

La estética de S.M. Eisenstein: *El acorazado Potemkin*.

Antonio Parrado Racero.

Para comprender la intención del cine de Eisenstein y su estética, es necesario contextualizarlo en el momento histórico y social que acontece en la Rusia de las primeras décadas del siglo XX, así como junto a las corrientes cinematográficas de vanguardia que desde final del XIX se empieza a desarrollar en la convulsa región soviética.

Tras el derrocamiento del zar Nicolás II en 1905, Lenin se hacía con el control de la revolución tras una guerra civil (1918-1920), proclamando la dictadura del proletariado. El control del Estado por parte del partido comunista llega con Stalin en 1927, y con él drásticas medidas económicas encaminadas a una rápida industrialización del país a costa de la agricultura, lo conlleva la precariedad del bienestar social y la lucha de clases.

En este contexto, era necesario un elemento de adoctrinamiento de las masas, y será el cine el instrumento ideal para ello. Se encargarán de usar el atractivo del incipiente cine como elemento propagandístico y docente para las masas. Será en 1917 cuando se lleve a cabo la nacionalización de la industria cinematográfica, creándose la Escuela de Cinematografía del Estado, cuyo objetivo era formar técnicos y artistas con la finalidad de crear un servicio propagandístico del ideal revolucionario.

Desde el punto de vista artístico, se desarrolló por parte de los cineastas del momento, nuevas técnicas narrativas para la persuasión de la audiencia, destacando sobre otros en este arte Sergei Mikhailovich Eisenstein. Este fenómeno experimental llevó al cine soviético a la vanguardia artística cinematográfica mundial en los años 20.

Desde los iniciales *Trenes de Agitación*, que llevaban el cine revolucionario por toda Rusia durante la guerra civil, hasta los estrenos de las grandes producciones, todo estaba bajo el control y financiación de los revolucionarios. Estas películas pretendían una labor divulgadora y docente del ideal bolchevique.

S.M. Eisenstein llega al cine procedente del teatro, convencido de que el cine era el medio perfecto para inducir en el pueblo una nueva conciencia revolucionaria, una conciencia de clase. Una nueva cultura que tendría en el cine nuevas formas de expresión no mediatizadas por el pasado burgués. Eisenstein se convertirá en uno de los factores del aparato propagandístico soviético. Sus películas tienen valor histórico porque relatan acontecimientos reales sucedidos, pero quedan mediatizadas a través de

su mensaje y la censura del gobierno bolchevique. El director tenía la habilidad de convertir imágenes de un suceso, relacionándolas con otras en una secuencia dinámica de contrastes y conflictos, en un mensaje emocional y audaz declaración política. Pero aún así tendrá problemas con sus películas, tachadas por Stalin de ininteligibles para el pueblo, será vetado hasta llevarlo a un exilio voluntario.

Con esta pretensión manipuladora de la conciencia del público, desarrolla una original estética basada en el montaje. Los personajes y los elementos se yuxtaponen de una forma que pretende desconcertar al espectador, obligándolo a ver los hechos desde un nuevo punto de vista. Es aquí cuando la conciencia de éste es guiada en el sentido deseado, el de la ideología revolucionaria.

Para conseguir esta agitación y posterior orientación ideológica es preciso, primero atraer, excitar y convencer.

Todo ello es realizado mediante tres aspectos o técnicas de montaje. El montaje de atracciones; es el primer paso y esencial para Eisenstein, que consideraba era preciso una agresión visual al espectador para someterlo a una acción sensorial, que acabará en una conmoción emotiva. En cine se lleva a cabo mediante el montaje de imágenes de gran dureza e impacto visual.

El segundo paso es el montaje métrico; que consiste en un juego con la duración de la secuencia y planos insertados. La frecuencia de corte de planos se va acelerando, induciendo en el espectador una excitación que elevará la atención. Estas secuencias rítmicas son culminadas con planos agresivos que provocan el impacto emocional buscado. Igualmente, jugando con la duración, se establece una armonía rítmica cuando se pretende una relajación, previa o posterior a la excitación.

El tercer aspecto es el montaje psicológico; con el va más allá de nuestra emoción consciente, e intenta excitar directamente nuestro sistema nervioso, conseguir una excitación subconsciente para nosotros. Este aspecto tiene su base en una teoría freudiana, que dice que la exposición de imágenes tan rápidas que no logramos captarlas visualmente de manera consciente, pueden ser captadas por nuestro subconsciente. Unida ésta a otra teoría de origen japonés, que explica que una imagen ve reforzado su significado por aquella que la precede y/o sucede, Eisenstein pretende conseguir en el espectador el efecto psicológico buscado. Está técnica de yuxtaposición de imágenes, hace inducir por esa relación que se crea entre ellas, una asociación de tipo intelectual; el significado de un plano es deducido metafóricamente por el adyacente, aunque éste esté fuera del contexto narrativo. No vemos ejemplos de metáforas visuales que salgan del contexto narrativo en *El Acorazado Potemkin*, pero sí en el film de Eisenstein *La*

Huelga, en el que monta junto a planos de soldados que van a ser fusilados, otros de unos toros en el matadero. Tampoco hay en esta película planos imperceptibles visualmente, pero sí en otra suya titulada *Octubre*, en la que en una escena de la secuencia del asalto al palacio del Zar, inserta unos pocos fotogramas de patatas rodando, entre otros planos de un cofre repleto de medallas condecorativas que los obreros creían tesoros. Es la idea de que dos imágenes yuxtapuestas en la pantalla, crean una tercera en la mente del espectador.

Junto con estas técnicas de montaje, que tiene otra finalidad más allá de la meramente artística, Eisenstein desarrolla su propio estilo estético mediante la composición, iluminación, interpretación y estilo.

La película *El acorazado Potemkin* narra un episodio real sucedido durante la fallida revolución de 1905. El intento revolucionario parte del amotinamiento de los marineros de un acorazado de la flota del Zar, por la falta de alimentos. Ante el intento de fusilamiento de los amotinados, un marinero convence a sus compañeros que se subleven contra los oficiales. Tomado el control del barco, éste pone rumbo a la ciudad de Odesa donde es recibido por los habitantes, cuyo espíritu revolucionario había sido animado por los agitadores. Una flota de pequeñas embarcaciones parte para recibir al acorazado y ofrecer alimentos a su tripulación, mientras la población saluda desde una gran escalinata cercana al puerto. Los soldados del Zar aparecen súbitamente en lo alto de la escalinata, avanzando implacables hacia abajo y disparando indiscriminadamente a la población allí concentrada. Finalmente, ante la masacre, la flota rusa que se ha concentrado en el puerto para detener la rebelión, se une a la misma.

Eisenstein despliega una serie de recursos estéticos para crear un estilo visual al servicio de su idea: crear un cine con definida intención, basado en la estética y en la emoción.

El expresionismo.

Si tuviéramos que definir la estética del cine de Eisenstein, habría que hacerlo como expresionista. Intenta provocar la emoción del espectador a través de la dureza de las imágenes que muestra, de las situaciones que describe, de la acción y los rostros de los personajes. Citemos como ejemplo la secuencia del amotinamiento en el barco, donde vemos duras escenas como la del sacerdote rodando por la escalera, el oficial pisando el piano y el candelabro para escapar, cómo pisan las manos de un oficial para que caiga de donde se agarra, las palizas de un grupo de marineros a un oficial, o el culatazo en los tobillos a otro oficial para que caiga del cañón en el que está subido.

La pena (mujeres que lloran la muerte del cabecilla del motín), la rabia (sucesivos planos de puños apretados), y la ira (rostro y ojos del personaje que ataca al aristócrata que le ha llamado judío), son muestra de la dureza de las imágenes que este director soviético muestra en sus películas. Las de por sí reforzadas y duras expresiones de los personajes, muy similares, son montadas una tras otras, endureciendo los gestos y acortando su duración, creando así una tensión que hace más dramática la situación que recrea el personaje y al propio mensaje. Esto lo vemos ejemplificado en la escena que representa la ira de los habitantes del pueblo, ante la contemplación del cadáver del cabecilla del motín.

La culminación de la expresión y el dramatismo es la escena de la escalinata de Odesa, en la que los soldados del Zar avanzan disparando a la población. Eisenstein realiza una exagerada ruptura espacio-temporal con la intención de hacer más duradera la acción, aumentar la tensión y que el desenlace resulte más impactante. La muestra más importante de esta ruptura es la escena en la que el carrito con el bebé cae sin control interminablemente. Planos de mujeres que gritan, la multitud que corre y cae, primer plano del cuerpo del niño moribundo que es pisoteado, los planos detalle de los ojos desorbitados de su madre que lo contempla, ancianos que caen y se esconden, mutilados que escapan como pueden, la propia viuda que cae empujando ella misma el carrito.

Son múltiples planos que tienen como finalidad impactar, dar pena y conmover al espectador, así como mostrar la mezquindad del régimen zarista (que dispara a cualquiera) y provocar así nuestro rechazo al mismo. Recordamos que es preciso afianzar la revolución en un momento de crisis, es preciso mostrar “que cualquier tiempo pasado fue peor”.

Es extraña, curiosa y provocadora la expresión del marinero muerto “de cuerpo presente”. Su expresión parece de alegría, como si estuviese orgulloso de sí mismo ante tal situación. Quizás intente aludir a la alegría y orgullo que deberían sentir todos por el hecho revolucionario, aunque les cueste la vida.

La tensión de la acción es provocada por el movimiento. La técnica no permite el libre movimiento de cámara dentro de la acción, por eso Eisenstein utiliza para ello, por una parte el movimiento de los personajes y elementos dentro del plano; y por otra la rapidez en el montaje, es decir, el acortamiento progresivo de la duración de cada plano.

Crea emoción, el clímax de la secuencia lo consigue montando planos sucesivos pertenecientes a la misma acción, cada vez de menor duración, más cortos de encuadre,

e incluso los gestos de los personajes se acentúan, se hacen más expresivos. Un ejemplo de esto lo tenemos en los sucesivos planos de marineros y oficiales en el instante mismo del fusilamiento de los amotinados. La tensión de este momento, rota por la voz que lo impide y llama al amotinamiento general, lo hace rompiendo el orden anterior y la quietud de los personajes, que se mueven con rapidez por todo el plano ocupando toda la pantalla; planos cuya duración se hacen de menor duración. Otro ejemplo es la ya comentada escena de la escalinata de Odesa.

Este recurso también podemos verlo en la escena final, en la que el acorazado Potemkin pasa ante la flota del zar concentrada a la salida del puerto. En cómo los marineros corren por el barco, cómo gira el timón y los cañones, cómo la proa corta las olas con las que choca, el movimiento de las máquinas, el movimiento undulatorio del humo de la chimenea, el ondear de las banderas, etc. Todos estos planos son intercalados con otros de la flota, que acabarán rompiendo los grandes planos generales de las cubiertas de los barcos repletos de marineros que agitan y lanzan sus gorras de alegría, porque la flota del Zar se les ha unido.

El orden y la simetría.

Eisenstein desarrolla una estética del orden y la simetría. Filma planos que son cuadros totalmente simétricos, con elementos dispuestos en el mismo orden. Crea así un equilibrio en la imagen, cierto sosiego previo o posterior a un hecho emotivo que lo rompe. Por ejemplo, el plano de la cubierta de proa, en el que dispone en dos partes simétricas a marineros y suboficiales separados por dos cañones del barco. A su vez, los dos cañones crean una franja entre ambos grupos, donde se ubican los oficiales que comandan el barco, separando y ubicando metafóricamente así los distintos rangos. Este plano ordenado es previo a otro en el que los marineros rebeldes van a ser ejecutados. En él los marineros se amontonan ocupando toda la pantalla moviéndose de un lado a otro del cuadro, creando una tensión que rompe el sosiego anterior.

Igualmente ocurre en la escena en que los botes parten del puerto de Odesa para llevar comida al acorazado. La disposición de los botes en la imagen también es muy ordenada, pese al movimiento de los mismos, quedando distribuidos ordenadamente por todo el cuadro (imagen). El desorden emotivo, en este caso por la alegría de la ofrenda a los soldados rebelados, se crea con planos en los que la gente sube sin orden, agolpándose en la escalinata del barco para hacer su regalo, y agolpándose igualmente en la imagen.

Perspectiva y profundidad.

Aprovecha el ordenamiento y múltiple repetición de elementos iguales, para disponerlos de tal forma que tengamos desde un elemento en primer plano (margen inferior izquierdo o derecho) hasta un plano general de un elemento igual (centro o derecha de la parte superior de la imagen), creando así una fuerte sensación de profundidad. Ejemplo de este tipo de planos en profundidad son: los soldados formados en la cubierta del barco; planos de las botas de los soldados del Zar avanzando por la escalinata y otro similar de los fusiles de los mismos soldados; el plano en que aparecen igualmente dispuestas las mesas colgantes donde servían la comida; o el de los botes de vela por la bahía de Odesa.

El escorzo es otro de los recursos empleados por este director, en este film utilizado con una doble función. Por una parte crea profundidad intensificando la sensación de perspectiva, y por otra el dramatismo que añade una figura vista desde ese punto de vista. Citamos como ejemplo un plano de la escalinata de Odesa, en el que los soldados pasan sobre el cuerpo de una persona tumbada en el suelo dispuesta en escorzo. También las piernas derechas de los soldados suponen un ligero escorzo.

Las lentes en cine dejan poca posibilidad de deformación de la perspectiva respecto a la visión que ofrece el ojo, aunque hoy día algunas lentes ofrecen planos de perspectivas aberrantes. En la citada escena de la escalinata, vemos planos donde las líneas de los escalones marcan un único punto de fuga; las botas no parecen fugar a un punto común sino más bien estar paralelas, o en todo caso fugar a un punto muy lejano. En otros planos las líneas de los escalones fugan a un punto común, y por otra parte las piernas flexionadas de los soldados marcan líneas a un segundo punto de fuga. Suponiendo esta una perspectiva ligeramente desplazada del centro hacia dos puntos de fuga.

En ese plano citado podemos ver como las botas crean espacios intermedios que suponen gradientes de tamaño, textura y luz. Fotograma que podemos decir que conforma una perspectiva cónica aunque no central.

El Contraluz.

El contraluz es otro aspecto especialmente tratado por Eisenstein en este film, al inicio de la tercera parte, con el cabecilla de la revuelta “de cuerpo presente”, parece introducirnos en un mundo tenebroso que todos asociamos a la muerte. Monta una

sucesión de planos similares con el mismo motivo, barcos en el mar. La escena es casi nocturna, la luz es muy escasa, y todos los planos son tomados a contraluz, creando una gama de tonos grises que hacen destacar la negra silueta de los barcos y otros elementos. Por otra parte, la niebla del momento, y el lento movimiento oscilatorio que en los barcos provoca el mar en calma, así como los lentos, aunque escasos, movimientos de cámara, contribuyen a la recreación de ese macabro escenario.

La concentración de la imagen.

Quizás un elemento para centrar la atención del espectador sobre determinada parte de la imagen, sea el uso que hace en varias ocasiones de tramas o filtros de cámara, que difuminan u oscurecen totalmente parte de la imagen, dejando sólo claramente visible aquella otra que interesa resaltar. Por ejemplo el empleo de filtros circulares que difuminan los contornos de la imagen del puerto y la ciudad de Odesa. O la imagen de una larga y estrecha escalinata por la que baja una multitud de hombres, en la que dos bandas laterales oscuras centran la imagen justo en la escalera.

El manejo de las masas

Los protagonistas de Eisenstein son las masas, no hay verdaderos actores en sus películas, salvo unos pocos que realizan los papeles principales y con los que trata de humanizar a las masas, de darles un rostro que ayude a identificarlas. El director refleja todos los sectores sociales: la población proletaria; la rancia aristocracia zarista, que ríe la tragedia del pueblo y condena la revolución, siempre de parte del Zar; el dividido ejército, de una parte los oficiales zaristas y de otra los marineros que también son proletarios. Las riadas humanas que pasan por grandes puentes, grandes escalinatas, en grandes plazas, crean esa sensación de gran espacio, aumentan exageradamente la perspectiva y por supuesto, da una mayor viveza, fuerza e importancia a aquello que representa: al pueblo. Destaca el papel de la mujer que llora ante la tragedia, ante la muerte de su hijo, quizá como metáfora de la madre patria y el pueblo.

La mezquindad de los aristócratas la refleja en sus alegres y burlonas actitudes y expresiones, sobre todo ante el cadáver del marinero sublevado. Los planos de los aristócratas son cortos, aislados, mezclados entre la multitud; los presenta solos, como más débiles.

Los cosacos son la representación del despiadado Zar. Éstos disparan indiscriminadamente, e imperturbables avanzan por la escalinata, insensibles a la

terrorífica escena de muerte, haciendo caso omiso de las peticiones de alto el fuego de aquellos que están en la escalera, en su mayoría mujeres, niños y ancianos.

La iglesia queda cobarde y ridículamente representada por el sacerdote del acorazado.

Metáforas visuales.

Las metáforas visuales es lo más característico del concepto de montaje de este cineasta, aunque también son utilizadas por otros autores. Citaremos a modo de ejemplo algunas de ellas.

El plano en que aparecen las mesas colgantes moviéndose, como se mueven los marineros en los momentos previos al motín. El oficial observa sonriente el movimiento, como inicialmente observaron el principio del amotinamiento que subestimaban.

Otra metáfora es la que se da cuando el marinero rompe el plato en el que está inscrito “el pan nuestro de cada día dánoslo hoy”. Puede significar la ruptura con la religión (rasgo del comunismo), motivada en este caso por la pasividad de la iglesia ante la falta de alimentos.

El sacerdote con aspecto ridículo (pelos, ropa), supone la ridiculización de la iglesia. Este golpea su mano con la cruz en el momento del fusilamiento, plano que monta junto con el de un oficial que acaricia la hoja del sable. Podría entenderse como la pasividad de la iglesia ante la situación, y suponer un golpe que apoya al ejército que ejecuta.

El sacerdote se hace el muerto mientras dura la revuelta, así como la iglesia se mostró dormida durante el inicio de la revolución rusa. Es además una muestra de cobardía.

Por último citar aquella escena en la que arrojan a un oficial al mar, y el plano siguiente muestra gusanos comiendo un trozo de carne. “Que te coman los gusanos” es la frase que aclara la metáfora.

Bibliografía:

González Requena, Jesús (1992), *S.M. Eisenstein*. Ediciones Cátedra. Madrid.

Palmer, R. y Colton, J. (1980), *Historia Contemporánea*. Ediciones Akal. Madrid.

VV.AA. (1982), *Enciclopedia Universal del Cine. Tomo 3*. Editorial Planeta. Madrid.

Ficha técnica de las películas citadas.

El acorazado Potemkin (1925).

Dirección: Sergei M. Eisenstein. Producción: Jacob Bliokh. Guión: Nina Agadzhanova, Sergei M. Eisenstein. Música Edmund Meisel, Nikolai Krinkov. Fotografía: Eduard Tisse. Montaje Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Aleksandr Antonov, Vladimir Barskij, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin, Beatrice Vitoldi, Julia Eisenstein. País: URSS. Año: 1925. Género: Drama social. Duración: 77 minutos.

La Huelga (1924).

Director: Sergei M. Eisenstein. Producción: Boris Mikhin. Guión: Grigori Aleksandrov, Ilya Kravchunosvky, Sergei M. Eisenstein, Valeryan Pletnyov. Fotografía: Edouard Tisse, V. Popov, V. Khvatov. Montaje: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Grigori Aleksandrov, Aleksandr Antonov, Yudif Glizer, Mikhail Gomorov, I. Ivanov, Ivan Klyukvin, Anatoli Kuznetsov, M. Mamin, Maksim Shtraukh, Vladimir Uralsky , Vera Yanukova, Boris Yurtsev. País: URSS. Año: 1924. Género: Drama social. Duración: 82 minutos.

Octubre (1928).

Dirección: Sergei M. Eisenstein. Guión: Grigori Aleksandrov, Sergei Eisenstein. Música: Edmund Meisel. Fotografía: Vladimir Nilsen. Montaje: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Vladimir Popov, Vasili Nikandrov, Layaschenko. País: URSS. Año: 1928. Género: Documental. Duración: 103 minutos.