple ejemplo del trabajo de ensayo, escrito para *Film Acting* cerca de fines de 1933, sirve para fijar la fecha inicial del menos feliz proyecto de Pudovkin, *El hombre feliz*, interrumpido por la muerte del autor y el propio colapso posterior de Pudovkin. En un intento de dar renovado impulso tanto a la película como al hombre, varios escritores, incluso Vishnevski, trataron de rehacer el argumento de Zarji. Los esfuerzos de Pudovkin para realizar el último guión de su amigo imitaron extrañamente el tema de la película: una madre soviética, que sabe que su hijo ha desaparecido en un vuelo experimental sobre el Ártico, insiste en que su segundo hijo haga otro intento igual; el joven tiene éxito y rescata a su hermano. Pudovkin y Golovnia comenzaron la filmación real en 1936, con una expedición al Ártico, pero nadie, ni él mismo, estaba satisfecho con el remiendo del guión de trabajo. Una vez, en una conversación aclaratoria en su camino a través de Leningrado, racionalizó (tanto con la ayuda de Engels como la de Freud) sus dificultades: se trataba de un conflicto entre sus primeras actitudes emotivas y las presentes tareas sociales que producían, dialécticamente, su arte.

Sin embargo, éste mostraba una creciente dependencia de una expresión que sencillamente reflejaba una situación emocional simple en extremo. Los experimentos que había realizado

desde *La madre* hasta *Desertor* estaban ahora desprovistos de una simplicidad que necesitaba solo una pequeña parte de su habilidad artística. Cualquier director soviético práctico y sensible podría haber hecho las películas que Pudovkin firmó desde ese momento en adelante; esta nueva película poco satisfactoria fue la última que llevaría la firma reconocible de su juventud artística.

*El hombre feliz* se complicó tanto con demoras e inconvenientes que estaba a punto de ser archivada cuando Doller salvó de nuevo a Pudovkin. Se unió al equipo como codirector, revivió la empresa semicaduca, recomendó volver al original de Zarji, ayudó a terminar la película en forma eficiente, y por fin ésta se estrenó, en julio de 1938, con el título de *Victoria* (nombre del aeroplano experimental).

Vuelto a sus hábitos de trabajo, la siguiente película de Pudovkin, *Minin y Pozharski*, era materialmente más difícil que *Victoria* y estuvo lista en un año.\* Éste fue el primero de sus espectáculos históricos, y la primera de varias películas soviéticas importantes que mostraron a Polonia como agresora. Viktor Shklovski, el experto argumentista, seleccionó de la turbulencia de la época de Desorden, época embarazosa de comienzos del siglo XVII cuando Moscú fue ocupada por el rey polaco Segismundo. Los visitantes de Moscú pueden recordar el heroico bronce clásico de Minin y Pozharski en la Plaza Roja; la tarea de Shklovski y Pudovkin consistió en transformar ese bronce en una semblanza de carne y sangre que condujera a Rusia a través de esa crisis. Como se cuenta en la película, la falta de unidad entre los pocos príncipes leales a Rusia permitieron a los polacos aplastar todos los levantamientos. Kuzma Minin, un carnicero de Nizhni-Novgorod, llega al país para aliar el dinero y las armas. El príncipe Dmitri Pozharski es elegido comandante en jefe, y el ejército del pueblo echa a los polacos de Moscú y de Rusia. La riqueza de esta reconstrucción histórica pareció más valiosa que sus ideas y que la expresión cinematográfica. Contiene escenas de franca excitación material, tales como el destrozo del empenachado y sedoso campamento polaco y el vuelo de los guerreros polacos con sus fantásticas alas de metal (útiles en apariencia solo para dar a Pudovkin y Golovnia composiciones llamativas); y Boris Livanov compuso una figura majestuosa y memorable del príncipe Pozharski, un bronce apasionado.

Otros dos talentos que volvieron a la actividad en esa época fueron Viktor Turin y Nikolai Ekk. Pero después de nueve

\* Antes de empezar *Minin*, Pudovkin había planeado una adaptación de *Ana Karenina*.



años del triunfo de *Turksib*, Turin volvió, no con algo tan original, sino con una imitación bien hecha de las películas de Máximo: el héroe de *Hombres de Bakú* también evolucionaba desde la ingenuidad hasta la acción secreta. Generalmente las películas de Turin recordaban a sus admiradores aquellas excelentes películas que había hecho para VUFKU antes de *Turksib*. Ekk, después del fracaso de la trilogía de *Grunia Kornakova* y de su proyecto sobre *Hamlet*, fue a trabajar al estudio de Kiev, y su posterior uso del color en dos películas con tema de Gogol, *La feria de Sorochintsi* y *Noche de mayo*, fue más efectivo de lo que parecía, dada su falta de publicidad. El haber realizado un *Turksib*, un *Camino a la vida* o un *Chapaiev* exageró las exigencias subsiguientes a sus creadores.

Y otro hombre volvió al trabajo. Cualquiera cosa que la destitución de Shumiatski haya podido significar, lo cierto es que hasta ese momento Eisenstein no terminó ni una película, y que la terminada posteriormente, obtuvo éxito, y fue reubicado en su lugar casi olvidado como jefe creador del cine soviético.

El partido y el gobierno, y personalmente Stalin, intervinieron para ayudar a Eisenstein. La noche en que *Alejandro Nevski* fue exhibida por primera vez en el Dom Kino, en noviembre de 1938, Eisenstein expresó su profunda gratitud al camarada Stalin que, a su pedido, le permitió la posibilidad de terminar una nueva película respondiéndole en forma sensible y atenta.

... Eisenstein comenzó su nueva labor en estrecha asociación con un escritor que había conocido y quien le había prestado mucha ayuda. Se trataba de Piotr Pavlenko...

El argumento de Pavlenko y Eisenstein fue publicado en *Znamia* (nº 12, 1937). De nuevo la vieja historia de ataques críticos que afirmaban que la *Russ* del argumento no era *Russ*, que *Novgorod* no era *Novgorod*, que la guerra no era entonces así, que el argumento no debía ser de ese modo, etc., etcétera.

Pero esta vez el trabajo no se interrumpió. La producción comenzó.<sup>7</sup>

Uno de los típicos ataques críticos, una supervivencia enfermiza de una actitud pasada, apareció en el número de marzo de 1938 de *Iskusstvo Kino*: Jersonski, en "El tema histórico en el cine", examinó dos nuevos argumentos; *Stepan Razin*, de Olga Preobrazhenskaia y Pravov, y *Russ*, con el tratamiento de Pavlenko-Eisenstein. *Stepan Razin* fue alabada, *Russ* (título original de *Alejandro Nevski*) fue despreciada y deslucida. Jersonski citó el comentario concluyente destinado a las consultas sobre *Russ*:

Y finalmente, hablemos del estilo de la película. Durante la discusión sobre este punto todos estuvimos de acuerdo en que debe ser

simple (pero no gris ni simplificada), desprovista de refinamientos formales, hipérboles y sequedad académica. Una película sobre la victoria del pueblo debe ser, en grado máximo, persuasiva por su sencillez, claridad y con un fin determinado...

Jersonski se mostraba irónico sobre la (im)posibilidad de que alguna película de Eisenstein fuera simple. También se quejó de una cantidad de errores históricos y artísticos hallados en el argumento. Sin embargo en su labor posterior tanto Eisenstein como Pavlenko hicieron que la película fuera aún *más* sencilla; y algunas de las situaciones y diálogos señalados por su gran amargura son lo más significativo de la película terminada. Las quejas de Jersonski demostraban ceguera respecto de la débil calidad de la idea del guión, destinada a una situación crítica actual a través de una crisis (y una victoria) del pasado. La satisfactoria ejecución de este fin es la base del enorme éxito que obtuvo.

Existen algunas ironías en este éxito y en la reposición de Eisenstein al lugar que le pertenecía. De sus seis películas terminadas, *Nevski* es, por su contenido, la más superficial y menos personal —aunque al ver una película de él no se duda un instante de que es una obra de Eisenstein—. Es también la menos personalmente realizada de sus películas: aunque planeó cada secuencia y cada composición con Dmitri Vasiliev, solo por el hecho de que éste filmó realmente muchas tomas, esta película hecha en gran escala se terminó en un tiempo extraordinariamente corto ¡pues fue completada cinco meses antes de lo programado! Eisenstein había interpretado el decreto del 23 de marzo de 1938 como un desafío, para mostrar las ventajas, tanto artísticas como industriales, de planear, programar y preparar la película a ser realizada a grandes rasgos y efectos precisos.

Después de un viaje a Novgorod, para ver los edificios del siglo XIII utilizables en la película, Eisenstein escribió a Vishnevski: "No queda casi nada; sería imposible filmar aquí. Hay restos arquitectónicos, pero están enterrados tan profundamente que las perspectivas están arruinadas". De modo que la *Russ* del siglo XIII fue construida para la película sobre diseños originalmente planeados por él y ejecutados por los decoradores. Cuando vi las fulgurantes paredes blancas del antiguo Novgorod en la película terminada, no solo recordé las iglesias de muros blancos de ¡*Que viva México!*!, sino también su irritación en una oportunidad en que había ido a ver una nueva representación de *El príncipe Igor*: "¡Imagínese que creen que los edificios de entonces se parecían a lo que son hoy: grises y arruinados!"

Cada vestimenta, cada arma, cada adorno había pasado a través del libro de anotaciones de Eisenstein en su camino hacia los artistas que estuvieron a cargo de ellos: El mayor logro técnico de la producción fue la filmación de la batalla sobre el hielo, sin esperar al invierno. Se eligió un campo bajo y amplio cerca del estudio de Mosfilm, y con una sustancia compuesta de vidrio derretido y alabastro, cubierta con tiza y sal salpicadas (sugeridas por Vasiliev), se dio la ilusión de hielo y nieve, y se filmó la batalla invernal entre rusos y teutones durante la ola de calor de julio de 1938. Este momento culminante de la película fue una de las secuencias en que Eisenstein, no Vasiliev, trabajó con Tisse en cada toma. Tisse tuvo que idear un filtro que alterara la calidad natural del cielo de verano y lo hiciera más invernal, y el ritmo de la batalla real fue corregido disminuyendo la velocidad de una cámara movida a mano. Uno de los actores más activos de esta escena fue Nikolai Ojlopkov, que interpretó al apuesto héroe Vasili Buslai; él sintió que su participación era demasiado eficiente y citó el incidente como un ejemplo negativo de actuación cinematográfica:

Mi primer día de trabajo en *Alejandro Nevski* fue la batalla con los caballeros teutones. Cientos de participantes estaban allí, incluso los que yo debía combatir en seguida. Yo los veía y me encontraba con ellos por primera vez. Si esto hubiera ocurrido en el teatro, yo me habría encontrado con ellos en el período de ensayo, habríamos hallado juntos la esencia de la escena, y nos habríamos puesto en contacto para desmenuzar nuestra labor en "trozos grandes, medianos y pequeños". Aquí en el cine todo esto era imposible, y no solo debido al encuentro inesperado con mis compañeros actores; la principal diferencia es que en el teatro la imagen crece y se desarrolla, no de pronto, sino solo (y en las mejores circunstancias) después de tres o cuatro meses de labor. Pero aquí llegué, se me dio mi vestimenta, me maquillaron, me pusieron un arma en la mano y ¡déjese filmar! <sup>8</sup>

La gran atención prestada a la banda de sonido, donde toda la inventiva combinada de Eisenstein y Prokofiev tendía a audaces e ineludibles armonías entre imagen y sonido, contribuye a dar a *Alejandro Nevski* el carácter de ópera.\* Como ópera, la película fue desdeñada por los críticos extranjeros; pero como obra totalmente original de cine y música sobrevivirá a toda crítica destructiva. Después que fue exhibida en América le envié a Eisenstein las críticas, incluso la mía, y me respondió:

\* Toda la música de Prokofiev para la película fue conservada por él en forma no teatral; compuso una cántata dramática con la partitura de *Nevski*.

Creo que podría haber algo más que decir acerca de la unidad y composición visual y auditiva: en algunas de las secuencias hemos logrado con Prokofiev los resultados que yo estuve soñando desde hace mucho tiempo.

Este aspecto de *Alejandro Nevski* fue claramente una de sus grandes alegrías y satisfacciones. Repetidamente se refirió a la construcción "sinfónica" de la película, y en varias ocasiones escribió acerca de su admiración por la cooperación calurosa que Prokofiev le brindó:

...No hay diferencia entre que el compositor escriba la música para la idea general de una secuencia, o para un montaje en bruto o final de la misma; o, si el procedimiento ha sido organizado en forma opuesta, con el director que construye la parte visual sobre la música que ya ha sido escrita y registrada sobre la banda de sonido. Quisiera destacar que en *Alejandro Nevski* se emplearon literalmente todas las formas posibles. Hay secuencias para las cuales todo un trozo de música fue escrito sobre la compaginación final de la imagen. Otras contienen ambos procedimientos. Hasta existen secuencias que proporcionan material para los que recogen anécdotas. Un ejemplo de esto se produjo en la escena de la batalla cuando los victoriosos soldados rusos tocan flautas y tambores. Yo no podía encontrar una forma para explicar a Prokofiev el efecto preciso que debía ser "visto" en su música para ese momento de alegría. Al comprobar que no llegábamos a nada, ordené que se construyeran instrumentos "apropiados" y se filmaran (sin sonido) mientras estaban sonando, *visualmente*, y proyecté los resultados a Prokofiev, quien de inmediato me entregó un exacto "equivalente musical" a la imagen visual de los flautistas y tambores que le había mostrado.<sup>9</sup>

El momento analizado más detenidamente, el momento de suspenso antes del ataque —sujeto a tan extraordinario análisis *post-facto* de Eisenstein en *El sentido del cine*—, fue también un ejemplo de música que acompañó a la película:

En este caso es de particular interés el hecho de que la música fue compuesta para un montaje completamente terminado de los elementos pictóricos. El movimiento visual del tema fue captado en su totalidad por el compositor hasta el mismo grado que el movimiento musical terminado fue captado por el director en la escena posterior del ataque, donde las tomas corresponden a una banda de sonido previamente registrada.

Aunque esta armonía del movimiento de la música con el movimiento del contorno visual, con la composición gráfica del cuadro ha sido tan detalladamente examinada por su realizador, se debe recordar que todas las veces que se logró tanto en esta secuencia como en otras, se produjeron algunas sorpresas agradables.

El 1º de febrero de 1939, por fin Eisenstein recibió su orden de Lenin junto con Cherkasov, que interpretó el papel de Nevski; y también Aleksandrov, la Orlova y Aleksandr Ivanov, que había realizado una película modesta pero efectiva y útil, *En la frontera*. La orden de la Bandera Roja del Trabajo se otorgó a treinta y seis directores, actores, *cameramen*, incluyendo al nuevo jefe de las películas de ficción del Comité, y al nuevo administrador de Mosfilm. Otros noventa y nueve fueron recompensados con la "Medalla de Honor". Aliosha Liarski recibió la medalla "Por Trabajo Excelente". Otros premios se extendieron más allá de los círculos cinematográficos. En las elecciones de junio de 1938 para el Soviet Supremo varios trabajadores del gremio representaron a sus distritos. Todo el mundo estaba entusiasmado por el "drama convertido en realidad" por la elección de Cherkasov —de profesor Polezhaiev, diputado del Báltico en 1918, a Nikolai Cherkasov (sin maquillaje)—, diputado del distrito electoral de Leningrado, Kuibishev; cuando llegó para tomar parte en la Batalla sobre el Hielo, inmediatamente después de la elección, fue aclamado tanto por las fuerzas rusas como "teutonas". Shengelaia resultó elegido por un distrito de Georgia, y los colaboradores de la música y la letra de tantas canciones de películas, Isaac Dunaievski y Vasili Lebedev-Kumach, representaron a sus respectivas vecindades de Leningrado y Moscú. Habría gente de cine en cada Soviet Supremo posterior. Sin embargo, Eisenstein se contentó con recibir el título de doctor en ciencias de los estudios de arte. La del "Profesor Eisenstein" era una imagen adecuada.

Después de la fructuosa innovación de *Lenin en Octubre*, que consistió en mostrar a Lenin y Stalin en papeles dramáticos, las puertas de ese cauce fueron abiertas. Para representar a Stalin, el joven actor Goldstab dejó eventualmente el campo a Mijail Gelovani, y durante los restantes años de la vida de Stalin, Gelovani convirtió en una carrera a este único papel que lo mantuvo constantemente ocupado. Apareció en más de veinte películas con escasa variación en la interpretación: el modelo del retrato gustaba de la uniformidad. El de Lenin era una designación mucho más interesante para un actor, y dos de los mejores intérpretes soviéticos fueron identificados con él: Boris Shchukin y Maksim Strauch. El primer esbozo de este último fue hecho en una película de Iutkevich sobre un argumento y drama de Pogodin, *El hombre con un arma*, estrenada la misma semana (noviembre de 1938) que *La gran aurora*, de Chiaureli, en la que Lenin estaba encarnado por un joven actor de Tiflis llamado Miuffke. Strauch interpretó de nuevo a Lenin en la última película de la trilogía sobre Máximo, *El lado de Viborg*, justo

antes del estreno de *Lenin en 1918*, en la que Shchukin perfeccionó y profundizó su retrato original de Lenin, y realizó la última interpretación de su vida con una seguridad y devoción que pareció entonces oscurecer a todos los otros intentos.

Shchukin encaró este papel \* como un problema fascinante para un artista valiente y un ciudadano soviético. Si se considera la cantidad de detalles que contribuyeron a su preparación, la interpretación de Shchukin resulta una obra maestra de síntesis y control artístico. Nunca dejó de asombrarme que esta figura de un dirigente nacional, un revolucionario y filósofo, pudiera ser mostrada en forma tan completa sin pose de ninguna clase. Ningún héroe de ningún país había sido servido tan bien: ¡piensen en los tiosos Washingtones y Bolívares, y los increíbles Napoleones! La primera preparación de Shchukin para el papel se hizo en 1936, cuando Pogodin le mostró el guión de *Noviembre* (primera versión de *El hombre con un arma*) que Iutkevich iba a dirigir para Lenfilm.<sup>10</sup> Debido a la sugestión entusiasta de Shchukin, Pogodin también transformó el guión en un drama para el Teatro Vajtangov, lo que salvó la idea, pues a mediados de 1937 resultó claro que *Noviembre* tendría dificultades en Lenfilm. En agosto Shchukin aceptó el papel de Lenin para *Reuelta* (el título con que se trabajó para *Lenin en Octubre*), mientras preparaba el mismo papel para el teatro en la obra de Pogodin. Tanto la película como el drama quedaron listos en tres meses, para los festejos de noviembre del vigésimo aniversario de la revolución. Aunque todavía existían miles de personas que habían visto a Lenin en vida, Shchukin no lo conoció, de modo que se saturó de fotografías, retratos, dibujos, noticiarios y registros gramofónicos que conservaban fragmentos del Lenin vivo. Leyó todos los recuerdos que se referían a su vida, y halló que el más sugestivo estaba en la breve memoria de Gorki, y mantuvo varias conversaciones con Krupskaia, la viuda de Lenin. A Shchukin nunca le gustó escribir, de modo que solo dejó un simple registro acerca de su intensa búsqueda, pero dos películas hablan más que cualquier libro de notas. El octogésimo séptimo día de tomas programado para *Lenin en Octubre* comenzó el 10 de agosto con escenas que no requerían la presencia de Shchukin; en setiembre, inmediatamente después de su vuelta de unas cortas vacaciones en Crimea ya estaba absorbido en su labor. Su programa personal de trabajo en esta época parece físicamente imposible de cumplir, pues con su labor en casa sobre la obra y la película, ensayos en el teatro y en el estudio, y la filma-

\* Los papeles anteriores de Shchukin fueron: en *Aviadores*, de Raizman y en un personaje modelado sobre los primeros años de Lenin en *Generación de Conquistadores* de Stroieva.

ción, nunca disponía de más de alrededor de cuatro horas para dormir. Pronto resultó claro que su salud peligraba, y que tanto la obra como la película para el jubileo tendrían que ser interrumpidas. De las dos, Stalin aparentemente eligió sacrificar la obra teatral, pues el Comité de Asuntos Artísticos la postergó enseguida, para que Shchukin pudiera concentrarse en la película. Después del enorme éxito de *Lenin en Octubre*, se preparaba una segunda parte, con un programa de filmación más cómodo (entre tres y cuatro meses), pues la salud de Shchukin había empeorado. Exactamente seis meses después de su aparición en *Lenin en 1918*, y mientras se preparaba una tercera película con dicho personaje, Shchukin murió.

Las interpretaciones de Lenin de este actor y de Strauch se crearon casi simultáneamente en el teatro y en el cine. Resultaron inevitables las comparaciones en esta curiosa competencia entre artistas de igual posición destacada. El Lenin de Shchukin estaba desde luego presentado con mayor detalle en las películas de Romm que en los episodios más cortos que había interpretado Strauch, aunque la vívida miniatura de éste en *El hombre con un arma* de Iutkevich fue evolucionando a través de los años hasta una seguridad y altura que dio un retrato más desenvuelto y verosímil. Strauch y Iutkevich trabajaron juntos a menudo sobre este problema; en *Iakov Sverdlov* (1940) continuó el proceso de pulimento, y en su última película en común, *Relatos sobre Lenin* (1958), Strauch domina tan completamente su arte que casi no parece un artificio.

Es bien sabido que el tema de la película siguiente de Dovzhenko fue propuesto por Stalin. Ellos se encontraron en varias oportunidades en un lapso de varios años; durante la redacción del argumento de *Aerograd* se produjo la primera entrevista. Debido a que los burócratas de Mosfilm estaban poniendo obstáculos al guión de esa película, Dovzhenko le escribió directamente a Stalin para pedirle su consejo, y recibió una cita para veinticuatro horas después, ocasión en que leyó su argumento a Stalin, Voroshilov, Molotov y Kirov. Se superaron las dificultades de *Aerograd* y la producción se inició rápidamente con la expedición de Siberia. En la sesión de febrero de 1935 del comité central, en la que los realizadores recibieron sus condecoraciones, Stalin observó, mientras le colocaba la orden de Lenin a Dovzhenko: "Ahora usted debe darnos un *Chapaiev* ucranio", y le propuso en breves palabras que estudiara la actividad de Shchors en la guerra civil como tema cinematográfico. Desde luego, Dovzhenko aceptó y la prensa efectuó una publicidad considerable sobre la sugestión de Stalin. Mientras *Aerograd* estaba todavía en producción, Dovzhenko fue de nuevo citado

(como de costumbre, de noche) al Kremlin. Después de preguntarle cómo andaba el trabajo, Stalin fue al grano:

La razón por la que deseaba verlo es ésta. Cuando le hablé de Shchors la última vez, le estaba haciendo solo una sugerión. Simplemente pensaba en lo que usted podría hacer en Ucrania. Pero ni mis palabras ni los artículos de la prensa constituyen una obligación para usted. Respecto de este asunto, está libre para elegir. Si quiere hacer *Shchors* hágalo, pero si tiene otros planes, entonces manténgalos por todos los medios. No piense que está atado a nada. Lo llamé para decirselo.<sup>11</sup>

La filmación de *Shchors* comenzó antes del estreno de *Aerograd* y su producción iba a ser larga y dificultosa. Nunca más, excepto al realizar películas documentales en tiempo de guerra, experimentaría Dovzhenko una fugaz emoción, concentrada y creadora. Y *Shchors* le enseñó cuáles eran las nuevas dificultades resultantes de la ejecución de una sugerión de Stalin. Durante los tres años que pasaron antes de su estreno, Dovzhenko tuvo que someter cada decisión y cada episodio a una aparentemente infinita serie de personas "que sabían lo que Stalin quería". Hubo muchas entrevistas nocturnas, algunas amargas, con el propio dirigente, que comenzaba a presentar los signos de megalomanía e infalibilidad que darían un colorido de pesadilla a sus últimos años. Más tarde Dovzhenko les contó a sus amigos una inquietante llegada al despacho de Stalin, en que éste se negó a hablarle, y Beria lo acusó de estar unido a una conspiración nacionalista. Pues los viejos fantasmas del nacionalismo ucranio se levantaron alrededor de la figura dramática de Nikolai Shchors. Su propia muerte temprana lo protegió de las acusaciones de complicidad, pero muchos de los nombres de sus camaradas eran ahora tabú en los círculos políticos más puros. Gran parte de sus compañeros, en la película, fueron inventados por Dovzhenko, que estaba realmente más cómodo con una ficción como la de su emotivo Bozhenko (tomado, de nuevo, del abuelo de Dovzhenko) que con la figura moralmente endiosada de Shchors, del cual cada palabra y cada gesto tenían que ser aprobados por una censura minuciosa. En conocimiento de estas circunstancias resulta asombroso —y es testimonio del arte del director— que la figura de Shchors tenga tanta vida como tiene. El reparto fue un serio problema. La película se hallaba en producción desde hacía varios meses y la intranquilidad de Dovzhenko debida al actor elegido para el papel lo forzó finalmente a remplazarlo por otro, Ievgeni Samoilov, y rehacer el trabajo de meses. El argumento ocupó once meses y la filmación, veinte. Según las palabras de Dovzhenko, parecieron "toda una vida".



Durante la filmación una delegación de sindicalistas británicos visitaron el estudio de Kiev:

...el Monopolio Cinematográfico construyó para él a expensas del Estado un estudio completo en bloque, sobre su propio proyecto, pues había expresado desagrado por los estudios que existían. A fines del invierno comenzó a filmar, pues su guión posee escenas de todas las estaciones del año, y ha tenido a su disposición miles de soldados del ejército rojo y todo el equipo que había solicitado... para cuando haya finalizado, planea comenzar con otro tema ya elegido: *Taras Bulba*, de una novela sobre la Ucrania del siglo xvi, de Gogol.<sup>12</sup>

*Shchors* sobrevive como película, a pesar de todo, posiblemente porque la fuente autobiográfica de todas las películas de Dovzhenko está aquí presentada con mayor franqueza. Él había tomado parte en muchos de los acontecimientos militares y políticos que se muestran en la película. Conoció en vida a los originales de todos los personajes (no importa con qué nombre), y hay, desde luego, mucho de sí mismo en la persona de *Shchors*, firme y determinado intelectual que comprometió su ser y su talento al nuevo orden social. Como en todos sus mejores trabajos, *Shchors* deja en la memoria imágenes ardientes de muerte y de vida apasionada. Para pasar de la ferocidad despiadada del comienzo a la trágica endecha del final —ambas presentadas en los mismos campos destrozados— dio a la película una forma amplia que puede absorber cualquier perorata. Pero toda la retórica de la película está superada por lo “cinematográfico” —caballos sin jinetes, ruinas humeantes de hogares y vidas destruidas, una bulliciosa procesión nupcial que se hace oír en medio de un bombardeo, la caballería a través de las praderas nevadas, las bandas militares a disposición de cualquier triunfador, luchas cuerpo a cuerpo, caballos sin jinetes, cuadros todos que llueven sobre la pantalla—. El siempre sensible crítico Shklovski escribió sobre *Shchors* diciendo que, “del mismo modo en que Eisenstein profundizó infinitamente la pantalla con *Alejandro Nevski*, Dovzhenko la amplió”.<sup>13</sup> Y otra observación de Shklovski se adapta tanto a ésta como a todas las demás películas del gran ucranio: “Hace olvidar la forma en que está hecha”.

El original encargo de Stalin fue superado, pues no hay nada aquí que esté relacionado con *Chapaiev*. El genio de Dovzhenko pudo encarar la película en una forma más profunda acerca de los motivos humanos de lo que hubieran podido intentar los Vasiliev. Su humor era a la vez más exuberante y más mordaz. *Shchors* contiene tal galería de retratos de los muchas veces enfrentados enemigos, como solo un poeta intrépido hubiera arriesgado presentar, más allá del realismo. La crítica contemporánea señaló esto como una exageración, pero la historia

transformó esta censura en admiración. Una vez más los principales comunistas demostraron en las películas soviéticas la verdadera magnitud de las responsabilidades políticas de un artista.

La industria reformada (a cuya cabeza estaba Ivan Bolshakov en remplazo de Dukelski desde junio de 1939), había puesto a trabajar a casi todos sus mejores talentos, a veces después de años de ocio. De todos los creadores originales que contribuyeron a dar forma al cine soviético moderno, los únicos que no fueron empleados en debida forma fueron Vertov, cuyas dificultades últimas nunca llegué a entender, Kuleshov, que estuvo dedicado a la enseñanza durante seis años después de *El gran confortador*, y Kozintsev y Trauberg; los creadores del FEX se empantanaron con la impuesta y tortuosa tarea de un argumento sobre la vida de Carlos Marx. Su guión fue revisado innumerables veces durante más de un año y nunca fue filmado. Esto era una señal de que algo terminaba: hicieron juntos solo una película más, y ello provocaría inconvenientes.

El artista cinematográfico responsable quedaba atrapado entre su miedo por el formalismo y un temor similar por el naturalismo, y el caprichoso aparato de supervisión no le ofrecía ninguna solución alentadora. Aún destruía sus propósitos industriales, pues los exprimidores gigantes por los que tenía que pasar cada argumento atrasaban cada producción hasta tal punto que hubiera sido inconcebible en la industria capitalista del cine. Pocas personas estaban seguras de que tales demoras fueran socialmente útiles. Cada revisión del guión o de una película en marcha significaba otro año de trabajo después de cada queja; la película de Iutkevich, que fue eventualmente estrenada como *Mineros*, consumió tres años en ajustarse a los cambios requeridos.

En el frente diplomático, la agresión nazi había logrado una serie de victorias, que llegaron a su punto culminante en Múnich, y se concretaron en Austria, el Ruhr, la zona de los sudetes, y ahora apuntaba a Danzig. Al expandirse las fronteras alemanas tanto al este como al oeste, la Unión Soviética propuso una alianza militar a Gran Bretaña y Francia. Cuando las negociaciones se estancaron y convencieron a los diplomáticos soviéticos de que los aliados occidentales continuaban esperando mayores expansiones alemanas hacia el este, el ministro de Relaciones Exteriores ofreció a Alemania un pacto de no agresión; von Ribbentrop llegó a Moscú y firmó dicho pacto con Molotov. El 23 de agosto de 1939, este anuncio sacudió al mundo.

## CAPÍTULO XVI

### SEMIGUERRA

1939-1941

No es sabio el que nunca comete un error. No existen tales hombres ni pueden existir. Es sabio el que comete errores no muy grandes y sabe cómo corregirlos fácil y rápidamente.

LENIN

La conmoción producida por el pacto, al margen de su lógica, fue registrada instantáneamente por el cine, pero en forma negativa. Todas las películas que atacaban al gobierno alemán y al tipo de fascismo hitleriano fueron suprimidas de la distribución soviética. En el extranjero, las mismas películas se sacaron de circulación siempre que el distribuidor operara en arriendos que se pudieran interrumpir. Por ese motivo *Mamlock*, que había sido vendida con sus derechos, continuó siendo exhibida durante algún tiempo, lo que dio aliento a las muy desmoralizadas fuerzas antifascistas, desconcertadas porque resultaba claro que la Unión Soviética estaba dispuesta a respetar la letra del pacto.

Y no solo fue interrumpida deliberadamente en el extranjero la circulación de las películas soviéticas, sino que la confusión del público producida por el pacto, multiplicada por la máxima propaganda de terror en la prensa foránea, provocó una disminución drástica de esos públicos para tales películas. Muchas salas que se habían mostrado amistosas con ocasionales programas soviéticos retiraron su apoyo, otras dedicadas más enteramente a estas exhibiciones se vieron obligadas a cambiar su posición, y algunos distribuidores de películas soviéticas se retiraron simplemente del negocio. Un síntoma de la reducción del mercado americano fue que hasta una película tan importante como *Minin y Pozharski* fue presentada allí sin títulos

sobreimpresos traducidos a un público muy limitado. El efecto de la situación mundial iba a agravar la propensión nacional, ya bien iniciada en el cine soviético, que fomentaba una tendencia aislacionista.

El pacto de no agresión proporcionó un respiro, para la preparación frente a un eventual estallido, pero los acontecimientos fuera del país y en sus fronteras dieron a los dos años siguientes el amargo gusto de una semiguerra. Una semana después de la firma del pacto, Alemania presentó su ultimátum a Polonia, que condujo a las declaraciones de guerra de Gran Bretaña y Francia. Casi simultáneamente con la *blitz* alemana desencadenada en Polonia, el ejército rojo se adelantó a una zona de amortiguamiento, que comprendía la Ucrania y la Bielorrusia occidentales. Este territorio temporalmente nuevo se convirtió en tema de varias películas, en especial documentales sobre sus aspectos; de ellos solo uno fue más allá del reportaje: *Liberación*, realizada por Dovzhenko y Solntseva con sus ayudantes y *cameramen*. Parecida en espíritu, pero más plácida, fue *Bukovina, tierra ucrania*, hecha más tarde por Solntseva con Lazar Bodik. Abram Room dirigió una película con argumento acerca del nuevo territorio, *El viento llega del este*, y Mijail Romm planeó otra, *Sueño*.

El paso siguiente de protección de la Unión Soviética produjo una guerra que fue limitada en espacio pero devastadora en vidas y por la reacción que produjo en la opinión extranjera. El 14 de octubre de 1939 se presentó una nota de protesta a Finlandia por el refuerzo de la Línea Mannerheim efectuado con el asesoramiento de consejeros extranjeros (alemanes) ya que le proporcionaba la capacidad de bombardear directamente a Leningrado. Cuando los soldados soviéticos cruzaron la frontera el 30 de noviembre, Finlandia resistió. La guerra invernal en la Línea Mannerheim consumió las vidas y la moral que Rusia no podía perder sin grave riesgo, aunque Finlandia fue forzada a hacer concesiones que podían afectar el destino de Leningrado en una lucha posterior. Se pagó un alto precio también por la reacción extranjera. Dos semanas después de entrar en Finlandia el ejército rojo, la Unión Soviética fue expulsada de la Sociedad de las Naciones, y en el año y medio siguiente los propagandistas antisoviéticos tuvieron poca oposición para presentar a Hitler y Stalin como compañeros del mal. Las repúblicas de Estonia, Letonia y Lituania fueron también convertidas en otra zona de amortiguamiento. El aislamiento del Soviet fue más completo que en cualquier otra época desde la guerra civil.

La película más impresionante de esta época llegó de Lenin-

grado, el lugar más cercano de la lucha real, pero fue más de un año antes de que la guerra finlandesa entrara directamente como tema en el programa de Lenfilm. Inmediatamente después del estreno de la segunda parte de *Un gran ciudadano*, apareció la nueva película de Gerasimov, *Maestro*. El argumento de éste había ganado el primer premio de 15.000 rublos en el concurso de 1939; había llamado dramáticamente la atención sobre la crítica situación del sistema educativo soviético. La discusión sobre el argumento publicado dio a la película importancia mucho antes de que se terminara. Los contendientes llegaron de todas partes. Los críticos cinematográficos, que imaginaban que el amor y el humor oscurecían el heroísmo, lo atacaron. Los maestros, que hallaron en el argumento un arma útil contra las debilidades del programa educativo, reunieron sus fuerzas para defenderlo con hechos, detalles, anécdotas y problemas. Debido a esta crítica constructiva llegada de la docencia (¡que abarcó un millar de colaboradores!) se hizo una completa revisión del argumento y se incorporaron cambios a la película no terminada aún. Esto parece un caso en que la crítica profana no fue un estorbo para el realizador, pues la comparación del argumento original con la película terminada muestra un resultado más rico y realista.

Lenfilm exhibió una película de Zarji y Heifitz que resultó un triunfo no menor que el de *El diputado del Báltico*; se trataba de *Miembro del gobierno* (conocida en el exterior como *El gran comienzo*), sobre un argumento de Katerina Vinogradskaia (autora de *Fragmento de un imperio*) acerca de las tribulaciones de una mujer dedicada al ideal de una granja colectiva. El centro de la película del punto de vista artístico fue la gran interpretación de Vera Maretskaia, que a menudo había desempeñado breves papeles (desde mediados de la década de 1920, mientras maduraba como actriz teatral. Mientras encarnaba un papel totalmente diferente, el de Catalina en *La fierecilla domada*, los directores la eligieron para *Miembro del gobierno*:

No era mi primer papel para la pantalla, pero sí el más arduo e interesante. La dificultad residía en el hecho de que Aleksandra era una figura tan real y contemporánea que la más ligera nota falsa al ser reflejada en la pantalla podía ser tomada como una afrenta personal por el público que tanto la quiere. Era necesario conocerla tan bien como me conozco a mí misma, y hacerlo representaba el estudio de una enorme masa de materiales.<sup>1</sup>

En octubre de 1940, Lenfilm estrenó su mejor comedia musical,\* *Historia musical*, dirigida por Aleksandr Ivanovski y Herbert Rappoport, una película sobre músicos profesionales y aficionados, escrita por Ievgeni Petrov y G. Munblit. El tenor del Bolshoi, Sergei Lemeshev, compuso un satisfactorio chófer-héroe, la despachadora-heroína fue interpretada por una popular actriz joven, Zoia Fiodorova, y Erast Garin desempeñó el papel de chófer seudointelectual, obstáculo para el amor verdadero. Lenfilm también desarrolló el "concierto" musical, un programa de números musicales y de *ballet* separados. Ilia Trauberg y Dubson realizaron *El vals de concierto*, y un numeroso grupo de directores, *Concierto cinematográfico 1941*.

En los primeros meses de 1941 llegaron dos extraordinarias sorpresas de Lenfilm, *Valeri Chkalov*, de Kalatozov y *Amigas del frente*, de Eisimont, más familiares fuera de la Unión Soviética como *Alas de la victoria* y *La muchacha de Leningrado*.

La vuelta de Kalatozov a la realización cinematográfica, con *Los hombres* en agosto de 1939, sirvió no solo para su regreso a la dirección, sino también para ponerlo en contacto con el tema de la aviación, que lo condujo a su historia siguiente, la carrera como piloto del desaparecido Valeri Chkalov. La idea para la película surgió de su copiloto, Baidukov, y el argumento fue preparado por Chirskov. La fuerza aérea proporcionó toda la cooperación posible y el aviador Borisenko y otros repitieron las hazañas de Chkalov en el aire. El papel de éste fue desempeñado por un recién llegado del teatro, Vladimir Belokurov, a quien Kalatozov rodeó de actores veteranos, quizá para destacar la individualidad de su héroe. Además de Stalin-Gelovani, hay retratos de Gorki y Ordjonikidze (este último encarnado por Mezheritski, famoso por *Mamlock*). Los americanos aparecen brevemente en el aterrizaje de Chkalov, después de su vuelo polar, en Vancouver, Washington (donde el puesto del ejército estaba bajo el mando del general George Marshall), y son mostrados en forma más verosímil y simpática que en cualquier otra película soviética. Ésta traduce el entusiasmo de Kalatozov por el mero acto de volar y la atracción que siente por un héroe cuyo temperamento le produjo a menudo inconvenientes. La fotografía de Ginsburg es extremadamente modesta y directa, mientras que Kalatozov alentó a los intérpretes para que se mostraran apasionados hasta el borde de la

\* Al mismo tiempo los especialistas de Mosfilm en este género hicieron *La hija favorita* (Piriev) y *Camino brillante* (Aleksandrov). Esta última, versión socialista de la Cenicienta, fue más tarde un éxito en los Estados Unidos, donde fue drásticamente recompaginada con el título de *Tania*.

exageración; puede que el valor de la película esté en este reflejo estilístico del conflicto temático entre disciplina y pasión.

Viktor Eisimont era un nuevo y joven director cuya labor previa se había desarrollado en películas sobre la defensa. Se le encargó la delicada tarea de hacer su primera película de estudio sobre la guerra con Finlandia.\* Los argumentistas eran jóvenes y serios, el reparto fue confiado tanto a actores experimentados como a otros novatos, el tratamiento evitó todos los aspectos sensacionales de la guerra sin ocultar sus privaciones; el resultado fue de una fuerza asombrosa y conquistó popularidad en todos los lugares en que fue exhibida. *La muchacha de Leningrado* aún logró el dudoso y atrasado espaldarazo de tiempo de guerra al ser rehecha en Hollywood (*Three Russian girls* [*Tres muchachas rusas*], dirigida en 1943 por Otsep).

Los movimientos militares y acciones de guerra de esta época devolvieron a los documentales su primitiva importancia. Aunque Vertov permaneció inactivo (por lo menos que yo sepa), la otra destacada realizadora de documentales, Ester Shub, aplicó su talento al montaje del metraje acumulado en la guerra de España, y colaboró con Vsevolod Vishnevski en *España*, estrenada el 20 de agosto de 1939 (justo cuando Roman Karmen volvía de pasar un año filmando en China). Su futuro trabajo fue hecho en colaboración con Pudovkin y se tituló *Veinte años de cine*, película de conmemoración que presentaba los puntos culminantes de la historia del cine soviético. La guerra cercana trajo *La línea Mannerheim* (27 de abril de 1940), registro de la dura guerra invernal realizado por Vasili Bielaiev (quien supervisó a un numeroso grupo de cameramen de noticiarios), *Liberación* de Dovzhenko, con Iekelchik (el cameraman de *Shchors* y *Bogdan Jmelnitski*) y ayudantes de noticiarios, y *Hacia el Danubio* (27 de agosto de 1940), hecho para los estudios de noticiarios central y ucranio por Poselski y Kopalín. Bielaiev hizo *Tierra de Estonia* en el invierno de 1940-1941. Casi la mitad de las setenta y cinco recompensas destinadas a la gente de cine en mayo de 1940 se repartió entre los realizadores de películas documentales y noticiarios. Esos hombres y mujeres también figuraron en los primeros premios Stalin de marzo de 1941.

La empresa documental más grande de 1940, *Un día en un nuevo mundo*, fue especialmente pacífica. La idea que fue de Gorki, es el único de sus grandes proyectos cinematográficos que se realizó, y en forma póstuma. Había propuesto que en

\* Otra película sobre la guerra finlandesa fue estrenada el mismo día: *En la retaguardia del enemigo*, dirigida por Ievgeni Schneider para Sergei Iutkevich en Soiuzdetfilm.

un día determinado todos los *cameramen* de documentales, en diferentes puntos de la Unión Soviética, filmaran todo lo que vieran a su alrededor; aseguró que el resultado de la compaginación diría algo sobre la vida moderna en el Soviet. En un congreso de dichos *cameramen* a principios de 1940, el plan de Gorki fue sugerido por Zeitlin y Iagling, aceptado por votación, y preparado para su realización. Se envió un centenar de telegramas a todos los *cameramen* que esperaban en sus puestos: "El 24 de agosto es el día". Cuarenta mil pies de película fueron expuestos en esa fecha. El Estudio Central de Noticiarios realizó un primer montaje que redujo la longitud a 14.500 pies; la versión final (estrenada el 7 de diciembre) totalizó siete actos (6.800 pies). La idea de Gorki era buena, digna de un Vertov, y el resultado está más "apoyado en la tierra" de lo que habría estado si Vertov hubiera manejado todo ese material.

Una serie documental en una forma nueva se inició en ese tiempo. Aleksandr Zguridi y su equipo comenzaron sus películas dramáticamente detalladas sobre la vida animal, construidas con la misma infinita paciencia e ingenuidad que distinguieron a las primeras series de *Secrets of nature* (*Secretos de la naturaleza*) en Inglaterra, y en las películas posteriores sobre la naturaleza de Arne Sucksdorff, que fueron seguidas por las realizadas en gran escala por el estudio de Walt Disney. Zguridi era un abogado que en 1932 había empezado a realizar películas cortas sobre la vida de los pájaros y el mar. Sus primeros estudios de largo metraje fueron *En las profundidades del mar* y *El poder de la vida*. Esos cuidadosos trabajos continuaron hasta el presente con una regularidad que ignoró las guerras y los cambios administrativos. Una innovación menos importante que pronto se congeló en un determinado modelo fue la película biográfica corta, que utilizaba el ambiente y los documentos del tema, ya se tratara de Chaikovski, Maiakovski o Pavlov.

El directorio de Mosfilm produjo películas que hicieron menos que justicia a su reputación. El tema de cada una se refería a un asunto de sabotaje: Barnet hizo *Una noche en setiembre*, Macheret una historia de espías, *Los errores del ingeniero Kochin*; luego realizó un trabajo mejor ayudando a Iuli Raizman en la adaptación de la difundida novela de Sholovov, *Tierra virgen cultivable*, dirigida por Raizman. La principal película de Mosfilm de esa época quedó sin terminar; el guión de Vishnevski sobre *Primer ejército de caballería* fue filmado por Dzigan en una escala igual a *Nosotros los de Kronstadt*, pero el tema resultó infortunado; \* dos veces en el pasado Eisenstein

\* Infortunado solo para el cine, pues fue el tema y título de la primera obra teatral de Vishnevski y resultó un éxito perdurable.



había confiado poder trabajar en él, y Dzigan fue interrumpido (sin explicación) justo antes de terminar la película.

La rehabilitación de Eisenstein a su merecido y alto lugar pareció completa cuando Vsevolod Vishnevski publicó en junio de 1939, un folleto encomiástico sobre su vida y obra. Según un comentario que Eisenstein me hizo, se diría que no tomó ese folleto muy en serio, pero estoy seguro de que estaba agradecido al gesto de Vishnevski. Por primera vez existía una publicación con el relato de sus dificultades con la administración cinematográfica, que comenzaba con ¡*Que viva México!*!

Los destructores a cargo de la industria cinematográfica le hicieron a Eisenstein una broma malévolamente. Fue separado del trabajo (QVM) justo antes de comenzar el montaje. La película quedó perdida para la URSS. Otra gente en América la compaginó. El negativo fue cortado en pedazos.

Todo el mundo puede entender lo que significó ese golpe para un artista... Fue un período muy difícil, duro y oscuro para él, pero continuó su trabajo. Comenzó de nuevo. Escribió una importante comedia soviética para el cine, MMM, que deseaba realizar con Maksim Strauch. De nuevo los destructores lo apartaron de sus deseos, y le propusieron otros temas que lo hubieran mantenido separado de la línea básica de la evolución del cine: le pusieron por delante temas inútiles que él rechazó.

En el verano de 1935, Eisenstein hizo la película *La pradera de Bezhin*.

Nuevo fracaso. Muchos factores se entremezclaron en el propio proceso de producción, incluso las intrigas de los enemigos, que lo condujeron a una detención desafortunada...

Eisenstein continuó sus actividades desarrollando planes, mientras buscaba soluciones a las apariencias subjetivas y objetivas, problema que siempre se encuentra en la base de su obra. Tuvo la idea de hacer una película sobre España y otra para la época de 1917, sobre la creación del ejército rojo. Los destructores aplastaron esos planes...

Cuento estas cosas con tantos detalles para que decenas, centenas y millares de lectores y espectadores soviéticos puedan ver un ejemplo concreto de los crímenes que los enemigos cometen en el frente del arte. Solo podemos imaginar cuántos obstáculos deben haberse colocado ante Eisenstein y muchos otros maestros. ¡Cuántas vigorosas películas, cuántas grandes obras podrían haber realizado!

Sin embargo la pérdida de Eisenstein para la industria no fue todo lo que sucedió en el pasado. Después de *Alejandro Nevski* comenzó otro período de proyectos cuya frustración lo obligó a retornar a su labor teórica que no dependía de la aprobación administrativa. Este trabajo fue necesario en primer lugar como un refresco, después de la agotadora finalización de *Nevski*:

(21 de abril de 1939). He comenzado a trabajar en el "Vol. I" de *Rezhisser* pero por extraño que parezca, me siento tan cansado todavía desde *Nevski* (que resultó un trabajo del diablo para poder

hacerlo en un plazo tan corto) que no me puedo concentrar sobre mi labor, como debería hacerlo!...

La próxima película no llegará tan pronto: me tomará probablemente todo el próximo verano. Estoy haciendo todos los esfuerzos posibles para lograr algo con el libro durante el tiempo que demanden los preparativos y el guión.

Iba a volver a menudo al "Vol. I" durante los dos años siguientes.

(12 de mayo de 1939). Estoy trabajando en un nuevo guión, esta vez con Fadeiev: Frunze-Perekop-Wrangel. Seguirán detalles...

El 23 de agosto de 1939 escribió a Ivor Montagu:

...todo ha cambiado; en vez de Frunze y Perekop estoy preparando otra película que trata de esa empresa enorme que se está realizando en el Asia central: el canal Fergana; estoy seguro de que usted ha oído algo sobre eso; todos los diarios están llenos de esas noticias. Yo ya estuve allí; ése fue el motivo por que pasé fuera de Moscú casi un mes.

La película será una gran maquinaria —no *ironika* o documental— sino una película sobre Uzbekistán que se iniciará con Tamerlán en el maravilloso ambiente de Samarkanda, Bojara, Jiva, etc., que son fantásticamente hermosos.

Será una gran tragedia sobre la lucha mutua entre los seres humanos y la desesperada batalla de la humanidad contra los desiertos y las arenas. La lucha de centenares de años que solo ahora podría terminar con su victoria. Es altamente dramático y muy pictórico. Parto hoy para Tashkent. Eduardo ya está allá.

"Hasta el corazón mismo del tema": Eisenstein siempre insistía en tales visitas al encarar un nuevo tema, ya fuera el valle de California donde se halló "el oro de Sutter", o los restos del siglo XIII en Novgorod. Eisenstein y Pavlenko escribieron un esquema en el lugar, y el guión de tomas (fechado 1-2-3 de agosto de 1939, Kratovo) fue publicado en *Iskusstvo Kino*, en setiembre de 1939.<sup>2</sup> El guión tenía una estructura épica similar al de *¡Que viva México!*, desarrollado en tres períodos muy separados: antigüedad, antes de la revolución, y hoy. Prokofiev comenzó a trabajar en la partitura. Eisenstein preparó los diseños de los escenarios y vestimentas en octubre, se probaron los actores y se hizo el reparto —y entonces todo el proyecto se evaporó—. "No salió, no podía salir: sabíamos demasiado poco", dijo Pavlenko.<sup>3</sup> El metraje preliminar que Tisse filmó en el canal fue compaginado como película documental corta, y esto, con el guión y los diseños, es todo lo que quedó de una película extraordinaria. El agitado otoño diplomático y militar puede haber tenido algo que ver con la detención de *Canal Fergana*.

El gran proyecto siguiente (que fue revelado hace poco al examinarse el archivo de Eisenstein) era una película sobre Pushkin, en marzo de 1940. Fue planeado con un método experimental de color que usaba tonos seleccionados solo cuando era necesario, más que con el espectro total. El único trabajo creador completo que Eisenstein pudo mostrar a fines de ese año fue su producción de *Die Walküre* en la Ópera Bolshoi. "Realicé todos los bosquejos de los escenarios yo mismo y me divertí mucho al hacer la producción", escribió. Para un artista que había gozado trabajando con ahínco como lo hizo Eisenstein, es lástima que se le diera tan poco que hacer.

Además de sus poco utilizadas responsabilidades como director y su privada y muy defendida capacidad como teórico, Eisenstein fue utilizado fructuosamente como productor. Una de las mejores ideas del nuevo orden cinematográfico era poner la producción total de cada estudio en manos de los mejores artistas, permitiéndoles que trabajaran en su especialidad cada vez que elegían el tema de una película. Eisenstein fue designado jefe artístico de Mosfilm, Ermler de Lenfilm, Dovzhenko del estudio de Kiev, y Iutkevich de Soiuzdetfilm. Como no estoy seguro de si sus deberes como productores correspondieron a la calidad de sus propias películas, dudo en dar crédito a Ermler por todo lo bueno que surgió de Lenfilm en esos años, pero es posible determinar la autoridad de Eisenstein y su gusto en la película sorprendentemente fina hecha por Roshal, *El asunto Artamonov*, y en el aliento de vivacidad de *Bogdan Jmelnitski*, aunque por cierto Savchenko estaba apoyado por Dovzhenko. Un recuerdo del comportamiento de Eisenstein como productor recuerda el de muchos productores que encontré en otros países. Se discute un argumento débil y amorfo:

¿Comprende usted lo que significan 606 y 914? ¿Por qué esas medicinas deben llevar números en vez de nombres, y tan elevados? ¿Porque han estado precedidos por 605 y 913 ensayos! ¿Por qué hay un automóvil llamado ZIS-101? ¿Porque existieron 100 modelos anteriores! Y éste es el punto. ¿Antes de publicar *Ana Karenina*, Tolstoi escribió un camión de borradores! ¿Y qué nos ha presentado hoy este autor? Lo primero salido de su pluma...<sup>4</sup>

En esa época Kuleshov, como Eisenstein, dividía su vida entre la realización y la enseñanza y, al revés de Eisenstein, tenía algo que mostrar en los dos campos. Su primera película después de un silencio de siete años fue *Siberianos* (estrenada el 13 de diciembre de 1940), para Soiuzdetfilm; su vuelta a la dirección cinematográfica puede achacarse a Iutkevich, el director del estudio. La historia de Vitenson sobre los cazadores siberianos se centraba en dos vehementes muchachos. Su éxito

fue considerado como un testimonio del método Kuleshov para argumentos de cine sonoro, una preparación sobre papel aún más detallada que la hecha en *Nevski*. No sé nada sobre la película siguiente de Kuleshov, en colaboración con Aleksandra Jojlova, *Incidente sobre un volcán* (22 de marzo de 1941), pero su última obra de ese año fue el libro de texto, *Fundamentos de la dirección cinematográfica*, manual práctico que podría usarse para enseñar la realización cinematográfica en cualquier país y en cualquier época.

La película de Iutkevich de esa época fue estrenada la víspera del estreno de *Siberianos*. Planeada como la primera de una serie de biografías cinematográficas de bolcheviques destacados, *Iakov Sverdlov* fue una película sorprendentemente amable, aun en sus vilezas. Fue adaptada por Pavlenko de una obra de Levin, *Bolchevique*, y el actor Leonid Liubashevski poseía una larga práctica en el desempeño del papel de Sverdlov (primer presidente de la República Soviética) antes de interpretarlo en cine, aunque su caracterización se deslució en parte al lado de la mayor habilidad de Strauch en la de Lenin, y Ojlopkov en una breve pero llamativa parte de Shaliapin. El joven y ambicioso actor Pavel Kadochnikov asumió dos papeles en la película, el de un muchacho campesino y el de Gorki en su juventud.

Las películas de Protazanov para Soiuzdetfilm fueron *Séptimo grado* (estrenada el 30 de diciembre de 1938) y *Salavat Iulaiev* (21 de febrero de 1941). Esta última, sobre las luchas revolucionarias de las gentes de Bashkiria, fue la única histórica hecha por Protazanov —ya envejecido— desde su vuelta a Rusia, pues en esa época los directores soviéticos hallaron más simple retraerse a la historia \* que enfrentar los enredados problemas administrativos que involucraban los temas contemporáneos. El nacionalismo y patriotismo ruso de *Nevski* y *Minin y Pozharski* no era el propósito de Protazanov en *Salavat Iulaiev*; su interés en él se hallaba en el novedoso colorido de Asia central, y éste le daría material para su película siguiente y última.

Soiuzdetfilm estaba asociado en forma temporaria con la invención soviética más conocida para el cine, un satisfactorio efecto estereoscópico sin el uso de ningún tipo de anteojos coloreados por los espectadores. El joven inventor, Semion Ivanov, había hecho pruebas y demostraciones en escala reducida desde

\* El 8 de febrero de 1940, se realizó una conferencia dedicada a los problemas de las películas históricas, con discursos de Eisenstein, Shklovski, Iutkevich y otros. El registro de esta conferencia fue publicado.

1938, y en enero de 1941 se preparó un programa de demostraciones públicas en Soiuzdetfilm, destinado a la primera sala estereoscópica de Moscú, a comienzos de febrero. Ivanov estaba interesado únicamente en la perfección técnica del nuevo instrumento, dejando los problemas artísticos del primer programa (*Mundo de juventud*), y de las posteriores comedias y dramas estereoscópicos en manos de un director cuya única virtud era el dinamismo, Aleksandr Andrievski (también responsable del primitivo "totalmente-hablado", *Traidor mecánico*). Hasta el presente, ningún director de primera clase ha tomado contacto con el nuevo medio.

El argumento siguiente para Pudovkin, que trabajaba ahora en Mosfilm, era de Grebner, y se refería a un informe en gran escala sobre los últimos años del general Suvorov, destacando que sus olvidadas victorias sobre Napoleón fueron logradas a pesar de su soberano, Pablo I, los consejeros del zar, y sus aliados de dos caras. El estilo del terminado *Suvorov* es mucho más simple que el de *Pedro I*, y Pudovkin y Golovnia pueden haber contado con el apoyo de Eisenstein para producir en su estilo grande y llano. El bullente centro de la película era el actor que interpretaba a Suvorov. Su nombre era también Nikolai Cherkasov (a veces llamado Cherkasov-Sergeiev, para distinguirlo del Cherkasov de Leningrado), y pisaba en los sesenta años cuando fue elegido para el papel, el primero importante que lograba en el cine.\* Era un actor a punto de retirarse del teatro de Moscú. No vivió mucho después del estreno de la película, pero su dinámica interpretación le proporciona un nicho permanente en la historia del cine soviético. Su estilo en esta película recuerda el propio comportamiento áspero de Pudovkin. El punto culminante de la producción y de la película fue la escena del famoso e inesperado cruce de los Alpes por Suvorov, para librar a su ejército del asedio. Fue filmada en las montañas del Cáucaso, y el transporte del equipo, materiales y comparsas suficientes para representar el ejército ruso, fue una empresa de orgullo para la industria. El comportamiento del venerable Cherkasov excitó la admiración del mismo modo:

Sin tener en cuenta su edad, N. P. Cherkasov declinó todas las "exenciones" e insistió en ser filmado en las situaciones más peligrosas. Por ejemplo, Suvorov-Cherkasov, mientras cabalga al borde de un precipicio, muestra a sus soldados un gran pico cubierto de nieve

\* Uno de sus primeros papeles en el cine: en la película de aventuras de Schneiderov, *Julbars*.

que está al frente, y les grita: "¡Bien, hermanos, hay una cumbre para que trepemos a ella!" Para filmar esta toma, algunos guías llevaron con dificultad un caballo a lo largo de la cuesta, y luego lo cabalaron durante el ensayo antes de permitir al impaciente Cherkasov que lo montara él mismo.<sup>5</sup>

*Bogdan Jmelnitski* poseía una escala igual a *Suvorov*. El cameraman Iekelchik escribió que se habían tomado precauciones para resistir la tentación de la hermosura superficial producida por la vestimenta extraordinariamente rica, pero es evidente que no se evitó por suerte, la otra tentación de la grandeza, pues lo que uno recuerda primero es la amplitud sin inhibiciones de *Bogdan Jmelnitski*: desde las primeras escenas con las hileras interminables de víctimas ucranias en medio de las llamas, hasta las ofrendas de los puñados de tierra, final conmemorativo en el que se forma delante de los ojos del espectador una baja colina. Cuando *Bogdan* se dirige al pueblo, los montes y valles parecen cubiertos de gente, que se inclinan como las cosechas de *Dovzhenko* ante los gestos de *Bogdan*, interpretado por *Nikolai Mordvinov* con la misma grandeza que *Savchenko* ha dado a toda la película. Es también la más importante de las producciones antipolacas, cuya acción se desarrolla en 1648, en la cumbre de la resistencia ucraniana al poder de Polonia, cuando ucranios y rusos se unieron contra los polacos.

Después de *Bogdan*, la película ucraniana más interesante fue *Una gran vida*, de *Leonid Lukov*, que se animó a tratar el presente. Protegido por la alabanza de *Aleksei Stajanov*<sup>6</sup> las quejas sobre su realismo fueron detenidas por un tiempo, después demoraron el estreno de la película durante un año, pero el posterior intento de *Lukov* para filmar los siguientes capítulos de la novela de *Pavel Nilin*, *El hombre va a la montaña*, produjo una condena sin respuesta a la segunda parte de *Una gran vida*. Durante la época anterior de la primera parte de esa película, la única prohibición seria fue la de *La ley de la vida*, película de *Mosfilm* que criticaba el comportamiento del *Komsomol*, de guión escrito por *Avdeienko* (autor de *Yo amo*, de *Lukov*) y dirigida por *Aleksandr Stolper* y *Boris Ivanov*. El rumor provocado por esta prohibición no fue igualado hasta la de *Una gran vida*, segunda parte, después de la guerra. El tema moderno, tratado con seriedad, seguía siendo peligroso de manejar. También en *Georgia* se produjo la fascinación del lejano pasado. *Chiaureli* comenzó la primera parte de una crónica del siglo xvi, *Georgi Saakadze*, pero no la puedo juzgar, pues no he visto ni la primera parte ni la continuación.

A mediados de junio de 1941 hubo una temporada de quietud en la industria cinematográfica soviética. El equipo que iba a realizar *Suje-Bator* en Mogolia partió el 12 de junio. Eisenstein fue desligado de sus deberes con Mosfilm para preparar una película sobre Iván el Terrible. Y el pequeño estudio de noticiarios en Alma-Ata, Kazajstán, amplió sus medios para realizar el doblaje de películas.

## CAPÍTULO XVII

### PRUEBA

1941-1947

Ah, pero el sabio sabe cómo aprender de sus enemigos y triunfar al final. La precaución es lo que salva un estado, y usted nunca la aprenderá de sus amigos. Mientras que los enemigos lo obligan a ello...

*Los pájaros, ARISTÓFANES*

En la madrugada del 22 de junio de 1941, el ejército alemán con una potencia sin precedentes cruzó la frontera soviética en un ataque de tres columnas hacia Leningrado (defendido por el ejército finlandés), Moscú, y el mar Negro a través de Ucrania. Los guardias de la frontera habían sido muertos y los tanques alemanes avanzaron profundamente en Bielorrusia y Ucrania antes de que el país oyera por radio a Molotov:

Hoy a las cuatro de la mañana sin que ninguna reclamación haya sido presentada a la Unión Soviética, sin una declaración de guerra, las tropas alemanas atacaron a nuestro país, cruzaron nuestras fronteras en muchos lugares y bombardearon desde el aire nuestras ciudades de Zhitomir, Kiev, Sebastopol, Kaunas...

El ataque aéreo sobre ciudades y aerodromos fue resistido con mayor éxito que en tierra, donde el ejército alemán arrolló en forma tan triunfante que había una nota de severa ansiedad en el discurso de Stalin filmado y transmitido por radio el 3 de julio, "Un grave peligro se cierne sobre nuestro país. ¿Cómo puede haber sucedido que nuestro glorioso ejército rojo rinda un gran número de nuestras ciudades y distritos a los ejércitos fascistas?" Su discurso terminaba con una llamada a que se opusieran a la invasión con la "tierra arrasada" y lucha de guerrillas. Al día siguiente, el 4 de julio, junto con las admi-



nistraciones de muchas industrias vulnerables, el comité cinematográfico recibió la orden de abandonar Moscú. Se iba a administrar la industria del cine desde Novosibirsk.

Inmediatamente después del discurso de Molotov, los estudios habían efectuado reuniones para la defensa. Se enviaron *cameramen* al frente en movimiento, y en las ciudades todas las películas antifascistas que se habían archivado dos años antes se pusieron en activa circulación, junto con todas las patrióticas. Erskine Caldwell y Margaret Bourke-White, que estaban de visita en Moscú ese mes de junio, vieron a Eisenstein justo antes del ataque:

...sacó los rollos de una caja fuerte donde se hallaban guardados y nos ofreció a Erskine y a mí una función privada. "Pensamos", dijo cuerdamente, "que no pasará mucho tiempo antes de que se exhiba *Alejandro Nevski* de nuevo en las salas públicas".<sup>1</sup>

El primer número de tiempo de guerra del semanario *Kino* (27 de junio) mostraba al cine soviético ya en pie de guerra. Contenía agitadas declaraciones de los principales realizadores, y también propuestas detalladas para acelerar la producción y reducir el gasto de montaje. Había un editorial que describía la forma de ampliar lo que tenía que ser cubierto por los noticiarios en cada paso vital, en el frente y la retaguardia, de modo que no faltara al ciudadano soviético información visual sobre la lucha de su país. Los pequeños estudios en Tashkent, Stalinabad y Alma-Ata fueron modificados para las emergencias de la producción. Se lanzó un programa completo de películas instructivas sobre las actividades civiles de guerra. Cada estudio realizaba ejercicios antiaéreos, donaba sangre y efectuaba clases sobre el manejo de rifles. Las películas antifascistas, ahora obtenibles fueron reestrenadas, y Eisenstein escribió sobre *El gran dictador* de Chaplín. Varias unidades ya se encontraban trabajando sobre películas cortas dramáticas y satíricas, películas de propaganda que recordaban los *agitki* de la guerra civil. El cine soviético había declarado la guerra.

El día de la invasión, los realizadores de cada estudio habían mantenido conferencias para determinar en qué forma mejor podían contribuir a la lucha de su país. Sin ningún contacto entre ellos, dos de los estudios de Moscú y Lenfilm llegaron a la misma solución: películas cortas, agudas, para ser realizadas rápidamente por cualquier equipo que pudiera presentar una buena idea. En una semana estaban en producción ocho películas diferentes de varias longitudes, y todo un grupo de dibujos animados de propaganda, de tres minutos cada uno. El primer corto hecho (y terminado el 2 de julio) se debió a Eisimont,

*Amigas, al frente*, con las heroínas de *La muchacha de Leningrado*. Una vez pasada la primera impresión del ataque, la industria examinó "su" guerra recién iniciada, la halló valiosa, y decidió alentarla con una producción más cuidada, un plan de trabajo y un comité editorial. Este último fue formado en la primera semana de julio e incluía a Pudovkin, Donskoi y Aleksandrov. Su labor consistía en organizar las producciones cortas espontáneas en salidas mensuales regulares, *Álbumes cinematográficos de lucha*.<sup>\*</sup> Aceptaban cortos de cualquier forma, y estilo, siempre que hicieran una declaración útil sobre algún aspecto de la guerra contra el fascismo. Desde Moscú y Leningrado, Kiev y Odesa llovieron farsas, fantasías, comedias y tragedias. *Los cuentos de Bielkin*, de Pushkin, habían hallado un heredero cinematográfico.

En Mosfilm, los realizadores discutían los valores y problemas de la nueva forma. Eisenstein dirigía las discusiones, citando los métodos utilizados para los cuentos cortos de Robert Louis Stevenson y Ambrose Bierce como útiles para el estudio. Leyó una traducción rusa de un relato de la guerra civil de Bierce, "El asunto de la reja de arado mellada" como un modelo sugestivo para el relato corto en forma cinematográfica. *Kino* publicó el 18 de julio un profundo análisis de Pudovkin sobre el nuevo tipo de cortos. En una conferencia efectuada en Lenfilm, y presidida por Ermler, cada equipo de director-escritor sometió un guión para los *Álbumes*. Fue evidente enseguida que dentro de la nueva forma se desarrollaban novedosas técnicas de redacción. Con Shostakovich y otros compositores que volcaban su rico talento en canciones para ser cantadas por un pueblo en lucha, y con los mejores pintores que llenaban las vidrieras de TASS con carteles y caricaturas, y con Sholojov, Simonov y Petrov<sup>\*\*</sup> que trabajaban como corresponsales de guerra, no es sorprendente hallar a los mejores artistas del cine dedicados a esta útil forma de películas cortas. Estaban creando la poesía patriótica de tiempos de guerra.

Filmada en escenarios abandonados por películas más ambiciosas,<sup>\*\*\*</sup> interpretada por actores voluntarios, grandes y desconocidos, que rehusaban el pago de su labor, la primera colec-

<sup>\*</sup> Al principio el título de las series fue *La victoria será nuestra*, tomado de las palabras finales del discurso radial de Molotov.

<sup>\*\*</sup> Ievgeni Petrov, que había trabajado en varios guiones de comedias, incluso en *Historia musical*, murió en un accidente aéreo en julio de 1942.

<sup>\*\*\*</sup> Se usaron los escenarios de la puesta en escena de Piriev en la Exposición de Agricultura, de *Porqueriza y pastor*, para todo un "film-concierto" de Medvedkin e Ilia Trauberg, que se inició el 11 de julio, y se estrenó el 30 de setiembre con el título de *Esperamos su victoria*.

ción de cortos tuvo un éxito popular alentador cuando se estrenó el 2 de agosto. Se iniciaba con *Encuentro con Máximo*, realizado por Sergei Gerasimov con Boris Chirkov en su papel familiar de Máximo, que hacía de prólogo a las distintas partes y animaba la moral de su nuevo público con palabras briosas y viejas canciones. *Sueño cumplido* presentaba una punzante caricatura de Hitler, encarnado por Piotr Repnin. El número final, *Tres en el hueco de una bomba* era un drama en miniatura, en que se apostaban la vida y la muerte de un soldado del ejército rojo, una enfermera rusa y un soldado alemán.

El segundo *Album*, exhibido en América del Norte y del Sur como *Este es el enemigo*, fue presentado por Lenfilm el 11 de agosto. Dos de las cinco partes estaban escritas por V. Bieláiev y Mijail Rosenberg, este último del equipo que escribió *La muchacha de Leningrado*, y su director, Eisimont, hizo otro de los cortos. La ambientada cuarta parte, amargo drama de los rehenes de Yugoslavia, fue dirigida por Herbert Rappoport. Finalizaba con un *gag* de Grigori Kozintsev: *Incidente de la oficina de telégrafos*, que mostraba una advertencia enviada por Napoleón a Hitler. El año siguiente, en cada mes, a pesar de los inconvenientes que enfrentaban los estudios y cualquiera fuera el lugar en que éstos se encontraban, apareció un nuevo *Album cinematográfico de lucha*. En noviembre el estudio de Tiflis presentó un *Album* realizado enteramente por realizadores georgianos.

El trabajo de los noticiarios era el más duro de todos. En la primera semana después de la invasión, cuatro equipos fueron enviados a cuatro sectores del largo frente, todos encabezados por periodistas veteranos. Los *cameramen* cubrieron cada etapa de la lucha aun con los paracaidistas y escondiéndose con los guerrilleros en la retaguardia alemana. Los *cameramen* Schneiderov y Bunimovich hicieron un gráfico y emocionante relato de sus experiencias. Esto proviene del diario de Schneiderov:

Era una noche oscura cuando volamos sobre las líneas alemanas. Mis implementos fotográficos estaban en un paracaídas y yo en otro. Los reflectores alemanes hurgaban el cielo alrededor nuestro y un cañón antiaéreo envió una lluvia de balas detrás de nosotros. Salté y cuando llegamos a tierra un grupo de combatientes alemanes nocturnos nos atacó. Nuestros aeroplanos lucharon y uno de nuestros hombres resultó muerto. Otros tres, incluso yo, quedamos heridos.

Estaba preocupado por mi cámara y mi equipo y no quería dejar el lugar a pesar de la sugestión del comandante. No nos podíamos mover porque los aviones todavía daban vueltas sobre nosotros y toda la noche estuve pensando en mi cámara. A la mañana vi la bandera roja que señalaba nuestro equipo y nos apresuramos a recogerlo. Por algún

milagro, nada se había dañado. Las tropas de guerrillas nos hallaron justo antes del amanecer...

Nuestros paracaidistas comenzaron de inmediato sus correrías y yo hice lo que pude para seguir su paso. Lo primero que capturamos fue un gran tren carguero destinado a los alemanes. Había trescientos autos llenos de morteros de trincheras, rifles, ametralladoras, ametralladoras ligeras y granadas. Para mi deleite, entre todas las armas se encontraba una costosa cámara alemana. Ahora tenía tres...

Como los aviones de combate fueron usados para la defensa de las ciudades, los bombardeos alemanes detrás de las líneas resultaron más eficaces. Se instalaron proyectores cinematográficos en las grandes estaciones del subterráneo de Moscú que fueron utilizados como refugios antiaéreos. Bombas incendiarias cayeron sobre una instalación de sonido en Mosfilm, donde Pudovkin estaba filmando un corto \* para un *Album*. En Kiev, con la supervisión de Dovzhenko, Lukov estaba filmando *Alejandro Parjomenko*, sobre el obrero de Lugansk que ayudó a derrotar a los alemanes en Ucrania, en 1919. Esta película histórica fue interrumpida a menudo por las bombas del presente, como señala Lukov:

Nos encontrábamos en la zona de guerra. Esto no dejaba de influir en nuestro trabajo. Las incesantes alarmas antiaéreas, los bombardeos y los posteriores estallidos en la ciudad, interferían en nuestra labor. Pero al volver al escenario después de una incursión aérea, a menudo retomábamos nuestra tarea todavía con mayor entusiasmo. Muchas veces nos veíamos obligados a hacer cambios en nuestros planes anteriores. Además, algunas de las situaciones del guión eran tan parecidas a la realidad que nos rodeaba que casi olvidábamos que estábamos recreando los acontecimientos de 1919.<sup>2</sup>

Los hombres y mujeres que intervinieron en la realización de películas a menudo tomaron las armas en defensa de sus ciudades. Cuando los nazis se acercaron a Kiev, muchos de los trabajadores del cine se unieron a las fuerzas armadas, mientras el principal cuerpo del estudio se movía hacia el este, a Tashkent (donde se completó *Parjomenko*). No hubo noticias oficiales durante meses sobre el paradero de Dovzhenko. Sus parientes se hallaban en la ocupada Kiev; su padre, de ochenta años, se cayó de una escalera y se mató, y el apartamento de Dovzhenko fue saqueado y minado. Dos semanas antes de la

\* *Fiesta en Zhirmunka*, por Leonov y Shpikovski, usada en la sexta colección, estrenada el 24 de noviembre. Era la primera película corta de Pudovkin desde *Fiebre ajedrecística*, cuando Shpikovski había sido su codirector. Otra bomba cayó directamente en el archivo de películas donde se encontraban los negativos más valiosos, incluso *Chapaiev*. Se cree que toda *La pradera de Bezhin* se perdió en la siguiente lucha contra el fuego.

guerra Dovzhenko había iniciado una obra, *La medida de la vida*, en la cual continuó trabajando en los meses que pasó en el ejército, donde su labor consistía en editar un diario para el frente y escribir libelos que los aviones soviéticos lanzaban sobre el territorio ocupado de Ucrania. Así como Dovzhenko había sido el artista de cine que había visto más de la guerra civil, del mismo modo fue el director que participó más directamente en la guerra patriótica.

En el amenazado Leningrado, Lenfilm no podía apartar a muchos de sus jóvenes y viejos artistas de la verdadera batalla. Lola Fiodorina, la "Chizhik" de *La muchacha de Leningrado*, llevó su papel a la vida real al unirse a una unidad de enfermeras en el frente. Mijail Rosenberg, uno de los autores de esa película, se unió a un destacamiento Komsomol y fue muerto en acción de guerra, como lo fue mi mejor amigo de los días del GIK, Oleg Pavlenko. Poslavski, el actor de *Montañas doradas* y *Campeños*, ayudó a construir las defensas de Leningrado, día y noche. Como los operarios y proyectores abandonaron su trabajo por el frente, las mujeres se hicieron cargo de todo. Las películas tenían que ser hechas y exhibidas.

El estudio central de noticiarios recibió no solo una cantidad extraordinaria de metros de película de todos los frentes, sino también las noticias de las bajas. Las primeras muertes de los *cameramen* de noticiarios fueron señaladas en el frente del Báltico a fines de julio. En una batalla en las afueras de Leningrado en noviembre, Filip Pechul dejó de lado su cámara y con granadas de mano y un rifle ayudó a sus camaradas a hacer una cuña en las posiciones enemigas, y murió en ese esfuerzo. Otro *cameraman* de Leningrado, Sergei Fomin, fue rescatado de un barco de transporte bombardeado después de pasar más de una hora en las aguas heladas del golfo de Finlandia. Al escribir sobre el sitio de Leningrado, Roman Karmen mencionó que "muy pronto lo vimos (a Fomin) de vuelta en su trabajo". Los veintidós graduados en cámara del VGIK partieron directamente para el frente. Los noticiarios adquirieron una importancia que nunca habían tenido. Resultó agradable ver que el Noticiario Setenta y Siete, de la línea del frente en agosto, estaba compaginado por Vertov.

Cuando el enemigo se acercó a Moscú, a principios del primer invierno, el gobierno tomó la decisión de alejar hacia el este a todas sus oficinas que no estuvieran vinculadas con la defensa de la ciudad, a todos los representantes de los gobiernos extranjeros y a todos los estudios cinematográficos. La remoción de las industrias vitales, excepto aquellas indispensables para Moscú y Leningrado, ya había sido hecha en ese momento

crítico. El mariscal Stalin permaneció en Moscú con un gran estado mayor militar y civil, para conducir las operaciones de defensa de lo que se estaba convirtiendo en la línea del frente. Aun sus más mordaces críticos del futuro —incluso gente que dejó Moscú y algunos que permanecieron con él— no trataron de ocultar su admiración por su tenacidad cuando enfrentó lo que parecía una verdadera derrota.

Las oficinas administrativas, embajadas y corresponsales fueron concentrados en la capital temporaria de Kuibishev, sobre el Volga. Los estudios cinematográficos fueron evacuados de las zonas de peligro y esparcidos por los rincones más alejados de la Unión Soviética. Este movimiento de alejamiento de la amenazada Moscú fue cumplido en veinticuatro horas —el 16 de octubre— pero no sin cierta confusión que hasta incluyó el pánico. La magnitud de esta operación puede ser imaginada, en su totalidad, si pudiera suponerse la mecánica necesaria para trasladar toda la organización de la Twentieth Century-Fox de Beverly Hills a Minneápolis, y la de la Paramount a Nueva Orleans, mientras el ejército de los Estados Unidos en conjunto se moviera en dirección opuesta hacia la costa occidental. Esto es lo que sucedió cuando los grandes estudios de Mosfilm y Lenfilm fueron llevados a Alma-Ata, en la República de Kazajstán y cuando Soiuzdetfilm fue bruscamente trasladado a Stalinabad, en Tadjikistán. El estudio de Kiev se había mudado, mucho antes, a Ashjabad y Tashkent. El estudio de dibujos animados fue evacuado a Samarkanda. El estudio estereoscópico fue clausurado e Ivanov se unió a la rama de comunicaciones del ejército. El único estudio grande en el camino del enemigo, que todavía no se había movido, era el estudio Tiflis, donde Chiaureli continuaba la segunda parte de su película, *Georgi Saakadze*. Los vacíos estudios de Moscú fueron ocupados por el personal aumentado del estudio central de noticiarios, y allí permaneció.

La llegada de un cansado y ansioso grupo de intelectuales y artistas a las solo ligeramente preparadas comunidades y estudios orientales creó una confusión igual a la del día de partida de Moscú. Allí comenzó un período de improvisación en todos los aspectos, desde la búsqueda de habitación hasta la construcción de escenarios. Ello dio un sano vuelco al estilo y métodos cinematográficos que se estaban volviendo peligrosamente satisfechos de sí mismos. Durante más de un año todas las películas soviéticas, excepto la producción organizada y ejecutada espléndidamente de los noticiarios, tuvieron un aspecto áspero que ayudó a sus directores y *cameramen*, igual que los nuevos cortos a los argumentistas, a revivir su interés por la real magia imperfecta del medio, bajo su hermosa superficie.

Las tareas materiales y administrativas de los estudios recientemente trasladados fueron tremendas. A Alma-Ata, donde los estudios combinados de Mosfilm y Lenfilm iban a reanudar sus operaciones, no se habían llevado operarios. En toda la comunidad había una sola taquígrafa que sabía ruso, una polaca refugiada, y era constantemente solicitada igualmente por los turnos diurnos y nocturnos en el pequeño estudio de Alma-Ata. Cuando VGIK se mudó a la Casa del Pueblo de Alma-Ata, aumentó el personal cinematográfico de la comunidad sin reducir sus problemas. Mi cuñada, que trabajaba con su marido en el equipo de cámara de Soiuzdetfilm, me escribió desde Tadjikistán:

Stalinabad está en el punto más alejado hacia el sur en el mapa soviético (por ese motivo estamos aquí). Es una ciudad hermosa y tranquila, las luces brillan de noche, y una vez por semana tenemos un terremoto, y un terremoto es mucho, mucho mejor que una bomba...

El hecho de que debemos iniciar otra vez nuestra vida en nuevos sitios hace que todo sea interesante. Trabajar aquí no es fácil y parecemos pioneros, que deben construir el estudio otra vez. Éste será mejor que el que una vez tuvimos en Moscú y desde luego el tiempo es ideal para filmar...

Shura y yo hemos encontrado una casita con dos habitaciones, jardín y un árbol de ricino. He decidido plantar frutillas y criar pollos. Me despierto todas las mañanas con el sentimiento de que es maravilloso estar viva. Uno solo comienza a comprenderlo cuando se puede levantar por la mañana y mirar hacia las montañas, y volver a la cama de noche y dormir hasta el día siguiente.

Las películas que estaban casi terminadas antes de la invasión se estrenaron durante 1941: *Mascarada*, adaptación suavizada por Gerasimov de la tragedia en verso de Lermontov, fue programada para el centenario de la muerte del autor; *El asunto Artamonov*, de Roshal, apareció en octubre; y la más brillante comedia musical de Piriev, *Porqueriza y pastor* (cuyo título fue cambiado en el exterior por *Encuentro en Moscú*) se presentó en los oscuros días de noviembre, cuando los alemanes avanzaban hacia la capital.

La jactancia de Hitler de que hablaría a su ejército victorioso en la Plaza Roja el 7 de noviembre fracasó y Stalin fue quien habló allí al ejército rojo. Las unidades militares que pasaron frente a la tumba de Lenin marcharon directamente a la defensa de Moscú. El sitio desde el cual los alemanes vieron más claramente esa capital a principios de diciembre fue por encima de los techos de Mosfilm, cerca de la misma Colina de los Gorriones, desde la cual Napoleón vio por primera vez la ciudad. El 5 de diciembre el avance de los alemanes fue detenido y la batalla del día 6 fue el primer encuentro decisivo de la guerra. Los

soldados que tomaron parte fueron acompañados por los *cameramen*, que registraron *La derrota de los ejércitos alemanes cerca de Moscú*, que sería la película de la guerra que se exhibiría con mayor amplitud: El estreno soviético de esta película, un registro tanto de la defensa civil de la capital, como de las más encarnizadas batallas y su consecuencia, la liberación de aldeas ocupadas, se efectuó el 18 de febrero de 1942. Dos meses después, la película llegó a Nueva York, y Elliot Paul comenzó un comentario en inglés para la misma. La adaptación de la película fue enviada a Hollywood en junio, donde Albert Maltz completó dicho comentario que fue grabado por Edward G. Robinson. La película cambió su título por el de *Moscú devuelve el golpe*, y su presentación en América en agosto y la recompensa de la Academia en enero siguiente fueron una de las más poderosas armas de propaganda de una alianza que se inició el día siguiente de la batalla de Moscú, cuando los japoneses bombardearon Pearl Harbour.

*Moscú devuelve el golpe* y muchas adaptaciones posteriores de tiempo de guerra de las películas documentales en otro idioma \* fue lo que dio la idea a Pudovkin para su formulación del "Film global":

Si ustedes están de acuerdo conmigo en que la producción de una película sonora, como experiencia artística completa, dirigida al público de un solo país y a un solo grupo idiomático, reduce el número de espectadores, entonces también ustedes, deben llegar a la inevitable conclusión de que el problema de crear una película comprensible para todos los pueblos debe ser estudiado con mucho más convencimiento y fuerza que hasta ahora...

Ahora quiero llamar la atención sobre una clase de película que ha adquirido una definición particularmente clara durante la guerra.

Es el documental de largo metraje que utiliza hechos de la vida real para ser filmados por la cámara cinematográfica, pero que se unen en el montaje con el fin de transmitir al espectador ciertas ideas, a veces enteramente generales y abstractas.

Esta película documental no es meramente informativa. Difiere del noticiario en la misma forma en que un editorial o artículo de un diario es distinto de las noticias que aparecen en la columna de al lado.

Después de un análisis de los medios pictóricos destinados a transmitir los conceptos políticos y humanos en *Preludio de guerra*, supervisado por Frank Capra, Pudovkin declara:

Esta película es totalmente internacional y puede ser entendida perfectamente en todas partes. La voz del comentarista puede ser tra-

\* Ivor Montagu adaptó la misma película en forma diferente para el público británico con su título original de *La derrota de los ejércitos alemanes cerca de Moscú*. Wilfred Pickles estuvo a cargo de la narración.



ducida en cualquier idioma sin perturbar la integridad de la impresión. El montaje de las imágenes visuales no requiere traducción...

Estoy convencido que esta forma de película documental conquistará aún un significado creciente en el periodo de posguerra, porque... puede ser utilizada ampliamente para el entendimiento completo y profundo de los pueblos entre sí, y servir hasta un grado considerable para expresar ideas universales en forma gráfica y llamativa.

La tarea del artista que trabaje en esta forma es hallar medios más sutiles para la comunicación artística de proposiciones simples y, del mismo modo, para su desarrollo profundo en los planos filosófico y pictórico.<sup>3</sup>

El documental siguiente de largo metraje, *El sitio de Leningrado*, encontró, según las palabras de Pudovkin, "medios más sutiles", especialmente debido al ambiente trágico que alcanzaba a todo lo que se mostraba, y a todos aquellos que nos lo mostraban:

Los *cameramen* estaban atrapados junto con los habitantes del lugar. En esos horribles días comprendieron que cada pie de película filmado en la ciudad sitiada se convertiría en una joya preciosa...

Algunas veces se ha dicho que en una película documental, carente de trama, debe faltar el elemento dramático... (En *El sitio de Leningrado*) el elemento trágico se desarrolla naturalmente; no podía ser planeado —estaba determinado por el curso de los acontecimientos, por la misma vida, y la lucha de un cuerpo de hombres unido que cerraba el camino de la ciudad al enemigo. El punto culminante de la película se hallaba en los terribles meses del bloqueo...

Fue un trabajo duro. Los *cameramen* tenían la misma escasa ración de pan que toda la población. El tiempo era terriblemente frío. Recorrían más de seis millas cada día llevando al hombro sus cámaras, por las calles heladas... Galina Zajarova, ayudante de productor, caminaba de diez a doce millas todos los días, cargada con su máquina. Fatigados y exhaustos, Fedulov y Pirogov arrastraban sus focos de una fábrica a otra...<sup>4</sup>

La industria cinematográfica alemana también estaba comprometida en el frente ruso. Todo el brillante avance sobre Moscú estuvo cubierto totalmente por *cameramen* que habían sido adiestrados en los tanques que aplastaron a Francia y en los aviones que arrasaron Rotterdam. Pero el sector moscovita fue descuidado comprensiblemente por los *cameramen* cuando los alemanes iniciaron su retirada; la explicación de Goebbels por la disminución de esa atención fue que las cámaras se habían inutilizado debido a las heladas de diciembre. Los *cameramen* rusos que filmaron la derrota y la retirada del 6 de diciembre en adelante estaban demasiado ocupados para dejar que sus cámaras se helaran.

Mientras el *cameraman* I. Sokolnikov estaba filmando la acción de un destacamento de guerrilleros en los bosques de Podmoskovski,

éstos se alternaron para calentar el equipo que no estaba en uso. En un automóvil capturado, V. Ieshurin halló una cámara automática que un cameraman alemán de noticiarios había dejado detrás de sí, todavía cargada con un *magazine* de película. Con esta cámara y este material filmó todo el panorama de un campo de batalla, con cuerpos de fascistas diseminados, y cuando se acabó la película, continuó el trabajo con su propia máquina.<sup>5</sup>

Desde la Ucrania ocupada y el frente meridional se continuaba el envío de metrajes victoriosos a Berlín. Hasta hubo un ensayo de empresa privada: se formó la Ukraine Filmgesellschaft para explotar cincuenta salas en el territorio ocupado, donde fueron exhibidas películas alemanas preparadas con subtítulos en idioma ucranio.<sup>6</sup> Sin embargo no se habló de producción germano-ucrania. También fueron explotados los archivos cinematográficos, pues se recolectaron todas las películas capturadas para ser enviadas a Berlín, presumiblemente para ser estudiadas. Además algunos realizadores alemanes se ocuparon de tareas bélicas:

Antes de la guerra había en Berlín un actor de cine llamado Kittel. En ocasiones interpretó cortos papeles de villano en películas de la UFA... Cuando comenzó la guerra encontró una nueva vocación: se convirtió en verdugo. Tenía cuatro ayudantes que halló en los alrededores del mundo cinematográfico de Berlín. Ellos fueron quienes mataron a miles de ciudadanos de Riga. Luego Kittel fue a Vilna con el encargo de liquidar el *ghetto*.<sup>7</sup>

A pesar de la supremacía, tanto en calidad como en público, del documental de guerra sobre la película de ficción, esta última se mantenía valientemente, en medio de las extraordinarias dificultades de las condiciones de producción en tiempo de guerra. Solo en 1942 inició su aparición en los estudios dispersos la primera película de ficción sobre la guerra. La primera importante, adaptación de Donskoi de *Cómo se templó el acero*, novela de Nikolai Ostrovski sobre la guerra civil, no se terminó ni se estrenó hasta fines de setiembre de 1942. Antes de eso, solo dos historias que trataban de guerra fueron distribuidas para el público soviético: *Mashenka*, película delicada y modesta sobre las enfermeras, dirigido por Iuli Raizman, y *Compañero de nuestro pueblo*, dirigida por Stolper e Ivanov. Durante un año, el único reflejo de la guerra en las pantallas soviéticas fue el de los noticiarios, las películas documentales (o noticiarios de largo metraje), y el de los cortos de los *Albumes* cinematográficos.

Éstos influyeron sobre las películas de guerra, una vez puestos en marcha los nuevos estudios asiáticos. En la tercera colección, una de las historias y su personaje principal, *Antosha*

*Ribkin*, gustó tanto que se convirtió en un largo metraje dirigido por el mismo director, Konstantin Iudín, en el estudio Alma-Ata. Cuando el grande y alegre personaje del valiente soldado Shveik, imaginado por el novelista checo Hasek, fue examinado por los dirigentes de Soiuzdetfilm para su adaptación a esta guerra, no solo éste, ahora convertido en involuntario soldado fascista, se incorporó a la séptima colección, sino que Sergei Iutkevich preparó en Stalinabad una comedia larga con sus *Nuevas aventuras*, con Boris Tenin en la interpretación de Shveik. Pudovkin dejó de lado su plan para una continuación de *Suvorov*, y en sus primeros meses en Alma-Ata trabajó en lo que resultó la forma más ambiciosa de los *Albumes*, *El rostro del fascismo* (llamado antes *Escuela de infamia*, y más tarde, *Los asesinos están en camino*), basado en una serie de piezas cortas de Berthold Brecht, *Furcht und Elend des dritten Reiches*, escenas de los primeros años del poder nazi en Alemania, a partir de 1933. Sin embargo, cuando se terminó la filmación pareció un tratamiento demasiado suave para un enemigo del que el público se estaba entonces defendiendo desesperadamente, y fue archivada. Es la única película terminada de Pudovkin que no hemos visto.

Las películas iniciadas antes de la invasión continuaron apareciendo durante la guerra, en lucha contra la confusión provocada por la mudanza de los estudios y el cambio de circunstancias; el nuevo ambiente de guerra real alteraba el punto de vista de muchos argumentos de preguerra. El último de éstos, de Donskoi, *Románticos*,\* descrito por Catherine de la Roche como "acerca de la primera escuela organizada por los pioneros soviéticos para niños *chukchi* en el Ártico del lejano este", apareció a fines de 1941, después de trabajar Donskoi durante cinco meses en su primera película de tiempo de guerra. La producción histórica más combativa de los Vasiliev, *Defensa de Tsaritsin* (Stalingrado), adquirió un tono más combativo aún cuando fue estrenada, en marzo de 1942. La ucrania *Parjomenko*, trasladada con el estudio de Kiev y llevada a Tashkent en agosto, por fin llegó a las pantallas en julio de 1942. La película mágica comenzada justo antes de la invasión, *Su nombre es Sujebator*, dirigida por Zarji y Heifitz, apareció en octubre. Una versión de *El príncipe y el mendigo*, que acentuaba todas las intenciones satíricas de Twain más que su marco dramático, estuvo lista a principios de 1943. *Sueño*, de Romm, preparada en Moscú, fue terminada en Tashkent y presentada en setiembre

\* Una versión de media hora, titulada *Children of the Soviet Arctic* (*Niños del Ártico soviético*), fue exhibida en todas las fábricas de guerra británicas a la hora del almuerzo.

de 1943. El proyecto más grande de los meses de preguerra fue el guión de Eisenstein para *Iván el Terrible*.

Dejados de lado después de la invasión por una película documental de largo metraje para ser hecha con Quentin Reynolds (proyecto detenido por el traslado de los corresponsales a Kuibishev), tanto *Iván* como Eisenstein fueron llevados de Moscú a Bakú, y luego a Alma-Ata. Allí la atención de Eisenstein se concentró especialmente en la supervisión del estudio reorganizado, y más tarde en el traslado de VGJK a Alma-Ata (donde se cumplieron por fin sus esperanzas de que Kuleshov fuera nombrado director de la escuela), de modo que la real filmación de *Iván el Terrible* no comenzó hasta el 22 de abril de 1943, en una atmósfera más esperanzada después de que los alemanes se rindieron en Stalingrado. Entre tanto, tuvo la alegría de ver publicado su primer libro. Poco después de la invasión me escribió para proponerme que cuatro ensayos relacionados entre sí que se habían impreso recientemente en *Iskusstvo Kino* fueran traducidos para su publicación en América y Gran Bretaña. Un año después, en agosto de 1942, *The Film Sense* (El sentido del cine) apareció en Nueva York, y tuve la suerte de hacerle llegar el primer ejemplar por medio de Grigori Irski, que regresaba justo en ese momento a la Unión Soviética después de adquirir equipos cinematográficos americanos.

Ningún encargo parecía imposible a los cameramen de noticiarios.\* Cuando los alemanes llegaron al mar Negro y la lucha continuó sobre y bajo el agua, esto también fue registrado con competencia y detenimiento, en *Hombres del mar Negro*. Toda la operación del Ártico que hizo posible el contacto con los aliados a través del mar de Barents y Murmansk, fue cubierta en *Paralelo 69*, película eficaz organizada por Belaiev y Oshurkov. El 13 de junio de 1942, cameramen en todos los frentes contribuyeron a una continuación de tiempos de guerra de *Un día en un nuevo mundo*:

Desde el cuartel general en Moscú, las órdenes para la película fueron enviadas a todas las regiones de la Unión Soviética. Pedimos que los cameramen se esforzaran en buscar los efectos visibles, y los prefirieran al significado interno o las dramatizaciones cinematográficas. Todos recibieron la fecha real solo dos días antes. En las primeras horas de la mañana del día trece, la labor fue comenzada por 240 cameramen en 140 "lugares de filmación" diseminados por toda la Unión Soviética. El primero en comenzar fue M. Glider, en el Lejano Este...

\* Más tarde, durante la guerra, para registrar la lucha en la Prusia Oriental desde más cerca, Medvedkin reclutó cuarenta sargentos para enseñarles cómo debían operar con cámaras automáticas portátiles.

La mañana de ese día trece en Moscú, con cuya imagen se inicia la película, fue filmada por F. Provorov... A. Lebedev consiguió tomar enfoques desde la torre de un tanque durante una batalla en el frente noroeste... Bunimovich filmó el rechazo de un ataque de tanques alemanes en el frente sudoeste... M. Oshurkov tomó un crucero submarino en el mar de Barents... Fue además destacado el trabajo de S. Fomin, quien registró un bombardeo de Leningrado, con artillería y el de las escenas de Sebastopol, por D. Rimarev y B. Mikosha, durante el cual este último resultó herido. Ese día también fueron heridos el veterano *cameraman* P. Iermolov (veterano de los noticieros de la guerra civil, quien había filmado seis películas de Protazanov y la trilogía de Gorki) en el frente de Kalinin, e I. Veinerovich en un destacamento de guerrillas.<sup>8</sup>

Un mes y medio más tarde la compaginación resultante estaba en las pantallas con el título de *Un día de guerra*; esta película decía tanto acerca de muchos aspectos de la guerra en Rusia que fue altamente valorada también en las pantallas de los Aliados. Mijail Slutski que organizó y compaginó la película con la ayuda del comentario de Aleksei Kapler, escribió esperanzado:

No será ésta la última película de esta clase. Creo que no está lejos el día en que hagamos "Un día de victoria". Espero también producir, junto con nuestros amigos del exterior, una película llamada "Moscú-Londres-Washington", sobre el frente unido anti-hitleriano. Podría convertirse en un documento del más grande significado histórico que la humanidad de las edades futuras guardará como un tesoro.

Uno de los logros más grandes de la guerra en cuanto al cine fue la realización de *Stalingrado*, dirigida por Varlamov con un equipo de *cameramen* que cambió su personal muy pocas veces durante los seis meses de la resistencia en Stalingrado, desde los primeros ataques aéreos alemanes del 23 de agosto de 1942, hasta las increíbles batallas de calle por calle, casa por casa, habitación por habitación, que finalizó con la rendición de los alemanes el 31 de enero de 1943, diez años después que Hitler se apoderó del poder. Roman Karmen, quien colaboró en los últimos días de lucha y filmación, no ocultó su júbilo:

Filmamos la rendición del mariscal de campo von Paulus, instante que todos esperábamos con ansiedad. En un sector de los alrededores occidentales de Stalingrado registramos la rendición del teniente general von Daniel, comandante de la 376ª división. La cámara lo tomó mientras caminaba por la calle en uniforme de gala, seguido por una fila de oficiales cargados de equipajes.

Las hazañas de los noticieros y documentales de la guerra se distinguieron con tanta evidencia que los *cameramen* fueron condecorados y recompensados repetidamente. En enero de 1942,

el comité cinematográfico, justo antes de volver a trasladarse triunfalmente de Novosibirsk a sus viejos cuarteles de Moscú, formuló recomendaciones especiales a los treinta *cameramen* de noticiarios que trabajaban en el frente. Cuando se anunciaron, en abril de 1942, los premios Stalin de 1941, la lista de los cinematografistas incluía, junto con los artistas responsables de *Bogdan Jmelnitski*, *Defensa de Tsaritsin*, *La muchacha de Leningrado* y *Porqueriza y pastor*, los diecisiete directores y principales *cameramen* de Moscú *devuelve el golpe* y *Un día en un nuevo mundo*.

Y Roman Karmen se hallaba entre los oradores de la conferencia sobre cine americano y británico, organizado por VOKS para los días 21-22 de agosto de 1942. Una relación amistosa y de mutuo respeto entre los realizadores de los tres aliados, relatada en forma tan esperanzada por Slutski, iba a durar solo tres años más, apenas el tiempo en que los aliados se necesitaron mutuamente para ganar la guerra. Si miramos hacia atrás, parece casi un sueño la lectura de los mensajes de bienvenida a esta conferencia de Samuel Goldwin, los hermanos Warner, Darryl Zanuck, David Selznick, Walt Disney, y leer los discursos de Eisenstein y Pudovkin, que iban a hablar en forma tan diferente sobre el cine americano pocos años después. Dovzhenko, que acababa de volver de pasar varios meses en el ejército, fue quien pronunció las palabras más convenientes tanto para el pasado como para el futuro:

¡Trabajadores del cine, no disimulen el mundo de hoy, no pongan afeites en el mundo de sus películas! El mundo está ahora muy enfermo. No distraigan su arte en asuntos triviales e individuales. El cine puede y debe proponerse grandes fines. El cine debe dar las contestaciones a los problemas más dolorosos y crudos. Debe honestamente ayudar a la humanidad sufriente a hallar su orientación.<sup>9</sup>

Cuando los realizadores evacuados enfrentaron la labor de dramatizar la guerra que continuaba en los frentes, ahora felizmente remotos, se presentaron nuevos obstáculos materiales. Los periodistas rusos que visitaron los nuevos estudios asiáticos observaron algunas de las dificultades normales de la filmación de historias de guerra en esos lugares. Amasovich visitó el Estudio Tashkent en medio del calor despiadado característico de Asia Central (cincuenta grados centígrados sobre cero), y halló a Kalatozov y Gerasimov realizando su película sobre la defensa de Leningrado (*Invencible*) en el escenario de un ventisquero y con los actores vestidos con ropas de invierno.<sup>10</sup> Con Ucrania ocupada por tropas alemanas, Novogrudski acompañó a Igor Savchenko en un viaje desde Turkmenia a Siberia, en busca de lugares verosímiles para usar en *Guerrilleros de las*

*estepas ucranias*.<sup>11</sup> Para trasladar las penalidades del invierno ucranio a *El arco iris*, Donskoi y sus actores tuvieron que hacer doble uso del método de Stanislavski para olvidar que estaban en Turquestán. Pudovkin, que nunca había filmado exteriores en un estudio, se vio forzado a tomar todo el drama de Simonov, *Gente rusa*, evitando cuidadosamente los verdaderos exteriores de los alrededores de Alma-Ata y no pudo sino estar de acuerdo con Ivor Montagu cuando éste le escribió que el resultado mostraba "falta de aire".

Me gustan los escenarios naturales en el cine y no puedo soportar los artificiales. No me gusta construir una escena, sino buscarla. Un bosque construido en el estudio me molesta. Quita toda la fascinación y la alegría del juego. No puedo hallar en él lo que otros ven. No puedo descubrir nada en el estudio.<sup>12</sup>

Éste puede haber sido un factor en la decisión de Dovzhenko de trabajar en otro medio durante la guerra, aunque sospeché que deben haber existido conflictos más serios detrás de su elección. Permaneció en Moscú escribiendo en vez de unirse a su estudio en Ashjabad. Un volumen de sus relatos se publicó en 1942, *La gran camaradería*, que contiene "La noche antes de la batalla", y "Ucrania en llamas".<sup>13</sup> Más narraciones suyas aparecieron durante la guerra, y en 1943 publicó una novela, *Victoria*, de la que dijo en una entrevista, "La escribí en octubre del año pasado como un resultado de mi estada en el frente. En este libro describí todo lo que vi con mis propios ojos, todo eso lo experimenté yo mismo". Al drama que terminó en el frente, *Medida de vida*, le agregé una continuación, *Ucrania en llamas*:

Deseo expresar en esta obra los sufrimientos sin límites y grandes sacrificios que soportó mi pueblo en la lucha contra el invasor fascista... Usaré también este tema para un nuevo guión cinematográfico que ponga en la pantalla, para que todos los vean, los monstruosos pecados de los hitleristas, y destacar su odio profundamente arraigado por el hombre y por todo lo que sea humano. Trataré de impregnar mi obra y mi película con el noble resentimiento del pueblo, su valentía, su odio por los fascistas avasalladores, su autosacrificio y valor. Stalin será uno de los principales personajes en la obra y en el guión.<sup>14</sup>

La película no se hizo, ni él trabajó en ningún estudio, excepto el Central de Noticiarios, por la duración de la guerra. *La lucha por nuestra Ucrania soviética*, dirigida por Iulia Solntseva y Iakov Avdeienko, y supervisada por Dovzhenko, es una documental de largo metraje totalmente distinta de las organizadas y eficientes de tiempo de guerra hechas por otros realizadores soviéticos. Desde las primeras escenas de las ricas cose-

chas ucranias de 1941, que esperaban su recolección, pero que fueron segadas por los bombardeos, es una asombrosa película *personal*, que hace creer que su supervisor ha controlado todos los aparentemente incontrolables elementos de la realidad no teatral. Es evidente que los directores y los veinticuatro *cameramen* creían a pie juntillas en Dovzhenko. Aunque no lleva su firma, salvo como autor del comentario, es una película tan *suya* como lo fue *La tierra*; tiene un lirismo igualmente apasionado y mantiene el mismo alto nivel de tensión. La película terminada es también una exhibición de la capacidad de un artista poderoso y decidido que moldea los materiales más inflexibles desde su propio punto de vista; podría ser una inspiración para todo realizador que trabaje en cine documental.

Hacia el fin de la guerra el mismo grupo hizo otra documental de largo metraje, *Victoria en Ucrania y la expulsión de los alemanes de las fronteras de la tierra de la Ucrania soviética*,\* con la misma potencia y personalidad que su antecesora. Justo al terminarse el montaje, Dovzhenko tomó parte en una discusión sobre la serie norteamericana, *Why we fight (Por qué luchamos)*, en la cual dio una vívida ojeada a su propio método documental:

Cierta vez necesitábamos tomas de barro, justo la clase de tomas que los directores habitualmente rechazan y que hacen rezongar a los *cameramen*. Cuando esas tomas de fango —que en sí mismas no decían nada— se unieron con una secuencia acerca de las dificultades de la ofensiva de 1944 sobre la zona oeste de Ucrania, adquirieron rasgos característicos y significado. Ahora están acompañadas por un comentario de cómo esas infinitas extensiones, bañadas en la sangre de los soviéticos como los campos bajo las inundaciones de primavera, vieron decidirse el destino de la humanidad, pues aquí el arte militar de la Alemania nazi fue aplastado y la liberación de Europa, asegurada. Y de pronto esta vasta extensión de lodo comienza a brillar como algo precioso. No se necesitan rasgos conmovedores para expresar honda emoción: esos rasgos conmovedores no pueden nacer de una voz elevada sino de un ordenamiento profundo y verdadero de materiales.<sup>15</sup>

Esas dos documentales son las películas menos conocidas y menos estudiadas de toda la obra de Dovzhenko, aunque tienen gran significado tanto para su carrera como para este período de la historia cinematográfica soviética. Él observó que los bárbaros y directos materiales de los documentales de guerra de largo metraje liberaban a sus realizadores de una esterilizante censura burocrática que él había sufrido en *Shchors*, y que se aplicó aún más minuciosamente en las películas de estu-

\* Fue exhibida en el extranjero como *Ucrania en llamas*, pero no tiene relación con la narración, drama o proyecto cinematográfico del mismo nombre de Dovzhenko.



dio de tiempo de guerra. Quizá debemos agradecer las documentales de guerra de Dovzhenko al archivo de la película de Pudovkin sobre el tema de Brecht.

Después de *Cómo se templó el acero*, de Donskoi, las películas de estudio de tiempo de guerra aparecieron regularmente y con seguridad creciente. Aunque basado en una novela de la guerra civil, el guión de Donskoi eligió solo los capítulos sobre la resistencia ucrania frente a los invasores alemanes de 1918, y los filmó destacando las historias paralelas a la invasión presente. Quince años más tarde, en 1957, un equipo de jóvenes directores filmaron de nuevo la novela de Ostrovski (con el título de *Pavel Korchagin*) con un propósito tan diferente que las dos películas no parecen tener una fuente común. Donskoi además le dio a la película una estructura que la asemeja a la de la trilogía de Gorki —el muchacho que acumula las lecciones de sus luchas con la vida—. Tanto en la película de Donskoi como en *Faro*, su contribución a los *Albumes*, como en muchas películas que siguieron de los estudios, era el heroísmo de los individuos en la actividad de guerrilleros lo que proveyó la trama y el drama, que mostraba habitualmente la acción coordinada de los destacamentos de guerrilleros y del ejército regular. *Secretario del Comité de Distrito*, de Piriev trató un tema de ese tipo, igual que *Guerrilleros en la estepa ucraniana*, de Savchenko (basado en una obra de Korneichuk sobre 1918), *Ella defiende su país*, de Ermler, y *En nombre de la tierra natal*, de Pudovkin, todas estrenadas en el invierno de 1942 y la primavera de 1943, cuando el heroísmo de los guerrilleros todavía proveía los relatos y noticias más excitantes. De todas ellas obtuvo más éxito la de Ermler, con Vera Maretskaia como “Camarada P” (título original del guión), campesina cuyo marido muere en el frente. Maretskaia, para quien fue escrita la película y el papel, escribió más tarde sobre el preestreno de la película terminada, en cuya ocasión el resto del equipo y los amigos no elogiaron su interpretación:

“Qué cosa extraña debe ser nuestro arte”, pensaba. “Debo haber actuado chapucosamente, y sin embargo siento que mi interpretación era como la vida misma.”

Solo al día siguiente supe la causa de ese silencio por parte de mis camaradas. Justo antes del preestreno se había recibido un telegrama que anunciaba que mi marido había sido muerto en el frente, y mis amigos habían decidido no mostrármelo el día de la primera exhibición. Salvo yo, todos en la sala lo sabían, y se quedaron observando mi encarnación de lo que verdaderamente me había sucedido en realidad.

Desde entonces no he vuelto a ver esa película.<sup>16</sup>

Por su labor en la película de Ermler, Maretskaia fue convertida en una artista del pueblo. *Ella defiende su país*

fue una de las pocas películas soviéticas que se doblaron para los públicos ingleses y americanos, y a pesar del prejuicio contra el doblaje en inglés, la película como *No greater love* (*No más grande amor*) obtuvo un mayor público extranjero gracias a la adaptación.

Un síntoma de esta creciente seguridad reflejado en el cine de ficción que trataba temas bélicos, fue el intento, en esa época, de desarrollar historias ligeras del tiempo de guerra, alentados por las comedias que a menudo formaban parte de los *Álbumes*. *Actriz*, dirigida por Iliá Trauberg, fue una agradable comedia sobre una cantante de comedias musicales evacuada. El último guión de Ievgeni Petrov, *Chófer aéreo*, fue dirigido por Herbert Rappoport; en Bakú, Aleksandrov hizo *Una familia* (que yo no vi); y el tierno poema de amor de Simonov, *Espérame*, fue filmado en forma atractiva por Stolper e Ivanov. Todos ellos aparecieron en la última mitad de 1943; un año más tarde hasta hubo ¡una comedia musical sobre la guerra! *A la seis de la tarde después de la guerra*, dirigida por Piriev con Ladinina y Samoïlov, fue la señal más segura que tuvo el público soviético de estar ganando la guerra, más segura que cualquier exhortación moral de las altas esferas, como las que escuchaban desde los primeros días trágicos de junio y diciembre. En 1944 hubo un concurso para argumentos de comedia, pero los tiempos habían cambiado de nuevo antes de que las obras ganadoras pudieran ser filmadas.

Sin embargo, las comedias, especialmente las buenas, seguían siendo raras. Para la ficción sobre la guerra resultaba más natural ser serio, y aun trágico. La última película de 1943 fue *El frente*, dirigida por los Vasiliev sobre un drama de Korneichuk, un drama serio y desagradable en que se enfrentan los viejos comandantes con los nuevos. La primera producción de 1944 fue la primera película dramática que tuvo un valor aparte de su contribución a la guerra: *El arco iris*, adaptación por Wanda Wasilewska de su novela sobre la Ucrania ocupada, dirigida con toda la ira que Donskoi era capaz de expresar, una ira ausente en su primera película de guerra. Los retratos de los enemigos hechos por Donskoi eran más sutiles y más poderosos que en las películas de ficción anteriores, posiblemente porque se tomó el trabajo de entrevistar y estudiar a una cantidad de prisioneros alemanes, tanto oficiales como soldados. Hans Klering, que encarna al comandante alemán de la guarnición, realizó una interpretación tan verosímil como el grupo de excelentes actrices: Natalia Uzhvi, Nina Alisova y Ielena Tiapkina.

Los héroes trágicos de esta época eran habitualmente mujeres y niños. La historia de Zoia Kosmodemianskaia, quien

realmente a los dieciocho años trabajaba detrás de las líneas alemanas, y que fue capturada, torturada y ahorcada, se presentó en una sorprendente película lírica de Lev Arnstam. Tanto *Zoia* como la película de Eisimont sobre los chicos de Lenigrado, *Había una vez una niña*, tienen cualidades poéticas que las distinguen de otras de esa época. Aun con la lección que enseña, *Zoia* podría ser llamada una fructífera película impresionista, tanto por la interpretación como por la fotografía.

Cuando se muestra a *Zoia* en su último camino, de noche, marchando por la nieve, los espectadores ven primero sus pies desnudos y sus piernas esbeltas, luego su figura completa en un vago bosquejo contra un fondo de nieve que remolinea, y, por último, su rostro radiante e inspirado, aparentemente iluminado desde adentro por la llamada de sus pensamientos y emociones.<sup>17</sup>

Al alabar la igualmente emocionante *Había una vez una niña*, Lev Kassil, que era también autor de libros para niños, se quejó que se hubieran descuidado los personajes adultos de la película, aunque estuviera dedicada a los niños:

...no se puede evitar el deseo de que la madre (Ada Voitsik) abandone —aunque fuera de vez en cuando— el tono lamentoso que usa invariablemente desde el principio mismo de la historia, o que el buen jefe de la oficina de casas de vecindad fuera no tan inalterable y tiernamente bueno.<sup>18</sup>

*La muchacha N° 217*, por otra parte, es tan áspera y dura como lo pedía su tema. La historia, de Gabrilovich, se desarrolla en el seno de una familia alemana que ha adquirido una esclava rusa. Mijail Romm hace que el tratamiento de la muchacha esclava (interpretada por Kuzmina) sea tanto una agnía para el público como para ella. Ninguna idea dramática o cinematográfica para subrayar la maldad ha sido pasada por alto. El equipo de cámara, Volchok y Saveliova, había trabajado en la película de Pudovkin sobre el tema de Brecht, de modo que su hábil transmisión de la terrible atmósfera de los relatos de éste fue también absorbida por la imagen de Romm de la Alemania nazi. *Invasión*, adaptada de un drama de Leonov y dirigida por Abram Room, sufrió debido a la falta de unidad de la obra: un acto de personajes psicológicamente verosímiles, otro de sátira fantástica y un tercero de melodrama vocinglero.

¡Cuán amables e inofensivas deben haber parecido al público ruso, las películas americanas sobre la guerra! La primera de este origen doblada durante la contienda fue *In old Chicago* (*En el viejo Chicago*), de Henry King —el incendio de Chicago era una catástrofe que podía ser interpretada allí—. El reflejo de la guerra en Rusia a través de Hollywood fue recibido con beneplácito, como un gesto loable de América hacia un aliado,

pero debe haber sido comprendido mucho menos. Una versión doblada de *Mission to Moscow* (*Misión a Moscú*), contribución de la Warner Brothers, apareció en las pantallas moscovitas en julio de 1943, seguida un año después por *North Star* (*Estrella del norte*), argumento de Lillian Hellman para Samuel Goldwyn, dirigido por Lewis Milestone, y *Song of Russia* (*Canción de Rusia*), película musical de la Metro-Goldwyn-Mayer. *Battle of Russia* (*La batalla de Rusia*) del equipo de Capra, compilación de noticiarios soviéticos y alemanes capturados, no necesita justificativo. Una película británica, *In which we serve* (*En lo que servimos*) de Noel Coward, impresionó más seriamente que cualquier otra película dramática extranjera sobre la guerra. La película americana más conocida no tiene nada que ver con la guerra; en realidad, ni siquiera en forma de película logró su fama en el Soviet: la comedia de Capra-Riskin, *It happened one night* (*Sucedió una noche*), adaptada para la escena en 1942 como *New York-Miami Bus*, se convirtió en la obra más popular representada durante el sitio de Leningrado. La obra pasada y presente de Chaplin fue ensalzada repetidamente, pero extrañó un poco leer serios estudios críticos soviéticos sobre el arte de Deanna Durbin o Bing Crosby.

Los premios Stalin de 1942, anunciados en marzo de 1943, recompensaban a los realizadores de *Georgi Saakadze* (primera parte), *Mashenka*, *Secretario del Comité de Distrito*, a los noticiarios de largo metraje: *Stalingrado*, *Sitio de Leningrado*, *Hombres del mar Negro*, y a otros *cameramen* de noticiarios que habían realizado trabajos destacados en 1942.\* En setiembre de 1943, el comité cinematográfico llamó de nuevo la atención sobre la deuda de la industria para con esos *cameramen* por medio de recompensas y promociones. Y en la gigantesca lista de 490 recompensas cinematográficas del 14 de abril de 1944, se reconoció otra vez ampliamente el trabajo más peligroso del cine. Donskoi fue el único director de estudio que recibió la orden de Lenin, y todas las órdenes de la Bandera Roja se entregaron a los *cameramen* del frente.

Los realizadores que ya trabajaban en sus propios estudios asiáticos recibieron gran ayuda y aliento técnicos de los evacuados (muchos de los estudios de tiempo de guerra tenían codirectores asiáticos) quienes, por su parte, sintieron la tentación de escribir argumentos para películas sobre los nuevos ambientes exóticos. "Películas-conciertos" fueron hechas con el arte uzbeko, kazajo y tadjhiko. El estudio de la naturaleza en tiempo de guerra hecho por Zguridi se presentó *En las arenas*

\* Ésos fueron los últimos premios Stalin de tiempo de guerra; los de 1943-1944 fueron anunciados en febrero de 1946.

del Asia Central; otra película igualmente importante de este género fue realizada por el ex ayudante de Zguridi, Dolin, *La ley del gran amor*, resultado de la filmación de una familia de zorros en la selva siberiana. (Esta última fue única entre las películas soviéticas sobre la naturaleza por la fusión de una sensibilidad delicada con un realismo despiadado.) El primer largo metraje de los estudios evacuados que usó su nuevo ambiente fue *Hijo de Tadjikistán*, dirigido por Pronin, la historia de un soldado de Tadjikistán en el ejército rojo, con escenas en el frente y en su casa. Tanto Stroieva como Roshal hicieron películas con temas locales en Alma-Ata, pero la única pieza memorable de esa época de guerra, de *exotica in situ*, se debe a Protazanov: *Nasreddin en Bujara*, basada en el acopio de leyendas folklóricas acerca del ingenioso y chistoso Nasreddin, protector del pobre y del infeliz, una espina en el costado de cada emir y escribiente. Protazanov se recobró de un ataque al corazón en su viaje hacia Tashkent, y pronto volvió para trabajar en su última película, una de sus mejores comedias, desarrollada entre las bellezas del viejo Uzbekistán, fotografiado por el ex *cameraman* de Dovzhenko, Danilo Demutski. Nasreddin fue interpretado por el experto Lev Sverdlin con una levedad de matiz y movimiento que yo no había visto desde los días que éste trabajó con Meyerhold. Sin las cualidades atléticas de Douglas Fairbanks, Sverdlin, con más gracia, podía ser un rival del propio *Ladrón de Bagdad*. Se hizo un intento de continuación de *Nasreddin*, pero sin Protazanov ni Sverdlin no pudo elevarse a las cómicas alturas del original.

El frente nacional, protegido de los bombardeos enemigos, estaba dedicado a una serie de importantes películas políticas que no puedo juzgar, pues no he visto ninguna de ellas en América. En los primeros meses de la guerra, el argumentista Mijail Papava vivió en una granja colectiva en la provincia de Gorki, y trajo de vuelta a su propia industria una historia de los granjeros de tiempo de guerra: Boris Babochkin, en colaboración con el ex decorador Bosulaiev, la eligió para su primer trabajo de dirección. *Campos nativos* se recuerda más por su interpretación que por su dirección. Gerasimov, natural de los Urales, filmó una historia, *La gran tierra o Tierra firme*, acerca de un pueblo en los Urales que recibe una fábrica con su personal evacuados de Leningrado. Otra película sobre la evacuación de una fábrica del este fue más realista al mostrar las confusiones y tragedias de tales desplazamientos en conjunto, y tuvo una carrera tormentosa por ese motivo. Kozintsev y Trauberg deben haber planeado producir *Gente común* en Alma-Ata, para su escenario en un nuevo pueblo fábrica construido en el desierto de Uzbekistán, que cobijó a los trabajadores de una

fábrica de aviones de Leningrado. En el verano de 1944, cuando el guión estuvo listo para filmar, fue posible la vuelta a Leningrado, y *Gente común* fue la primera producción del restaurado Lenfilm terminada después del fin de la guerra. Ermiler, que estaba al frente de otro equipo que volvió al trabajo allí, describió el estudio, alcanzado por treinta y dos bombas alemanas:

Toda la maquinaria había sido destrozada, y al filmar teníamos que usar equipos de iluminación viejos y anticuados. Los miércoles eran días de descanso para la filmación, y se usaban para la rehabilitación, cuando todos —directores, actores y personal técnico, desde el jefe del estudio hasta el comisionado— se arremangaban y daban una mano para reconstruir el estudio destrizado.<sup>19</sup>

La guerra no había disminuido el interés por el pasado del país. La frecuente referencia de Stalin a Alejandro Nevski y a Suvorov, dio conciencia a todos del vínculo histórico entre el pasado de Rusia y la guerra patriótica de hoy y alentó a los realizadores para que continuaran su búsqueda de materiales dramáticos en el pasado real. Cuando los estudios trasladados pudieron enfrentar el problema, varias grandes películas históricas se iniciaron. *Georgi Saakadze*, segunda parte de la epopeya de Chiaureli sobre la Georgia de siglo xvii, y *David-Bek* de Bek-Nazarov, sobre la guerra de la independencia de Armenia contra Persia, llegaron de los estudios menos turbados del Cáucaso. Cuando algunos grupos de Mosfilm volvieron a su deteriorado estudio (un año antes de la vuelta de Lenfilm) una de las primeras películas iniciadas fue, con oportunidad, *Kutuzov*, sobre la expulsión de Napoleón de Moscú y la destrucción de su ejército. El director Vladimir Petrov programó la filmación de la batalla de Borodino para que tuviera lugar en el 131º aniversario de dicha batalla, en agosto de 1943. Aleksei Diki, después de haber interpretado al mariscal de campo Kutuzov, fue directamente a hacerse cargo del papel del almirante Najimov, en una película de Pudovkin sobre la guerra de Crimea, también en Mosfilm. El deseo de una continuación de *Suvorov* fue suprimido con la muerte de Cherkasov-Sergeiev; el público no aceptaría a otro actor en ese papel. Un *Lermontov* sorprendentemente hermoso, demorado por la guerra más allá del año conmemorativo, llegó de Soiuzdetfilm, todavía en Stalinabad. La película histórica más esperada era *Iván el Terrible*.

Los distintos fines de Eisenstein al realizar *Iván el terrible* continúan y continuarán siendo definidos y discutidos. Las teorías no encuentran una base común y hacen poco para resolver la cantidad de cuestiones que la película evoca. Durante años tuvimos solo tres piezas de evidencia, la versión estrenada de *Iván*, primera parte; el guión publicado de toda la segunda parte

(más tarde tercera parte); y las denuncias y rumores de la no estrenada *Iván*, segunda parte. Sobre esta base se formuló la interpretación política (Iván IV mostrado como un prototipo de Stalin), la interpretación psicológica (examinada, en detalle, en todo el capítulo XV de la biografía de Eisenstein por Marie Seton), la interpretación artística (habitualmente el estancamiento formal de un artista demasiado reflexivo), y otras teorías que analizan salidas laterales o fobias privadas. Ahora tenemos otra importante pieza de evidencia, la versión presentada de *Iván*, segunda parte. (Las secuencias filmadas para la tercera parte son, según parece lamentablemente, ya irrecuperables.) Espero que pronto se pueda obtener una última pieza de evidencia: las notas y diseños que Eisenstein hizo al preparar toda su obra. Si sopesamos todos esos materiales llegamos a la conclusión de que la mejor perspectiva de *Iván el Terrible* está dada todavía por Eisenstein en un artículo de introducción a su enfoque del lugar histórico y complejo carácter de Iván IV:

Y así —sin ocultar nada, sin suavizar nada de la historia de las acciones de Ivan Grozni— no quitando nada del formidable e imponente romanticismo de esa espléndida imagen del pasado, ha sido nuestro deseo presentarlo en toda su integridad al público mundial. Esta imagen valiente y maravillosa, atractiva y repelente, sumamente trágica del conflicto interno de Ivan Grozni junto con su lucha contra los enemigos de su país puede ser comprendida por el hombre de nuestro tiempo.<sup>20</sup>

Una lectura de todo el argumento, y una visión de ambas partes, única forma justa de conocer la última película de Eisenstein muestra una ejecución escrupulosa de este gran programa establecido por él mismo. La misión histórica de Iván nunca se pierde de vista, igual que sus contradicciones humanas en sus móviles y comportamiento, y sobre esto se construye la línea dramática principal. La separación de las dos partes por los críticos cinematográficos es una falta de la que no son totalmente responsables, pues Eisenstein no podía haber previsto cuántos años pasarían entre la aparición de la primera y la segunda parte. Si por fin las vemos juntas, las cualidades majestuosas y ceremoniosas de la primera parte, se vuelven más apasionadas hacia su conclusión, y se transforman en la candente amargura y violencia física de la segunda parte. El calculado desarrollo estilístico de todo el drama podría solo ser sospechado por los enfadados críticos de la primera parte, incluidos los del ultrajado público de Hollywood en su preestreno académico. El ver la segunda parte sola debe haber producido un impacto igual a los privados espectadores políticos en 1946; aquí se hallaba la intriga y la matanza del final de *Hamlet* sin la

preparación y justificación artísticas de los primeros dos actos, o la tortura y conmoción de *Lear* sin la preliminar máscara dramática de ceremonia e hipocresía que Shakespeare presenta escena por escena, para arrancarla luego. Si algunos de los espectadores del Kremlin tenían en la mente algún paralelo con Stalin,\* o aún necesitaban cambiar el concepto popular de *Terrible*, se puede imaginar cuán personalmente insultante resultaba el drama de Iván.

Un error, quizá fatal tanto para la obra como para su creador, puede haber sido la decisión de esos tiempos de guerra de dividir la segunda parte, tal como fue publicada, en dos, para producir una trilogía. Algunas escenas planeadas para la original segunda parte requerían exteriores septentrionales (y a Tisse) que no podían adaptarse a la labor de estudio en Alma-Ata. (De cualquier modo, al leer la segunda parte publicada hoy, es difícil comprender cómo todo su material e ideas podían haberse incorporado a una película de longitud normal.) El plan resultante de la trilogía concluía así con una tercera parte de gran movimiento de masas, batallas, amplitud, etc., y transformaba la segunda parte en un puro interludio dramático interior entre las mayores y más extensas secciones. Esto condenaba a la segunda parte a una concentración sobre la psicología y la intriga, los elementos más peligrosos de cualquier tratamiento social del reino de Iván.

Para un proyecto de tan compleja magnitud resulta satisfactorio comprobar que Eisenstein tenía la intención de lograr la misma eficiencia en el programa de trabajo y en el presupuesto que en la realización más simple de *Neviski*, sin tener en cuenta los mayores problemas de filmación en el Palacio de la Cultura de Alma-Ata, que quizá solo podía efectuarse de noche, cuando las fábricas de municiones no utilizaban la fuerza motriz. En un año a partir de su iniciación, en abril de 1943, casi toda la primera parte se hallaba en la sala de compaginación, junto con mucho material de la segunda parte; escenas posteriores fueron a menudo filmadas fuera de su orden, en beneficio de los realizadores de decorados y de los actores del reparto que estaban solicitados por tareas ajenas a la película. La fotografía se dividió entre Tisse, que tomó los exteriores (incluso el sitio de Kazan, y las impresionantes "tomas en profundidad" al final de la primera parte), y Andrei Moskvín, que filmó todos los interiores, o sea, la mayor parte de la película. Las secuencias en color de la segunda parte fueron filmadas por

\* Algunos dramas sobre Iván enfrentaron el mismo inconveniente, al tratar de resolver la nueva actitud histórica respecto de él con un mínimo de aspectos sangrientos.



Moskvin. Después de una generación de cine en colores discretos resulta estimulante la nueva situación de ver usado el color indiscreta y audazmente y con un propósito determinado. Del mismo modo, cada grupo de instrumentos realza el propósito al que se aplica, y casi podemos notar que Prokofiev fue alentado para orquestar así: con el mismo acrecentamiento dramático e irreal que existe en la ambiciosa canción de cuna de la boyarda cuando su transporte es de pronto apoyado coralmente. Si bien el momento culminante en la catedral entre los dos pasajes de color fue filmado antes en blanco y negro, las transiciones entre colorido y monocromía se utilizaron ingeniosamente en provecho de la película.

Las tareas que Eisenstein encargó a los actores provocaron más fricciones que en cualquiera de sus previas experiencias con intérpretes profesionales, pues su adiestramiento no los había preparado para la forma heroica isabelina, el pasmoso estilo "noble" inventado para *Iván*. La puesta en escena de la tragedia shakespeariana se había vuelto cada vez más realista; las obras de sus contemporáneos más apartados, Marlowe y Webster, que resultaban imposibles de representar en ese estilo, eran casi desconocidas en el teatro soviético (aunque amadas por Eisenstein); y el único drama ruso isabelino, *Boris Godunov* de Pushkin,\* solo podía imaginarse en un escenario realista. La resistencia mayor provino de los actores de más oficio; hasta la muerte de Eisenstein, Nikolai Cherkasov (al que vi actuar óptimamente en *Boris* con otro actor realista, Babochkin) se quejó amargamente de las composiciones en que había sido forzado a intervenir y las dolorosas posiciones que se vio obligado a mantener.

Arrastrado por su entusiasmo hacia la composición pictórica, Eisenstein moldeó expresivas y monumentales puestas en escena, pero resultó a menudo difícil justificar el contenido de la forma que se esforzaba por lograr. En algunas de ellas extremadamente gráficas en ideas y composición, los músculos de un actor experimentado a menudo desmentían sus íntimos sentimientos. En tales casos, el actor hallaba por cierto dificultades para moldear la imagen que se le exigía. Eisenstein insistía en que sus ideas debían ser llevadas adelante. Esta insistencia nos enfermaba...

Mi confianza en la película menguaba y mi preocupación aumentaba diariamente. Después de ver ciertas escenas de la segunda parte presentadas a la ligera critiqué algunos episodios, pero Eisenstein dejó de lado mis observaciones, y al final me convenció mostrándome algu-

\* En el proyecto de Eisenstein de 1940 sobre Pushkin había abordado el problema de *Boris*; se ha publicado un facsímil (*Iskusstvo Kino*, marzo de 1959) de su plan para filmar el monólogo de *Boris*, en un estilo que anticipaba *Iván*.

nos trozos compaginados. En cine, el director es quien tiene la última palabra.<sup>21</sup>

Para ese estilo, Eisenstein no tenía necesidad de esas sutilezas e indicaciones delicadas que Cherkasov había aprendido con esa "verdad" psicológica. Cuando Mijail Chejov vio la película en América, no podía creer que su ex colega, Serafima Birman, podía haber aceptado tal "traición" de todas sus lecciones sin protestar. Por otra parte, los actores más jóvenes, tales como Ludmila Tselikovskaia (que interpreta a la novia de Iván) y Pavel Kadochnikov, gozaban con los nuevos problemas que Eisenstein les presentaba.

La grandeza de nuestro tema requiere medios monumentales de representación... Así fue como se determinó el estilo de la película, un estilo que enfrenta a muchos de los métodos tradicionales a que estamos habituados... La costumbre general es tratar de hacer que el personaje histórico sea "accesible", y retratarlo como una persona común que comparte los rasgos humanos y ordinarios del resto de las gentes —presentarlo "en camisón y gorro de dormir"—.

Pero con Iván deseábamos un tono diferente. En él queríamos en especial transmitir una sensación de majestad, y esto nos condujo a adoptar formas majestuosas. Hicimos hablar a los actores en tonos medidos, frecuentemente acompañados de música...<sup>22</sup>

La película deliberadamente unificada, en especial la que no oculta los cálculos de su realizador, ha sido siempre la menos popular en todo el mundo, dentro y fuera de la industria cinematográfica. Un *Rashomon* o un *Cobweb Castle* tendrán siempre una vida más difícil que un *Gate of hell* (*La puerta del infierno*); un Murnau o un Dreyer siempre sufrirán más que un Lubitsch o un Huston. El raro artista de cine que desafía lo espontáneo, para mostrar que el medio puede tanto inventar como reflejar, tiene mucho que contribuir al futuro del cine como lo hacen los grandes artistas —incluso Chaplin, Dovzhenko, Fellini—, quienes atesoran el efecto de la improvisación. Respecto de las lecciones que enseña, la primera parte ha resultado de poco provecho para los realizadores soviéticos y extranjeros, pero un uso completo del arte de Iván espera aparentemente por su futuro.

Hacia 1944, el mundo, incluso la parte controlada por las fuerzas alemanas y japonesas, comprendió que la guerra se inclinaba en contra del Eje. El 26 de marzo el ejército de Koniev llegó al río Prut, primer regreso a la frontera desde el 22 de junio de 1941, y se internó en el territorio enemigo de Rumania. En abril los rusos retomaron Odesa y Sebastopol, y una nueva ofensiva aliada comenzó en Italia: era claro que la Europa de Hitler iba a ser invadida desde el oeste, en forma coordi-

nada con una renovada ofensiva rusa desde el este, y el 6 de junio se abrió un segundo frente en las playas de Normandía; había *cameramen* americanos y británicos en la primera lancha de desembarco.

Una nueva confianza se hizo evidente en todas las fases de la vida soviética en el verano de 1944. Como siempre, en la crisis como en el éxito, la industria cinematográfica tuvo que repasar ampliamente su organización. En setiembre se iniciaron dos importantes experimentos. Se creó un teatro especial para actores de cine, dirigido por un comité de actores y directores; y un consejo artístico de veintidós miembros fue nombrado por Bolshakov para planear todas las producciones y, con los deberes y poderes parecidos más bien a los de una corte suprema, manejar todos los asuntos (excepto los puramente industriales o tecnológicos) que no podían ser resueltos dentro de los consejos artísticos menores de los estudios. La composición del Consejo era formidable: seis directores —Eisenstein, Pudovkin, Romm, Aleksandrov, Chiaureli y Savchenko—; un *cameraman* —Moskvin—; cuatro escritores; cinco actores —incluso Babochkin, Cherkasov y Ojlopkov—; cuatro compositores, Shostakovich entre ellos; y dos consejeros militares. El consejo se reunía todos los jueves a las dos de la tarde, examinaba los planes de producción en marcha y escuchaba todos los casos de la semana (inconvenientes y problemas de toda clase) hasta las tres y media, hora de la proyección de una película recientemente terminada u otra en filmación que tuviera algún problema. Todo el equipo y reparto de la película proyectada tomaba parte de la discusión siguiente. Después de votar cada punto que se presentaba (por ejemplo, ¿este cambio es obligatorio o solo recomendado?), las decisiones del Consejo se trasladaban directamente al director de la película; Bolshakov sancionaba el juicio e intervenía solamente en caso de empate de votos. Si cualquier miembro del Consejo se oponía a la decisión de la mayoría, no solo podía hacer registrar la opinión de la minoría, sino obtener que toda la cuestión se tratara de nuevo en la reunión de la semana siguiente.

Al mismo tiempo, los dos estudios más grandes se aseguraron nuevos supervisores artísticos: ya que Ermler estaba ocupado en su película sobre un general, Sergei Vasiliev fue nombrado director de Lenfilm; y como Eisenstein estaba consagrado a *Iván*, Aleksandrov ocupó su lugar en Mosfilm. Para que pudiera dirigir en Mosfilm, Iutkevich fue relevado de sus deberes administrativos en Soiuzdetfilm, donde Savchenko se hizo cargo de los mismos. Ptushko fue puesto al frente de Soiuzmultfilm, el estudio de animación. Una designación interesante fue la de Sergei Gerasimov como jefe del Estudio de Películas Documen-

tales, puesto que mantuvo hasta el fin de la guerra. Una organización cinematográfica de gran utilidad para todo el esfuerzo bélico —el estudio que producía películas instructivas— se trajo de vuelta a Moscú desde Sverdlovsk. Los tranquilos realizadores de películas educativas, a los que se unieron la mayor parte de los técnicos de dibujos animados, estuvieron muy ocupados durante toda la guerra, siguiendo de cerca los progresos del conflicto armado. Se puede observar casi el carácter variable de éste en los títulos de muchas docenas de películas instructivas para la defensa: 1942, *Cómo luchar contra los tanques enemigos*; 1943, *Cómo maniobrar los bombarderos pesados*; 1944, *Manejando un Packard*; 1945, *Lucha detrás de las líneas enemigas*.

Al aproximarse el fin de la guerra, hasta las comunidades más maltratadas iban adquiriendo una apariencia de vida normal, no sin recordar sus tragedias. Dovzhenko restauró parte de su casa:

Mi madre sobrevivía. Cuando nuestros soldados entraron de nuevo en Kiev (en noviembre de 1943), ella se les acercó y les preguntó, "¿No han visto a mi hijo, Dovzhenko?" Esto fue repetido hasta que llegó a los oídos de Jrushchov y Zhukov; ellos me dijeron: "Su madre anda por las calles de Kiev preguntando a los soldados por usted". Yo la hallé en un sótano en que vivía con otras doce mujeres ancianas, como animales, debido a la falta de todo.

Después que mi apartamento fue revisado para librarlo de minas, instalé a mi madre allí. Más tarde vino a vivir con nosotros en Moscú, donde permanecía a la ventana y mirando hacia la calle; decía una y otra vez: "¿Por qué siempre esa pobre gente va corriendo, siempre apurada?" A la noche decía: "¡Cantemos!", y todos entonábamos viejas tonadas ucranianas. Finalmente regresó a Kiev. Nos dijo: "Cuando nuestro padre murió, me dije que estaría en una ventana durante siete años. Han pasado ya cinco y no tengo para mucho más. Pero no me incineren. Si lo hacen, volveré del otro mundo para molestarlos. Ponganme en la tierra. Amo la tierra. Deseo terminar allí".<sup>23</sup>

El régimen de Gerasimov en el estudio de documentales introdujo un nuevo elemento. Posiblemente inspirado por la obra de Dovzhenko con los noticiarios de largo metraje, Gerasimov asignó cinco películas importantes de los últimos meses de la guerra a directores nuevos en ese trabajo. A Iuli Raizman se le encargó el registro documental de *Hacia un armisticio con Finlandia* (exhibido en diciembre de 1944), a Zarji y Heifitz se les asignó *La derrota del Japón*, y Iutkevich recibió toda la materia prima para compaginar *Francia liberada*. Después que Finlandia terminó, a Raizman se le dio la responsabilidad mayor de supervisar a los cameramen que acompañaron al ejército en la caída de Berlín:

Tengo buena cantidad de *cameramen* a mi disposición y podría ubicarlos a voluntad. Pero las condiciones y circunstancias, así como las órdenes de filmación estaban cambiando constantemente, de modo que era esencial mantener comunicaciones ininterrumpidas con los *cameramen*.

El comando del frente nos resultó de gran ayuda para esto. Destacó mensajeros en motocicletas para que sirvieran en nuestro grupo de filmación: estábamos en constante comunicación telefónica con el departamento político del ejército al cual los distintos *cameramen* en el campo de batalla podían enviar notas con detalles de lo que habían filmado. La administración política del frente nos mantuvo informados de todos los movimientos de tropas.

Había un segundo conducto de comunicación con los *cameramen*, a través de la secretaría del consejo de guerra... Por consiguiente, hasta cuando se realizaba una marcha sin parar de cincuenta millas, podíamos decir, en cualquier momento, exactamente dónde se hallaba ubicado uno u otro de los *cameramen*, y darle nuevas instrucciones para la filmación.

El director Shpikovski, el jefe del grupo Saakov y yo teníamos permisos especiales del ejército para usar los aviones y tanques de coordinación, con los cuales, en una hora, podíamos ponernos en contacto con cualquier sector del frente para hacernos cargo de una secuencia determinada.

Raizman halló que el montaje era tan esencial para los noticiarios como para las películas realizadas en el estudio:

Me acuerdo de la desilusión que apareció en los rostros de los que vieron los ataques exhibidos en las escenas de preparación para la ofensiva decisiva contra Berlín; quiero decir, de aquéllos de nosotros que no habían sido testigos presenciales de dichas escenas.

Las tomas no parecían muy vívidas: vagones de plataforma cargados con tanques, un camino en un bosque escondido bajo una gran red de *camouflage*, zapadores que construían un puente a través de un río, camiones abasteciéndose en una cañería de petróleo, otra columna de camiones escondidos bajo ramas de árboles y que se movían en la bruma por un cruce de río recién construido.

Nuestros compañeros en la sala de proyección hallaron que este material era un conjunto de lugares comunes y hasta aburrido, mientras para nosotros resultaba muy expresivo, pues comprendimos la gran amplitud y escala que esas tomas indicaban y nos permitía apreciar la minuciosidad y precisión con que había sido planeada y ejecutada toda la operación.

Podíamos compaginar material en forma tal que los espectadores sintieran lo que habíamos visto, pensado y entendido fuera de allí, en el frente.

El montaje propiamente dicho fue hecho a gran velocidad:

Hicimos *Berlín* en dieciséis días. Hacia fines de mayo el material todavía estaba llegando del laboratorio. Aspirábamos a realizar el estreno general el 22 de junio, día en que se iniciaba la sesión del soviet supremo de la URSS, en el cuarto aniversario de la ruptura de hostilidades. Y dos días después, el 24 de junio, iba a realizarse el desfile del día VE. La película quedó lista el 17 de junio.<sup>24</sup>

Uno de los *cameramen* que cruzó la frontera polaca hacia Alemania con el ejército rojo resultó muerto en acción cerca de Breslau; digno memorial de Vladimir Sushinski fue una película compilada en 1946, *Un "cameraman" en el frente*, que mostraba su labor durante la guerra.

La rendición de Alemania el 8 de mayo de 1945 y la de Japón en setiembre después de la caída de las bombas atómicas en agosto, condujo la larga y dura guerra a su fin. Antes de mucho tiempo, los conflictos que habían sido hundidos en la gran crisis volvieron a la superficie, tanto en el país como en el campo internacional.

A continuación de la victoria aliada en Europa y Asia, los galardones del cine soviético casi igualaron a los honores militares concedidos a los vencedores, pues algunas honras militares y de cámara habían sido ganadas hombro a hombro. En esa época se terminaron las películas comenzadas durante la guerra y se estrenaron en forma triunfal. De nuevo la mejor fue la de Donskoi, *Inconquistado*, adaptada de una novela de Boris Gorbátov sobre la ocupación de Kiev, que mostraba a los ucranios y judíos como compañeros en el heroísmo y en su calidad de víctimas; los actores estaban todavía familiarizados con la realidad de sus papeles:

El actor Dunaiski, que interpretaba el viejo criador de abejas (y el abuelo Ojapko en *El arco iris*) había perdido su familia cuando sus miembros fueron arrastrados a la esclavitud alemana.

El día que tomamos la escena más importante de la película, la actriz Ielena Tiapkina (Fedosia en *El arco iris*) recibió la notificación de la muerte de su hijo.

La mayor parte de la gente que trabajaba en nuestra película había abandonado Kiev con el ejército, para soportar todas las penurias y esfuerzos de aquellos primeros meses de guerra.<sup>26</sup>

Gorbátov también proporcionó la idea para la última película de Leonid Lukov de tiempo de guerra, una historia de un minero del Donbas, tema favorito de Lukov, *Sucedió en el Donbas*. Boris Barnet hizo una película casi expresionista para el estudio armenio, *Una noche*. Justo antes de la victoria, apareció un valiente intento de película en colores de tiempo de guerra, debido a Igor Savchenko, *Iván Nikulin, marino ruso*. El inventor Semion Ivanov y el director Andrievski retomaron su labor en el otoño de 1944 y reabrieron el estudio estereoscópico para realizar su primer ensayo dramático en el nuevo medio de cine en color tridimensional, *Robinson Crusoe*.

El último de los prodigiosos noticiarios de largo metraje, *Berlín*, fue también el último documental significativo hasta algunos meses después; las formas agresivas o poéticas parece-

rían más estimulantes para la forma documental que la de auto-alabanza, postura predominante del cine soviético de este género, posterior a la victoria. Cuando ésta llegó, la falta de armonía producida por las penurias físicas fue suprimida de modo demasiado abrupto de los noticiarios soviéticos, y a los realizadores se les dejó solo una técnica totalmente dominada por sus clichés concomitantes. La evolución posterior de mayor interés en este campo se produjo en el invierno de 1946-1947; cuando se les encargó a los mejores artistas del documental, noticiarios individuales para enero y febrero de 1947: 1, Poselski; 3, Kopalin; 6, Vertov, y 7, Shub.

Hubo un breve período entre la victoria y la rastrera y enmarañada guerra fría en que la gente creyó que las amistades y colaboraciones de los tiempos bélicos continuarían. Un reflejo cómico de esta esperanza puede hallarse en los encabezamientos del "Hollywood Reporter" en todo el verano de 1945:

Junio 22: RUSS BUSCA ESTRELLAS CINEMATOGRAFICAS ESTADOUNIDENSES. Representante soviético esperado aquí para contratar a Bob Cummings para un papel de una película de Eisenstein (*¡La guerra y la paz!*).

Agosto 10: PLANES DE RUSIA PARA PRODUCIR AQUÍ. Tenderían a conquistar el mercado mundial. Con nombres no supuestos, se espera a Eisenstein a quien se refieren como al "zar cinematográfico de Moscú".

El 8 de agosto de 1945 murió Iakov Protazanov. El primer director ruso que desarrolló un estilo original —estilo que influyó tanto en el cine francés como en el ruso—, trabajó hasta el final en un guión de filmación, sobre una adaptación de una obra de Ostrovski, *Lobos y ovejas*. Determinado a seguir adelante con el reparto de su película, estaba tan enfermo que aceptó el ofrecimiento de ayuda de Barnet; se mantuvo en actividad todo el tiempo posible.

Cuando Eisenstein me propuso por primera vez el libro que luego fue *El sentido del cine*, describió un texto posterior destinado a otro opúsculo:

Estoy terminando (¡por fin!) el artículo sobre el Greco. Trabajo en la versión inglesa de un artículo muy largo acerca de Griffith y la historia del montaje en las artes. Probablemente le agregaré un examen de la idea del Primer Plano en la historia del arte. Esos tres artículos podrían constituir otro pequeño opúsculo... su terminación puede llevar cierto tiempo...

Junto con otras noticias en cartas y telegramas de los seis años siguientes, hubo a menudo alguna indicación de la obra prometida: en un telegrama de junio de 1945, "...estoy terminando nuevo libro cablegrafieme si interesa publicación" (!);

un telegrama de setiembre, "...acabo de completar segundo volumen pronto cablegrafiaré detalles"; en noviembre, "acabo de terminar segundo volumen, no incluye Griffith e Iván, contiene tres artículos normales y un apéndice enormemente largo"; una carta jovial de enero de 1946:

Estaba (y estará todavía alrededor de tres semanas) terriblemente ocupado: acabo de terminar la filmación y montaje de la segunda parte de Iván. Esta parte incluye dos actos en color (el banquete anterior al asesinato de Vladimir). Color usado en una forma enteramente distinta de lo habitual, de modo que ofrece un capítulo adicional a lo que ya está casi listo en forma de libro. Todo anda muy bien aquí con la película y espero tomarme unas vacaciones y terminar el libro, cuyas tres cuartas partes están prontas para la impresión. Gran parte del material es inédito (parte de él hasta ¡todavía no está escrito!) y en general se refiere al desarrollo de los principios iniciados con *Potemkin* durante estos veinte años en medios diferentes (¿ésta es la forma de decirlo?) —en los tratamientos del sonido, la música y el color. La forma de componer escenas estáticas, etc. en *Iván* en relación con *Potemkin*. Le enviaré un plan detallado apenas la película vaya al laboratorio para que se saquen las copias...

La segunda parte fue terminada con la moral muy elevada; los premios Stalin diferidos en 1943 y 1944 fueron anunciados a principios de febrero de 1946: las recompensas cinematográficas (de primera clase) se otorgaron a los realizadores de *Kutuzov*, *Iván el Terrible* (primera parte), *Zoia*, *Georgi Saakadze* (segunda parte) y *El arco iris*; los premios (segunda clase) fueron dados a los de *Invasión*; *A las seis de la tarde después de la guerra*; *La muchacha Nº 217*, y *Ella defiende su país*.\*

La labor final de la compaginación de *Iván*, segunda parte, fue realizada el día en que se festejó el premio recibido por la primera parte; Eisenstein abandonó la sala de montaje, por última vez, a las diez y treinta de la noche, fue directamente a la cena de la celebración, y mientras bailaba con Vera Maretskaia, alrededor de las dos de la mañana, se desplomó con un ataque al corazón. Cinco semanas después, mientras yacía en el Hospital del Kremlin, describió a Brooks Atkinson los pocos horribles momentos que siguieron:

Le dijeron que se quedara inmóvil; que no se moviera, que lo llevarían al hospital.

"Pero yo tengo un temperamento fuerte", continuó Eisenstein, "Insistí en levantarme y caminar hasta el automóvil sin ayuda".

\* En películas documentales y noticiarios: *Renacimiento de Stalingrado*, *Hacia un armisticio con Finlandia*, *Los vengadores del pueblo*, *En las arenas del Asia central*, *Ley del gran amor*, y a un grupo de camareros de noticiarios.



Según los médicos, ése fue el momento en que murió...

"Estoy ya muerto", dijo maliciosamente. "Los médicos dicen que según todas las reglas, no tengo posibilidad de vivir. De modo que ésta es mi posdata, y es maravillosa. Ahora puedo hacer todo lo que quiero. Voy a pasar un rato divertido."<sup>26</sup>

Su "rato divertido" fue leer los viejos y nuevos libros acumulados de los que Iván lo había mantenido apartado; el telegrama que me envió el 21 de marzo, renovaba la promesa de escribir: "... preveo una larga convalecencia dedicada por entero a escribir libros". Y el 18 de abril de 1946: "...hago grandes esfuerzos para recuperarme... mientras trabajo en el *opus dos*". A fines de mayo fue trasladado a un sanatorio en las afueras de Moscú, y en junio, a su casa de campo. No sé cuánto tiempo le ocultaron la noticia de que el comité central encontraba sumamente criticable su segunda parte. A menos que no se le permitiera leer los diarios, debe haber visto el ataque en el número de *Sovietskoe Iskusstvo* (un semanario que siempre leía) del 16 de agosto de 1946:

La segunda parte de *Iván el Terrible* proporcionó un ejemplo bien claro de los resultados a que pueden conducir la falta de responsabilidad, una actitud desdénosa hacia el estudio del material esencial y un tratamiento descuidado y arbitrario de los temas históricos.<sup>27</sup>

Los Vasiliev también tenían dificultades de posguerra. En un artículo escrito algunos años más tarde, Sergei Vasiliev hace un relato descorazonador:

En 1944, la sugestión de los hermanos Vasiliev para la producción de una película dedicada al sitio de Leningrado (guión de Tijonov) fue rechazada por el ministerio del Cine sobre la base de que después de una guerra tan terrible la gente necesitaba distracción y que por lo tanto se debían producir películas de entretenimiento.

Después de una negociación cansadora, los hermanos Vasiliev recibieron un nuevo, interesante y útil tema: la lucha de los pueblos eslavos contra los invasores fascistas. Con este propósito, los productores y el guionista Chirkov realizaron un largo viaje por los países balcánicos y recogieron gran cantidad de material interesante. Al volver hallaron que el ministerio había cambiado de idea y había nombrado un nuevo productor y otro escritor para ese tema.

El ministerio sugirió una nueva película para los hermanos Vasiliev: la ópera de Chaikovski, *La dama de pique*. Como tenían permanecer inactivos, los productores aceptaron realizarla. Se había completado la preparación para la misma cuando el tema fue retirado del programa.

Pasaron varios meses antes de que se les encargara una nueva tarea. Entonces, de pronto, en 1946 el ministerio sugirió que ¡los hermanos Vasiliev podrían hacer una película sobre el sitio de Leningrado!<sup>28</sup>

Georgi Vasiliev murió el 18 de junio de 1946. Las notas necrológicas no se refirieron a sus dos últimos años desperdiciados.

Un período negativo en la historia del cine soviético fue iniciado por la resolución del comité central del 4 de setiembre de 1946 —que pasaba por alto al consejo artístico— en una operación de limpieza similar a la anunciada en el teatro, la literatura y la música. El principal blanco de este ataque detallado fue la segunda parte de *Una gran vida*, dirigida por Leonid Lukov. El énfasis principal de la película, dice la resolución,<sup>28</sup> estaba “colocado en una representación cruda de toda clase de experiencias y episodios personales de la vida diaria”. La rehabilitación de la cuenca del Don está descrita no como “llevada a cabo por el uso de modernas técnicas avanzadas y procedimientos mecanizados de trabajo, sino por la cruda fuerza física, técnicas muy anticuadas y métodos de trabajo pasados de moda”. La rehabilitación “es mostrada como si a la iniciativa de los obreros no solo le faltara apoyo, sino que tuviera la oposición de las organizaciones del Estado”. Hasta las canciones “están llenas de una ebria melancolía y son ajenas al pueblo soviético”.

*Una gran vida* (el título fue señalado como sonando a “burla de la realidad soviética”), predicaba negligencia, vulgaridad e ignorancia. La promoción en montón a las posiciones más importantes de trabajadores técnicamente casi iletrados con temperamento y puntos de mira atrasados, como los mostrados por los productores, es irrazonable y falsa por completo. El director y el argumentista fracasaron al no captar que en nuestro país las personas modernas y cultas, bien informadas respecto de su campo, y no las vulgares y retrógradas, son las valoradas con altura y promovidas con audacia, y por eso, ahora que el poder soviético ha creado su propia intelectualidad, es una tontería ridícula presentar como realidad la promoción de personas vulgares y atrasadas a los puestos de responsabilidad.

Esta denuncia es especialmente embarazosa en vista de la resolución de un nuevo golpe, la condena de “una cantidad de películas defectuosas y sin éxito”: *Iván el Terrible* de Eisenstein, segunda parte, *El almirante Najimov*, de Pudovkin, *Gente común*, de Kozintsev y Trauberg, la distinguida obra de cuatro de los más ampliamente reconocidos maestros del cine soviético, “personas modernas y cultas, bien informadas respecto de su campo”.

Pudovkin, por ejemplo, emprendió la producción de una película sobre Najimov sin estudiar los detalles del material y deformó la verdad histórica. El resultado fue una película no sobre Najimov, sino sobre bailes y danzas con episodios de la vida de Najimov.

Eisenstein, en la segunda parte de *Iván el Terrible*, puso de manifiesto su ignorancia de los hechos históricos al retratar al progresista ejército de los *opríchniki* como una banda de degenerados parecida al

Ku-Klux-Klan americano, e Iván, un hombre de fuerte voluntad y carácter, como una persona abúlica y débil, parecida a *Hamlet*.

No se dieron detalles de la prohibición de *Gente común*. La única sospecha que queda es su crítica aparecida en *Sovietskoe Iskustvo* dos semanas antes. Aunque Bolshakov y su consejo artístico fueron señalados como responsables por esta "frecuente producción de películas incorrectas y erróneas", él no abandonó su posición, reforzada hacía poco tiempo como ministro del Cine; el nuevo ministerio había sido creado en marzo de 1946. Nunca podremos comparar las películas condenadas (todas las cuales fueron posteriormente estrenadas en versiones revisadas) con las aprobadas; pero las películas presentadas en 1946 parecen en perspectiva estar ubicadas en un nivel más bajo.

La mejor de ellas fue escrita por Ermler y Chirskov, *La gran decisión*, titulada originalmente *General del ejército*:

La idea de una película sobre un general soviético surgió en febrero de 1942... La campaña de verano de ese año echó abajo más de un concepto de la experiencia bélica y el arte militar no decía nada sobre nuestros endebles intentos!

Gradualmente nos fuimos reconciliando con la idea de que habíamos intentado lo imposible y nos ocupamos de otro trabajo (Ermler dirigió *Ella defiende su país* y Chirskov colaboró en el argumento de *Zoia*). Entonces, la gran batalla final por Stalingrado electrizó al mundo. Stalingrado fue la contestación a todas las preguntas que nos habían intranquilizado...

Stalingrado proporcionó el acontecimiento, pero era demasiado pronto para producir una película con exactitud histórica sobre ese hecho; dificultades insuperables enfrentaban al artista en el momento en que decidió dar nombres históricos a sus personajes... (Stalingrado no es mencionado en la película terminada.)

¿Cómo podíamos producir el drama de las personales pasiones humanas por medio de las conversaciones profesionales de los generales? ¿Cómo podíamos expresar el esfuerzo mental invisible al inclinarse todos ellos sobre un frío mapa? ¿Dónde estaba la lucha en la que el destino de los héroes se decidía? La vista de un mapa como símbolo de hastío, se presentó tércamente hasta la terminación misma de nuestro trabajo en la película. Para apartarnos de ella, tuvimos que recurrir a la experiencia pasada, a los secretos probados de la dramaturgia tradicional. Buscamos conflictos personales, pero no había ninguno, o resultaban tan insignificantes que no tenían lugar en el drama histórico en que nuestros personajes se hallaban. La idea de describir la lucha mediante la presentación alternada de ambos bandos soviético y alemán, fue rechazada de inmediato, se habían visto demasiados muñecos que representaban a los oficiales y soldados alemanes en otras películas.

Existía desde luego el deseo inevitable de incluir en la historia, episodios románticos con la introducción de mujeres, pero éstas no se justificarían en el cuartel general donde se desarrollaría el principal conflicto... Y tuvimos que decidirnos a realizar una película sobre generales. En nuestros pensamientos más recónditos suspiramos por la excitación adicional de la presencia fortuita de un espía.<sup>20</sup>

Los autores fueron al frente, entonces cercano a Kiev, para comprobar la exactitud de su labor. En sus conversaciones con el general Vatutin (muerto más tarde) y con un gran número de oficiales y soldados, Ermler y Chirskov cayeron en otro descorazonamiento. "Lo que (Vatutin) nos dijo nos hizo entender que nada era correcto en el argumento que habíamos escrito. Era demasiado ingenuo y sobrecargado por nuestra propia imaginación."<sup>81</sup>

Esta experiencia fue el punto culminante de nuestra labor sobre el argumento. Ahora ya no encaramos nuestro material desde el punto de vista de las "leyes de la dramaturgia" sino con un sentido proporcionado por el mismo material... La cosa realmente sorprendente fue que la vida en el frente nos reveló el secreto del género de nuestra película. Allí llegamos a comprender que no estábamos planeando una película de guerra sino una película psicológica.<sup>82</sup>

Las escenas de combates para *La gran decisión* fueron filmadas en las ruinas de Leningrado, pero como dicen sus autores, la originalidad de su película se halla en la descripción del esfuerzo psicológico de los generales que controlan miles de vidas, no solo en la batalla presente, sino en las futuras. De todas las que presentaron dramas de la estrategia militar, incluyendo sus sucesores, la película de Ermler es la que tuvo mayor validez como cine, y quizá, también como vida. Mijail Derzhavin, que interpreta al general Muraviov (fusión de varios generales con quien trató el autor) es tan verosímil en ese papel como Filimonov en *Fragmento de un imperio*, o la gente vieja de *Contraplano*. En forma similar a su labor para la obtención de un aspecto exterior aceptable del personaje de Filimonov, Ermler no estuvo satisfecho con su Muraviov hasta que los oficiales lo saludaron por la calle. La "exactitud histórica" de la película sobre Stalingrado que Ermler no pudo lograr fue escrita en esa época por Nikolai Virta y se publicó en 1947. Petrov filmó las dos partes de *La batalla de Stalingrado* (1949 y 1950) en una exaltación que se convirtió en práctica común para mostrar a Stalin, interpretado allí por Aleksei Diki, como comandante supremo.

Se hicieron (parcialmente en un estudio de Praga) dos películas de aspecto agradable ese año: *Glinka*, de Arnstam, y *Flores de piedra*, de Ptushko, con el proceso "capturado" de Agfa color. Zguridi hizo su primera película con actores, *Colmillo blanco*, sobre una novela de Jack London cuya acción transcurre en Alaska. La gran película política del año fue *El juramento*, repulsiva manifestación de los males artísticos inherentes de lo monumentalmente heroico, y del peligro social de idolatrar en vida a un dirigente. La eficacia de la película se debe a unos pocos mortales en excursión al monte Olimpo,

donde hasta los dioses menores buscan a Júpiter para su bienestar y salvación. Una decisión independiente no aprobada por Júpiter tiene un matiz de crimen que inevitablemente conduce a uno al Hades. *El juramento* hizo de la figura de Stalin, encarnado por Gelovani, algo tan grande y semejante a una divinidad que las películas posteriores tuvieron dificultad en igualar el triunfo aplaudido de Chiaureli. Solo éste y Gelovani pudieron hacerlo de nuevo tan bien, en *La caída de Berlín* (1950).

Otras dos películas de 1946 fueron posiblemente importantes; no he visto ninguna y he leído pocos comentarios sobre ellas, pero fueron realizadas por artistas originales y responsables. En Sverdlovsk, Aleksandr Medvedkin trabajó en una película sobre Kuban, llamada *Tierra liberada*, con un reparto distinguido que no hubiera sido designado para una producción sin importancia. En Mosfilm, con Tisse como *cameraman*, Abram Room dirigió el guión de Mdivani sobre un tema que iba a convertirse en un asunto extremadamente delicado en los próximos años, lo que ha sido quizá la razón de que *En las montañas de Yugoslavia* (con Bersenev que encarnaba al mariscal Tito) haya sido suprimida de las historias.

De los realizadores condenados, Pudovkin fue el primero que se puso a trabajar para corregir sus errores. Dejó de lado sus intentos de mostrar las feroces luchas diplomáticas que se llevaban a cabo bajo la cortés superficie de la vida de corte ("bailes y danzas") en 1855, y se concentró en reconstruir la captura de Sinope por Najimov y creó un nuevo papel importante, el del almirante turco Osman Pasha, para Reuben Simonov. La versión revisada apareció en 1947 y fue recompensada bellamente por su escrupulosidad. Diez años después, en 1956, *Gente común* fue estrenada silenciosamente, probablemente con importantes cortes y revisiones. *Una gran vida* permaneció prohibida hasta la presentación de su versión corregida a fines de 1958.

Durante un tiempo, las condiciones físicas de Eisenstein impedían tanto la defensa como la revisión de su película, y en esa época no había nadie lo bastante valiente como para hacer una cosa u otra. Dos días después de publicarse la resolución, recibí un telegrama suyo que podría interpretarse como un antidoto contra las malas noticias. Después de pedirme algunos libros, agregaba, "voy a enviarle el primer cuarto de mi obra muy pronto". Éstas fueron las últimas palabras alentadoras que recibí sobre cualquier continuación planeada de *El sentido del cine*. No sé cuán cerca estaba de terminarla antes de dejarla de lado, junto con una "autobiografía cómica" que había comenzado a dictar en la atmósfera despreocupada del hospital. Más tarde, en setiembre, se produjo otra bofetada oficial: *Pravda* publicó una reprimenda contra Piriev (¡de todo el pueblo!) por

permitir que *Iskusstvo Kino* publicara un artículo formalista de Eisenstein. En el invierno siguiente, Eisenstein dio dos pasos cuidadosos, destinados a llevar a su *Iván* de vuelta a la vida. En *Cultura y vida* publicó una réplica a la crítica de la resolución; señaló que estaba de acuerdo con la mayor parte de la condena, y que él iba hasta más allá en algunos detalles, pero hay sin embargo un pasaje ambiguo que tiene un matiz de defensa:

Conocemos a Ivan Grozni como un hombre con fuerte voluntad y carácter firme. ¿Excluye esto de la caracterización de este zar la posibilidad de la existencia de ciertas dudas? Es difícil creer que un hombre que hizo tales cosas sin ejemplo ni precedentes en su época, nunca pensó sobre la elección de los medios o nunca tuvo dudas sobre cómo actuar en uno u otro momento. Pero ¿podría ser que esas posibles dudas oscurecieran el papel histórico del histórico Iván, como se muestra en la película? ¿Podría ser que la esencia de esta poderosa figura del siglo XVI se encuentre en esas dudas y no en su lucha inflexible contra ellas o el éxito inacabable de su actividad estatal? ¿No es así que el centro de nuestra atención es y debe ser Iván el constructor, Iván el creador de un poder ruso unido, nuevo y poderoso, Iván el destructor inexorable de todo lo que se resistía a sus empresas progresistas? <sup>83</sup>

Aleksandrov le contó más tarde a Marie Seton otro paso que dio ese invierno. Eisenstein escribió a Stalin, pidiéndole que se discutiera la película prohibida, y Stalin lo invitó a él y a Cherkasov a conversar sobre sus planes. El resultado fue un compromiso: tan pronto como Eisenstein estuviera restablecido como para trabajar, debía completar la tercera parte, en la que incorporaría las secuencias menos ofensivas de la segunda parte. Inmediatamente después de esto me telegrafió (14 de marzo de 1947): "Todo bien, continúo trabajando en Iván".

Un mes más tarde me hallaba en Boston para el estreno de *Iván*, primera parte, cuando el empresario de la sala convino una conversación telefónica con Eisenstein y Prokofiev en un extremo, y Kusevitski y cronistas de periódicos en el otro, en Boston. El tono de los periodistas ya tenía el sabor de la guerra fría y cuando yo llegué al teléfono Eisenstein estaba en la ofensiva. Me dijo que quería saber por qué no le había dicho que iba a ir a Boston, y en todo caso, ¿qué estaba yo haciendo allí? Yo no podía decirle que estaba preparando un libro sobre Herman Melville para darle una sorpresa, en el que utilizaba sus lecciones de montaje. Parecía activo y de buena salud, pues hablaba sobre planes respecto de *Iván*, pero cuando le pregunté sobre el "Opus dos", dejó de lado mi pregunta casi bruscamente y cambió de tema. Estoy contento de que no se me ocurriera preguntarle si había recibido las copias en 16 mm que le había

enviado de *Tormenta sobre México* y *Tiempo en el sol*. Cuando él le escribió a Georges Sadoul el 10 de mayo de 1947, le dijo que dos meses antes había visto por primera vez los esfuerzos realizados por hacer ¡*Que viva México!* sin él, y que "*Ce qu'ils en ont fait comme montage est plus que navrant*". (Lo que ellos han hecho como montaje es más que lastimoso.)

Los premios Stalin para películas de ficción de 1946 no produjeron sorpresas. Los de 1945 fueron anunciados en julio de 1946: otorgados a los realizadores de *La gran decisión*, *Culpables sin culpa*, adaptación de Petrov de una obra de Ostrovski, y *Arshin Mal-Alan*, comedia musical de Azerbaijan. En 1946 los premios se destinaron a los realizadores de *El juramento*, *El almirante Najimov*, *Flores de piedra*, *Glinka* y *El crucero Variag*, este último dirigido por Viktor Eisimont.

La vuelta de los temores de tiempo de paz y de la censura burocrática continuó sus estragos en 1947, en cuyo año las películas desechadas fueron solo ligeramente menos notables que las condenadas en 1946. La denuncia más sorprendente fue la de *Guardia joven*, de Sergei Gerasimov. La novela de Aleksandr Fadeiev sobre la organización de la resistencia del Komsomol en la ocupada Krasnodon había obtenido el premio Stalin, y poseía el fundamento más sólido para interesar a Gerasimov. Tenía para él el especial desafío de los jóvenes personajes (y actores), y la primera parte fue terminada antes de que se hallaran serias faltas en la novela de Fadeiev:

...ha desfigurado la retirada de Krasnodon durante la ofensiva alemana presentándola más bien como una vergonzosa huida a la desbandada, y describió a la Guardia joven como el producto de un entusiasmo espontáneo de un puñado de muchachos, descuidando señalar que la organización fue en realidad parte de un gran sistema de resistencia preparado por las manos más experimentadas del Partido Comunista.<sup>34</sup>

La primera parte de la película fue puesta de nuevo en producción para una modificación profunda y la segunda parte \* fue hecha con mucho mayor atención a las entonces evidentes exigencias. Sin embargo es difícil creer que el estilo de las películas estrenadas de Gerasimov pueda ser muy diferente del de su primera versión. Antes de la guerra, Gerasimov deseaba hacer una película sobre Chejov, "Sueño con mostrar en esta película el significado de la modestia combinada con el talento, y qué resultados da eso en la vida humana".<sup>35</sup> Y esto pudo ha-

\* He visto solamente una condensación de ambas partes en una única película de largo metraje, de todos modos más larga que lo usual en esa época.

berse mantenido como el credo artístico de Gerasimov hasta cierto punto, pero algo alteró su dirección en los años de la guerra: puede haber sido el manejo de las bellezas de *Mascarada*, o su descontento con sus dos películas de tiempo de guerra —*Invencible*, con Kalatozov y *Tierra firme*— o parte de la razón puede encontrarse en su decisión de unirse al partido comunista en 1944, o en su labor en el estudio de cine documental. De todos modos, la primera película que hizo después de la contienda es artísticamente una de las más modestas que haya producido alguna vez la Unión Soviética. En *Guardia joven*, la primitiva observación aguda del simple comportamiento es transformada en grandiosos y ampulosos remedos heroicos de la literatura popular del siglo XIX; la fuente utilizada por Gerasimov, excelente novela de Fadeiev, no puede ser responsable del estilo de la película.

El primer tratamiento de Dovzhenko para su idea sobre la vida de Ivan Michurin fue en forma de drama, y aceptó a regañadientes convertirla en un argumento y una película. Finalmente lo convenció una razón: que todas las bellezas físicas que formaban parte esencial de la larga y fructífera vida del naturalista —huertos, capullos, frutos— nunca podrían ser llevadas tan satisfactoriamente a ningún escenario como a una película de Dovzhenko. La perspectiva de utilizar el color por primera vez fue la persuasión final, y Dovzhenko comenzó a trabajar sobre la que sería su última película. Una mala suerte imprevisible se produjo durante la producción: las teorías del más famoso continuador de Michurin, Trofim Lisenko, se convirtieron en tema de discusión pública e internacional, y el gobierno soviético respaldó la posición de Lisenko con su autoridad en el país y con ásperas palabras en el exterior. Una película lírica sobre un testarudo héroe científico tenía ahora que pasar una minuciosa inspección (no del mismo Lisenko) debida a un planteo político más importante. Las revisiones requeridas irritaban tanto a Dovzhenko que gran parte de la versión final fue hecha sin él. Su obra, llamada *Vida en flor*, no fue modificada. La película se estrenó con el título de *Michurin* y tiene bellezas y una fuerza que nadie, salvo Dovzhenko, podría haberle dado —como la notable secuencia que sigue a la muerte de la mujer de Michurin— pero la película también muestra varios lugares comunes (en consideración a Lisenko) que Dovzhenko, ex maestro, nunca hubiera presentado en una obra de arte.

Las películas hostigadas en 1947 tuvieron menos publicidad que la resolución del 4 de setiembre de 1946. La naturaleza de las modificaciones hechas a las obras de Dovzhenko y Gerasimov fue mantenida como "asunto de familia" sin trascender el



ambiente de la industria cinematográfica. Pero la existencia de esa perturbación resultaba clara para cualquiera que notara los años transcurridos entre el comienzo de una filmación y el estreno de la película: *Michurin* fue iniciada en 1946 y llegó a las pantallas en 1949. Y respecto a la prohibición total de *Luz sobre Rusia* de Iutkevich, las consecuencias del conflicto solo pueden ser sospechadas, pues no hubo una acusación abierta que explicara dicha prohibición. La película se basaba en una obra popular de Pogodin, *El Kremlin repiquetea*, sobre el programa de electrificación de Lenin. Si Stalin no aprobó al nuevo intérprete de Lenin (Nikolai Kolesnikov), la película podía haber sido filmada de nuevo con otro actor, de modo que en la película debe haber habido una enfermedad más seria (e incurable). Iutkevich se halló entre la "banda de cosmopolitas" dos años después, pero ser cosmopolita no era todavía un crimen en 1947.

En ese año había todavía un gran abismo entre las películas "equivocadas" y "correctas"; entre las últimas estaba incluida la extraña comedia de Aleksandrov, *Primavera*, en parte filmada en Praga (con Orlova en un papel doble y Cherkasov que caricaturizaba a un director de cine), y *Cuentos de la tierra siberiana* de Piriev, con hermoso color y una historia sentimental acerca de la inspiración de un compositor. La filmación de Romm de una obra de Simonov, *La cuestión rusa*, fue el arma que abrió la barrera de contención de películas antiamericanas que fueron un triste fenómeno del estado que se llamó "la guerra fría". Las dos películas que especialmente salvaron ese año del olvido fueron simples, *La maestra rural*, de Donskoi (¡de nuevo!), con Vera Maretskaia, y *En nombre de la vida*, una de las últimas películas que Zarji y Heifitz iban a hacer juntos. Dos equipos de calidad, ambos en Lenfilm, se deshicieron en esa época. Zarji y Heifitz se separaron y cada cual realizó sus propias películas. Después de los inconvenientes con *Gente común*, Kozintsev y Trauberg nunca más volvieron a trabajar juntos. En 1947 Kozintsev dirigió una película sobre el cirujano del siglo XIX, *Pirogov*, y Leonid Trauberg adaptó el drama estoniano de August Jakobson, *Vida en la ciudadela*, para Herbert Rappoport. *Marite* de Vera Stroieva se refería a una lituana del Komsomol muerta durante la ocupación alemana. Esas dos películas bálticas, junto con la película de aventuras de Barnet, *La hazaña del explorador*, fueron las únicas películas soviéticas importantes de ese año que estaban a la altura de su material de la guerra. Bolshakov había declarado en el primer número de *Iskusstvo Kino* posterior a la contienda, que la transición a la paz no era simplemente volver a la vida pacífica interrumpida por la guerra. Toda la industria cinematográfica lo había escuchado cuando dijo que las películas debían

revelar el dinamismo y la dialéctica del nuevo período. La gente había sido herida más que materialmente; entre “los millones que en nuestro pueblo soviético fueron destruidos y mutilados, hay muchos que sufrieron profundos traumas espirituales y necesitan calurosas relaciones humanas”. La labor destinada a cerrar esas heridas, igual que la restauración de comunidades y centros industriales arruinados, debía remplazar al reciente énfasis sobre la guerra. Mil novecientos cuarenta y siete parece un año intermedio entre las películas de actualidad de la época de guerra y las futuras del colorido o ampuloso recuerdo de esa guerra. Pasaría otra década antes de que la contienda pudiera ser utilizada para películas realistas.

Cuando las esperanzas de un nuevo libro de Eisenstein se volvieron remotas, porque (como yo creía) su vuelta al trabajo en *Iván* no le dejaba tiempo para escribir, le propuse una recopilación de los ensayos puramente teóricos suyos entre los que estarían aquellos que yo ya poseía en textos rusos, incluso su contribución a un nuevo libro sobre Griffith. El editor de *El sentido del cine* deseaba otro libro suyo, y sin referirse más al que estaba sin terminar, tomó parte con entusiasmo en todos los arreglos destinados al que iba a sustituirlo. Junto con el contenido propuesto le envié algunos títulos que le sugería, y el 4 de diciembre de 1947 me telegrafió su aprobación, y su elección:

Prefiero título Forma Cinematográfica y agregaría prefacio biografía Prokofiev y ensayo Chaplin cablegrafiaré agregados respecto Monsieur Verdoux...

Una semana después:

Por favor impida publicación de Voces de Octubre como completamente fuera de época sugeriría en su lugar *Gordost (Orgullo)* Iskustvo Kino 1940...

En ese tiempo seleccionó, de toda su obra publicada, bastante material como para llenar cuatro volúmenes que se proponía publicar en francés; corrigió esos originales mecanografiados y los envió a Armand Panigel. No supe nada de él hasta el 11 de febrero de 1948 cuando escuché, entre las noticias propaladas por radio, que Sergei Eisenstein había muerto.

Su corazón había fallado finalmente la noche antes. Había algunos escritos sin terminar sobre su escritorio, acerca del color en las películas. Con su muerte, a la edad de cincuenta años, terminaba una época en la historia del cine soviético.

## POSDATA

1948-1958

*De inventor me he rebajado a descubridor.*

S. T. COLERIDGE

En 1958, esos días oscuros sufridos por las artes soviéticas en 1947 parecen mucho más allá de una década. La mística del realismo socialista es todavía un elemento de gobierno, por lo menos en declaraciones y críticas, pero existe un reconocimiento amplio de que resulta dramáticamente enervante ignorar todas las fuerzas salvo las externas y materiales. Los realizadores cinematográficos se están recuperando con seguridad de su miedo a lo extraordinario; la norma es todavía exaltada y alabada, pero los elementos que escapan a las categorías simples se toman ahora en serio. Las actitudes y ciertas imágenes y personajes prohibidos en las películas de hace diez años, tales como la descripción de las operaciones del mercado negro o la desertión en las películas de la época de guerra son ahora permitidos y se usan como puntos comunes de referencia en películas que tratan de ese mismo período. Las confusas bendiciones dirigidas a la "unidad" como política de selección de temas en los guiones están siendo reconsideradas y se comienza a distinguir entre unidad y uniformidad, con algunas precauciones tomadas contra el abuso de esta última, que es peligrosa. El peligro similar de convertir al público soviético en algo pasivo con la monotonía o conformidad es también reconocido tanto por los círculos administrativos como creadores de la industria, y se admite alguna ambigüedad para asegurar su participación. Los ataques a los argumentos que no pueden ser silbados casi han cesado.

En las naciones productoras de cine que reciben gran influencia soviética esta década ha pasado también con rapidez y se produjo un notable progreso. En los años posteriores a la victoria esos países mostraron, con orgullo, una tendencia a se-

guir el rumbo del cine soviético, y en el período más conformista de su historia. Esto no es sorprendente en los países que solo tenían algunas experiencias cinematográficas esporádicas (pues toda la ayuda técnica provenía de las fábricas y estudios soviéticos), pero la tendencia era igualmente notable en otros, como Checoslovaquia, con una tradición cinematográfica. El efecto de este parecido de familia sobre un arte emparentado fue hacerlo más cauteloso y prevenido contra los cambios. Pero en los pocos últimos años toda la familia de las industrias del cine amplió sus puntos de vista con beneficio para todos. Ahora que ha absorbido las lecciones del cine soviético, cada uno de esos países está buscando, a veces con éxito, su propio carácter cinematográfico. Por ejemplo, en Polonia, el joven y prometededor director Andrzej Wajda aprendió mucho de la obra de Kozintsev y Trauberg, unió esa habilidad y agudeza con el realismo romántico de su maestro inmediato, Alexander Ford, y el resultado, su primera película, *Una generación*, fue una variante admirable, en el propio estilo de Wajda, del tema y estructura de *La juventud de Máximo*. El director checo Jirí Weiss pudo, en *La trampa del lobo*, producir un brillante resultado técnico con afinidades cercanas también a las tradiciones francesa y alemana (como en *Thérèse Raquin*, de Feyder); y hay un indirecto pero apropiado tratamiento de los miedos y presiones privadas en la película húngara *A medianoche*. En el Estudio DEFA, Wolfgang Staudte mantiene un alto nivel de invención creadora. He oído comentarios alentadores acerca de las películas yugoslavas que no he visto todavía. Podemos sentir impaciencia con los progresos aparentemente lentos hacia obras características y originales en China, un país de la mayor potencia cinematográfica, pero dicho progreso solo puede compararse con los raros momentos de interés de las películas chinas de preguerra para que su avance en esta década parezca grande.

En agosto de 1948, sin embargo, la muerte de Andrei Zhdanov, en gran parte responsable de la política de riendas cortas en el arte soviético, no ofreció garantía para una paz decisiva, pues a comienzos de 1949 hubo una curiosa y lamentable campaña contra los "cosmopolitas". Al lado de la definición de Konstantin Simonov sobre cosmopolitismo —como "el deseo de socavar las raíces de nuestro orgullo nacional porque los pueblos sin raíces son más fáciles de derrotar y vender a la esclavitud del imperialismo americano"— debemos colocar, con asombro, a los directores que fueron víctimas de este arrollador y venenoso ataque. El primer número de 1949 de *Iskusstvo Kino* marcaba a un "grupo de estetas-cosmopolitas en el cine" con inclusión de Leonid Trauberg (que había fracasado con su argumento sobre un hombre de ciencia, Popov), Mijail Bleiman

(cuya colaboración en *Un gran ciudadano* no era citada), y los críticos teóricos Sutirin, Otten, Kovarski y Volkenstein. La evidencia presentada de su comportamiento antipatriótico era ridícula: Trauberg no había alabado *La cuestión rusa*, Bleiman había tenido una "actitud intolerante" con *Cuentos de la tierra siberiana*, de Piriev, y Sutirin se había mostrado impaciente con el guión publicado de Dovzhenko, *Michurin*. Una "limpieza de la teoría cinematográfica del Soviet" fue anunciada en forma amenazadora. Los volúmenes publicados en 1944 y 1945 sobre Griffith y Chaplin fueron señalados como pruebas perjudiciales contra Bleiman, que trabajó en ambos, y otros tres colaboradores fueron implicados sin nombrarlos: Eisenstein, Kozintsev y Iutkevich; la carrera de los dos últimos se vio seriamente amenazada durante un tiempo; Eisenstein fue protegido por su muerte exactamente un año antes. Otro nombre importante, Aleksei Kapler, fue suprimido de todos los títulos en que figuraba como guionista, incluso de *Lenin en octubre* y *Lenin en 1918*. Desde la muerte de Stalin, todas esas heridas se cerraron.

Las películas producidas en 1949 y 1950 incluyeron un número desproporcionado de temas antinorteamericanos. Después de *La cuestión rusa* de Simonov-Romm de 1947 casi todos los directores soviéticos se precipitaron a escribir o dirigir sobre el villano: los Estados Unidos. Con la desaprobación de Bolshakov respecto a la continuación de la guerra patriótica en la pantalla, y la eliminación del "alemán" como villano, la utilidad dramática en esos años de la amenaza norteamericana debe haber parecido tan atrayente para el argumentista de cine como el significado publicitario de exhibir el plan Marshall y las conspiraciones vinculadas con él. *Encuentro en el Elba*, de Aleksandrov, *La conspiración de los condenados*, de Kalatozov, *Misión secreta*, de Romm y *Tribunal de honor*, de Room, fueron solo las contribuciones más importantes a una corriente que ahora no es felizmente nada más que "gotear" de conjuraciones ínfimas y personajes de repertorio. Una corriente contraria surgió lógica e imprudentemente del otro extremo, pues Hollywood produjo *The iron curtain* (*La cortina de hierro*), *The red menace* (*La amenaza roja*), *I married a communist* (*Me casé con un comunista*), *Red Danube* (*El Danubio rojo*) y *Conspirator* (*Conspirador*) en las profundidades de la guerra fría; los argumentistas se sintieron indudablemente aliviados al tener un villano artificial para remplazar a los japoneses y alemanes que les habían sido quitados. Desde luego, ninguna de esas corrientes llegó a la otra fuente —las libres pantallas americanas fueron protegidas del mismo modo (por la aduana) de la películas antiamericanas como lo fueron las pantallas soviéticas de las

antisoviéticas—, pero había un público sentado entre ambas como en una platea familiar.

También Gerasimov disparó su tiro verbal en la guerra fría cuando concurrió a la conferencia cultural y científica para la paz mundial en Nueva York, en 1949. Su caracterización de las películas enemigas se refería tan claramente a las hechas por Hollywood que nadie podía tomarlo por diplomático o amigo:

Algunas películas afirman que para vivir mejor y obtener felicidad se debe engañar, oprimir y esclavizar, obtener provecho de un modo u otro, empujando a los compañeros que se encuentran alrededor, sacando a otros de su camino y aplastando a todo lo que se encuentre delante para lograr la felicidad a toda costa... Ya traten sobre remuneraciones, honor, amor o matrimonio, el argumento decisivo en esas películas es la violencia, las armas de fuego, los disparos, el asesinato y la muerte. El vencedor triunfa y gana el derecho a la felicidad aunque esto dure solo algún tiempo, pues vendrá atrás otro más fuerte, que ya no depende de un revólver o una ametralladora, sino que está equipado con una bomba.

Y uno de los últimos artículos publicados de Eisenstein era un ataque contra las películas americanas (que uno desearía que no hubiera sido escrito), titulado "Proveedores de veneno espiritual".<sup>1</sup>

Si echamos una mirada retrospectiva a estas recientes perturbaciones se da un suspiro de alivio porque algunas de las más amargas películas antiamericanas no pasaron más allá del guión: *Adiós América*, de Dovzhenko; *Preservando la paz*, escrito antes del cosmopolitismo, por Bleiman, Kovarski y Ermler; *Gran corazón*, de Ehrenburg y Kozintsev; *Provocadores de guerra*, de Arnstam; *El hombre de Wall Street*, de Kataiev y Kalatozov. No era un crimen, artísticamente, haber escrito tales feroces películas antiamericanas, aun como armas para proteger la paz, pero haber hecho tantas de ellas, y concentrarse en este tema casi excluyendo otros, fue un error tan absurdo como la cantidad de películas de esa época dedicadas al "culto de la personalidad", que iba a terminar más bruscamente que las campañas anticosmopolitas y antiamericanas.

La muerte de Stalin, en 1953, y el temporariamente secreto informe de Jrushchov sobre él en el vigésimo congreso del partido comunista, en febrero de 1956, son dos fechas dentro de esta década que no pueden ser ignoradas por ningún historiador del arte soviético. Uno de los aspectos llamativos del notable documento de Jrushchov es que el cine es el único arte citado repetidamente como usado para destacar el endiosamiento de Stalin:

...tomemos, por ejemplo, nuestras películas históricas y militares y algunas creaciones literarias; nos hacen enfermar. Su verdadero objeto es la difusión del tema de alabanzas a Stalin como genio militar. Recordemos *La caída de Berlín*. En ella solo actúa Stalin, dando órdenes en una sala donde hay muchas sillas vacías... Y ¿dónde está el comando militar? ¿Dónde la oficina política? ¿Dónde el gobierno? ¿Qué están haciendo, en qué se están ocupando? No hay nada sobre ellos en la película. Stalin actúa por todos... Todo es mostrado a la nación bajo esta falsa luz. ¿Por qué? Para rodear a Stalin de gloria, contra los hechos y contra la verdad histórica...

A Stalin le gustaba ver la película *El inolvidable año 1919* (1951), donde se lo mostraba en el estribo de un tren blindado y donde prácticamente él vencía al enemigo con su propio sable. Dejemos que Kliment Iefremovich (Voroshilov), nuestro querido amigo... escriba la verdad sobre Stalin; después de todo, él sabe cómo luchaba Stalin...

(Stalin) conocía el país y la agricultura solo en las películas. Y éstas habían vestido y embellecido la situación que existe en ella. Así, muchas películas representaron la vida en las granjas colectivas como si las mesas crujieran bajo el peso de pavos y gansos. Evidentemente, Stalin creía que ésta era la realidad... La última vez que visitó el campo fue en enero de 1928, cuando visitó Siberia con motivo de la entrega de granos.

Stalin no fue la única "personalidad" que explotó las posibilidades del cine. Cuando el mariscal Koniev describió más tarde las vanidades y exageraciones del mariscal Zhukov, señaló que cuando se hizo una película sobre Stalingrado (evidentemente, *La batalla de Stalingrado*, de Virta-Petrov) adulteró el guión para darse un papel innmerecido.

El efecto inmediato de esas revelaciones y críticas fue doble: no solo fueron revisadas y totalmente suprimidas una gran cantidad de películas de Stalin, sino que todos los miembros del gobierno soviético se encuentran actualmente y en forma evidente ausentes de las películas comunes, salvo en una aparición muy limitada en noticiarios.

Un nuevo tipo de película, en realidad de dos fillos, fue introducido en gran escala a principios de 1958. Detrás del éxito de conjunto de escenas filmadas de los repertorios del Teatro de Arte de Moscú y del Teatro Mali, se decidió hacer y distribuir públicamente películas que registraran producciones teatrales completas. Durante los años 1952 y 1953 se filmaron veinticinco obras en los teatros más importantes de Moscú, Leningrado y Kiev. La selección del Teatro Mali se concentró en el repertorio de Ostrovski, mientras que el Teatro de Arte de Moscú ofreció *Bajos fondos* de Gorki, *Escuela de la maledicencia* de Sheridan y la dramatización propia de *Ana Karenina*. La mayor parte de las producciones de otros teatros fueron de obras rusas (especialmente de Ostrovski), pero también se registraron obras de Lope de Vega y Goldoni. Cada uno de esos registros no condensados se estrenaron en dos partes de largo me-

traje, y su popularidad fue destacada. Competían en pie de igualdad con las nuevas películas "normales", pues los registros fueron hechos por directores cinematográficos expertos (incluso Zarij, la Solntseva y Lukov) y técnicos de ese arte, y desde luego mostraban a algunos de los mejores actores que ya eran familiares en la pantalla; también los jóvenes intérpretes, para las producciones del Teatro-Estudio de Actores de Cine recientemente formado fueron incluidos en ese programa. Para los que en Gran Bretaña y América veían una amenaza mayor en la televisión se puede señalar que la televisión soviética, aunque usada ampliamente, nunca rivalizó en popularidad con el cine como lo ha hecho el teatro. Muchas energías cinematográficas por cierto, se dedicaron a preparar otras formas puramente teatrales y obras para su presentación en cine. Los esfuerzos más fructíferos destinados a filmar una ópera fueron los de la disciplinada adaptación de Stroiéva de *Boris Godunov* de Musorgski (1955), y la interesantísima película-ballet *Romeo y Julieta*, de Prokofiev (1955).

No he visto todavía la última obra de Pudovkin, incluso su colaboración en *Tres combates* (1948). Se me dijo que *Zhukovski* (1950, en colores), sobre uno de los primeros teóricos del vuelo, no puede distinguirse entre la multitud de películas biográficas hechas después de la guerra; pero la última de Pudovkin, *La vuelta de Vasili Bortnikov* (1953) mostraba un resplandor de su vieja valentía y potencia. Se basaba en una novela campesina de Galina Nikolaieva, *Cosecha*, y el fresco y contemporáneo material puede haber excitado, una vez más, el mejor lirismo de Pudovkin, antes de su muerte en julio de 1953. Su leal asistente, Doller, murió un año después.

Otro gran realizador, Dziga Vertov, falleció en 1954, y no hubo ningún intento de explicación sobre el silencio de sus últimos años. Con su nombre no se estrenó ninguna película importante desde *Canción de cuna* (1937).\*

Y nadie verá las películas que Dovzhenko deseaba hacer antes de su muerte, acaecida en diciembre de 1956. Dos de las que trató de iniciar (una sobre la adaptación de *Taras Bulba* de Gogol, proyecto que había acariciado desde 1940) \*\* fueron detenidas por los ataques cardíacos que lo llevaron del estudio

\* Para completar el registro hay varias películas cortas documentales y noticiarios supervisados o compaginados por Vertov durante la guerra.

\*\* Guiones que sobrevivieron de esta época: *Abriendo camino al Antártico* (1952, basado en el libro de notas de Thaddeus Bellinghausen, de 1819), *En las profundidades del cosmos* (1954, sobre viajes interplanetarios) y un hermoso guión sobre su propia niñez, *El Desna encantado*.



al hospital. Su último plan se acercó mucho a la realización; habló de él a Georges Sadoul:

En mi nueva película no habrá picos de montaña, riscos, crímenes, ni nada que excite al espectador. Todo será simple, sin grandes efectos...

He escrito una trilogía cinematográfica que tiene por marco y tema una aldea ucrania, mi aldea. La primera parte —que escribí como obra teatral— se desarrolla en 1930, durante la colectivización. La segunda es un relato de los duros años de la guerra patriótica, de las batallas entre los miembros de las granjas colectivas y los nazis. La tercera llega hasta nuestros días. Se construye un gran dique que coloca a la aldea en el fondo de un nuevo mar; la aldea muere bajo cuarenta y cinco pies de agua que vitaliza e impregna la tierra.

Comenzaré la producción de esta trilogía con su última parte, *Poema sobre un mar*. Quizá el título sea demasiado ambicioso; preferiría *Prosa sobre un mar*. He disfrutado planeando mi futuro trabajo para la pantalla panorámica... En 1930, vi esa pantalla gigante en París y me causó profunda impresión. Esa forma con una gran horizontal conviene a los elementos de mi próxima película: estepas amplias y monocromas, extensas aguas de un mar, aviones, la idea de grandes espacios...<sup>2</sup>

*Poema sobre un mar* fue preparada con gran cuidado. Durante dos años antes de iniciarse la filmación real Dovzhenko y dos cameramen registraron el progreso de la construcción del dique de Kajovka. Dovzhenko bosquejó la composición y los detalles de toda la producción, y el decorador los ordenó en una continuidad gráfica. Iulia Solntseva trabajó en todas las etapas de la preparación; el reparto se completó y la noche antes de iniciar las tomas, el corazón de Dovzhenko se detuvo. Su viuda continuó con la producción preparada, pero el resultado es menos impresionante que el guión<sup>3</sup> y los bosquejos. Un recordatorio más apropiado para él fue el cambio de nombre del Estudio Kiev por el Estudio Dovzhenko.

Esas muertes fueron pérdidas irreparables tanto para el mundo de los realizadores de cine como para el arte soviético, y obligaron a contar y a cuidar a los buenos directores que todavía estaban trabajando, y a “pescar” entre la gente joven a aquellos que tendrían la responsabilidad de la futura época del cine soviético. Las películas de Ermler, Kozintsev, Donskoi, Raizman, Stroieva, Barnet, Iutkevich, Vasiliev, Arnstam y Savchenko continúan dándonos un testimonio de la tradición cinematográfica soviética mantenida con energía aunque no en forma deslumbrante, pero a menudo, como en *Héroes de Shipka*, de Vasiliev, uno admira más las manos que la mente que la ha hecho. Resulta grato oír que Ermler, después de una seria enfermedad, ha vuelto a la dirección cinematográfica, y espero que las dos películas realizadas desde entonces puedan ser exhibidas en el

extranjero. *Don Quijote*, de Kozintsev (1957), ha sido admirada ampliamente. *A gran costo*, de Donskoi (1956), y *Comunista*, de Raizman (1958), son dos películas importantes y emotivas. Iutkevich se ha revelado un maestro del espectáculo (*Skanderbeg* y *Otelo*) igual que del drama íntimo *Relatos sobre Lenin*). Hasta Aleksandrov está tratando de romper la creciente y sofocante influencia que había alcanzado sobre él la comedia musical. La atención mundial prestada a *Pasaron las grullas*, de Kalatozov (1957), lo coloca entre los talentos con mayores esperanzas del cine soviético actual. Películas de otros directores de esta generación —en especial Romm, Piriev, Gerasimov, Chiau-reli— continúan la tradición naturalista en una forma pausada y robustamente confiada que no parece intimidar a la generación más joven de realizadores. Y los jóvenes esperan el anunciado retorno de Ojlopkov a la dirección cinematográfica.

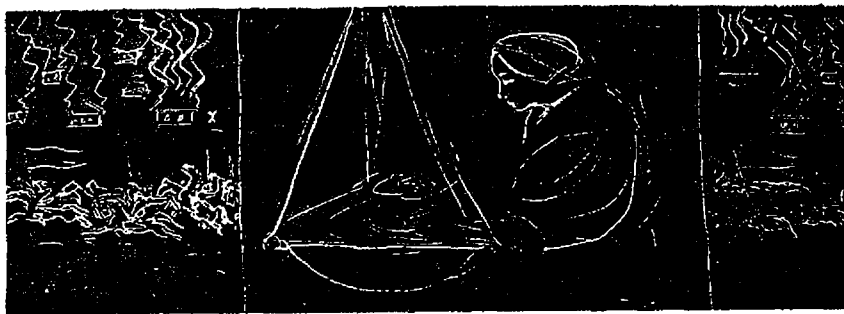
Ésta fue una década plena, en modo alentador, de películas de *primera línea*. Pocas de esas jóvenes películas han tenido la autoridad de *Las grullas*, de Kalatozov, y algunas de ellas han sido fácilmente olvidadas, como la bella versión de *El cuarenta y uno* (1956), de Chujrai, pero cualquier número de películas sobresalientes refleja favorablemente un aprendizaje cuidadoso y una administración con amplitud de miras, y de igual modo una creciente fe de las más altas autoridades en la capacidad del público soviético para juzgar variados puntos de vista: ese público quizá pueda estar superando la etapa de "protección" en su desarrollo. La década no debe avergonzarse de la adaptación manejada con ternura de *La cigarra*, de Chejov, por Samsonov (1955), de la segunda utilización de *Cómo se templó el acero*, de Ostrovski, en el virtuosismo de la versión de Naumov y Alov, *Pavel Korchagin* (1956), o de la modesta sorpresa georgiana, *Nuestro patio* (1957), dirigida por Revaz Chjeidze. *La casa en que vivo* (1957) que ha conquistado el inmediato favor del público soviético por su cálida y bien contada historia de los años de la guerra, es solo la segunda película de un joven grupo directivo, Lev Kulijanov y Iakov Segel.

Desde los años de la guerra, las jóvenes industrias cinematográficas del Asia soviética han crecido inmensamente. Éste es uno de los resultados más positivos del hecho de haber cobijado durante aquella época a los estudios de Moscú, Leníngrado y Kiev. Junto con *Alisher Navoi*, de Tashkent, y *Jambul*, de Alma-Ata, cuyos jóvenes realizadores se educaron en el instituto cinematográfico, los estudios centrales han mantenido sus vínculos asiáticos: *Saltanat*, de Vasili Pronin, filmado en Kirguizia, fue una sorpresa de Mosfilm para 1955.

Es también un período de versiones repetidas, cuando un joven director, armado con el color, pantalla de cinemascope,

sonido estereofónico y nuevas actitudes, desea tratar una película del pasado —aun un clásico como *La madre* o *El cuarenta y uno*— a su manera. La nueva generación incluye miembros de las mismas familias que han hecho las grandes películas del pasado: Aleksei Batalov tiene la experiencia de interpretar el mismo papel en *La madre*, de Donskoi, que su tío desempeñó en la película de Pudovkin, y Tatiana Samoilova en *Pasaron las grullas* transmite la misma electricidad que su padre en *Shchors*, de Dovzhenko. El hijo de Igor Savchenko es un argumentista de futuro.

El surgimiento de nuevos directores menores de treinta años nos recuerda, además, que hemos entrado en un período en que los temas tomados de los primeros años del régimen soviético son tratados por artistas que eran demasiado jóvenes (o ¡no habían nacido!) en aquellos años para llevar sus experiencias personales a su imaginación. Cuando una película sobre 1917 se realiza actualmente con un escritor, un director, un *cameraman* y actores que tienen treinta o cuarenta años, es inevitable que estará más alejado en cuanto a impacto y será más una película de "época" que las que tratan la revolución y la guerra civil hechas merced a la participación y observación directas, como en la obra de Eisenstein y Dovzhenko y otros de su generación. Por este motivo creo que las obras cinematográficas soviéticas del futuro deberán basarse en temas tomados del presente o del pasado reciente (por ejemplo, la guerra de 1941-1945) y no se podrán comparar fácilmente con las películas de la década de 1920.



Una composición para pantalla panorámica de Dovzhenko, para *Poema sobre un mar*, bosquejado en el pizarrón de su oficina la víspera de su muerte.

Ahora, como entonces, y fuera de la Unión Soviética tanto como en Mosfilm y Lenfilm, el problema menos discutible es el que se refiere a las contradicciones del propio medio, como arte y como industria. Los tristes y vacíos capítulos en las carreras de Stroheim y Flaherty tienen algunos motivos en común con los silencios de Eisenstein y Dovzhenko. Aunque resulte una noción descorazonadora para aquellos trabajadores y funcionarios que dan sus vidas para mejorar las circunstancias materiales de cualquier industria cinematográfica, parece resultar evidente que cuanto más grande es la "instalación", más conveniente el equipo y más organizada la empresa de distribución, mayor será el peligro de que la película se vuelva menos individual, más uniforme y corresponda menos al esfuerzo de cada cual. A través de la historia del cine soviético, las películas fueron tanto más admirables cuando más tuvieron esa individualidad de la que cualquier administración industrial, por su naturaleza y propósitos, está dispuesta a desconfiar. Tener conciencia de este peligro es un gran paso adelante.

## APÉNDICE I

### LAS PRIMERAS SERIES DOCUMENTALES FILMADAS EN RUSIA

LUMIÈRE (del *Catalogue Général des Vues Cinématographiques Positives de la Collection Lumière*, publicado en 1900.)

#### Russie

##### *Couronnement du Czar*

300. *Les Souverains et les Invités se rendant au Sacre (escalier rouge).*
301. *L'Impératrice mère et la Grande-Duchesse Eugénie en carosse.*
302. *Czar et Czarine entrant dans l'Église de l'Assomption.*
303. *Comte de Montebello et Général de Boisdeffre se rendant au Kremlin.*
304. *Comtesse de Montebello.*
305. *Amiral Sallandrouze et Général Tournier.*
306. *Députations asiatiques.*  
*Moscou*
307. *Rue Tverskaia.*

Estas primeras películas rusas fueron utilizadas como evidencia por Boleslas Matuszewski en una propuesta de largo alcance para establecer un "Dépôt de Cinématographie Historique"; su publicación, *Une nouvelle source de l'histoire*, está fechada el 25 de marzo de 1898.

Las dos series que siguen están tomadas de *Film in Russia* de B. S. Likhachov.

#### PATHÉ (la serie: *Rusia pintoresca*)

- |   |       |
|---|-------|
| 1. Sebastopol base militar .....                        | 70 m  |
| 2. Maniobras de la escuadra naval en el mar Negro ..... | 130 m |
| 3. Manufactura de querosén en Bakú .....                | 125 m |
| 4. Pescando en Astraján .....                           | 145 m |
| 5. Enlatando pescado en Astraján .....                  | 120 m |
| 6. Fuego en Odesa .....                                 | 100 m |
| 7. Costumbres caucásicas .....                          | 120 m |
| 8. Moscú inundada .....                                 | 90 m  |

APÉNDICE I

9. Odesa pintoresca .....	165 m
10. Décimoquinto aniversario del Regimiento Belostok .....	145 m
11. Nadando en el río Moscú con 20 grados de temperatura .....	75 m
12. Viajando por el Volga .....	105 m
13. Escenas de la vida caucásica .....	120 m
14. Viajes a través de Rusia .....	100 m
15. Paisajes de Yalta .....	140 m
16. Las bocas del Volga .....	95 m
17. Rusia pintoresca .....	95 m
18. Tipos rusos .....	85 m
19. Kiev pintoresca .....	130 m
20. El sistema ferroviario de Moscú .....	60 m
21. Funeral del gran duque Alejo .....	110 m

DRANKOV

1. Solemne funeral del prof. Chuprov en Moscú, seguido por una gran multitud enlutada .....	120 m
2. Vistas de Moscú y el Kremlin .....	153 m
3. La corte de los milagros de Moscú .....	100 m
4. Funeral del general-ayudante Linevich .....	140 m
(versión resumida del mismo) .....	100 m
5. Recepción de gala del rey de Suecia y la familia real en Revel y San Petersburgo en ocasión de las bodas de Su Alteza la princesa María con el rey de Suecia .....	300 m
6. Domingo de Ramos en Moscú .....	85 m
7. El hipódromo de Moscú .....	100 m
8. Figuras de patinaje por el famoso patinador Panin en San Petersburgo .....	40 m
9. Vistas de Varsovia: principales calles y pista de patinaje .....	60 m
10. Nuevas películas de San Petersburgo y la vida en la capital .....	165 m
11. Partida del rey de Suecia y la familia real después de la boda de Su Alteza la princesa María con el rey de Suecia .....	120 m
12. Finlandia .....	150 m
13. Encuentro de nuestro emperador con el rey de Inglaterra, Eduardo VII en el puerto de Revel .....	300 m
(versión resumida del mismo) .....	200 m
14. Encuentro del emperador de Alemania, Guillermo II con el rey de Suecia en Estocolmo (ambos monarcas son claramente visibles) .....	120 m
15. Paisajes y vistas de Revel .....	120 m
16. Llegada del presidente Fallières a Revel para encontrarse con nuestro emperador .....	130 m
17. Encuentro del presidente francés con el rey noruego, Haakon, en Cristianía .....	120 m

## APÉNDICE II

### MÁXIMO GORKI

Reseña del programa de Lumière en la Feria de Nizhni-Novgorod, tal como fue impreso en el diario *Nizhegorodski listok*, del 4 de julio de 196, firmado por "I. M. Pacatus" traducido (al inglés) por Leda Swan:

Anoche estuve en el Reino de las Tinieblas.

Si pudieran saber cuán extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— está sumergido en un gris monótono. Grises rayos del sol a través del cielo gris, ojos grises en rostros grises, y las hojas de los árboles son gris ceniza. No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo.

Trataré de explicarme, para que no sospechen que estoy loco o exagero en los simbolismos. Estaba en Aumont y vi el cinematógrafo de los Lumière: fotografía en movimiento. La impresión extraordinaria que crea es tan original y compleja que dudo tener la habilidad necesaria para describirla con todos sus matices. Sin embargo, trataré de transmitir sus fundamentos.

Cuando se apagan las luces en la habitación en que se exhibe la invención de Lumière, aparece de pronto en la pantalla un gran cuadro gris, *Una calle en París* —sombras de un mal grabado—. Al mirarlo, se ven carruajes, edificios y personas en distintas actitudes; todos petrificados en la inmovilidad. Todo esto aparece en gris, y también el cielo en la parte superior lo es; no se anticipa nada nuevo en esta escena demasiado familiar, pues se han visto cuadros de las calles de París más de una vez. Pero de pronto una extraña fluctuación pasa frente a la pantalla y el cuadro cobra vida. Los carruajes llegan desde alguna parte en la perspectiva del cuadro y se dirigen derecho hacia uno, en la oscuridad en que se halla sentado; desde algún sitio, a gran distancia, aparece gente que va aumentando de tamaño al acercarse; en primer plano unos chicos juegan con un perro, hay ciclistas que corren a lo largo, y los peatones cruzan la calle abriéndose paso entre los vehículos. Todo esto se

mueve, rebosante de vida y, al acercarse al borde de la pantalla, desaparece hacia algún lugar detrás de ella.

Y todo en un extraño silencio donde no se escucha ningún rumor de ruedas, ni sonido de pasos o de conversación. Nada. Ni una sola nota de la complicada sinfonía que siempre acompaña los movimientos de la gente. Sin ruido, el follaje gris ceniza de los árboles es agitado por el viento, y las siluetas grises de las personas, como si estuvieran condenadas al silencio eterno y hubieran sido castigadas cruelmente al ser privadas de todo los colores de la vida, se deslizan en silencio por el suelo gris.

Sus sonrisas no tienen vida, aunque sus movimientos están llenos de energía viviente y son tan rápidos que se vuelven casi imperceptibles. Sus risas son silenciosas, aunque se ven los músculos que contraen los rostros grises. Delante de uno surge una vida, una vida privada de palabras y del viviente espectro de los colores: vida gris, silenciosa, helada y triste.

Es terrible de ver, pues se trata de movimientos de sombras, solo de sombras. Maldiciones y fantasmas, malos espíritus que han precipitado a ciudades enteras a un sueño eterno, se presentan a la mente y uno tiene la impresión de que un maligno truco de Merlín se eleva delante suyo. Como si hubiera embrujado toda la calle, achica sus edificios de muchos pisos desde la punta del techo hasta sus cimientos al tamaño de una yarda. Reduce la gente a la proporción correspondiente, les quita el don de la palabra y convierte todos los pigmentos de la tierra y el cielo en un monótono color gris.

De este modo mete su grotesca creación en un nicho de la oscura sala de un restaurante. De pronto algunos golpes secos, todo se desvanece y un tren aparece en la pantalla. Corre directamente hacia el espectador. ¡Cuidado! Parece como si se zambullera en la oscuridad en que uno está sentado, convirtiéndonos en una bolsa rota llena de carnes laceradas y huesos resquebrajados, y destroza esta sala y este edificio, tan lleno de mujeres, vino, música y vicio, transformándolo en polvo y fragmentos despedazados.

Pero éste, también, es un tren de sombras.

Sin ruido, la locomotora desaparece más allá del borde de la pantalla. El tren llega a una parada, y las figuras grises surgen silenciosas de los vagones, sin ningún ruido saludan a sus amigos, ríen, caminan, corren, hacen bulla y... se van. Y se presenta otra película. Tres hombres están sentados a una mesa y juegan a las cartas. Las caras tensas, las manos se mueven con rapidez. La codicia de los jugadores es traicionada por el temblor de los dedos y por la contracción de sus músculos faciales. Juegan... de pronto se ponen a reír y el mozo que les ha



Llevado cerveza se detiene frente a su mesa y también ríe. Ríen hasta que sus costados estallan pero no se oye ni un sonido. Parece como si esa gente hubiera muerto y sus sombras hubieran sido condenadas a jugar a los naipes en silencio por toda la eternidad. Otro cuadro. Un jardinero riega la flores. La brillante corriente gris del agua, que surge de una manguera, se esparce en fina lluvia. Cae sobre los macizos de flores y los canteros de césped que se dobla agobiado por el agua. Entra un muchacho, pisa la manguera y detiene el chorro. El jardinero mira el pico de la manguera, entonces el muchacho retrocede y el chorro de agua golpea en la cara de aquél. Uno se imagina que las salpicaduras lo alcanzarán y quiere protegerse. Pero en la pantalla el jardinero ya ha comenzado a dar caza al pícaro por todo el jardín y al alcanzarlo le propina una paliza. Pero la azotaina es silenciosa, y no se puede escuchar el gorgoteo del agua cuando se derrama sobre el piso debido a la manguera que fue dejada allí.

Esta vida muda y gris finalmente comienza a resultar molesta y deprimente. Parece como si trajera una advertencia, preñada de un vago pero siniestro significado que hace desfallecer el corazón. Uno se olvida de quién es. Extrañas ideas invaden la mente y la conciencia comienza a disminuir y a volverse borrosa...

Pero súbitamente, al lado de uno, se escucha una alegre charla y la risa provocativa de una mujer... y uno recuerda que está en Aumont, Charles Aumont... Pero ¿por qué, entre todos los lugares, esta notable invención de Lumière encuentra su camino y tiene que ser puesta aquí de manifiesto, esta invención que afirma una vez más la energía y la curiosidad de la mente humana, esforzándose siempre para resolver y captar todo, y... mientras marcha en el camino de la solución del misterio de la vida, incidentalmente construye la fortuna de Aumont? No veo todavía la importancia científica de la invención de Lumière, pero, sin duda, la tiene, y probablemente podría ser aplicada a los fines generales de la ciencia, o sea, a mejorar la vida del hombre y desarrollar su mente. Esto no se hallará en Aumont, donde solo el vicio es alentado y popularizado. ¿Por qué entonces en Aumont, en medio de las "víctimas de las necesidades sociales" y entre los holgazanes que compran allí sus besos? ¿Por qué allí, entre todos los lugares, se exhibe este último éxito de la ciencia? Y probablemente pronto la invención de Lumière será perfeccionada, pero en el espíritu de Aumont-Toulon y Compañía.

Al lado de estas películas que ya he mencionado, se presenta *El desayuno familiar*, un idilio de tres. Una joven pareja con su rechoncho primogénito está sentada a la mesa del

desayuno. Ambos se aman mucho, y son sumamente encantadores, alegres y felices y el niño es muy divertido. La película crea una impresión delicada y dichosa. ¿Tiene esta escena familiar un lugar en Aumont?

Y aún hay algo más. Obreras, en una alegre, riente y numerosa multitud, salen de las puertas de la fábrica a la calle. Esto también está fuera de lugar en Aumont. ¿Por qué recordar aquí la posibilidad de una vida limpia y de trabajo? Este recordatorio es inútil. En la mejor de las circunstancias esta película solo herirá penosamente a la mujer que vende sus besos.

Estoy convencido de que esas películas pronto serán remplazadas por otras de un género más conveniente al tono general del "Concert Parisien". Por ejemplo, mostrarán una titulada: "Cómo se desviste ella", o "Madame en su baño", o "Una mujer con medias". También podrán describir una sórdida pendencia entre marido y mujer y presentarla al público con el título de "Las bendiciones de la vida familiar".

Sí, sin duda, ésta es la forma en que será hecho. Lo bucólico y lo idílico posiblemente no podría hallar su lugar en los mercados rusos sedientos de lo picante y extravagante. Podría todavía sugerir unos pocos temas para desarrollar por medio del cinematógrafo y para la diversión del mercado. Por ejemplo: empalar un párasito de moda en una cerca de estacas puntiagudas, a la manera de los turcos, fotografiarlo y luego exhibirlo.

No será exactamente picante pero sí, en cambio muy edificante.

## APÉNDICE III

### LEÓN TOLSTOI

Registro de una conversación con Tolstoi en su octogésimo aniversario, en agosto de 1908, por I. Teneromo, traducido (al inglés) por David Bernstein (publicado en el *New York Times*, 31 de enero de 1937.

Usted verá que este pequeño aparato con su golpeteo y una manija para hacerlo funcionar producirá una revolución en nuestra vida —en la vida de los escritores—. Es un ataque directo a los viejos métodos del arte literario. Debemos adaptarnos a la pantalla de sombras y a la fría máquina. Será necesaria una nueva forma de escribir. He pensado en eso y puedo prever lo que vendrá.

Pero más bien me agrada. Ese rápido cambio de escena, esa mezcla de emoción y experiencia —es mucho mejor que la pesada y muy extendida forma de escritura a la que estamos acostumbrados—. Está más cerca de la vida. También en ésta los cambios y transiciones pasan como un relámpago delante de nuestros ojos, y las emociones del alma son semejantes a un huracán. El cine ha adivinado el misterio del movimiento. Y ésta es su grandeza.

Cuando estaba escribiendo *El cadáver viviente*, me mesé los cabellos y me mordí los dedos porque no podía crear suficientes escenas y cuadros, porque no podía pasar con bastante rapidez de un suceso a otro. El maldito escenario era semejante a un freno que agarrotaba la garganta del dramaturgo; y yo debía cortar la vida y dar vuelta el trabajo de acuerdo con las dimensiones y requerimientos del escenario. Me acuerdo de cuando me dijeron que una persona habilidosa había ideado un proyecto para un escenario giratorio, sobre el cual podían prepararse por anticipado una cantidad de escenas. Me alegré como un chico, y me permití poner diez escenas en mi obra. Aun entonces tenía miedo de que la misma fuera destruida.

Pero ¡las películas! ¡Son maravillosas! ¡Drr! ¡Y una escena está lista! ¡Drr! ¡Y ya tenemos otra! Tenemos el mar, la ciudad, el palacio, y en el palacio se desarrolla la tragedia (hay siempre tragedias en los palacios, como vemos en Shakespeare).

Tengo la seria intención de escribir una pieza para la pantalla. Tengo el tema. Es un tema terrible y sangriento. No les tengo miedo a los temas sangrientos. Tomen por ejemplo la Biblia y Homero. ¡Cuántos pasajes sedientos de sangre hay en ellos, asesinatos y guerras! Y sin

embargo son libros sagrados, y ennoblecen y elevan al pueblo. No hay un tema que sea tan terrible en sí mismo. ¡La propagación de la mautanza y su justificación es lo que resulta realmente terrible! Algunos amigos míos volvieron recientemente de Kursk y me contaron un incidente horrible. Es una historia para el cine. No se podría escribirlo como ficción o para la escena. Pero en la pantalla resultará bien. Escuche, ¡podría volverse algo poderoso!

Y León Tolstoi contó la historia en detalle. Estaba profundamente agitado mientras hablaba. Pero nunca la escribió. Tolstoi era siempre así. Cuando estaba inspirado por una historia en la que estaba pensando, se ponía excitado por sus posibilidades. Si alguien se encontraba cerca de él, desarrollaba la intriga en todos sus detalles. Luego olvidaba todo acerca de ello. Una vez terminada la gestación y nacido su hijo mental, Tolstoi pocas veces se molestaba en escribirlo.

Alguien habló del dominio del cine por los hombres de negocios interesados solo en las ganancias. "Sí, lo sé, se me ha hablado antes de eso", replicó Tolstoi. "¡Las películas han caído en las garras de los hombres de negocios y el arte está llorando! Pero ¿dónde no están esos hombres de negocios?" Y continuaba con el relato de una de esas deliciosas y pequeñas parábolas que lo han hecho famoso.

Hace un tiempo me encontraba en la orilla de nuestro estanque. Era al mediodía de una jornada calurosa y mariposas de todos los colores y tamaños daban vueltas alrededor, mientras se bañaban y se movían con rapidez a la luz del sol, revoloteando entre las flores en su corta —su muy corta— vida, pues a la caída del sol habrían muerto.

Pero allí en la orilla, cerca de los junquillos, vi un insecto con manchitas color lavanda en las alas. También él daba vueltas alrededor. Eché una mirada al sitio. Entre los junquillos estaba sentado un gran sapo verde de ojos fijos colocados a ambos lados de su cabeza chata, mientras respiraba con rapidez con su brillante garganta de un gris blancuzco. El sapo no miraba a la mariposa, pero ésta siguió volando sobre él como si deseara ser vista. ¿Qué sucedió? El sapo levantó la mirada, abrió ampliamente su boca y —¡notable!— ¡la mariposa se metió en ella por su voluntad! El sapo cerró sus mandíbulas con rapidez y la mariposa desapareció.

Entonces recordé que al llegar el insecto al estómago del sapo pone allí su simiente para que se desarrolle y de nuevo aparezca sobre la tierra de Dios, convertida en una larva, una crisálida. La crisálida se transforma en una oruga, y de ésta surge en la primavera una nueva mariposa. Y entonces otra vez el juego al sol, el baño de luz y la creación de una nueva vida que comienza de nuevo.

Así sucede con el cine. En los junquillos del cine de arte está sentado el sapo —el hombre de negocios—. Por encima de él revolotea el insecto —el artista—. Una mirada rápida y las mandíbulas del hombre de negocios devoran al artista. Pero esto no significa destrucción.

Es solo uno de los métodos de procreación, de propagar la raza; en el vientre del hombre de negocios se produce el proceso de impregnación y desarrollo de las semillas del futuro. Estas semillas verán la luz sobre la tierra de Dios y comenzarán sus bellas y brillantes vidas otra vez.\*

\* La señora Aleksandra Tolstaia me advirtió que varios aspectos de este registro lo hacen sospechoso en cuanto a registro auténtico, pero que incorporan las observaciones que Tolstoi puede haber hecho, ya sea a Teneromo u otros, pero no en su octogésimo cumpleaños.

## APÉNDICE IV

### VLADIMIR MAIAKOVSKI

Un artículo "Teatro, Cine, Futurismo", publicado en *Kine-Journal* el 27 de julio de 1913.

Señoras y caballeros,

La gran ruptura que vemos en todas las esferas de la belleza, en nombre del arte del futuro —el arte de los futuristas— no se detiene, y no puede ser detenida, a la puerta del teatro.

El odio del arte de ayer, de las neurasténicas y cultivadas artes de los colores, versos y candilejas (y no puedo admitir la validez de exhibir pequeñas muestras de emociones apartadas de la vida), me impulsa a introducir, al demostrar que vuestro conocimiento de nuestras ideas es inevitable, no solo como sentimiento lírico sino también como ciencia exacta, una búsqueda de las relaciones entre el arte y la vida.

Desprecio de lo actual, como se muestra en esos "periódicos de arte" como *Apollo* y *Máscaras*, donde turbias frases foráneas flotan, como manchas de grasa, sobre el fondo gris de la insensatez, me ha impulsado a ubicar mi discurso en un diario técnico, cinematográfico.

Hoy, formulo dos preguntas:

- 1) ¿Es el teatro moderno un arte?
- 2) ¿Puede el teatro moderno resistir la competencia del cine?

La ciudad, cuyas máquinas consumen miles de caballos de fuerza, dio la primera oportunidad para satisfacer la demanda material del mundo en algo parecido a 6-7 horas de trabajo diario, pero la tensión y el desgaste de la vida moderna proporcionan una urgencia renovada al juego libre de las facultades perceptivas, tomando las formas del arte.

Esto explica la poderosa atracción que ejerce el arte en el hombre moderno.

La división del trabajo tiende a aislar a aquellos que trabajan con la belleza, de modo que, cuando, por ejemplo, un artista

que rehúsa describir "los deleites de amantes achispadas" examina un amplio arte democrático, entonces es responsable ante la sociedad por aquellos medios en que su necesaria labor individual puede volverse útil a la sociedad.

El artista, al declarar la dictadura del ojo, tiene derecho a la existencia. Al afirmar el color, la línea, la forma, como poderes autosuficientes, la pintura ha hallado su verdadero camino al desarrollo. El poeta tiene derecho a la existencia en el modo en que la palabra, en forma y fonética, ha determinado el florecimiento de la poesía. Éste es el camino a la eterna buena-ventura del verso del poeta.

Pero ¿no debería el teatro, que en nuestra época se manifiesta solo como una cáscara artificial sobre todos los aspectos del arte, gozar de una existencia propia como arte por su propio derecho?

El teatro moderno se ha detenido y esto porque es el producto de la labor decorativa de artistas que han olvidado su libertad y su meta de un aspecto utilitario del arte.

En consecuencia, desde este punto de vista, el teatro puede solo funcionar como un esclavizador anticultural del arte.

La otra mitad del teatro es *La Palabra*. Aquí también el avance estético depende no del desarrollo interno de la misma palabra, sino de su aplicación a la expresión de ideas políticas y morales que son incidentales en el arte.\*

En este camino, el teatro moderno funciona únicamente como un esclavizador de la palabra y del poeta.

Esto significa que hasta nuestra llegada el teatro no existía como arte independiente. ¿Muestra la historia algún rastro de afirmación similar? ¡Sí, desde luego!

El teatro de Shakespeare no usa decorados. El crítico ignorante aclara esto explicando que no conocían el arte escénico.

Pero ¿no era que en esa época la pintura realista experimentó un notable desarrollo? ¿Y la Representación de la Pasión en Ober-Ammergau se ve impedida por líneas escritas?

Todos esos fenómenos pueden ser explicados solo como la previsión de un arte especial del actor, donde más que entonación se requiere dar definición a la palabra, y donde los movimientos inventados pero rítmicamente libres del cuerpo humano expresarán los mayores sentimientos internos.

Eso será el nuevo y libre arte del actor.

\* Por ejemplo: el supuesto florecimiento del teatro en los últimos 10-15 años, solo puede entenderse como un temporario avance social (*The lower depths, Peer Gynt*), pues tales obras de ideas triviales que viven unas pocas horas, mueren en los repertorios. V. M.

#### APÉNDICE IV

En la actualidad, en que se intenta proporcionar la vida por medio de la fotografía, el teatro cae en las siguientes contradicciones:

El arte del actor en su naturaleza dinámica está encadenado por el fondo muerto de la escenografía; esta absurda contradicción está abolida por el cine, firmemente atado a la acción de la realidad.

El teatro se mueve hacia su propia destrucción, y debe entregar su herencia al cine. Y la industria cinematográfica, al apartarse del ingenuo realismo y artificio de Chejov y Gorki, abre la puerta al teatro del futuro, vinculado con el arte del actor.



## APÉNDICE V

### CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

1908-1958

#### LISTA SELECCIONADA

1907

**BORIS GODUNOV.** 285 metros, Drankov (inconclusa). Ag.  
Fragmentos de una obra de Pushkin, como fue presentada en el  
teatro de verano Eden en San Petersburgo; *dirigida* por I. Shuvalov;  
*fotografiada* por Aleksandr y L. Drankov. *Reparto:* G. Martini (el Pretendiente), Z. Loranskaia, Jovanski.

1908

**LOS COSACOS DEL DON** (*Donskii kazaki*). 135 m, Pathé Frères, Moscú,  
15 feb.

*Dir.:* Maurice Maitre;  *fot.:* Georges Meyer (Joseph Mundviller),  
Tapis y otros.

**STENKA RAZIN.** 224 m, Drankov. 15 oct.

*Arg.:* Vasili Goncharov;  *dir.:* Vladimir Romaskov;  *fot.:* Aleksandr  
Drankov, Nikolai Kozlovski;  *mús.:* (para las exhibiciones): Mijail  
Ippolitov-Ivanov.  *Reparto:* Ievgeni Petrov-Kraievski.

**DRAMA EN UN CAMPO GITANO CERCA DE MOSCÚ** (*Drama v tabore podmoskovnij tzigani*), 140 m, Janzhonkov y Hoche. 20 dic.

*Dir. y fot.:* V. Siverson.

1909

**CANCIÓN DEL MERCADER KALASHNIKOV** (*Pesn pro kuptsa Kalashnikova*).  
250 m, Janzhonkov. 2 mar.

*Arg.:* (de un poema de Lermontov); Vasili Goncharov;  *dir.:* Goncharov,  
Pavlovski;  *fot.:* V. Siverson;  *dec.:* V. Fester;  *mús.:* (para las exhibiciones):  
Mijail Ippolitov-Ivanov.

*Reparto:* Piotr Chardinin, A. Goncharova, A. Gromov, I. Potemkin  
(Iván el Terrible).

**EL MERCADER DESCUIDADO** (*Ujar-kupets*). 260 m, Pathé Frères, Moscú.  
29 set.

APÉNDICE V

MUERTE DE IVÁN EL TERRIBLE (*Smert Ioanna Groznovo*). 300 m, Gloria (Thiemann y Reinhardt). 6 oct.  
 Arg. y dir.: Vasili Goncharov; fot.: A. Serano; dec.: Ignatev, Benes.  
 Reparto: A. Slavín (Iván), I. Uvarova (Tsaritza), S. Tarasov (Gon-  
 dunov), Protazanov.

1910

PEDRO EL GRANDE (*Piotr veliki*). 590 m, Pathé Frères, Moscú. 6 en.  
 Arg.: Vasili Goncharov; dir.: Kai Hansen, Goncharov; fot.: Georges  
 Meyer (Mundviller), Tapis; dec.: M. Kozhin.  
 Reparto: P. Voinov (Pedro), I. Trubetskaia (Catalina), Van Der  
 Weyde (Sofía).

A MEDIANOCHE EN EL CEMENTERIO (*V polnoch na kladbishche*). 150 m,  
 Janzhonkov. 30 en.  
 Arg. y dir.: Vasili Goncharov; fot.: Louis Forestier (?).

VIDA Y MUERTE DE PUSHKIN (*Zhizn i smert A. S. Pushkina*). 350 m, Gau-  
 mont 21 ag.  
 Arg.: Vasili Goncharov, Makarova; dir.: Goncharov; fot.: Alphonse  
 Winkler. Reparto: V. Krivtsov (Pushkin).

LA DAMA DE PIQUE (*Pikovaia dama*). 380 m, Janzhonkov. 30 nov.  
 Art.: (de una historia de Pushkin) y dir.: Piotr Chardinin; fot.:  
 Louis Forestier; dec.: V. Fester.  
 Reparto: P. Biriukov, A. Goncharova, A. Pozharskaia, A. Gromov.

1911

L'KHAÏM. 375 m, Pathé Frères, Moscú. 4 en.  
 Arg.: Aleksandr Arkatov (?); dir: Maurice Maitre, Kai Hansen;  
 fot.: Georges Meyer (Mundviller); dec.: Cheslav Sabinski.  
 Reparto: M. Reizen, Nikolai Vasiliev, L. Sichova, Mijail Dorovin.

EL DEMONIO. 425 m, Thiemann y Reinhardt. 2 feb.  
 De un poema de Lermontov; dir. y fot.: Giovanni Vitrotti.  
 Reparto: M. Tamarov.

LEVGENI ONEGIN. 270 m, Janzhonkov. 1º mar.  
 Arg.: (de la ópera de Chaikovski sobre un poema de Pushkin) y  
 dir.: Vasili Goncharov; fot.: Louis Forestier.  
 Reparto: A. Goncharova (Tatiana), A. Gromov (Lenski), P. Biriu-  
 kov (Onegin).

UN CASAMIENTO CAMPESINO (*Krestianskaia svadba*). 198 m, Drankov y  
 Cines, Moscú. 11 abr.  
 Arg. (sobre una sugerencia de Lev Tolstoi) y dir.: Tatiana Tols-  
 taia; fot.: L. Drankov, Nikolai Kozlovski; dec.: N. Orlov.

UN CADÁVER VIVIENTE (*Zhivoi trup*). 600 m, Perski. 27 set.  
 Arg.: (de un drama de Lev Tolstoi): R. Perski; dir.: V. Kuznetsov  
 y Boris Chaikovski; fot.: Noske.  
 Reparto: Nikolai Vasiliev, I. Pavlova, María Blumenthal-Tamarina.

LA SONATA A KREUTZER (*Kreitzerova sonata*). 570 m, Janzhonkov. 1 oct.  
 Arg. (sobre un relato de Lev Tolstoi) y dir.: Piotr Chardinin; fot.:  
 Louis Forestier. Reparto: Chardinin, L. Variagina, Ivan Mozhujin.

EL CANTO DEL PRISIONERO (*Pesnia katorzhanina*). 380 m, Thiemann y  
 Reinhardt. 8 oct.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- Arg. (de una canción popular) y dir.: Iakov Protazanov; fot.: Giovanni Vitrotti.  
 Reparto: N. Saltikov, Vladimir Shaternikov, M. Koroleva.
- ROMANCE CON CONTRABAJO (*Roman s kontrabasom*). 240 m, Pathé Frères. 16 nov.  
 Arg. (de un relato de Chejov): Cheslav Sabinski; dir.: Kai Hansen; fot.: Georges Meyer (Mundviller); dec.: Sabinski.  
 Reparto: V. Gorskaia, Nikolai Vasiliev.
- EL PRÍNCIPE SEREBRIANI Y LA CAUTIVA VARVARA (*Kniaz Serebriani i plenitsa Varvara*). 320 m, Prodafilm. 6 dic.  
 Arg. (de una novela de A. Marlinski) y dir.: A. Alekseiev; fot.: A. Bulla.  
 Reparto: G. Glebov-Kotelnikov, A. Sokolovskaia.
- LA DEFENSA DE SEBASTOPOL (*Oborona Sevastopolia*) 2.000 m, Janzhonkov. 9 dic.  
 Arg. y dir.: Vasili Goncharov, Aleksandr Janzhonkov; fot.: Louis Forestier, Aleksandr Rillo; dec.: V. Fester; mús. (para las exhibiciones): G. Kazachenko.  
 Reparto: A. Gromov (Najimov), N. Semionov, P. Biriukov, Ivan Mozhujin.
- VIEJOS TIEMPOS EN KASHIRA (*Kashirskaia starina*). 855 m, Thiemann y Reinhardt. 13 dic.  
 Arg. (de un drama de Averkiev); dir.: V. Krivtsov; fot.: Giovanni Vitrotti.  
 Reparto: I. Roschina-Insarova, V. Maksimov, A. Bestuzhev, Vladimir Shaternikov.
- 1912
- ANFISA. 860 m, Thiemann y Reinhardt. 24 en.  
 Arg.: Leonid Andreiev (de su obra teatral); dir.: Iakov Protazanov; fot.: Giovanni Vitrotti.  
 Reparto: I. Roshchina-Insarova, V. Maksimov, I. Uvarova, Vladimir Shaternikov.
- BARRIOS OBREROS (*Rabochaia slobodka*). 620 m, Janzhonkov. 7 abr.  
 Arg.: (de una obra teatral de Karpov) y dir.: Piotr Chardinin; fot.: Louis Forestier.  
 Reparto: A. Goncharova, P. Biriukov, Ivan Mozhujin.
- LA HERMOSA LEUKANIDA (*Prekrasnaia Liukanida*). 230 m, Janzhonkov. 26 abr.  
 Arg., dir., fot. y dec.: Wladyslaw Starewicz (que después de esta primera película con muñecos animados continuó su labor con ESCENAS FELICES DE LA VIDA ANIMAL [134 m], SEMANA DE AVIACIÓN ENTRE LOS INSECTOS, LA VENGANZA DEL CAMERAMAN [285 m, 27 oct. 1912], NAVIDAD EN LA CASA DE HUÉSPEDES DEL ZORRO [174 m], LA LIBÉLULA Y LA HORMIGA [158 m]).
1812. 1.300 m, Janzhonkov y Pathé Frères, Moscú. 25 ag.  
 Arg., supervisado por Afonski; dir.: Vasili Goncharov, Kai Hansen, A. Uralski; fot.: Georges Meyer (Mundviller), Aleksandr Levitski, Louis Forestier, Aleksandr Rillo; dec.: Cheslav Sabinski, V. Fester.  
 Reparto: V. Seriozhnikov, P. Knorr (Napoleón).

- SIN DOTE (*Bespridannitsa*). 765 m, Pathé Frères, Moscú. 16 oct.  
De un drama de Ostrovski; *dir.*: Kai Hansen; *fol.*: Georges Meyer (Mundviller); *dec.*: Cheslav Sabinski.  
*Reparto*: Vera Pashennaia, B. Piasetzki, Nikolai Vasiliev, L. Sichova.
- DOS DE VENGANZA (*Bog mesti*). 835 m, Pathé Frères, Moscú. 10 nov.  
*Arg.* (de una obra teatral de Sholom Asch) y *dir.*: Aleksandr Arkatov; *fol.*: Georges Meyer (Mundviller); *dec.*: Cheslav Sabinski.  
*Reparto*: Arko, Braginskaia, Brandesco, Kundinskaia.
- LA SALA N° 6 (*Palata N° 6*). Stern y Cía., y Variag.  
*Arg.* (de un relato de Chejov) y *dir.*: Boris Chaikovski; *fol.*: Ivan Frolov.  
*Reparto*: A. Bestuzhev, N. Alekseieva, A. Neverov.
- PARTIDA DE UN GRAN ANCIANO (*Ujod velikovo startza*). 800 m, Thiemann y Reinhardt [no estrenada en Rusia, exhibida solo en el exterior].  
*Arg.*: I. Teneromo; *dir.*: Iakov Protazanov, I. Thiemann *fol.*: Georges Meyer (Mundviller), Aleksandr Levitski; *dec.*: Ivan Kavalieridze.  
*Reparto*: Vladimir Shaternikov (Tolstoi), O. Petrova, M. Tamarova, I. Thiemann.
- 1913
- LA ASCENSIÓN DE LA DINASTÍA ROMANOV (*Votsarenie doma Romanovij*). 940 m, Janzhonkov. 16 feb.  
*Arg.* y *dir.*: Vasili Goncharov, Piotr Chardinin; *fol.*: Louis Forestier.  
*Reparto*: S. Goslavskaia, V. Stepanov, N. Semionov, Chardinin.
- TERCER CENTENARIO DE LA ASCENSIÓN AL TRONO DE LA DINASTÍA ROMANOV (*Triojsotletie tsarstvovaniia doma Romanovij*). 1.200 m, Drankov y Taldikin. 16 feb.  
*Arg.*: Ievgeni Ivanov; *dir.*: A. Uralski, N. Larin; *fol.*: Nikolai Kozlovski; *dec.*: Ievgeni Bauer, I. Nemenski.  
*Reparto*: Mijail Chejov, L. Sichova, Nikolai Vasiliev, S. Tarasov, Piotr Baksheiev.
- ¿DÓNDE ESTÁ MATILDE? (*Gdie Matilda?*). 800 m, Tanagra y Bioscop, Berlín. 29 abr.  
*Arg.*: Anatoli Kamenski; *dir.*: Georg Jacobi, A. Bistritski; *dec.*: Baruch.  
*Reparto*: Konstantin Varlamov, I. Smirnova.
- ROMANCE DE UNA BAILARINA RUSA (*Roman russkoi balerini*). 1.300 m, Tanagra y Bioscop, Berlín. 25 mayo  
*Arg.*: Nikolai Breshko-Breshkovski; *dir.*: Georg Jacobi, A. Bistritski; *dec.*: Baruch.  
*Reparto*: Konstantin Varlamov, I. Smirnova, Flink.
- LAS PENAS DE SARAH (*Gore Sarri*). 800 m, Janzhonkov. 10 set.  
*Arg.*: Volberg; *dir.*: Aleksandr Arkatov; *fol.*: Aleksandr Rillo.  
*Reparto*: T. Shornikova, A. Bibikov, P. Maksimova, Ivan Mozhujin, V. Turzhanski.
- CRIMEN Y CASTIGO (*Prestupleniie i nakazaniie*). 1.250 m, Drankov y Taldikin. 15 set.  
*Arg.* (de una novela de Dostoievski) y *dir.*: I. Vronski; *fol.*: Nikolai Kozlovski.  
*Reparto*: Pavel Orlenev, Vronski, M. Nesterova, V. Zimovoi.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- EL JARRÓN ROTO (*Razbitaia vaza*). 700 m, Thiemann y Reinhardt. 17 set.  
 Arg. (de un poema de Apujtin) y dir.: Iakov Protazanov; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Cheslav Sabinski.  
 Reparto: V. Maksimov, Varvara Ianova, Aleksandr Volkov.
- LAS LLAVES DE LA FELICIDAD (*Kliuchi shchastia*). 4.700 m, en 2 partes, Thiemann y Reinhardt. 7 y 28 oct.  
 Arg.: A. Verbitskaia (de su novela) y Volberg; dir.: Vladimir Gardin, Iakov Protazanov; fot.: Georges Meyer (Mundviller), Aleksandr Levitski, Giovanni Vitrotti (en Italia).  
 Reparto: V. Maksimov, Olga Preobrazhenskaia, M. Troianov, Aleksandr Volkov, Vladimir Shaternikov, Gardin.
- LA CONQUISTA DEL CÁUCASO (*Pokoreniie Kavkaza*). 2.525 m, Drankov y Taldikin. 8 oct.  
 Arg.: S. Esadze; dir.: L. Chorni, Esadze; fot.: Nikolai Kozlovski; dec.: Rubo.  
 Reparto: V. Gunia, N. Eristov, D. Chavchavadze.
- CUÁN HERMOSAS, CUÁN FRESCAS ERAN LAS ROSAS (*Kak joroshi, kak svezhi bili rozi*). 715 m, Thiemann y Reinhardt. 12 oct.  
 Arg. y dir.: Iakov Protazanov; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Cheslav Sabinski.  
 Reparto: M. Tamarov (Turgenev), Varvara Ianova, I. Uvarova (Paulina Viardot), Vladimir Shaternikov (Lev Tolstoi).
- UNA VENGANZA TERRIBLE (*Strashnaia mest*). 1.500 m, Janzhonkov. 26 nov.  
 Arg. (de un relato de Gogol), dir., dec. y fot.: Wladyslaw Starewicz.  
 Reparto: Ivan Mozhujin (hechicero), O. Obolenskaia, V. Turzhanski, P. Knorr.
- NOCHEBUENA (*Noch peried rozhdestvom*). 1.115 m, Janzhonkov. 26 dic.  
 Arg. (de un relato de Gogol), dir., dec. y fot.: Wladyslaw Starewicz.  
 Reparto: Ivan Mozhujin (demonio), Olga Obolenskaia, L. Tridenskaia, P. Lopujin.
- LA EBRIEDAD Y SUS CONSECUENCIAS (*Pianstvo i ievno posledstviia*). 1.200 m, Janzhonkov.  
 Dir. y compag.: A. Dvoretzki.  
 Reparto: Ivan Mozhujin.
- 1914
- PÁJARO LIBRE (*Volnaiti ptitsa*). 685 m, Star y Pathé Frères, Moscú. 4 en.  
 Arg.: V. Demert; dir.: Ievgeni Bauer; fot.: K. Bauer.  
 Reparto: N. Chernova, Demert, M. Golubkov.
- DRAMA EN EL CABARET DE LOS FUTURISTAS Nº 13 (*Drama v kabare futuristov Nº 13*). 431 m, Toporkov y Winkler. 28 en.  
 Dir.: Vladimir Kasianov; fot.: N. Toporkov, Alphonse Winkler.  
 Reparto: M. Larionov, Natalia Goncharova.
- NIÑO DE LA GRAN CIUDAD (*Ditia bolshovo goroda*). 1.135 m, Janzhonkov.  
 Dir. y dec.: Ievgeni Bauer; fot.: Boris Zaveliov. 5 mar.  
 Reparto: I. Smirnova, M. Salarov, A. Bibikov, Emma Bauer, L. Tridenskaia.
- LÁGRIMAS (*Slezi*). 970 m, Janzhonkov. 16 mar.  
 Arg.: A. Voznesenski; dir.: Ievgeni Bauer; fot.: Boris Zaveliov; mús.: I. Satz.  
 Reparto: V. Iureneva, Ivan Bersenev, A. Barov, N. Pomerantsev.

APÉNDICE V

- MUJER DE MAÑANA (*Zhenshchina zavtrashnevo dnia*). 1.075 m, Janzhonkov. 28 abr.  
 Arg.: A. Voznesenski; dir.: Piotr Chardinin; fot.: Boris Zaveliov.  
 Reparto: V. Iureneva, Ivan Mozhujin, M. Morskaia.
- EL COBARDE (*Trus*). 1.500 m, *Russian Ribbon*. 1º mayo  
 Arg.: A. Kuprin (de un relato propio); dir.: R. Unger, Boris Glagolin; fot.: A. Pechkovski.  
 Reparto: I. Uralov, Glagolin, I. Timme.
- ANA KARENINA. 2.700 m, *Russian Golden Series*. 7 oct.  
 Arg. (de una novela de Tolstoi) y dir.: Vladimir Gardin; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Cheslav Sabinski.  
 Reparto: Maria Germanova, Vladimir Shaternikov, M. Tamarov, Zola Barantsevich, Vera Jolodnaia.
- VIDA EN LA MUERTE (*Zhizn v smerti*). 1.300 m, Janzhonkov. 24 oct.  
 Arg.: Valeri Briusov; dir.: Ievgeni Bauer; fot.: Boris Zaveliov.  
 Reparto: Ivan Mozhujin, I. Lashchinilina, P. Biriukov.
- CRISANTEMOS (*Krisantemi*). 1.140 m, Janzhonkov. 4 nov.  
 D.r.: Piotr Chardinin; fot.: Boris Zaveliov; mús.: I. Bakaleinikov.  
 Reparto: Vera Coralli, Ivan Mozhujin, R. Reizen.
- LOS DÍAS DE NUESTRA VIDA (*Dni nashei zhizni*). 1.662 m, *Russian Golden Series*. 11 nov.  
 Arg.: Leonid Andreiev (de su obra teatral); dir.: Vladimir Gardin; fot.: Aleksandr Levitski.  
 Reparto: M. Tamarov, B. Orlitski, I. Butkova, L. Sichova.
- VOLGA Y SIBERIA (*Volga i Sibir*). 1.600 m, Janzhonkov. 18 nov.  
 Dir.: Vasili Goncharov; fot.: Louis Forestier, Aleksandr Ríilo; mús. (para las exhibiciones): Mijaíl Ippolitov-Ivanov.  
 Reparto: P. Lopujin (Iermak), Piotr Chardinin (Iván el Terrible), P. Knorr.
- SINFONÍA DEL AMOR Y DE LA MUERTE (*Simfoniia liubvi i smerti*). 1.300 m, Taldikin. 26 nov.  
 Arg. (de una obra de Pushkin): B. Martov; dir.: V. Turzhanski, S. Iuriev; fot.: N. Kozlovski.  
 Reparto: A. Geirot (Mozart), A. Michurin (Salieri), Olga Baklanova.
- ESCLAVA DE LA PASIÓN, ESCLAVA DEL VICIO (*Raba strastei, raba poroka*). 1.100 m, Creo. 7 dic.  
 Dir.: M. Martov (?).  
 Reparto: Pola Negri, V. Bridzinski, V. Shavinski.
- HIJA DE ALBION (e) ILEGAL (*Doch Albiona. Bezzakonnie*). 450 m, *Russian Ribbon*.  
 De relatos de Chejov; dir.: Boris Glagolin; fot.: A. Pechkovski.  
 Reparto: K. Karatigina, Konstantin Iakovlev.
- CUANDO SUENAN LAS CUERDAS DEL CORAZÓN (*Kogda zvuchat struni serd-tza*). 1.050 m, Libken.  
 Dir.: Boris Sushkevich (?).  
 Reparto: Ievgeni Vajtangov, Mijail Chejov, Olga Baklanova, Sushkevich.
- SONKA LA MANO DORADA (*Sonka zolotaia ruchka*), serie en ocho partes (1914-1916), Drankov y Kinolenta.  
 Arg.: V. Garlitski, V. Rubinov, I. Rappof (conde Amori); dir.: I.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- Iurevski, Vladimir Kasianov, Aleksandr Chargonin; fot.: Ivan Frolov.  
 Reparto: V. Hoffman, B. Svetlov, A. Variagin, Chargonin.
- 1915
- ESPECTROS (*Privideniia*). 1.200 m, *Russian Golden Series*. 13 en.  
 Arg. (de una obra de Ibsen) y dir.: Vladimir Gardin; fot.: Aleksandr Levitski.  
 Reparto: Pavel Orlenev.
- RUSLAN Y LUDMILA. 1.514 m, Janzhonkov. 19 en.  
 Arg. (de un poema de Pushkin), dir., fot. y dec.: Wladyslaw Starawicz.  
 Reparto: Ivan Mozhuin, S. Goslavskaja, A. Bibikov, E. Pujalski, N. Pomerantsev, A. Gromov.
- EL ESTE SANGRIENTO (*Krovavi vostok*). 1.875 m, Kinolenta. 5 feb.  
 Arg.: Emil Beskin; dir.: Aleksandr Arkatov; fot.: Ivan Frolov.  
 Reparto: N. Chernobaieva, M. Tarov, I. Talanov.
- UN MILLONARIO AMERICANO PERECE EN EL "LUSITANIA" (*Gibel amerikanskovo milliardera na "Lusitani"*). 900 m, Lucifer. 6 feb.  
 Dir.: E. Pujalski.  
 Reparto: N. Saltikov (Vanderbilt).
- NIDO DE HIDALGOS (*Dvorianskoie gnezdo*). 2.200 m, *Russian Golden Series*. 9 feb.  
 De una novela de Turgenev; dir.: Vladimir Gardin; fot.: Aleksandr Levitski.  
 Reparto: Olga Preobrazhenskaia, M. Tamarov, I. Uvarova, L. Sichova, Vladimir Shaternikov, B. Orliitski.
- LOS BARRIOS BAJOS DE SAN PETERSBURGO (*Peterburgskii trushchobi*), en cuatro partes, Iermoliev. 12 feb.-30 ag.  
 Arg. (de una novela de Krestovski) y dir.: Vladimir Gardin, Iakov Protazanov; fot.: Aleksandr Levitski.  
 Reparto: Olga Preobrazhenskaia, L. Sichova, Lidia Prindina, V. Maksimov.
- LA GUERRA Y LA PAZ (*Voina i mir*). 10 actos, en dos partes, *Russian Golden Series*. 13 feb.-14 abr.  
 Arg. (de una novela de Tolstoi) y dir.: Vladimir Gardin, Iakov Protazanov; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Cheslav Sabinski, Ivan Kavaleridze.  
 Reparto: Olga Preobrazhenskaia, N. Nikolski, N. Rumiantzev, V. Vasiliev, V. Schilling, T. Krasovskaia, Osip Runich, A. Bestuzhev, G. Novikov, Gardin (Napoleón).
- NATASHA ROSTOVA. 1.600 m, Janzhonkov. 13 feb.  
 De *La guerra y la paz*, de Tolstoi; dir.: Piotr Chardinin; dec.: V. Fester.  
 Reparto: Vera Coralli, Vitold Polonski, Ivan Mozhuin, P. Lopujin.
- BRAND. 1.250 m, *Russian Golden Series* (filmada en Noruega). 19 feb.  
 Arg. (de una obra de Ibsen) y dir.: Pavel Orlenev; co-dir.: Kai Hansen; fot.: Georges Meyer (Mundviller); compag.: Vladimir Gardin (?).  
 Reparto: Orlenev, V. Popova, G. Gnesin, Orlov.

- PLEBEYO (Plebei).** 4 actos, *Russian Golden Series*. 4 mar.  
*Arg.* (de la obra de Strinberg, *Froken Julie*) y *dir.*: Iakov Protazonov; *fol.*: M. Iefremov.  
*Reparto*: Olga Preobrazhenskaia, Nikolai Radin.
- EL GRAN MAGARAZ (Veliki Magaraz).** 1.400 m, Kinolenta. 27 mar.  
*Arg.*: Anatoli Kamenski; *dir.*: Viacheslav Turzhanski, Kamenski.  
*reparto*: Ievgeni Vajtangov, M. Goricheva, Turzhanski (Magaraz), Olga Baklanova.
- EL DILUVIO (Potop).** 8 actos en dos partes, Janzhonkov. 14 abr.  
 De una novela de Henryk Sienkiewicz; *dir.*: Piotr Chardinin.  
*Reparto*: A. Virubov, Ivan Mozhujin, Piotr Starkovski, A. Jeruvinov, A. Bibikov, P. Knorr, P. Lopujin, A. Gromov, N. Nelskaia.
- EL HOMBRE MUERTO (Mertvetz).** 1.050 m. Drankov. 7 mayo  
*Arg.* (de una obra de Lemonnier) y *dir.*: Aleksandr Tairov.  
*Reparto*: Izvolski, Catherine Devilliers, G. Voskresenski.
- EL GRILLO EN EL HOGAR (Sverchok na pechi).** 710 m, *Russian Golden Series*. 20 mayo  
*Arg.* (de un cuento de Dickens) y *dir.*: Boris Sushkevich, A. Uralski; *fol.*: Brizzi; *dec.*: Vladimir Iegorov, V. Uzunov.  
*Reparto*: Grigori Jmara, Ievgeni Vajtangov, Mijail Chejov, M. Durasova, Vera Soloviova.
- LA MEDIA VENECIANA (Venetzianski chulok).** 602 m, Janzhonkov. 25 jul.  
*Arg.*: Valentin Turkin; *dir.*: Piotr Chardinin.  
*Reparto*: V. Glinskaia, N. Bashilov.
- MARCHANDO MÁS ALLÁ DE LA TUMBA (Zagrobnaia skitalitsa).** 1.100 m, Taldikin, Kozlovski y Cía. 6 ag.  
*Arg.*: Anatoli Kamenski; *dir.*: V. Turzhanski; *fol.*: Nikolai Kozlovski.  
*Reparto*: Olga Baklanova, Turzhanski, A. Virubov, A. Michurin.
- EI CANTO DEL AMOR TRIUNFANTE (Pesn torzhestvuiushchei liubvi).** 1.433 m, Janzhonkov. 22 ag.  
*Arg.* (de un cuento de Turgenev) y *dir.*: Ievgeni Bauer; *fol.*: K. Bauer, Boris Zaveliov.  
*Reparto*: Vera Jolodnaia, Osip Runich, Vitold Polonski.
- NIKOLAI STAVROGIN.** 2.200 m, Iermoliev. 1º set.  
*Arg.* (de una novela de Dostoievski, "Los endemoniados") y *dir.*: Iakov Protazanov; *fol.*: J. Slavinski; *dec.*: Nikolai Suvorov.  
*Reparto*: Ivan Mozhujin, Lidia Rindina, A. Ivonin, Piotr Starkovski, Nikolai Panov, Vera Orlova.
- IEKATERINA IVANOVNA.** 2.030 m, *Russian Golden Series*. 15 set.  
*Arg.*: Leonid Andreiev (de su obra teatral); *dir.*: A. Uralski; *fol.*: Aleksandr Levitski.  
*Reparto*: Maria Germanova, N. Massalitinov, M. Durasova, Ivan Bersenev.
- EL ZAR IVAN VASILEVICH GROZNI.** 1.600 m, Sharez. 20 oct.  
 Del drama y la ópera *Pskovitianka*; *dir.*: A. Ivanov-Gai; *fol.*: Alphonse Winkler; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Fiodor Shaliapin, N. Saltikov, Richard Boleslawski, Boris Sushkevich.
- ALAS QUEMADAS (Obozhzhennitie krilia).** 6 actos, Janzhonkov. 27 oct.  
 De la novela de Slezkin, *Olga Org*; *dir.*: Ievgeni Bauer; *fol.*: Boris Zaveliov.  
*Reparto*: S. Rassatov, Vera Coralli, Osip Runich, Vitold Polonski, K. Karenin.



CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- EL AMOR DE UN CONSEJERO DE ESTADO (*Liubov statskovo sovietskika*). 1.415 m, Janzhonkov. 10 nov.  
Arg.: Ievgeni Chirikov; dir.: Piotr Chardinin; fot.: Boris Zaveliov.  
Reparto: V. Elski, M. Kassatskaia, Vera Coralli.
- EL RETRATO DE DORIAN GRAY (*Portret Doriana Greya*). 2.124 m, Russian Golden Series. 1º dic.  
Arg. (de una novela de Wilde) y dir.: Vsevolod Meyerhold; co-dir.: Mijail Doronin; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Vladimir Iegorov.  
Reparto: Varvara Ianova (Dorian); Meyerhold (lord Henry Wotton), G. Enriton, P. Belova, Doronin, I. Uvarova, Aleksandr Volkov.
- EN LAS GARRAS DE UN PROFESOR ESPECULADOR (*V lapaj professora-afersista*), 800 m.  
Dir.: Boris Glagolin; fot.: A. Pechkovski.  
Reparto: D. Rabrin, N. Ribnikov, Sabinina.
- HABITANTES DE UNA ISLA DESIERTA (*Zhiteli nieobitaemovo ostrova*). 850 m, Comité Skobelev.  
Arg., dir., fot. y dec.: Wladislaw Starewicz.  
Reparto: A. Gromov, N. Valitzkaia, Ielena Chaika, Starewicz (fauno).
- 1916
- LA SEÑORITA CAMPESINA (*Barishna-krestianka*). 1.281 m, Vengerov y Gardin. 4 feb.  
Arg. (de un cuento de Pushkin) y dir.: Olga Preobrazhenskaia; fot.: A. Stanke; dec.: Sergei Kozlovski.  
Reparto: A. Miklashevaskaia, N. Skriabin, S. Golovin.
- LADRÓN (*Vor*). 4 actos, Perski. 11 feb.  
Arg. (de la novela de Notari, *Los tres ladrones*): Anatoli Kamenski; dir.: M. Bonch-Tomashevski; fot.: Aleksandr Lemberg.  
Reparto: V. Maksimov, Vera Baranovskaia.
- LAS SORPRESAS DEL AMOR SON VANAS (*Liubvi siurprizi tshchetniie*). 400 m, Russian Golden Series. 16 feb.  
Del cuento de O. Henry, "El don de los magos"; dir.: Viacheslav Viskovski; fot.: Brizzi; dec.: Vladimir Iegorov.  
Reparto: Mijail Chejov, Brodskaia, Malevich.
- LA REINA DE LA PANTALLA (*Koroleva ekrana*). 1.950 m, Janzhonkov. 29 feb.  
Arg.: A. Voznesenski; dir.: Ievgeni Bauer; fot.: Boris Zaveliov.  
Reparto: Vitold Polonski, V. Iureneva, Grigori Jmara.
- LA DAMA DE PIQUE (*Pikovaia dama*). 2.300 m, Iermoliev. 19 abr.  
Arg. (de un cuento de Pushkin); Fiodor Otsep; dir.: Iakov Protazanov; ayud.: Georgi Azagarov; fot.: Ievgeni Slavinski; dec.: Vladimir Balliuzek, S. Lilienberg, V. Pshbitnevski.  
Reparto: Ivan Mozhujin, Vera Orlova, I. Shebuieva.
- VIDA POR VIDA (*Zhizn za zhizn*). 2.175 m, Janzhonkov. 10 mayo  
Arg. (de *Serge Panine*, de Georges Ohnet) y dir.: Ievgeni Bauer; fot.: Boris Zaveliov.  
Reparto: Olga Rajmanova, Lidia Koreneva, Vera Jolodnaia, Vitold Polonski.
- EN EL REINO DEL PETRÓLEO Y LOS MILLONES (*V tzarstve nefi i millionov*). Ocho actos en dos partes, Filma, Bakú. 14 y 27 mayo

- Arg.* (de una novela de Ibrahim Bek-Musabekov): A. Panova-Potemkina; *dir.*: B. Svetlov; *foto.*: Grigori Lemberg.  
*Reparto*: K. Piontkovskaia, R. Lazareva, I. Muromski, I. Orlitskaia, V. Lenin.
- MUJER CON UN PUÑAL (*Zhenshchina s kinzhalom*). 1.650 m, Iermoliev.  
*Arg.*: Nikolai Rimski; *dir.*: Iakov Protazanov. [31 mayo  
*Reparto*: Ivan Mozhujin, Olga Gzovskaia, Nikolai Panov, Zoia Karabanova.
- LA ARAÑA VERDE (*Zelionii pauk*). 1.600 m, *Russian Golden Series*. 30 ag.  
*Dir.*: Aleksandr Volkov; *ayud.*: Iuri Zheliabuzhski; *foto.*: Aleksandr Rillo; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Maria Rutz, Nikolai Tseretelli, Konstantin Jojlov.
- SUS OJOS (*Ievo glaza*). 1.500 m, *Russian Golden Series*. 19 set.  
*Arg.* (de una novela de Fiodorov) y *dir.*: Viacheslav Viskovski;  
*foto.*: Aleksandr Rillo; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: A. Rudnitski, M. Moravskaia, Vera Soloviova.
- EL GRIFO DE UN VIEJO GUERRERO (*Grif starovo bortza*). Cuatro actos, Janzhonkov. 28 set.  
*Arg.*: Ivan Perestiani; *dir.*: Ievgeni Bauer; *foto.*: Boris Zaveliov.  
*Reparto*: Vera Coralli, Perestiani, Vladimir Strizhevski.
- EN EL CAMINO REAL DE VARSOVIA (*Na Varshavskom trakte*). 1.250 m, Comité Skobelev. 4 oct.  
*Arg.*: V. Veronic; *dir.* y *foto.*: Wladislaw Starewicz; *dec.*: Boris Mijin, Ivan Suvorov.  
*Reparto*: S. Chapelsky, Z. Valevskaia, S. Zelinski.
- PENSAMIENTO (*Misl*). 1.185 m, Vengerov y Gardin. 11 oct.  
*Arg.* (de un cuento de Andreiev): Vladimir Gardin; *dir.*: Gardin, Josef Soifer; *foto.*: Ievgeni Frantzissov; *dec.*: V. Iliin.  
*Reparto*: Grigori Jmara, N. Komarovskaia.
- EL QUE RECIBE LAS BOFETADAS (*Tot, kto poluchaiet poshchechini*). 1.500 m, Drankov. 16 oct.  
*Arg.* (de una obra teatral de Andreiev) y *dir.*: Aleksandr Ivanov-Gai, I. Schmidt; *foto.*: Louis Forestier; *dec.*: Dmitri Kolupaiev, S. Kuznetzov.  
*Reparto*: Illarion Pevtsov, Olga Baklanova, I. Vronski, A. Nekrasov.
- EL DOBLE (*Dvoinik*). 5 actos, Taldikin, Kozlovski y Cía. 3 nov.  
*Arg.*: Anatoli Kamenski; *dir.*: V. Demert; *foto.*: Nikolai Kozlovski.  
*Reparto*: N. Chernova, Oleg Froelich (en dos papeles).
- LA ESQUINA (*Ugolok*). Iermoliev. 22 nov.  
*Arg.* y *dir.*: Cheslav Sabinski; *foto.*: Ievgeni Slavinski.  
*Reparto*: Maria Germanova.
- PECADO (*Grej*). 13 actos en dos partes, Iermoliev. 20 set. y 24 en. 1917.  
*Arg.*: Ivan Mozhujin; *dir.*: Iakov Protazanov, Georgi Azagarov.  
*Reparto*: Mozhujin, Natalia Lisenko, Piotr Baksheiev, Vera Orlova.
- 1917
- LA MUERTE DE LOS DIOS (*Smert bogov*). 5 actos, Kino-tvorchestvo. 6 en.  
*Arg.* (de una novela de Merezhkovski) y *dir.*: Vladimir Kasianov;  
*foto.*: Louis Forestier; *dec.*: A. Iakimchenko, K. Iefimov y otros.  
*Reparto*: Illarion Pevtsov (Julián), V. Gradov, Margerita Froman.

- ACUSADOR PÚBLICO (*Prokuror*). 1.750 m, Iermoliev. 20 feb.  
*Dir.*: Iakov Protazanov.  
*Reparto*: Ivan Mozhuin, Vera Orlova, Natalia Lisenko.
- LOS GRANDES DÍAS DE LA REVOLUCIÓN RUSA (*Velikie dni Rossiiskoi revoliutsii s 28/II po 4/III 1917 goda*). Unión de cinematografistas patrióticos. *Dir.*: M. Bonch-Tomashevski, Viacheslav Viskovski; *tot.*: Aleksandr Levitski, Samuel Benderski, Ievgeni Slavinski.
- LAS FLORES LLEGAN TARDE (*Tsveti zapozdatiie*). 1.302 m, Vengerov y Gardin. 19 mar.  
 De un cuento de Chejov; *dir.*: Boris Sushkevich; *tot.*: A. Stanke; *dec.*: Sergei Kozlovski.  
*Reparto*: Olga Baklanova, Aleksandr Geirot; Sushkevich, Maria Uspenskaia.
- REVOLUCIONARIO (*Revolutsioner*). 4 actos, Janzhonkov. 3 abr.  
*Arg.*: Ivan Perestiani; *dir.*: Ievgeni Bauer.  
*Reparto*: Perestiani, Vladimir Strizhevski, Z. Bogdanova.
- LA ISLA DEL OLVIDO (*Ostrov zabvenia*). 5 actos, Biofilm. 7 abr.  
*Arg.*: Lev Nikulin (de un cuento de Poe); *dir.*: Viacheslav Turzhanski; *tot.*: F. Verigo-Darovski; *dec.*: V. Rakovski.  
*Reparto*: Turzhanski, I. Chaika, V. Elski.
- SU SACRIFICIO (*Ieio zhertva*). 5 actos, Iermoliev. 8 abr.  
 De *Casa de muñecas*, de Ibsen; *dir.*: Cheslav Sabinski.  
*Reparto*: Olga Gzovskaia; Vladimir Gaidarov, Nikolai Panov.
- ANDREI KOZHUIOV 2.264 m, en dos partes, Iermoliev. 19 abr.  
*Arg.* (de un cuento de Stepniak-Kravchinski) y *dir.*: Iakov Protazanov.  
*Reparto*: Ivan Mozhuin, Georgi Azagarov, Vera Orlova, Nikolai Rimski.
- EL CASO BEILIS (*Delo Beilisa*). 6 actos, Svetoten, Kiev. 25 abr.  
*Arg.*: N. Breshko-Breshkovski; *dir.*: Josef Soifer; *tot.*: N. Toporkov.  
*Reparto*: I. Iakovlev (Mendel Beilis); Malkevich-Jodakovskaia, S. Kuznetsov.
- LA ALARMA (*Nabat*). 7 actos, Janzhonkov. 5 mayo  
*Arg.* (de una novela de Werner) y *dir.*: Ievgeni Bauer; *tot.*: Boris Zaveliov; *dec.*: Lev Kuleshov, N. Beli; *compag.*: Antonina Janzhonkova, V. Popova.  
*Reparto*: Nikolai Radin, Vera Coralli, M. Narokov, V. Svoboda, Zoia Barantsevich, Vladimir Strizhevski, Konstantin Jojlov, Nikolai Tseretelli.
- LA SANGRE NO NECESITA SER SALPICADA (*Ne nado krovi*). 5 actos, Iermoliev. 30 mayo  
*Arg. y dir.*: Iakov Protazanov.  
*Reparto*: Olga Gzovskaia, Nikolai Panov, Vladimir Gaidarov.
- VIDA Y MUERTE DEL TENIENTE SCHMIDT (*Zhizn i smert Leitenanta Schmidta*). 5 actos, Kinolenta. 5 jul.  
*Arg. y dir.*: Iakov Poselski, Aleksandr Razumni; *tot.*: Alphonse Winkler.
- MILLONES MALDITOS (*Proklatie millioni*). 8 actos, en 2 partes. Iermoliev. 1º y 9 ag.  
 De una novela de Pazujin; *dir.*: Iakov Protazanov.  
*Reparto*: A. Gribunina, Nikolai Rimski, V. Charova, Z. Valeyskaia.

APÉNDICE V

- EL REY DE PARÍS (*Korol Parizha*). Janzhonkov.  
De una novela de Georges Ohnet; *dir.*: Ievgeni Bauer; *tot.*: Boris Zaveliov; *dec.*: Lev Kuleshov.  
*Reparto*: Nikolai Radin, Vera Coralli, L. Koreneva, M. Boldirev.
- EL ZAR NICOLÁS II. 5 actos, Comité Skobelev. 9 oct.  
*Arg.*: A. Voznesenski, supervisado por V. Burtsev; *dir.*: A. Ivonin, Boris Mijin; *tot.*: Aleksandr Levitski; *dec.*: Mijin  
*Reparto*: Piotr Baksheiev, Vera Orlova, N. Golosov, M. Kemper.
- EL HOMBRE FUERTE (*Silnii chelovek*). 7 actos, Era. 9 oct.  
*Arg.* (de una novela de Przybyszewski): Vitold Ajramovich; *dir.*: Vsevolod Meyerhold; *ayud.*: Ajramovich, Mijail Doronin; *tot.*: Samuel Benderski; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Konstantin Jojlov, Varvara Ianova, Meyerhold, M. Zhdanova, Doronin.
- SATÁN TRIUNFANTE (*Satana ikuiushchii*). 3.683 m, en dos partes, Iermoliev. 21 oct.  
*Arg.*: Olga Blazhevich; *dir.*: Iakov Protazanov; *tot.*: Fiodor Bargasov.  
*Reparto*: Ivan Mozhujin, Natalia Lisenko, P. Pavlov, A. Chabrov, Vera Orlova.
- NO BASE SU FELICIDAD EN SU MUJER Y SU HIJO (*Ne stroi s'chastia svoievo na zhene i rebionke*). 5 actos, Vengerov.  
*Arg.* (del drama de Hauptmann, *Elga*) y *dir.*: Josef Soifer; *tot.*: A. Stanke; *dec.*: K. Kostin.  
*Reparto*: M. Zhdanova, Grigori Jmara, Soifer.

1918

- LA CREACIÓN NO PUEDE COMPRARSE (*Nie dlia deneg radiushisia*). Antik. Abr.  
*Arg.* (de *Martin Eden* de Jack London): David Burliuk, Vladimir Maiakovski; *dir.*: Nikandr Turkin; *tot.*: Ievgeni Slavinski; *dec.*: Burliuk, Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Maiakovski, Burliuk, Margerita Kibalchich, L. Grinkrug, V. Kamenski.
- LA JOVEN DAMA Y EL TRUHÁN (*Barishnia i juligan*). 885 m, Neptune, mayo  
*Arg.* (de *Cuore*, de Edmundo d'Amicis): Vladimir Maiakovski; *dir.* y *tot.*: Ievgeni Slavinski; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Maiakovski, A. Rebikova.
- EL PADRE SERGIO (*Otets Sergii*). 1.920, Iermoliev. 14 mayo  
*Arg.* (de un cuento de Tolstoi): Aleksandr Volkov; *dir.*: Iakov Protazanov; *tot.*: Fiodor Bargasov, N. Rudakov; *dec.*: Vladimir Balliuzek, A. Loshakov, N. Vorobiov; *mús.* (para las exhibiciones): I. Bukke.  
*Reparto*: Ivan Mozhujin, V. Dzheneieva, Vladimir Gaidarov (Nicolás I), Natalia Lisenko, Vera Orlova, Piotr Baksheiev, Nikolai Panov.
- AZIADA. Jabsaiev. Mayo  
*Arg.* y *dir.*: Josef Soifer; *tot.*: A. Stanke.  
*Reparto*: Mijail Mordkin, Margerita Froman.
- ENCADENADA POR EL CINE (*Zakovannaia filmoi*). 5 actos, Neptune. Jun.  
*Arg.*: Vladimir Maiakovski; *dir.*: Nikandr Turkin.  
*Reparto*: Maiakovski, Lili Brik, Margerita Kibalchich, A. Rebikova.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- EL PROYECTO DEL INGENIERO PRITE (*Proiekt inzhenera Praita*). 4 actos, Janzhonkov.  
 Arg.: B. Kuleshov; dir. y dec.: Lev Kuleshov; fot.: N. Naletni.  
 Reparto: L. Polevoi, Boris Kuleshov, E. Komarova, Ernest Kulganin.
- LA MUJER QUE INVENTÓ EL AMOR (*Zenshchina, kotoraiia izobrela liubov*). 10 actos en dos partes, Jaritonov.  
 Dir.: Viacheslav Viskovski; fot.: V. Siversen; dec.: Aleksandr Utkin.  
 Reparto: Vera Jolodnaia, V. Maksimov, Osip Runich, I. Judoleiev.
- EL PODER DE LAS TINIEBLAS (*Vlast tmi*). 1.200 m, Iermoliev.  
 Arg. (de un drama de Tolstoi) y dir.: Cheslav Sabinski; fot.: Mijail Vladimírski.  
 Reparto: Piotr Baksheiev, Vera Orlova, Nikolai Panov.
- EVA. 5 actos, Biofilm.  
 Dir.: I. Perestiani.  
 Reparto: Zoia Karabanova, Amo Bek-Nazarov, Perestiani.
- DONCELLAS DE LA MONTAÑA (*Devi gori*). Russ.  
 Arg.: Ievgeni Chirikov (de su "Leyenda del Volga"); dir.: Aleksandr Sanin; fot.: Wladyslaw Starewicz, Iuri Zheliabuzhski; dec.: Viktor Simov; mús.: Arjangleski.  
 Reparto: Aleksandrovski (Judas), V. Pogdorni (Satán), Sergei Aidarov.
- EL CADÁVER VIVIENTE (*Zhivoi trup*). 6 actos, Jaritonov.  
 Arg. (de un drama de Tolstoi) y dir.: Cheslav Sabinski; fot.: V. Siversen, Aleksandr Rillo; dec.: Aleksandr Utkin.  
 Reparto: V. Maksimov, Vera Jolodnaia, Osip Runich.
- HERIDO POR LAS TORMENTAS DE LA VIDA (*Burei zhizni smiatie*). 5 actos, Merkazor.  
 Dir.: Josef Soifer.  
 Reparto: M. Zhdanova, Grigori Jmara, A. Gromov.
- ¿CUÁNDO DESPERTAREMOS DE NUESTRA MUERTE? (*Kogda mi, miortvúie, voskresniem?*). 6 actos, Literfilm.  
 De un drama de Ibsen; dir.: Iakov Poselski; fot.: Grigori Giber; dec.: K. Kostin, N. Mendelevich.  
 Reparto: Mijail Doronin, S. Voljovskaia, L. Zhukov.
- AMOR-ODIO-MUERTE (*Liubov-nenavist-smert*). 7 actos, Biofilm.  
 Arg.: A. Smoldovski; dir.: Ivan Perestiani; fot.: Grigori Giber; dec.: V. Rakovski.  
 Reparto: Zoia Karabanova, Perestiani, Richard Boleslawski.
- PARAÍSO SIN ADÁN (*Rai bez Adama*). 1.200 m, Kozlovski, Iuriev y Cía.  
 Dir.: Viacheslav Turzhanski; fot.: Nikolai Kozlovski.
- PAN (*Jleb*). 1.300 m, Mos-Kino-Comité.  
 Arg.: V. Dobrovolski (Fiodorovich); dir.: Boris Sushkevich, Richard Boleslawski; fot.: N. Rudakov.  
 Reparto: Leonid Leonidov, Olga Baklanova, Boleslawski, Ievgeni Vajtangov.
- SEÑAL. 600 m, Mos-Kino-Comité.  
 Arg. (de un cuento de Garshin): I. Viniar; dir.: Aleksandr Arkatov; fot.: Eduard Tisse, I. Dored.  
 Reparto: Grabevetskaia.

- EL CUENTO DEL SACERDOTE PANKRATI (*Skazka o pope Pankrate*). 1.100 m, Mos-Kino-Comité. 7 nov.  
 Arg. (de una fábula de Demian Biedni) y dir.: N. Preobrazhenski, Aleksandr Arkatov; fot.: Aleksandr Levitski.  
 Reparto: Preobrazhenski, L. Sichova.
- SUBTERRÁNEO (*Podpolie*). 400 m, Mos-Kino-Comité. 7 nov.  
 Arg.: Aleksandr Serafimovich, I. Viniar; dir.: Vladimir Kasianov; fot.: Aleksandr Levitski.
- LEVANTAMIENTO (*Vostaniie*). 5 actos, Mos-Kino-Comité. 7 nov.  
 Arg.: V. Dobrovolski (Fiodorovich); dir.: Aleksandr Razumni, Vladimir Karin; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Vladimir Iegorov.
- CONGESTIÓN (*Uplotneniie*). 1.560 m, Petro-Kino-Comité. 7 nov.  
 Arg.: Anatoli Lunacharski, Aleksandr Panteleiev; dir.: Panteleiev, D. Pashkovski, A. Dolinov; fot.: Vladimir Lemje, Piotr Novitski.  
 Reparto: I. Lerski, Dmitri Leshchenko.
- 1919
- EL FUGITIVO (*Beglets*). 413 m, Janzhonkov y Mos-Kino-Comité. 23 feb.  
 Arg.: G. Nikolaiev; dir.: Boris Chaikovski, Aleksandr Anoshchenko.
- PADRE E HIJO (*Otetz i sin*). 358 m, Janzhonkov y Mos-Kino-Comité. 23 feb.  
 Arg.: A. Rublev; dir.: Ivan Perestiani.  
 Reparto: Perestiani, T. Maksimova.
- TOVARISHCH ABRAM. 533 m, Iermoliev y Mos-Kino-Comité. 23 feb.  
 Arg.: Feofan Shipulinski; dir., fot. y dec.: Aleksandr Razumni.  
 Reparto: Dmitri Bujovetski.
- EL TEMERARIO (*Smelchak*). 1.045 m, Neptune y Mos-Kino-Comité. 23 feb.  
 Arg.: Anatoli Lunacharski; dir.: M. Narokov, Nikandr Turkin; fot.: Ievgeni Slavinski.  
 Reparto: Narokov, Alperov.
- POR LA INSIGNIA ROJA (*Za krasnoie znamia*). 316 m, Neptune y Mos-Kino-Comité. 23 feb.  
 Arg.: A. Smoldovski; dir.: Vladimir Kasianov; fot.: S. Zebel; compag.: Vladimir Gardin.  
 Reparto: V. Ostrovski, Oleg Froelich, V. Vasiliev, A. Kasianov.
- NIÑOS — FLORES DE LA VIDA (*Deti - tzveti zhizni*). 1.246 m, VFKO (Dep. científico).  
 Arg.: Iuri Zheliabuzhski, Nikolai Tijonov; dir. y fot.: Zheliabuzhski; dec.: Sergei Kozlovski.  
 Reparto: V. Osvetsinski, Anna Dmojovskaia, A. Nelidov.
- SAVVA. 1.000 m, Iermoliev y Mos-Kino-Comité. 1º mayo  
 Arg. (de un drama de Andreiev) y dir.: Cheslav Sabinski; fot.: Mijail Vladimírski.
- LA MADRE (*Mat*). 1.150 m, Mos-Kino-Comité (estrenada en mayo 1920).  
 Arg. (de una novela de Gorki): M. Stupina; dir.: Aleksandr Razumni; fot.: Aleksandr Levitski, N. Rudakov; dec.: Vladimir Iegorov.  
 Reparto: Vladimir Karin, L. Sichova, Ivan Bersenev.
- LAS ROPAS NUEVAS DEL EMPERADOR (*Novoie platie korolia*). 800 m, Russ y VFKO.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- Arg. (de un cuento de Hans Andersen), *dir.* y *tot.*: Iuri Zheliabuzhski; *dec.*: Sergei Kozlovski.
- PEDRO Y ALEJO (*Piotr i Aleksei*). Russ.  
Arg. (de un drama de Merezhkovski) y *dir.*: Iuri Zheliabuzhski.  
*Reparto*: Leonid Leonidov, N. Rybnikov.
- LA BURGUESÍA ASUSTADA (*Zapugannii burzhui*). 740 m, Comité Kino de toda Ucrania.  
Arg.: Lev Nikulin, Iakov Iadov; *dir.*: Mijail Werne; *tot.*: A. Stanke.  
*Reparto*: Frank-Nikolski, L. Tridenskaia, A. Werner, V. Gradov.
- PAZ A LAS CROZAS, GUERRA A LOS PALACIOS (*Mir jizhinam, voina dvortzam*). Sección cinematográfica del Comisariato de Guerra del Pueblo, Ucrania.  
Arg.: Lev Nikulin, Boris Leonidov; *dir.*: M. Bonch-Tomashevski; *tot.*: Vladimir Dobrozanski.
- EL SECRETO DE LA REINA (*Taina korolevi*). 1.800 m, Iermoliev (Moscú y Yalta).  
Arg. (de *Three Weeks* de Elinor Glyn) y *dir.*: Iakov Protazanov; *tot.*: N. Rudakov; *dec.*: Vladimir Balliuzek.  
*Reparto*: Ivan Mozhujin, Natalia Lissenko, Nikolai Rimski, I. Talanov.
- EL TALÓN DE HIERRO (*Zheleznaia piata*). Escuela-Gos-Kino y VFKO.  
7 nov.  
Arg. (de la novela de Jack London) y *dir.*: Vladimir Gardin; *tot.*: Aleksandr Levitski, Grigori Giber.  
*Reparto*: Leonid Leonidov, A. Shajalov, N. Znamenski, Olga Preobrazhenskaia.
- POLIKUSHKA. 6 actos, Russ (estrenada en octubre de 1922).  
Arg. (del cuento de Tolstoi): Valentin Turkin, Fiodor Otsep, Nikolai Efros; *dir.*: Aleksandr Sanin; *tot.*: Iuri Zheliabuzhski; *dec.*: Sergei Kozlovski, S. Petrov; *mús.* (para las exhibiciones): Dobrovein.  
*Reparto*: Ivan Moskvín, Vera Pashennaia, Ievgeniia Raievskaia, V. Bulgakov, Varvara Massalitinova.
- 1920
- CUENTO DE LOS SIETE AHORCADOS (*Rasskaz o siemi poveshchennij*). 2.350 m, Comité Kino Panucranio (estrenada en Moscú en marzo de 1924).  
Arg. (de un cuento de Andreiev) y *dir.*: Piotr Chardinin, N. Salitkov; *tot.*: Aleksandr Grinberg, I. Kapitta, G. Drobin; *dec.*: Nikolai Suvorov, Aleksandr Utkin.  
*Reparto*: Loren, Chitorin, Lorenzo, Vostorgov, Insarov.
- LA URRACA LADRONA (*Soroka-vorovka*). Russ y VFKO.  
Arg. (de un cuento de Herzen): Nikolai Efros; *dir.*: Aleksandr Sanin; *tot.*: Aleksandr Levitski; *dec.*: A. Arapov, Sergei Kozlovski; *mús.* (para las exhibiciones): V. Ziring.  
*Reparto*: Olga Gzovskaia.
- JOLA. Russ.  
Arg. (de un relato de Zhulavski): Nikolai Efros; *dir.*: Wladyslaw Starewicz.  
*Reparto*: Olga Gzovskaia, Vladimir Gaidarov.
- AGITADOR INTERNO (*Domovoi agitator*). 1.000 m, VFKO.  
Arg.: I. Alekseiev (Novikov); *dir.* y *tot.*: Iuri Zheliabuzhski; *dec.*: Vladimir Iegorov.

## APÉNDICE V

- Reparto:** G. Burdzhalov, N. Kostromski, Nikolai Jmeliov, N. Dobronravov.
- ALDEA EN CRISIS** (*Derevnia na perelome*). 1.200 m, Slonfilm y VFKO.  
**Arg.:** I. Alekseiev (Novikov); **dir.:** Cheslav Sabinski; **fov.:** Aleksandr Rillo; **dec.:** Vladimir Balliuzek.
- EN EL FRENTE ROJO** (*Na krasnom fronte*). 700 m, Sección Kino, Soviet de Moscú y VFKO.  
**Arg. y dir.:** Lev Kuleshov; **fov.:** Piotr Iermolov.  
**Reparto:** Leonid Obolenski, I. Reich, Aleksandra Jojlova.
- EN LOS DÍAS DE LUCHA** (*V dni borbi*). 600 m, Escuela Gos-Kino y VFKO.  
**Arg. y dir.:** Ivan Perestiani; **fov.:** Nikolai Kozlovski.  
**Reparto:** Vsevolod Pudovkin, Andrei Gorchilin, Nina Shaternikova, N. Vishniak, Feofan Shipulinski.

### 1921

- LA HOZ Y EL MARTILLO** (*Serp i molot*). 1.500 m, Escuela-Kos-Kino y VFKO.  
**Arg.:** Andrei Gorchilin, Feofan Shipulinski; **dir.:** Vladimir Gardin; **ayud.:** Vsevolod Pudovkin; **fov.:** Eduard Tisse.  
**Reparto:** Pudovkin (Andrei Krasnov), A. Gromov, Gorchilin, N. Zubova.
- HISTORIA DE LA GUERRA CIVIL** (*Istoriia grazhdanskoi voini*). 13 actos, Comité Kino Pantruso (de Narkompros).  
**Compag.:** Dziga Vertov.
- ARSEN GEORGIIASHVILI** (o *El asesinato del general Griaznov*). 1.500 m, Sección Kino del Comisariato Georgiano de Educación.  
**Arg.:** Shalvoi Dadiani, Ivan Perestiani; **dir.:** Perestiani, A. Nikidze; **fov.:** Aleksandr Digmelov; **dec.:** F. Push.  
**Reparto:** Mijail Chiaureli (Arsen), Perestiani, N. Iachmenev (Griaznov), N. Dolidze, Alisa Kikadze.
- HAMBRE... HAMBRE... HAMBRE** (*Golod... golod... golod*). 500 m, Escuela-Gos-Kino y VFKO.  
**Arg. y dir.:** Vladimir Gardin, Vsevolod Pudovkin; **fov.:** Eduard Tisse.  
**Reparto:** N. Vishniak, A. Gromov.

### 1922

- DOLOR INFINITO** (*Skorb beskonechnaia*). 2.200 m, Sevzapkino y Primera Cooperativa de Artistas de la Pantalla de Petrogrado.  
**Arg.:** A. Zorin; **dir.:** Aleksandr Panteleiev; **fov.:** Nikolai Kozlovski; **dec.:** S. Vorobiov.  
**Reparto:** P. Kirillov, U. Krug, V. Maksimov, I. Chaika.
- FILM-VERDAD** (*Kino-pravda*). Primer número estrenado el 21 de mayo.  
**Dir.:** Dziga Vertov; **ayud.:** Iliá Kopalín; **fov.:** Mijail Kaufman, I. Beliakov, A. Lemberg; **compag.:** Ielizaveta Svilova.
- EL HACEDOR DE MILAGROS** (*Chudotvoretz*). 1.600 m, Sevzapkino y Primera Cooperativa de Artistas de la Pantalla de Petrogrado. 22 nov.  
**Arg.:** A. Zorin; **dir.:** Aleksandr Panteleiev; **fov.:** Nikolai Kozlovski.  
**Reparto:** Kirillov, I. Tumanskaia.
- EN EL TORBELLINO DE LA REVOLUCIÓN** (*V vijre revolutsii*). 1.750 m, VFKO.  
**Arg.** (sobre una idea de Troiekurov): P. Voievodin; **dir.:** Ale-



CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

ksndr Chargonin; fot.: Iuri Zheliabuzhski; dec.: Vladimir Balliuzek.  
Reparto: N. Vishniak, Zoia Barantsevich.

1923

UN ESPECTRO RONDA EUROPA (*Prizrak brodit po Ievrope*). 2.630 m, VUFKU, Yalta. 13 feb.  
Arg. (sobre "La máscara de la muerte roja" de Poe): Georgi Tassin; dir.: Vladimir Gardin; fot.: Boris Zaveliov; dec.: Vladimir Iegorov.  
Reparto: Zoia Barantsevich, Oleg Froelich, I. Talanov, Vasili Kovrigin.

CERRAJERO Y CANCELLER (*Slesar i kantzler*). 2.165 m, VUFKU.  
Arg. (de una obra teatral de Lunacharski): Vladimir Gardin, Vsevolod Pudovkin; dir.: Gardin; ayud.: Olga Preobrazhenskaia; fot.: Ievgeni Slavinski; dec.: Vladimir Iegorov.  
Reparto: I. Judoleiev, Nikolai Panov, Gardin, V. Maksimov, Zoia Barantsevich, I. Talanov, N. Saltikov.

KOMBRIG IVANOV. 1.750 m, Proletkino (EE. UU.: *La bella y el bolchevique*). 24 oct.  
Arg. (de un poema de Lelevich): Volero; dir., fot. y dec.: Aleksandr Razumni.  
Reparto: Leontiev, Olga Tretiakova, María Blumenthal-Tamarina, N. Belaiev.

DIABLILLOS ROJOS (*Krasniie diavoliata*). 3.800 m, en dos partes, Sección Kino del Comisariato Georgiano de Educación. 30 nov.  
Arg.: Pavel Bliajin, Ivan Perestiani; dir.: Perestiani; fot.: Aleksandr Digmelov; dec.: F. Push.  
Reparto: Piotr Iesikovski, Sofia Jozeffi, Kador Ben-Selim, V. Surtirin (Majno).

LUCHA POR LA FÁBRICA "ULTIMÁTUM" (*Borba za "Ultimatium"*). 1.865 m, Proletkino. 24 dic.  
Arg.: Mijail Boitler, Vladimir Kirshon; dir.: Dmitri Bassaligo; fot.: Vladimir Dobrozhanski; dec.: Aleksandr Utkin.  
Reparto: Olga Tretiakova, Tsejanskaia, M. Lenin, Vladimir Karin.

1924

PALACIO Y FORTALEZA (*Dvoret i krepost*). 3.000 m, Sevzapkino. 5 feb.  
Arg. (de una novela de Olga Forsh): Forsh y Pavel Shchegolev; dir.: Aleksandr Ivanovski; fot.: Ivan Frolov, V. Glass; dec.: V. Shchuko, B. Roerich.  
Reparto: I. Boronijin, I. Korvin-Krukovski, K. Iakovlev, S. Shishko, Gennadi Michurin.

EL PRESBITERO VASILI GRIAZNOV (*Starets Vasili Griaznov*). 2.287 m, Goskino. 25 mar.  
Arg.: I. Spitzberg; dir.: Cheslav Sabinski; ayud.: Abram Room; fot.: Eduard Tisse; dec.: Dmitri Kolupaiev.  
Reparto: Piotr Starkovski, I. Kaverina, Maks Tereshkovich, Maria Babanova, A. Gromov.

EL PADRE ESCARCHA (*Morozko*). 1.500 m, Mezhrabpom-Russ. 9 abr.  
Arg. (de un cuento de hadas ruso), dir. y fot.: Iuri Zheliabuzhski; dec.: Viktor Simov, Sergei Kozlovski.  
Reparto: Klavdia Ielanskaia, Varvara Massalitinova, Vasil Toporkov, Boris Livanov.

LAS EXTRAORDINARIAS AVENTURAS DE MR. WEST EN LA TIERRA DE LOS BOLCHEVIQUES (*Neobichainie priklucheniia Mistera Vesta v stranie bolshevikov*). 2.680 m, Goskino. 27 abr.

Arg.: Nikolai Aseiev, Vsevolod Pudovkin; dir. Lev Kuleshov; ayud.: Pudovkin, Aleksandra Jojlova, Leonid Obolenski, Sergei Komarov, Porfiri Podobed, Leo Mur; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Pudovkin. Reparto: Podobed (Mr. West), Valia Lopatina, Boris Barnet (cow-boy), Pudovkin (el "conde"), Jojlova (la "condesa"), Piotr Galadzhiev, Komarov, Obolenski, Vladimir Fogel.

EN LA PICOTA (*U pozornovo stolba.*) 1.686 m, Goskinprom, Georgia.

6 mayo

Arg. (de *Parricida*, de Kazbek) y dir.: Amo Bek-Nazarov; fot.: Sergei Zabolzaiev; dec. Valerian Sidamon-Eristov, K. Tir.

Reparto: Nata Vachnadze, Kira Andronikashvili, Akaki Vazadze.

REVOLUCIÓN INTERPLANETARIA (*Mezhplanetnaia revoliutsiia*). 350 m, Taller de Animación. 18 ag.

Dec.: E. Kommissarenko, I. Merkulov, N. Jodataiev; fot.: V. Alekseiev.

AELITA. 1.841 m, Mezhrabpom-Russ.

25 set.

Arg. (de una novela de Aleksei Tolstoi): Fiodor Otsep, Aleksei Faiko; dir.: Iakov Protazanov; fot.: Iuri Zheliabuzhski, E. Schönerman; dec.: Sergei Kozlovski, Aleksandra Exter, Isaac Rabinovich, Viktor Simov.

Reparto: Valentina Kuinzhi, Nikolai Tseretelli, Konstantin Eggert, Iulia Solntseva, Iuri Zavadski, Igor Ilinski, Nikolai Batalov.

DE LAS CHISPAS - LLAMAS (*Iz iskri plamia*). 9.200 m, en seis partes, Proletkino.

Arg. y dir.: Dmitri Bassaligo; fot.: Vladimir Dobrozhanski; dec.: I. Ivanov-Barkov.

Reparto: Olga Tretiakova, G. Levkoiev.

OJO DE KINO (*Kino-glaz*). 1.627, m, Goskino.

31 oct.

Arg. y dir.: Dziga Vertov; fot.: Mijail Kaufman; compag.: Ielizaveta Svilova.

LA CIGARRERA DE MOSSELPROM (*Papirosnitsa ot Mosselproma*). 2.325 m, Mezhrabpom-Russ.

2 dic.

Arg.: Aleksei Faiko, dir. y fot.: Iuri Zheliabuzhski; dec.: Sergei Kozlovski, Vladimir Balliuzek.

Reparto: Iulia Solntseva, Igor Ilinski, Anna Dmojovskaia, Nikolai Tseretelli, L. Baratov, M. Tsibulski, Galina Kravchenko, Naum Rogozhin, N. Vishniak, Mijail Zharov.

ABORTO. (*Abort*). 1.714 m, Kultkino.

2 dic.

Arg.: Noah Galkin; dir.: Grigori Lemberg, Galkin; fot.: Lemberg.

Reparto: Liliieva.

LAS AVENTURAS DE OKTIABRINA (*Pojozdeniia Oktiabrini*). 970 m, Sevzapkino y FEX.

9 dic.

Arg. y dir.: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; fot.: F. Verigo-Darovski, Ivan Frolov; dec.: Vladimir Iegorov.

Reparto: Z. Tarjovskaia, Sergei Martinson (Poincaré).

1925

VERDAD CINEMATOGRAFICA LENINISTA (*Leninskaia kinopravda*). 755 m, Kultkino.

22 en.

Dir.: Dziga Vertov; fot.: Mijail Kaufman; compag.: Ielizaveta Svilova.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- SU LLAMADA (*Ievo priziv*). (en EE. UU. Cadenas rotas). 1.700 m, Mezhrabpom-Russ. 17 feb.  
 Arg.: Vera Eri; dir.: Iakov Protazanov; fot.: Louis Forestier; dec.: Vladimir Iegorov.  
 Reparto: Anatoli Ktorov, V. Popova, Maria Blumenthal-Tamarina, Ivan Koval-Samborski.
- EL RAYO MORTAL (*Luch smerti*). 2.995 m, Goskino. 16 mar.  
 Arg.: Vsevolod Pudovkin; dir.: Lev Kuleshov; ayud.: Pudovkin, Aleksandra Jojlova, Sergei Komarov, Leonid Obolenski; fot.: Aleksandr Levitski; dec.: Pudovkin, Vasili Rajals.  
 Reparto: Komarov, Porfiri Podobed, Vladimir Fogel, Jojlova, Piotr Galadzhev, Obolenski, Pudovkin.
- STEPAN JALTURIN. 2.000 m, Sevzapkino. 7 abr.  
 Arg.: Pavel Shchegolev; dir.: Aleksandr Ivanovski; fot.: Ivan Frolov, F. Verigo-Darovski; dec.: Aleksandr Utkin, Vladimir Iegorov.  
 Reparto: Anatoli Morozov, Angelo Raupenas, A. Sisoiev, N. Schmidthof, Valentina Kuinzhi, I. Boronijin, Konstantin Jojlov, Ielena Korchagina-Aleksandrovskaja.
- HUELGA (*Stachka*). 1.969 m, Goskino y Proletkult. 28 abr.  
 Arg.: Proletkult collective (Valeri Pletniov, Sergei Eisenstein, I. Kravchunovski, Gregori Aleksandrov); consejera para el guión de tomas: Ester Shub; dir.: Sergei Eisenstein; ayud.: Aleksandrov, Kravchunovski, A. Levshin; fot.: Eduard Tisse, Vasili Jvatov; dec.: Vasili Rajals.  
 Reparto: Aleksandrov, Maksim Strauch, Mijail Gomarov, Judit Glizer, Boris Iurtsev, Aleksandr Antonov.
- EL JEFE DE ESTACIÓN (*Kollezhski registrator*). 2.100 m, Mezhrabpom-Russ. 22 set.  
 Arg. (de un cuento de Pushkin): Valentin Turkin, Fiodor Otsep; dir.: Iuri Zheliabuzhski; co-dir.: Ivan Moskvin; fot.: Zheliabuzhski, Ievgeni Alekseiev; dec.: Viktor Simov, I. Stepanov.  
 Reparto: Moskvin, Vera Malinovskaia, Boris Tamarin.
- SUERTE JUDÍA (*Ievreiskoie schastie*). 2.400 m, Goskino. 12 nov.  
 Arg. (de un cuento de Sholom Aleichem) y dir.: Aleksei Granovski; ayud.: Grigori Gricher-Cherikover; fot.: Eduard Tisse, Vasili Jvatov, N. Strukov; dec.: Natan Altman; mús.: Lev Pulver.  
 Reparto: Solomon Mikhoels, Tamara Adelheim.
- FIEBRE AJEDRECÍSTICA (*Shajmatnaia goriachka*). 400 m, Mezhrabpom-Russ. 21 nov.  
 Arg.: Nikolai Shpikovski; dir.: Vsevolod Pudovkin, Shpikovski; fot.: Anatoli Golovnia.  
 Reparto: Vladimir Fogel, Ana Zemtsova, José Raúl Capablanca, Anatoli Ktorov, Ivan Koval-Samborski, Iakov Protazanov, Iuri Raizman, Mijail Zharov.
- NUEVE DE ENERO (*Deviatoie Ianvaria*). 2.700 m, Sevzapkino. 2 dic.  
 Arg.: Pavel Shchegolev; dir.: Viacheslav Viskoski; fot.: Andrei Moskvin, A. Kun, A. Dolmatov; dec.: Aleksandr Utkin.  
 Reparto: Ievgeni Boronijin (Gapon), Aleksei Bogdanovski, Nikolai Simonov.
- EL ACORAZADO POTEMKIN (*Bronenosets "Potiomkin"*). 1.740 m, Goskino.  
 Arg. ("1905"): Nina Agadzhanova-Shutko; dir.: Sergei Eisenstein; ayud.: Grigori Aleksandrov (con Aleksandr Antonov, Mijail Go-

APÉNDICE V

marov, A. Levoshin, Maksim Strauch);  *fot.*: Eduard Tisse;  *dec.*: Vasili Rajals;  *subtítulos*: Nikolai Aseiev;  *mús.* (para las exhibiciones en el extranjero); Edmund Meisel.  
 *Reparto*: Antonov, Aleksandrov, Vladimir Barski, Levshin, Goma-rov, Strauch.

1926

EL CASAMIENTO DEL OSO (*Medvezhia svadba*). 2.296 m, Mezhrabpom-Russ. 25 en.

*Arg.* (del cuento de Merimée, "Lokis"): Georgi Grebner, Anatoli Lunacharski;  *dir.*: Vladimir Gardin, Konstantin Eggert;  *ayud.*: Iuli Raizman;  *fot.*: Piotr Iermolov, Eduard Tisse;  *dec.*: Vladimir Iegorov.  *Reparto*: Eggert, Vera Malinovskaia, Natalia Rosenel, Iuri Zavadski, A. Geirot.

LA BAHÍA DE LA MUERTE (*Bujta smerti*). 2.284 m, Goskino. 5 feb.

*Arg.* (de un cuento de Aleksei Novikov-Priboi); Boris Leonidov;  *dir.*: Abram Room;  *fot.*: Ievgeni Slavinski;  *dec.*: Vasili Rajals, Dmitri Kolupaiev;  *subtítulos*: Viktor Shklovski.

*Reparto*: V. Iaroslavtsev, N. Saltikov, Kartashova, L. Iurenev, Nikolai Ojlopkov.

LA RUEDA DEL DIABLO (*Chiorovo koleso*). 2.650 m, Leningradkino. Mar.

*Arg.* (de un cuento de Kaverin): Andrei Piotrovski;  *dir.*: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg;  *fot.*: Andrei Moskvín;  *dec.*: Ievgeni Enei.

*Reparto*: Ludmila Semionova, N. Foregger, Piotr Sobolevski, Sergei Gerasimov, Emil Gal.

EL ABRIGO (*Shinel*). 1.921 m, Leningradkino. 10 mayo

*Arg.* (de dos cuentos de Gogol): Iuri Tinianov;  *dir.*: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg;  *fot.*: Andrei Moskvín, Ievgeni Mijailov;  *dec.*: Ievgeni Enei.

*Reparto*: Andrei Kostrichkin, Sergei Gerasimov, Ana Zeimo.

¡ADELANTE, SOVIET! (*Shagai, Soviet*). 1.650 m, Goskino (Kultkino).

23 jul.  
 *Arg. y dir.*: Dziga Vertov;  *fot.*: I. Beliakov;  *compag.*: Ielizaveta Svilova.

NIÑOS DE LA TORMENTA (*Deti buri*). 1.547 m, Leningradkino. 17 ag.

*Arg. y dir.*: Eduard Johanson, Friedrich Ermler;  *fot.*: Naum Ap-tekman.

*Reparto*: Iakov Gudkin, Valeri Solovtsov, Mili Taut-Korso, Veronika Buzhinskaia.

EL CASO DE LOS TRES MILLONES (*Protsess o trioj millionaj*). 1.931 m, Mezhrabpom-Russ. 23 ag.

*Arg.* (de la novela de Umberto Notari, *Los tres ladrones*): Oleg Leonidov, Iakov Protazanov;  *dir.*: Protazanov;  *ayud.*: Iuli Raizman;  *fot.*: Piotr Iermolov;  *dec.*: Iisaac Rabinovich.

*Reparto*: Igor Ilinski, Mijail Klimov, Anatoli Ktorov, Olga Zhizneva.

TRAIDOR (*Predatel*). 2.100 m, Goskino. 27 set.

*Arg.*: Lev Nikulin, Viktor Shklovski;  *dir.*: Abram Room;  *ayud.*: Sergei Iutkevich;  *fot.*: Ievgeni Slavinski;  *dec.*: Vasili Rajals, Iutkevich.

*Reparto*: Nikolai Panov, P. Korizno, David Gutman, Nikolai Ojlopkov, Naum Rogozhin.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- NAMUS. 2.300 m, Goskinprom, Georgia y Armenkino. 4 oct.  
*Arg.* (de una novela de A. Shirvanzade) y *dir.*: Amo Bek-Nazarov;  
*tot.*: Sergei Zabozaiev; *dec.*: M. Surgunov.  
*Reparto*: S. Abelian, O. Maisurian, A. Jachanian, A. Avetisian, G. Narsesian.
- LA MADRE (*Mat*). 1.800 m, Mezhrabpom-Russ. 11 oct.  
*Arg.* (de un cuento de Gorki): Natan Zarji; *dir.*: Vsevolod Pudovkin; *ayud.*: Mijail Doller, V. Strauss; *tot.*: Anatoli Golovnia; *dec.*: Sergei Kozlovski.  
*Reparto*: Vera Baranoyskaia, Nikolai Batalov, A. Chistiakov, Ivan Koval-Samborski.
- MISS MEND. 5.100 m, en 3 partes, Mezhrabpom-Russ. Oct.  
*Arg.* (de una novela de Marietta Shaginian): B. Sajnovski, Fiodor Otsep, Boris Barnet; *dir.*: Barnet, Otsep; *tot.*: Ievgeni Alekseev; *dec.*: Vladimir Iegorov.  
*Reparto*: Natalia Glan, Igor Ilinski, Vladimir Fogel, Barnet, Sergei Komarov.
- ALAS DE UN SIERVO (*Krilia jolopa*). 2.136 m, Sovkino (Moscú) 16 nov.  
*Arg.*: Konstantin Schildkret, Viktor Shklovski, Iuri Tarich; *dir.*: Tarich; *co-dir.*: Leonid Leonidov; *ayud.*: Ivan Piriev, V. Korsh; *tot.*: Mijail Vladimírski; *dec.*: Vladimir Iegorov; *compag.*: Ester Shub.  
*Reparto*: Leonidov (Ivan IV), I. Kliukvin, Nikolai Prozorovski, Korsh, S. Askarova.
- MECÁNICA DEL CEREBRO (*Mejanika golovnovno mozga*). 1.850 m, Mezhrabpom-Russ. 20 nov.  
*Arg. y dir.*: Vsevolod Pudovkin; *tot.*: Anatoli Golovnia; *consejeros*: L. Voskresenki, D. Fursikov.
- POR LA LEY (*Po zakonu*). 1.673 m, Goskino. 3 dic.  
*Arg.* (del cuento de Jack London, "The unexpected"): Viktor Shklovski, Lev Kuleshov; *dir.*: Kuleshov; *tot.*: Konstantin Kuznetsov; *dec.*: Isaac Majlis.  
*Reparto*: Aleksandra Jojlova, Sergei Komarov, Vladimir Fogel, Piotr Galadzhev, Porfiri Podobed.
- LAS MANZANAS REINETAS DE KATKA (*Katka - bumashni raniet*). 2.084 m, Sovkino (Leningrado). 25 dic.  
*Arg.*: M. Borisoglebski, Boris Leonidov; *dir.*: Eduard Johanson, Friedrich Ermler; *ayud.*: Robert Maiman; *tot.*: Ievgeni Mijallov, Andrei Moskvín; *dec.*: Ievgeni Enei.  
*Reparto*: Veronika Buzhinskaia, B. Chernova, Valeri Solovtsov, Iakov Gudkin.
- UNA SEXTA PARTE DEL MUNDO (*Shestaia chast mira*). 1.767 m, Goskino (Kultkino). 31 dic.  
*Dir.*: Dziga Vertov; *ayud.*: Mijail Kaufman; *tot.*: Kaufman, I. Beliakov, Samuel Benderski, P. Zotov, N. Konstantinov, A. Lemberg, N. Strukov, Iakov Tolchan.

1927

- DECEMBRISTAS (*Dekabristi*). 2.740 m, Leningradkino. 8 feb.  
*Arg.*: Pavel Shchegolev, Aleksandr Ivanovski; *dir.*: Ivanovski; *tot.*: Ivan Frolov; *dec.*: Anatoli Arapov.  
*Reparto*: S. Shishko, Gennadi Michurin, Boris Tamarin, V. Maksimov (Alejandro I), I. Boronijín (Nicolás I).

APÉNDICE V

- EL CUARENTA Y UNO (*Sorok pervii*). 1.885 m, Mezhrabpom-Russ. 1º mar.  
*Arg.*: Boris Lavreniov (de su cuento), Boris Leonidov; *dir.*: Iakov Protazanov; *ayud.*: Iuli Raizman; *fot.*: Piotr Iermolov; *dec.*: Sergei Kozlovski.  
*Reparto*: Ada Voitsik, Ivan Koval-Samborski, I. Strauch.
- LA CAÍDA DE LA DINASTÍA ROMANOV (*Padeniie dinasti Romanovij*). 1.700 m, Sovkino. 11 mar.  
*Arg. y dir.*: Ester Shub.
- CAMA Y SOFÁ (*Tretia Meshchanskaia*). 2.025 m, Sovkino (Moscú) 15 mar.  
*Arg.*: Viktor Shklovski, Abram Room; *dir.*: Room; *ayud.*: Sergei Iutkevich; *fot.*: Grigori Giber; *dec.*: Vasili Rajals, Iutkevich.
- MITIA. 1.997 m, VUFKU. 5 abr.  
*Arg.*: Nikolai Erdman; *dir.*: Nikolai Ojlopkov; *fot.*: Marius Goldt; *dec.*: Heinrich Weisenherz.  
*Reparto*: Ojlopkov, Sergei Minin.
- MABUL. 2.700 m, Proletkino y Sovkino. 11 abr.  
*Arg.* (de la novela de Sholom Aleichem): D. Rudenski, V. Popova-Janzhonkova; *dir.*: Ievgeni Ivanov-Barkov; *fot.*: Alphonse Winkler, A. Solodkor, G. Iegiazarov; *dec.*: R. Falk, Dmitri Kolupaiev.  
*Reparto* (del Teatro Colectivo Habima): A. Dziubina, Chechik-Efrati, Benno Schneider, I. Viniar-Kagur.
- GIULLI. 2.060 m, Goskinprom-Georgia. 16 abr.  
*Arg.*: Nikolai Shengelaia, L. Push, Mijail Kalatozov; *dir.*: Push, Shengelaia; *fot.*: Kalatozov; *dec.*: Valerian Sidamon-Eristov.  
*Reparto*: Nata Vachnadze, M. Vardeshvili.
- LA MUCHACHA DE LA CAJA DE SOMBREROS (*Devushka s korobkoi*). 1.650 m, Mezhrabpom-Russ. 19 abr.  
*Arg.*: Valentin Turkin, V. Shershenevich; *dir.*: Boris Barnet; *fot.*: Boris Frantsisson, B. Filshin; *dec.*: Sergei Kozlovski.  
*Reparto*: Anna Sten, Ivan Koval-Samborski, Vladimir Fogel, Serafina Birman, Pavel Pol.
- EL CLUB DE LA GRAN HAZAÑA (*S. V. D.*). 2.100 m, Sovkino (Leningrado). 23 ag.  
*Arg.*: Iuri Tinianov, Iuri Oxman; *dir.*: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *fot.*: Andrei Moskvín; *dec.*: Ievgeni Enei.  
*Reparto*: Piotr Sobolevski, Sergei Gerasimov, Sophie Magarill, Andrei Kostrichkin.
- SU CONOCIDA (*Vasha znakomaia*). 1.800 m, Sovkino (Moscú) 25 oct.  
*Arg.* (de un cuento de Aleksandr Kurs): Kurs, V. Ashmarin, Lev Kuleshov; *dir.*: Kuleshov; *fot.*: Konstantin Kuznetsov; *dec.*: Vasili Rajals, Aleksandr Rodchenko.  
*Reparto*: Aleksandra Jojlova, B. Ferdinandov, Vasilchikov, A. Chelkulaieva.
- EL GRAN CAMINO (*Veliki put*). 2.350 m, Sovkino (Moscú). 6 nov.  
*Arg. y compag.*: Ester Shub.
- DOS DÍAS (*Dva dnia*). 1.724 m, VUFKU. 7 nov.  
*Arg.*: Solomon Lazurin; *dir.*: Grigori Stabovoi; *fot.*: Danilo Demutski; *dec.*: Heinrich Weisenherz; *mús.* (para la versión sonora): B. Liatoshinski.  
*Reparto*: Ivan Zamichkovski, Sergei Minin, I. Gekebush.
- MOSCÚ EN OCTUBRE (*Moskva v Oktjabre*). 2.100 m, Mezhrabpom-Russ. 8 nov.

*Arg.*: Oleg Leonidov; *dir.*: Boris Barnet; *tot.*: Boris Frantsisson, Konstantin Kuznetsov, Iakov Tolchan; *dec.*: Aleksandr Rodchenko.

EL FIN DE SAN PETERSBURGO (*Koniets Sankt-Peterburga*). 2.500 m, Mezhrabpom-Russ. 13 dic.

*Arg.*: Natan Zarji; *dir.*: Vsevolod Pudovkin; *co-dir.*: Mijail Doller; *ayud.*: A. Gendelstein, A. Ledashov, Aleksandr Feinzimmer, V. Strauss; *tot.*: Anatoli Golovnia; *dec.*: Sergei Kozlovski.  
*Reparto*: A. Chistiakov, Vera Baranovskaia, Ivan Chuveliov, V. Obolenski.

MUJERES DE RIAZAN (*Babi riazanskie*). 1.845 m, Sovkino. 13 dic.

*Arg.*: Olga Vishnevskaja, Boris Altschuler; *dir.*: Olga Preobrazhenskaia; *co-dir.*: Ivan Pravov; *tot.*: Konstantin Kuznetsov; *dec.*: Dmitri Kolupaiev.

*Reparto*: Kuzma Iastrebetiski, G. Bobinin, Ielena Maksimova, Emma Tsessarskaia, R. Puzhnaia.

Moscú (*Moskva*). 1.749 m, Kultkino.

*Arg. y dir.*: Mijail Kaufman, Ilia Kopalin; *tot.*: N. Bieliakov, P. Zotov.

KIRA KIRALINA. 2.369 m, VUFKU.

*Arg.* (de la novela de Panait Istrati): N. Plesski, I. Valerskaia; *dir.*: Boris Glagolin; *tot.*: Nikolai Farkash; *dec.*: R. Sharfenberg.  
*Reparto*: Valerskaia, Rubini, Krestinski, Akitov.

1928

TRES AMIGOS Y UN INVENTO (*Dva druga, model i podruga*). 1.815 m, Sovkino. 20 en.

*Arg.*: Aleksei Popov, M. Karostin; *dir.*: Popov; *tot.*: Aleksandr Grinberg, G. Troianski; *dec.*: Viktor Aden.

*Reparto*: S. Lavrentiev, S. Iablokov, Olga Tretiakova, Popov.

EL REMENDÓN PARISIENSE (*Parizhski sapozhnik*). 2.065 m, Sovkino (Leningrado). 7 feb.

*Arg.*: N. Nikitin, Boris Leonidov; *dir.*: Friedrich Ermler; *tot. y dec.*: Ievgeni Mijailov, G. Bushtuiev.

*Reparto*: Veronika Buzhinskaia, Fiodor Nikitin, Valeri Solovtsov, Iakov Gudkin, Varvara Miasnikova.

DON DIEGO Y PELAGEIA. 1.900 m, Mezhrabpom-Russ. 24 feb.

*Arg.*: B. Zorich; *dir.*: Iakov Protazanov; *tot.*: I. Alekseev; *dec.*: Sergei Kozlovski.

*Reparto*: Maria Blumenthal-Tamarina, A. Bikov, B. Mijailov, Mijail Zharov.

EL APETITO VENDIDO (*Prodannii appetit*). 1.992 m, VUFKU. 5 mar.

*Arg.* (de un cuento de Paul Lafargue): Anatoli Marienhof, Nikolai Erdman; *dir.*: Nikolai Ojlopkov; *tot.*: Josif Rona; *dec.*: Heinrich Weisenherz, B. Erdman.

*Reparto*: Ambroi Buchma, M. Tsibulski, Marie Doucemetier.

OCTUBRE. 2.800 m, Sovkino (Moscú y Leningrado). 14 mar.

*Arg. y dir.*: Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov; *ayud.*: Maksim Strauch, Mijail Gomarov, Ilia Trauberg; *tot.*: Eduard Tisse; *ayud. de tot.*: Vladimir Nielsen, Vladimir Popov; *dec.*: Vasili Kovrigin; *mús.* (para las exhibiciones en el extranjero): Edmund Meisel.

*Reparto*: Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kerenski).

APÉNDICE V

- LA CASA EN EL VENTISQUERO NEVADO (*Dom v sugróbaj*). 1.757 m, Sovkino (Leningrado). 23 mar.  
 Arg. (del relato de Zamiatin, "La cueva") y dir.: Friedrich Erm-  
 ler; fot.: Ievgeni Mijailov, G. Bushtuiev; dec.: Ievgeni Enei.  
 Reparto: Valeri Solovtsov, Fiodor Nikitin, Iakov Gudkin.
- ZVENIGORA. 1.799 m, VUFKU. 13 abr.  
 Arg.: Mijail Johansen, Iuri Iurtik; dir.: Aleksandr Dovzhenko;  
 fot.: Boris Zaveliov; dec.: Vasili Krichevski.  
 Reparto: Semion Svashenko, Mikola Nademski, Aleksandr Podo-  
 rozhni.
- UN DOCUMENTO DE SHANGHAI (*Shanjaiski dokument*). 1.700 m, Soiuz-  
 kino. 1º mayo  
 Dir.: Iakov Blioj; fot.: V. Stepanov.
- EL UNDÉCIMO [AÑO] (*Odinnadtsati*). 1.600 m, VUFKU. 15 mayo  
 Arg. y dir.: Dziga Vertov; fot.: Mijail Kaufman; compag.: Ieliza-  
 veta Svilova.
- ENCAJE (*Kruzheva*). 2.100 m, Sovkino. 1º jun.  
 Arg. (de un cuento de M. Kolosov): Sergei Iutkevich, Iuri Gro-  
 mov, Vladimir Legoshin; dir.: Iutkevich; fot.: Ievgeni Schneider;  
 dec.: Viktor Aden.  
 Reparto: Nina Shaternikova, Boris Poslavski, K. Gradopolov, Boris  
 Tenin.
- LA CASA EN LA PLAZA TRUBNAIA (*Dom na Trubnoi*). 1.757 m, Mezhrab-  
 pom-Russ. 4 set.  
 Arg.: B. Zorich, Anatoli Marienhof, V. Shershenevich, Viktor  
 Shklovski, Nikolai Erdman; dir.: Boris Barnet; fot.: Ievgeni Ale-  
 kseiev; dec.: Sergei Kozlovski.  
 Reparto: Vera Maretskaia, Vladimir Fogel, Anna Sudakevich,  
 Ielena Tiapkina, Sergei Komarov.
- EL ÁGUILA BLANCA (*Bielli orel*). 1.850 m, Mezhrabpom-film. 9 oct.  
 Arg. (del cuento de Andreiev, "El gobernador"): Oleg Leonidov,  
 I. Urinov, Iakov Protazanov; dir.: Protazanov; fot.: Piotr Iermolov,  
 B. Filshin; dec.: Isaac Rabinovich.  
 Reparto: Vasili Kachalov, Vsevolod Meyerhold, Anna Sten, Ivan  
 Chuveliuv.
- ELISO. 2.300 m, Goskinprom-Georgia. 23 oct.  
 Arg. (de un tema de Kazbegi): Oleg Leonidov, Sergei Tretiakov,  
 Nikolai Shengelaia; dir.: Shengelaia; fot.: Vladimir Kereselidze;  
 dec.: D. Shavaradnadze.  
 Reparto: I. Mamporiia, Kira Andronikashvili, Kokta Karalashvili.
- EL HEREDERO DE GENGIS-KAN (*Potomok Chingisjana*). 3.092 m, Mezhrab-  
 pom-film. 10 nov.  
 Arg. (de un cuento de I. Novokshonov): Osip Brik; dir.: Vsevolod  
 Pudovkin; ayud.: A. Ledashev, L. Bronstein; fot.: Anatoli Golov-  
 nia; dec.: Sergei Kozlovski, M. Aaronson.  
 Reparto: Valeri Inkizhinov, A. Dedintsev, Anna Sudakevich, V.  
 Tsoppi, Boris Barnet.
- LA RUSIA DE NICOLÁS II Y LEÓN TOLSTOI (*Rossia Nikolaia II i Lev Tols-  
 toi*). 1.700 m, Sovkino (Moscú). 10 nov.  
 Arg. y compag.: Ester Shub.



CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- KATORGA (*Servidumbre penal*). 1.960 m, Gosvoienkino. 27 nov.  
 Arg.: Sergei Iermolinski; dir.: Iuli Raizman; ayud.: Aleksandr Fein-  
 zimmer; fot.: Leonid Kosmatov; dec.: Vasili Komardenkov.  
 Reparto: Vladimir Popov, P. Tamm, Andrei Zhilinski, Boris Lifa-  
 nov, Mijail Ianshin, Vladimir Taskin.
- 1929
- EL HOMBRE CON LA CÁMARA (*Chelovek s kinoapparatom*). 1.830 m, 8  
 VUFKU. 8 en.  
 Arg. y dir.: Dziga Vertov; ayud. de compag.: Ielizaveta Svilova;  
 fot.: Mijail Kaufman.
- ARSENAL. 1.820 m, VUFKU. 25 feb.  
 Arg. y dir.: Aleksandr Dovzhenko; ayud.: Lazar Bodik, A. Klaper;  
 fot.: Danilo Demutski; dec.: Isaac Shpinel, Vladimir Muller; mús.  
 (para las exhibiciones): Igor Belza.  
 Reparto: Semion Svashenko, Mikola Nademski, Ambrosi Buchma,  
 Piotr Masoja.
- LA NUEVA BABILONIA (*Novii Vavilon*). 2.200 m, Sovkino (Leningra-  
 do). 16 mar.  
 Arg. y dir.: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; ayud.: Sergei Ge-  
 rasimov; fot.: Andrei Moskvín, Ievgeni Mijailov; dec.: Ievgeni  
 Enei; mús. (para las exhibiciones): Dmitri Shostakovich.  
 Reparto: Ielena Kuzmina, Piotr Sobolevski, D. Gutman, Sophie  
 Magarill, Gerasimov, Andrei Kostrichkin.
- EL CADÁVER VIVIENTE (*Zhivoi trup*). 2.233 m, Mezhrabpom-film y Pro-  
 metheus (Berlín). 26 mar.  
 Arg. (de un drama de Tolstoi): B. Gusman, Anatoli Marienhof;  
 dir.: Fiodor Otsep; ayud.: A. Gendelstein, L. Bronstein; fot.: Ana-  
 toli Golovnia; dec.: Viktor Simov, Sergei Kozlovski.  
 Reparto: Vsevolod Pudovkin, Maria Jacobini, Gustav Diessl, Na-  
 ta Vachnadze, S. Uralski, Vera Maretskaia, Boris Barnet.
- SABA. 2.100 m, Goskinprom-Georgia. 20 mayo  
 Arg. (sobre una idea de G. Arustanov): A. Aravski, S. Aljazish-  
 vili; dir.: Mijail Chiaureli; fot.: A. Polikevich; dec.: L. Gudiashev-  
 li, D. Kakabidze.  
 Reparto: Sandro Djaliashvili, Veriko Andjaparidze, Eka Chavcha-  
 vadze.
- RANGOS Y GENTES (*Chini i liudi*). 1.770 m, Mezhrabpom-film. 1º oct.  
 Arg. (de tres cuentos de Chejov): Oleg Leonidov, Iakov Protaza-  
 nov; dir.: Protazanov; co-dir.: Mijail Doller; fot.: Konstantin Kuz-  
 netsov; dec.: Vladimir Iegorov.  
 Reparto: Ivan Moskvín, Mijail Tarjanov, Vladimir Iershov, Maria  
 Strelkova, V. Popov.
- TURKSIB. 1.666 m, Vostok-kino. 15 oct.  
 Arg. y dir.: Viktor Turin (con asistencia en el argumento de Ale-  
 ksandr Macheret, Viktor Shklovski, I. Aron); fot.: Ievgeni Slavins-  
 ki, Boris Frantsisson.
- LA VELA NEGRA (*Chiorni parus*). 1.952 m, Sovkino (Leningrado). 15 oct.  
 Arg.: K. Feldman, G. Zelondzhev-Shipov; dir.: Sergei Iutkevich;  
 ayud.: Boris Poslavski; fot.: Z. Martov; dec.: Ievgeni Enei.  
 Reparto: Nina Shaternikova, Poslavski.
- FRAGMENTO DE UN IMPERIO (*Oblomok imperii*). 2.203 m, Sovkino (Le-  
 ningrado). 28 oct.

- Arg.*: Katerina Vinogradskaia, Friedrich Ermler; *dir.*: Ermler; *foto.*: Ievgeni Schneider, G. Bushtuiev; *dec.*: Ievgeni Enei; *mús.* (para las exhibiciones): V. Deshevov.  
*Reparto*: Fiodor Nikitin, Iakov Gudkin, Ludmila Semionova, Valeri Solovtsov, Viacheslav Viskovski.
- LO VIEJO Y LO NUEVO (*Staroe i novoie*). 2.469 m, Sovkino (Moscú) 7 nov.  
*Arg. y dir.*: Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov; *foto.*: Eduard Tisse; *ayud.*: V. Popov; *dec.*: A. Burov, Vasili Kovrigin, Vasili Rajals.  
*Reparto*: Marfa Lapkina, Vasia Buzenkov, Kostia Vasiliev.
- CORREO (*Pochta*). 550 m, Sovkino (Leningrado). 25 nov.  
*Arg.*: Samuel Marshak (de un cuento de niños); *dir. y dec.*: M. Tsejanovski; *ayud.*: I. Druzhinin.
- EL EXPRESO AZUL [EXPRESO DE CHINA] (*Goluboi express*). 1.700 m, Sovkino (Leningrado). 20 dic.  
*Arg.*: L. Ierijonov, Ilia Trauberg; *dir.*: Trauberg; *foto.*: B. Jrennikov, Iuri Stilianudis; *dec.*: Boris Dubrovski-Eshke, Moisei Levin.  
*Reparto*: Sun Bo-yang, Chou Hsi-fan, Chang Kai, Sergei Minin.
- NEURASTENIA (*Bolnie nervi*). 1.635 m, Sovkino.  
*Arg.*: Noah Galkin, L. Sujarebski; *dir.*: Galkin; *foto.*: Aleksandr Ginsburg; *dec.*: Nikolai Akimov.  
*Reparto*: Sergei Minin, I. Iegorova.
- 1930
- EL TRANSPORTE DE FUEGO (*Transport ognia*). 2.106 m, Sovkino (Leningrado). 13 en.  
*Arg.*: Aleksandr Zarji, Josif Heifitz, Aleksandr Ivanov; *dir.*: Ivanov; *foto.*: Aleksandr Ginsburg; *dec.*: Boris Dubrovski-Eshke.  
*Reparto*: Xenia Kliaro, Gleb Kuznetsov, N. Michurin.
- PLAN DE GRANDES OBRAS (*Plan velikij rabot*). 6 actos, Soiuzkino (Leningrado). 6 mar.  
*Arg.*: Vladimir Legoshin; *dir.*: Abram Room; *foto.*: F. Zandberg, V. Solodovnikov; *mús.*: A. Avraamov, N. Malajovski, G. Rimski-Korsakov, N. Timofiev.
- EL FANTASMA QUE NO VOLVERÁ (*Prividenie, kotoroe ne vozvrashchaietsa*). 2.330 m, Sovkino (Moscú). 15 mar.  
*Arg.* (de un cuento de Barbusse): Valentin Turkin; *dir.*: Abram Room; *foto.*: Dmitri Feldman; *dec.*: Viktor Aden.  
*Reparto*: B. Ferdinandov, Olga Zhizneva, Maksim Strauch.
- LA TIERRA (*Zemlia*). 1.704 m, VUFKU. 8 abr.  
*Arg. y dir.*: Aleksandr Dovzhenko; *foto.*: Danilo Demutski; *dec.*: Vasili Krichevski; *mús.* (para las exhibiciones): L. Revutski.  
*Reparto*: Semion Svashenko, Stepan Shkurat, Mikola Nademski, Ielena Maksimova, Piotr Masoja.
- LA FIESTA DE SAN JORGE (*Prazdnik sviatovo Iorgena*). 2.290 m, Mezhrabpom-film.  
*Arg.* (de una novela de Harald Bergstedt) y *dir.*: Iakov Protazanov; *foto.*: Piotr Iermolov; *dec.*: Sergei Kozlovski, Vladimir Balliuzek, Anatoli Arapov.  
*Reparto*: Anatoli Ktorov, Igor Ilinski, Mijail Klimov, Maria Strelkova, I. Arkadin.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- LA TIERRA TIENE SED (*Zemlia zhazhdiet*). 1.816 m, Vostok-kino. 26 oct.  
 Arg.: Sergei Iermolinski; *dir.*: Iuri Raizman; *tot.*: Leonid Kosmatov, F. Timofeiev; *mús.*: Reinhold Glier, S. Riauzov, V. Sokolov (para la versión sonora de 1931).  
*Reparto*: Kira Andronikova, D. Konsovski, N. Sanov.
- HOY (*Sevodnia*). 2.000 m, Soiuzkino (Moscú). 2 nov.  
 Arg.: Ester Shub, Mark Zeitlin; *dir.*: Shub; *tot.*: Iuri Stilianudis, Stepanov.
- PEREKOP. 2.200 m, Ukrainfilm. 3 nov.  
 Arg.: Mokin, Trachtenberg; *dir.*: Ivan Kavaleridze; *tot.*: N. Topchi; *dec.*: G. Dovzhenko.  
*Reparto*: O. Pidlisna, M. Astafiev, V. Kravchenko, Semion Shagaida.
- CIUDADES Y AÑOS (*Goroda i godi*). 1.800 m, Soiuzkino (Leningrado) 11 dic.  
 Arg. (de una novela de Fedin): Natan Zarji, Ievgeni Cherviakov; *dir.*: Cherviakov; *tot.*: Sviatoslav Belaiev, Aleksandr Sigaiev; *dec.*: Semion Menken; *mús.* (para las exhibiciones): Dmitri Astradantsev.  
*Reparto*: Bernhard Goetzke, Ivan Chuveliov, Sophie Magarill, Andrei Kostrichkin.
- SAL PARA SVANETIA (*Sol Svanetii*). 1.500 m, Goskinprom-Georgia. 19 jun.  
 Arg. (sobre una idea de Sergei Tretiaikov) y *dir.*: Mijail Kalatozov; *tot.*: Kalatozov, M. Gegelashvili.
- EL CAMINO DE LOS ENTUSIASTAS (*Put entuziastov*). 1.993 m, Sovkino. (no estrenada)  
 Arg.: Nikolai Ojlopkov, G. Pavliuchenko; *dir.*: Ojlopkov; *ayud.*: Aleksandr Medvedkin; *tot.*: Mijail Vladimírski, Iakov Tolchan, Mijail Gindin; *dec.*: V. Komardenko.  
*Reparto*: N. Sibiriakov, V. Maslatov, V. Panasiuk.

1931

- LA SINFONÍA DEL DONBAS (*Entuziazm*). 2.600 m, Ukrainfilm. 2 abr.  
 Arg. y *dir.*: Dziga Vertov; *tot.*: B. Zeitlin; *mús.*: N. Timofeiev.
- UN PASO A LA VIDA [CAMINO A LA VIDA] (*Putiovka v zhizn*). 3.300 m, Mezhrabpom-film. 19 jun.  
 Arg.: Nikolai Ekk, Aleksandr Stolper, R. Ianushkevich; *dir.*: Ekk; *tot.*: Vasili Pronin; *mús.*: I. Stoliar; *dec.*: I. Stepanov, A. Ievmenenko.  
*Reparto*: I. Kirla, Nikolai Batalov, Mijail Zharov.
- EL DON APACIBLE (*Tijii Don*). 2.160 m, Soiuzkino (Moscú). 14 set.  
 Arg. (de una novela de Sholojov) y *dir.*: Olga Preobrazhenskaia, Ivan Pravov; *tot.*: Dmitri Feldman, B. Epstein; *dec.*: Dmitri Kólupaiev.  
*Reparto*: N. Podgorni, Andrei Abrikosov, Ielena Maksimova, Emma Tsesarskaia.
- SOLA (*Odna*). 2.200 m, Soiuzkino (Leningrado). 10 oct.  
 Arg. y *dir.*: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *tot.*: Andrei Moskvín; *dec.*: Ievgeni Enei; *mús.*: Dmitri Shostakovich; *dir. de sonido*: Leo Arnstam.  
*Reparto*: Ielena Kuzmina, Piotr Sobolevski, Sergei Gerasimov.
- TOMMY. 1.730 m, Mezhrabpom-film. 19 nov.  
 Arg. (del drama de Ivanov, *El tren acorazado 14-69*) y *dir.*: Iakov

APÉNDICE V

Protazanov; fot.: Konstantin Kuznetsov; dec.: Vladimir Iegorov; mús.: A. Shenshin.

MONTAÑAS DORADAS (*Zlatie gori*). 3.585 m, Soiuzkino (Leningrado)

6 nov.

Arg.: A. Mijailovski, V. Nedobrovo, Sergei Iutkevich, Leo Arnstam; dir.: Iutkevich; fot.: I. Martov, Wulf Rappoport, A. Val; dec.: Nikolai Suvorov; mús.: Dmitri Shostakovich.

Reparto: Boris Poslavski, B. Fedosiev, I. Strauch, Boris Tenin, N. Michurin.

ANUSH. 2.216 m, Armenkino.

13 nov.

Arg. (sobre un poema de Ovanes Tumanian) y dir.: Ivan Perestiani; fot.: A. Cui, K. Rodendorff; dec.: Ievgeni Lanceret, Martiros Sarian.

Reparto: N. Arzumanian, L. Aristagesian, L. Isaakian.

¡FUERA DEL PASO! (*Jabarda!*) 1.700 m, Goskinprom-Georgia. 13 dic.

Arg. y dir.: Mijail Chiaureli; fot.: A. Polikevich; dec.: L. Gudiasvili.

Reparto: S. Zarichev, P. Chkoniia, S. Asatiani, O. Vachnadze.

1932

LA CASA DE LOS MUERTOS (*Miortvii dom*). 2.500 m, Mezharabpom-film.

10 abr.

Arg. (de una novela de Dostoievski): Viktor Shklovski, V. Fiodorov; dir.: Fiodorov; fot.: Vasili Pronin; dec.: Vladimir Iegorov; mús.: V. Kriukov.

Reparto: Nikolai Jmeliov (Dostoievski).

EL CLAVO EN LA BOTA.

(no estrenada)

Arg.: A. Bezimenski; dir.: Mijail Kalatozov.

Reparto: Akaki Jorava.

HOMBRES Y OBRAS [OBRAS Y HOMBRES] (*Dela i ljudi*). 2.800 m, Soiuzkino (Moscú).

9 oct.

Arg. y dir.: Aleksandr Macheret; ayud.: Mijail Romm; fot.: Aleksandr Galperin; dec.: Aleksandr Utkin; mús.: Visarion Shebalin, S. Germanov, Nikolai Kriukov.

Reparto: Nikolai Ojlopkov, Viktor Stanitsin, Aleksandr Geirot.

IVÁN 2.800 m, Ukrainfilm.

6 nov.

Arg. y dir.: Aleksandr Dovzhenko; fot.: Danilo Demutski, Iuri Iekelchik, Mijail Glider; dec.: Iuri Jomaza; mús.: Igor Belza, Iuli Meitus, Boris Liatoshinski.

Reparto: Piotr Masoja, Stepan Shkurat, Semion Shakaida.

CONTRAPLANO (*Vstrechnii*). 3.170 m, Rosfilm (Leningrado).

7 nov.

Arg.: Leo Arnstam, D. Del, Friedrich Ermler, Sergei Iutkevich; dir.: Ermler, Iutkevich; co-dir.: Arnstam; ayud.: Boris Poslavski, G. Kazanski, Viktor Eisimont; fot.: I. Martov, Aleksandr Ginsburg, Wulf Rappoport; dec.: Boris Dubrovski-Eshke, N. Pavlov, A. Ushin; mús.: Dmitri Shostakovich.

Reparto: Vladimir Gardin, Maria Blumenthal-Tamarina, T. Gurétskaia, Andrei Abrikosov, Boris Tenin, Poslavski.

UN CASO SIMPLE (*Prostoi sluchai*). 2.633 m, Mezhrabpom-film. 3 dic.

Arg.: Aleksandr Rzheshhevski; dir.: Vsevolod Pudovkin; co-dir.: Mijail Doller; fot.: G. Batalov, Georgi Bobrov; dec.: Sergei Kozlovski. Reparto: A. Baturin, Ievgeniia Rogulina, Aleksandr Chistiakov, A. Bielov.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

UN CANTO SOBRE LOS HÉROES (*Pesn o geroiaj*). 1.500 m, Mezhrabpom-film.

Arg.: Joris Ivens, I. Skliut; dir.: Ivens; ayud.: H. P. J. Marshall; fot.: Aleksandr Shelonkov; mús.: Hanns Eisler.

1933

VEINTISÉIS COMISARIOS (*Dvadzat shest komissarov*). 3.000 m, Azerfilm. 19 feb.

Arg.: Aleksandr Rzheshovski; dir.: Nikolai Shengelaia; co-dir.: S. Kevorkov; fot.: Ievgeni Schneider; dec.: Viktor Aden. Reparto: Vladimir Gardin, Igor Savchenko, K. Gasanov.

SUBRRBIOS [EE. UU. PATRIOTAS] (*Okraina*). 2.700 m, Mezhrabpomfilm. 25 mar.

Arg.: Konstantin Finn (sobre su cuento), Boris Barnet; dir.: Barnet; fot.: M. Kirillov, M. Spiridonov; dec.: Sergei Kozlovski; mús.: Sergei Vasilenko.

Reparto: Ielena Kuzmina, Nikolai Bogoliubov, Mijail Zharov, A. Chistiakov, Sergei Komarov, Hans Klering, Nikolai Kriuchkov.

DESERTOR. 2.661 m, Mezhrabpom-film. 19 set.

Arg.: Nina Agadzhanova, M. Krasnostavski, A. Lazebnikov; dir.: Vsevolod Pudovkin; ayud.: N. Kochetov, Erna Ruttmann, B. Svshnikov; fot.: Anatoli Golovnia, Iuli Fogelman; dec.: Sergei Kozlovski; mús.: Iuri Shaporin.

Reparto: Boris Livanov, Tamara Makarova, Vasili Kovrigin, Judit Glizer, A. Chistiakov.

EL GRAN CONFORMADOR (*Velikii uteshitel*). 2.693 m, Mezhrabpom-film. 17 nov.

Arg. (basado en temas de O. Henry): Aleksandr Kurs, Lev Kuleshov; dir.: dec.: Kuleshov; fot.: Konstantin Kuznetsov; mús.: Z. Feldman.

Reparto: I. Novoseltsev, Konstantin Jojlov (O. Henry), Galina Kravchenko, Andrei Fait, Vasili Kovrigin, Wayland Rudd, Aleksandra Jojlova.

ZAPATOS ROTOS (*Rvani bashmaki*). 2.577 m, Mezhrabpom-film. 17 dic.

Arg. y dir.: Margarita Barskaia; fot.: G. Bobrov, Sergei Gevorkian; dec.: Vladimir Iegorov; mús.: Visarion Shebalin.

1934

LA NOCHE DE SAN PETERSBURGO (*Peterburgskaia noch*). 2.926 m, Soiuz-film (Moscú). 19 feb.

Arg. (de los cuentos de Dostoievski "Noches blancas" y "Netochka Nezvanova"): Serafina Roshal, Vera Stroieva; dir.: Grigori Roshal, Stroieva; fot.: Dmitri Feldman; dec.: Isaac Shpinel, P. Beitner; mús.: Dmitri Kabalevski.

Reparto: Boris Dobronravov, Anatoli Goriunov, Ksenia Tarasova, Lev Fenin, Lubov Orlova.

EL TENIENTE KIZHE [EE. UU.: EL ZAR QUIERE DORMIR] (*Poruchik Kizhe*). 2.370 m, Belgoskino. 7 mar.

Arg.: Iuri Tinianov (de su cuento); dir.: Aleksandr Peinzimmer; fot.: Abram Kaltsati; dec.: P. Snopkov, V. Kartashov; mús.: Sergei Prokofiev.

Reparto: Mijail Ianshin (Pablo I), Erast Garin, Sophie Magarill.

TEMPESTAD (*Groza*). 2.607 m, Soiuzfilm (Leningrado). 25 mar.

Arg. (de un drama de Ostrovski) y dir.: Vladimir Petrov; fot.: Via-

APÉNDICE V

- cheslav Gardanov; *dec.*: Nikolai Suvorov; *mús.*: Vladimir Shcherbachov.  
*Reporto*: Alla Tarasova, Ivan Chuvelov, Mijail Tarjanov, Varvara Massalitinova, I. Zarubina, Mijail Zharov.
- ACORDEÓN (*Garmon*). 1.800 m, Mezhrabpom-film. 26 jun.  
*Arg.*: A. Zharov, Igor Savchenko; *dir.*: Savchenko; *co-dir.*: Ievgeni Schneider; *tot.*: Schneider, Iuli Fogelman; *dec.*: V. Jmeliova; *mús.*: Sergei Pototski.  
*Reporto*: P. Savin, Zoia Fiodorova, Savchenko.
- EL CUENTO DEL ZAR DURANDA (*Skazka o Durandaie*). 1.000 m, Mezhrabpom-film.  
*Arg.*: Aleksandr Kurs; *dir.* y *dec.*: V. Vano (Ivanov), V. Brumberg, Z. Brumberg; *mús.*: Anatoli Aleksandrov.
- BOLA DE SEBO (*Pishka*). 1.893 m, Mosfilm. 15 set.  
*Arg.* (de un cuento de Maupassant) y *dir.*: Mijail Romm; *tot.*: Boris Volchok; *dec.*: Isaac Shpinel, P. Beitner.  
*Reporto*: Galina Sergeieva, Anatoli Goriunov, Andrei Fait, Faina Ranevskaia.
- CANTO SOBRE LA FELICIDAD (*Pesnia o s'chastie*). 2.400 m, Vostokfilm. 1º oct.  
*Arg.*: G. Jolmski; *dir.*: Mark Donskoi, Vladimir Legoshin; *tot.*: N. Ushakov; *dec.*: Semion Menken; *mús.*: G. Lobachev; *supervisión*: Sergei Iutkevich.  
*Reporto*: Ianina Zheimo, Boris Tenin, Vladimir Gardin.
- LA REVUELTA DE LOS PESCADORES (*Vostaniie ribakov*). 2.670 m, Mezhrabpom-film.  
*Arg.* (de una novela de Anna Seghers): Georgi Grebner; *dir.*: Erwin Piscator; *tot.*: Piotr Iermolov, M. Kirillov; *dec.*: Vladimir Kaplunovski; *mús.*: F. Sabo, V. Ferre, N. Chemberzhi.  
*Reporto*: Aleksei Diki, Emma Tsesarskaia, Vera Ianukova.
- LA ÚLTIMA MASCARADA (*Posledni maskarad*). 2.700 m, Goskinprom-Georgia. 25 oct.  
*Arg.* y *dir.*: Mijail Chiaureli; *tot.*: A. Polikevich; *dec.*: Valerian Sidamon-Eristov; *mús.*: G. Kiladze.  
*Reporto*: Sandro Djaliashvili, D. Tzerodze, Mijail Gelovani, Nata Vachnadze.
- LAS TRES CANCIONES DE LENIN (*Tri pesni o Leninie*). 1.873 m, Mezhrabpom-film. 1º nov.  
*Arg.* y *dir.*: Dziga Vertov; *tot.*: D. Surenski, Mark Magidson, Bentzion Monastirski; *mús.*: Iuri Shaporin.
- CHAPATIEV. 2.600 m, Lenfilm. 7 nov.  
*Arg.* (sobre materiales de Dmitri Furmanov y A. Furmanova) y *dir.*: Sergei y Georgi Vasiliev; *tot.*: Aleksandr Sigaiev, A. Ksenofontov; *dec.*: I. Majlis; *mús.*: Gavril Popov.  
*Reporto*: Boris Babochkin, B. Blinov, Leonid Kmit, Varvara Miasnikova, Illarion Pevtsov, Stepan Shkurat, Boris Chirkov.
- ALEGRES COMPAÑEROS [JAZZ COMEDY] (*Vesiolie rebiata*). 2.577 m, Mosfilm. 25 dic.  
*Arg.*: Grigori Aleksandrov, V. Mass, Nikolai Erdman; *dir.*: Aleksandrov; *tot.*: Vladimir Nilsen; *dec.*: Aleksandr Utkin; *mús.*: Isaac Dunaeovski.  
*Reporto*: Leonid Utiosov, Lubov Orlova, Maria Strelkova, Ielena Tiapkina.

1935

- LA JUVENTUD DE MÁXIMO** (*Iunost Maksima*). 2.678 m, Lenfilm. 27 en.  
Arg. y dir.: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; fot.: Andrei Moskvín; dec.: Ievgeni Enei; mús.: Dmitri Shostakovich.  
Reparto: Boris Chirkov, Stepan Kaiukov, Valentina Kibardina, Mijail Tarjanov.
- LADRONES** (*Stiazhateli*). 1.819 m, Mosfilm. 2 mar.  
Arg. y dir.: Aleksandr Medvedkin; fot.: G. Troianski; dec.: Aleksandr Utkin.  
Reparto: P. Zinoviev, Ielena Iegorova, V. Uspenski.
- UN NUEVO GULLIVER** (*Novii Gulliver*). 2.200 m, Mosfilm. 25 mar.  
Arg. (sobre un tema de Swift): Grigori Roshal, Aleksandr Ptushko; dir.: Ptushko; fot.: N. Renkov; dec.: I. Schwetz, Sara Mokil; mús.: Lev Schwartz.
- CAMPESINOS** (*Krestianie*). 3.100 m, Lenfilm. 7 abr.  
Arg.: Mijail Bolshintsov, V. Portnov, Friedrich Ermiler; dir.: Ermiler; fot.: Aleksandr Ginsburg; dec.: Nikolai Suvorov; mús.: Venedikt Pushkov.  
Reparto: Nikolai Bogoliubov, A. Petrov, Ielena Iunger, Boris Poslavski, Vladimir Gardin, Ielena Korchagina-Aleksandrovskaja.
- AVIADORES** (*Liotchiki*). 2.200 m, Mosfilm. 25 abr.  
Arg.: Aleksandr Macheret, Iuri Olesha; dir.: Iuli Raizman; co-dir.: G. Levkoiev; fot.: Leonid Kosmatov; dec.: G. Grivtsov; mús.: Nikolai Kriukov.  
Reparto: Boris Shchukin, I. Melnikova, A. Chistiakov, Ivan Koval-Samborski.
- PEPO**. 2.338 m, Armenkino. 15 jun.  
Arg. (de una obra teatral de Sundukian) y dic.: Amo Bek-Nazarov; fot.: Dmitri Feldman; dec.: Valerian Sidamon-Eristov, S. Safarian; mús.: Aram Jachaturian.  
Reparto: Grachia Nersesian, Asmik, Tatiana Majmurian, David Malian, Avet Avetisian.
- AEROGRAFO** [EE. UU.: FRONTERA]. 2.296 m, Mosfilm y Ukrainfilm. 6 nov.  
Arg. y dir.: Aleksandr Dovzhenko; ayud.: Iulia Solntseva, S. Kevorkov; fot.: Eduard Tisse, Mijail Gindin; dec.: Aleksandr Utkin, V. Panteleiev; mús.: Dmitri Kabalevski.  
Reparto: Semion Shagaida, Stepan Shkurat, Boris Dobronravov, Sergei Stoliarov.

1936

- AMIGAS** (*Podrugi*). 2.611 m, Lenfilm. 19 feb.  
Arg. y dir.: Leo Arnstam; co-dir. y dec.: Moisei Levin; fot.: Wulf Rappoport, A. Shafran; mús.: Dmitri Shostakovich; supervisión: Sergei Iutkevich.  
Reparto: Ianina Zheimo, Zoia Fiodorova, I. Zarubina, Boris Chirkov, Boris Babochkin.
- LOS SIETE AUDACES** (*Semero smelij*). 2.531 m, Lenfilm. 4 mar.  
Arg.: Iuri German, Sergei Iudkevich; dir.: Gerasimov; co-dir. y dec.: A. Bosulaiev; fot.: V. Velichko; dec.: V. Semionov; mús.: Venedikt Pushkov.  
Reparto: Nikolai Bogoliubov, Tamara Makarova, I. Novoseltsev, Oleg Zhakov, Piotr Aleinikov.

APÉNDICE V

NOSOTROS LOS DE KRONSTADT (*Mi iz Kronstadta*). 2.655 m, Mosfilm. 20 mar. Arg.: Vsevolod Vishnevski; dir.: Iefim Dzigan; co-dir.: G. Berenko; fot.: N. Naumov-Strazh; dec.: Vladimir Iegorov; mús.: Nikolai Kriukov.

Reparto: Vasili Zaichikov, Grigori Bushuiev, Oleg Zhakov, Raisa Iesipova, P. Kirilov.

POR EL AZUL DE LOS MARES (*U samovo sinevo moria*). 1.963 m, Azerkino y Mezhrabpom-film.

Arg.: Klimenti Mintz; dir.: Boris Barnet; co-dir.: S. Mardanov; fot.: M. Kirilov, M. Mustafaiev; dec.: Viktor Aden, Sergei Kozlovski; mús.: Sergei Pototski.

Reparto: Lev Sverdlin, Nikolai Kriuchkov, Ielena Kuzmina.

YO AMO (*Ia liubliu*). 2.125 m, Ukrainfilm. 9 mayo

Arg.: Aleksandr Avdietenko (de su novela); dir.: Leonid Lukov; fot.: I. Shekker; dec.: Mauritz Umanski; mús.: Shishov.

Reparto: Vladimir Gardin, Ivan Chuveliov, Aleksandr Chistiakov, Gulia Koroleva, Natalia Uzhvi.

GRUNIA KORNAKOVA [RUISEÑOR, PEQUEÑO RUISEÑOR]. 2.884 m, Mezhrabpom-film. 11 jun.

Arg.: Nikolai Ekk; dir.: Ekk; fot. en colores: Fiodor Provorov; dec.: I. Stepanov; mús.: I. Stoliar.

Reparto: Valentina Ivashova, Ielena Maksimova, V. Atalov, A. Korsakov.

HIVO DE MOCOLIA (*Sin Mongolii*). Lenfilm. 17 jul.

Arg.: B. Lapin, Lev Slavin, Z. Jatzrevin; dir.: Ilija Trauberg; co-dir.: R. Suslovich; fot.: M. Kaplan, V. Levitin, E. Shtirtskober; dec.: I. Vuskovich; mús.: Isaac Rabinovich, E. Grikurov.

BUSCADORES DE FELICIDAD (*Iskateli s'chastia*). 2.330 m, Sovietskaia Bie-lorus. 25 set.

Arg.: Johann Zeltzer, G. Kobets; dir.: V. Korsh-Sablin; co-dir.: I. Shapiro; fot.: B. Riabov, K. Pogodin; dec.: V. Pokrovski; mús.: Isaac Dunaievski.

Reparto: Maria Blumenthal-Tamarina, Veniamin Zuskin.

GENERACIÓN DE CONQUISTADORES (*Pokoleniie pobeditelei*). 3.004 m, Mosfilm. 5 nov.

Arg. (sobre una idea de Arosev): Serafina Roshal, Vera Stroiieva; dir.: Stroiieva; fot.: Leonid Kosmatov, N. Vlasov; dec.: Isaac Shpinel, A. Zharenkov; mús.: Nikolai Kriukov.

Reparto: Boris Shchukin, Nikolai Jmeliov, Ksenia Tarasova, Vera Maretskaia, Nikolai Plotnikov.

1937

SIN DOTE (*Bespridannitsa*). 2.392 m, Mezhrabpom-film. 26 en.

Arg. (de un drama de Ostrovski): Vladimir Schweitzer, Iakov Protazanov; dir.: Protazanov; fot.: Mark Magidson; dec.: Anatoli Arapov, S. Kuznetsov.

Reparto: Nina Alisova, Mijail Klimov, Anatoli Ktorov, Boris Tenin, Olga Pizhova.

LA ÚLTIMA NOCHE (*Poslednaia noch*). 2.700 m, Mosfilm. 2 feb.

Arg.: Ievgeni Gabrilovich, Iuli Raizman; dir.: Raizman; co-dir.: Dmitri Vasiliev; fot.: Dmitri Feldman; dec.: Aleksandr Utkin; compag.: G. Shirokov; mús.: A. Veprik.

Reparto: I. Peltser, M. Iarotskaia, Nikolai Dorojin, A. Konsovski.



CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- EL DIPUTADO DEL BÁLTIICO** (*Deputat Baltiki*). 2.628 m, Lenfilm. 27 mar.  
 Arg.: D. Del, Aleksandr Zarji, Leonid Rajmanov, Josif Heifits; *dir.*: Zarji, Heifits; *tot.*: M. Kaplan; *dec.*: Nikolai Suvorov, V. Kaliagin; *mús.*: N. Timofeiev.  
*Reparto*: Nikolai Cherkasov, M. Domasheva, Boris Livanov, Oleg Zhakov, A. Melnikov.
- EL TRECE** (*Trinadtsat*). 2.355 m, Mosfilm. 8 mayo  
 Arg.: I. Prut, Mijail Romm; *dir.*: Romm; *tot.*: Boris Volchok; *dec.*: Vladimir Iegorov, M. Kariakin, A. Nikulin; *mús.*: Anatoli Aleksandrov.  
*Reparto*: I. Novoseltsev, Ielena Kuzmina, A. Chistiakov, Andrei Fait, Piotr Masoja.
- ARSEN**. 2.579 m, Goskinprom-Georgia. 20 mayo  
 Arg.: A. Shanshiashvili (de su drama); Mijail Chiaureli; *dir.*: Chiaureli; *tot.*: Aleksandr Digmelov; *dec.*: I. Gamrekeli, T. Abakeliia; *mús.*: G. Kiladze.  
*Reparto*: Spartak Bagashvili, Nata Vachnadze, B. Gamrekeli, N. Chjeidze, Ivan Perestiani.
- LA VUELTA DE MÁXIMO** (*Vozvrashcheniie Maksima*). 3.082 m, Lenfilm. 23 mayo  
 Arg.: Grigori Kozintsev, Lev Slavin, Leonid Trauberg; *dir.*: Kozintsev, Trauberg; *tot.*: Andrei Moskvín; *dec.*: Ievgeni Enei; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: Boris Chirkov, Valentina Kibardina, Aleksandr Zrazhevski, A. Kuznetsov, Mijail Zharov, Vasili Vanin, A. Chistiakov.
- PEDRO I** (*Piotr I*): Primera parte. 2.815 m, Lenfilm. 31 ag.  
 Arg.: Aleksei Tolstoi, Vladimir Petrov; *dir.*: Petrov; *tot.*: Viacheslav Gardanov, Vladimir Iakovlev; *dec.*: Nikolai Suvorov; *mús.*: Vladimir Shcherbachov.  
*Reparto*: Nikolai Simonov, Alla Tarasova, Nikolai Cherkasov, Mijail Zharov, Mijail Tarjanov, I. Zarubina.
- LENIN EN OCTUBRE** (*Lenin v Oktiabre*). 3.034 m, (recompaginada en 1956), Mosfilm. 7 nov.  
 Arg.: Aleksei Kapler; *dir.*: Mijail Romm; *co-dir.*: Dmitri Vasiliev; *tot.*: Boris Volchok; *dec.*: Boris Dubrovski-Eshatke; *mús.*: Anatoli Aleksandrov.  
*Reparto*: Boris Shchukin, Nikolai Ojlopkov, Vasili Vanin, I. Golshat (Stalin).
- BLANCA VELA SOLITARIA** (*Bieleiet parus odinoki*). 2.371 m, Soiuzdetfilm. 25 nov.  
 Arg.: Valentin Kataiev (de su novela); *dir.*: Vladimir Legoshin; *tot.*: Bentsion Monastirski, G. Garibian; *dec.*: Vladimir Kaplunovski, S. Kuznetsov; *mús.*: M. Rauchberger.  
*Reparto*: Igor But, Boris Runge, A. Melnikov, I. Peltser, A. Chekaevski.
- 1938
- DÍAS DE VOLOCHAEVSK** (*Volochaevskíie dni*). 3.066 m, Lenfilm. 20 en.  
 Arg. y *dir.*: Sergei y Georgi Vasiliev; *tot.*: Aleksandr Sigaiev, Apollinari Dudko; *dec.*: I. Rivosh, I. Zablotski; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: Nikolai Dorojin, Varvara Miasnikova, Lev Sverdlin, B. Blinov, Boris Chirkov.

APÉNDICE V

- UN GRAN CIUDADANO (*Veliki grazhdanin*): Primera parte, 3.211 m, Lenfilm. 13 feb.  
 Arg.: Mijail Bleitman, Mijail Bolshintsov, Friedrich Ermler; dir.: Ermler; fot.: Arkadi Kaltsati; dec.: Nikolai Suvorov, A. Wechsler, Semion Menken; mús.: Dmitri Shostakovich.  
 Reparto: Nikolai Bogoliubov, Ivan Bersenev, Oleg Zhakov, Aleksandr Zrazhevski.
- LA NOVIA RICA (*Bogataia nevesta*): 2.675 m, Ukrainfilm. 2 mar.  
 Arg.: Ievgeni Pomeshchikov; dir.: Ivan Piriev; fot.: Vladimir Okulich; dec.: Maia Simashkevich; mús.: Isaac Dunaievski.  
 Reparto: Marina Ladinina, Anna Dmoyovskaia, Boris Bezgin, Ivan Liubeznov.
- VOLGA VOLGA. 2.867 m, Mosfilm. 24 abr.  
 Arg.: Grigori Aleksandrov, M. Volpin, Nikolai Erdmann; dir.: Aleksandrov; dec.: G. Gritsov, M. Kariakin, K. Iefimov; mús.: Isaac Dunaievski.  
 Reparto: Liubov Orlova, Igor Ilinski, V. Volodin.
- KOMSOMOLK. 2.954 m, Lenfilm. 1º mayo  
 Arg.: Z. Markina, M. Vitujnovski, Sergei Gerasimov; dir.: Gerasimov; fot.: Aleksandr Ginsburg; dec.: V. Semionov; mús.: Venedikt Pushkov.  
 Reparto: I. Novoseltsev, Tamara Makarova, Nikolai Kriuchkov, S. Krilov.
- LA NIÑEZ DE GORKI (*Detstvo Gorkovo*). 2.753 m, Soiuzdetfilm. 18 jun.  
 Arg. (sobre las memorias de Gorki): I. Gruzdev, Mark Donskoi; dir.: Donskoi; fot.: Piotr Iermolov; dec.: I. Stepanov; mús.: Lev Schwartz.  
 Reparto: Aleksei Liarski, Varvara Massalitinova, M. Troianovski, Daniel Sagal.
- EL oso (*Medved*). 1.236 m, Belgoskino. 11 jul.  
 Arg. (de un vodevil de Chejov) y dir.: Isidor Annenski; fot.: Ievgeni Shapiro; dec.: L. Putievskaia; mús.: V. Zhelobinski.  
 Reparto: Mijail Zharov, Olga Androvskaia, I. Peltser.
- VICTORIA (*Pobeda*). 2.325 m, Mezhrabpom-film y Mosfilm. 15 jul.  
 Arg.: Natan Zarji (revisado por Vsevolod Vishnevski); dir.: Vsevolod Pudovkin, Mijail Doller; fot.: Anatoli Golovnia; ayud. de fot.: Sergei Urusevski; dec.: V. Ivanov, V. Kamski; mús.: Iuri Shaporin.  
 Reparto: V. Soloviov, A. Zubov, Ielena Korchagina-Aleksandrovskaia.
- EL PROFESOR MAMLOCK. 2.867 m, Lenfilm. 5 set.  
 Arg.: Friedrich Wolff (de su obra teatral); Adolf Minkin, Herbert Rappoport; dir.: Minkin, Rappoport; fot.: G. Filatov; dec.: P. Betaki; mús.: I. Kochurov, N. Timofeiev.  
 Reparto: Sergei Mezhinski, Oleg Zhakov, Nina Shaternikova, Vasilii Merkuriev.
- EL HOMBRE CON UN ARMA (*Chelovek s ruzhiom*). 2.800 m, Lenfilm. 1º nov.  
 Arg.: Nikolai Pogodin; dir.: Sergei Iutkevich; co-dir.: P. Armand, M. Itina; fot.: I. Martov, G. Maksimov; dec.: Aleksandr Black; mús.: Dmitri Shostakovich.  
 Reparto: Boris Tenin, Maksim Strauch (Lenin), Zoia Fiodorova, Vladimir Lukin, Mark Bernes.
- ALEJANDRO NEVSKI. 3.044 m, Mosfilm. 1º dic.  
 Arg.: Piotr Pavlenko, Sergei Eisenstein; dir.: Eisenstein, Dmitri Va-

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

siliev; fot.: Eduard Tisse; dec.: Isaac Shpinel, N. Soloviov, K. Ieli-seiev; mús.: Sergei Prokofiev.  
 Reparto: Nikolai Cherkasov, Nikolai Ojlopkov, Andrei Abrikosov, Valentina Ivashova, Dmitri Orlov, Vladimir Iershov, Varvara Massalitinova.

1939

LA FAMILIA OPPENHEIM (*Semia Oppenheim*). 2.823 m, Mosfilm. 5 en.  
 Arg. (de una novela de Feuchtwanger): Serafima Roshal; dir.: Grigori Roshal; fot.: Leonid Kosmatov; dec.: Isaac Shpinel; mús.: Nikolai Kriukov.  
 Reparto: Vladimir Balashov, Josif Tolchanov, Ada Voitsik, Nikolai Plotnikov, Solomon Mijoels.

AMANGELDI. 2.294 m, Lenfilm. 25 en.  
 Arg.: Vsevolod Ivanov, Gabit Musrepov; dir. y dec.: Moisei Levin; Reparto: E. Umurzakov, Shara Zhandarbekova.

EL LADO DE VIBORG (*Viborgskaia storona*). 3.276 m, Lenfilm. 2 feb.  
 Arg. y dir.: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; fot.: Andrei Moskvín, G. Filatov; dec.: V. Vlasov; mús.: Dmitri Shostakovich.  
 Reparto: Boris Chirkov, Valentina Kibardina, Natalia Uzhvi, Mijail Zharov, A. Chistiakov, Iuri Tolubeiev, Maksim Strauch (Lenin), Mijail Gelovani (Stalin).

PEDRO I (*Piotr I*): Segunda parte. 3.423 m, Lenfilm. 7 mar.  
 Arg.: Aleksei Tolstoi, Vasili Petrov, N. Leshchenko; dir.: Petrov; co-dir.: S. Bartenev; fot.: Vladimir Iakovlev; dec.: Nikolai Suvorov, V. Kallagin; mús.: Vladimir Shcherbachov.  
 Reparto: Nikolai Simonov, Alla Tarasova, Nikolai Cherkasov, Mijail Zharov, Mijail Tarjanov, I. Zarubina.

ENTRE EL PUEBLO [EN EL MUNDO]. (*V liudiaj*). 2.730 m, Soiuzdetfilm. 31 mar.  
 Arg. (sobre las memorias de Gorki): Ilia Gruzdev; dir.: Mark Donskoi; fot.: Piotr Iermolov; dec. I. Stepanov; mús.: Lev Schwartz.  
 Reparto: Aleksei Liarski, Varvara Massalitinova, Mijail Troianovski.

LENIN EN 1918 (*Lenin v 1918 godu*). 3.677 m, Mosfilm. 7 abr.  
 Arg.: Aleksei Kapler, Tatiana Zlatogorova; dir.: Mijail Romm; fot.: Boris Volchok; dec.: Boris Dubrovski-Eshke, V. Ivanov; mús.: Nikolai Kriukov.  
 Reparto: Boris Shchukin, Mijail Gelovani, Nikolai Cherkasov (Gorki), Nikolai Bogoliubov (Voroshilov), Nikolai Ojlopkov, Vasili Vanin.

SHCHORS. 3.850 m, Estudio Kiev. 1º mayo  
 Arg. y dir.: Aleksandr Dovzhenko; co-dir.: Iulia Solntseva; ayúd.: Lazar Bodik; fot.: Iuri Iekelchik; dec.: Mauritz Umanski; mús.: Dmitri Kabalevski.  
 Reparto: Ievgeni Samoilov, Ivan Skuratov, Hans Klering.

EL HOMBRE ENFUNDADO (*Chelovek v futliare*). 3.608 m, Sovietskaia Bielorus. 25 mayo  
 Arg. (de un cuento de Chejov) y dir.: Isidor Annenski; fot.: I. Shapiro; dec.: L. Putievskaja; mús.: A. Golubentsov.  
 Reparto: Nikolai Jmeliov, Mijail Zharov, Olga Androvskaia, Vladimir Gardin.

CONDUCTORES DE TRACTOR (*Traktoristi*). 3.200 m, Mosfilm y Estudio Kiev. 3 jul.

- Arg.*: Ievgeni Pomeschchikov; *dir.*: Ivan Piriev; *tot.*: Aleksandr Galperin; *dec.*: Vladimir Kaplunovski; *mús.*: hermanos Pokrass.  
*Reparto*: Marina Ladinina, Nikolai Kriuchkov, Boris Andreiev, Piotr Aleinikov, Stepan Kaiukov.
- ESPAÑA (*Ispaniia*). 20 jul.  
*Arg.*: Vsevolod Vishnevski; *dir. y compag.*: Ester Shub.
- JINETES [EE. UU.: BRIGADA DE GUERRILLA] (*Vsadniki*). 2.592 m, Estudio Kiev. 29 jul.  
*Arg.*: V. Pavlovski; *dir.*: Igor Savchenko; *co-dir.*: A. Golovanov; *tot.*: Vladimir Okulich; *dec.*: M. Simashkevich; *mús.*: Sergei Pototski.  
*Reparto*: Lev Sverdlin, Piotr Masoja, Stepan Shkurat, Ielena Kuzmina, Leonid Kmit.
- UNA NOCHE EN SETIEMBRE (*Noch v Sentiabre*). 2.916 m, Mosfilm. 16 oct.  
*Arg.*: I. Chekin; *dir.*: Boris Barnet; *tot.*: N. Naumov-Strazh; *dec.*: Vladimir Balliuzek; *mús.*: V. Iurovski.  
*Reparto*: E. Abjaidze (Ordjonikidze), Nikolai Kriuchkov, Daniel Sagal, Zoia Fiodorova.
- MININ I POZHARSKI. 3.647 m, Mosfilm. 3 nov.  
*Arg.*: Viktor Shklovski; *dir.*: Vsevolod Pudovkin, Mijail Doller; *tot.*: Anatoli Golovnia, Tamara Lobova; *dec.*: Aleksandr Utkin, K. Iefimov; *mús.*: Iuri Shaporin.  
*Reparto*: Boris Livanov, Aleksandr Janov, Boris Chirkov, Lev Sverdlin, Anatoli Goriunov.
- UN GRAN CIUDADANO (*Velikii grazhdanin*): Segunda parte. 3.640 m, Lenfilm. 27 nov.  
*Arg.*: Mijail Bleiman, Mijail Bolshintsov, Friedrich Ermler; *dir.*: Ermler; *tot.*: Arkadi Kaltsati; *dec.*: Semion Menken; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: Nikolai Bogoliubov, Oleg Zhakov, Ivan Bersenev, Boris Poslavski, Iuri Tolubeiev.
- MAESTRO (*Uchitel*). 2.909 m, Lenfilm. 10 dic.  
*Arg. y dir.*: Sergei Gerasimov; *tot.*: Vladimir Iakovlev; *dec.*: V. Semionov; *mús.*: Venedikt Pushkov.  
*Reparto*: Boris Chirkov, Tamara Makarova, P. Volkov, L. Shebalina.
- 1940
- UNA GRAN VIDA (*Bolshaiia zhizn*): Primera parte. 2.677 m, Estudio Kiev. 4 feb.  
*Arg.*: Pavel Nilin (de su novela); *dir.*: Leonid Lukov; *tot.*: Ivan Shekker; *dic.*: S. Zaritski; *mús.*: Nikita Bogoslovski.  
*Reparto*: I. Peltzer, Boris Andreiev, Piotr Aleinikov, I. Novoselsov, Stepan Kaiukov, Piotr Masoja.
- MIEMBRO DEL GOBIERNO [EE. UU.: GRAN COMIENZO] (*Chlen pravitelstva*). 2.912 m, Lenfilm. 8 mar.  
*Arg.*: Katerina Vinogradskaia; *dir.*: Aleksandr Zarji, Josif Heifits; *tot.*: Aleksandr Ginsburg; *dec.*: O. Pchelnikova, V. Kaliagin; *mús.*: N. Timofeiev.  
*Reparto*: Vera Maretskaia, Vasili Vanin, P. Nazarov, Vasili Merkuriev.
- MIS UNIVERSIDADES (*Moi universiteti*). 2.813 m, Soiuzdetfilm. 27 mar.  
*Arg.* (sobre las memorias de Gorki): Iliia Gruzdev, Mark Donskoi;

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- dir.*: Donskoi; *tot.*: Piotr Iermolov; *dec.*: I. Stepanov; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: I. Valbert, Stepan Kaiukov, Nikolai Dorojin, Lev Sverdlin.
- LA LÍNEA MANNERHEIM (*Liniia Mannerheim*). 27 abr.  
*Dir.*: Vasili Belaiev; *tot.*: Vladimir Ieshurin, Solomon Kogan, Georgi Simonov, Sergei Fomin, Philip Pechul.
- TIERRA VIRGEN (*Podniataia tzelina*). 3.236 m, Mosfilm. 5 mayo  
*Arg.*: Mijail Sholojov (sobre su novela); Sergei Iermolinski; *dir.*: Iuli Raizman; *tot.*: Leonid Kosmatov; *dec.*: Vladimir Iegorov, M. Tiunov, V. Kamski; *mús.*: Iuri Sviridov.  
*Reparto*: Boris Dobronravov, M. Bolduman, S. Blinnikov, G. Belov, A. Jojlov.
- LIBERACIÓN (*Osvobozhdeniie*). 1.720 m, Estudio Kiev. 25 ag.  
*Dir.*: Aleksandr Dovzhenko; *co-dir.*: Iulia Sointseva; *ayud.*: Lazar Bodik; *tot.*: Iuri Iekelchik, G. Aleksandrov, I. Tamarski, Nikolai Bikov; *mús.*: Liatoshinski.
- UNA HISTORIA MUSICAL (*Muzikalnaia istoriia*). 2.284 m, Lenfilm. 24 set.  
*Arg.*: Ievgeni Petrov, G. Munblit; *dir.*: Aleksandr Ivanovski, Herbert Rappoport; *tot.*: Arkadi Kaltsati, M. Rotinov; *dec.*: S. Mandel.  
*Reparto*: Zoia Fiodorova, Sergei Lemeshev, Nikolai Konovalov, Erast Garin.
- HERMANO DE UN HÉROE (*Brat geroia*). 8 actos, Soiuzdetfilm. 7 nov.  
*Arg.*: Lev Kassil (de su cuento); *dir.*: Mark Donskoi; *tot.*: I. Malov; *dec.*: N. Valerianov; *mús.*: A. Lepin.  
*Reparto*: Nikolai Kriuchkov, L. Mirski, L. Dranovskaia.
- UN DÍA EN UN NUEVO MUNDO (*Den novovo mira*). Estudio Central de Noticiarios. 7 dic.
- IÁKOV SVERDLOV. 3.604 m, Soiuzdetfilm. 12 dic.  
*Arg.* (sobre la obra teatral de B. Levin y Piotr Pavlenko): D. Dell, Sergei Iutkevich, M. Itina; *dir.*: Iutkevich; *co-dir.*: Itina; *tot.*: I. Martov; *dec.*: Vladimir Kaplunovski, G. Rozhalin.  
*Reparto*: Leonid Liubashevski, Pavel Kadochnikov (Gorki y Lenka), Nikolai Kriuchkov, Nikolai Ojlopkov (Shaliapin).
- 1941
- SUVÓROV. 2.948 m, Mosfilm. 23 en.  
*Arg.*: Georgi Grebner, H. Ravich; *dir.*: Vsevolod Pudovkin, Mijail Doller; *tot.*: Anatoli Golovnia, Tamara Lobova; *dec.*: Vladimir Iegorov, K. Iefimov; *mús.*: Iuri Shaporin.  
*Reparto*: Nikolai Cherkasov-Sergeiev, A. Iachnitski (Pablo I), Aleksandr Janov, Vsevolod Aksionov, Mijail Astangov.
- SALAVAT IULÁIEV. 2.098 m, Soiuzdetfilm. 21 feb.  
*Arg.*: S. Zlobin, G. Spevak; *dir.*: Iakov Protazanov; *tot.*: Aleksandr Shelenkov; *dec.*: V. Ladiagin, S. Kuznetsov, S. Voronikov; *mús.*: Aram Jachaturian.  
*Reparto*: Arslan Muboriakov, M. Bolduman (Pugachov) Nikolai Kriuchkov.
- VALERI CHKALOV [Título en EE. UU.: ALAS DE VICTORIA]. 2.783 m, Lenfilm. 12 mar.  
*Arg.*: Georgi Baidukov, D. Tarasov, Boris Chirskov; *dir.*: Mijail Kalatozov; *tot.*: Aleksandr Ginsburg; *dec.*: Aleksandr Black; *mús.*: Venedikt Pushkov.  
*Reparto*: Vladimir Belokurov, Vasili Vanin, Ksenia Tarasova.

APÉNDICE V

- BOGDAN JMELNITSKI.** 3.118 m, Estudio Kiev. 7 abr.  
*Arg.:* Aleksandr Korneichuk; *dir.:* Igor Savchenko; *fov.:* Iuri Iekelchik; *dec.:* I. Rivosh, I. Maier, M. Soloja, V. Korolev; *mús.:* Sergei Pototski.  
*Reparto:* Nikolai Mordvinov, Boris Andreiev, Mijail Zharov.
- AMIGAS EN EL FRENTE** (*Frontoviiie podrugii*) [EE. UU.: LA MUCHACHA DE LENINGRADO]. 2.592 m, Lenfilm. 19 mayo  
*Arg.:* Sergei Mijailov, Mijail Rosenberg; *dir.:* Viktor Eisimont; *fov.:* Wulf Rappoport; *dec.:* F. Bernstam; *mús.:* Visarion Shebalin.  
*Reparto:* O. Fiodorova, Boris Blinov, Andrei Abrikosov, Iuri Tolubeiev, Oleg Zhakov.
- KINO-CONCERT 1941** [Gran Bretaña: ENSALADA RUSA]. 1.356 m, Lenfilm. 16 jun.  
*Dir.:* I. Menaker, Adolf Minkin, Herbert Rappoport, Sergei Timoshenko, M. Tsejanovski, M. Shapiro.
- MASCARADA.** 2.739 m, Lenfilm. 16 set.  
*Arg.* (de una obra teatral de Lermontov) y *dir.:* Sergei Gerasimov; *fov.:* Viacheslav Gardanov; *dec.:* Semion Menken; *mús.:* Venedikt Pushkov.  
*Reparto:* Nikolai Mordvinov, Tamara Makarova, Sophie Magarill, Gerasimov.
- EL ASUNTO ARTAMONOV** (*Delo Artamonovij*). 2.643 m, Mosfilm. 8 oct.  
*Arg.* (sobre una novela de Gorki): Sergei Iermolinski; *dir.:* Grigori Roshal; *fov.:* Leonid Kosmatov; *dec.:* Vladimir Iegorov, S. Vishnevetskaia; *mús.:* Marian Koval.  
*Reparto:* S. Romodanov, A. Smirnov, Mijail Derzhavin, Vera Martskaia, Vladimir Balashov.
- PORQUERIZA Y PASTOR** (*Svinarka i pastuj*) [EE. UU.: SE ENCONTRARON EN MOSCÚ]. 2.470 m, Mosfilm. 7 nov.  
*Arg.:* Viktor Gusev; *dir.:* Ivan Piriev; *fov.:* Valentin Pavlov; *dec.:* A. Berger; *mús.:* Tijon Jrennikov.  
*Reparto:* Marina Ladinina, V. Zeldin, Nikolai Kriuchkov.

ÁLBUMES CINEMATOGRAFICOS DE LUCHA:

1. "Encuentro con Máximo". *Dir.:* Sergei Gerasimov; *reparto:* Boris Chirkov.  
 "Sueño al alcance". *Arg.:* Boris Laskin, Leonid Lench; *dir.:* I. Nekrasov; *fov.:* Iuli Fogelman; *reparto:* Piotr Repnin (Hitler), Vladimir Kantsel (Napoleón).  
 "Tres en el cráter de una bomba". *Arg.:* Leonid Leonov; *dir.:* I. Mutanov, Aleksei Olenin; *fov.:* N. Naumov-Strazh; *mús.:* Nikolai Kriukov; *reparto:* N. Petropavlovskaja, M. Iandulski, A. Gehr.
2. "Encuentro". *Arg.:* Vasili Belaiev, Mijail Rosenberg; *dir.:* V. Feinberg; *reparto:* V. Lukin.  
 "Uno de muchos". *Arg.:* Iuri German, I. Zeltzer, A. Stein; *dir.:* Viktor Eisimont.  
 "En casa de la vieja enfermera". *Arg.:* Vasili Belaiev, Mijail Rosenberg; *dir.:* Ievgeni Cherviakov.  
 "Cien para uno". *Arg.:* I. Riss, V. Voievodin; *dir.:* Herbert Rappoport.  
 "Incidente en la oficina de telégrafos". *Dir.:* Grigori Kozintsev.
3. "Arma antiaérea inglesa".

- "Naturaleza humana". Arg.: I. Bondi; dir.: Boris Barnet; fot.: K. Wenz; reparto: V. Shishkin.
- "Antosha Ribkin". Arg.: A. Schiffers; dir.: Konstantin Iudin; reparto: Boris Chirkov.
4. "La flota británica".  
 "Patriota". Arg.: Ievgeni Pomeshchikov, Nikolai Rozhkov; dir.: Vasili Pronin.  
 "Orden cumplida". Arg.: G. Fish, Konstantin Isaiev; dir.: I. Aron.
5. "Londres no se rendirá".  
 "Nuestro Moscú". Arg.: Aleksei Kapler; dir.: Mijail Slutski.
6. "Mujeres de la Fuerza Aérea (WAAF)".  
 "Fiesta en Zhirmunka". Arg.: Leonid Leonov, Nikolai Shpikovski; dir.: Vsevolod Pudovkin, Mijail Doller; fot.: Anatoli Golovnia, Tamara Lobova; dec.: Boris Dubrovski-Eshke; mús.: Nikolai Kriukov; reparto: P. Geraga, V. Uralski, A. Zúieva, A. Danilova.  
 "Canciones de guerra". Cantadas por Nikolai Kriukov.
7. "Shveik en el campo de concentración". Arg.: Ievgeni Pomeshchikov, Nikolai Rozhkov; dir.: Sergei Iutkevich; fot.: I. Martov, Georgi Garibian; dec.: Sergei Kozlovski; reparto: Vladimír Kantseľ, Erast Garin, Nikolai Ojlopkov.  
 "Exactamente a las siete". Arg.: A. Sazonov; dir.: A. Gendelstein, A. Rau.  
 "Tónico de coraje". Arg.: Nikolai Erdman, M. Volpin; dir.: Sergei Iutkevich; reparto: Erast Garin.  
 "Depósito para catástrofes". Arg.: D. Ieremin, I. Manevich; dir.: R. Perelstein, L. Altsev.  
 "El más valiente". Arg. y dir.: Klimenti Mintz; reparto: Sergei Martinson (Hitler), Ivan Liubeznov.  
 "Un patriota verdadero". Arg.: Klimenti Mintz, M. Vitujnovski; dir.: Mintz.  
 "El cuervo blanco". Arg. (sobre un cuento de Lev Nikulin): A. Sazonov; dir.: Sergei Iutkevich; reparto: Nikolai Ojlopkov.

1942

LA DERROTA DE LOS EJÉRCITOS ALEMANES CERCA DE MOSCÚ (*Razgrom nemetskij voisk pod Moskvoi*). 18 feb.  
 Dir.: Leonid Varlamov, Ilia Kopalín; fot.: Fiodor Bunimovich, Georgi Bobrov, P. Kasatkin, A. Krilov, A. Lebedev, M. Schneiderov, Aleksandr Elbert, Roman Karmen, V. Soloviov, Boris Sher, Ivan Beliakov, Viktor Statland, Boris Makaseiev, Maria Sujova, V. Frolenko, I. Sokolnikov, Vladimír Ieshurin.

LA DEFENSA DE TSARITSIN (*Oborona Tsaritsina*). 2.880 m, Lenfilm. 29 mar.  
 Arg. y dir.: Sergei y Georgi Vasiliev; fot.: Apollinari Dudko, S. Ivanov, Aleksandr Sigaiev; dec.: P. Iakimov; mús.: Nikolai Kriukov.  
 Reparto: Mijail Gelovani (Stalin), Nikolai Bogoliubov (Voroshilov), Mijail Zharov.

MASHENKA. 2.097 m, Mosfilm. 31 mar.  
 Arg.: Ievgeni Gabrilovich; dir.: Iuli Raizman; co-dir.: Dmitri Vasiliev; fot.: Ievgeni Andrikanis; dec.: Isaac Shpinel, M. Tiunov.  
 Reparto: Valentina Karavaieva, Mijail Kuznetsov, Vera Altaiskaia.

LOS ASEINOS ESTÁN EN CAMINO (*Ubitzi vijodiat na dorogu*). 7 actos. Estudio Conjunto. (Sin estrenar)  
 Arg. (de una obra teatral de Brecht): E. Bolshintsov, Vsevolod

Pudovkin; *dir.*: Pudovkin, Iuri Tarich; *tot.*: Boris Volchok, E. Zavellova; *dec.*: A. Berger; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Piotr Sobolevski, V. Kulakov, A. Antonov, Oleg Zhakov, B. Blinov, Ada Voitsik, Sophie Magarill, Olga Zhizneva.

LENINGRADO EN COMBATE (*Leningrad v borbe*). 7 actos, Estudio Leningrado. 9 jul.

*Dir.*: Roman Karmen, N. Komarevtsev, Valeri Solovtsov, I. Uchitel; *tot.*: A. Bogorov, Anatoli Pogoreli, V. Stradin, Uchitel, K. Stankevich, Sergei Fomin, B. Dementiev, L. Isaacson, E. Leibovich, G. Trofimov, G. Shuliatin, G. Simonov, Iakov Slavín, Boris Sher, O. Ivanov, N. Golod, David Edelson, Vladimir Sumkin, Pavel Lamprech, Anatoli Bistrov, Philip Pechul, Karmen, N. Gladkov, P. Pall, V. Maksimovich, F. Ovsiannikov.

GEORGI SAAKADZE: Primera parte. 2.517 m, Estudio Tbilisi (Segunda parte, 2.531 m, 10 ag. de 1943). 14 set.

*Arg.*: Anna Antonovskaia (sobre su novela); Boris Chorni; *dir.*: Mijail Chiaureli; *tot.*: Aleksandr Digmelov; *dec.*: M. Gotziridze, R. Morzashvili; *mús.*: Andrei Balanchivadze.

*Reparto*: Akaki Jorava, S. Gambashidze, Veriko Anjaparidze, A. Vasadze.

CÓMO SE TEMPLÓ EL ACERO (*Kak zakalialas stal*). 2.529 m, Estudios Kiev y Ashkabad. 28 set.

*Arg.* (sobre una novela de Nikolai Ostrovski) y *dir.*: Mark Donskoi; *tot.*: Bentsion Monastirski; *dec.*: M. Saloja; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: V. Perest-Petrenko, Daniel Sagal, I. Fedotova.

SU NOMBRE ES SUJE-BATOR (*Ievo zovut Suje-Bator*). 11 actos. Estudio Tashkent. 12 oct.

*Arg.*: B. Lapin, Z. Jatsrevin; *dir.*: Aleksandr Zarji, Josif Heifits; *tot.*: Aleksandr Ginsburg; *dec.*: A. Bosulaiev; *mús.*: V. Arapov, Venedikt Pushkov.

*Reparto*: Lev Sverdlin, Nikolai Cherkasov, Maksim Strauch (Lenin), S. Goldstab.

DÍA DE GUERRA (*Den voini*). 8 actos, Estudio Central de Noticiarios.

22 oct.  
*Dir.*: Mijail Slutski; *comentario*: Aleksei Kapler; *tot.*: 240 cameramen.

SECRETARIO DEL COMITÉ DE DISTRITO (*Sekretar raikoma*). 2.460 m, Estudio Conjunto. 30 nov.

*Arg.*: I. Prut; *dir.*: Ivan Piriev; *tot.*: Valentin Pavlov; *dec.*: Aleksandr Utkin, M. Krotkin; *mús.*: B. Volski.

*Reparto*: Vasili Vanin, Marina Ladinina, Mijail Zharov, Mijail Astangov.

#### ÁLBUMES CINEMATOGRAFICOS DE LUCHA:

8. "Noche sobre Belgrado". *Arg.*: I. Skilut; *dir.*: Leonid Lukov; *reparto*: T. Okunevskaja, O. Abdulov, I. Novoseltsov, Piotr Aleinikov.  
 "Tres en un tanque". *Arg.*: Vsevolod Ivanov; *dir.*: N. Sadkovich; *reparto*: Mark Barnes, Piotr Aleinikov, Boris Andreiev.
9. "Block 14". *Arg.*: Solomon Lazurin; *dir.*: Igor Savchenko.  
 "Riscos azules". *Arg.*: L. Smirnova, S. Gergel; *dir.*: Vladimir Braun.  
 "Atalaya". *Arg.*: N. Severov; *dir.*: Mark Donskoi.



10. "Una cabeza sin precio". Arg.: B. Petker, G. Rublev; dir.: Boris Barnet; reparto: Nikolai Cherkasov-Sergeiev.  
"Vino joven". Arg.: Konstantin Isaiev; dir.: I. Aron.
11. "La araña". Arg.: M. Berestinski; dir.: Iliá Trauberg, I. Zemgano; reparto: Maksim Strauch, N. Volkov.  
"Kilómetro 102". Arg.: B. Faians; dir.: Vladimir Braun; reparto: Ivan Pereverzev, I. Bobrov.  
"La carrera del teniente Gopp". Arg.: Boris Laskin; I. Skliut; dir.: N. Sadkovich; reparto: Sergei Martinson, O. Abdulov, E. Geller.
12. "Vanka". Arg.: S. Polotzki, M. Tevelev; dir.: Herbert Rappoport; reparto: Ianina Zheimo, Nikolai Cherkasov-Sergeiev.  
"El hijo de un combatiente". Arg.: Sergei Mijailov, I. Prut; dir.: Vera Stroieva.

1943

- STALINGRADO. 7 actos, Estudio Central de Noticiarios. 10 mar.  
Dir.: Leonid Varlamov; fot.: Boris Vakar, A. Kazakov, V. Orliankin, A. Sofin, G. Ostrovski, A. Krichevski, D. Ibragimov, Nikolai Vijirev, I. Mujin, M. Golbrij, I. Goldstein, M. Poselski, V. Shadronov, I. Katzman, Ivan Malov.
- EN LAS ARENAS DE ASIA CENTRAL (*V peskaj Srednei Azii*). 1.286 m, Kiev-Tech-Film. 6 mayo  
Arg. y dir.: Aleksandr Zguridi; fot.: G. Troianski, V. Asmus.
- ELLA DEFENDE SU PAÍS (*Ona zashchishchajet rodinu*). 2.189 m, Estudio Conjunto. 20 mayo  
Arg.: Aleksei Kapler, Mijail Bleiman, I. Bondin; dir.: Friedrich Ermler; co-dir.: K. Gakkel; fot.: Wulf Rappoport; dec.: Nikolai Suvorov; mús.: Gavril Popov.  
Reparto: Vera Maretskaia, L. Smirnova, Piotr Aleinikov, Nikolai Bogoliubov.
- LERMONTOV. 2.284 m, Soiuzdetfilm y Estudio Stalinabad. 6 jul.  
Arg.: Konstantin Paustovski; dir.: A. Gendelstein; fot.: Aleksandr Shenkelov, Mark Magidson; dec.: Konstantin Iefimov; mús.: Sergei Prokofiev.  
Reparto: A. Konsovski, Nina Sha'ernikova, A. Raievski, P. Springfield.
- EN NOMBRE DE LA TIERRA NATAL (*Vo imia rodini*). 2.626 m, Estudio Conjunto. 20 jul.  
Arg.: Konstantin Simonov (de su drama, *Pueblo ruso*); dir.: Vsevolod Pudovkin, Dmitri Vasiliev; fot.: Boris Volchok, E. Zaveliova; dec.: A. Wechsler.  
Reparto: Nikolai Kriuchkov, Mijail Zharov, V. Gribkov, Olga Zhizneva, Piotr Aleinikov.
- NASREDDIN EN BUJARA (*Nasreddin v Bujare*). 2.399 m, Estudio Tashkent. 2 ag.  
Arg.: Leonid Soloviov, V. Vitkovich; dir.: Iakov Protazanov; fot.: Danilo Demutski; dec.: Varshan Ieremian; mús.: M. Ashrafi, B. Arapov.  
Reparto: Lev Sverdlin, K. Mijailov, E. Geller, Vasili Zaichikov, Stepan Kaiukov.
- LOS VENGADORES DEL PUEBLO (*Narodnie mstiteli*). 6 actos, Estudio Central de Noticiarios. 19 ag.  
Dir.: Vasili Belaiev; fot.: Nikolai Bikov, Viktor Muromtzev, Semion

Shkolnikov, I. Veinerovich, Mijail Glider, B. Dementiev, G. Donets, L. Isaacson, A. Kairov, Boris Makaseiev, Maria Sujova, B. Eberg, N. Mestechkin.

**LA LUCHA POR NUESTRA UCRANIA SOVIÉTICA** (*Bitva za nashu Sovietskuiu Ukrainu*). 2.193 m, Estudios Central y Ucrania de Noticiarios. 25 oct.  
*Dir.*: Iulia Sointseva, I. Avdeienko, bajo la supervisión de Aleksandr Dovzhenko; *tot.*: Boris Vakar, V. Orliankin, P. Kasatkin, A. Sofin, Viktor Statland, V. Frolenko, Vsevolod Afanasiev, K. Bogdan, Nikolai Bikov, Mijail Glider, M. Bolbrij, I. Goldstein, Ivan Zaporozhski, Morduj Kapkin, I. Katzman, I. Komarov, Iuli Kun, Gregori Mogilevski, B. Rogachevski, S. Semionov, V. Smorodin, Sergei Ursevski, A. Frolov, S. Sheinin.

**ESPÉRAMA** (*Zhdi menia*). 2.479 m, Estudio Conjunto. 1º nov.  
*Arg.*: Konstantin Simonov (sobre su poema); *dir.*: Aleksandr Stolper, Boris Ivanov; *tot.*: S. Rubashkin; *dec.*: A. Berger, V. Kamski; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: B. Blinov, V. Serova, Lev Sverdlin, Mijail Nazvanov.

**NUEVAS AVENTURAS DE SHVEIK** (*Noviie pojozdeniia Shveika*). 8 actos. Estudios Soluzdetfilm y Stalinabad. 22 nov.  
*Arg.*: Ievgeni Pomeschikov, Nikolai Kozhkov; *dir.*: Sergei Iutkevich; *tot.*: Mark Magidson; *dec.*: Sergei Kozlovski; *mús.*: A. Lepin.  
*Reparto*: Boris Tenin, Sergei Martinson, Faina Ranevskaia, N. Nikotina, P. Springfield.

1944

**EL ARCO IRIS** (*Raduga*). 2.634 m, Estudios Kiev y Ashjabad. 24 en.  
*Arg.*: Wanda Wasilewska (sobre su novela); *dir.*: Mark Donskoi; *tot.*: Bentsion Monastirski; *dec.*: V. Jmeliova; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: Natalia Uzhvi, Nina Alisova, Ielena Tiapkina, A. Dunaiski, Hans Klering.

**DAVID BEK**. 2.594 m, Estudio Erevan. 14 feb.  
*Arg.*: Amo Bek-Nazarov, I. Dukor, S. Arutinian, Vsevolod Soloviov; *dir.*: Bek-Nazarov; *co-dir.*: A. Martirosian, Dukor; *tot.*: Dmitri Feldman (interiores), Garush Bek-Nazarov (exteriores); *dec.*: M. M. Aruchian; *mús.*: A. Satian.  
*Reparto*: Grachia Nersesian, David Malian, Ievgeni Samoilov, Avet Avetisian.

**KUTUZOV**. 3.100 m, Mosfilm. 13 mar.  
*Arg.*: Vsevolod Soloviov; *dir.*: Vladimir Petrov; *tot.*: Mijail Gindin *dec.*: Vladimir Iegorov; *mús.*: Iuri Shaporin.  
*Reparto*: Aleksei Diki, Nikolai Ojlopkov (Barclay de Tolly), S. Zakariadze (Bagration), Sergei Mezhinski (Napoleón).

**CIELO DE MOSCÚ** (*Nebo Moskvi*). 2.400 m, Mosfilm. 1º jun.  
*Arg.* (de un drama de Mdivani): Mijail Bleiman, Mijail Bolshintsov; *dir.*: Iuli Raizman; *2do. dir.*: G. Levkoiev; *tot.*: Ievgeni Andrikanis; *dec.*: Nikolai Suvorov, A. Weisfeld.  
*Reparto*: Piotr Aleinikov, Nina Mazaieva, Nikolai Bogoliubov, Piotr Sobolevski.

**JUBILEO**. 1.093 m, Mosfilm. 14 jul.  
*Arg.* (de un vodevil de Chejov) y *dir.*: Vladimir Petrov; *tot.*: Vladimir Iakovlev, N. Brusilovskaia; *dec.*: Vladimir Iegorov, N. Galustian; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Viktor Stanitsin, Olga Androvskaia, Vasili Toporkov, A. Zuleva.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

- NUPCIAS** (*Svadba*). 7 actos. Estudio Tbilisi. 14 jul.  
*Arg.* (de un vodevil de Chejov) y *dir.*: Isidor Annenski; *tot.*: Iuri Iekelchik; *dec.*: S. Mandel; *mús.*: V. Zhelobinski.  
*Reparto*: Aleksei Gribov, Faina Ranevskaja, Erast Garin, Mijail Ianshin, Sergei Martinson, Vera Maretskaia, Nikolai Plotnikov, Lev Sverdlin.
- ZOLA**. 2.601 m, Soiuzdetfilm. 22 set.  
*Arg.*: Leo Arnstam, Boris Chirskov; *dir.*: Arnstam; *co-dir.*: I. Frez, V. Sujobokov; *tot.*: Aleksandr Shelenkov; *dec.*: Urbetis; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: Galina Vodianskaia, Katia Skvortsova, Ksenia Tarasova, Boris Poslavl'ski.
- A LAS SEIS DE LA TARDE DESPUÉS DE LA GUERRA** (*V shest chasov vechera posle vojni*). 2.772 m, Mosfilm. Nov.  
*Arg.*: Viktor Gusev, Nikolai Rozhkov; *dir.*: Ivan Piriev; *tot.*: Valentin Pavlov; *dec.*: Aleksandr Utkin, B. Chebotarev; *mús.*: Tijon Jrennikov.  
*Reparto*: Marina Ladinina, Ievgeni Samoilov, Ivan Liubeznov.
- HABÍA UNA VEZ UNA NIÑA** (*Zhila-bila devochka*). 2.016 m, Soiuzdetfilm. Dic.  
*Arg.*: Vladimir Nedobrovo; *dir.*: Viktor Eisimont; *tot.*: Georgi Garibian; *dec.*: I. Bajmetev; *mús.*: Venedikt Pushkov.  
*Reparto*: Ada Voitsik, N. Korn, Vera Altaiskaia, A. Kirillova, niñas: Nina Ivanova, Natasha Zashchipina.
- LA MUCHACHA Nº 217** (*Chelovek Nº 217*). 2.776 m, Mosfilm y Estudio Tashkent.  
*Arg.*: Ievgeni Gabrilovich, Mijail Romm; *dir.*: Romm; *tot.*: Boris Volchok, E. Zaveliova; *mús.*: Aram Jachaturian.  
*Reparto*: Ielena Kuzmina, Anna Lisianskaia, Vasili Zaichikov.
- IVÁN EL TERRIBLE** (*Ivan Grozni*): Primera parte. 2.745 m, Estudio Conjunto. 30 dic.  
*Arg. y dir.*: Sergei Eisenstein; *ayud.*: B. Sveshnikov, L. Indenbom; *tot.*: Eduard Tisse (exteriores), Andrei Moskvín (interiores); *dec.*: Isaac Shpinel, L. Naumova; *mús.*: Sergei Prokofiev.  
*Reparto*: Nikolai Cherkasov, Ludmila Tselikovskaia, Serafima Birman, Pavel Kadochnikov, Mijail Nazvanov, Andrei Abrikosov, Mijail Zharov, Ambrosi Buchma, Vsevolod Pudovkin.
- 1945
- INVASIÓN** (*Nashestvie*). 2.745 m, Estudio Conjunto, Alma-Ata. Feb.  
*Arg.* (de una obra teatral de Leonid Leonov): Boris Chirskov; *dir.*: Abram Room; *co-dir.*: Oleg Zhakov; *tot.*: S. Ivanov; *dec.*: L. Milchin, L. Schildkrecht; *mús.*: I. Biriukov.  
*Reparto*: Zhakov, Olga Zhizneva, Vasil Vanin, V. Gremin.
- DUELO** (*Poedinok*). 9 actos, Soiuzdetfilm. Mar.  
*Arg.*: hermanos Tur, Lev Sheinin; *dir.*: Vladimir Legoshin; *tot.*: Sergei Urusevski; *dec.*: I. Pashkevich, S. Sletov; *mús.*: Klimenti Korchmarev.  
*Reparto*: A. Tutishkin, Sergei Lukianov, N. Malishevski, Aleksei Gribov, Vladimir Belokurov.
- LA LEY DEL GRAN AMOR** (*Zakon velikoi liubvi*). 5 actos, Mosvoientejfilm. Mar.  
*Arg.*: S. Skitev; *dir.*: Boris Dolin; *tot.*: G. Kabalov.

IVÁN NIKULÍN, MARINO RUSO (*Ivan Nikulin - ruskii matros*). 11 actos, Mosfilm. Abr.

Arg.: Leonid Soloviov (sobre su relato); dir.: Igor Savchenko; co-dir.: Ievgeni Schneider, A. Davidson; fot. col.: Fiodor Provorov; dec.: K. Iuon, M. Samorodski; mús.: Sergei Pototski.

Reparto: Ivan Pereverzev, Boris Chirkov, Stepan Kaiukov, Erast Garin, Zoia Fiodorova.

VICTORIA EN UCRANIA Y LA EXPULSIÓN DE LOS ALEMANES DE LAS FRONTERAS DE LA TIERRA UCRANIA SOVIÉTICA (*Pobeda na Pravoberezhnoi Ukraine i izgnaniie nemetskij zajvatchikov za predeli ukrainskij sovetskij zemel*). 7 actos, Estudios Central de Noticiarios y Kiev. Mayo?

Dir.: Aleksandr Dovzhenko, Iulia Solntseva; dir. asist.: F. Fillipov; fot.: Boris Vakar, Nikolai Vijirev, V. Voitenko, I. Goldstein, Viktor Dobronitski, D. Ibragimov, I. Katzman, Aleksandr Kovalchuk, Iuli Kun, K. Kutub-Zade, A. Lapti, Gregori Mogilevski, V. Orliankin, N. Rusanov, Aleksei Siomin, A. Sofin, N. Topchi, D. Sholomovich, V. Shtatland, S. Gurov, M. Oshurkov.

UNA NOCHE (*Odnazhdi nochiu*). 6 actos, Estudio Erevan. Junio

Arg.: Fiodor Knorre (sobre su relato y su drama); dir.: Boris Barnet; fot.: Stepan Gevorkian; dec.: Safarian, Ierzekian, Arutian.

Reparto: Irina Radchenko, Boris Andreiev, Barnet.

BERLÍN. 9 actos, Estudio Central de Noticiarios. Junio

Dir.: Iuli Raizman, Ielizaveta Svilova; ayud.: Nikolai Shpikovski; fot.: L. Saakov, M. Oshurkov, A. y I. Alekseiev, I. Aarons, Nikolai Vijirev, K. Ventz, G. Giber, G. Golubov, B. Dementiev, L. Dultsev, G. Iepifanov, D. Ibragimov, Roman Karmen, I. Komarov, N. Kiselev, Arkadi Levitan, F. Leontovich, V. Lizerson, I. Mujin, L. Mazrujo, Ivan Panov, M. Poselski, S. Semionov, V. Soloviov, A. Sofin, G. Senatov, V. Simjovich, B. Sokolov, V. Tomberg, V. Frolenko, M. Schneiderov, G. Aleksandrov, M. Arabov, A. Bogorov, K. Brovin, P. Gorbenko, G. Ostrovski, A. Pogoreli, S. Sheinin, Nikolai Bikov.

SUCEDIÓ EN DONBAS (*Eto bilo v Donbase*). 2.772 m, Soiuzdetfilm. 11 jul.

Arg. (sobre tema de Boris Gorbatov): Gorbatov, Mijail Bleiman, Sergei Antonov; dir.: Leonid Lukov; fot.: Aleksandr Ginsburg; dec.: Mauritz Umanski; mús.: Nikita Bogolovski.

Reparto: Tatiana Okunevskaia (en dos papeles), Boris Poslavski, Ivan Pereverzev, Ielena Tiapkina, Vera Altaiskaia.

DÍAS Y NOCHES (*Dni i nochi*). 11 actos, Mosfilm. 28 set.

Arg.: Konstantin Simonov (sobre su novela); dir.: Aleksandr Stolper; fot.: Ievgeni Andrikanis; dec. Mauritz Umanski, S. Voronkov; mús.: Nikolai Kriukov.

Reparto: Vladimir Soloviov, Daniel Sagal, Alla Lisianskaia, Lev Sverdlin, Mijail Derzhavin.

INCONQUISTADOS (*Nepokorenniie*). 2.590 m, Estudio Kiev. Oct.

Arg. (de una novela de Boris Gorbatov): Gorbatov, Mark Donskoi, L. Barn, G. Grakov; dir.: Donskoi; fot.: Bentsion Monastirski; dec.: Mauritz Umanski; mús.: Lev Schwartz.

Reparto: Ambrosi Buchma, Lidia Kartashova, Veniamin Zuskin, Daniel Sagal, Ielena Tiapkina.

CULPABLES AUNQUE INOCENTES (*Bez vini vinovatiie*). 2.696 m, Mosfilm. Oct.

Arg. (de un drama de Ostrovski) y dir.: Vladimir Petrov; fot.:

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

Vladimir Iakovlev; *dec.*: Vladimir Iegorov; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Alla Tarasova, Viktor Stanitsin, Boris Livanov, Aleksei Gribov, Vladimir Druzhnikov.

ARSEIN MAL-ALAN. 2.629 m, Estudio Baku. Oct.  
*Arg.* (de una comedia musical de Uzeir Gadjibekov): Sabir Rajman; *dir.*: Rza Tajmasib, Nikolai Leshchenko; *tot.*: Ali Sattar Atakishiev, Mujtar Dadashev; *dec.*: I. Schwetz; *mús.*: Gadjibekov.  
*Reparto*: Rashid Beibutov, Leila Djavanshirova, Husein Zade, Mino-ver Kalantarly.

GENTE COMÚN (*Prostie liudi*). 2.147 m, Lenfilm (estrenada en agosto de 1956).  
*Arg y dir.*: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *tot.*: Andrei Moskvín, Anatoli Nazarov; *dec.*: Ievgeni Enei, D. Vinitiski; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: Iuri Tolubeiev, Boris Zhukovski, Ielena Korchagina-Aleksandrovskaia.

1946

LA GRAN DECISIÓN (*Veliki perelom*). 11 actos, Lenfilm. En.  
*Arg.*: Boris Chirskov; *dir.*: Friedrich Ermler; *tot.*: Abram Kaltsati; *dec.*: Nikolai Suvorov; *mús.*: Gavril Popov.  
*Reparto*: Mijail Derzhavin, P. Andrievski, Andrei Abrikosov, Aleksandr Zrazhevski, Mark Bernes.

GLINKA. Feb.  
*Arg. y dir.*: Leo Arnstam; *tot.*: Aleksandr Shelenkov, Chen Yu-lan; *dec.*: Vladimir Kaplunovski; *supervisión musical*: Vissarion Shebalin.  
*Reparto*: Boris Chirkov, V. Serova, Vasili Merkuriev, Boris Livanov (Nicolás I).

IVÁN EL TERRIBLE: Segunda parte (*Ivan Grozni*). Mosfilm (estrenada en setiembre de 1958).  
*Arg. y dir.*: Sergei Eisenstein; *tot.*: Andrei Moskvín; *dec.*: Isaac Shpinel; *mús.*: Sergei Prokofiev.  
*Reparto*: Nikolai Cherkasov, Serafima Birman, Pavel Kadochnikov, Andrei Abrikosov, Mijail Zharov, Ambrosi Buchma.

FLORES DE PIEDRA (*Kamenni tsvetok*). 2.380 m, Mosfilm. Mayo  
*Arg.*: Pavel Bazhov (de sus relatos sobre los Urales): Ivan Keller; *dir.*: Aleksandr Ptushko; *tot. en color*: Fiodor Provorov; *dec.*: M. Bogdanov, G. Miasnikov; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: Vladimir Druzhnikov, Ielena Derevshchivova, Tamara Makarova, Mijail Troianovski.

TIERRA LIBERADA (*Osvobodhennaia zemlia*). Estudio Sverdlovsk. Jul.  
*Arg.*: Zinaida Markina, Dmitri Tarasov; *dir.*: Aleksandr Medvedkin; *dec.*: Viktor Krilov, Ievgeni Vladimirov; *mús.*: Semion Pototski.  
*Reparto*: Emma Tsesarskaia, Vasili Vanin, Aleksandr Jvilia, Vera Altaiskaia.

EL JURAMENTO (*Kliatva*). 14 actos, Estudio Tbilisi. Jul.  
*Arg.*: Piotr Pavlenko, Mijail Chiaureli; *dir.*: Chiaureli; *tot.*: Leonid Kosmatov; *dec.*: L. Mamaladze; *mús.*: Andrei Balanchivadze.  
*Reparto*: Mijail Gelovani (Stalin), Sofia Giatsintova, Nikolai Bogoliubov, Aleksei Gribov, Tamara Makarova, Nikolai Plotnikov.

APÉNDICE V

- UNA GRAN VIDA: Segunda parte (*Bolshaia zhizn*). 9 actos (estrenada en diciembre de 1958).  
*Arg.*: Pavel Nilin (de su novela); *dir.*: Leonid Lukov; *tot.*: M. Kirilov; *dec.*: F. Boguslavski; *mús.*: Sergei Pototski (partitura revisada por N. Bogoslovski).  
*Reparto*: Boris Andreiev, Piotr Aleinikov, I. Peltser, Stepan Kariukov.
- EN LAS MONTAÑAS DE YUGOSLAVIA. Mosfilm. Nov.  
*Arg.*: Georgi Mdivani; *dir.*: Abram Room; *tot.*: Eduard Tisse; *mús.*: Iuri Biriukov.  
*Reparto*: Nikolai Mordvinov, Ivan Bersenev (Tito), Olga Zhizneva.
- EL ALMIRANTE NAJIMOV. 2.541 m, Mosfilm. Dic.  
*Arg.*: Igor Lukovski; *dir.*: Vsevolod Pudovkin; *tot.*: Anatoli Golovnia, Tamara Lobova; *dec.*: Vladimir Iegorov, A. Weisfeld, M. Iuferov; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Aleksei Diki, Ievgeni Samoilov, Reuben Simonov, Pudovkin (príncipe Menshikov).
- ROBINSON CRUSOE: Primera parte. Estudio Stereokino.  
*Arg.* (de la novela de Defoe): Fiodor Knorre, Aleksandr Andrievski, Sergei Iermolinski; *dir.*: Andrievski; *tot. en color y relieve*: D. Surenski; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: Pavel Kadochnikov, I. Liubimov (Viernes).

1947

- EN NOMBRE DE LA VIDA (*Vo imia zhizni*). 2.767 m, Lenfilm. Mar.  
*Arg.*: Ievgeni Gabrilovich, Aleksandr Zarji, Josif Heifitz; *dir.*: Zarji y Heifitz; *tot.*: Viacheslav Gardanov; *dec.*: Nikolai Suvorov; *mús.*: Venedikt Pushkov.  
*Reparto*: Viktor Kokriakov, Mijail Kuznetsov, Oleg Zhakov, Katia Lapanova.
- CUENTOS DE LA TIERRA SIBERIANA (*Skazaniie o zemlie Sibirskoi*). 3.146 m, Mosfilm.  
*Arg.*: Ievgeni Pomeschchikov, Nikolai Rozhkov; *dir.*: Ivan Piriev; *tot. en color*: Valentin Pavlov; *dec.*: A. Berger, B. Chebotarev, K. Urbetis; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Vladimir Druzhnikov, Marina Ladinina, Boris Andreiev.
- UNA MAESTRA DE ALDEA (*Selskaia uchitelnitsa*). 2.882 m, Soiuzdetfilm.  
*Arg.*: María Smirnova; *dir.*: Mark Donskoi; *tot.*: Sergei Urusevski; *dec.*: D. Vinnitski, P. Pashkevich; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: Vera Maretskaia, Daniel Sagal, P. Olenev.
- VIDA EN LA CIUDADELA (*Zhizn v tsitadeli*). 2.472 m, Lenfilm.  
*Arg.* (de un drama de August Jakobson): Leonid Trauberg; *dir.*: Herbert Rappoport; *tot.*: S. Ivanov; *dec.*: Ievgeni Enei; *mús.*: E. Kapp.  
*Reparto*: Hugo Laur, Lea Laats, Lembet Reyál, Boris Dobronravov.
- ALISHER NAVOI. 2.717 m, Estudio Tashkent.  
*Arg.*: Aleksei Speshnev, Izzat Sultanov, S. Uigun, Viktor Shklovski; *dir.*: Kamil Iarmatov; *tot.*: Mijail Krasnianski; *dec.*: Varsham Iermian; *mús.*: Reinhold Gliere, T. Sadikov.  
*Reparto*: Razak Jamraiev, Asad Ismatov.
- LA HAZAÑA DEL EXPLORADOR (*Podvig razvedchika*). 2.505 m, Estudio Kiev. Set.

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

*Arg.*: Mijail Bleiman, Konstantin Isaiev, Isidor Makliarski; *dir.*: Boris Barnet; *tot.*: Danilo Demutski; *dec.*: Mauritz Umanski; *mús.*: D. Klebanov, O. Sandler.  
*Reparto*: Pavel Kadochnikov, Sergei Martinson, Barnet, Ambrosi Buchma.

PIROGOV. 10 actos, Lenfilm.

*Arg.*: Iuri German; *dir.*: Grigori Kozintsev; *tot.*: Andrei Moskvín, Anatoli Nazarov; *dec.*: Ievgeni Enei, S. Malkin; *mús.*: Dmitri Shostakovich.

*Reparto*: Konstantin Skorobogatov, Nikolai Cherkasov, V. Chestnokov, Aleksei Diki.

MICHURIN. 2.830 m, Mosfilm (revisada y estrenada en 1948).

*Arg. y dir.*: Aleksandr Dovzhenko; *tot. en color*: Leonid Kosmatov, Iuli Kun; *dec.*: M. Bogdanov, G. Miasnikov; *mús.*: Dmitri Shostakovich.

*Reparto*: G. Belov, A. Vasilieva, F. Grigoriev.

JOVEN GUARDIA (*Molodaia gvardiia*), en 2 partes. 2.761 y 2.368 m, Soiuzdetfilm. (Revisada y estrenada en 1948)

*Arg.* (de la novela de Aleksandr Fadeiev) y *dir.*: Sergei Gerasimov; *tot.*: Wulf Rappoport; *dec.*: I. Stepanov; *mús.*: Dmitri Shostakovich.

*Reparto*: V. Ivanov, Sergei Guro, Inna Makarova, Tamara Makarova, V. Jójriakov.

LUZ SOBRE RUSIA (*Svet nad Rossiei*).

Sin estrenar

*Arg.*: Nikolai Pogodin (de su drama, *El Kremlin repiquetea*); *dir.*: Sergei Iutkevich.

*Reparto*: Nikolai Kolesnikov (Lenin), Mijail Gelovani (Stalin), Veniamin Zuskin, Nikolai Ojlopkov, Nikolai Kriuchkov.

MARITE. 10 actos, Mosfilm.

*Arg.*: Fiódor Knorre; *dir.*: Vera Stroeieva; *tot.*: Ievgeni Andrikanis, G. Pishkova; *dec.*: A. Parjomenko, V. Kamski; *mús.*: V. Dvarionas.

*Reparto*: Tatiana Lennikova, N. Lautsius, N. Chapligin.

1948,

LA CUESTIÓN RUSA (*Russkii vopros*). 9 actos, Mosfilm.

*Arg.* (de una obra teatral de Konstantin Simonov) y *dir.*: Mijail Romm; *tot.*: Boris Volchok; *dec.*: Semion Mandel; *mús.*: Aram Jachaturian.

*Reparto*: Vsevolod Aksionov, Boris Tenin, Mijail Astangov, Mijail Nazvanov, Ielena Kuzmina, Boris Poslavski.

HISTORIA DE UN VERDADERO HOMBRE (*Povest o nastoiashchem cheloveke*). 10 actos, Mosfilm.

*Arg.* (de la novela de Boris Polevoi): Maria Smirnova; *dir.*: Aleksandr Stolper; *tot.*: Mark Magidson; *dec.*: Isaac Shpinel; *mús.*: Nikolai Kriukov.

*Reparto*: Pavel Kadochnikov, Nikolai Ojlopkov, Vasili Merkuriev.

LA NOVIA LEJANA (*Daliokaia nevesta*). 10 actos, Estudio Ashjabad.

*Arg.*: Ievgeni Pomeschchikov, Nikolai Rozhkov, Viktor Shklovski; *dir.*: I. Ivanov-Barkov; *tot.*: Andrei Bulinski; *dec.*: V. Jmeliova; *mús.*: K. Korchmarev.

*Reparto*: A. Karliev, V. Neshchiplenko, M. Shafigulina.

## APÉNDICE V

TRES COMBATES (*Tri vstrechi*). 2.276 m, Mosfilm.

Arg.: Sergei Iermolinski, Nikolai Pogodin, Mijail Bleiman; dir.: Sergei Iutkevich, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Ptushko; fot. en color: Fiodor Provorov, I. Gelein, Abram Kaltsati, Ievgeni Andrikanis; dec.: G. Miasnikov, G. Turilev; mús.: Nikolai Kriukov. Reparto: Tamara Makarova, Boris Chirkov, Nikolai Kriuchkov, Mijail Derzhavin.

1949

EL ACADÉMICO IVÁN PAVLOV. 11 actos, Lenfilm.

Arg.: Mijail Papava; dir.: Grigori Roshal; fot.: Viacheslav Gardanov, Mark Magidson; dec.: Ievgeni Enei, A. Wechsler; mús.: Dmitri Kabalevski.

Reparto: A. Borisov, Nina Alisova, V. Chestnokov, Nikolai Plotnikov.

RAINIS. 11 actos, Estudio Riga.

Arg.: F. Rokpelnis, V. Kreps; dir.: Iuli Raizman; fot.: Aleksandr Shelenkov, Chen Yu-lan; dec.: G. Likunms; mús.: A. Skulte.

Reparto: I. Grantin, M. Kletnietse, A. Filipson.

ENCUENTRO EN EL ELBA (*Vstrecha na Elbe*). 11 actos, Mosfilm.

Arg.: hermanos Tur, L. Sheinin; dir.: Grigori Aleksandrov; fot.: Eduard Tisse; dec.: Aleksandr Utkin; mús.: Dmitri Shostakovich.

Reparto: Boris Andreiev, Mijail Nazvanov, Lubov Orlova, V. Davidov.

ALITET PARTE PARA LAS MONTAÑAS (*Alitet ujudit v gori*). 10 actos, Estudio Gorki.

Arg.: T. Semushkin (de su novela); dir.: Mark Donskoi; fot.: Sergei Urusevski; dec.: D. Vinitski, P. Pashkevich; mús.: Lev Schwartz.

Reparto: Lev Sverdlin, Andrei Abrikosov, Boris Tenin.

LA CAÍDA DE BERLÍN: Primera y segunda parte (*Padeniie Berlina*). 9 y 8 actos, Mosfilm.

Arg.: Piotr Pavlenko, Mijail Chiaureli; dir.: Chiaureli; fot. en color: Leonid Kosmatov; dec.: Vladimir Kaplunovski, A. Parjomenko; mús.: Dmitri Shostakovich.

Reparto: Mijail Gelovani (Stalin), Boris Andreiev, Oleg Froelich (Roosevelt), Viktor Stanitsin (Churchill), V. Saveliiov (Hitler).

1950

LA BATALLA DE STALINGRADO: Primera y segunda parte (*Stalingradskaia bitva*). 10 y 10 actos, Mosfilm.

Arg.: Nikolai Virta; dir.: Vladimir Petrov; fot.: Iuri Iekelchik; dec.: L. Mamaladze; mús.: Aram Jachaturian.

Reparto: Aleksei Diki (Stalin), Iuri Shumski (Vasilevski), Boris Livanov (Rokossovski), Nikolai Simonov (Chuikov), Nikolai Plotnikov.

LA CONSPIRACIÓN DE LOS CONDENADOS (*Zagovor obrechionnij*). 11 actos, Mosfilm.

Arg.: Nikolai Virta; dir.: Mijail Kalatozov; fot. en color: Mark Magidson; dec.: Isaac Shpinel; mús.: Vissarion Shebalin.

Reparto: L. Skopina, Pavel Kadochnikov, Vladimir Druzhnikov, Vsevolod Aksionov, A. Vertinski, Oleg Zhakov, Maksim Strauch.



CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

1951

PRZHEVALSKI. 11 actos, Mosfilm.

Arg.: A. Speshnev, V. Schweitzer; dir.: Sergei Jutkevich; fot. en color: Ievgeni Andrikanis, F. Firsov; dec.: M. Bogdanov, G. Miasnikov; mús.: Iuri Sviridov.

Reparto: S. Panov, V. Larionov, Boris Tenin, Sergei Martinson.

TARAS SHEVCHENKO. 11 actos, Estudio Kiev.

Arg. y dir.: Igor Savchenko; fot. en color: Abram Kaltsati, Danilo Demutski; dec.: L. Shengelaia, B. Nemechek, M. Soloja; mús.: Boris Liatoshinski.

Reparto: Sergei Bondarchuk, Natalia Uzhvi, Ievgeni Samoilov, Aleksei Konsovski.

1952

EL INOLVIDABLE AÑO 1919 (*Nezabivaimii 1919 god*). 11 actos, Mosfilm.

Arg.: Vsevolod Vishnevski (de su drama); Mijail Chiaureli, A. Filimonov; dir.: Chiaureli; fot. en color: Leonid Kosmatov, V. Nikolaiev; dec.: Vladimir Kaplunovski; mús.: Dmitri Shostakovich. Reparto: I. Molchanov (Lenin), Mijail Gelovani, Boris Andreiev, M. Kovaleva, Ievgeni Samoilov, Sergei Lukianov, Viktor Stanitsin (Churchill), V. Koltsov (Lloyd George), Gnat Iura (Clemenceau), L. Korsakov (Wilson).

GLINKA (*Kompozitor Glinka*). 11 actos, Mosfilm.

Arg.: Piotr Pavlenko, N. Treneva, Grigori Aleksandrov; dir.: Aleksandrov; fot. en color: Eduard Tisse; dec.: Aleksandr Utkin.

Reparto: B. Smirnov, Lubov Orlova, Mijail Nazvanov (Nicolás I), Sviatoslav Richter (Liszt).

JAMBUL. 10 actos, Estudio Alma-Ata.

Arg.: Nikolai Pogodin, A. Tazhibaiev; dir.: Iefim Dzigan; fot. en color: N. Bolshakov, I. Gelein; dec.: Vladimir Iegorov, Ievgeni Enei, I. Kaplan; mús.: Nikolai Kriukov, M. Tulebaiev.

Reparto: Shaken Aimanov, K. Djandarbekov.

EL INSPECTOR. 13 actos, Mosfilm.

Arg. (sobre la obra de Gogol) y dir.: Vladimir Petrov; fot. en color: Iuri Iekelchik; dec.: Vladimir Kaplunovski; mús.: N. Timofeiev.

Reparto: I. Gorbachev, Aleksei Gribov, Iuri Tolubeiev, Erast Garin.

1953

LA VUELTA DE VASILI BORTNIKOV. 11 actos, Mosfilm.

Mayo

Arg.: Galina Nikolaieva (de su novela *Cosecha*); Ievgeni Gabrilovich; dir.: Vsevolod Pudovkin; fot. en color: Sergei Urusevski; dec.: A. Freidin, B. Chebotarev; mús.: K. Molchanov.

Reparto: Sergei Lukianov, Natalia Medvedeva, N. Timofeiev, V. Sanaiev.

EL ALMIRANTE USHAKOV. 11 y 9 actos (primera y segunda parte), Mosfilm.

Arg.: Aleksandr Stein; dir.: Mijail Romm; fot. en color: Aleksandr Shelenkov, Chen Yu-lan; dec.: A. Parjomenko, L. Shengelaia, A. Weisfeld; mús.: Aram Jachaturian.

Reparto: Ivan Pereverzev, Boris Livanov (Potemkin), Olga Zhizneva (Catalina II).

APÉNDICE V

1954

- EL GRAN GUERRERO SKANDERBEG (*Veliki vojn Albanii Skanderbeg*). Mosfilm y Estudio Cinematográfico Albanés. Feb.  
 Arg.: Mijail Papava; dir.: Sergei Iutkevich; fot. de color: Ievgeni Andrikanis; dec.: Isaac Shpinel; mús.: I. Sviridov, Chesk Zadeja.  
 Reparto: Akaki Jorava, Veriko Andjaparidze, Oleg Zhakov, B. Imami, Boris Tenin.
- AMIGOS VERDADEROS (*Verniie druzia*). Mosfilm. Jun.  
 Arg.: Aleksandr Galich, Konstantin Isaiev; dir.: Mijail Kalatozov; fot. en color: Mark Magidson; dec.: A. Parjomenko; mús.: Tijon Jrennikov.  
 Reparto: Vasili Merkuriev, Boris Chirkov, A. Borisov.
- LA GRAN FAMILIA (*Bolshaia semia*). Lenfilm.  
 Arg.: V. Kochetov, S. Kara; dir.: Josif Heifitz; fot.: S. Ivanov; dec.: V. Volin, V. Savostin; mús.: Venedikt Pushkov.  
 Reparto: Sergei Lukianov, Boris Andreiev, Aleksei Batalov.
- JUVENTUD INQUIETA (*Trevozhnaia Molodost*). 10 actos, Estudios Kiev.  
 Arg.: V. Belaiev (de su trilogía *La vieja fortaleza*); Mijail Bleiman; dir.: Aleksandr Alov, Vladimir Naumov; fot.: A. Pishchikov; dec.: V. Agranov; mús.: I. Shurovski.  
 Reparto: A. Susnin, M. Krasnat, T. Loginova, Nikolai Kriuchkov.

1955

- ROMEO Y JULIETA. 2.545 m, Mosfilm.  
 Arg. (del "ballet" de Sergei Prokofiev) y dir.: Leo Arnstam, L. Lavrovski; fot. en color: Aleksandr Shelenkov, Chen Yu-lan; dec.: A. Parjomenko, Peter Williams, K. Iefimov; mús.: Prokofiev.  
 Reparto: Galina Ulanova, Iuri Zhdanov, A. Iermolaiev, Sergei Koren.
- LA CIGARRA (*Poprigunia*). 9 actos, Mosfilm. Jun.  
 Arg. (de un cuento de Chejov) y dir.: Samson Samsonov; fot. en color: F. Dobronravov, V. Monajov; dec.: L. Chibisov, I. Volchanetski; mús.: Nikolai Kriukov; supervisión: Mijail Romm, Sergei Iutkevich.  
 Reparto: Sergei Bondarchuk, Ludmila Tselikovskaia, Vladimir Druzhnikov.
- LA PRINCESA MARY (*Kniazhna Meri*). 10 actos, Estudio Gorki.  
 Arg. (de un cuento de Lermontov) y dir.: Isidor Annenski; fot. en color: M. Kirilov; dec.: A. Dijtar; mús.: Lev Schwartz.  
 Reparto: K. Sanova, A. Verbitski, Mijail Astangov, K. Ielenskaia.
- BORIS GODUNOV. 3038 m, Mosfilm. Oct.  
 Arg. (de la ópera de Pushkin-Musorgski): N. Golovanov, Vera Stroieva; dir.: Stroieva; fot. en color: V. Nikolaiev; dec.: P. Kiselev, I. Serganov; mús.: Musorgski.  
 Reparto: A. Pirogov, G. Nelepp, M. Mijailov.
- HISTORIA INCONCLUSA (*Neokonchennaia povest*). 2.712 m, Lenfilm. Oct.  
 Arg.: Kilsaiev; dir.: Friedrich Ermler; fot.: Anatoli Nazarov; dec.: I. Kaplan.  
 Reparto: Ielina Bistritskaia, Sergei Bondarchuk, Ievgeni Samoilov, Sofia Giatsintova.
- SALTANAT. Mosfilm. Dic.  
 Arg.: Rosa Budantseva; dir.: Vasili Pronin; fot. en color: A. Egina,

CINCUENTA AÑOS DE PELÍCULAS RUSAS Y SOVIÉTICAS

V. Masevich; *dec.*: I. Chernaiev, I. Novoderezhkin; *mús.*: Aram Jachaturian.

*Reparto*: Baken Kidikeieva, Muratbek Riskulov; N. Zhanturin.

EL BURRITO DE MAGDANA (*Lurdzha Magdani*). 7 actos, Georgia Films.  
*Arg.*: K. Gogodze (de un cuento de Gabashvili); *dir.*: T. Abuladze, Revaz Chjeidze; *fot.*: L. Sujov, Aleksandr Digmelov; *dec.*: I. Sumbatishvili; *mús.*: A. Keresilidze.  
*Reparto*: D. Tserodze, Akaki Vasadze.

1956

LA MADRE (*Mat*). 10 actos, Estudio Kiev. Feb.  
*Arg.* (de la novela de Gorki): N. Kovarski, Mark Donskoi; *dir.*: Donskoi; *fot. en color*: A. Mishurin; *dec.*: V. Agranov; *mús.*: Lev Schwartz.  
*Reparto*: Vera Maretskaia, Aleksei Batalov.

OTELO. 11 actos, Mosfilm. Feb.  
*Arg.* (sobre el drama de Shakespeare) y *dir.*: Sergei Iutkevich; *fot. en color*: Ievgeni Andrikanis; *dec.*: A. Wrisfeld, V. Dorrer, M. Kariakin; *mús.*: Aram Jachaturian.  
*Reparto*: Sergei Bondarchuk, Irina Skobtseva, Andrei Popov, Vladimir Soshalski.

EL PRIMER CONVOY (*Pervi eshelon*). 11 actos, Mosfilm. Mar.  
*Arg. y dir.*: Mijail Kalatozov; *fot. en color*: Iuri Iekelchik, Sergei Urusevski; *dec.*: M. Bogdanov, G. Miasnikov; *mús.*: Dmitri Shostakovich.  
*Reparto*: V. Sanaiev, S. Romodanov, N. Annenkov, O. Iefremov, Isolda Izvitskaia.

EL CUARENTA Y UNO (*Sorok pervii*). 10 actos, Mosfilm. Oct.  
*Arg.* (del relato de Lavrenev): Grigori Koltunov; *dir.*: Grigori Chujrai; *fot. en color*: Sergei Urusevski; *dec.*: V. Karnski, K. Stepanov; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Isolda Izvitskaia, Oleg Strizhenov, Nikolai Kriuchkov.

PRÓLOGO. 12 actos, Mosfilm. Dic.  
*Arg.*: Aleksandr Stein; *dir.*: Iefim Dzigan; *fot. en color y pantalla panorámica*: Valentin Pavlov, B. Petrov; *dec.*: P. Kiselev, I. Serganov; *mús.*: Nikolai Kriukov.  
*Reparto*: Nikolai Plotnikov (Lenin), Marina Pastujova (Krupskaia), Pavel Kadochnikov (Gorki).

1957

NOCHE DE CARNAVAL (*Karnavalnaia noch*), 8 actos, Mosfilm. En.  
*Arg.*: Boris Laskin, Vladimir Poliakov; *dir.*: Eldar Riazanov; *fot. en color*: Abram Kaltsati; *dec.*: K. Iefimov, O. Grosse; *mús.*: A. Lepin.  
*Reparto*: Igor Ilinski, Ludmila Gurchenko, Iuri Belov, Olga Vlasova.

PAVEL KORCHAGIN. 10 actos, Estudio Kiev. Feb.  
*Arg.* (de una novela de Nikolai Ostrovski): Konstantin Isaiev; *dir.*: A. Alov, Vladimir Naumov; *fot. en color*: I. Minkovetski, S. Shajbazian; *dec.*: V. Agranov; *mús.*: I. Shchurovski.  
*Reparto*: V. Lanovoi, E. Lezhdei, T. Stradina.

DON QUIJOTE. 11 actos, Lenfilm. Abr.  
*Arg.* (de la novela de Cervantes): Ievgeni Schwartz; *dir.*: Grigori

APÉNDICE V

- Kozintsev;  *fot. en color y pantalla panorámica*: Andrei Moskvín, Dudko Apollinari;  *dec.*: Ievgeni Enei;  *mús.*: Kar-Karaiev.  
 *Reparto*: Nikolai Cherkasov, Iuri Tolubeiev, Serafima Birman.
- A GRAN COSTO ( *Dorogoi tsenoi*). Estudio Dovzhenko, Kiev.  
 *Arg.* (de las obras de Kotsubinski): Irina Donskaia;  *dir.*: Mark Donskoi;  *fot. en color*: N. Topchi;  *dec.*: N. Reznik;  *mús.*: Lev Schwartz.  
 *Reparto*: Vera Donskaia, Iuri Dedovich.
- NUESTRO PATIO ( *Nash dvor*). 9 actos, Georgia Films. Ag.  
 *Arg.*: Georgi Mdivani;  *dir.*: Revaz Chjeidze;  *fot.*: G. Chelidze;  *dec.*: G. Gigauri, K. Jutsishvili;  *mús.*: L. Kereselidze.  
 *Reparto*: Georgi Shengelaia, Leila Abashidze, Sofia Chiaureli.
- PASARON LAS GRULLAS ( *Letiat zhuravli*). 10 actos, Mosfilm. Nov.  
 *Arg.*: Viktor Rosov (de su obra teatral);  *dir.*: Mijail Kalatov;  *fot.*: Sergei Urusevski;  *dec.*: I. Svidetelev;  *mús.*: M. Weinberg.  
 *Reparto*: Tatiana Samoilova, Aleksei Batalov, Vasili Merkuriev.
- EL DON APACIBLE ( *Tiji Don*): Primera, segunda y tercera parte, 11, 12 y 12 actos, Estudio Gorki.  
 *Arg.* (de la novela de Sholojov) y  *dir.*: Sergei Gerasimov;  *fot. en color*: Wulf Rappoport;  *dec.*: Boris Dulenkov;  *mús.*: Iuri Levitin.  
 *Reparto*: Daniel Ilchenko, Piotr Glebov, Ielina Bistritskaia, Zinaida Kirienko.

1958

- RELATOS SOBRE LENIN ( *Rasskazi o Lenine*). 11 actos, Mosfilm. En.  
 *Arg.*: Mijail Volpin, Nikolai Erdman, Ievgeni Gabrilovich;  *dir.*: Sergei Iutkevich;  *fot.*: Ievgeni Andrikanis (color), Andrei Moskvín;  *dec.*: A. Berger, P. Kiselev.  
 *Reparto*: Maksim Strauch (Lenin), Marina Pastujova (Krupskaia), A. Lisianskaia, V. Sanaiev.
- EL COMUNISTA ( *Kommunist*). 11 actos, Mosfilm. Feb.  
 *Arg.*: Ievgeni Gabrilovich;  *dir.*: Iuli Raizman;  *fot. en color*: Aleksandr Shelenkov, Chen Yu-lan;  *dec.*: M. Bogdanov, G. Miasnikov;  *mús.*: R. Shchedrin.  
 *Reparto*: Ievgeni Urbanski, Sofia Pavlova, Ievgeni Shutov, Sergei Iakovlev.
- EN LOS DÍAS DE OCTUBRE ( *V dni Oktiabria*). 12 actos, Lenfilm. Oct.  
 *Arg.*: Sergei Vasiliev, Nikolai Otten;  *dir.*: Vasiliev;  *fot. en color*: Apollinari Dudko;  *dec.*: Aleksandr Black;  *mús.*: Boris Chaikovski.  
 *Reparto*: V. Chestnokov (Lenin), V. Brener (Krupskaia), A. Kobaladze (Stalin), S. Kurilov (Kerenski), Tamara Guretskaia, A. Fiodorinov (John Reed), Galina Vodianitskaia (Louise Bryant).
- EL PRIMER DÍA ( *Pervi den*). Lenfilm.  
 *Arg.*: Konstantin Isaiev;  *dir.*: Friedrich Ermler;  *fot. en color*: Anatoli Nazarov;  *dec.*: Ievgeni Enei;  *mús.*: O. Karavaichuk.  
 *Reparto*: Olga Petrenko, Eduard Bredun.

## NOTAS

### Introducción

- 1 "Thirty years of soviet cinema and the tradition of Russian culture", *Iskusstvo Kino*, mayo de 1949; traducida (al inglés) por S. Davis en *Anglo-Soviet Journal*, verano de 1950.
- 2 *Film Chronicle*, diciembre de 1945.

### Capítulo I. Las ilusiones (1896-1907).

Epígrafe: *Narodnaia Volia*, nos. 11-12 (Octubre), 1885.

- 1 17 (o. s. 5) mayo de 1896.
- 2 30 de mayo de 1896, impreso en *Iskusstvo Kino*, marzo de 1957.
- 3 *Harpers Weekly*, 1846, pág. 706; ver también el relato de TOLSTOI *Jodinka* y *El mirón de GORKI* para la descripción de ese día. Un informe objetivo y detallado: *The Tsar's Coronation* (por AXLMER MAUDE) (Londres, 1896).
- 4 Bajo su nombre real de A. PESHKOV y como I. M. PACATUS. Esos ensayos olvidados fueron descubiertos por VENIAMIN VISHNEVSKI y reimprimos en *Iskusstvo Kino*, agosto de 1936. El citado fue traducido (al inglés) por LEONARD MINS para *New Theatre and Film* (Nueva York), marzo de 1937. El texto completo del otro está en el apéndice. Documentos suplementarios de Gorki fueron publicados por VISHNEVSKI en *Iskusstvo Kino*, n° 1, 1951.
- 5-6 FÉLIX MESGUICH, *Tours de manivelle* (París, 1933).
- 7 B. S. LIJACHOV, *El cine en Rusia* (Leningrado, 1927).
- 8 *Memoirs of James Whishaw* (Meuthen y Cia., Londres, 1935).
- 9 MESGUICH, *op. cit.*
- 10 ISADORA DUNCAN, *My life* (Victor Kollancz, Londres, 1928).
- 11 MAJOR, *An economic history of Russia* (G. M. DENT & Sons, Londres, 1914).
- 12 VSEVOLOD CHAIKOVSKI, *Primeros años del cine ruso* (Leningrado, 1928).
- 13 MIRSKY, *Russia, a social history* (Cresset, Londres, 1931).
- 14 LIJACHOV, *op. cit.*

### Capítulo II. El negocio de los trajes de época (1908-1911).

Epígrafe: *North American Review*, marzo de 1905; la pieza de TWAINE está fechada el 2 de febrero de 1905.

- 1 HANS VON ECKARDT, *Russia* (Jonathan Cape, Londres, 1932).

## NOTAS

- <sup>2</sup> V. F. DOBROVOLSKI, con el seudónimo de "Jeremiah", en *Cine-Phono*, enero de 1911; citado por V. VISHNEVSKI en *Iskusstvo Kino*, noviembre de 1937.
- <sup>3</sup> *Ciné-Journal*, II, n° 54, en un divertido artículo de GEORGES DUREAU, "Histoire d'un ballon allemand, d'un appareil cinématographique et de la Police Russe". Messter también hace un relato detallado en sus memorias, *Mein Weg mit dem Film* (Berlín, 1936), pág. 125.
- <sup>4</sup> ALEKSANDRA TOLSTAIA, *The tragedy of Tolstoy* (G. Allen & Unwin, Londres, 1933).
- <sup>5</sup> *Ibid.* En el diario de SOFIA TOLSTAIA de 1910, publicado en *The final struggle*, se registra esta visita: "Después de las nueve de la noche fue con todo el grupo a un cine en la calle Arbat. No había visto ninguno antes".
- <sup>6</sup> Un artículo en *Russkoe Slovo*, 9 de enero de 1910. Al día siguiente DRANKOV escribió esta carta solapada a SOFIA ANDREIEVNA: "No me tomo la responsabilidad por el párrafo difundido por *Russkoe Slovo*, pues no tenía idea de que el par de palabras que dije a un amigo que trabajaba en el diario sería transformado en ese artículo. Una vez más me convengo de que sus observaciones sobre los diarios son la más absoluta verdad". Ésta y otras cartas posteriores de DRANKOV fueron halladas en los archivos de TOLSTOI por V. VISHNEVSKI y publicadas en "La leyenda del argumento cinematográfico de L. N. TOLSTOI", *Iskusstvo Kino*, noviembre de 1940.
- <sup>7</sup> Éste y los tres documentos siguientes fueron citados por VISHNEVSKI, *op. cit.*
- <sup>8</sup> *The final struggle*, traducido (al inglés) por AYLMEY MAUDE (G. Allen & Unwin, Londres, 1936).
- <sup>9</sup> ALEKSANDRA TOLSTAIA, *op. cit.*
- <sup>10</sup> *The final struggle*.
- <sup>11</sup> Ver Meyerhold, por NIKOLAI VOLKOV (Leningrado, 1929), vol. II, págs. 162, 163.
- <sup>12</sup> NEMIROVICH-DANCHENKO, *My life in the Russian theatre*, traducido (al inglés) por John Cournos (Geoffrey Bles, Londres, 1937).
- <sup>13</sup> *Russkoe Slovo*, 15 de setiembre de 1911.
- <sup>14</sup> STEPHEN GRAHAM, *Changing Russia* (John Lane, Londres, 1913).
- <sup>15</sup> 12 de agosto de 1911.
- <sup>16</sup> Detalles completos de la producción y promoción de *La defensa de Sebastopol* pueden encontrarse en las memorias de JANZHONKOV: *Los primeros años de la cinematografía rusa* (Moscú, 1937).

### Capítulo III. Entran en escena: el autor y los accionistas (1912-1913).

Epígrafe: *The letters of Sacco and Vanzetti* (Constable & Co., Londres, 1929).

- <sup>1</sup> En "Left-wing" communism, escrito en 1920; publicado en inglés en la Biblioteca Marxista-Leninista por la Sociedad Cooperadora de Publicaciones de Trabajadores Extranjeros, en la URSS (Moscú, 1935).
- <sup>2</sup> MASARYK, *The spirit of Russia* (G. Allen & Unwin, Londres, 1919), pág. 198.
- <sup>3</sup> *The Bookman* (Nueva York), enero de 1911.
- <sup>4</sup> ARTSBASHEV, en *Drama* (Nueva York), 1916.
- <sup>5</sup> *Theatre* (Nueva York), mayo de 1912.

- 6 ALEXANDER KAUN, *Leonid Andreiev* (B. Huebsch, Nueva York, 1924), pág. 119.
- 7 "The booth", por VSEVOLOD MEYERHOLD; traducido (al inglés) por ALEXANDER BAKSHI, en *Drama*, agosto de 1917.
- 8 La historia financiera de 1812 puede hallarse en JANZHONKOV, *op. cit.*, págs. 60-63.
- 9 CHAIKOVSKI, *op. cit.*
- 10 Un prefacio autobiográfico para un volumen proyectado y no publicado de sus argumentos; apareció primero en *Kino* de Maiakovski (Moscú, 1940).
- 11 ROBERT FLOREY, *Pola Negri* (París, 1926).
- 12 CHEJOV, *El camino de un actor*.
- 13 JANZHONKOV, *op. cit.*
- 14 Las siguientes citas han sido tomadas de *Pre-October "Pravda" on art and literature*, editado por S. Breitburg (Moscú, 1937).
- 15 *Ibid.*, págs. 258-260; impreso originalmente en *Za Pravdu*, 3 de noviembre de 1913.
- 16 *Ibid.*, págs. 261-266; impreso originalmente en *Proletarskaia Pravda*, 12 de enero de 1914.

#### Capítulo IV. Un imperio tambaleante (1914-1917).

Epígrafe: *The letters of Tsar Nicholas and Empress Marie...* publicadas por EDWARD J. BING (I. Nicholson & Watson, Londres, 1937).

- 1 Sus opiniones pueden hallarse en la revista de Meyerhold, *Amor de tres naranjas*, nº 3; OZAROVSKI era el defensor del cine; VOLKONSKI, su enemigo.
- 2 W. MANSSELL MERRY, *Two months in Russia, July-September, 1914* (B. H. Blackwell, Oxford, 1916).
- 3 JANZHONKOV, *op. cit.*
- 4 SHALIAPIN, *Mand and mask* (Victor Gollancz, Londres, 1932).
- 5 KAUN, *op. cit.*
- 6 ROTHAY REYNOLDS, *My slav friends* (Mills & Boon, Londres, 1916).
- 7 LINDA ARVIDSON GRIFFITH, *When the movies were young* (Nueva York, 1925), pág. 76.
- 8 Entrevista con IURI ZHELIBUZHSKI, hijo de Andreieva, en "Gorki y el Cine", *Ikusstvo Kino*, marzo de 1958.
- 9 Conversaciones con STANISLAVSKI, en esta y otras ocasiones fueron registradas en *Rutas del cine soviético y del Teatro de Arte de Moscú* de ALEINIKOV (Moscú, 1947).
- 10 LEV NIKULIN, *Fiodor Shaliapin* (Moscú, 1954), págs. 126-127.
- 11 Después de la muerte de MOZHUIJIN, *Pour Vous* (1º de febrero de 1939) publicó sus memorias, escritas antes de su partida hacia América en 1926.
- 12 STEPHEN GRAHAM, *Russia in 1916* (Cassell & Co., Londres, 1917).
- 13 VOLKOV, *op. cit.*
- 14 *Ibid.*
- 15 Citado por LEV NIKULIN en *Sovietskoie Kino*, noviembre-diciembre de 1934.
- 16 R. H. BRUCE LOCKHART, *Memoirs of a British agent* (Putnam, Londres y Nueva York, 1932).
- 17 *Ibid.*
- 18 ALFRED KNOX, *With the Russian Army, 1914-1917* (Hutchinson & Co., Londres, 1921).

## NOTAS

- 19 *The history of the Civil War in the USSR* (Lawrence & Wishart, Londres, 1937).
- 20 DAVID FRANCIS, *Russia from the American Embassy* (C. Scribner's Sons, Nueva York, 1921). Entre otros textos sobre los negocios rusos en tiempo de guerra, los más ilustrativos son *How to do business with Russia; Hints and advice to business men dealing with Russia*, por C. E. W. PETERSSON (publicado en febrero de 1917!) y "Russia's Future Needs for Capital", por S. McROBERTS, vicepresidente del National City Bank, en *Russia, then and now*.
- 21 C. F. COXWELL, *Through Russia in war-time* (T. Fisher Unwin, Londres, 1917).
- 22 GRAHAM, *op. cit.*
- 23 ARTHUR RUHL, *White nights* (C. Scribner's Sons, Nueva York, 1917).
- 24 *The soul of Russia*, editado por Winifred Stevens (Londres, 1916).
- 25 *The history of the Civil War in the USSR*.
- 26 *Fall of the Tsarist Régime*.
- 27 *Ibid.*
- 28 Citado por TERRY RAMSAYE en *Million and one nights* (Simon & Schuster, Nueva York, 1926), vol. II, pág. 766.

## Interludio 1916.

- 1 *The letters of the Tsar to the Tsaritsa*, traducidas (al inglés) por A. L. HYNES de la edición oficial de la correspondencia de los Romanov (John Lane, Londres, 1929).

## Capítulo V. De febrero a octubre (1917).

Epígrafe: *Three sisters*, traducido (al inglés) por CONSTANCE GARNETT.

- 1 JANZHONKOV, *op. cit.*
- 2 JAMES L. HOUGHTLING, *A diary of the Russian Revolution* (Dodd, Mead & Co., Nueva York, 1918).
- 3 A. ILYIN-GENEVSKY, *From the February Revolution to the October Revolution 1917* (Modern Books, Londres, 1931).
- 4 Cap. DONALD C. THOMPSON, *From Czar to Kaiser, the betrayal of Russia* (Doubleday, Page & Co., Nueva York, 1918); éste es un libro con ilustraciones cuyos enfoques imaginativos dan alguna idea de lo que pueden haber sido los subtítulos en *Blood-Stained Russia*. Otra de sus publicaciones ilustradas es *Donald Thompson in Russia* (Nueva York, 1918).
- 5 Una carta de Moscú, publicada en el *Evening Post* de Nueva York 5 de mayo de 1917.
- 6 V. ROSOLOVSKAIA, *Cinematografía rusa en 1917* (Moscú, 1937). Todo el material de este capítulo relativo a los sindicatos ha sido sacado del excelente estudio de Rosolovskaia.
- 7 GARDIN, "Primeros años del cine soviético", *Sovietskoe Kino*, noviembre-diciembre de 1934. Esto está ampliado en *Recuerdos de Gardin* (1949).
- 8 "Beecroft's enlightening views", impreso en *Wid's Year Book*, 1919.
- 9 "Brachnaia gazeta", 37, 1917, citado por VISHNEVSKI en *Sovietskoe Kino*, 1-2, 1933.
- 10 *The history of the Civil War in the USSR*.



- 11 BOLTJANSKI, "Kino y la Revolución de Febrero", *Sovietskoi Kino*, nº 2, 1927.
- 12 VISHNEVSKI, "La primera película del primero de mayo", *Kino* (revista), 1º de mayo de 1936.
- 13 LOCKHARDT, *op. cit.*, págs. 185-187.
- 14 Citado en ROSOLOVSKAIA, *op. cit.*, pág. 55.
- 15 *Ibid.*
- 16 RHETA CHILDE DORR, *Inside the Russian Revolution* (Macmillan, Nueva York, 1917).
- 17 SHALLAPIN, *op. cit.*
- 18 *Vestnik Kinematografii*, nº 127, 1917.

#### Capítulo VI. Moscú - Odesa - París 1917-1920.

Epígrafe: KRILOV, "La fábula de la cigarra y la hormiga", traducida (al inglés) por MAURICE BARING.

- 1 CHRISTIAN BRINTON, "Idols of the Russian Masses", *Cosmopolitan Magazine* (Nueva York), abril de 1906.
- 2 JANZHONKOV, *op. cit.*
- 3 Ver JEAN XYDIAS, *L'Intervention Française en Russie, 1918-1919* París, 1927).
- 4 Según OLIVER SAYLER, en *The Russian Theatre under the Revolution* (Boston, 1920).
- 5 NIKOLAI V. TCHARYKOV, *Glimpses of high politics* (G. Allen & Unwin, Londres, 1931).
- 6 MOZHUJIN, *op. cit.*
- 7 C. CLAFLIN DAVIS, "The refugee situation in Constantinople", en *Constantinople today* (Nueva York, 1922).
- 8 *Ibid.*
- 9 Un relato detallado de la carrera de Mozhujin en Francia es presentado por JEAN ARROY en *Ivan Mosjoukine* (París, 1927).
- 10 *Cinéa* (París), 10 de junio de 1921.
- 11 BARDECHE Y BRASILLACH, *The history of the film*, traducida (al inglés) por IRIS BARRY. (G. Allen & Unwin, Londres, 1938).

#### Capítulo VII. Paz - Pan - Tierra (1917-1920).

- 1 "I myself", traducido (al inglés) por HERBERT MARSHALL en *Mayakovsky and his poetry* (Pilot Press, Londres, 1945).
- 2 ALEXANDER KAUN, *Soviet poets and poetry*. (University of California Press, Berkeley, 1943), pág. 29.
- 3 Los textos de éste y el documento siguiente han sido tomados de *L'art dans la Russie nouvelle: Le cinéma*, por RENÉ MARCHAND y PIOTR WEINSTEIN (París, 1927).
- 3a EDGARD SISSON, *One hundred red days* (Yale University Press, 1931), págs. 180-182.
- 3b BERNARD PARES, *My Russian Memoirs* (Jonathan Cape, Londres, 1931), pág. 484.
- 4 JOSEPH NOULENS, *Mon ambassade en Russie* (París, 1933), vol. II, págs. 197-198.
- 4a Documento en MARCHAND Y WEINSTEIN, *op. cit.*
- 4b Prefacio a MARCHAND Y WEINSTEIN, *op. cit.*

- 5 Documento en MARCHAND y WEINSTEIN, *op. cit.*
- 5a GARDIN, *op. cit.*
- 6 Los detalles sobre el caso Cibrario fueron tomados del registro, URSS versus National City Bank of New York, en la Corte Suprema de Nueva York.
- 7 MAIAKOVSKI, *Kino* (Moscú, 1940).
- 8 *Russki Golos* (Nueva York), 24 y 31 de julio de 1938.
- 8a En el diario *Kino*, 11 de abril de 1937.
- 8b *Iskusstvo Kino*, mayo de 1956.
- 9 *Iskusstvo Kino*, octubre 1937. PROTR NOVITSKI describió su filmación de Lenin durante el desfile en Jodinka al caer el día, con un grupo de *cameramen* bajo la supervisión de MIJAIL KOLTSOV. El metraje tomado en la Plaza Roja y en Jodinka fue exhibido en las salas cinematográficas de Moscú esa misma noche.
- 10 Estas síntesis fueron tomadas de un ensayo de N. IEZUITOV, en *Iskusstvo Kino*, mayo de 1940.
- 11 VLADIMIR NILSEN, *The cinema is a graphic art*, traducido (al inglés) por STEPHEN GARRY (Newnes, Londres, 1937), págs. 187-188.
- 12 LANSBURY, *What I saw in Russia* (Leonard Parsons, Londres, 1920).
- 13 RANSOME, *Six weeks in Russia in 1919* (G. Allen & Unwin, Londres, 1919).
- 14 *The Bullitt Mission to Russia* (Nueva York, 1919), pág. 59.
- 15 ISSAC McBRIDE, "Barbarous Soviet Russia" (T. Seltzer, Nueva York, 1920), pág. 100. La información de McBRIDE proviene aparentemente de MAKSIM GORKI, pero observó el uso del cine en una maternidad del Estado: "Se exhiben diariamente películas que muestran a las madres los mejores métodos para bañar, vestir y cuidar a sus niños, que se complementan con conferencias" (pág. 116).
- 16 HENRY NOEL BRAILSFORD, *The Russian Workers' Republic* (G. Allen & Unwin, Londres, 1921), pág. 14.
- 17 Citado en HUNTLY CARTER, *The new theatre and cinema of Soviet Russia* (Chapman & Dodd, Londres, 1924), págs. 247-248.
- 18 Citado por VENIAMIN VISHNEVSKI, en *Iskusstvo Kino*, junio de 1938.
- 19 VISHNEVSKI, "Aleksandr Blok y el Cine", *Iskusstvo Kino*, setiembre de 1936.
- 20 McBRIDE, *op. cit.*, págs. 99-100.
- 21 JACOB H. RUBIN, *Moscow Mirage* (Geoffrey Bles, Londres, 1934), págs. 135-136.
- 22 "At grips with bolshevists", reseñado en *The Bioscope*, 11 de marzo de 1920.
- 23 KAUN, *op. cit.*, pág. 115.
- 24 *Ibid.*
- 25 KULESHOV, "Nuestras primeras experiencias", *Sovietskoie Kino*, noviembre-diciembre de 1934.
- 26 Esta y las dos citas siguientes provienen de una entrevista con JEANNE GAUZNER, publicada en "Soviet films and the people who make them" (h. 1943).
- 27 IEZUITOV, *op. cit.*
- 28 *The Moving Picture World*, 21 de febrero de 1920.
- 29 GEORGE CREEL, *How we advertised America* (Harper & Bros., Nueva York, 1920).
- 30 ICOR SCHWEZOFF, *Russian Sommersault* (Hodder & Stoughton, Londres, 1936), pág. 116.

- <sup>31</sup> H. G. WELLS, *Russia in the shadows* (Hodder & Stoughton, Londres, 1921), pág. 119.
- <sup>32</sup> SERGEI EISENSTEIN, "Through theatre to cinema" en *Film Form* (Nueva York y Londres, 1949).

#### Capítulo VIII. Reconstrucción (1921-1923).

Epígrafe: Discurso de Lenin del 17 de octubre de 1921, traducido (al inglés) por J. FINEBERG (*Selected Works*, vol. 9, pág. 274).

- <sup>1</sup> "The kinema in Soviet Russia", *Kinematograph Weekly*, 28 de julio de 1921.
- <sup>1a</sup> "Kinema culture in Soviet Russia", *Kinematograph Weekly*, 22 de setiembre de 1921.
- <sup>1b</sup> Prefacio de WALTER DURANTY para HAMMER, *The quest of the Romanoff treasure* (W. F. Payson, Nueva York, 1932).
- <sup>2</sup> HAMMER, *op. cit.*, págs. 56-57.
- <sup>3</sup> En una conversación con ARMAND HAMMER, el primero de los concesionarios de la NEP, *Ibid.*, pág. 64.
- <sup>4</sup> MARGUERITE E. HARRISON, *Marroned in Moscow* (George H. Doran Co., Nueva York, 1921), pág. 168.
- <sup>5</sup> KULESHOV, "Veinte años", *Iskusstvo Kino*, marzo de 1940.
- <sup>6</sup> De una declaración en el *ARA Bulletin*, setiembre de 1923, pág. 13.
- <sup>7</sup> KULESHOV, "Nuestras primeras experiencias", *Sovietskoie Kino*, noviembre-diciembre de 1934.
- <sup>8</sup> KULESHOV, "Veinte años", *Iskusstvo Kino*, marzo de 1940.
- <sup>9</sup> De una carta escrita por LUNACHARSKI a BOLTIANSKI, a pedido de este último, el 9 de enero de 1925.
- <sup>10</sup> "Kino-Pravda", *Sovietskoie Kino*, noviembre-diciembre de 1934.
- <sup>11</sup> *Times* de Nueva York, 4 de junio de 1922.
- <sup>12</sup> En Arte del cine (Moscú, 1929); este experimento particular fue anunciado antes en un número de *Kino-Phot*, nº 3, 1922.
- <sup>13</sup> EISENSTEIN, "Mi primera película", *Sovietski Ekran*, nº 50, 1928.
- <sup>14</sup> CARTER, *op. cit.*, págs. 246-247.

#### Capítulo IX. La juventud de un arte (1924-1925).

Epígrafe: LAMB a ROBERTO LLOYD, 18 de noviembre de 1802.

- <sup>1</sup> KULESHOV, "De «West» a «Canario»", *Sovietski Ekran*, 12 de marzo de 1929.
- <sup>2</sup> ALEXANDER WICKSTEED, *Life under the Soviets* (John Lane, Londres, 1928).
- <sup>3</sup> KULESHOV, *op. cit.*
- <sup>4</sup> PUDOVKIN, *Film technique*, traducido (al inglés) por IVOR MONTAGU (primera edición Gollancz, Londres, 1929).
- <sup>5</sup> *Film technique* combina dos manuales de PUDOVKIN, "Film director and film material", y "Film scenario and its theory".
- <sup>6</sup> EISENSTEIN, "Through theatre to cinema".
- <sup>7</sup> En un reportaje publicado en *Britain and the Soviets* (Martin Lawrence, Londres, 1936).
- <sup>8</sup> TRETIAKOV, *Nuestro cine: el cine es un lenguaje internacional* (VOKS, Moscú, 1928).
- <sup>9</sup> ALEKSANDR BELENSON, *Cine actual* (Moscú, 1925).
- <sup>10</sup> BRIK, en *Sovietskoie Kino*, nº 2, 1926.

## NOTAS

- 11 Citado en BELENSON, *op. cit.*
- 12 IURI TINIANOV, en *Sovietski Ekran*, nº 14, 1929.
- 13 EISENSTEIN analizó su carrera teatral en "Through theatre to cinema".
- 14 EABETTE DEUTSCH, "The Russian Theatre Today", *Theatre Arts Monthly*, agosto de 1925.
- 15 EISENSTEIN, "Through theatre to cinema".
- 16 En *Kino* (revista), 24 de mayo de 1940; citado en *The film sense* (Nueva York, 1942), pág. 80.
- 17 *Sight and Sound*, otoño de 1956.
- 17a *New Statesman*, 11 de octubre de 1958.
- 18 ERNESTINE EVANS, "The Soviet Idea in the «Kino»", *Asia* (Nueva York), agosto de 1926.
- 19 PAXTON HIBBEN, "The movies in Russia", *The Nation* (Nueva York), 11 de noviembre de 1925.
- 20 SAMUEL NORTHROP HARPER, *Civic Training in Soviet Russia* (University of Chicago Press, 1929), págs. 327-328.
- 21 En un ensayo contribuyó al volumen de memorias editado por M. N. ALEINIKOV, *Iakov Protazanov* (Moscú, 1948).
- 22 ERNESTINE EVANS, *op. cit.*
- 23 IURI ZHELIABUZHSKI, "Escuela de oficio realista", *Iskusstvo Kino*, nº 10, 1938. Ver también, ZHELIABUZHSKI, en *Iskusstvo Kino*, nº 2, 1937, y la crítica de PUDOVKIN, en *Film Technique*, págs. 114-115.
- 24 WICKSTEED, *op. cit.*, pág. 115. Ver también, EISENSTEIN, *Film Form*, págs. 251-252.
- 25 VICTOR SEROFF, *Dmitri Shostakovich* (Knopf, Nueva York, 1943).
- 26 En *Information Bulletin*. Embajada de la URSS en Washington, nº 86, 18 de julio de 1942.

### Capítulo X. La teoría en la práctica (1925-1926).

Epígrafe: *Never to die: The Egyptians in their own words*, publicado por JOSEPHINE MAYER y TOM PRIDEAUX (Viking Press, Nueva York, 1938).

- 1 En *Eisenstein: Potemkin* (Moscú, 1926), un folleto que contiene tres ensayos de SHKLOVSKI, KULESHOV y TISSE.
- 2 Publicado en forma póstuma en *Iskusstvo Kino*, nº 4, 1950; traducido (al inglés) como "The birth of a film", en *The Hudson Review*, verano de 1951.
- 3 "The birth of a film", describe el descubrimiento de este "actor".
- 4 ALEKSANDROV, "De las memorias de un ayudante de dirección", *Iskusstvo Kino*, diciembre de 1955.
- 5 SOLSKI, "The end of Sergei Eisenstein", *Commentary* (Nueva York), marzo de 1949.
- 6 El relato más detallado del efecto de *Potemkin* sobre el público berlinés está descrito en la novela *Éxito*, de FEUCHTWANGER. A principios del Libro IV el ex ministro bávaro de Justicia va con escepticismo a la sala cinematográfica a ver la película ("Batalla del crucero Orlov") sobre el que tanto se habla, y se ve arrastrado involuntariamente por la acción, terminando por identificarse con los amotinados. El éxito berlinés de *Potemkin* es a menudo atribuido parcialmente a la partitura de acompañamiento, compuesta por EDMUND MEISEL.

- 7 Discurso de MAIAKOVSKI en la discusión de SOVKINO, 15 de octubre de 1927, impreso en Maiakovski, *Kino* (Moscú, 1940).
- 8 Contribución de Lunacharski a *El cine soviético cotejado por la sociedad*, publicado por K. MALTSEV (Moscú, 1928); prosiguió diciendo: "Antes de esta excelente película de Eisenstein, *Huelga*, experimentó una indiferencia similar, aun en los barrios obreros. La admirable *Madre*, de PUDOVKIN, genuina obra maestra del cine ruso, tuvo una fría recepción en Moscú, y solo se mantuvo la película en circulación en unas pocas provincias, debido, si no me equivoco, a que no dio pérdida".
- 9 "The structure of the film", *Iskusstvo Kino*, junio de 1939; traducida en *Film Form*.
- 10 PAXTON HIBBEN, *op. cit.*
- 11 De la contribución de VERTOV a una colección, *Caminos de arte* (Proletkult, Moscú, 1925).
- 12 VLADIMIR NEDOBROVO, *FEX* (Leningrado, 1928).
- 13 Citado en *ibid.*
- 14 S. FROELICH, *Arte del director de cine*, en S. A. Gerasimov (Moscú, 1954).
- 15 Un discurso en una conferencia de *cameramen* realizada en Leningrado en 1933, citada por NILSEN, *op. cit.*
- 16 HARPER, *op. cit.*, pág. 328.
- 17 VOITSIK, "How Protazanov taught me", en el volumen recordatorio *Protazanov* (1948).
- 18 Uno de esos problemas, el registro del movimiento de un león marino, está descrito *in extenso* en *Film Technique*, págs. 83-84. Entrevista con JEANNE GAUZNER.
- 20 Un documento del desesperado intento de ZARJI para rehacer toda la historia en términos de *El padre* se halló en el archivo de Mezhrabpom; el esquema de su plan fue publicado en *Iskusstvo Kino*, nº 3, 1936.
- 21 En realidad, *Mecánica del cerebro* no fue terminada y estrenada hasta la presentación de *La madre*, en otoño de 1926.
- 22 Las conferencias publicadas como *Film Acting*, traducidas (al inglés) por IVOR MONTAGU (Newnes, Londres, 1935).
- 23 ALEINIKOV, *op. cit.*
- 24 NILSEN, *op. cit.* Ver las ilustraciones de fotografías de esta toma.
- 25 N. IZUITOV, *Pudovkin, caminos creadores* (Moscú, 1937).
- 26 *Sovietski Ekran*, 31 de agosto de 1926.
- 27 GOLOVNIYA, "Fundamentos del trabajo de cámara", *Sovietski Ekran*, 1 de noviembre de 1927.
- 28 *Film Technique* ("Film direction and film material"), pág. 64; HANNS SACHS verificó este poder en su análisis de tres gestos aparentemente casuales, en *Potemkin, La madre y Tres mujeres* de Lubitsch (*Close Up*, noviembre de 1928).
- 29 GOLOVNIYA, "Vsevolod Pudovkin mientras filma", *Iskusstvo Kino*, agosto de 1953.
- 30 Primero en Alemania y luego en Inglaterra en la traducción de IVOR MONTAGU con el título de *Film Technique* (1929). Una "Memorial Edition" (Vision Press, Londres, 1958) combina el texto inglés de *Film Technique* y el libro posterior de PUDOVKIN, *Film Acting*.
- 31 *Film Technique*, de la introducción para la edición alemana, pág. XVII.
- 31a *The New Yorker*, 19 de octubre de 1957.
- 32 *Enrollar* (Moscú, 1927).

- 33 BRYHER, *Film problems of Soviet Russia* (Pool. Territet, 1929).  
 34 TRETIAKOV, *op. cit.*  
 35 Impreso en *Kino-Front*, 15 de abril de 1927.  
 36 OJLOPKOV, tal como fue entrevistado por A. Krusk en *Sovietski Ekran*, 20 de noviembre de 1928.  
 37 Un discurso en la All-Union Creative Conference of Film-Workers, 1935; traducido en la publicación de VOKS, *Cine Soviético* (1936).  
 38 En *Zvenigora* (Kiev, 1928), un folleto sobre la película; traducido (al inglés) por ALEX CHORNY.  
 39 TRETIAKOV, "China en la pantalla", *Sovietskoie Kino*, nos. 5-6, 1927.  
 40 FREEMAN, *An American testament* (Victor Gollancz, Londres, 1938); ver también, *Voices of October* (Vanguard, Nueva York, 1930).

#### Capítulo XI. El año aniversario (1927).

Epígrafe: T. S. ELLIOT, introducción a *Savonarola* de Charlotte Elliot (R. Cobden Sanderson, Londres, 1926).

- 1 SHUB, "Camino desde el pasado", *Sovietskoie Kino*, noviembre-diciembre de 1934.
- 2 Su último trabajo como compaginadora para una película de otro realizador fue *Los Skotinins*, dirigida por ROSHAL y estrenada dos meses antes de la película sobre Romanov.
- 3 CAP. VON HAHN-JAGIELSKI y GEORGES MEYER (Mundviller) habían servido como *cameramen* oficiales en la corte imperial.
- 4 En una entrevista con V. PFEFFER, *Sovietski Ekran*, 1º de noviembre de 1927.
- 5 SHUB, "Camino desde el pasado".
- 6 Existe una selección, publicada en forma póstuma, de una gran cantidad de escritos de PUDOVKIN: *Izbrannii Statii* (Moscú, 1955).
- 7 En una carta a VUFKU, 29 de setiembre de 1926, publicada en *Kino* de Maiakovski, editado por A. V. FEVRALSKI (Moscú, 1940); la detallada introducción de Fevralski fue publicada primeramente en *Iskusstvo Kino*, mayo de 1936. Todas las informaciones y documentos siguientes sobre el trabajo de Maiakovski para el cine han sido tomados de este volumen.
- 7a Este argumento, descubierto después de ambas ediciones de Fevralski, fue publicado en *Iskusstvo Kino*, nº 5, 1927.
- 8 En *Novy Lef*, nº 2, 1927.
- 8a *Benia Krik*, traducido (al inglés) por IVOR MONTAGU y SERGEI NOLBANDOV (Collet's, Londres, 1935).
- 9 WICKSTEED, *op. cit.*
- 10 *Sovietskoie Kino*, nos. 6-7, 1926.
- 11 En *Film problems of Soviet Russia*, donde ella presenta una sinopsis detallada de la historia (págs. 85-90).
- 12 *Soviet Cinema*, de THOROLD DICKINSON y CATHERINE DE LA ROCHE (Falcon Press, Londres, 1948); esta obra también proporciona un resumen excelente, acto por acto, de *Octubre* tal como fue estrenada.
- 13 Tisse, en *Sovietski Ekran*, nº 50, 1926.
- 14 NILSEN, *op. cit.*
- 15 GOLOVNIJA, "Fundamentos del trabajo de cámara", *Sovietski Ekran*, 1º de noviembre de 1927.
- 16 Un epílogo a *Cine japonés*, de N. KAUFMAN (Moscú, 1929), traducido (al inglés) como "The cinematographic principle and the ideogram"; ver *Film Form*.

- 17 "Mas movies", *The Nation* (Nueva York), 9 de noviembre de 1927; escrito por LOUIS FISCHER sobre la base de conversaciones con EISENSTEIN.
- 18 Contado a IVOR MONTAGU, citado en el folleto conmemorativo, *Eisenstein, 1898-1948* (Londres).
- 19 LEV SHATOV, en *Novi Zritel*, 8 de noviembre de 1927.
- 20 TRETIAKOV, *Our cinema*.
- 21 *Kino* (Leningrado), 7 de noviembre de 1927.
- 22 *Kino* (revista), 20 de diciembre de 1927.
- 23 PAUL BABITSKY, en *The Soviet Film Industry* (Preaeger, Nueva York, 1955).
- 24 NIKOLAI LEBEDEV, *Un bosquejo histórico del cine en la URSS* (Moscú, 1947). No da la fuente de esta cita de las vulnerables palabras de Eisenstein.
- 25 *The Nation* (Nueva York), 27 de junio de 1928. Éstos son los dos mismos ejemplos de "cine intelectual" citados por EISENSTEIN en su artículo sobre "A dialectic approach to film form", fechado en abril de 1929 (ver *Film Form*).
- 26 Bosquejo autobiográfico de 1935.
- 27 DOVZHENKO, "Acerca de mi película", en *Zvenigora* (Kiev, 1928).
- 28 EISENSTEIN, "Nacimiento de un maestro", *Iskusstvo Kino*, nos. 1-2, 1940. El texto completo de este artículo, en otra traducción, aparece en EISENSTEIN, *Notes of a film director* (Moscú, 1958).
- 29 Publicado en *Iskusstvo Kino*, mayo de 1958.

#### Capítulo XII. El costo de la maestría (1928-1930).

Epígrafe: *The autobiography of Lincoln Steffens* (G. G. Harrap & Co., Londres, 1931).

- 1 *Paths of the cinema*, las actas de la conferencia como fueron publicadas por B. S. OLJOVI (Moscú, 1929); las citas siguientes también provienen de este registro.
- 2 BRYHER, *op. cit.*, pág. 16.
- 3 Entrevista a JEANNE GAUZNER.
- 4 INKIZHINOV, "Bair y yo", *Sovietski Ekran*, 14 de agosto de 1928.
- 5 IZUUTOV, *op. cit.*
- 6 *Sovietski Ekran*, 28 de febrero de 1928.
- 7 "Methods of montage" (otoño de 1929), en *Film Form*.
- 8 A. KRASZNA-KRAUSZ, "The first Russian soundfilms", *Close Up*, diciembre de 1931.
- 9 "A dialectic approach to film form" (otoño 1929), en *Film Form*.
- 10 Esbozo autobiográfico de 1935.
- 11 O. BORISOV, "Cine en acción", *Kino* (Kiev), n° 10, 1928.
- 12 Publicado en la colección, *Libro de argumentos* (Moscú, 1935).
- 13 Una entrevista traducida (al inglés) en *Experimental Cinema*, n° 5, 1934.
- 14 *National Board of Review Magazine* (Nueva York), noviembre de 1929.
- 15 BARBUSSE, *One looks at Russia*, traducido (al inglés) por WARRE B. WELLS (J. M. Dent & Sons, Londres, 1931).
- 16 *Sovietski Ekran*, 10 de setiembre de 1929.
- 17 *Sovietski Ekran*, 3 de julio de 1928; caricaturas de GETMANSKI.
- 18 Una entrevista a E. HELLMUND-WALDOW, *Close Up*, julio de 1928.
- 19 *Partisan Review* (Nueva York), agosto-setiembre 1938, pág. 70.

## NOTAS

- 20 En la colección, *El rostro del actor soviético de cine* (Moscú, 1935).
- 21 *Sovietski Ekran*, 28 de agosto de 1928.
- 22 En VALENTIN TURKIN, "Lecciones de «Turksib»", *Sovietski Ekran*, 11 de junio de 1929.
- 23 *Kino* (revista), 23 de octubre de 1928; los detalles sobre la película de SHUB sobre Tolstoi se tomaron de su artículo, "Cómo trabajé en la película, «La Rusia de Nicolás II y Tolstor»", *Sovietski Ekran*, 2 de octubre de 1928.
- 24 Traducido (al inglés) en *Film Writing Forms*, de LEWIS JACOBS (Nueva York, 1934).  
*Ekran*, 2 de octubre de 1928.
- 25 *Sovietski Ekran*, 11 de diciembre de 1926.
- 26 *Sovietski Ekran*, 25 de enero de 1929.
- 27 PERA ATTASHEVA, "Heroína de «Generals»", *Sovietski Ekran*, 5 de febrero de 1929.
- 28 "The filmic fourth dimension" (27 de agosto de 1929), en *Film Form*.
- 29 "Methods of montage", escrito en Londres en el otoño de 1929 como suplemento al precedente (ver *Film Form*).
- 30 *Ibid.*
- 31 *The film sense*.
- 32 EISENSTEIN y ALEKSANDROV, "Duodécimo", *Sovietski Ekran*, 6 de noviembre de 1928.
- 33 ALEKSANDROV, "Gran amigo del cine soviético", *Iskusstvo Kino*, diciembre de 1939. Si Eisenstein dejó un registro de esta entrevista, todavía no ha sido publicada.
- 34 BARBUSSE, *op. cit.*
- 35 Existen también registros fragmentarios en películas de las interpretaciones de KACHALOV en obras teatrales. Las dos películas pre-revolucionarias de Meyerhold no se han conservado.
- 36 *Close Up*, noviembre de 1930.
- 37 Solo el último acto, en *Sovietski Ekran*, 1º de enero de 1929.
- 38 Un artículo necrológico sobre DOVZHENKO, *Sight and Sound*, verano de 1957.
- 39 *Ibid.*
- 40 "Dickens, Griffith, and the film today" (1944), en *Film Form*.

## Capítulo XIII. La revolución industrial (1930-1933).

Epígrafe: MARK TWAIN, *Life on the Mississippi*, cap. XXVII.

- 1 Publicado primeramente en el diario de Leningrado, *Zhizn Iskusstva*, 5 de agosto de 1928. La traducción inglesa citada apareció en *Film Form*, de Eisenstein.
- 2 La apreciación de Pudovkin sobre la originalidad de Rzheshovski ("La labor creadora del escritor en el cine") apareció en *Na literaturnom postu*, nos. 5-6, 1930, y fue traducida (al inglés) como "Scenarion and direction", en *Experimental Cinema*, febrero 1931.
- 3 *Proletarskoe Kino*, enero de 1932; traducido (al inglés) en *Film Technique*.
- 4 BOURKE-WHITE, *Eyes on Russia* (Simon & Schuster, Nueva York, 1931).
- 5 Estos detalles, junto con el material posterior sobre las primeras películas sonoras soviéticas, se tomaron del capítulo de NIKOLAI LEBEDEV sobre este período, publicado en dos versiones (1955 y 1956).



- Otra obra usada para dicha época fue *History of Soviet Film Art of the Sound Period* (Moscú, 1946), valiosa recopilación de I. V. SOKOLOV de informes profesionales y crítica contemporáneos.
- 6 En *Soviet Cinema* (Londres, 1948).
  - 7 *Proletarskoie Kino*, marzo de 1932. Estos documentos de alabanza incluyen comentarios de RENÉ CLAIR y MOHOLY-NAGY.
  - 8 *Soviet Cinema* (Londres, 1948). En una secuencia, Ekk también usó algunas de las sugerencias de PUDOVKIN sobre cámara lenta.
  - 9 En un discurso del 12 de julio de 1931, publicado en *Proletarskoie Kino*, n° 9, 1931.
  - 10 MACHERET, ««Hombres y obras», a manera de prefacio a la película», *Proletarskoie Kino*, nos. 13-14, 1932.
  - 11 NIKOLAI LEBEDEV, «Historical-Revolutionary Films», en *Outlines of the history of Soviet cinema* (Moscú, 1956).
  - 12 Autobiografía fechada en diciembre de 1929, publicada en *Iskusstvo Kino*, mayo de 1958.
  - 13 Traducido (al inglés) en un suplemento especial de *Sight and Sound*, noviembre de 1947.
  - 14 Citado en *Sovietskoe Kino*, nos. 5-6, 1933.
  - 14a Ver TRETIAKOV, *Svanetia* (Moscú, 1928).
  - 15 *Film Produktion der UdSSR 1931-2*; este catálogo nombra como cameraman a GEGELASHVILI, que debe haber sido el ayudante de cámara de Kalatozov.
  - 16 HARRY ALAN POTAMKIN, «The new kino», *Close Up*, marzo de 1931.
  - 17 Nos. 5 y 9-10, 1932.
  - 18 *Soviet Cinema* (Londres, 1948).
  - 19 «Rhythmic Problems in My First Sound Film», en un apéndice de la edición en inglés de *Film Technique*.
  - 20 «Asynchronism as a Principle of Sound Film»; éste y el apéndice de *Film Technique* citado anteriormente fueron escritos con ese propósito mientras Pudovkin estaba terminando *Desertor*.
  - 21 *Film Acting*; su primitiva descripción de esta secuencia apareció en el apéndice de *Film Technique*.
  - 22 Introduciendo el artículo analítico de V. ROSOLOVSKAIA en *Sovietskoe Kino*, N° 11, 1933.
  - 23 PUDOVKIN, *Film Acting* (Newnes, Londres, 1937).

#### Capítulo XIV. Años de testigo (1934-1937).

Epígrafe: IEVGENI VAJTANGOV, *Notebooks*, abril de 1922.

- 1 *Literaturnaia gazeta*, 18 de noviembre de 1934; traducida (al inglés) por LEON RUTMAN, *New Theatre*, enero de 1935.
- 1a *Film Acting*.
- 2 ALEKSANDROV, en una entrevista, *Moscow Daily News*, 18 de mayo de 1935.
- 3 El argumento fue publicado en *Iskusstvo Kino*, diciembre de 1936; su discusión apareció en el número de abril de 1937.
- 4 *Moscow Daily News*, 6 de marzo de 1936.
- 5 BORIS BABOCHKIN, en *El rostro del actor de cine soviético* (Moscú, 1935); traducido parcialmente al inglés en *Soviet Cinema* (Moscú, 1935).
- 6 *Ibid.*
- 7 Traducido (al inglés) por IVOR MONTAGU como «Film Form, 1935».

- News Problems”, en *Life and Letters Today*, setiembre-diciembre de 1935.
- 8 Esta traducción (al inglés) del discurso de DOVZHENKO proviene de la que usó MARIE SETON en su biografía, *Sergei M. Eisenstein* (Bodley Head, Londres, 1952).
  - 9 También descrito, desde otro punto de vista, por MARIE SETON, *op. cit.*
  - 10 Publicado en *Para una gran película de arte* (Moscú, 1935); la traducción (al inglés) citada aquí es la de MARIE SETON, *op. cit.*
  - 11 KOZINTSEV, “Extractos de un libro sobre el actor de cine”, *Iskusstvo Kino*, enero de 1938.
  - 12 *Ibid.*
  - 13 Informe de L. TRAUBERG en la conferencia sobre creación (Para una gran película de arte, Moscú, 1935).
  - 14 KOZINTSEV, *op. cit.*
  - 15 TERRY RAMSAYE, “Soviet Propaganda Aided by New York Press Acclaim”, *Motion Picture Herald*, 17 de noviembre de 1934.
  - 16 Schneiderov, en una entrevista con A. AMASOVICH, *Moscow Daily News*, 9 de mayo de 1935.
  - 17 ERMLER, en una entrevista con AMASOVICH, *Moscow Daily News*, 10 de abril de 1935.
  - 18 Fragmentos del “argumento literario” de MEDVEDKIN fueron publicados en *Sovietskoie Kino*, nº 11, 1933.
  - 19 *Moscow Daily News*, 22 de noviembre de 1935.
  - 20 Los años de colaboración han sido ampliamente documentados en publicaciones: *Nosotros los de Kronstadt de VISHNEVSKI* (Moscú, 1936); VISHNEVSKI y DZIGAN, “Cómo hicimos la película”, en *Pravda*, 3 de marzo de 1936; resúmenes de cartas de Vishnevski a Dzigan, en *Iskusstvo Kino*, junio de 1954.
  - 21 VISHNEVSKI a DZIGAN, 21 de octubre de 1934; *Iskusstvo Kino*, junio de 1954.
  - 22 CHERKASOV, *Notes of a Soviet Actor* (Foreign Languages Publishing House, Moscú, n.d.)
  - 23 Publicado primeramente en *Sovietskoie Iskusstvo*, 17 de abril de 1937; reimpresso, con ligeras alteraciones, en un folleto, *Acerca de la película “La pradera de Bezhin” de Eisenstein* (Moscú, 1937); una traducción inglesa completa en *International Literature*, nº 8, 1937, reimpressa por MARIE SETON, en *op. cit.*
  - 24 Shumiatski, en *Cine soviético*, editado por Arosev (Moscú, 1935).

#### Capítulo XV. Potencia total (1938-1939).

Epígrafe: GOETHE, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, traducido (al inglés) por R. DILLON BOYLAN (Bohn, Londres, 1855).

- 1 *Pravda*, 24 de marzo de 1938.
- 2 *Ibid.*; citas obtenidas del resumen publicado por el Departamento de Comercio de los Estados Unidos (marzo de 1939).
- 3 En el semanario de LEN FILM, *Cadre*, 5 de febrero de 1936.
- 4 *Iskusstvo Kino*, setiembre de 1939.
- 5 MASSALITINOVA, “Como trabajé en la película *Niñez de Gorki*”, *Iskusstvo Kino*, julio de 1938.
- 6 En una discusión sobre *La niñez de Gorki*, el 17 de octubre de 1938; el informe taquigráfico fue publicado en la antología, *Dirección cinematográfica* (Moscú, 1939).

- 7 VSEVOLOD VISHNEVSKI, *Eisenstein* (Moscú, 1939).
- 8 OJLOPKOV, "Trabajo sobre la imagen", *Iskusstvo Kino*, agosto de 1939.
- 9 *The Film Sense*: ver también el prefacio de EISENSTEIN a la biografía de NESTIEV, *Prokofiev* (Nueva York, 1946).
- 10 Detalles sobre la interpretación de Lenin por SHCHUKIN fueron tomados por N. LEBEDEV, "Trabajo de Shchukin sobre la imagen de Lenin", *Iskusstvo Kino*, febrero de 1941 (incorporado a *Shchukin actor de cine*, de LEBEDEV, Moscú, 1944). En *El hombre de la pantalla* (Moscú, 1947) SERGEI IUTKEVICH publicó extractos de su diario relativos a *Noviembre*.
- 11 DOVZHENKO, "Maestro y amigo del artista", *Izvestia*, 5 de noviembre de 1936; reimpresso en *Iskusstvo Kino*, octubre de 1937.
- 12 "The Film in USSR - 1937", *The Cine-Technician*, agosto-setiembre de 1937.
- 13 *Kino* (revista), 5 de mayo de 1939.

#### Capítulo XVI. Semiguerra (1939-1941).

Epígrafe: LENIN, *Left-wing communism*, cap. IV, nota al pie (*Selected Works*, vol. 2, pt. 2, pág. 357).

- 1 *Pravda*, 7 de noviembre de 1940; traducido (al inglés) por WILLIAM MANN como "The path of art", *Soviet Russia Today*, mayo de 1941.
- 2 Las primeras 145 tomas de este guión fueron traducidas (al inglés) como apéndice de *The Film Sense*.
- 3 *Literaturnaiia gazeta*, 19 de julio de 1951.
- 4 WEISFELD, "Nacimiento de una idea" (sobre algunos de los guiones no realizados de EISENSTEIN), *Iskusstvo Kino*, enero de 1958.
- 5 PUDOVKIN, "El ejército ruso cruza los Alpes", *Izvestia*, 5 de octubre de 1940.
- 6 En *The Coal Industry*, 16 de noviembre de 1940, citado en la antología de la crítica, de Sokolov.

#### Capítulo XVII. Prueba (1941-1947).

Epígrafe: ARISTÓFANES, *Los pájaros*, traducido (al inglés) por GILBERT MURRAY (G. Allen & Unwin, Londres, 1950).

- 1 BOURKE-WHITE, *Shooting the Russian War* (Simon & Schuster, Nueva York, 1942).
- 2 "Filming the patriotic war", *Information Bulletin*, Embajada de la URSS en Washington, 4 de agosto de 1942.
- 3 *Cinema Chronicle*, junio de 1945; traducido (al inglés) en *Hollywood Quarterly*, julio de 1947.
- 4 ROMAN KARMEN, "Film Chroniclers of Leningrado", *VOKS Bulletin*, nos. 7-8, 1942.
- 5 V. SMIRNOV, *Películas documentales de la Gran Guerra Patriótica* (Moscú, 1947).
- 6 *Hollywood Reporter*, 10. de julio de 1942.
- 7 RALPH PARKER, en el *Times* de Nueva York, 15 de abril de 1944.
- 8 MIJAIL SLUTSKI, en *Information Bulletin*, Embajada de la URSS en Washington, 31 de octubre de 1942.
- 9 *Information Bulletin*, 3 de setiembre de 1942.
- 10 *Moscow News*, 20 de julio de 1942.

## NOTAS

- 11 *American Cinematographer*, agosto de 1944; artículo escrito dos años antes.
- 12 PUDOVKIN, "My conception of Nakhimov", *Cinema Chronicle*, setiembre de 1944.
- 13 Traducciones inglesas de sus relatos aparecieron en *Soviet Short Stories 1944* (Londres): "Mother Stoyan" y "The night before the battle".
- 14 En una entrevista a VENIAMIN VISHNEVSKI, *Information Bulletin*, 12 de noviembre de 1942.
- 15 *Cinema Chronicle*, mayo de 1945.
- 16 VERA MARETSKAYA, "Remembrances on V-Day", *Cinema Chronicle*, mayo de 1945.
- 17 *Cinema Chronicle*, mayo de 1944.
- 18 *International Literature*, noviembre de 1944.
- 19 *Cinema Chronicle*, enero de 1946.
- 20 "Ivan Grozny", *VOKS Bulletin*, nos. 7-8, 1942.
- 21 CHERKASOV, *op. cit.*
- 22 EISENSTEIN, "How we filmed *Ivan the Terrible*", *Cinema Chronicle*, febrero de 1944 (traducido al inglés de *Izvestia*, 4 de febrero de 1945).
- 23 En una de las últimas entrevistas de DOVZHENKO, en setiembre de 1956, de GEORGES SADOUL, *Les lettres françaises*, 6-12 de diciembre de 1956.
- 24 RAZMAN, "How we made the film *Berlin*", *Cinema Chronicle*, julio de 1945.
- 25 DONSKOI, "My work on the film *Unvanquished*", *Cinema Chronicle*, octubre de 1945.
- 26 *Times* de Nueva York, 11 de marzo de 1946.
- 27 Un editorial, "Increase the sense of responsibility amongst film experts"; cito la traducción (al inglés) hecha por la British Films Officer en Moscú.
- 28 El artículo de VASILIEV, "Improve the supervision of film studios"; el resumen citado fue preparado por la British Films Officer en Moscú.
- 29 Traducido (al inglés) por BABITSKY y RIMBER, *The Soviet Film Industry* (Nueva York, 1955).
- 30 ERMLER y CHIRSKOV, en *Soviet Literature*, abril-mayo de 1946.
- 31 En una entrevista a ZINAIDA GINSBURG, *Cinema Chronicle*, enero de 1946.
- 32 ERMLER y CHIRSKOV, *op. cit.*
- 33 *Kultura i zhizn*, 20 de octubre de 1946; cito la traducción (al inglés) usada en la biografía de MARIE SETON.
- 34 ALEXANDER WERTH, "Art as Soviet Artillery", *The Nation* (Nueva York, 14 de febrero de 1948).
- 35 S. FROELICH, *op. cit.*

## Posdata (1948-1958).

Epígrafe: COLERIDGE, *Notebooks*, editado por KATHLEEN COBURN (Pantheon Books, Nueva York, 1957), n° 950.

- 1 *Kultura i zhizn*, 31 de julio de 1947, traducido (al inglés) en *Sight and Sound*, otoño de 1947.
- 2 *Les lettres françaises*, 6-12 de diciembre de 1956.
- 3 El guión de Dovzhenko está traducido (al inglés) en *Soviet Literature*, 6, 1957.

## INDICE ALFABÉTICO

### A

- Abramovich, 12  
 Abrek-Zaur, 267  
 Abrigo, *El*, 246, 256, 267, 277, 546  
 (ilust., lámina 13)  
 Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, 400, 470, 485  
 Acorazado *Potemkin*, *El*, XII, 14, 220, 235-242, 250, 252, 255, 267, 270, 398, 400, 401, 414, 423, 425, 494, 545; (ilust., lámina 15)  
 Acordeón, 384-385, 430, 556  
 Actriz, 480  
 ¡Adelante, *Soviet!*, 244, 546  
 Adelheim, Rafael, 67  
 Aden, Viktor, 317  
 Administración Americana de Ayuda, 188, 276  
 Aelita, 155, 225, 250, 267, 544 (ilust., lámina 10)  
 Aerograd, 365, 388, 420, 446, 557  
 Afgrunden, 43  
 Afinogenov, Aleksandr, Miedo, 382  
 Agadzhanova, Nina, 234, 238n, 370  
 A gran costo, 512, 578  
 Agranovich, 173  
 Águila blanca, *El*, 335-337, 550  
 Aire de marcha, 393  
 A las 6 de la tarde después de la guerra, 480, 494, 569  
 Alas de un siervo (*Iván el Terrible*), 262, 267, 547 (ilust., lámina 20)  
 Alegres compañeros, 382, 385-388, 556  
 Aleinikov, Moisei, 172-173, 252, 254, 259, 305  
 Alejandro Nevski, 247n, 439-442, 447 455-456, 464, 560  
 Aleksandr Parjomenko, 466  
 Aleksandrov, Grigori (seud. de Alekseiev, A., 48  
 Aleksinski, 117  
 Mormonenko), 144n, 183, 198, 238, 273, 288, 302, 332, 347, 375, 381-382, 384-385, 400, 431, 443, 489, 503, 512  
 Alfred Pasha en Petersburgo, 1  
 Alisher Navoi, 512, 572  
 Alisova, Nina, 480  
 Alksne, Karl, 14  
 Alov, A., 512  
 Altman, Nathan, 142  
 Altschuler, Boris, 284  
 Amanecer en París, 424  
 Amasovich, 476  
 Ambrosio, Arturo, 27, 30, 42  
 Anfiteatro, 57  
 A medianoche, 506  
 A medianoche en el cementerio, 31, 528  
 América, 219  
 Amicis, Edmondo de, Cuore, 151  
 Amigas, 392, 557  
 Amundsen, Roald, 364  
 Ana Karenina (1910), 46  
 Ana Karenina (1914), 532  
 Ana Karenina (1953), 509  
 Andersen, Hans Christian, 156, 541  
 Andrei Kozhujov, 111, 537  
 Andreieva, María, 82, 173  
 Andreiev, Leonid, 38, 41, 53-58, 72, 156, 167, 190  
 Anfisa, 56, 520  
 "El gobernador", 335, 550  
 El que recibe las bofetadas, 90, 536  
 Andriievski, Aleksandr, 459, 492  
 Androvskaia, Olga, 436  
 Anfisa, 56, 529  
 Ankara, Corazón de Turquía, 393  
 Annenski, Isidor, 436  
 Anoshchenko, Aleksandr, 228  
 Antik, P., 104-107  
 Antonov, Aleksandr, 198-199, 238  
 Antonovski, B., 341  
 Antosha Ribkin, 472  
 Año 1812, 60, 529  
 Año 1905, 234-236 (ilust., lámina 14)

INDICE ALFABÉTICO

- Apetito vendido, *El*, 340, 549 (ilust., lámina 22)  
 Apollinaire, Guillaume, 58  
 À quoi rêvent les jeunes filles, 219  
*El Arco iris*, 477, 480, 492, 494, 568  
 Aristófanes,  
     *Los pájaros*, 462  
 Arjipov, 57  
 Arkatov, Aleksandr, 68, 154, 168  
 Arnstam, Lev, 353, 354n, 362, 392, 424, 481, 498, 508  
 Arroy, Jean, 583  
 Arsenal, 311-315, 388, 423, 551, (ilust., lámina 28)  
 Arsen, 390, 559  
*Arshin Mal-Alan*, 501, 571  
 Artsibashev, Mijail, 54, 57, 122  
     *Sanin*, 54  
 Asch, Sholom, 68, 510  
 Ashirov, 306  
 Aseiev, Nikolai, 239  
 Asesinato de Karamazov, 337  
 Asesinos están en camino, *Los*, 473, 565  
*Assassinat du duc de Guise, L'*, 23  
 Asunto Artamanov, *El*, 457, 564  
 Asunto personal, 394n  
 Atkinson, Brooks, 494  
*Atlantis*, 56  
 Attasheva, Pera (seud. de Fogelman), 321, 381, 389, 400, 412  
 Auerbach, Mijail, 338  
 Aumont, Charles, 5, 517-520  
*Aurora de la Revolución Rusa, La*, 45, 433, (ilust., lámina 3)  
 Avdeienko, Iakov, 477  
 Avdeienko, Aleksandr, 421, 460  
 Avdeiev, V., 67.  
 Averchenko, Arkadi, 57  
 Averkiev, 48  
*Aviadores*, 444n, 557  
 Avraamov, Arseni, 350  
 Azagarov, Georgi, 137
- B
- Babel, Isaac, 283, 426, 434  
 Babitsky, Paul (seud.),  
     *La industria cinematográfica soviética*, 294  
 Babochkin, Boris, 398, 400, 483, 489  
 Baby Peggy, 200, 224  
*Bahia de la muerte, La*, 262-263, 268, 546  
 Baidukov, Georgi, 452
- Bajo los techos de Paris, 354  
 Bakst, Lev, 44  
 Baklanova, Olga, 81, 154, (ilust., lámina 7)  
 Bakshy, Alexander, 581  
 Balazs, Bela, 336, 380, 388  
 Baliev, Nikita, 96  
*Báltico, El diputado del*, 423-424, 559  
 Baluiev, 93n  
 Balzac, Honoré de, 384  
*Ballet Mécanique*, 219, 311  
 Bang, Herman, 49  
 Baranovskaia, Vera, 45, 249n, 253, 256-257, 273, 286, 337 (ilust., láminas 3 y 19)  
 Barbusse, Henri, 145, 277, 314, 317, 335  
 Bardèche, Maurice y Robert Brassillach,  
     *History of the film*, 135  
 Barnet, Boris, 205n, 259, 273, 291, 336, 363, 401, 454, 492, 503  
 Barrios bajos de San Petersburgo, *Los*, 86, 532  
 Barry, Iris, 169, 583  
 Barski, Vladimir, 238  
 Bartogi, 12  
 Bassaligo, Dimitri, 228-229, 263  
 Bataille, Henri, 109, 122  
 Batalov, Aleksei, 513  
 Batalov, Nikolai, 225, 253-254, 263, 355, 513 (ilust., láminas 10 y 21)  
*Batalla de Rusia, La*, 482  
*Batalla de Stalingrado, La*, 498, 509, 574  
 Bauer, Ievgeni, 69, 84-86, 122-123, 195, 229  
 Beatty, Earl, 76  
 Bebutova, 90  
 Becker, John, 378  
 Beecroft, Chester, 108  
 Beethoven, Ludwig van, 125;  
     *Sonata quasi una fantasia, Op. 27, N° 2*, 398  
 Bek-Nazarov, Amo, 230, 400, 484  
 Belaiev, Vasili, 453  
 Belenson, Aleksandr, 585  
 Beliakov, Ivan, 350  
 Belinskaia, 12  
 Bell Telephone Company, 345  
*Bella durmiente, La*, 332, 398  
 Bellinghausen, Thaddeus, 510n  
 Belokurov, Vladimir, 452  
 Benderski, Samuel, 96n  
*Benia Krik*, 283  
 Benois, Aleksandr, 272

- Berg-Ejvind*, 124  
 Bergstedt, Harald,  
     *Fiesta de San Jorge, La*, 335, 552  
 Beria, 446  
*Berlin*, 490-493, 570  
 Bernhardt, Sarah, 29, 59, 92  
 Bersenev, Ivan, 45, 433, 499  
 Bertini, Francesca, 59, 84, 195  
 Bestuzhev, A., 48  
*Bezhin, La pradera de*, 243n, 283,  
     411-420, 425-426, 455, 466n  
 Biedni, Demian (seud. de Iefim  
     Pridvorov), 158, 342  
 Bieli, Andrei (seud. de Bugaiev),  
     273  
 Bierce, Ambrose, 464  
 Birman, Serafima, 488  
 Bismarck, 331  
 Bistritski, M., 63  
*Blackboard Jungle*, 355  
 Blackton, J. Stuart, 100  
*Blanca vela solitaria*, 391, 435, 559  
 Blanqui, Louis-Auguste, 112  
 Blavatski, 54  
 Bleiman, Mijail, 432-433, 506-507  
 Bliajin, Pavel, 280-281, 366  
 Blioj, Iakov, 324, 400  
 Blok, Aleksandr, 142, 151-152, 165,  
     273  
 Bluman, Nicholas, 70  
 Blumenthal-Tamarina, María, 253  
*Boca del caballo, La*, 384n  
 Boccaccio, Giovanni,  
     *Decamerón El*, 72  
 Bochkarieva, María, 115  
 Bodik, Lazar, 450  
 Boester, 51  
*Bogdan Jmelnitski*, 457, 460, 564  
 Bogdankevich, 411, 419  
*Bola de sebo*, 388, 427, 556  
 Boleslawski, Richard, 81, 83, 138,  
     154, 180  
 Bolshakov, Ivan, 448, 489, 497, 503  
 Bolshintsov, Mijail, 432-433  
 Boltianski, Grigori, 110, 113-114,  
     118, 274  
 Bonch-Bruievich, Vladimir 168  
 Bonch-Tomashevski, M., 105-106  
*Borinage*, 389, 393  
*Boris Godunov* (1907), 19, 527  
*Boris Godunov* (1955), 510  
 Borodin, Aleksandr  
     *Príncipe Igor, El*, 440  
 Bosulaiev, 483  
 Bourget, Paul, 135  
 Bourke-White, Margaret, 349, 463  
 Brailsford, Henry Noel, 162-163  
*Brasier Ardent, Le*, 135  
 Brasillach, Robert (ver Bardèche)  
*Bratishka*, 247  
 Brecht, Berthold,  
     *Furcht und Elend des Dritten*  
     *Reiches*, 473, 479, 481, 565  
 Brenon, Herbert, 111  
 Breshko-Breshkovski, Nikolai, 62  
     Brik, Lily, 152  
 Brik, Osip, 215, 279, 305  
 Brinkmann, 34  
 Bromhead, 115, 144  
 Brooks, Van Wyck, 111  
 Brumberg, Valentina y Zinaida,  
     341  
 Bryher, Winifred,  
     *Problemas cinematográficos de*  
     *la Rusia soviética*, XV, 263-264,  
     284, 294, 309  
 Buchma, Ambros, 313 (ilust. lámia-  
     na 22)  
 Budionni, Semion, 161, 202, 234,  
     282  
 Bujarin, 291, 425  
 Bujovetski, Dmitri, 137-138  
*Bukovina-tierra ucraniana*, 450  
 Bulgakov, V. 38n  
 Bullard, Athur, 181  
 Bullitt, William, 162  
 Bunimovich, Fiodor, 465, 475  
 Bunny, John ("Poxon"), 49  
 Buñuel, Luis, 367, 385  
 Burankov, 251  
 Burenin, 72  
*Burguesía asustada, La*, 170, 541  
 Burliuk, David, 62, 151-152  
 Burov, 175  
*Buscadores de felicidad*, 408, 558  
 Bushkin, A., 340

C

- Cabiria*, 56, 77  
 Cachin, Marcel, 112  
*Cadáver viviente, El* (1911), 47, 90,  
     321, 528  
*Cadáver viviente, El* (1918), 321,  
     539  
*Cadáver viviente, El* (1929), 321,  
     551 (ilust., lámina 24)  
*Caida de Berlin, La*, 499, 509, 574  
*Caida de la dinastía Romanov, La*,  
     69n, 274-275, 291, 548  
*Caida de los Romanov, La*, 111  
 Calderón de la Barca, Pedro  
     *El príncipe constante*, 87  
 Caldwell, Erskine, 463

- Calle sin alegría, La*, 136  
 383n, 548 (ilust., lámina 21)  
*Cama y sofá*, 262-265, 302, 316, 319,  
*Camarada Abram*, 159-160, 540  
*Cameraman en el frente, Un*, 492  
*Camino a la vida*, 355-356, 381, 391,  
 553  
*Camino brillante, (Tania)*, 452n  
*Camino de los entusiastas, El*, 340,  
 358, 553  
*Campeños*, 391, 408-410, 557  
*Campos nativos*, 483  
*Canal Ferghana*, 456  
*Canario alegre, El*, 321, 335, 402  
*Canción de cuna*, 394, 510  
*Canción del mercader Kalashni-*  
*kov*, 28, 527  
*Canción de Rusia*, 482  
*Canto de héroes*, 357, 555  
*Canto del amor triunfante, El*, 84,  
 534  
*Canto sobre la felicidad*, 391, 556  
*Cantor del jazz, El*, 346  
*Capablanca, José*, 210  
*Capellani, Albert*, 23  
*Capra, Frank*, 470, 482  
*Carnaval en colores*, 424  
*Carter, Juntly*, 163, 185, 199  
*Cartera diplomática, La* 297, 315  
 (ilust., lámina 23)  
*Casanova*, 136, 140  
*Casa de Golubin, La*, 226-27  
*Casa de la plaza Trubnaia, La*, 336,  
 550  
*Casa de los muertos, La*, 384, 554  
*Casa en el ventisquero nevado, La*,  
 302n, 550  
*Casa en que vivo, La*, 512  
*Casamiento campesino, Un*, 38-40,  
 528  
*Casamiento del oso, El*, 209, 220n,  
 244, 267, 546  
*Caserini, Mario*, 68  
*Caso Beilis, El*, 89, 537  
*Caso simple, Un*, 347-348, 369-370,  
 554 (ilust., lámina 30)  
*Catalina II*, 29  
*Cavalcanti, Alberto*, 268  
*Cavaliere, Lina*, 8  
*Cerf*, 3, 6  
*Cerrajero y canciller*, 190, 543  
*Cibarrero, Jacques Roberto*, 148-150,  
 168n, 194  
*Ciego*, 366, 389  
*Cigarra, La*, 436n, 512, 576  
*Cigarrera de Mosselprom, La*, 227,  
 267, 574 (ilust., lámina 12)
- Cine-concierto 1941 (Ensalada ru-*  
*sa)*, 452, 564  
*Cinémathèque Française*, XIV, 45,  
 310  
*Cines*, 21, 41, 46, 195  
*Circus*, 386  
*Civilisation à travers les âges*, 17  
*Clair, René*, 135-137, 199, 268, 385,  
 405, 591  
*Clavo en la bota, El*, 368, 554  
*Clínica Psiquiátrica de Forel*, 319  
*Close Up*, 261, 587  
*Coates, Albert*, 43  
*Cobweb Castle*, 488  
*Cochero nocturno, El*, 357  
*Codicia*, 220  
*Cohl, Émile*, 24, 69, 341  
*Coleridge, Samuel Taylor*, 313, 505  
*Comité Skobelev*, 78-79, 93, 103,  
 104, 109-110, 114, 118, 120, 146-  
 147, 275  
*¡Cómo hacerlo y cómo no hacerlo!*,  
 338  
*Cómo se templó el acero*, 472, 479,  
 566  
*Compañero de nuestro pueblo*, 472  
*Comunista*, 512, 578  
*Conductores de tractores*, 430, 561  
*Congestión*, 154, 540  
*Connolly, Edward*, 111  
*Conspiración del condenado, La*,  
 507, 574  
*Conspirator*, 507  
*Cónsul negro, El*, 375, 380  
*Contraplano*, 354n, 360-362, 554  
*Conway, Jack*, 406  
*Coolidge, Calvi*, 217n  
*Coralli, Vera*, 63, 84, 101, 128 (ilust.,  
 lámina 4)  
*Cosacos del Don, Los*, 20-21, 527  
*Courbet, Gustave*, 312  
*Coward, Noel*, 482  
*Creación no puede ser comprada,*  
*La*, 151-152, 538  
*Creel, George*, 92-93, 168n, 181  
*Crosby, Bing*, 482  
*Crucero "Variag", El*, 501  
*Cruz y máuser*, 247, 267  
*Cruze, James*, 244  
*Cuarenta y uno, El* (1956), 513,  
 260, 548  
*Cuarenta y uno, El*, (1956), 513,  
 577  
*Cuento del sacerdote Pankrati*, 157-  
 158, 540  
*Cuento del sacerdote y u acólito*  
*mentecato*, 386-387



Cuento del zar Duranda, El, 386, 556  
 Cuentos de la tierra siberiana, 503, 507, 572  
 Cuestión rusa, La, 503, 507, 573  
 Cummings, Robert, 493  
 Culpable aunque inocente, 501, 570  
 Curzon, 200, 217n

## CH

Chaikovski, Boris, 159, 220n  
 Chaikovski, Piotr, 454  
 El lago de los cisnes, 401  
 La dama de pique, 95, 495  
 Chaikovski, Vsevolod, 15, 61  
 Chaliapin, Fiodor; ver Shaliapin.  
 Chalupiec, Apolonia (ver Negri)  
 Chaney, Lon, 138  
 Chantaje, 354  
 Chapaiev, 391, 394-398, 411, 412,  
 Chapaiev, Vasili, 171, 394-397  
 Chaplin, Charles, 152, 171, 206,  
 313n, 352, 369, 482, 488, 504, 507  
 Chardinin, Piotr, 33, 68, 84, 92, 160,  
 189, 202n, 230, 268  
 Charikov, Nikolai, 583  
 424, 466n, 556  
 Chejov, Anton, 46, 72, 81, 137, 284,  
 290, 335, 436, 501, 512, 526, 529,  
 530, 532, 537  
 Chejov, Mijail, 66-67, 81, 295, 488  
 El jardín de los cerezos, 294, 379  
 La gaviota, 299  
 Tres hermanas, 102  
 Chejova, Olga (ver Tschekowa)  
 Chekulaieva, A. 177  
 Chen Yu-lan, 390  
 Cherkasov, Nikolai, 423, 430, 443,  
 487-488, 500, 503  
 Cherkasov-Sergeiev, Nikolai, 459-  
 460, 484  
 Cherkes, D., 341  
 Chertkov, Vladimir, 35-36  
 Cherviakov, Ievgeni, 332, 422  
 Chiang Kai-shek, 292  
 Chiaureli, Mijail, 184, 189, 230, 339,  
 356, 390, 443, 460, 499  
 China en llamas, 341  
 Chirikov, Ievgeni, 57, 535, 539  
 Chirkov, Boris, 402-403, 465  
 Chirskov, Boris, 452, 497, 498  
 Chistiakov, Aleksandr, 199, 253,  
 273, 363  
 Chkalov, Valeri, 452  
 Chjeidze, Revaz, 512  
 Chófer aéreo, 480

Chopin, Frédéric, 63  
 Chorni, 67  
 Chujrai, Grigori, 512  
 Chukovski, Kornei, 38, 341  
 Chuveliov, Ivan, 273, 286

## D

D'Annunzio, Gabriele, 56-58, 87  
 D'Arcy, William Knox, 279  
 Dalí, Salvador, 385  
 Dama de pique, La (1910), 33, 528  
 Dama de pique, La (1916), 96, 133,  
 399, 535 (ilust., lámina 5)  
 Daniel, von, 475  
 Darevski, 290  
 Daudet, Alphonse,  
 L'Arlésienne, 23, 30n  
 Daudet, León, 23  
 David-Bek, 484, 568  
 Davidov, Vladimir, 27, 41  
 Davis, C. Claflin, 132  
 Davis, Malcolm, 181  
 Dearly, Max, 24  
 Decembristas, Los, 276, 284, 547  
 Decembristas y octubristas, 279  
 Decourcelle, Pierre, 56  
 Deed, André ("Glupishkin"), 49,  
 72, 206, 268  
 DEFA, 506  
 Defensa de Sebastopol, La, 50, 60,  
 529  
 Defensa de Tsaritsin, La, 476, 565  
 Defoe, Daniel,  
 Robinson Crusoe, 283, 492, 572  
 Degas, Hilaire Germain Edgar, 257  
 De la Roche, Catherine, XV, 356,  
 473  
 De las chispas, llamas, 229, 250, 574  
 Dell, D. (ver Liubashevski)  
 Delluc, Louis, 133-134, 188n  
 De Max Édouard, 58  
 Dementiev, V. I., 110, 120  
 De Mille, Cecil Blount, 138, 348,  
 405  
 Demutski, Danilo, 269, 314,  
 364n, 483  
 Denikin, 132, 170  
 Dernier milliardaire, 405  
 Derrota del Japón, La, 490  
 Derzhavin, Mijail, 498  
 Desertor, 510-372, 378, 381, 386, 423,  
 555  
 Deshevov, Vladimir, 350  
 Deshielo, 336n  
 Deslaw, Eugene, 266  
 Destrozado, 86

INDICE ALFABÉTICO

- Deutsch, Babette, 218  
*Día en un Nuevo Mundo. Un,* 453  
*Diabliillos rojos,* 201-202, 207, 230, 267, 402, 543 (ilust., lámina 10)  
*Día de guerra,* 474-475, 566  
 Diagilev, Sergei, 44, 54, 70  
*Días de Volochaievsk,* 432, 559  
*Días turbulentos,* 423  
*Días y noches,* 570  
 Dickens, Charles  
     *El grillo del hogar,* 81, 534  
 Dickinson, Thorold, 285, 352, 369  
 Diessl, Gustav, 321  
 Digmelov, Aleksandr, 180  
 Diki, Aleksei, 484, 498  
 Dimov, Osip, 57  
 Disney, Walt, 387, 405, 454, 476  
*Dixième Symphonie,* 195  
 Dobrovolski, V. F. ("Jeremiah"), 160  
*Documento de Shanghai,* 324, 550  
 Dolin, Boris, 483  
 Doller, Mijail, 205n, 253, 255, 273, 305, 348, 438, 510  
*Don apacible, El.* (1931), 334, 357, 553  
*Don apacible, El* (1957), 578  
*Doncellas de la montaña,* 153, 539  
*Don Diego y Pelageia,* 295  
*Don Juan,* 346  
*Don Quijote,* 512, 517  
 Donskoi, Mark, 184, 338, 391, 435-436, 472, 477-482, 492, 503, 511  
 Doolittle, Hilda, 261  
 Doré, Gustave, 257  
 Dorr, Rheta Childe, 118-119  
*Dos días,* 294-295, 548 (ilust., lámina 22)  
 Dos Passos, John, 360  
 Dostoevski, Fiodor, 54, 260, 383, 544  
     *Los hermanos Karamazov,* 137,  
     *Crimen y castigo,* 32, 67, 136, 139, 166, 380, 530  
     *El eterno marido,* 248  
     *Endemoniados, Los,* 534  
 Doublier, Francis, 2-10, 66  
 Dovzhenko, Aleksandr, 184, 223, 230, 268, 269, 298-300, 313, 342-343, 356, 363-365, 388-389, 390, 399-400, 420-421, 446-448, 450, 457, 466, 476-478, 488, 490, 502, 506, 510-513 (ilust., láminas 23 y 32)  
 Doyen, Dr., 25  
*Dr. Mabuse,* 223, 274  
*Drama en el cabaret de los futuristas,* 62, 531  
*Drama en un campo de gitanos cerca de Moscú,* 28, 527  
 Drankov, Aleksandr, 20-25, 33n, 35-, 40, 65, 67, 90, 127, 139, 323  
 Dreisen, 76  
 Dreiser, Theodore,  
     *Una tragedia americana,* 425 ...  
 Dreyfus, Alfred, 8-9  
 Dreyer, Carl Theodor, 261, 488  
 Dubson, 452  
 Dukelski, Semion, 420, 448  
 Dulac, Germain, 265, 269  
 Dumas, Alexandre, 27, 135  
 Dumas, hijo,  
     *La dama de las camelias,* 59-382  
 Dunaiski, 492  
 Dunaievski, Isac, 386, 430, 443  
 Duncan, Isadora, 13  
 Dunn, 83  
 Dupont, Ewald A., 137  
 Duranty, Walter, 201  
 Durbin, Deanna, 482  
 Durov, 60  
 Dzerzhinski (Dzierzinski), Félix, 183  
 Dzigan, Iefim, 339, 422, 423, 454

E

- Eastman Kodak Company, 83 91, 114, 149  
 Edison, Thomas, 2  
 Efros, Nikolai, 172  
 Eggert, Konstantin, 209, 384, 434  
 Ehrenburg, Ilia, 311, 405, 508  
 Eichenbaum, Boris, 278  
 Eisenstein, Sergei, XII, 11, 83n, 113, 175, 183, 198-199, 211, 218-223, 227, 234, 242, 270-271, 272-273, 277, 283-284, 287-288, 296-299, 302, 324, 334, 343-344, 347, 375-383, 390, 399-401, 406, 410, 420, 426, 439-442, 454-456, 457-461, 474-475, 484-486, 493-496, 500-504, 507, 513 (ilust., láminas 11, 27, 32)  
 Eisimont, Viktor, 453, 463-464, 481, 501  
 Eisler, Hanns, 357  
 Ekster, Aleksandra, 225  
 Ekk, Nikolai, 338, 355, 423, 438  
*El almirante Najimov,* 496, 499-501, 572  
*El expreso de China,* 337, 357, 552  
*El-Iemen,* 407  
 Eliot, Thomas Stearns, 272

La tierra yerma, 221  
 El molino de viento chino, 283  
 Elisso, 339, 357, 366, 550 (ilust., lámina 20)  
 Ella defiende su país (No hay amor más grande) 479, 494, 567  
 Empreinte, L<sup>a</sup>, 24  
 Encadenado por el cine, 152, 279, 538  
 Encaje, 316, 380, 550  
 Encuentro en el Elba, 507, 574  
 En el frente rojo, 179-180 190, 542  
 Enei, Ievgeni, 246, 321, 400  
 Enfrentando el viento, 338  
 Engels, Friedrich, 437  
 En la frontera, 443  
 En la gran ciudad, 338  
 En la retaguardia del enemigo, 453n  
 En las arenas del Asia Central, 482, 494, 567  
 En las montañas de Yugoslavia, 499, 572  
 En las profundidades del mar, 454  
 En nombre de la tierra natal, 477, 479  
 En nombre de la vida, 503, 572  
 Ensalada rusa (ver Kino-Concert 1941)  
 Entreacto, 199n, 219  
 Entusiasmo (Sinfonía del Donbas), 351-352, 393, 553  
 Epstein, Jean, 268  
 Ercole, Georges, 79  
 Erdmann, Nikolai, 268-269, 336, 340  
 Ermler, Friedrich, 184, 223, 229, 256-266, 294, 302, 317-318, 352, 354, 362-363, 391, 400, 401, 406, 408-409, 432-433, 457, 479, 484, 489, 497-498, 508, 511  
 Errores del ingeniero Kochin, Los, 454  
 Esclava de la pasión, esclava del vicio, 65, 532  
 España, 453, 562  
 Espérame, 480, 568  
 Estepa hambrienta revive, La, 266  
 Estrellas errantes, Las, 283  
 Estudiante de Praga, El (1913), 56  
 Evans, Ernestine, 224  
 Everest, 283  
 Ewers, Hanns Heinz, 56  
 Ewert, General, 93  
 Expreso de Shanghai, El, 337  
 Extraordinarias aventuras de Mr. West en la tierra de los bolcheviques, 206-208, 544

## F

Fabbri, Gualterio, 56  
 Fadeiev, Aleksandr, 456  
     *Joven guardia, La*, 501-502  
 Faiko, Aleksei, 263  
 Fairbanks (seud. de Ullman), Douglas, 210n, 224, 250, 483  
 Fantasma que no volverá, El, 317-319, 357, 552  
 Fantomas, 50, 70, 86.  
 Farkash, Nikolai, 336  
 Fedetski, A. P., 20n  
 Fedulov, 471  
 Feinzimmer, Aleksandr, 286n, 338, 384  
 Feldman, Dmitri, 317  
 Fellini, F., 488  
 Ferdinandov, Boris, 198  
 Feuchtwanger, Lion, 436, 561  
     *Éxito*, 586  
 Feuillade, Louis, 68, 195, 207  
 Feyder, Jacques, 506  
 Fiebre ajedrecística, 210-211, 251, 466n, 545 (ilust., lámina 12)  
 Fiesta de San Jorge, La, 335, 357, 552  
 Figner, Vera, 109  
 Film d'Art, 23-24, 29.  
 Fin de San Petersburgo, El, 223, 256, 258, 272-373, 277, 287-290, 307, 423, 549 (ilust., láminas 24 y 25)  
 Finn, Konstantin, 363  
 Fiodorina, Lola, 467  
 Fiodorov, V., 384  
 Fiodorova, Zoia, 452  
 Fischer, Louis, 297, 381  
 Fishson, 68  
 Flaherty, Robert, 210, 220, 361, 513  
 Fleischer, Max, 387  
 Flick, 182  
 Flores de piedra, 498, 501, 571  
 Florey, Robert  
     *Pola Negri*, 581  
 Fogel, Vladimir, 191, 261, 264, 336 (ilust., lámina 18)  
 Fokin, Mijail, 44  
 Fomin, Sergei, 467, 475  
 Foolish wives, 200  
 Ford, Alexander, 506  
 Forestier, Louis, 30n, 51, 115  
 Fox, William, 343  
 Fragmento de un Imperio, 317-318, 354n, 498, 551 (ilust., lámina 29)  
 France, Anatole, 188  
 Francia liberada, 490

INDICE ALFABÉTICO

- Francis, David, 93, 582  
 Francis, Eve, 134  
 Franklin, Benjamin, 141  
 Frantzisson, 106, 199, 322  
 Freeman, Joseph, 270  
*Frente, El*, 480  
 Freud, Sigmund, 210, 235, 382, 437  
 Freund, Karl, 246  
 Froelich, Carl, 132  
 Froelich, Oleg, 338, 574  
 Frohman, Charles, 81  
 Frolov, Ivan, 277  
 Frunze, Mijail, 171, 456  
*Frutos del amor*, 269  
 Furmanov, Dmitri, 394n  
*Chapaiev*, 394-396  
 Furmanova, Ana, 394
- G
- Gabinete del Dr. Caligari, El*, 88, 246  
 Gabilovich, Ievgeni, 481  
 Gachet, 41  
 Gad, Urban, 43n, 68  
 Gaidarov, Vladimir, 84, 137  
 Gakkel, 72  
 Galadzhnev, Piotr, 205n, 260  
 Gance, Abel, 59, 145, 244  
 Gapon, 13  
 Gardin, Vladimir, 68, 86, 106, 148, 155, 168-169, 176, 177, 188-189, 209, 220n, 226, 362, 383, 391, 400  
 Garin, Erast, 392, 419, 452  
 Garrison (ver Psilander)  
 Garshin, Vsevolod, 154  
 Gaumont, 10, 19-24, 30, 32  
 Gauzner, Jeanne, 255  
 Geirot, Aleksandr, 81n  
 Gelhardt, V., 62  
 Gelovani, Mijail, 339, 405, 443, 452, 499  
 Geltzer, Iekaterina, 63 (ilust., lámina 2)  
 Gendelstein, A. 286n  
*Generación de conquistadores*, 424, 444n, 558  
*Gente común*, 484, 497, 499, 571  
*Gente sin manos*, 384  
*Georgi Saakadze*, 460, 468, 484, 494, 448  
 Gerasimov, Sergei, 422, 431, 451, 465, 476, 483, 489-490, 501-502, 508  
 Germanova, María, 82  
 Giacomino, 62
- Giber, Grigori, 161, 180, 263, 276  
 GIK (también GTK, VGIK), 177-178, 190-191, 249, 262, 286, 331-332, 340, 376-380, 388-390, 430, 467, 474  
 Gilbert, John, 138  
 Gindin, Mijail, 420  
 Ginsburg Aleksandr, 452  
 Glagolin, Boris, 71, 74, 190, 336 (ilust., lámina 8)  
 Glazunov, Aleksandr, 2, 172  
 Glider, Mijail, 364n, 474  
*Glinka* (1946) 498, 501, 571  
 Glinka, Mijail, 46, 498  
 Gluskin, 148n  
 Gobseck, 384  
 Goebbels, Josef, 471  
 Goethe, Johann Wolfgang von, 429  
 Gogol, Nikolai, 199, 217, 245, 300, 392, 459;  
*Almas muertas*, 382, 419n  
*El inspector*, 41, 382, 575  
*Taras Bulba*, 33, 166, 225, 447, 510,  
 Goldenweiser, Alexander, 40n  
 Goldoni, Carlo, 509  
 Goldstab, 443  
 Goldwyn, Samuel, 337, 476,  
 Golovin, 43  
 Golovnia, Anatoli, 180, 251-256, 272, 286, 305-307, 321, 348, 400, 437, 459  
 Gomarov, M., 238, 413  
 Goncharov, I., 67  
 Goncharov, Vasili, 28, 31-32, 41, 50-51  
 Goncharova, Natalia, 62  
 Gorbatov, Boris, 492  
*Inconquistado*, 492  
 Gorchilin, Andrei, 178, 188-189  
 Gordin, 68  
 Gorki, Máximo (seud. de Aleksei Peshkov), 5-6, 33, 82, 156, 164-166, 248, 252, 357, 435, 443, 452, 453, 517-520  
*Bajos fondos, Los*, 139, 509, 525  
*Enemigos*, 384  
*Iegor Bulichov y otros*, 382  
 Gorozhanin, V., 279  
*Turandot*, 382
- Graham, Stephen, 48  
*Gran aurora, La*, 445  
*Gran camino, El*, 274-275, 289, 291, 548  
*Gran ciudadano, Un*, 45, 363, 404n 432-434, 451, 507, 560, 562

- Gran confortador, El*, 212, 373-374, 376, 448, 555  
*Gran decisión, La*, 497-498, 501, 571  
*Gran dictador, El*, 463  
 Grandville, 69  
*Gran Magaraz, El*, 81, 534  
*Gran robo del tren, El*, 19  
*Gran Tokio, El*, 407  
*Gran vida, Una*, 460 496, 499, 562, 572  
 Gravnoski, Aleksandr, 248, 336, 382  
 Gravier, 30  
 Grebner, Georgi, 459  
 Greco, El (Domenico Theotocopuli), 493  
 Greenfield, 303  
 Grierson, John, 237  
 Griffith, David Wark, 29n, 56, 124, 168-169, 210, 219, 223, 244, 257-258, 20, 494, 504, 507  
 Gromov, 116  
 Grosz, George, 266  
 Grünwald, Arthur, 6-7  
 Gruzdev, I., 435  
*Guardia joven*, 501-502, 573  
*Guerra y la paz, La*, 284, 533  
*Guerrilleros en la estepa ucraniana*, 476, 479  
*Guerrilleros rojos*, 265  
 Gugenheim, Eugène, 56  
 Guitry, Lucien, 29  
 Gutzman, I., 11.  
 Gzovskaia, Olga, 84, 128, 173
- H
- Había una vez una niña*, 481, 569  
*Hacedor de milagros, El*, 247, 542  
*Hacia el Danubio*, 453  
*Hacia un armisticio con Finlandia*, 490, 494n  
 Hahn Jagielski, Kurt von, 19n, 28, 588  
*Hallelujah*, 354  
*Hambre, hambre, hambre*, 187-188, 542  
 Hamilton, James Shelley, 314  
 Hammer, Armand, 186-187  
 Hansen, Kai, 29, 30, 46, 60, (ilust., lámina 4)  
 Harper, Samuel Northrup, 248  
 Hart, William Shakespeare 261  
 Hasek, Jaroslav, 473  
 Hauptmann, Gerhart, 56, 71  
 Hays, Will, 195  
*Hazaña del explorador, La*, 503, 572  
*Hazaña en el hielo (Rompehielos Krassin)*, 324  
*Hazañas de Elaine, Las*, 50, 100  
 Hecht, Ben, 407  
 Heckel, Erich, 270  
 Hechtmann, 16  
 Heifitz, Iosip, 338, 423, 451, 473, 490, 503  
 Hellman, Lillian, 482  
 Hellmund-Waldow, Erich, 589  
 Hemingway, Ernest, 369  
 Henry, O. (seud. de William Sidney Porter), 373  
 "A retrieved reformation", 373  
 "El don de los magos", 535  
 "The ransom of red chief", 278  
 Henzel, 11  
*Heredero de Gengis-Kan, El* (ver *Tormenta sobre Asia*)  
*Hermosa Leukanida, La*, 69, 529  
*Héroes de Shipka*, 511  
 Herzen, Aleksandr, 167  
 Hibben, Paxton, 224  
*Hija favorita, La*, 452n  
*Hijo de Mogolia*, 408, 558  
*Hijo de Tadjikistán*, 483  
*Historia de Gösta Berling, La*, 219  
*Historia musical*, 452, 566  
 Hitchcock, Alfred, 253  
 Hitler, Adolf, 137, 389, 450, 464, 469, 488  
 Hoffman, V., 86  
*Hollywood Reporter*, 493  
*Hombre con un arma, El*, 444-445, 560  
*Hombre con una cámara, El*, 309, 352, 551 (ilust., lámina 26)  
*Hombre del restaurante, El*, 295  
*Hombre fuerte*, 11, 95-96, 538  
*Hombre invisible, El*, 391  
*Hombres de Bakú*, 439  
*Hombres del mar Negro*, 474, 482  
*Hombres y trabajos*, 360-362, 554  
 Honegger, Arthur, 350  
*Horizonte*, 212, 360, 373  
*Hotel Savoy*, 338  
 Howe, James Wong, 406  
*Hoy (Cañones o tractores)*, 324, 553  
*Hoz y el martillo, La*, 188, 542  
*Huelga*, 218-223, 234-235, 245, 250, 267, 298, 383n, 403, 545, 587 (ilust. lámina 11)  
 Hugo, Victor,  
*Les Misérables*, 70  
*L'homme qui rit*, 87  
 Huston, John, 488

I

- Iagling, 454  
 Iakov Sverdlov, 445, 563  
 Ianova, Varvara, 87  
 Ianshin, Mijail, 363  
 Ianushkevich, Regina, 355  
 Iaroslavski, 291  
 Ibsen, Henrik  
     *Brand*, 539  
     *Casa de muñecas*, 537  
     *¿Cuándo despertaremos de nuestra muerte?*, 539  
     *Espectros*, 532  
     *Peer Gynt*, 525  
 Iefremov, 281  
 Iegorov, Vladimir, 87, 96, 427  
 Iekelchik, Iuri, 364n, 453  
 Ielizariants, Iuri, 364n, 453  
 Iermoliev, Osip, 78, 86, 128, 133, 134, 135  
 Iermolinski, Sergei, 338  
 Iermolov, Piotr, 163, 179, 250, 475  
 Ierofeiev, Vladimir, 350  
 Iesenin, Sergei, 338  
 Ieshurin, Vladimir, 407, 472  
 Ievreinov, Nikolai, 57  
 Iezuitov, Nikolai, XV, 349n, 360, 372n  
 Ikov, 110  
 Iliński, Igor, 225, 249, 431 (ilust., láminas 10 y 12)  
 Iliodor (Sergei Trufanov), 111  
 Ili, Iliá (seud. de Feinzilberg)  
*I married a communist*, 507  
 Ince, Thomas Harper, 56, 245, 250, 261  
*Incidente extremadamente desagradable, Un*, 336  
*Incidentes sobre un volcán*, 458  
*Inconquistado*, 492, 570  
*Increíble pero verdad*, 394  
 Inkizhinov, Valeri, 191, 199, 306, 337  
*In old Chicago*, 481  
*Inolvidable año de 1919, El*, 509, 575  
 I.N.R.I., 136  
*Internationale*, 375  
*Intolerancia*, 17, 168-169, 178, 223, 229, 252, 256, 298  
*Invasión*, 481, 494, 569  
*Invencible*, 476, 502  
*In which we serve*, 482  
 Ippolitov-Ivanov, Mijail, 27-28  
*Iron Curtain*, 507  
 Irski, Grigori, 474  
 Isaacs, Mrs. Edith, 378, 382  
*Iskusstvo Kino*, 34n, 294n, 433n, 439, 456, 503, 506  
*It happened one night*, 482  
 Iudenich, 170, 201, 217  
 Iudin, Konstantin, 473  
 Iukov, K., 400  
 Iurtik, Iuri, 298  
 Iushkevich, Semion, 57  
 Iusupov, Príncipe Félix, 101, 111, 202n  
 Iutkevich, Sergei, XII, 183, 250, 263, 316, 354n, 356, 362, 366, 391-392, 400-401, 422, 444-445, 448, 453, 457, 473, 487-490, 507, 509, 511  
*Iván*, 364-365, 388, 423, 554  
 Iván IV, 31, 46, 82-83, 262, 413, 484-488, 500  
*Iván el Terrible*, 461, 474, 484-488, 494-497, 569, 571  
*Ivan Nikulin, marino ruso*, 492, 570  
 Ivanov, A. (animaciones), 340  
 Ivanov, Aleksandr, 338, 443  
 Ivanov, Boris, 460, 472, 480  
 Ivanov-Gai, A. 82, 90, 228  
 Ivanov, Semion, 458, 468, 492  
 Ivanov-Vano, I., 340-341, 386  
 Ivanov, Vsevolod  
     *El tren acorazado*, 202 356  
 Ivanovski, Aleksandr, 228, 276, 383, 452  
 Ivens, Joris, 357, 389-390, 391  
 Ivnev, Rurik (seud. de Mijail Kovaliov), 142  
*Izvestia*, 159, 163, 171, 281, 342

J

- Jabalov, 97  
 Jacobi, Georg, 63  
 Jacobini, María, 321  
 Jacobs, Lewis, 590  
 Jakobson, August, 503  
*Jambul*, 512, 515  
 Jannings, Emil, 137, 246  
 Janzhonkov, Aleksandr, 11, 18, 23, 24, 28, 46, 50-51, 60, 64-67, 69, 77, 86, 91, 114, 121, 129-131, 401  
 Janzhonkova, Antonina, 57  
 Jaritonov, Dmitri, 139  
 Jeantet, Claude, 340  
*Jefe de estación, El*, 227, 254, 267, 545  
 Jennings, Al,

*Through the shadows with O. Henry*, 373  
 Jersonski, 439  
*Jimmy Higgins*, 283  
 Jmara, Grigori, 136  
 Jmeliov, Nikolai, 397, 436  
 Jodataiev, N., 341, 386  
 Johansen, Mijail, 298  
 Johanson, Edward, 265  
 Jojlov, Konstantin, 96  
 Jojlova, Aleksandra, 177, 179, 189-190, 197, 208, 261, 282, 287, 458 (ilust., lámina 18)  
*Jola*, 195, 541  
*Jolodnaia, Vera*, 84, 131, 282, 321  
 Jolson, Al, 346  
 Jorge, V, 43n  
*Joven dama y el truhán, La*, 151-152, 538 (ilust., lámina 7)  
*Joven decidido, Un*, 422  
 Jrushchov, Nikita, 490, 508  
*Judas*, 336  
*Judas Golovliov*, 383-384  
*Judex*, 195, 207  
*Judio en la tierra, El*, 278  
*Juguetes soviéticos*, 340  
*Julbars*, 408, 459n  
 Juramento, El, 498-501, 571  
 Jutzi, Piel, 321, 389  
*Juventud de Máximo, La*, 391, 402-405, 506, 557  
 Jvostov, 97

K

Kabalevski, Dmitri, 421  
 Kabalov, G., 286n, 348, 370  
 Kabuki, Teatro, 331-332, 432  
 Kachalov, Vasili, 60n, 335, 382, 590  
 Kadochnikov, Pavel, 458, 488  
 Kalatozov, Mijail, 184, 339, 363, 366-368, 389-390, 452, 476, 508, 512  
 Kalinin, Mijail, 125, 163, 341, 400, 475  
 Kamenev, 114, 126  
 Kamenka, Aleksandr, 135, 137  
 Kamenski, Vasili, 151  
 Kaplan, Fanny, 175  
 Kapler, Aleksei, 427, 475, 507  
 Kara, 109  
 Karajan, Lev, 270  
 Karin, Vladimir, 154  
*Karmeluk*, 357  
 Karmen, Roman, 357, 407, 453, 467, 475

Kartashov, Vitka, 413-320  
*Kashtanka*, 284  
 Kasianov, Vladimir, 154, 159  
 Kassil, Lev, 481  
*Katorga*, 338, 551 (ilust., lámina 30)  
 Kaufman, Mijail, 215, 310-311, 393, 400  
 Kaun, Alexander, 38n, 55  
 Kautski, 404  
 Kavaleridze, Ivan, 230, 400, 421  
 Kawarazaki Chojuuro, 332  
 Kazbegi, Aleksandr, 339, 550  
 Kean, Edmund, 135  
*Kean, ou désordre et génie*, 135  
 Keaton, Buster, 302  
 Kerenski, Aleksandr, 115, 117, 120, 128, 181, 285, 290-291, 296  
 Kibalchich, Margerita, 151  
 Kibardina, Valentina, 403  
*Kid from Spain*, 406n  
 Kinemacolor, 43  
 King, Henry, 481  
*Kino-Glaz*, 215-216, 243, 310, 574  
*Kino-Pravda*, 193-194, 196, 214, 250, 542  
*Kira Kiralina*, 336, 549  
 Kirla, I., 355  
 Kirov, Sergei (seud. de Kostrikov), 363, 425, 432, 445  
 Kirshon, Vladimir, 381, 543  
 Kistiakovski, Igor, 105-106  
 Kittel, 472  
 Kleist, 166  
 Klering, Hans, 480  
 Knox, Sir Alfred, 92  
 Kolchak, 163, 171, 396  
 Koltzov, Mijail, 214, 219, 348, 584  
 Kollontai, 114, 117  
 Kollwitz, Käthe, 257  
 Komarov, Sergei, 191, 210n, 260-261, 363 (ilust., lámina 18)  
*Kombrig, Ivanov*, 201, 266, 543  
 Kommissarzhevski, Fiodor, 57  
*Komsomolsk*, 431, 560  
 Koniev, 488, 509  
 Kopalín, Iliá, 351, 453, 493  
 Kopolovich, 170  
 Korneichuk, Aleksandr, 479-480  
 Kornilov, 119-120, 288, 328  
 Korolenko, Vladimir, 62n, 354  
 Korsh-Sablín, Vladimir, 408  
 Kosmatov, Leonid, 286n, 338, 353  
*Kosmodemianskaia, Zoia*, 480  
 Koster y Bial, 5  
 Kostrijin, Andrei, 246  
 Koussevitsky, Serge, 500

INDICE ALFABÉTICO

- Koval-Samborski, Ivan, 249, 253n, 336  
 Kovalovski, 112  
 Kovanko, 138  
 Kovarski, 507-508  
 Kozintsev, Grigori, 183, 217, 245-246, 276, 282, 320, 353, 391, 400, 402-405, 431, 465, 483, 496, 503, 506-508, 511  
 Kozlovski, Nikolai, 39, 187, 297  
 Kozlovski, Sergei, 257, 321  
 Krasnostavski, 370  
 Krassin, Leonid, 82, 205  
 Krauss, Henri, 70  
 Kravchenko, Galina, 191  
 Krichevski, 299  
 Krilenko, 351  
 Krilov, Ivan, 69, 127  
 Krinitski, 302  
 Kriuchkov, Nikolai, 373  
 Kropotkin, 114  
 Krupskaja, Nadezhda, 141, 163, 302, 444  
 Krutch, Joseph Wood, 296  
 Ktorov, Anatoli, 249  
 Kuleshov, Lev, 9, 58, 124, 176, 179, 180, 187, 190, 197-198, 201, 204, 205-212, 235, 245, 251-261, 277, 280-283, 287, 306, 311, 321, 337, 360, 373-374, 400, 413, 448, 458; *Arte del cine, El*, 207n, 209, 212  
*Fundamentos de la dirección cinematográfica*, 458  
 Kugel, A, P., 57  
 Kuligin, 323  
 Kulijanov, Lev, 512  
 Kuprin, Aleksandr, 33, 54, 57, 62, 72, 532  
 Kurs, Aleksandr, 373  
 K.S.E., 393  
 Kutuzov, 484  
 Kutuzov, 484, 494, 568  
 Kuzmina, Ielena, 319, 354, 363, 481  
 Kuznetsov, Konstantin, 260, 284, 373
- L
- Labiche, Eugène, 382  
 Ladinina, Marina, 431, 480  
*Lado de Viborg, El*, 405, 443, 561  
*Ladrón de Bagdad, El*, 483  
*Lady Hamilton*, 145  
*Ladrones, XII*, 410-411, 557  
*La familia Oppenheim*, 436, 561  
 Lafargue, Paul, 339, 549  
 Lafond, 112  
*Lago dorado*, 407-408  
*L'khaim*, 45, 528 (ilust., lámina 3)  
 Lamb, Charles, 204  
 Lane, secretario del Interior, 180  
 Lang, Fritz, 219, 244  
 Langlois, Henri, 152  
 Lansbury, George, 162  
 Lapkina, Marfa, 327-328  
 Larionov, M., 62  
*Las aventuras del barón de Munchhausen*, 341  
*Las aventuras de Oktibrina*, 199n, 215, 231, 544 (ilust., lámina 8)  
 Lavrenov, Boris  
*El cuarenta y uno*, 249, 512, 548, 577  
 Lazebnikov, 370  
 Lazurin, Solomon, 294  
 Le Bargy, 23  
 Lebedev, A., 475  
 Lebedev-Kumach, Vasili, 443  
 Lebedev, Nikolai, XII, 295, 350, 394n  
 Lebedev, Vladimir, 350  
 Léger, Fernand, 269  
 Legoshin, Vladimir, 391, 435  
 Lelevich, G. (seud. de Labori Gilelevich Kalmanson), 369n, 543  
 Lemberg, Aleksandr, 199  
 Lemberg, Grigori, 114, 163, 171  
 Lemeshev, Sergei, 452  
 Lemke, V., 170, 171  
 Lemmonier, Camille  
*Le mort*, 86, 534  
*Lenin en 1918* 445, 507, 561  
*Lenin en octubre*, 427, 429-430, 444, 507, 559  
 Lenin, Vladimir Ilich (seud. de Ulianov), 34n, 101, 108, 112, 113, 117, 126, 141-143, 153, 163-164, 168, 182-184, 185-186, 191-194, 204, 213, 216, 274, 291, 302, 319, 391-392, 398-399, 405, 442-443, 449, 503  
*Verdad cinematográfica leninista*, 216, 574  
 Leonidov, Boris, 295  
 Leonidov, Leonid, 154, 262 (ilust., lámina 7)  
 Leonidov, Oleg (seud. de Shimanski), 335  
 Leonov, Leonid, 466n  
*Invasión*, 481, 569  
 Lermontov, 484, 567  
 Lermontov, Mijail, 28, 33, 527  
*Mascarada*, 98, 469, 564  
*Demonio*, 46, 528  
 Leshchenko, Dmitri, 146



- Leskes, G., 116  
 Levin, Moisei, 392, 424  
 161, 251, 260  
 Levitski, Aleksandr, 96n, 115, 154,  
 Levshin, 250  
*Ley de la vida, La*, 460  
*Ley del gran amor, La*, 483, 494n,  
 569  
 Lianozov, 82  
 Liarski, Aliosha, 436, 443  
*Liberación*, 450, 453, 563 (ilust., lá-  
 mina 32)  
 Libken, 10  
 L'Herbier, Marcel, 134, 196  
 L'Isle-Adam, Villiers de, 95  
 Lijachov, B. S., 13  
*El cine en Rusia*, 24, 277  
*Linder, Max* 49, 80, 84, 100, 206  
*Línea general, La* (ver *Lo viejo y  
 lo nuevo*)  
*Línea Mannerheim, La*, 453, 563  
 Lisenko, Natalia, 84, 96, 124, 134,  
 138  
 Lisenko, Trofim, 502  
 Litkens, 192-193  
 Litvak, Anatole, 138  
 Litvinov, Maksim (seud. de Wa-  
 llach), 357  
 Liubashevski, Leonid, 458  
 Livanov, Boris, 291n, 371  
*Lobo gris, El*, 52  
 Locke, William, 122  
 Lockhart, R. H. Bruce, 116  
 Lods, Jean, 283  
 Lokshina, 392  
 London Film Society, 307n, 352,  
 369, 407  
 London, Jack  
*Colmillo blanco*, 498  
*Lo inesperado* 260-261, 547  
*Martin Eden*, 151  
*Talón de hierro, El*, 189, 541  
*Un trozo de carne*, 191  
 Lopatinski, 365  
 Lord Darnley, 129-131  
 Lourié, 61  
*Lo viejo y lo nuevo*, 247, 271, 273,  
 284-285, 293, 295-296, 324-334, 552  
 (ilust., lámina 27)  
 Lubin, Sigmund, 17n, 22  
 Lubitsh, Ernst, 384, 488, 587  
*Lucha por nuestra Ucrania sovié-  
 tica*, 477-478, 568  
*Lucrecia Borgia*, 302  
 Lukashevich, Tatiana, 286n  
 Lukov, Leonid, 421, 460, 466, 492,  
 496, 510  
 Lumière, Louis y Auguste, 1-9, 66,  
 250, 407, 515  
 Lunacharski, Anatoli, 114, 125, 144-  
 147, 152, 154-155, 157, 161, 172-  
 176, 192-194, 204, 209, 240, 248n,  
 257, 319, 341, 359  
*Luz sobre Rusia*, 503, 573  
 Lvov, 91  
 Lyons, Eugène  
*Assignment in Utopia*, 405n
- LL
- Llave de la felicidad, La*, 64, 121,  
 284, 531
- M
- MacArthur, Charles, 407  
 Macheret, Aleksandr, 361-362, 436,  
 454  
 Mack, Max, 68  
*Madre, La* (190), 540,  
*Madre, La* (1926), XII, 45, 209, 212,  
 251, 267, 272, 307, 547, 466 (ilust.,  
 lámina 19)  
*Madre, La* (1955), 513, 577  
*Maestra rural, La*, 503, 572  
*Maestro de la existencia*, 387  
*Maestro (El nuevo maestro)*, 451,  
 562  
 Maiakovski, Vladimir, 62, 140, 141,  
 147, 151-152, 157-158, 178, 183,  
 196, 213, 239-240, 243, 278-280, 291,  
 331, 343, 386, 387, 454, 524-526  
 (ilust., lámina 7)  
*El baño*, 279  
*El insecto*, 282  
 Maître, Maurice, 29, 33, 41  
 Makaseiev, Boris, 407  
 Maklakov, 36  
 Makovitski, 40n  
 Maksimov, Vladimir, 48, 56, 59, 64,  
 84, 282, 321  
 Mali, Teatro, 363, 509  
 Malinovskaia, 295  
 Maltz, Albert, 470  
 Mamoulian, Rouben, 138  
 Man Ray, 268  
*Manzanas reineta de Katka, Las*,  
 265, 295, 547  
 Marchand, René y Piotr Weinstein,  
*L'Art dans la Russie Nouvelle:  
 Le Cinéma*, 277

INDICE ALFABÉTICO

- Maretskaia, Vera, 249, 336, 451, 479, 494, 503  
 María Fiodorovna, emperatriz viuda, 22, 44, 77  
*María Magdalena*, 195  
 Marianov, 110  
 Marienhof, Anatoli, 336, 340  
*Marionetas*, 383-384  
*Marite*, 503, 573  
 Markish, Peretz, 360  
 Marlowe, Christopher, 487  
 Marshak, Samuel, 350  
 Marshall, George, 452, 507  
 Marshall, H. P. J., 340, 372n, 378-380, 390  
 Martov, 113  
 Marx, Karl, 235, 404, 448;  
*Capital, El*, 303, 334  
 Masalitinova, Varvara, 434  
 Masaryk, Tomás, 53  
*Mascarada*, 469, 502, 564  
*Más feliz, El* (ver *Victoria*)  
*Mashenka*, 472, 482, 565  
 Maslov, 417  
 Maslova, Ana, 40  
 Matuszewski, Boleslas, 515  
 Maupassant, Guy de 388, 556  
 May Joe, 137  
 Mayer, Carl, 246  
 McBride, Isaac, 162, 166  
 Mdivani, Georgi, 499  
*Mecánica del cerebro*, 210, 251-252, 257, 547 (ilust., lámina 17)  
*Media veneciana, La*, 191, 534  
*Medvedkin, Aleksandr*, 359, 410-411, 422, 474, 499  
 Meisel, Edmund, 357, 586  
 Méliès, Georges, 9n, 17, 134  
 Melville, Herman, 500  
 Mendelsohn, Felix, 2  
*Mensajero de la muerte*, 381, 383  
 Merezhkovski, Dmitri  
*Julián el Apóstata*, 122  
*Pedro y Alejo*, 541  
 Merimée, Prosper, 209  
 Merkuriev, Vasili, 404  
 Mesguich, Félix, 2-8, 13, 66  
 Meshcheriakov, 302  
 Messter, Oskar, 9, 27, 34, 180n  
 Meyer, George (ver *Mundviller*)  
 Meyerhold, Vsevolod, 43, 46, 58-59, 65, 76, 77, 86-87, 95-98, 142, 172, 242-243, 263, 268, 330, 363, 366, 380, 426, 431, 434  
 Mezhinski, Sergei, 452  
*Michurin*, 502-503, 507, 573  
 Michurin, Ivan, 502  
*Miembro del gobierno (El gran comienzo)*, 451, 562  
 Mijail Mijailovich, gran duque, 66n, 67, 98, 101  
 Mijailov, Ievgeni, 320  
 Mijoels, Solomon, 248, 360  
 Milestone, Lewis, 405, 482  
 Miliukov, 94, 112-113  
 Milman, 360  
*MMM*, 375, 455  
*Mineros*, 422, 448  
 Minin, Kuzma, 438  
*Minin y Pozharski*, 438, 449, 562  
 Mikosha, B., 474  
 Mirski, D. S., 18  
*Mishka vs. Iudenich*, 217  
*Misión secreta*, 507  
*Miss Mend*, 259, 547  
 Mistinguett (seud. de Jeanne Bourgeois), 24  
*Mis universidades*, 435, 562  
*Mission to Moscow*, 482  
*Mita*, 268, 548  
 Miuffke, 443  
*Moana*, 220  
 Moholy, Nagy, Laszlo, 591  
 Moisson, 3-4  
 Molière (Poquelin), 43  
 Molotov, Viacheslav, 108, 163, 332, 445, 448, 462-463  
*Monsieur Verdoux*, 504  
 Montagu, Ivor, 221, 283, 288, 322, 339n, 342-343, 381, 456, 470n, 477  
*Montañas doradas*, 356, 366, 554  
 Moravskaia, 88  
 Mordvinov, Nikolai, 460  
*Morozko*, 227, 267, 543  
 Morozov, Pavlik, 411  
 Moscú, 272, 379  
*Moscú devuelve el golpe*, 470, 565  
*Moscú en Octubre*, 274, 289, 363, 548  
 Moskvín, Andrei, 244-245, 256, 277, 320, 354, 400, 403, 486-487  
 Moskvín, Ivan, 23, 174-175, 227, 252, 295n, 335 (ilust., lámina 9)  
*Motion Picture Herald*, 406  
 Mounet-Sully, 29  
 Moussinac, León, 257, 268, 277 381-382  
*Naissance du cinéma*, 277  
 Moutet, 112  
*Moving Picture World*, 44, 50, 70  
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 125  
 Mozhuin, Ivan, 64, 67, 84, 96, 111, 124, 132-136, 198n (ilust., láminas 5 y 6)

- Muchacha con la caja de sombreros, La*, 274, 548 (ilust., lámina 12)  
*Muchacha de Leningrado, La*, 452-453, 467, 564  
*Muchacha milagrosa, La*, 422  
*Muchacha N<sup>o</sup> 217, La*, 481, 494, 569  
*Mujer*, 339  
*Mujer de mañana, La*, 109, 532  
*Mujer de París, Una*, 244, 252, 256, 280-281, 333  
*Mujer extraña*, 339  
*Mujeres de Riazan*, 284, 350, 549 (ilust., lámina 16)  
 Munblit, G., 452  
*Mundo de juventud*, 459  
 Mundviller, Joseph (George Meyer), 30, 35  
 Mur (Murashko), Leo, 155, 228  
 Murger, Henri  
     *Scènes de la vie de Bohème*, 130  
 Murnau, F. W., 137, 219, 246, 488  
 Museo de Arte Moderno, 193n, 210, 425  
 Museo de la Revolución, 274, 380, 399  
*Musorgski, Modest*, 2, 43, 510  
*My official wife*, 100
- N
- Nacimiento de una Nación, El*, 290  
 Najimov, 496, 499  
*Namus*, 231, 547  
*Nana*, 195  
 Nanook, 210  
 Nansen, Fridtjof, 187  
 Napoleón Bonaparte, 60, 465, 469, 484  
 Narodny, Ivan, 54  
 Narokov, M., 159  
*Nasreddin en Bujara*, 483, 567  
 Naumov-Strazh, N., 423  
 Naumov, Vladimir, 512  
 Negri, Pola (seud. de Apolonia Chalupiec), 65, 68  
*Negro y blanco*, 386  
 Nemirovich-Danchenko, 46, 82, 248  
 Neratov, 129  
 Nesterov, 356  
*New moon, The*, 181  
*New Theatre*, 382  
*Nibelungen*, 244  
 Nicolás I, 111, 123, 227  
 Nicolás II, 1-8, 43, 50, 66, 69-70, 75, 97, 101, 312-313, 323, 515  
 Nielsen, Asta, 43-44, 49, 64, 65, 72, 84, 90, 136  
 Nikandrov, 291  
 Nikitin, Fiodor, 266, 295, 319  
 Nikitin, Nikolai, 295  
 Nikolaiev (asesino de Kirov), 425  
 Nikolaiev, G., 159  
 Nikolaieva, Galina  
     *Cosecha*, 510, 575  
 Nikolski, S., 9  
 Nikulin, Lev, 82, 263  
 Nilin, Pavel  
     *Hombre va a la montaña, El*, 460, 562, 572  
 Nilsen, Vladimir, 288, 375, 385, 406, 412, 434;  
     *El cine como arte gráfico*, XIII, 162, 285, 412n  
*Niñez de Gorki, La*, 391, 475, 560  
*Niños de la tormenta*, 265, 546  
*Niños del Soviet Ártico (ver Románticos)*  
 Nizhinski, 44  
 Nobile, 324, 364  
*Noche en setiembre, Una*, 454, 562  
*Noches de San Petersburgo*, 383, 386, 388, 555  
 Nonguet, Lucien, 14  
 Nordisk, 11, 27, 43, 90  
 Norris, Kathleen, 64  
*North Star*, 482  
*Nosotros los de Kronstadt*, 422, 558  
 Notari, Umberto, 249, 535  
*Novia rica, La*, 430, 560  
 Novitski, Piotr, 115, 154, 276, 584  
 Novogrudski, 476  
 Novokshonov, I. 305-306  
*Nuestra hospitalidad*, 280  
*Nuestro patio*, 512, 578  
*Nueva Babilonia, La*, 282, 290n, 320-321, 354, 551 (ilust., lámina 24  
*Nuevas aventuras del buen soldado Sveik*, 473, 568  
*Nueve de enero*, 234, 239, 267, 545, (ilust., lámina 13)  
*Nuevo Gulliver, El*, 387, 557
- O
- Obolenski, Leonid, 176-179, 189, 197, 259, 348, 352, 411  
*Octubre*, 113, 121n 272, 277, 284-293, 295-296, 303, 324, 375, 549 (ilust., lámina 27)  
*Octubre sin lüch*, 216  
*Octubre y el mundo burgués*, 274

INDICE ALFABÉTICO

- O'Grady, James, 112  
 Ohnet, Georges, 122  
 Ojlopkov, Nikolai, 268-269, 339-340,  
 360, 361, 380-381, 419, 422, 430,  
 441, 458, 512  
*Okraina*, 360-363, 383, 421, 555  
 Olesha, Iuri, 436  
*Olimpiada de las artes*, 350  
 O'Neill, Eugene, 284;  
*El deseo bajo los olmos*, 339  
 Ordjonikidze, 452  
*Organchik*, 386  
 Orlenev, Pavel, 54, 67  
 Orlov, N., 37-38  
 Orlova Lubov, 386, 431, 443, 503  
*Oro de Sutter*, *El*, 425, 456  
 Oshurkov, 475  
 Osman Pasha, 499  
 Oso, *El*, 436, 560  
 Ostrovski, Aleksandr, 46, 501, 509  
*Bastante simpleza en cada hom-  
 bre sabio*, 198-199, 235  
*Sin dote*, 384, 530, 558  
*Tempestad*, 384, 555  
*Lobos y oveja*, 493  
 Ostrovski, Nikolai  
*Como se templó el acero*, 472,  
 512, 566, 577  
 Oswald, Richard (seud. de Orns-  
 tein), 195, 244  
*Otelo*, 512, 577  
 Otero, 8  
 Otsep, Fiodor, 9, 173, 254, 295, 321,  
 337  
 Otten, 507  
 Ozarovski, 76
- P
- Pablo I, 260, 384, 459  
 Pabst, George Wilhelm, 136, 210,  
 219, 319, 437  
*Pacific* 231, 350, 386  
*Padre Serafin*, *El*, 247  
*Padre, Sergio*, *El*, 123, 158, 399, 538  
 (ilust., lámina 6)  
*País de los Soviets*, *El*, 393  
*Palacio y fortaleza*, 228, 267, 543  
 Palmer, 180  
*Pan*, 154, 180, 539, (ilust., lámina 7)  
 Panigel, Armand, 504  
 Pankhurst, Emmeline, 115, 118-119  
 "Panorámica", pantalla, 510  
 Pantelev, A., 187, 201, 247  
 Papava, Mijail, 483  
*Paralelo sesenta y nueve*, 474  
 Pares, Sir Bernard, 93n, 144  
 Parker, Ralph, 593  
*Partida de cartas* 422, 431  
*Partida del gran anciano*, *La*, 47,  
 530  
*Pasaron las grullas*, 512, 578  
*Pashennaia Vera*, 175  
*Pasión de Juana de Arco*, *La*, 261  
 Pasternak, Boris, 166n, 331  
 Pathé Frères, XIV, 10, 20-21, 33,  
 34, 41, 45, 56, 60  
*Patriota*, *El*, 384  
 Paul, Elliot, 470  
 Paul, Robert, 1, 9  
 Paulus, Gen. Friedrich von, 475  
 Paustovski, Konstantin, 380  
*Pavel Korchagin*, 479, 512, 577  
 Pavlenko, Oleg, 467  
 Pavlenko, Piotr, 439, 456, 458  
 Pavliuchenko, G., 340  
 Pavlov, Ivan, 172, 210, 235, 251,  
 454  
 Pechul, Philip, 467  
 Pedro I, 31, 430  
 Pedro I (1937), 384, 424-425, 459,  
 559, 561  
 Pedro III, 111  
*Pedro el Grande* (1909), 31, 528  
*Pedro y Alejo*, 541  
*Peligros de Paulina*, *Los* 50, 86  
*Pepo*, 384, 557  
 Peregudov, A., 407  
 Perestiani, Ivan, 111, 159, 179-180,  
 189, 195, 201, 230, 401  
 Perret, Léonce, 68  
 Perski, Robert, 47, 61-62, 120n  
 Petitpas, 63  
 Petliura, 130-131  
 Petrov, Ievgeni (seud. de I. Ka-  
 taiev), 452, 464, 480  
 Petrov, Vladimir, 384, 401, 424, 430,  
 484, 501  
 Pevtsov, Illarion, 90, 396  
 Picasso, Pablo, 257, 378  
*Guernica*, 315  
 Pickford, Mary, 24, 182, 210n, 224,  
 250  
 Pickles, Wilfred, 470  
 Piel, Harry, 209  
 Pilniak, Boris (seud. de Wogau)  
*El año desnudo*, 131n  
 Pilsudski, Josef, 180  
 Piotrovski, Adrian, 400  
 Pirandello, Luigi  
*El difunto Matias Pascal*, 136  
 Piriev, Ivan, 262, 328n, 339, 381,  
 422, 430, 469, 479, 499

*Pirogov*, 503, 573  
*Pirogov (cameraman)*, 471  
*Piron*, 180  
*Piscator*, Erwin, 388  
*Pista de patinaje*, 341  
*Plaissetty*, René, 30  
*Plan para grandes obras*, 349-352, 552  
*Platov*, 114  
*Platten*, Fritz, 113  
*Plejanov*, 114  
*Pletniov*, Valeri, 218, 400  
*Poder de la vida*, El, 454  
*Podobed*, Porfiri, 191, 205n, 260  
*Poe*, Edgar Allan, 95, 537, 543  
*Poema sobre un mar*, 511, 512  
*Poeta y zar*, 282, 291  
*Poética del cine*, 259n, 278  
*Pogodin*, Nikolai, 444;  
     *Aristócratas*, 422  
     *El Kremlin repiquetea*, 503  
*Poincaré*, Raymond, 76, 217n  
*Polikushka*, 140, 173-174, 183, 195, 266, 541 (ilust., lámina 9)  
*Polonski*, Vitold, 84  
*Pomerantsev*, 79  
*Pomeshchikov*, Ievgeni, 430  
*Popov*, Aleksandr, 506  
*Popov*, Aleksei, 336  
*Popov*, Gavril, 411  
*Por la ley*, 191, 212, 261-262, 267, 383n, 547 (ilust., lámina 18)  
*Por el mar azul*, 421, 558  
*¿Por qué cambiar de esposa?*, 348  
*Por qué luchamos*, 478  
*Porquerizo y pastor (Se encontraron en Moscú)*, 469, 564  
*Porter*, Edwin S., 259  
*Poslavski*, Boris, 356, 362, 467  
*Poselski*, 351, 400, 453, 493  
*Posta (Correo)*, 350, 386, 552  
*Potamkin*, Harry Alan, 160n, 210, 367, 378, 380, 389  
*Potemkin (ver Acorazado Potemkin)*, El)  
*Pozharski*, Príncipe Dmitri, 438  
*Prager*, A., 114  
*Pravda*, 163, 214, 219, 281, 421, 427  
*Pravov*, Ivan, 439  
*Preludio de guerra*, 470  
*Preobrazhenskaia*, Olga, 284, 334, 400, 439  
*Preobrazhenski*, 147-150, 158, 168  
*Presbítero Vasili Griaznov*, El, 504, 510

*Primavera*, 310  
*Prince (seud. de Charles Seigneur)*, 34n  
*Prisioneros*, 422  
*Profesor Mamlock*, El, 436-437, 452, 560  
*Prokofiev*, Sergei, 384, 441-442, 540, 504, 510  
*Proletarskoie Kino*, 337, 368  
*Prometeo*, 421  
*Promio*, Alexandre, 2, 6  
*Pronin*, Vasili, 483, 512  
*Prostituta*, 266, 338  
*Protazanov*, Iakov, 47, 49n, 64, 68, 86, 96, 11, 122-123, 128, 132-140, 169n, 225-226, 248-249, 284, 295, 335, 356, 383-384, 399-400, 458, 475, 483, 493  
*Protopopov*, 94  
*Provorov*, Fiodor, 475  
*Proyecto del ingeniero Prite*, El, 205, 539  
*Przybyszewski*, Stanislaw., 95  
*Psilander*, Valdemar ("Garrison"), 49, 64, 90  
*Psycha*, 202n  
*Ptushko*, Aleksandr, 387, 401, 489, 498  
*Pudovkin*, Vsevolod, XII, 178-179, 187, 188, 190, 196-197, 208-212, 226, 251-259, 272-273, 278, 286-290, 299-300, 302-309, 321, 331, 347-349, 363, 368-373, 381, 383, 400, 403, 417, 420, 437-438, 453, 459-460, 464, 466, 371, 477, 496, 499, 510 (ilust., láminas 24, 25 y 32)  
*Puerta del infierno*, La, 488  
*Purishkevich*, Vladimir, 76, 101  
*Pushkin*, Aleksandr, 32, 46, 156, 384, 387, 457, 464  
     *Boris Godunov*, 19, 487, 427, 576  
     *El jinete de bronce*, 272  
     *Eugenio Onegin*, 46, 528  
     *Gitanos*, 33  
     *La dama de pique*, 33, 96, 528, 535  
     *Rusalka*, 32  
     *Mozart y Salieri*, 8in

Q

*¡Que viva México!*, 343-344, 375, 379, 386, 406, 440, 455-466, 501  
*Quimera del oro*, La, 280  
*¿Quo vadis?* 56, 70

## R

- Rabinovich, Isaac, 225  
 Radek, Karl, 425  
 Raievskaia, Ievgenia, 175  
 Raizman, Iuli, 249-250, 338, 353, 427, 444n, 454, 472, 490, 511  
 Rajmanov, Leonid, 423  
 Ramsaye, Terry, 582, 592  
 Ramzin, 351  
*Rangos y gentes*, 335, 551  
 Ransome, Arthur, 162  
 Rappof ("conde Amori"), 196  
 RAPP, 369n, 375  
 Rappoport, Herbert, 436, 452, 465, 480, 503  
 Rashomon, 488  
 Rasputín, Grigori, 94, 101, 111.  
 Ratoff, Gregory, 138  
*Rayo mortal, El*, 208-209, 231, 251, 260, 545, (ilust., lámina 24)  
 Razin, Stepan, 24, 26, 248  
 Razumni, Aleksandr, 154, 159-160, 201, 228, 262n  
*Rebeldes del Volga, Los*, 266  
*Rebelión de los pescadores, La*, 388, 556  
 Recht, Charles, 194  
*Red Danube*, 507  
*Red menace*, 507  
*Red peril*, 181  
 Reed, John, 578  
*Diez días que sacudieron al mundo*, 242  
 Reich, A., 177-179, 194  
 Reinhardt, F., 28, 48, 90  
 Reinhardt, Max, 68, 86n, 89  
 Réjane, 29, 50, 92  
*Relatos sobre Lenin*, 445, 512, 518  
*Remendón parisiense, El*, 294-295, 549  
 Remizov, Nikolai, 74  
 Repnin, Piotr, 205n, 465  
*Retrato de Dorian Gray, El*, XV, 87-88, 96, 535.  
*Revolución interplanetaria*, 341, 574  
*Rey de París, El*, 123, 538  
*Rey de reyes*, 350  
*Rey del jazz, El*, 350  
 Reynolds, Quentin, 474  
 Reznikov, 82  
 Ribbentrop, 448  
 Rikov, 281  
 Rimarev, D. 475  
 Rimski-Korsakov, Nikolai, 2, 82  
 Rimski, Nikolai (seud. de Kurmashev), 116, 132  
 Rin-Tin-Tin, 408  
 Riskin, Robert, 482  
 Robeson, Paul 375  
*Robinson Crusoe*, 492, 572  
 Robinson, Edward G., 470  
 Robison, Arthur, 137, 195  
 Rodichev, F., 71  
 Rodzianko, 126  
 Rogulina, Ievgenia, 380 (ilust., lámina 30)  
 Rolland, Romain  
*Colas Breugnon*, 269  
*Romance sentimental*, 375  
*Románticos (Niños del Ártico soviético)*, 473  
*Romeo y Julieta*, 510, 576  
 Romm, Mijail, 362, 388, 405, 427, 430, 450, 481, 503, 507  
 Room, Abram, 183, 262, 268, 278, 316, 337, 348-349, 366, 422, 450, 481, 499, 507  
 Rosenberg, Mijail, 465, 467  
 Rosenwald, 9, 12  
 Roshal, Grigori, 334, 383, 400, 424, 457, 483  
 Roschina-Insarova, Y., 48, 56  
 Rosolovskaia, Wanda, XV, 120, 591  
 Rostand, Edmond, 71  
*Rostro del fascismo (ver Los asesinos están en camino)*  
 Rouault, Georges, 257  
 Rubin, Jacob H., 170  
 Rublev, A., 159  
 Rudd, Wayland, 373n  
*Rueda del diablo, La*, 245, 546  
 Ruhl, Arthur, 582  
*Ruiseñor, pequeño ruiseñor, (Grunia Kornakova)*, 425, 441  
 Runich, Osip, 136  
*Rusia de Nicolás II y León Tolstoi, La*, 323, 550  
*Rusia manchada de sangre*, 103  
 Rzheshhevski, Aleksandr, 348, 366, 369, 411-412

## S

- Saakov, Lev, 491  
 Sabinski, Cheslav, 41, 60, 116, 159, 228, 321, 401  
 Sachs, Hanns, 587  
 Sadoul, Georges, 14n, 152, 501, 511  
*Salavat Iulaiev*, 458, 563

- Sal para Svanetia*, XII, 366-368, 383n, 389-390, 553 (ilust., lámina 29)  
*Saltanat*, 512, 576  
 Saltikov-Shchedrin, Mijail  
*Los señores Goloviov*, 383  
 Samoilov, 125  
 Samoilov, Ievgeni, 446, 480, 513  
 Samoilova, Tatiana, 513  
 Samsonov, Samson, 436n, 512  
 Sanin, Aleksandr (seud. de Schoenberg), 44, 153, 173  
*Sastre de Torzhok*, El, 249, 281  
*Satán triunfante*, 96, 538  
 Savchenko, Igor, 366, 384, 457, 460, 476, 479, 489, 492  
 Savchenko, V., 513  
 Saveliova, E., 481  
 Schiller, J. C. F., 78  
 Schneider, Ievgeni, 453n  
 Schneiderov, M., 465-466  
 Schneiderov, Vladimir, 407-408  
 Schenck, Joseph M., 168, 194, 334  
 Schubert, Franz, 63  
 Seadeek, Jesse J., 171n  
 Seastrom (ver Sjöstrom)  
*Secretos de la naturaleza*, 454  
*Secretos del alma*, 210  
*Secretario del Comité de Distrito*, El, 479, 482, 566  
 Segel, Iakov, 512  
 Segismundo de Polonia, 438  
 Segthers, Anna, 388, 556  
 Seitz, George, 195  
 Seleznev, 116  
 Selznick, David, 476  
 Selznick, Lewis, 98, 111  
 Semionova, Ludmila, 263  
 Semon, Larrey, 138  
 Sennett, Mack, 169n, 359  
*Señal*, 154, 539  
*Séptimo grado*, 458  
 Serafimovich, Aleksandr (seud. de A. S. Popov),  
 Sreznevski, 148n  
 Serrano, 30n  
 Seton, Marie, 485, 500  
 Severin, 24  
*Sexto de la Tierra*, Un, 243, 547 (ilust., lámina 17)  
*Siberianos*, 457  
*Siete ahorcados*, El cuento de los, 190, 541  
*Siete audaces*, Los, 422, 431, 557  
 Sienkiewicz, Henryk, 56, 534  
 Sigaiev, Aleksandr, 285, 397  
 Shafran, Arkadi, 388  
 Shaginian, Marietta, 249  
 Shajatuni, A., 67  
 Shakespeare, William, 153, 355, 486  
*Hamlet*, 425, 485  
*El Rey Lear*, 382, 486  
*El mercader de Venecia*, 27  
*Otelo*, 512, 577  
*Romeo y Julieta*, 87, 382,  
*La fierecilla domada*, 451  
 Shaliapin, Fiodor, 44, 82-83, 121, 458  
 Shapiro, M., 423  
 Shaporin, Iuri, 371  
 Shaternikov, Vladimir, 47, 79  
 Shaternikova, Nina, 178  
 Shaw, George Bernard, 71  
 Shcherbakov, N. 266  
*Shchors*, 420, 447-448, 478, 513, 561  
 Shchors, Nikolai, 447-448  
 Shchukin, Boris, 405, 430, 444, 445  
 Shelenkov, Aleksandr, 378  
 Shengelaia, Nikolai, 339, 363, 365, 400, 443  
 Sheridan, Richard Brinsley,  
*Escuela de la maledicencia*, 509  
 Shershenevich, Vadim, 336  
 Shevchenko, Taras, 314  
 Shipulinski, Feofan, 159  
 Shklovski, Viktor, 152, 260-263, 280, 336, 369, 438, 447, 458  
*Reenrollar*, 277  
*Sus realidades*, 277, 328n  
 Shishkina, 109  
 Shpikovski, Nikolai, 210, 491  
 Shpis, Boris, 360  
 Shub, Ester, 69n. 183, 229n, 262, 274-276, 285, 323, 328n, 381, 393, 401, 453, 493  
 Shkurat, Stepan, 365, 421  
 Shmeliiov, I.  
*El hombre del restaurante*, 295  
 Sholojov, Mijail, 464  
*El Don apacible*, 334, 553, 578  
*Tierra virgen cultivable*, 454, 563  
 Sholom-Aleichem, 248, 283, 545, 548  
 Shorin, A., 346-354  
 Shostakovich, Dmitri, 229-230, 320, 354, 356, 362, 386-389, 43, 464  
 Shumiatski, Boris, 347, 375, 379, 382, 387, 399-400, 406-407, 426-431, 439  
 Shvedchikov, Konstantin, 239, 281-282, 331, 400  
 Simov, Viktor, 227

INDICE ALFABÉTICO

- Simonov, Konstantin, 464, 477, 480, 503, 506  
 Simonov, Nikolai, 430  
 Simonov, Reuben, 499  
 Sinclair, Upton, 343, 374, 406  
*Jimmy Higgins*, 283  
*Sin dote*, 384, 558  
*Sin novedad en el frente*, 354  
*Sinfonía de amor y muerte*, 81n, 532  
*Sinfonía del mundo*, 351  
 Sisson, Edgar, 124, 168n, 181  
*Sitio de Leningrado, El*, 471-472, 482, 556  
 Sjöstrom, Viktor, 124, 219  
*Skanderbeg*, 512, 576  
 Skriabin, Aleksandr, 54, 58  
 Slavinski, Ievgeni, 116, 152, 160, 322  
 Slavin, Lev, 404  
*Intervención*, 382  
 Slutski, Mijail, 475  
 Smilga, 179  
 Smirnova, I., 63  
 Smith Guy Crosswell, 144, 168  
 Smirnov, Igor, 435  
 Smoldovski, A., 159  
 Sokolnikov, 471  
*Soía*, 353-354, 402, 553  
*Soldados del pantano, Los*, 436  
 Solntseva, Iulia, 401, 450, 477, 510-511  
*Sologub Fiodor* (seud. de Teternikov), 57  
 Solomenski, 57  
 Soloviov, 54, 76  
 Solski, Waclaw, 239  
*Sonka, la mano dorada*, 86, 88, 532  
*Sovietskoie Iskusstvo*, 495-496  
*Sovietskoie Kino*, 277, 376, 403  
 Spazhinski, 153  
 Spiro, Mario, 40  
 Stabovoi, Georgi, 230, 294, 365  
 Stajanov, Aleksei, 460  
 Stalin, Josef, 108, 156, 189, 205, 291, 332-333, 369n, 390, 400, 405, 425-426, 439, 443-448, 450, 463, 468, 469, 477, 484-486, 498, 500, 507-508  
*Stalingrado*, 475, 482, 567  
 Stanislavski, Konstantin (seud. de Alekseiev), 81-82, 173, 227, 268, 403, 477  
 Stanitsin, Viktor, 361  
 Starewicz, Wladyslaw, 68-69, 138, 195, 340, 387  
 Stasov, Vladimir, 2  
 Staudte, Wolfgang, 506  
 Steffens, Lincoln, 301  
 Sten, Anna, 295, 337 (ilust., lámina 12)  
*Stenka Razin* (1908), 24-25, 127  
*Stepan Razin* (1938), 439  
 Stepniak, 111  
 Stern, 68  
 Stevenson, Robert Louis, 464  
 Stiller, Mauritz, XIVn, 65, 219  
 Stolipin, 15, 21  
 Stolper, Aleksandr, 355, 460, 472, 480  
 Strauch, Maksim, 198, 326n, 405, 443-444, 455, 458  
 Strauss, Richard, 65  
 Stremer, R., 9  
 Strizhevski, V., 128  
 Stroheim, Eric von, 200, 229, 513  
 Stroeieva, Vera, 383, 424, 483, 503, 511  
 Sturmer, 94  
*Sucedió en el Donbas*, 492, 570  
*Su conocida*, 287, 548  
 Sucksdorff, Arne, 454  
 Sudeikin, Sergei, XV  
*Sueño*, 450, 473  
*Suerte judía*, 220n, 248, 267, 336, 545, (ilust., lámina 16)  
*Su llamado*, 226, 253, 545  
*Sullerzhitski, Leopold*, 82  
*Su nombre es Suje-Bator*, 461, 473, 566  
*Surcos*, 265, 316, 337  
 Sushinski, Vladimir, 492  
 Sushkevich, Boris, 81, 154  
 Sutirin, 507  
 Suvorin, Aleksei, 72  
 Suvorov, 459, 484  
*Suvorov*, 459-460, 484, 563  
 Svashenko, Semion, 314, 382  
*S.V.D. (El club de la gran hazaña)*, 276, 378, 548  
 Sverdlin, Lev., 432, 482-483  
 Sverdlov, Iakov, 108, 458  
 Svetlov, B., 171  
 Svilova, Ielizaveta, 194  
 Swatton, 6  
 Swift, Jonathan  
*Los viajes de Gulliver*, 387-388  
 Sylvester, David, 221

T

- Tager, P., 346-348, 349, 400  
 Tairov, Aleksandr, 86



- Taldikin, A., 65, 78  
 Talmadge, Norma, 181, 194  
 Tapis, 30n  
*Taras Trasiló*, 282  
 Tarasova, Alla, 136, 430  
 Tarich, Iuri, 262, 334, 400  
 Tarjanov, Mijail, 335, 403n  
 Tati, Jacques, 138n  
*¿Te amo?*, 431n  
 Tearle, Conway, 111  
 Teatro de Arte de Moscú, 23, 46, 65, 81, 136, 153, 173-174, 207, 227, 243, 254, 291n, 299, 336, 363, 379, 380-381, 419, 509  
 Teatro Vajtangov, 382, 412, 444  
*Teatro y Arte*, 57  
*Theatre Arts Monthly*, 378, 389, 586  
*Thérèse Raquin*, 506  
 Thiemann, Paul, 27, 86, 90, 95, 134  
 Thiemann y Reinhardt, 31, 42, 45, 48, 59, 63-64  
 Thomas, Albert, 112  
*Thompson, Donald C.*, 103, 104, 117  
 Thorne, Will, 112  
 Teleshova, Ielena, 419  
*Tempestad*, 383-384, 555  
 Teneromo, I., 521-523, 530  
*Teniente Kizhe, El*, 384, 555  
 Tenin, Boris, 356, 473  
*Tercer Meshchanskaia (ver Cama y sofá)*  
 Tiapkina, Ielena, 480, 492  
*Tiempo en el sol*, 501  
*Tierra de Estonia*, 453  
*Tierra en cadenas, La (El camino amarillo)*, 295  
*Tierra firme*, 483, 502  
*Tierra, La*, 247, 342-345, 423, 478, 532 (ilust., lámina 31)  
*Tierra liberada*, 499, 571  
*Tierra sin pan*, 367  
*Tierra tiene sed, La*, 353-355, 361n, 553  
 Tijomirov, Vasili, 63  
 Tijonov, 495  
 Timoshenko, Semion, 228, 335  
 Tinianov, Iuri, 245, 276, 586  
*Tissa Burns*, 388  
 Tisse, Eduard, 65, 153-154, 171, 188, 220-221, 234-238, 274, 276, 325-326, 357, 375, 378, 381, 400, 414-416, 419, 423, 441, 456, 486, 499  
*Tit (Cuento de un cucharón)*, 359  
 Tito, 499  
 Tolstaia, Aleksandra, 22, 39, 47, 523  
 Tolstaia, Sofia, 23, 34-39, 47  
 Tolstaia, Tatiana, 33n 37-38  
 Tolstoi, Aleksei, 424, 430, 574  
 Tolstoi, León, 23, 34-40, 123, 159, 173, 323, 521-523  
*Ana Karenina*, 2, 46, 138, 457, 509, 512  
*El cadáver viviente*, 47, 90, 521, 528, 439, 551  
*El poder de las tinieblas*, 136, 167, 539  
*La guerra y la paz*, 248, 284, 493, 533  
*La sonata a Kreutzer*, 46, 528  
*Los cosacos*, 138  
*Los frutos de la instrucción*, 92  
*Polikushka*, 173, 541  
*Resurrección*, 29, 90, 252, 382  
*Tommy*, 356, 553  
*Tormenta sobre Asia*, 258, 308, 322 (ilust., lámina 25)  
*Tormenta sobre México*, 376, 379-380, 501  
*Traidor*, 262-263, 268, 402 546  
*Traidor mecánico, El*, 351n, 459  
 Trainin, Iliá, 280-282  
*Transporte de fuego*, 338, 552  
 Trauberg, Iliá, 337, 408, 452, 480  
 Trauberg, Leonid, 183, 217, 244, 246, 276, 282, 320, 363, 391, 400, 402-403, 483, 496, 503, 506  
 Traynham, Floyd, 188  
*Trece*, 427, 559  
*Trece días*, 351-352  
*Tres amigos y un invento*, 336, 549  
*Tres canciones de Lenin, Las*, 216, 378, 391-393, 406, 556  
*Tres combates*, 510-573  
*Tres edades*, 302  
*Tres ladrones (El caso de los tres millones)*, 249-250, 335, 546 (ilust., lámina 12)  
*Tres muchachas rusas*, 453  
*Tres mujeres*, 587  
 Tretiakov, Sergei, 213, 261, 264, 270, 274n, 283, 287, 290, 366, 389, 434  
*Máscaras de gases*, 218  
 Trewey, Félicien, 2, 5n  
*Tribunal de honor*, 507  
 Trofimov, M., 172  
 Troianovski, Mark, 388  
 Trotski, León, 100, 104, 121, 291-293, 425  
 Tschekowa, Olga, 137

INDICE ALFABÉTICO

Tsejanovski, M., 350-351, 386-387, 391  
 Tselikovskaia, Ludmila, 488  
 Tujachevski, 180  
 Turgenev, Ivan, 29, 33, 64, 84, 1ED, 261, 354, 411, 413,  
*Nido de hidaigos*, 533  
*Padres e hijos*, 18  
 Turin, Viktor, 183, 321-322, 352-353, 438  
 Turkin, Nikandr, 117, 122, 151-152, 159-160  
 Turkin, Valentin, 191  
*Turksib*, 322-323, 353, 389, 551  
 Turzhanski, V., 136, 138, 195  
 Twain, Mark (seud. de Samuel lemens), 26, 202, 217n, 283\* 345;  
*El príncipe y el mendigo*, 473

U

UFA, 195, 472  
*Ujar kupets*, 31  
*Ukrazia*, 268, 294  
*Última carcajada*, La, 86, 219,  
*Última mascarada*, La, 390, 556  
*Última noche*, La, 427  
*Una familia*, 480  
*Una noche*, 492, 570  
*Undécimo año*, 308-309, 550  
 Uralski, 60  
 Urban, Charles, 171  
 Utiosov, Leonid, 386  
 Uzhvi, Natalia, 480

V

Vajtangov, Ievgeni, 81, 268, 377  
*Valeri Chkalov (Alas de victoria)*, 452, 563-564  
*Vals de concierto*, El, 452  
 Van Daele, Edmond, 30  
 Van Gogh, Vincent, 257  
 Vano (*ver Ivanov-Vano*)  
 Vanzetti, Bartolomeo, 53  
 Varlamov, K., 63  
 Varlamov, Leonid, 475  
*Vasia el reformador*, 269  
 Vasiliev, Dmitri, 427, 440-441  
 Vasiliev, Georgi, 324, 332, 394-400, 432, 473, 480, 495  
 Vasiliev, Nikolai, 66  
 Vasiliev, Sergei, 184, 229, 324, 332, 394-400, 432, 473, 480, 489, 495, 511

Vatutin, 498  
 Vega, Lope de, 509,  
 Veidt, Conrad, 195  
*Veinte años de cine*, 453  
*Veintiséis comisarios*, 365, 555  
*Vela negra*, La, 316, 551  
 Velázquez, 257  
*Vengadores del pueblo*, 494n, 567  
*Venganza del cameraman*, La, 69, 529 (ilust., lámina 2)  
 Vengerov, Vladimir, 78, 137-139  
 Verbitskaia, Anastasia, 64  
 Vereshchagin, Vasili, 60  
 Verne, Jules, 283  
 Vertinski, Aleksandr, 89 133  
 Vertov, Dziga (seud. de Denis Kaufman), 155, 163-164, 193-194, 199, 204-205, 212-216, 243, 262, 266, 275, 277, 280, 308-310, 340, 348, 351-352, 378, 391-393, 400, 448, 454, 467, 493, 510  
 Vester, Emil, 100  
*Viaje cósmico*, 408  
*Viaje de Mr. Lloyd*, El, 282, 297  
 Viazemskaia, 90  
*Victoria*, 438, 560 (ilust., lámina 32)  
*Victoria en Ucrania*, 478, 570  
*Vida de perro*, 171n  
*Vida en la ciudadela*, 503, 572  
*Vida es muy buena*, La (ver *Un caso simple*)  
*Vida privada de Piotr Vinogradov*, 422  
*Vida y muerte de Pushkin*, 32, 528  
 Vidi, Dario, 369n  
*Vie et la Passion du Christ*, La, 17  
*Viejos tiempos en Kashira*, 48, 529  
*Viento del este*, 450  
 Viktorov, 391  
 Vilner, Vladimir, 283  
 Vinogradskaia, Katerina, 317, 451  
 Virta, Nikolai, 498  
 Vishnevskaja, Olga, 284  
 Vishnevski, Veniamin, XIII, XV, 70n, 118, 165, 580, 594  
 Vishnevski, Vsevolod, 229, 422, 423, 437, 440, 453  
 Viskovski, Viacheslav, 239, 265, 318  
 Vitagraph, 11, 22, 27, 100, 183  
 Vitenson, 457  
 Vitrotti, Giovanni, 30n  
*Viva Villa*, 406  
*Voces de Octubre*, 504, 588

Voitsik (Wojcik), Ada, 249-250, 481  
 Volchok, Boris, 430, 481  
 Volga-Volga, 431, 560  
 Volkenstein, 507  
 Volkonski, Príncipe Sergei, 76  
 Volkov, Aleksandr, 68, 79, 123, 136  
 Volkov, N., 87  
 Vollmoeller, Karl, 86n  
 Voroshilov, Kliment, 156, 332, 369n, 445, 509  
*Voyage dans la lune*, 17n  
*Vuelta a la tierra*, La, 190 (ilus., lámina 8)  
*Vuelta de Máximo*, La, 404, 559  
*Vuelta de Nathan Becker*, La, 360  
*Vuelta de Vasili Bortnikov*, La, 510, 575

W

Wagner, Richard, 78, 89;  
*Die Walküre*, 457  
 Wajda, Andrzej, 506  
 Walpole, Hugh, 94-95  
 Wangenheim, Gustav von, 389  
 Warner Brothers, 345, 475, 482  
 Wasilewska, Wanda, 480, 568  
 Webster, John, 487  
 Wharton, 181  
 Wegener, Paul, 56  
 Weinstein, Piotr, 277, 583  
 Weisfeld, Ilia, XV, 34n, 593  
 Weiss, Jiri, 506  
 Wells, Herbert George, 183  
 Werner, Mijail, 170  
 Wetrh, Alexander, 594  
 Whishaw, James, 579  
 White, Pearl, 86n, 195, 209  
 Wicksteed, Alexander, 207, 228, 283  
 Wiene, Conrad, 136  
 Wiene, Robert, 136  
*Wild boys of the road*, 355  
*Wild ones*, The, 355  
 Wilde, Oscar  
*El abanico de lady Windermere*, 72  
*El retrato de Dorian Gray*, 87, 535  
*Salomé*, 122  
 Wilson, Edmund, 261  
 Williams, Earle, 100  
 Winkler, Alphonse, 30n, 83  
 Wolff, Friedrich, 436, 560  
 Wrangel, 132, 183, 185, 456

X

Xydias, Jean, 583

Y

Yo amo, 421-422, 460, 558  
 Young, Clara Kimball, 100, 224

Z

Zajarova, Galina, 471  
 Zajava, Boris, 412, 418-419  
 Zamkovoi, L., 168  
 Zanuck, Darryl, 476  
*Zapatos rotos*, 383, 555  
*Zar Iván Vasilievich Grozni*, El, 82-83, 534  
 Zarji, Aleksandr, 338, 417, 423, 451, 473, 490, 503, 510  
 Zarji, Natan, 227, 251-252, 259, 272-273, 288, 305, 352, 379, 400, 401, 437-438  
 Zaveliov, Boris, 299  
 Zecca, Ferdinand, 14, 45  
 Zelenski, Vladimir, 73  
 Zemtsova, Ana, 210  
 Zeitlin, B., 351  
 Zeitlin, Mark, 407, 454  
 Zharov, A., 385  
 Zharov, Mijail, 83n, 355, 404, 430, 436  
 Zguridi, Aleksandr, 454, 482, 498  
 Zhdanov, Andrei, 506  
 Zhdanova, 96  
 Zheimo, Ianina, 391  
 Zheliabuzhski, Iuri, 34n, 160, 173, 227, 252, 367  
 12)  
 Zhukov, 490, 509  
*Zhukovski*, 510  
 Zhilinski, Andrei, 154  
 Zhizneva, Olga, 244 (ilust., lámina  
*Zigomar*, 50  
 Zinoviev, 126  
 Zoia, 481, 494, 569  
 Zola, Émile, 8, 135, 159, 225, 320, 408;  
*Germinal*, 70  
*Naná*, 195  
*Thérèse Raquin*, 506  
 Zorich, B., 336  
 Zukor, Adoph, 60  
 Zweig, Stefan  
*Amok*, 339  
*Zvenigora*, 298-300, 303, 311, 314, 364, 550 (ilust., lámina 23)  
 eeZB13-1