

Tras cuarenta y seis años de prohibición

"EL ACORAZADO POTEMKIN"

DIEGO GALAN

AUNQUE durante los últimos cuarenta años circularan clandestinamente algunas copias de "El acorazado Potemkin", sólo ahora puede hablarse, a raíz de su estreno comercial, de un auténtico contacto del público español con la que ha sido, y sigue siendo, obra cumbre de la cinematografía. Al margen de sus indiscutibles y admirables valores, "El acorazado Potemkin" (1925) se ha convertido en un nuevo mito de la represiva censura franquista —aunque su prohibición fue incluso anterior al estallido de la guerra civil (1)—; se nos ha escamoteado de nuevo la posibilidad de conectar con una obra que "directamente, y sobre todo a través de su influencia en la obra de los que entonces la vieron y estudiaron, ocasionó un cambio de rumbo fundamental en la historia y el concepto del cinema" (1).

Su estreno —en 1977— abre la exhibición de un ciclo dedicado al cine ruso de la revolución. Es imprescindible conectar "El acorazado Potemkin" con el resto de la obra de Eisenstein, ya que esta película no es un hecho aislado, sino el eslabón de una carrera cinematográfica que es necesario —y urgente— conocer profundamente. Francisco Llinás lo señalaba así en un artículo de "Nuestro Cine": "Eisenstein construye, antes que films, una obra coherente —de ahí la dificultad de hablar de una de sus películas sin referirse continuamente a las demás— y que escapa por completo a la fosilización".

"El acorazado Potemkin" es un apunte de obras posteriores, muy concretamente de "Octubre" (quizá su película más barroca y osada) y, al tiempo, la consecuencia de una realidad directamente vivida, tal como el propio Eisenstein señalaba:

"El acorazado Potemkin" nació, como es sabido, de una media página de "1905", un guión intermina-

ble que había escrito durante el verano de 1925, en colaboración con Nina Ferdinandovna Agadzhanova. (...) No se trata (exactamente) de un guión. Es un voluminoso cuaderno de borrador, la suma gigantesca de la paciente monografía de una época, un plan de estudio de su carácter y de su espíritu, un esfuerzo por delimitar el perfil de un periodo, su movimiento, su ritmo, la relación interna de sus acontecimientos multiformes. En resumen: el copioso esquema del trabajo preliminar sin el cual el sentimiento de conjunto de lo que fue 1905 ni hubiera llegado a animar el episodio particular del "Potemkin". Solamente porque había penetrado, se había empapado de los hechos, porque había vivido precisamente todo esto, pudo el realizador plantear un enigma a los historiadores del cine consiguiendo escenas emocionantes a partir de una línea de texto, de una simple indicación del guión —"el acorazado atraviesa la escuadra sin que se dispare un solo cañonazo" o "una lona aísla a los hombres que van a ser fusilados"—, y todo esto de improviso, en el curso del rodaje. Línea tras línea, el guión se multiplicó en escenas porque la densidad emotiva no provenía de las anotaciones sumarias del argumento, sino de un complejo de sentimientos que se concretaban en personajes vivientes a la simple mención de acontecimientos, con los cuales se había familiarizado previamente hasta llegar a revivirlos. Guiados por nuestro sentido de la verdad, podíamos permitirnos el construir a nuestro gusto, recoger todo lo que se presentaba, como escenas que no figuraban en el proyecto (la escalera de Odessa), o detalles que nadie había previsto (la bruma durante los funerales)" (2).

Por otra parte, la filmografía de Eisenstein no puede desvincularse de sus razonamientos teóricos, de la continuada búsqueda de la expresión de un cine "que no es revolucionario porque trate temas de la revolución —y el cine soviético se cuidará en años sucesivos de demostrarnos cómo puede hacerse cine reaccionario a partir de temas revolucionarios—, sino porque niega los esquemas y afirma, ante todo, la libertad de trabajar a partir de una continua puesta en duda de sí mismo, exigiendo del receptor de la obra esta misma movilidad, el mismo rigor que hacen que sus films solamente sean válidos a partir de una identidad revolucionaria entre el artista y su público" (3).

(2) "Reflexiones de un cineasta", de Eisenstein. Editorial Lumen, 1970.

(3) Francisco Llinás: "Crítica a 'El acorazado Potemkin'". "Nuestro Cine", número 100.

"El acorazado Potemkin". Los hallazgos de Eisenstein han sido utilizados para obras de signo opuesto (los alemanes realizaron inmediatamente un "Acorazado Sebastopol" como réplica al film soviético); sus investigaciones sobre el montaje pueden hoy —superficialmente— considerarse superadas; la película



Cartel original de "El acorazado Potemkin", realizada en 1925.

La obra teórica de Eisenstein es indivisible de las películas que dirigió: "Sergio Mijailovich Eisenstein es uno de los mayores, probablemente el mayor, de entre todos los teóricos que ha tenido el cine. Sus especulaciones son riquísimas, complejas, densas y no exentas, a veces, de paradójicas pueras intelectuales que han dado pie a intrincadas polémicas... Sea como fuere, Eisenstein —a pesar de haber recibido duras críticas desde el flanco marxista— actuó en buen marxista al considerar indisoluble la praxis y la teoría, verificando la una por la otra, para crear una estética marxista viva del cine" (4).

La enorme influencia que el cine de Eisenstein ha tenido en todo el cine posterior puede disminuir hoy día la sorpresa de las imágenes de

(4) Román Gubern: Prólogo a "Reflexiones de un cineasta".

sería en este sentido el "comic" de un pasaje histórico. Sin embargo, hay algo más profundo e inalterable en todas sus películas: "Hay obras de arte cuya plenitud poética oscila —pues depende— del signo aparente de los tiempos. Eisenstein desborda esa servidumbre que es toda sumisión a un signo variable. El fue el más grande poeta del tiempo que haya existido. Lo que permanece y permanecerá de su obra es ese tiempo construido y poetizado en ella, por encima o por debajo de sus significados cambiantes o de sus signos caducados". (...) "Eisenstein es un contemporáneo porque su obra —conscientemente o no— están queriéndolo reinventar todos cuantos buscan la libertad por medio del cine. Y es un contemporáneo porque fue él quien supo captar, con mayor pureza y exactitud que ningún otro, el lenguaje con que se manifiesta lo más

(1) "Enviado el film a Alemania, fue prohibido primero, autorizado al fin y se presentó en una pequeña sala (26 de julio de 1926) con un éxito tal que inmediatamente pasó a otra de primera categoría, donde permaneció un año [...]. En París la presentó el Cine-club Franca (19 de noviembre de 1926), pero fue prohibido hasta 1953. En Nueva York (5 de diciembre) y luego en Los Angeles obtiene un éxito extraordinario. [...] En Inglaterra, privadamente, en otoño de 1929. Algunos países, Austria, Checoslovaquia y Bélgica, autorizan su proyección. Pero en la mayoría fue prohibido en absoluto. En España se pudo ver en una sesión del cine-club Español (9 de mayo de 1931), pero su prohibición alcanza hasta ahora". (Manuel Villegas López, "Los grandes nombres del cine", Editorial Planeta, 1973.)



Eisenstein en 1923.

permanente y lo más excepcional de la Historia, el lenguaje de la revolución. Por otra parte, la contemporaneidad del cine de Eisenstein nos remite a una escala de valores que ha transformado algunos aspectos importantes del sentido con que esta obra nació, otorgándole nuevos significados, más universales, si cabe, que los originarios. El Eisenstein imagen de la revolución bolchevique, encarnación de esta esperanza del mundo, es en la ac-

tualidad, además de un apasionante encuentro con un apasionante pedazo de historia pasada, un sondeo muy profundo e insustituible dentro de la historia presente, porque a través de él vivimos la recuperación del tiempo de la esperanza con la intensidad que imprime el hecho de que esta esperanza es hoy, en gran medida, una esperanza truncada" (5).

La asimilación que un cine "standard" (el propio cine de Hollywood, por ejemplo) ha hecho posteriormente de algunas enseñanzas de Eisenstein (como él, a su vez, se había impregnado del cine de Griffith) no acierta más que a tomar aquello que afecta a la apariencia de la obra. Lo que encierra el cine de Eisenstein es más incalzable: precisa de un "motor" básico que justamente ese cine de la apariencia ha rehuido meticulosamente: "La obra no se convierte en orgánica y no se satura de 'pathos' más que cuando su tema, su materia y su idea se han fundido orgánica e indisolublemente a los pensamientos, a la vida, al ser del autor. Entonces, y sólo entonces, habrá una verdadera unidad orgánica de la obra y se insertará en la cadena de fenómenos naturales y sociales a modo de eslabón comparable a los otros, a modo de fenómeno independiente" (6).

Para esa unidad orgánica, Eisenstein no dudó en transformar algunos pasajes históricos que trataba en "El acorazado Potemkin"; precisamente los que afectaban a lo que luego han sido los momentos cumbres de la película: el fusilamiento a bordo del acorazado (no se cubría con una lona a los fusilados), la persecución por las escaleras de Odessa —"Nada o casi nada, sucedió en la escalera donde Eisenstein situó el más dramático

episodio del 'Potemkin'. Este famoso episodio fue, pues, inventado partiendo de una realidad: la de las salvajes represiones ocurridas en Rusia en 1905" (7) — o el saludo de la Armada al cruzarse con el acorazado — en la realidad, los marineros del "Potemkin" no recibieron ayuda de la Armada y se refugiaron en Rumania (8) —. Como él mismo cuenta en sus libros, algunas de estas variantes dieron origen a problemas burocráticos. El inicio de lo que más tarde recibiría con mayor contundencia. El aparato stalinista no pudo soportar la obra de un creador libre, Angel Fernández Santos lo sintetizaba así en el espléndido artículo ya citado: "La obra stalinista de Eisenstein fue siempre vista con recelo por el stalinismo, y en algunos casos pura y simplemente degollada por él. Eisenstein, aun aceptando los modelos 'estéticos' de la burocracia soviética, aun recabando para su obra las tesis políticas oficiales, imprimió siempre en su trabajo un sello que desbordaba el alcance controlado de aquellos modelos y que, igualmente, hacía percibir un segundo plano no explícito tras de su exposición forzosa y totalmente explícita de las tesis políticas oficiales".

"El acorazado Potemkin" fue aún una obra libre. A partir de "Octubre" (de la que se suprimieron más de mil metros de película), la vida y la obra de Eisenstein se adentrarían por un terreno difícil. Circunstancia que sirve hoy a muchos para mitificar o discutir lo que, en definitiva, aún permanece en muchos aspectos inédito: las enseñanzas de una obra cinematográfica que no agota en simples visiones ni en enunciados clasificadores la complejidad y la riqueza de su contenido. Es obligatorio verla y analizarla una y mil veces. ■ D. G.

(5) Angel Fernández Santos: "Una tragedia de nuestro tiempo". "Nuestro Cine", número 100.

(6) Palabras de Eisenstein recogidas por Viktor Sklovski en "Eisenstein". Editorial Anagrama, 1973.

(7) Georges Sadoul: "El acorazado Potemkin". Editorial Era, México (libro que puede encontrarse fácilmente en algunas librerías españolas).

(8) Francisco Llinás, ob. cit.



Fotogramas de la famosa secuencia de la escalinata de Odessa.

GG

Colección Punto y Línea

Novedades Setiembre

Jean Cazeneuve
El hombre telespectador
Ptas. 190,—

Umberto Barbaro
El Cine y el desquite marxista del Arte
(2 vols.)

Últimos títulos publicados

Alexandre Cirici
La estética del franquismo
Ptas. 290,—

Josep Renau
The American Way of Life
Fotomontajes: 1952-1966
Ptas. 240,—

Gianfranco Bettetini
Producción signficante y puesta en escena
Ptas. 190,—

Décio Pignatari
Información, lenguaje, comunicación
Ptas. 130,—

Margarita Riviére
La moda, ¿comunicación o incomunicación?
Ptas. 240,—

Paolo Bertetto
Cine, fábrica y vanguardia
Ptas. 180,—

Colección Comunicación Visual

Últimos títulos publicados

Herta Wescher
La historia del collage
Del cubismo a la actualidad
Ptas. 840,—

O. Revault D'Allonnes
Creación artística y promesas de libertad

José Luis Rodríguez Diéguez
Las funciones de la imagen en la enseñanza

Editorial Gustavo Gili, S. A.