

Armando Pérez  
Padrón

## *El cine de Octubre*

**E**l cine llegó a Rusia en mayo de 1896 de manos de representantes de los Hermanos Lumière, que viajaron hasta San Petersburgo con la misión de filmar la coronación del zar Nicolás II, además de realizar las primeras proyecciones de los primitivos filmes rodados por los creadores del cinematógrafo. Figuras prominentes de las artes de esos tiempos vertieron sus opiniones sobre el nuevo suceso cultural. Máximo Gorki escribía:

¿No será una premonición de la vida del futuro? [...] No importa qué sea, este espectáculo acaba con los nervios. Sin equivocarnos, podemos vislumbrar una gran divulgación de esta invención debido a su asombrosa originalidad. El cinematógrafo ofrece esta posibilidad y los nervios se harán más sensibles por un lado, y por el otro, tendrán más ansiedad por las impresiones extrañas y fantásticas que brinda. (Barash, 2001: 25)

En 1907 Aleksandr Drankov funda el primer estudio, y unos meses más tarde produce de cine el primer filme narrativo, *Stenka Razin*, dirigido por Vasili Goncharov. Los siguientes años se produjeron más de cien filmes sin trascendencia alguna. En 1911 se produce el primer filme histórico, *La defensa de Sebastopol*, dirigido por Iván Mozhukhin.

Tras el triunfo de la Revolución bolchevique,<sup>1</sup> el Estado le concede una importancia capital al cine, Nadezhda Krúpskaya, refirió a finales de 1917: «El cine debe ser importante. Es necesario irrumpir con la cámara en las masas obreras» (Barash: 2001, 55) El 1.º de junio de 1918 se fundó el noticiero soviético, *Cine-semana*,<sup>2</sup> del cual se rodaron poco más de cuarenta números. En febrero de 1919 el Consejo de Comisarios del Pueblo aprobó un presupuesto de diez millones de rublos para el nuevo Departamento de Cine y Fotografía de Rusia. Para Lenin el cine revestía tal importancia que en diversas oportunidades se refirió al asunto; en febrero de 1922 sostuvo una conversación con Anatoli Vasílievich Lunacharski,<sup>3</sup> quien describió la principal indicación de Lenin de esta forma: «Usted tiene fama de ser el protector del arte y tiene que recordar siempre que, *entre todas las artes, la más importante para nosotros es el cine*» (Barash, 2001: 64-65).

El 27 de agosto de 1919, Lenin firma el decreto de nacionalización de la industria cinematográfica y se crea la escuela cinematográfica del Estado, bajo la dirección de Vladimir Gardín, que en 1921 rueda los filmes: *Hambre-Hambre-Hambre* (1921) y *La hoz y el martillo* (1921), donde interviene como ayudante y actor Vsevolod Iliarionovic Pudovkin, y debuta como director de fotografía Eduard Tissé.

Lenin muere el 21 de enero de 1924, y cuatro meses después se efectúa el XIII Congreso del Partido Comunista Soviético, en cuyo informe central Iosif Stalin señaló: «Los asuntos de la

<sup>1</sup> La noche del 7 de noviembre de 1917 (25 de octubre según el calendario juliano).

<sup>2</sup> El futuro gran documentalista Dziga Vertov será su primer editor.

<sup>3</sup> Lunacharski fue uno de los fundadores del movimiento artístico, Proletkult. También protegió a artistas como Konstantín Stanislavski, Alexander Tairov y los antiguos teatros imperiales, llevando a cabo una importante labor cultural. Supervisó mejoras masivas en el grado de alfabetización de la Unión Soviética siendo considerado una persona bastante indulgente. Salvó muchos edificios históricos que ciertos bolcheviques querían destruir, apelando a su valor arquitectónico. Durante su labor como comisario de instrucción impulsó el célebre juicio contra Dios por sus crímenes contra la humanidad. Dios fue declarado culpable. El 17 de enero de 1918, a las 6:30 horas de la mañana, un pelotón de fusilamiento disparó cinco ráfagas de ametralladora contra el cielo de Moscú. La sentencia de muerte contra Dios se había cumplido.

cinematografía andan mal. El cine es un medio poderosísimo de agitación entre las masas. Nuestra tarea es tomar el cine en nuestras manos» (Barash, 2001: 67). Stalin tomó el cine en sus manos, al punto de que el cine ruso, después de una década de esplendor vanguardista, se vio truncado con la aparición de la doctrina conocida como realismo socialista. En 1934, Andrei Zhdánov<sup>4</sup> dio a conocer su implantación definitiva en un discurso en el Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, en el cual se afirmó que «[...] el realismo socialista era la única forma de arte aprobada por el Partido, y de esta manera se aplicó el dogma en todas las esferas de la producción artística» (Del Río, 2013: 28).

Durante la guerra civil un valioso número de operadores y documentalistas se fueron al frente con las cámaras. Entre ellos estaba Lev Vladimirovic Kuleshov, quien muy pronto integró el movimiento de vanguardia dentro del cine soviético. En 1921 comienza a trabajar como profesor del Instituto de Cine, un año más tarde crea «El laboratorio experimental» y entre sus discípulos tuvo a Vsevolod Pudovkin, quien allí experimentó sus filmes a base de fotos fijas, cuya base estética estaba centrada en la fuerza expresiva del montaje. En 1924 realizó su película más popular del período silente, *Las aventuras extraordinarias de Mister West en el país de los bolcheviques*.

Entre los aportes más notables de Pudovkin podemos señalar dos sucesos que revelan elementos del naciente lenguaje cinematográfico, que en breve se convertirían en modelo a seguir por la mayor parte de los cineastas del mundo. Al final del rodaje de *El proyecto del ingeniero de Pright* (1918) le faltaban algunos planos de los protagonistas mirando unos postes de cables eléctricos, que por determinadas circunstancias de producción le era muy difícil salir a filmar; entonces, decidió fotografiar el poste de luz en un lugar y la pareja mirando en

<sup>4</sup>Fue un férreo defensor del realismo socialista, corriente estética que buscaba la representación artística del socialismo frente a los valores burgueses y reaccionarios. Hasta fines de la década de 1950 su código ideológico, conocido como *zhdanovismo*, dominó en gran medida la producción cultural de la Unión Soviética. Zhdánov se propuso crear una nueva filosofía del arte; su método reducía toda la cultura a una clave donde un símbolo dado correspondía a un valor moral.

otra zona de Moscú. Así descubrió la posibilidad de crear espacios a través del montaje, que solo el cine puede revelar con la yuxtaposición de imágenes fotografiadas en diferentes sitios. Otro de los aportes es el conocido como *efecto Kuleshov*, el cual consiste en yuxtaponer a un mismo plano del actor Iván Moszhujin, planos de un plato de sopa, un niño en un ataúd y una mujer en un diván. Estas tres tomas, a pesar de que el rostro del actor aparecía fotografiado en la misma pose, llevaban a la retina del espectador mensajes que al transmitirse al cerebro producían sensaciones de hambre, dolor o lujuria. Con ello demostró que se podían construir historias a partir de un mismo plano solo yuxtaponiendo otros planos con diferentes significados.

En sus antípodas estéticas se sitúa la obra del joven documentalista Dziga Vertov. En 1918, es contratado para trabajar de montador en *Kino-Nedelia (Cine-Semana)*. Este trabajo puso a su disposición todo el material de archivo filmado durante 1917 y 1918, más lo que se había rodado en los tres años siguientes. Durante este período radicalizó su pasión por el cine documental y renegó del cine de ficción, al punto que fundó en 1922 el grupo *Kinokos*,<sup>5</sup> y declaró:

Depuramos el *kinoskismo* de intrusos; de la música, la literatura y el teatro. Buscamos el ritmo propio, no robado en sitio alguno, y lo encontramos en el movimiento de los objetos. No tenemos razones para prestar atención al hombre de hoy en el arte del movimiento. La alegría de las sierras danzantes en el aserradero nos es más comprensible y cercana que la alegría del baile de los hombres. (Barash: 2011: 75-76)

Vertov ignoró que en el propio hecho de encuadrar determinado segmento de la realidad, ya se está manipulando esa realidad, la cual se termina de descomponer en la mesa de montaje, donde ese ritmo, ese dinamismo del que hablaba encaminado a enaltecer el fetichismo tecnológico de la época, es la evidencia mayor de la negación de los propios presupuestos esgrimidos por los *Kinokos*. Con este grupo fundó en 1922

<sup>5</sup>*Kino* significa en ruso cine y *oko* ojo.

la serie de noticiarios *Kino-Pravda* (Cine-Verdad), produjo 23 números hasta 1925, filmó en cuanto lugar público se le ocurrió, en ocasiones con cámara oculta y sin pedir permiso.

Pese a sus evidentes desatinos, entre sus obras sobresale *El hombre de la cámara* (1929), un auténtico tratado sobre la relación entre el camarógrafo y la cámara, entre el cine y la realidad. Con un ingenioso trabajo de fotografía, la cámara se integra a la vida social como un personaje más de la cotidianidad. Labor creativa que alcanza sus mayores cotas mediante un montaje ágil y adelantado para la época, con marcadas reminiscencias dadaístas, en una verdadera sinfonía de metáforas fílmicas con persistentes analogías de la cámara cinematográfica con situaciones de la vida diaria de las personas, entre las que pudiéramos señalar: una mujer que se pone su ropa interior, le yuxtapone imágenes del cambio de lentes de la cámara; al corte del cabello de un ser humano, le yuxtapone imágenes del montaje de la película; a un ojo humano le yuxtapone imágenes del lente de la cámara. El final del filme también es asumido de manera simbólica al mostrarnos una cámara que se apaga a la par con un ojo que se cierra.

Pero, indudablemente, el cineasta que alzó al cine soviético como uno de los más avanzados de su tiempo en todo el mundo fue Serguei Mijailovich Eisenstein. Entre 1918 y 1922 trabajó como escenógrafo y actor de un grupo de teatro en el ejército rojo, y en el teatro obrero de la Proletkult como decorador. En 1923 realiza su primera aproximación teórica al cine, cuando publica un artículo titulado *El montaje de atracciones*, donde postula el cine de las atracciones como estimulante estético de naturaleza agresiva:

La Atracción (en el plano teatral), es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica experimentalmente verificada y matemáticamente calculada, para obtener determinadas conmociones emotivas del receptor que, a su vez, lo conducen, todos juntos, a la conclusión ideológica final. (Barash, 2011: 103)

En 1924 ensaya su teoría con el rodaje de *Huelga*. Mediante una amalgama de realismo documental y metáforas simbólicas, descarga un verdadero puñetazo visual al mostrar la gran

masa obrera, que es masacrada por la guardia zarista a la vez que yuxtapone imágenes de un matadero de reses, para conseguir en el espectador el impacto que planteara en su artículo cuando expresó: «De la imagen al sentimiento y del sentimiento a la idea» (Gubern, 1971: 220). La película fue premiada en 1925 en la exposición de artes decorativas de París con una medalla de plata.

Al año siguiente le dieron la misión de dirigir un filme sobre la revolución de 1905; dada la magnitud de los acontecimientos decide ceñirse a uno de los hechos, la sublevación de los marinos del acorazado *Príncipe Potemkinde Taurida*. Para la producción del filme no fue posible utilizar el propio barco tal como deseaba Eisenstein, por lo que se utilizó un gemelo del buque, nombrado *Doce apóstoles*, que anclado y atado firmemente había sido destinado a almacenar en sus bodegas minas explosivas. Apenas se obtuvo permiso para moverlo noventa grados de manera que quedara perpendicular a la costa, y semejar el efecto de un barco en alta mar; hubo que filmar con muchas precauciones y limitaciones. Si observamos con atención la película nos podemos percatar que, efectivamente, el acorazado nunca se mueve, e incluso la vista lateral que aparece en una escena fue totalmente trucada (Eisenstein: 1967: 424).

Eisenstein vuelve a renunciar al empleo de actores profesionales, y supuestamente minimiza el argumento, aunque en este caso cae en su propia trampa al aportar al hecho histórico real recursos que solo son posibles con el drama y el cine, a saber, una presentación, desarrollo y conclusión del conflicto con marcados matices dramáticos en su puesta en escena, apoyados de manera decisiva por la fotografía y el montaje, sazonados con la yuxtaposición de metáforas fílmicas y el empleo magistral de símbolos en la composición de las principales escenas de la obra, e incluso el empleo temprano de otro tropo, la sinécdoque (: 431).

Todo el entramado de la secuencia cumbre del filme en la escalera de Odesa, con escenas de mayor contenido dramático que la de la madre con el hijo muerto en sus brazos, o de la joven que cae agonizando mientras de sus manos se desprende el coche con su bebé escaleras abajo, en medio de un caos total de desesperación y muerte. Fotografiado bajo la dirección de Eduard Tissé, que organiza y filma decenas de tomas, a veces

con planos medios, y planos generales que abarcan hasta tres niveles del desconcierto producido por la masacre, combinado con primeros y primerísimos planos, de partes del cuerpo de las víctimas; llevadas al punto más crítico del drama con el montaje vertiginoso que realiza el propio Eisenstein, que acorta la duración de los planos y repite muchos de ellos, con lo cual la secuencia alcanza una coherencia narrativa y un ritmo sin precedentes en el cine de ficción de la época. Herramienta también manejada de forma magistral en la secuencia climática del filme, del encuentro, del acorazado con la escuadra, nuevamente se impone la fotografía depurada con primeros, primerísimos, y planos detalles de los preparativos para la batalla, los hombres en sus puestos, el movimiento de las máquinas, las manecillas de los cronómetros, las armas, municiones, toda una sinfonía de imágenes que son montadas bajo los postulados del montaje de atracciones defendido por Eisenstein en sus primeros años de creador cinematográfico. El estreno fue un éxito dentro y fuera de la Unión Soviética, el filme dio a conocer al cine soviético en el mundo entero y pasó a uno de los primeros lugares en los listados de los mejores filmes de todos los tiempos.

Dos años después rueda *Octubre*, sobre los acontecimientos de la Revolución de 1917, gigantesca obra que contó con un gran presupuesto. *Octubre* fue una carrera contra el tiempo y contra los deseos del creador de hacer cine revolucionario en contenido y forma. La película no se terminó para la fecha del aniversario, fue estrenada de manera forzada el 14 de marzo de 1928. Eisenstein sobre este asunto exclamó alguna vez de forma melancólica: «¡Cuántas obras de arte fueron echadas a perder debido a diferentes “planes calendarios” y campañas!» (Barash, 2011: 116). Y, efectivamente, el joven que renunció a todas sus riquezas de cuna por incorporarse a la Revolución, no podía entender que esa su razón de vivir, hacer arte, desde y para la Revolución, fuera pisoteado en aras de voluntades y consignas. Pese a todo, y la poca recepción pública, *Octubre* ratificó las potencialidades creadoras de Eisenstein y aunque vuelve a apostar por la masa como el protagonista del relato, la obra está plagada de símbolos y tropos cinematográficos que los espectadores de aquel tiempo —incluyendo quienes pretendían administrar la creación fílmica— entendieron a medias o no entendieron nada.

Tras el estreno de *Octubre*, retoma el proyecto de *La línea general*; se trataba de un tema que había sido propuesto a él por Grigori Aleksandrov desde 1926 sobre la vida de los campesinos y el empleo de nuevas máquinas para humanizar el trabajo, a la vez que se obtenían mayores niveles de producción agrícola y ganadera. Pero ya la situación no era la misma que había estimulado a los autores del guion, al respecto Eisenstein apuntó en su diario el 12 de febrero de 1928: «Tendremos que renovarlo de acuerdo con el XV Congreso. Pero...yo he ido más allá en “estos años”. Va a ser muy, muy difícil hacerlo» (Barash, 2011: 118). Efectivamente, el país había cambiado de manera abrupta y brutal la vida del campo, se instauró la colectivización forzosa de la agricultura, la eliminación de todo tipo de empresa privada, la incautación de trigo y otros alimentos y se desató una de las hambrunas más grandes sufridas por ese pueblo. *La línea general*, cuyo título aludía a la política agraria trazada por Lenin, ya no respondía a la idea de las idílicas granjas con vacas y campesinos llenos de alegría, aunque estas aparecían en el filme. La obra, desde el punto de vista estético, estuvo signada por los matices del *montaje intelectual*, lo que quizás le facilitó señalar de manera crítica el burocratismo que agujijoneaba las posibles buenas intenciones del proyecto agrario. *La línea general* se estrenó el 7 de octubre de 1929, pero en abril se había realizado una proyección para el Comité Central del Partido con la presencia de Stalin que, además de sugerir que cambiaran el título del filme por *Lo nuevo y lo viejo*, invitó a los realizadores a sostener una entrevista con él. Aleksandrov recuerda que les dijo:

Ustedes los cineastas ni siquiera se imaginan la gran responsabilidad que tienen. Es imposible inventar imágenes y acontecimientos sentados en un despacho. ¡Hay que tomarlos de la vida misma! ¡Deben estudiarla! ¡Aprender de ella! [...] Para comprender correctamente lo que están viendo, hay que conocer el marxismo. Creo que la comprensión de nuestros artistas acerca de la gran fuerza del marxismo es aún insuficiente. (Barash, 2011: 120)

El supremo jefe del estado soviético también recomendó al equipo de realización que efectuara un recorrido por el país para que vieran las nuevas fábricas y granjas, y luego terminar la

película con algo más real. Durante dos meses se movieron por el país. No se conocen hasta hoy las impresiones de Eisenstein sobre el viaje y la entrevista con Stalin, pero sí hay evidencias de que «nada, o muy poco fue cambiado en la cinta» (Barash, 2011: 120).

Junto con Eisenstein, el más prestigioso de los realizadores soviéticos del período silente fue Vsevolod Pudovkin. Entre 1920 y 1925 trabaja en varias películas de otros directores: *En los días de la lucha* (1920) de Iván Perestiani; *La hoz y el martillo* y *Hambre-Hambre-Hambre* (1921), de Vladimir Gardín; *Las extraordinarias aventuras de mister West en el país de los bolcheviques* (1923) y *El rayo de la muerte* (1925), de Lev Kuleshov. A finales de 1925 dirige el corto *La fiebre del ajedrez* (1925) y en 1926 *El mecanismo del cerebro*. Ese mismo año inicia el rodaje de la gran trilogía que inmortalizaría su obra: *La madre* (1926), *El fin de San Petersburgo* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928).

Desde la filmación de la adaptación de la novela homónima de Máximo Gorki, *La madre*, Pudovkin revela la principal característica que contrapone su cine al de Eisenstein al centrar su atención sobre la toma de conciencia política de sus personajes de manera individual y no en masa. Para Pudovkin la idea era la clave del relato cinematográfico, y los preceptos del montaje debían responder no solo a objetivos de carácter *descriptivo* —el contenido de la narración de los hechos—, sino también de carácter *expresivo* —la forma de narrar los hechos, de impactar en el espectador—. En la secuencia final del filme muestra el carácter épico del relato y su postura respecto a la individualidad del personaje cuando la madre alcanza conciencia política a partir de la muerte del hijo y se inmola aferrada a la bandera de los revolucionarios. Lo hace con un montaje que dota la puesta en escena de un grado de expresividad sumamente novedoso e impactante para la época, a la vez que fotografía la manifestación de los revolucionarios y las fuerzas zaristas desde diferentes ángulos y con variados tipos de planos, le yuxtapone imágenes del proceso de descongelamiento del río. Con ello alcanza uno de los grupos de metáforas cinematográficas mejor logradas y más bellas de la historia del cine, en un tropel de imágenes. A la vez que el río se descongela y comienza a correr y las tropas imperiales aumentan el ímpetu de la represión, se incrementa el ritmo del montaje, de manera

que en una misma secuencia se muestran metáforas visuales de carácter dramático, ideológico y plástico al confluir la belleza de los planos de la naturaleza con el deshielo del río. Su impulso es comparado con la rabia de los manifestantes, y la fuerza destructora de lo que se imponga a la violencia de las aguas y los trozos de hielo es confrontada con la brutalidad de las fuerzas opresoras.

En 1927 fue escogido para dirigir otro de los filmes dedicados al décimo aniversario de la Revolución: *El fin de San Petersburgo*. Ahora el protagonista es un joven campesino que se va hasta San Petersburgo en busca de algún respiro y allí de nuevo es explotado, ahora como obrero industrial, lo que lo lleva a la toma de conciencia revolucionaria y termina como un soldado más en las trincheras de los que ya se cansaron y se alzaron definitivamente en pos de un nuevo orden que de verdad cambie la vida de las grades mayorías.

En el plano formal Pudovkin calza su obra con un guion férreo donde cada detalle está plasmado *a priori*, incluyendo los pormenores del montaje, en el que resalta la utilización en la narración de acciones paralelas,<sup>6</sup> y el contraste entre escenas diferentes, unas veces de carácter metafóricas, otras como parte del relato mismo. Esta precisamente es una de las características que más impactó al maestro y crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez: «La dramaticidad, subrayada por el contraste, posee radical emoción que nos cala bien hondo, en tanto que la ironía rinde una clara función crítica en la dilucidación de la realidad social a la que puso fin la Revolución de Octubre» (Valdés, 1989: 408). Esta misma cualidad es ejemplarizada por Marcel Martin cuando habla del montaje paralelo: «En *Los últimos días de San Petersburgo*<sup>7</sup>, la horrible matanza de la guerra

<sup>6</sup> Esa manera de hacer le valió al crítico Serguei Yutkevich en 1949 ser acusado de ideas cosmopolitas y burguesas, por manifestar que el cine de Pudovkin estaba influenciado por la obra de Griffith. Recordemos que desde 1911 con el rodaje de *Salvada por telégrafo*, ya Griffith incorpora las acciones paralelas de forma definitiva y madura, uno de los ingredientes claves de sus dos obras maestras, *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Para más detalles Cfr. Anexo 4 y 5 de Zoia Barash, ob. cit.

<sup>7</sup> Se refiere a *El fin de San Petersburgo*, pero se respetó la redacción original del autor.

mundial es comparada paralelamente con la bolsa desbordante de actividad de comerciantes y agiotistas» (Martin, 1962: 165).

En esta etapa de revelación del cine de octubre, también se destacó el ucraniano Aleksandr Dovzhenko. En 1927 los estudios de Ucrania le financian su filme *Zvenigora* (1928). Mediante un complejo y largo relato que abarcaba desde la Edad Media hasta los inicios del siglo xx, muestra las peripecias de sus personajes en la búsqueda de un fabuloso tesoro mitológico. Al estreno de la obra en Moscú fue invitado Serguei Eisenstein, cuya emoción fue tal que no atinó a decir nada al novicio director, tan solo apretó sus manos con fuerza. Pasarían doce años para que en 1940 escribiera sus impresiones sobre ese momento en su artículo «El nacimiento de un artista»:

Nos sentíamos abrumados ante el irresistible encanto de la película. Por el encanto que estaba presente en sus ideas originales, en la maravillosa visualización de lo que era real y de lo que era una profunda invención poética nacional, de la contemporaneidad y la leyenda, de lo humorístico y lo patético. (Martin, 1962: 496)

En 1929 dirige *Arsenal*, filme sobre el levantamiento de los obreros de una fábrica de municiones de Kiev contra el gobierno nacionalista ucraniano. Desde el punto de vista formal la obra se destaca por la inclusión de planos con marcas invocaciones expresionistas, además del uso de metáforas y símbolos cinematográficos, que ratificaron su indiscutible madurez como creador cinematográfico. El prestigioso crítico e investigador cinematográfico español Roman Gubern señaló:

[...] con *Arsenal* (1929), filme épico sobre la guerra civil, demostró de un modo inequívoco su talento creador y su capacidad en el manejo de imágenes símbolos, como la de la eficaz prosopopeya final, en la que el protagonista, es acribillado a balazos, continúa avanzando: las balas no pueden detener las ideas que él representa. (Gubern, 1971: 225-226)

Su próxima propuesta, *La tierra* (1930), fue la obra que definitivamente lo catapultó a lo más alto del firmamento cinematográfico soviético y de buena parte del mundo. Con el tema

de la colectivización agraria, Dovzhenko crea un verdadero poema agrario disponiendo como sujetos del relato a los verdaderos protagonistas de su tierra ucraniana, los campesinos, los manzanos, el trigo, los animales. En el plano estético rompe de manera consciente con algunos de los preceptos ya considerados clásicos dentro del joven lenguaje cinematográfico. La película tuvo una gran acogida por los demás cineastas, por la crítica y la mayor parte de los espectadores, incluyendo a los campesinos de la región donde filmó; pese a ello de manera oficial se manifestó el rechazo hacia los numerosos planos de contenido poético que ponían énfasis en la belleza de la naturaleza y su preponderancia sobre el individuo. «El 16 de abril de 1930, se divulgó un decreto del Partido acerca del filme, el cual sugería detener su exhibición mientras no se eliminaran *algunos elementos pornográficos y aquellos que contradicen a la política soviética*» (Gubern, 1971: 225-226). Aquel desnudo<sup>10</sup> fotografiado de manera espléndida para acentuar el desconcierto y la desesperación de la masa campesina ante la muerte del joven, la limpieza del amor de los jóvenes, lo íntimo y profundo de la pena de la amada ante la pérdida irreparable de su novio, y hasta lo «puro» del nuevo proyecto agrario, es simbolizado por este desnudo devenido ultraje para la sacrosanta mente purificada del sóviet supremo.

Mucho falta por decir del cine de octubre en su centenario. Tal como señala Román Gubern:

Los maestros rusos han hecho nacer el auténtico cine de masas [...], han llevado las imágenes al límite del realismo, despojadas de todo artificio teatralizante, han hecho añicos el *star-system* como fórmula y la película-mercancía, y han creado con el montaje la verdadera sintaxis del cine. (Gubern, 1971: 229)

## BIBLIOGRAFÍA

BARASH, Z. (2011): *El cine soviético del principio al fin*. La Habana: Ediciones ICAIC.

<sup>10</sup> Este fue el último desnudo del cine soviético hasta la década del ochenta del pasado siglo.

- CARPENTIER, A.(2011): *El cine, décima musa*. Ediciones ICAIC, La Habana.
- DEL RÍO, J. (2013): «Los grises años setenta y las trampas del realismo (socialista)» En Pérez, A., comp. : *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar*.
- EISENSTEIN, S. (1967): *EISENSTEIN*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- GUBERN, R. (1971): *Historia del cine vol.I*. Barcelona: Editorial Lumen.
- MARTIN, M. (1962): *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Ediciones RIALP, S. A.
- \_\_\_\_\_ (2002): *El lenguaje del cine*. Gedisa Editorial. Barcelona, 2002.
- PÉREZ, A., comp. (2013): *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- SHKLOVSKI, V.: *Eisenstein*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985.
- SOBERÓN, E. (1995): *Un siglo de cine*. México: Secretaria de Educación pública de México, Consejo nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la asistencia pública y petróleos Mexicanos.
- VALDÉS , J. (1989): *El cine: Industria y arte de nuestro tiempo*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.