

1. *EL ACORAZADO POTEMKIN*. LA MEMORIA DE LA REVOLUCIÓN

María Antonia Paz

Universidad Complutense de Madrid

1.1. Para qué sirven las películas históricas

En la actualidad ya nadie –o casi nadie– cuestiona que el cine y la TV son una fuerza muy importante en la sociedad y la cultura del siglo XX –y ya del siglo XXI– y numerosos estudios han puesto de manifiesto, por ejemplo, la conexión de las imágenes filmadas con los valores sociales y culturales de los años treinta y cuarenta; el papel fundamental de la TV como actividad social en los años cincuenta y, por lo tanto, como creadora, entre otros factores, de la cultura popular europea y americana; la importancia de la publicidad televisada en la economía de consumo o la incidencia de la imagen (televisada) en el juego político.

Sin embargo, cuando se habla del cine como materia de conocimiento histórico surgen dudas y se desatan controversias. Por una parte, los espectadores piensan que pueden conocer todos los aspectos fundamentales del Holocausto a través de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993); lo básico de la esclavitud con la serie de TV *Raíces* o la Guerra Civil española con *La Vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985). En el extremo opuesto se

sitúan los historiadores que se dedican a buscar errores históricos en estas producciones, concediéndoles poco crédito, porque aplican a la imagen los dogmas de la tradición escrita. Los noticiarios y los documentales son reconocidos como materia para el conocimiento de la historia, pero la ficción se adscribe al mundo de la imaginación y de los sueños. En una posición intermedia entre los espectadores y los historiadores, se sitúan los productores y directores que, en la mayoría de los casos, utilizan los hechos históricos como fuente de inspiración para crear dramas.

Cabe entonces preguntarse si merece la pena llevar a cabo el análisis histórico de una película de ficción; si se pueden obtener datos aprovechables; o si se pueden utilizar las películas para enseñar historia.

De entrada existe un aspecto fundamental que condiciona la emisión y la recepción de los mensajes cinematográficos: el lenguaje. El lenguaje visual posee unos códigos particulares que afectan a la comprensión, porque, en el cine –como en la TV–, la forma y el contenido son inseparables. La forma –la forma artística– está destinada a interesar y envolver a los espectadores, provocando una respuesta psicológica o emocional inconsciente. Pero, además de emoción, la imagen posee un alto grado de credibilidad, lo que le da más influencia que cualquier texto escrito, no sólo para hacer creer a la gente en la Historia que se cuenta, sino también para defender ideologías políticas, crear enemigos, o destruir mitos¹.

¹ Por ejemplo, *Tres Lanceros Bengalíes*, *Las Cuatro Plumas*, *Revolución en la India* son producciones que defienden claramente el imperialismo británico; *Siete días de mayo* o *Teléfono rojo. Volamos hacia Moscú* sitúan a los soviéticos como enemigos de la humanidad, en el marco de la Guerra Fría; *La Nuit et Brouillard*, de Resnais y *Le Chagrin et La Pitié*, de Marcel Ophüls acabaron con el mito de la Resistencia francesa durante la ocupación alemana.

El lenguaje visual afecta significativamente al mensaje presentado: una iluminación intencionada, una música especial o un determinado encuadre pueden dar a un personaje –un protagonista de la Historia– connotaciones positivas o negativas –ser el bueno o el malo en términos coloquiales–; ya sólo el estilo de un film genera expectativas en sí mismo².

Por lo tanto, en ningún caso se debe juzgar al cine por las convenciones de los textos escritos como a menudo hacen los historiadores. Cada medio posee sus propios elementos de representación. En el caso de las películas históricas, el aspecto más controvertido es el de la *invención*, aunque también la historia impresa, a veces, incluye invenciones. En el caso de la historia en imágenes, la invención es necesaria, porque la cámara debe filmar lo concreto: el cine no puede establecer afirmaciones generales sobre la revolución o el progreso; debe *crear –recrear–* secuencias que lo sugieran, porque ni siquiera puede afirmar.

Precisamente por el tema de la invención, noticiarios, documentales y películas de ficción se distancian: los primeros se consideran fuentes de información basadas en hechos, por lo que se les relaciona con el concepto de Historia tradicional, mientras que a las películas, como recrean situaciones, se las emparenta con la novela histórica. Y, en esta distinción comúnmente aceptada, hay elementos que conviene revisar.

Los noticiarios puedan proporcionar a los historiadores informaciones que de otra manera no podrían

² Después de dos actores encuadrados en un plano general, esperamos un plano más cercano. Si un personaje avanza hacia la izquierda, esperamos que la cámara realice una panorámica o un travelling hacia la izquierda. BORDWELL, David y THOMPSON, Krispin: *El arte cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995, p.334

acceder³. Los noticiarios son un valioso recurso para investigar sobre la psicología social, para recuperar la atmósfera de una era –los gestos, los movimientos, las reacciones de los protagonistas–, pero hay que tener presente que los noticiarios, a diferencia de las fuentes impresas, fueron concebidos para el público popular y que, a menudo la propaganda se filtra en sus ediciones. Por lo tanto las imágenes se seleccionan y se montan con una determinada intención, comercial o política. En otras palabras, los noticiarios constituyen el archivo visual de la primera mitad del siglo XX y una fuente histórica de innegable valor, pero su información debe ser cuidadosamente diseccionada para obtener resultados auténticamente científicos.

El documental es una producción informativa que se aproxima al reportaje o la crónica. Es más interpretativo que el noticiario y menos que la ficción. Su relación con los hechos es directa, inmediata y transparente. Goza de mayor consideración, porque intenta que los espectadores piensen, reflexionen, y no utiliza la ruta del inconsciente, como la mayoría de las ficciones, que conciben a los espectadores como masa de consumidores.

Los documentales, como los libros de historia, aportan pruebas: periódicos, fotos, noticiarios, material de archivo, testigos, incluso la voz de un narrador. La

³ En mis clases utilizo imágenes de *El triunfo de la voluntad* (1934) de Leni Riefenstahl para explicar la fuerza del partido nazi en los primeros tiempos; y una edición de los noticiarios nazis de principios de 1945, en el que aparece Hitler condecorando a un grupo de jóvenes soldados, para examinar la decadencia y derrota del nazismo. Las diferencias en el aspecto físico y comportamiento del *führer* en ambas cintas constituyen una prueba elocuente de la evolución del partido. Creo que nunca llegaría a transmitir a mis alumnos con explicaciones, lo que ponen de manifiesto estas cintas con sus imágenes.

presencia del narrador y de los testigos vino dada por influencia de la TV. El narrador se consideraba importante porque representaba a alguien que contaba la historia de una forma objetiva⁴. El testimonio de testigos se potenció, no tanto por los argumentos que aportaban, sino por la fuerza emocional de sus declaraciones –conmueven, fijan la atención–, especialmente apropiadas en el caso de las biografías.

Tampoco es cierto que un documental sea más auténtico o verídico que una película de ficción: puede haber manipulación de un tema con una determinada intención⁵ y, desde luego, interpretación personal⁶. Consciente o inconscientemente, siempre se sostiene un punto de vista,

⁴ A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la presencia del narrador se empezó a eliminar para dejar al espectador que sacase sus propias conclusiones.

⁵ *Nuit et Brouillard* (1955) de Alain Resnais es el documental que alertó a la opinión pública sobre las actividades colaboracionistas de Vichy, antes incluso que lo hicieran los historiadores. Pues bien, este documental fue utilizado por Resnais como protesta contra la guerra de Argelia y, con tal fin, sacó de contexto el Holocausto y lo utilizó como fuerza política a través de las palabras del narrador que plantea cuestiones sobre la responsabilidad moral y la posibilidad de otro Holocausto. Vid. HERZSTEIN, Robert E.: “Newsfilm and Documentary as Sources for factual Information”, en O’CONNOR, John E. (ed.): *Image as artifact: The Historical Analysis of Film and television*. Florida, Robert E. Krieger Publishing, 1990, pp.177-186, p.186.

⁶ Siguiendo con el ejemplo francés: en *Le Chagrin et la Pitié* (1969), Marcel Ophüls realiza una crónica de la vida en Clermont-Ferrand durante la ocupación y reconstruye la historia con una serie de personajes del drama, pero ni en la selección de los testimonios es objetivo –predominan los testimonios de izquierda–, incluso los ángulos de la cámara predisponen al espectador respecto al personaje en pantalla, como sucede con el oficial alemán tomado en primerísimo primer plano, ligeramente picado, que agranda sus facciones y resalta sus defectos. Vid. ROUSSO, Henry: *Le syndrome de Vichy 1944-198....* Paris, Seuil, 1987, p. 11-146.

siempre hay una forma de interpretación, pero ni el libro más acreditado puede asegurar que lo que dice fue tal y como sucedió.

Tanto los documentales como las películas de ficción o los textos escritos pueden ser arbitrarios y falsos; por lo mismo, algunas películas pueden ser más completas y evocativas que un documental, incluso que un libro. En muchas ocasiones, el valor del material audiovisual no tiene tanto que ver con su naturaleza, sino con las expectativas de la gente⁷. Los espectadores consideran que un libro o un documental presentan una perspectiva objetiva y verdadera de la realidad, y –como digo– no siempre es así.

No obstante y a pesar de reconocer que algunas películas pueden proporcionar *pistas* históricas interesantes, dudo que sirvan para enseñar historia: no se conoce la Roma imperial con *Satyricon* (1969) de Fellini, ni la Primera Guerra Mundial a través de *El barón rojo* (Roger Corman, 1971) o el proceso de descolonización visionando *La batalla de Argel* (Pontecorvo, 1965). Estas películas adaptan la Historia, en tanto en cuanto eligen elementos, planifican una puesta en escena y llevan a cabo un proceso de selección y montaje de imágenes. Tampoco conviene olvidar que el objetivo principal de las películas es ganar dinero, no dar lecciones de historia. Pendientes más de los actores, del drama, de los escenarios, los contenidos y los aspectos técnicos se ajustan a los gustos del público⁸, a los que ofrecen una gran variedad de sentimientos. También las condiciones de la

⁷ Igual que las distinciones entre los diferentes tipos de cine y la división en géneros es más un empeño de los teóricos que un aspecto real y práctico.

⁸ A menudo se eliminan aspectos que puedan resultar desagradables o levantar polémicas entre los espectadores.

producción repercuten en el contenido: la influencia cinematográfica americana en Europa inspiró el papel de Silvana Mangano en *Arroz Amargo* (De Santis, 1948), relegándose aspectos sociales más problemáticos que el tema permitía plantear a la exhibición del físico de esta atractiva mujer. En el caso, por ejemplo, de *Soldado Negro* (Franck Capra, 1944), son las circunstancias históricas –la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial– las que obligan a manipular el patriotismo afroamericano.

Reconozco que es muy difícil generalizar, porque existen muchos tipos de películas históricas: películas basadas en hechos o personas con una elaboración muy documentada (*Gandhi*, *JFK*); películas con un marco histórico muy cuidado, aunque los personajes y la trama sean ficticios (*Amistades peligrosas*); y películas que se hacen denominar históricas y que sólo tienen de «histórico» algunos detalles de ambientación, ni siquiera todos. También las películas han evolucionado con el tiempo: de los clásicos filmes de Hollywood a los dramas documentales ingleses de los años sesenta, o a los relatos fríos, distantes de los testimonios fílmicos latinoamericanos (*Antonio das Mortes y Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha)⁹.

Hace falta discernir si las manipulaciones existentes en las películas distorsionan o ayudan a clarificar el significado: a veces los acontecimientos históricos son sólo una excusa, un contexto para crear un drama –una drama personal en el que se ignoran los procesos sociales–, pero otras veces los acontecimientos históricos son tratados de una forma *responsable*.

⁹ *Secuencias*. “Cine y política en América Latina”. 2ª Época, n° 10, julio 1999.

Lo que quiero decir es que dudo que se pueda conocer la historia de la opresión de los pueblos birmanos con *Más allá de Rangún* (John Boorman, 1995), pero si se «aprende a ver», ésta y otras películas ayudan a la reconsideración de la importancia de los eventos históricos y permiten a los espectadores adentrarse en los temores o en las ilusiones de otros tiempos, aunque a menudo se requieren unos conocimientos previos mínimos para percibir ese tiempo.

Por otra parte, detrás de la historia que se cuenta, se ocultan unos valores sociales y culturales en los que tal vez debería estar el énfasis de los análisis. Kracauer fue el precursor de este campo y desde entonces muchas y variadas han sido las aportaciones. Si los eventos del pasado son elegidos «para contrastar con la situación actual, para modificarlos y disfrazarlos, o para sugerir soluciones a los problemas contemporáneos», interesa saber por lo tanto qué hay detrás de la evocación de ese acontecimiento y qué influencia ejerce en la sociedad. El impacto social de un film es muy importante, porque determina la creación de una emoción o sensibilidad común hacia un determinado tema.

El problema es valorar su influencia en la mentalidad colectiva, porque si bien el estudio de las reacciones de la crítica y del número de espectadores en los cines puede aportar una aproximación, también es cierto que cada espectador tiene su propia percepción de las imágenes cinematográficas, condicionada por la edad, el sexo, clase social o cultura. También desconfió de los análisis aislados: una única película no es capaz de crear estereotipos. Es importante trabajar con series de películas, con otros medios de comunicación y productos culturales que difundan las mismas ideas.

Vamos a ver estos aspectos en un análisis práctico: *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925). Tal vez el

empeño parezca complicado, porque es una película que ya tiene un significado en los receptores y que, por otra parte, se le han dedicado muchos estudios. Pero mi intención es ante todo práctica: *aprender a ver*, como antes decía, captar el mensaje directo e indirecto de las imágenes, que sea útil y aplicable –con las peculiaridades que cada producción exige– a otras películas históricas.

1.2. *El acorazado Potemkin*: un encargo gubernamental

El Acorazado Potemkin es una película histórica que narra la Revolución de 1905. La Revolución de 1905, como se sabe, no constituyó una jornada concreta, sino que estuvo formada por una serie de protestas y huelgas que empezaron, igual que en 1917, por una guerra, la ruso-japonesa, y una derrota. En enero se produjo el llamado *Domingo sangriento* que consistió en una marcha pacífica en demanda de una Asamblea Constituyente elegida por sufragio universal. La marcha fue disuelta a tiros. En junio se produjo una cadena de huelgas y en octubre una segunda en la que aparecen rasgos nuevos: el apoyo de la burguesía al movimiento y las ocupaciones de tierras por los campesinos. Comenzó con una huelga ferroviaria que dejó a Rusia paralizada. Se formó entonces una Comisión de Delegados Obreros (Soviet). San Petersburgo se quedó desabastecida, y las barricadas proliferaron en las calles de Odessa, Moscú, Jarkov. Ante la amplitud de la protesta, el zar no tuvo más remedio que hacer concesiones: reconoció libertades cívicas y la elección de la Duma.

Como era muy complicado presentar en la pantalla todos estos acontecimientos que sirvieron de ensayo general a la Revolución de 1917, se decidió elegir un episodio representativo, la rebelión de los marineros del

Acorazado Potemkin. ¡Qué mayor ejemplo que la sublevación de las fuerzas tradicionalmente más leales al régimen!

Para contar la historia se utilizó la técnica de las reconstrucciones históricas o de actualidad, que gozaban del apoyo y la credibilidad del público y que, además, estaban entonces muy de moda en todos los países¹⁰. Por lo tanto, se trata de una producción con un gran realismo documental: se rueda en escenarios naturales, se utiliza un barco gemelo para conseguir mayor veracidad y el relato se apoya en una labor de documentación bastante exhaustiva.

Esta epopeya revolucionaria se estructura a modo de las tragedias griegas en cinco actos; o, a modo de la historia tradicional en cinco capítulos: 1.º Hombres y gusanos; 2.º Drama en el Alcázar; 3.º Llamada de la muerte; 4.º La Escalinata de Odessa; 5.º Encuentro con la escuadra. La división en partes sirve para facilitar la explicación del proceso y, por lo tanto, la comprensión de la historia.

Pero ni la crítica ni el público contemporáneo, dentro y fuera de la Unión Soviética, vio *El Acorazado Potemkin* como un relato histórico; ni muchos gobernantes consideraron que su proyección mejorase el nivel cultural de la gente, todo lo contrario. Quiere decirse que en las formas de recepción de un film, obtenemos datos interesantes para su análisis. En este caso, la censura y el veto al que fue sometida esta película —en algunos países

¹⁰ Méliès, Zecca, Collins son algunos de los pioneros de este género que se mantuvo, con gran acogida por parte del público, hasta la II Guerra Mundial. Pero, a partir de 1945, decaen porque se descubren las posibilidades de crear un relato cinematográfico sin imagen en movimiento, utilizando fotografías, grabados, cuadros, fachadas de edificios, periódicos, etc.

y en determinadas épocas— nos alerta sobre la existencia de un objetivo de mayor envergadura, que puede encontrarse investigando en las condiciones de producción que la hicieron posible. Y así encontramos que, efectivamente, la película fue un encargo del gobierno bolchevique que deseaba conmemorar el 20 Aniversario de la Revolución de 1905.

Desde 1918, el cine estaba al servicio del nuevo Estado: se había convertido en un medio de cultura, en un arte popular, y sobre todo en un instrumento al servicio de la propaganda comunista. El cine, en general, es un instrumento ideal de propaganda porque es una forma elástica, maleable, que no ofrece resistencia interior a la expresión de las nuevas ideas y es, además un medio de comunicación popular que conecta de una forma directa con las amplias masas. Pero, mientras que en las dictaduras de corte clásico (España e Italia) el cine se utiliza como escape o evasión —porque está en manos privadas—, la URSS recurre al cine como un instrumento de concienciación social: el contenido de las películas debía ser consecuente con la realidad política del país. El objetivo principal es claramente político y, a él, el referente histórico queda plenamente supeditado.

1.3. La revolución glorificada

El comienzo de la película señala con nitidez cuál es su tema principal: «La *revolución* es guerra, es la única guerra legítima, justa y grande de todas las guerras conocidas». Así, *El Acorazado* se convierte en una llamada a la revolución para acabar con la opresión, con la desigualdad y las injusticias. Inicialmente parece referirse al zarismo —por los emblemas, banderas, símbolos que aparecen—, pero puede perfectamente sacarse del contexto histórico

para utilizarse como justificación de cualquier acción revolucionaria de similares características. Y no sólo se legitima la Revolución, sino que además se difunden sus consignas: la *solidaridad* y la *fraternidad*. Cuando Vakulincuk grita ¡Hermanos!, consigue que los fusiles se bajen y los que inicialmente parecían destinados a ser verdugos, se unan a los rebeldes. Hermanos, camaradas, compañeros... es la llamada insistente a la *unidad*, una mención específica al lema de la Revolución mundial: ¡Proletarios del mundo, uníos!

Por lo tanto, más que recoger el motín del Potemkin¹¹, la película de Eisenstein es un documento social e histórico de un valor inestimable por el ambiente de su época que es capaz de reflejar: la necesidad del Partido Comunista de legitimar su poder soberano, tanto en el interior como en el exterior del país, y su empeño en predicar la Revolución mundial. Como se puede apreciar,

¹¹ El día 28 de junio de 1905 los obreros de la ciudad portuaria rusa de Odessa iniciaron una huelga general en protesta por su crítica situación laboral. Como era costumbre, las autoridades zaristas movilizaron a todas las fuerzas de policía de la región. Pero esta vez se manifestaron impotentes para reprimir las actividades de los huelguistas. Se decidió entonces pedir ayuda a la flota del mar Negro, que fondeaba en el puerto. La mayor unidad de la escuadra era el acorazado Potemkin, que debía de desembarcar el mayor contingente de marineros. Estos se encontraban desmoralizados por la reciente derrota ante el Japón y por las duras condiciones de la vida a bordo. Pero antes de bajar a tierra se sirvió rancho: carne podrida con gusanos. Los marineros se rebelaron y, ante las amenazas de los oficiales, se hicieron con el control del barco. Bajaron luego a tierra pero para ayudar a los huelguistas. La unión de los marineros y de los obreros recrudeció los combates de la ciudad. En poco tiempo se contabilizaron varios cientos de muertos. El zar, asustado, telegrafió a los restantes buques de la flota ordenándoles bombardear al Potemkin. Pero los marineros se negaron a disparar. Los marineros del Potemkin izaron la bandera roja en su buque e intentaron convencer a sus compañeros de la flota para que se unieran a ellos, aunque no lo consiguieron, y abandonaron el puerto.



la película mantiene el nivel de adoctrinamiento dictado en la Revolución de Octubre, sin involucrarse en las luchas por el poder que, tras la muerte de Lenin, se desatan entre sus colaboradores¹².

Habría que preguntarse cuál es el grado de reconstrucción de la realidad histórica y el grado de modificación de la misma en aras de estos imperativos políticos. Tal y como explica Marc Ferro¹³, la película de Eisenstein recoge con gran exactitud algunos de los momentos claves del episodio del Potemkin. Es exacto, por ejemplo, que el motín estalló porque la carne servida a los marineros se encontraba en un avanzado estado de putrefacción. Los nombres y papeles de los protagonistas

¹² Mientras Trotsky denunciaba el cansancio del socialismo y desarrollaba su doctrina de la “revolución permanente”, Stalin reunía en sus manos todos los hilos para el control del Poder. Finalmente en un congreso del partido, en 1927, 854.000 miembros votaron, obedientemente por Stalin y por el Comité Central, y sólo 4.000 por Trotsky que fue enviado primero a Siberia y después desterrado de la URSS.

¹³ Vid. FERRO, Marc: *Historia y Cine*. Barcelona. Gustavo Gili, 1980 y FERRO, Marc: *Historia contemporánea y Cine*. Barcelona. Ariel, 1995.

también son verídicos, aunque, como el suceso nunca ha sido establecido con certeza en todos sus aspectos, es muy difícil distinguir en el trabajo de Eisenstein lo que se revela como realidad tal y como pudo llegar a su conocimiento y lo que se revela como invención, como producto de la imaginación.

Sí parece claro que Eisenstein modifica algunos detalles, por ejemplo, el comandante del barco, Golikov, que es el único de los oficiales dispuesto a comprobar efectivamente el estado de la carne, no muere en la película, cuando en realidad fue tirado al mar como los otros oficiales por los sublevados.

También se omite, según Ferro, otro detalle importante: después de la matanza del pueblo en la escalinata, el general que mandaba la plaza de Odessa consideró oportuno, para canalizar la violencia popular, organizar una persecución contra los judíos. Por ello, miles de judíos fueron asesinados y sus casas saqueadas e incendiadas.

El motín no se incorporó realmente a la acción del Partido Socialdemócrata, ni hubo acción coordinada entre el movimiento revolucionario de la ciudad y el de los marineros, cosa que no ocurre en la película, donde precisamente la confraternización entre barco y ciudad es uno de los factores que más valor dan a la lucha revolucionaria.

Al final de la película parece como si los valores de estos hombres hubieran triunfado y con ellos «su barco». Sin embargo, la realidad no fue así: parte de la tripulación fue ahuyentada por un puñado de soldados, el resto regresó a Constanza por segunda vez; el barco encalló, sus marineros sufrieron destierro o presidio, y en su mayor parte emigraron a Argentina.

En resumen, podemos encontrar datos verdaderos, invenciones para dar a estos datos una estructura novelada y por lo tanto más atractiva para los espectadores, y

falsificaciones para cumplir unos objetivos políticos. Además no es una obra meramente descriptiva –es inimaginable en una película realizada por Eisenstein–. *El Acorazado* contiene muchas metáforas simbólicas¹⁴:

- a) El motín del barco sirve para materializar la gran epopeya obrera y campesina de 1905.
- b) La carne agusanada se eleva como símbolo de la condición inhumana a la que se encuentran reducidos, no sólo la Marina, sino toda la población de trabajadores rusos.
- c) La escena de la lona resume la crueldad con la que el zarismo asfixia toda tentativa de protesta.
- d) La presencia y actitud del *pope* ante los acontecimientos representa una fuerte crítica anticlerical.
- d) El cortejo fúnebre de Vakulincuk encarna los sentimientos del pueblo ruso.
- e) La escena de la escalera es una reproducción de la jornada del 9 de enero.

Pero dudo que los espectadores de entonces vieran esos símbolos, incluso que los espectadores actuales los perciban con el mismo significado. Creo que los espectadores no vieron ni ven la Revolución de 1905. El sentido de un film no está –como decía Frank Capra¹⁵– en su verdad o en su falsedad, sino en su *permanencia como idea*, y la idea que queda en el público es la de un proceso revolucionario, que se identifica con la Revolución de 1917. En *El Acorazado Potemkin*, Eisenstein hacer sentir al espectador el grito de rebeldía en el que se mezclan la voz de los marineros y la de toda la población de Odessa que se presenta en pantalla con una cuidadosa selección

¹⁴ Vid. FERRO, Marc: *Historia y Cine*, op. cit.

¹⁵ Vid. CAPRA, Franck: *Franck Capra, el nombre delante del título*. Madrid. T&B Ediciones, 1999.

de planos. Los más «débiles», los desdichados y humillados cobran protagonismo: tullidos, niños, ancianos y mujeres. La presencia de la mujer en estas jornadas revolucionarias de 1905 no tuvo tanto relevancia como aparece en pantalla, sin embargo en la Revolución de 1917 sí, lo que representa un dato más de este intento de remitir al público a la Revolución bolchevique. Hay que reconocer que, aunque Eisenstein no inventa la interrupción de la continuidad de la escena —algo que ya habían hecho los americanos— logra un estilo especial para la descripción de ciertos estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras.

No sólo el grito de rebeldía, el contagio revolucionario está perfectamente reflejado: vemos a la masa de gente crecer y descender de diferentes caminos para presentar sus respetos al mártir, Vakulinchuk¹⁶. La dinámica revolucionaria se explica con detalle y con un alto grado de intensidad de acción, que mantiene el interés del espectador gracias a la emoción y a la expectativa que se pone en el relato. En otras palabras, es un drama sostenido, que no decae y estremece, porque las pruebas que se aportan no son racionales, descriptivas o explicativas, sino *emocionales*.

La miseria se describe como irresistible y el odio en aumento: la escena en la que el marinero novato tira el plato contra el suelo prepara al espectador para el estallido revolucionario, porque la miseria y el odio forman

¹⁶ Está será una escena muy utilizada en la propaganda visual comunista. En el documental *La vie est à nous*, elaborado por la cooperativa Ciné Liberté para defender la candidatura del Frente Popular francés para las elecciones de 1936 puede contemplarse, en la escena final, columnas de personas que, procedentes de diferentes lugares, se reúnen en una marcha común cantando la Internacional. Curiosamente, los primeros planos también sirven para presentar a niños, ancianos y mujeres.

una mezcla explosiva. El mando es incapaz de escuchar las reivindicaciones populares. Se irrita y se pone nervioso al ver desfallecer su autoridad: los marineros se niegan a comer la sopa. El pueblo *toma conciencia*: en la escena en la que la población rinde homenaje al marinero muerto, vemos cómo los puños se van apretando con fuerza hasta alzarse contra la injusticia. Eisenstein realiza así un modelo no superado.

1.4. Personajes ejemplares

Hemos comprobado que, mientras que en un libro los diferentes aspectos de un proceso se distinguen (aspectos sociales, económicos, políticos), en esta película –y en casi todas las películas– se mezclan, son simultáneos como la realidad misma. Tampoco se explica, como todo estudio escrito con un mínimo de rigor, el contexto –hay sólo una breve mención a la Guerra ruso-japonesa–, ni los antecedentes ni el final. Sin embargo *El Acorazado Potemkin* prueba el importante papel que asumió el pueblo en la Revolución de Octubre: unidades militares, fábricas, soviets de barrio se adhirieron a aquellas jornadas de lucha. La masa es el verdadero protagonista. Se pueden distinguir cuatro colectivos: los marineros del Potemkin, la población de Odessa, los oficiales del Acorazado y el destacamento de cosacos

Los personajes no están interpretados por actores profesionales y le llevó mucho tiempo encontrar la «tipificación» que requerían sus protagonistas: el médico lo buscó en Odessa y luego en Sebastopol, y allí, al fin, encontró a un hombre que paleaba carbón en un hotel y le pareció idóneo para el papel. De la misma forma, descubrió el «tipo» del sacerdote en la fisonomía de un jardinero que nunca había actuado.

Se contó con la participación de la población de la ciudad y de la Escuadra Roja: de hecho era una costumbre hacer participar a la población en las reconstrucciones históricas que agrupaban hasta diez mil personas¹⁷.

Las masas eisenstenianas no son bloques uniformes, como sucede en la filmografía nazi, especialmente hábil en difuminar los rostros en el anonimato, sino personas diferenciadas hasta la individualidad. Este tratamiento se consigue con la utilización de planos medios y primeros planos muy significativos. Pero también es cierto que no se indaga en su vida privada: interesan sólo las acciones que repercuten en la esfera pública¹⁸. Sólo en la escena de la escalinata se presenta alguna tragedia familiar (la madre que, con su hijo muerto en sus brazos, avanza hacia los cosacos rogándoles que no disparen, y la mujer que, al caer herida precipita el cochecito de su bebé por las escaleras) o algún drama personal, como el dolor de la anciana herida en la cara. Pero estas referencias responden más a un intento de crear en el espectador, por una parte, identificación con el colectivo en cuestión; y, por otra, repulsa hacia los métodos del Antiguo Régimen, representados por la violencia y la crueldad de los cosacos. De forma implícita se desprende que si el Partido bolchevique ha luchado contra estas prácticas, parece lógico pensar que no se va a recurrir a ellas.

¹⁷ SADOUL, Georges: *Historia del Cine Mundial*. Madrid. Siglo XXI, 1994, p.167.

¹⁸ Las corrientes historiográficas que han abordado recientemente la historia de Rusia se interesan más por las personas que por la masa y más por su vida privada que por su participación en la escena pública. Por ejemplo, el ensayo histórico del historiador británico Orlando Figes titulado *La revolución rusa (1891-1924)*. Barcelona. Edhasa, 2000.

Los personajes son ejemplares, porque presentan unos sistemas de valores muy concretos. En el colectivo de los marineros y del pueblo predominan los aspectos positivos. Son *los buenos*: la fraternidad y la solidaridad guían sus actos; parecen siempre dispuestos al sacrificio –comen pan y sal cuando se niegan a tomar la carne podrida–; la emoción, el sentimiento –esos primeros planos con los rostros llenos de lágrimas ante el cadáver de Vakulinchuk– laten en su vida. Curiosamente no se presenta ningún dato de referencia a la *lucha de clases*, todo lo contrario: en los planos de identificación del pueblo, la cámara selecciona a gente humilde, pero también aparecen personas que, por su indumentaria (velos, sombreros, sombrillas), parecen pertenecer a una clase acomodada, y que participan con el mismo entusiasmo en las acciones de apoyo a los marineros amotinados. Tampoco se percibe una distinción entre *campo* y *ciudad*.

En el colectivo de los oficiales y los cosacos sucede todo lo contrario. Encarnan los valores negativos. Son *los malos*: fríos y calculadores; tiranos (se obliga a los marineros a tomar la sopa y declarar que les ha gustado); vengativos (la forma de atusarse el bigote y rozar el filo de su espada nos da a entender que algunos oficiales esperan con agrado la ejecución de los marineros rebeldes); traidores (la actitud del *pope* cuando se cae por las escaleras y se hace el muerto); crueles, asesinos (la escena del asesinato a sangre fría de la madre con su hijo en la escalinata de Odessa); sin sentimientos, por no tener no tienen ni rostro (los cosacos aparecen en la pantalla como botas y fusiles que avanzan sembrando de cadáveres el lugar).

Los primeros representan la causa de la revolución. La forma narrativa del film avala y justifica su lucha contra el Régimen zarista, pero sin hacer referencia explí-

cita a los ideales de la Revolución bolchevique. La lección que sacamos de la película en su conjunto es muy clara: los mártires mueren –Vakulinchuk–, pero el colectivo del pueblo asegura la continuidad de la victoria porque, gracias a la solidaridad y a la fraternidad se supera cualquier situación. Al final, la Armada imperial se une a los marineros del Potemkin en el grito de ¡Hermanos!, ¡Camaradas!

Es evidente que el realizador se implica de una forma completa en la reconstrucción de este episodio histórico. Por una parte, se mezclan sus propios recuerdos de las jornadas revolucionarias de 1917 y sus vivencias personales más recientes en la composición de las escenas. Por ejemplo, en el momento en que el pueblo desfila ante el cadáver del mártir para rendirle su último adiós, puede verse una alusión al homenaje que el pueblo soviético rindió a Lenin en el Kremlin en 1924: en torno a su nombre y a su imagen se creó el culto al dirigente y las imágenes lo reflejan perfectamente. El exceso, la inhumanidad brotan del impulso de la revolución, de la violencia, del calor humano, de la cólera del propio Eisenstein.

La implicación del realizador es evidente no sólo en el contenido, sino también en los aspectos técnicos con los que se señala al espectador dónde debe mirar y cuáles son los detalles que, en ese momento, importan para el discurso fílmico. El primer plano, por ejemplo, no es utilizado para un detalle indicativo, sino como un elemento capaz de despertar al espectador y facilitar la descripción de los elementos materiales: cuando el médico es arrojado al mar, el primer plano de las gafas pendiendo de una soga reemplaza al individuo engullido por el mar. Es cierto que la escenografía procede de fragmentos de la realidad, pero estos fragmentos son escogidos y elaborados con una intencionalidad concreta.

1.5. La mirada del espectador

Cuando se realiza una película tanto comercial como de propaganda, lo importante es llegar al mayor número de espectadores. En el caso de la URSS este empeño se supeditó a la necesidad de buscar nuevas formas de expresión, porque para los vanguardistas soviéticos de los años veinte lo más importante era romper los moldes convencionales –igual que la Revolución rompió las estructuras políticas y sociales– y sustituirlos por una nueva comunicación opuesta a la tradicional.

Este empeño tuvo sus ventajas e inconvenientes. Ventajas para la evolución del lenguaje cinematográfico que, gracias a los experimentos de estos cineastas, encontró nuevas posibilidades que facilitaron la culminación estética del cine mudo. Pero el mayor inconveniente es que se sacrificó, para ello, el apoyo del público que, habitualmente, abandonaba las salas de cine ante la imposibilidad de entender la película.

Eisenstein tuvo su primer fracaso justo un año antes con *La Huelga* (1924). Intentó la participación del espectador, implicándolo en un verdadero aparato creativo: «No hago películas testimonio, vistas por un impasible ojo de cristal –decía– sino que doy puñetazos en la cara al público». Y basó su llamado *cine puño* en un nuevo concepto de montaje¹⁹. Por ejemplo, junta dos realidades, una espiritual y otra material y las identifica –algo así como hace el surrealismo–. Con este tipo de montaje no muestra dos imágenes interrelacionadas, sino sólo una que sustituye y hace referencia a la que se espera por el contexto. Así, escenas en una carnicería sustituyen a las

¹⁹ Vid. EISENSTEIN, S.: *Teoría y técnicas cinematográficas*. Madrid. Rialp, 1999.

ejecuciones en *La Huelga*. Más claramente, las cosas –lo material– suplen a los conceptos. Inicialmente este método parece de fácil comprensión, porque se facilita el entendimiento con referencias concretas, sin embargo no siempre es así, porque la asimilación de unas imágenes por parte del espectador depende de muchos factores, como ya he dicho²⁰. En este caso, los campesinos soviéticos interpretaron la escena como positiva, porque, para ellos, la matanza de animales era señal de abundancia y riqueza²¹.

En *El Acorazado Potemkin* intentó evitar estos errores y, aunque también los modelos vivos se alternan con objetos materiales, la dialéctica entablada entre ellos es más sencilla. Por otra parte, el espectador queda atrapado por la asombrosa multitud de planos que Eisenstein utiliza: las panorámicas para presentar, por ejemplo, la ciudad de Odessa; los planos generales del Acorazado en el mar gracias a los cuales el espectador percibe su *grandeza*; los planos contraplano con los que se describen disputas o amistades; o el famoso contrapicado de la escalinata de Odessa con el que las víctimas parecen aún más indefensas; además de los primeros planos concebidos para comunicar mensajes concretos, como ya he explicado.

También el ritmo es muy importante en la película. En la escena de la lona, cuando el capitán ordena fusilar a un puñado de marineros, cubiertos con una lona, la

²⁰ Se sabe que el gobierno nazi se vio obligado a *cuidar* las imágenes que se proyectaban ante mujeres porque manifestaban una mayor sensibilidad hacia las desgracias, aunque fuesen las de los enemigos, por los que sentían pena.

²¹ En 1949, Georges Franju realizó un documental titulado *Le sang des bêtes*, filmado en un matadero, que intentaba ser una alegoría del Holocausto. Tampoco entonces este recurso expresivo se entendió.

espectador experimenta unos segundos de incertidumbre, porque el desenlace final –¿dispararán o no dispararán contra sus compañeros?– se prolonga con una serie de planos intencionados: plano del escudo del Acorazado, el rostro de los oficiales o los cañones.

Aunque hay que reconocer que tanto los valores del montaje como el ritmo llegan a su culminación en la escena de *la escalera de Odessa*. En el episodio real, el incidente ocurrió en una zona llana, inmediata al puerto. Pero Eisenstein se percató de que la escalera permitía intensificar los efectos con los picados y contrapicados, el movimiento de los cuerpos enfocados desde arriba o la amenaza de los fusiles contemplada desde un plano inferior. Para esta filmación se construyó una vagoneta móvil que se movía por unos carriles especiales. Esta iniciativa hay que interpretarla como ese margen de *invención/creatividad* que el realizador se permite y, en este caso, sirve para dar un mayor dramatismo al episodio. Creo que no por ello se desvirtúa la esencia del acontecimiento histórico y que, sin embargo, se alcanza una gran belleza artística.

La mezcla caótica del pueblo que huye despavorido al ver el avance de los cosacos se recoge tanto con planos generales y primeros planos en los que las figuras nos muestran el terror que experimentan en esos momentos y su impotencia. El movimiento impetuoso hacia abajo sigue el ritmo de los soldados bajando por la escalinata. De repente, y para llamar la atención, aparece el ritmo lento de una madre con su hijo en brazos que asciende. La respuesta cruel de los cosacos, que disparan sobre la madre a pesar de sus súplicas, provoca un nuevo movimiento rápido hacia abajo. De nuevo emplea lo concreto para llamar la atención sobre el espectador: el cochecito del niño que cae. La ferocidad de la represión se hace cada vez más dramática hasta que estalla en el primer plano de la anciana herida en el rostro.

Así, la evocación de la Revolución de 1905, a través de esta recreación documental, cumple perfectamente una función propagandística planificada: glorificar la Revolución de Octubre, presentar al pueblo como protagonista de estas jornadas, educar a la nación en la nueva realidad socialista. Su eficacia persuasiva no sólo emana de las imágenes, el estilo o la difusión que alcanzó la película dentro y fuera del país, sino también de que formó parte de un plan sistemático de propaganda, desarrollado en los años veinte por iniciativa gubernamental y aplicado a todos los medios de comunicación de masas disponibles entonces en la nación.

Una situación parecida se dio en 1950. Entonces los esfuerzos persuasivos oficiales soviéticos se dirigían a la consolidación del control comunista en la Europa Oriental, control que se había iniciado durante la Segunda Guerra Mundial. Para coordinar las políticas de los nuevos gobiernos se creó una nueva organización internacional en 1947 a la que se dio el nombre de la Cominform o Agencia de Información Comunista, que se disolvió en 1956. No obstante el descontento económico y nacional aumentaba en los países satélites de la Unión Soviética. Se hacía urgente tomar medidas para frenar la oposición.

La URSS lanzó entonces *el Potemkin* a un reestreno internacional²². *El Acorazado* contenía el mensaje necesario para aquellos momentos de crisis, puesto que, al recuperar la memoria y el ambiente de la Revolución, evocaba, de forma indirecta, la solidaridad y la fraternidad que se quería inculcar en los estados satélites. Valores

²² Fue entonces cuando se la acompañó con la música de N. Kriukov, que intensifica el efecto aplastante que causa la película. Antes, el distribuidor era el que escogía los temas musicales en cada exhibición de *El Acorazado Potemkin*.

eternos y universales que hacen de esta reconstrucción histórica, un documento siempre vivo, aunque sin fuerza política para frenar un proceso que parecía inevitable: la desintegración del orden internacional comunista.

Ficha técnico-artística

Título original: *Bronenosetz Potiomkin*. Producción: Goskino (Unión Soviética, 1925). Director: Serguei M. Eisenstein. Argumento: Nina Agadjanova-Choutko y Serguei M. Eisenstein. Guión: Serguei M. Eisenstein y Grigori Alexandrov. Fotografía: Edouard Tissé y Vladimir Popov. Decorados: Vasili Rajals. Montaje: Serguei M. Eisenstein y Grigori Alexandrov. Intérpretes: Alexander Antonov, Grigori Alexandrov, Vladimir Barski, Mijail Gomarov, Anna Repnikova. Blanco y negro. 100 min.