

ISSN: 0212-0267

DOI: <https://doi.org/10.14201/hedu20231348>

# EL PRIMER CINE SOVIÉTICO Y LA EDUCACIÓN DE MASAS: UN PROYECTO PEDAGÓGICO AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN

## *The First Soviet Cinema and Mass Education: A Pedagogical Project at the Service of the Revolution*

Raquel DE LA ARADA ACEBES  
Correo-e: rdelaarada@ub.edu

Ferrán SÁNCHEZ MARGALEF  
Correo-e: ferran.sanchez@ub.edu

Conrad VILANOU TORRANO  
Correo-e: cvilanou@ub.edu

Fecha de conclusión del artículo: 28 de octubre de 2022

Recepción: 28 de octubre de 2022

Aceptación definitiva: 7 de diciembre de 2022

RESUMEN: Es sabido que para Lenin el cine era la más importante de todas las artes, de modo que el cine soviético de primera hora hasta los inicios de la década de los años treinta, básicamente mudo, ejerció una gran proyección al socaire de los vientos de las vanguardias. En realidad, España tampoco pudo sustraerse a esta influencia, bien presente durante los años de la Segunda República y la Guerra Civil. En todo caso, la etapa inicial de ensayo y experimentación del cine soviético chocó con los intereses políticos que veían en el cine un instrumento de propaganda ideológica y de educación de masas, para propalar el ideal del nuevo hombre soviético. Con estos presupuestos, se analizan algunas de las producciones de Dziga Vértov y de Serguei Eisenstein, cineastas que participaron de los principios de la Revolución de Octubre de 1917.

PALABRAS CLAVE: Revolución soviética; cine; educación de masas; realismo socialista; Dziga Vértov; Serguei Eisenstein.

**ABSTRACT:** It is known that for Lenin the cinema was the most important of all the arts, so that early Soviet cinema until the beginning of the 1930s, basically silent, exerted a great projection under the lee of the winds of the vanguards. In reality, Spain could not escape this influence either, which was very present during the years of the Second Republic and the Civil War. In any case, the initial stage of testing and experimentation of Soviet cinema collided with political interests that saw cinema as an instrument of ideological propaganda and mass education, to spread the ideal of the new Soviet man. With these budgets, some of the productions of Dziga Vértov and Serguei Eisenstein, filmmakers who participated in the beginning of the October Revolution of 1917, are analyzed.

**KEYWORDS:** Soviet revolution; cinema; mass education; socialist realism; Dziga Vértov; Serguei Eisenstein.

## 1. Introducción

SIN DUDA ALGUNA resulta casi imposible aportar alguna novedad sobre los inicios del cine soviético, teniendo en cuenta la gran cantidad de estudios y monografías existentes sobre el particular. Igualmente, se han llevado a cabo innumerables congresos y certámenes para profundizar en lo que representó su irrupción, ya que no solo influyó en la URSS, sino que su ascendencia se dejó sentir en otras muchas latitudes. Sin ir más lejos, el cine de propaganda política en la época de la República de Weimar confirma lo que decimos, sin olvidar su presencia en los países del Telón de Acero antes de la caída del muro de Berlín (1989) y la posterior desintegración de la Unión Soviética (1991), que había surgido en 1922 de la federación de quince repúblicas.

Lógicamente, la Revolución Cubana (1959) actualizó su vigencia al socaire de la presencia del marxismo en Latinoamérica, cuyas editoriales también dieron acogida a obras sobre el tema como la del norteamericano Jay Leyda y la no menos importante de Alexander Medvedkin. Del libro del primero podemos destacar que recoge la conversación que Lunacharski —comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (*Narkompros*)— mantuvo con Lenin a comienzos de 1922, que algunos autores fijan en el 2 de febrero<sup>1</sup>. En aquella entrevista, Lenin indicó a Lunacharski que «usted es conocido entre nosotros como protector de las artes, de modo que debe recordar que, de todas estas, para nosotros el cine es la más importante»<sup>2</sup>. Está claro, pues, que desde el primer momento el cine adquirió una gran importancia en el universo soviético, ya que contribuía a la divulgación de las ideas comunistas a través de un complejo sistema de educación política dirigido

<sup>1</sup> JURENEV, Rostislav N: «La naissance du cinéma soviétique», en Passek, Jean-Loup: *Le cinéma russe et soviétique*, Paris, Centre George Pompidou. L'Espresso, 1981, p. 43.

<sup>2</sup> LEYDA, Jay: *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 193.

a la masa, «básicamente por medio de la realización de carteles, de documentales y de films de agitación revolucionaria (los famosos *agitki*)»<sup>3</sup>.

En la misma dirección, cabe indicar que Medvedkin lideró el cine-tren, un estudio formado por tres vagones, que fue uno de los postreros ensayos cinematográficos de la revolución soviética en 1932<sup>4</sup>. No por azar, este longevo cineasta, que falleció en 1989, tuvo la oportunidad de inaugurar el simposio cinematográfico de Varna (Bulgaria) en 1977, cuando se cumplían sesenta años de la revolución soviética (1917), con un parlamento cuyo título constituía toda una declaración de principios: «Je conçois le cinématographie comme un moyen puissant dote d'influence politique», que abría aquel simposio y del que entresacamos la afirmación siguiente: «Faire engager le cinéma dans la voie de notre révolution s'avérait pour moi d'une importance primordiale»<sup>5</sup>. Justamente, en aquella reunión de Varna, Rostislav Yourenev remarcó la preocupación del cine soviético por «éduquer le peuple dans l'esprit du socialisme» de modo que «l'art cinématographique se vit occuper une place dans cette lutte»<sup>6</sup>. No deja de llamar la atención que este mismo autor abordase el nacimiento del cine soviético en el volumen que publicó el centro Georges Pompidou el año 1981, con la afirmación de que Lenin «voilait faire en sorte que la culture serve les objectifs révolutionnaires du peuple»<sup>7</sup>.

Bien mirado, la acogida del cine soviético también se dejó sentir en España y así en 1971 aparecía el volumen *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*<sup>8</sup> y en 1978 se publicaba la obra *Cine y vanguardia en la Unión Soviética: la fábrica del actor excéntrico, feks*<sup>9</sup>, al que siguieron otros títulos como *Lenin y el cine* (1981), sin perder de vista que anteriormente ya se había divulgado el pensamiento de Dziga Vértov<sup>10</sup>. Con el transcurso del tiempo, la filmoteca de la Generalitat Valenciana dedicó un espléndido volumen a *El cine soviético de todos los tiempos, 1924-1986*, traducido del original francés<sup>11</sup>.

<sup>3</sup> VILLEGAS, Sonia: «La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS», *Film & Historia*, VII(1), 1997, pp. 13-28.

<sup>4</sup> MEDVEDKIN, Alexander: *El cine como propaganda política*, presentación de Edgardo Cozarinsky, México, Siglo XXI, 1973.

<sup>5</sup> MEDVEDKIN, Alexander: «Je conçois le cinématographie comme un moyen puissant d'influence politique», en *Symposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, Varna, 29/5-2/6 1977. fiat (Fédération Internationale des Archives du Film)-Bulgarska Nacionalna Filmoteka, sin páginas.

<sup>6</sup> YURENEV, Rostislav: «Le cinéma soviétique en tant que phénomène», en *Symposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, op. cit., sin páginas.

<sup>7</sup> JURENEV, Rostislav N.: «La naissance du cinéma soviétique», en Passet, Jean-Loup: *Le cinéma russe et soviétique*, op. cit., p. 41.

<sup>8</sup> *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

<sup>9</sup> RAPISARDA, Giusi (ed.): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética: la fábrica del actor excéntrico (feks)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

<sup>10</sup> VÉRTOV, Dziga: *Cine-Ojo: textos y manifiestos*, Madrid, Fundamentos, 1974; Vértov, Dziga: *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barcelona, Labor, 1974.

<sup>11</sup> *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

Años después, a caballo entre 2008 y 2009, en el centro fotográfico de Tenerife, tuvo lugar una exposición bajo el título genérico de *Un arma visual. Fotomontajes soviéticos 1917-1953*, que enfatizó la importancia de la pedagogía visual soviética en el contexto del fotomontaje en que descollaron autores como Ródchenko, que elaboró el cartel para el Cine-Ojo de Vértov, y El Lisitski, que se distinguió junto a Maiakovsky en la elaboración de carteles y eslóganes para las empresas estatales<sup>12</sup>. Ahora bien, y tal como recogía el catálogo de la exposición *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, organizada por el MACBA, del 23 de octubre de 2008 al 6 de enero de 2009, «el artista renuncia a su actividad como artista moderno y se pone al servicio de la producción de propaganda para el nuevo estado comunista»<sup>13</sup>.

Valga apreciar, igualmente, que la revolución soviética comportó una exaltación del maquinismo, de manera que las máquinas de fotografiar y de filmar alcanzaron no solo un gran predicamento, sino que también quedaron supeditadas al servicio de los ideales de la revolución. Así pues, no es de extrañar que Karl Schlögel haya argüido que «la idea que se ha formado el mundo de la construcción socialista está compuesta por imágenes tomadas por fotógrafos»<sup>14</sup>. Ahora bien, no solo la fotografía con referentes como Aleksandr Ródchenko ocupa un lugar de privilegio en la elaboración de la imagen de la Unión Soviética, sino también el fotomontaje en que El Lisitski sobresalió. Ambas instancias, la fotografía y el fotomontaje, fueron acompañadas por el documental, un género que en la Unión Soviética contó con las contribuciones de Dzeja Vértov con el Cine-Ojo, si bien a la larga también sufrió las intromisiones estalinistas, de modo que su actuación quedó marginada hasta el punto de limitarse al montaje que, en todo caso, no es una cuestión menor, sino una de las aportaciones más destacadas de la producción cinematográfica de Eisenstein.

De alguna manera, los itinerarios trazados por la fotografía y el cine dibujan caminos paralelos, en el sentido de que más allá del formalismo se buscaba una nueva manera de mirar las cosas, a fin de perfilar una pedagogía visual en sintonía con los valores de la revolución y encaminada a la educación de masas. Este sentido pedagógico ha sido puesto de relieve por diferentes autores, y así los hermanos Pérez Merinero, en la presentación a la antología de la revista *Nuestro Cinema*, enfatizaron el papel educador del cinema soviético, adelantado del proletario<sup>15</sup>. Dicho esto, es justo añadir que en consonancia con la pasión científica de la revolución soviética, se estudiaron las bases de la lingüística formalista (Jakobson, Tinianov, etc.), un aspecto que favoreció «una especie de gramática

<sup>12</sup> *Un arma visual. Fotomontajes soviéticos 1917-1953*, Tenerife, tea-Tenerife Espacio de las Artes, 2008, p. 13.

<sup>13</sup> *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (macba)-Caja Mediterráneo, 2008, p. 22.

<sup>14</sup> SCHLÖGEL, Karl: *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2021, p. 93.

<sup>15</sup> PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema 1932-1935*, Valencia, Fernando de Torres, 1975, p. 19.

de la comunicación visual basada especialmente en el montaje», de modo que los «cineastas rusos participaron en un movimiento político que creía en la posibilidad de liberar el arte de las condiciones de incomunicación y aislamiento en que lo había colocado la cultura «burguesa», para convertirlo en uno de los elementos propulsivos de la construcción de una nueva sociedad»<sup>16</sup>. No acaba aquí la cosa, porque también los soviéticos estudiaron las reacciones del público, a partir de los Institutos de Psicología de Moscú y Leningrado, cosa lógica si tenemos en cuenta que la divulgación científica fue uno de los objetivos del cine documental y cultural ruso.

Por tanto, en el cine soviético se detecta una dimensión ambivalente, ya que se combinan la técnica y la política, la estética y la pedagogía, que es la que más interesa para los objetivos del presente artículo. Tal como María Antonia Paz y Julio Montero señalan, «revolución política y revolución artística (vanguardias) caminan juntas», sin olvidar que «el cine se utilizó como arma de propaganda para glorificar la revolución bolchevique y educar a las masas sobre la nueva realidad política y social»<sup>17</sup>. Quizás no está de más subrayar que, bajo la influencia del marxismo, se apelaba a la dinamicidad para mostrar las contradicciones de la historia a fin de romper con la tradición idealista, inherente a la concepción judeocristiana que daba soporte al capitalismo y así el «ser humano no se presenta en su forma estática, sino como representante de una autoformación y autotransformación»<sup>18</sup>.

De tal suerte que la cosmovisión soviética rompía con la religión al declararse atea y así, poco después del triunfo de la Revolución de Octubre de 1917, Dios fue sometido a un juicio sumarísimo por parte de las autoridades soviéticas, lideradas por Anatoli Lunacharski. En efecto, el 16 de enero de 1918 se juzgó a Dios —representado por una Biblia en el banco de los acusados— y tras cinco horas de juicio fue condenado a muerte, sentencia que se cumplió al día siguiente cuando al amanecer se lanzó una ráfaga de disparos al aire.

Ya en el presente siglo, apareció el volumen colectivo, a cargo del profesor Santiago de Pablo, dedicado a *La historia a través del cine. La Unión Soviética*<sup>19</sup>. Más recientemente, y a raíz del centenario de la revolución soviética (2017), han continuado los eventos que tratan de recuperar figuras como Dziga Vértov, tal como se pudo comprobar en el ciclo *El ojo en la materia. Dziga Vértov y el cine soviético temprano*, que se celebró en el Museo Reina Sofía, en el otoño de 2017. Pocos meses después, a comienzos de 2018, tuvo lugar la exposición organizada por el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) sobre «La vanguardia fotográfica soviética de Aleksander Ródchenko». Como vemos, las figuras de Rodchenko

<sup>16</sup> COSTA, Antonio: *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 90.

<sup>17</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, Barcelona, Ariel, 2009, p. 108.

<sup>18</sup> SCHLÖGEL, Karl: *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, op. cit., p. 131.

<sup>19</sup> PABLO, Santiago (ed.): *La historia a través del cine. La Unión Soviética*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.

y Vértov van unidas en los primeros compases de la cultura visual soviética, de modo que junto a Eisenstein, con títulos como *La Huelga* (1924), *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927) y *La línea general* (1929), también conocida como *Lo viejo y lo nuevo*, se han convertido en referentes ineludibles para una reflexión como la que llevamos a cabo.

## 2. Dimensión pedagógica y recepción del cine soviético

Hasta aquí hemos recogido algunas referencias que confirman la riqueza del tema, la profundidad de su tratamiento y la existencia de estudios sobre el particular que también han aparecido en España en un proceso que recuerda el que Léon Moussinac desarrolló en Francia, como director de la sección de cine de *L'Humanité* en los años veinte del siglo pasado. Además, Moussinac fue amigo personal de Eisenstein y autor del libro *Le cinéma soviétique* (1928) que se tradujo en 1931. De igual forma, Moussinac —que colaboró en la revista *Nuestro Cinema* (1932-1935) que dirigió Juan Piqueras— viajó como tantos otros en aquella época a la URSS a fines de 1927, lo cual le permitió conocer la organización y producción cinematográfica soviética<sup>20</sup>. En su libro, Moussinac destacaba la importancia de los documentales, centrados principalmente en aspectos científicos (las aportaciones de Pavlov, el funcionamiento del cerebro, etc.) y sociales (alcoholismo, higiene social, condiciones laborales, maquinismo, etc.), hasta el punto de reconocer que «les films documentaires connaissent en URSS un succès qu'on peut qualifier d'exceptionnel»<sup>21</sup>.

No es de extrañar que Moussinac —que asoció el cine soviético al realismo del siglo XIX, mientras lo desvinculaba del surrealismo— destacase la dimensión pedagógica de la cinematografía rusa.

Il s'agit, pour l'instant d'éduquer et d'instruire 150 millions d'hommes au pays de la dictature du prolétariat, et de les éduquer également au point de vue cinématographique. Car le cinéma est aussi un véhicule d'idées, n'en déplaise à quelques-uns, comme tout moyen d'expression<sup>22</sup>.

Por lo demás, esta figura ha sido recuperada recientemente gracias a los trabajos de Valérie Vignaux, que ha estudiado a este intelectual comunista francés<sup>23</sup>. Por nuestra parte, y haciéndonos eco del artículo de Raymond Borde «Le cinéma soviétique muet et Léon Moussinac», recordamos las dificultades que encontró

<sup>20</sup> NAVARRA, Andreu: *El espejo blanco. Viajeros españoles en la URSS*, Madrid, Fórcola, 2016.

<sup>21</sup> MOUSSINAC, Léon: *Le cinéma soviétique*, Paris, Librairie Gallimard, 1928, p. 49 [Traducción española: *El cinema soviético*, Madrid, Atehia, 1931].

<sup>22</sup> MOUSSINAC, Léon: *Le cinéma soviétique, op. cit.*, p. 197.

<sup>23</sup> VIGNAUX, Valérie avec la collaboration de François Albera: *Léon Moussinac: un intellectuel communiste*, Paris, afrhc, 2014; Vignaux, Valérie y Albera, François: *Léon Moussinac: critique et théoricien des arts*, anthologie critique établie par..., préface de Pascal Ory, Paris, AFRHC, 2014.

en Francia la exhibición de las películas soviéticas, por el control de la censura y la presión de la derecha política. Es evidente que el cine fue visto como un peligro por las clases conservadoras, porque podía corromper la moral de la juventud, de modo que se consideraba que era contraproducente para los niños al excitar las pasiones de la infancia<sup>24</sup>.

A pesar de estas prevenciones, la cinematografía avanzaba y en 1926 se inauguró el Cine-Club de France y dos años después, en 1928, el primer cine-club marxista *Les Amis de Spartacus*, que alcanzó la cifra de diez mil asociados<sup>25</sup>. Con relación al cine político francés, se ha reconocido que tuvo un gran esplendor en los años treinta, «como un movimiento de oposición que pretendía contribuir a la lucha antifascista en suelo francés», si bien no contó con el apoyo del Estado, preocupado por la fiscalidad y la censura que «funcionaba como una sección oficial del gobierno central aunque también los magistrados y los prefectos podían prohibir la proyección de una película con el fin de preservar el orden público»<sup>26</sup>.

Algo similar aconteció en la España de la Segunda República, si damos crédito a la nota que Juan Piqueras —amigo de Moussinac— publicó en *Nuestro Cinema* (núm. 11, abril-mayo de 1933) al denunciar que diversos films soviéticos no contaban con la autorización para exhibirse en el circuito comercial francés, mientras las películas reaccionarias y militaristas sí que lo conseguían. En último término, la cinematografía también reflejaba la lucha de clases, de modo que el cine obrero procedente de la URSS no contaba con la protección debida por parte de las autoridades, sino que contrariamente era silenciado cuando no perseguido. Una situación que se agravó a comienzos de 1933, cuando Hitler accedió al poder y liquidó la República de Weimar, que había sido un foco de producción de cine proletario. No por casualidad, *Nuestro Cinema* advertía en un editorial aparecido en el mes de octubre de 1933 (núm. 13) sobre la orientación de los estudios UFA, que seguían el dictado de Goebbels, quien, como es bien sabido, admiraba el cine soviético, en especial *El acorazado Potemkin* (1925)<sup>27</sup>.

Abundando en ello, cabe destacar que durante los años de la Segunda República española (1931-1936) diversos críticos de cine prestaron su atención a la cinematografía soviética, y en este punto mencionamos el nombre de Juan Piqueras, que dirigió la revista *Nuestro Cinema*, que se publicó entre 1932 y 1935, con el subtítulo de *Cuadernos Internacionales de Valoración Cinematográfica* que, entre otros aspectos, manifestaba que en sus páginas «el cine soviético es estudiado detenidamente». Ni que decir tiene que el papel que Léon Moussinac desempeñó en Francia lo asumió Juan Piqueras en España, y así se han establecido paralelismos

<sup>24</sup> GARCÍA D. FIGAR, Antonio: *La moralidad en quiebra*, Madrid, Ediciones Fax, 1936.

<sup>25</sup> BORDE, Raymond: «Le cinéma soviétique muet et Léon Moussinac», en *Simposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, op. cit., sin páginas.

<sup>26</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, op. cit., p. 152.

<sup>27</sup> ESPAÑA, Rafael de: *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2002 (2.ª ed.).

entre ambos desde la perspectiva de su sentido crítico<sup>28</sup>. Tampoco hay que perder de vista que a Juan Piqueras le atrajo el cine soviético, y «es indudable que apoyaba sin reservas el proyecto político de la URSS»<sup>29</sup>. No extraña, pues, que reivindicase un cine ideológico no comercial, y que además diese respuesta al ambiente de crisis que se vivía en aquel momento, en junio de 1932, cuando apareció el primer número de *Nuestro Cinema*. «Nos hace falta —reclamaba Piqueras— un cinema que enfoque ampliamente el tema social, el tema documental sin falsearlo, el tema educativo desde un punto de vista sincero». Para conseguirlo, requería el establecimiento de una red de cine-clubs proletarios a la vez que desde su revista divulgaba las contribuciones del cine soviético.

Es más, el mismo Anatoli Lunacharski —comisario para la Instrucción Pública (*Narkompros*)— abordó desde sus páginas «El cine revolucionario ruso», en que ponía de relieve que junto al carácter artístico se daba una dimensión agitadora y revolucionaria, a la vez que destacaba el doble aspecto industrial y artístico de la cinematografía. «El film artístico debe abarcar los temas políticos y revolucionarios; debe reflejar la nueva forma de vivir en nuestra aspiración de nuevas formas e incluir —claramente— todos los problemas de nuestro trabajo creador, industrial y agrícola»<sup>30</sup>. También en *Nuestro Cinema* aparecieron referencias sobre los filmes de Eisenstein, el director que mereció mayor atención. A esto hay que añadir las notas que Ramón J. Sender pergeñó para la revista *Nuestro Cinema* después de un viaje a la URSS. En su artículo recalca que el cine soviético había eliminado el elemento erótico y sentimental que había sido substituido por la pasión social y política. Igualmente, subrayaba la desaparición de actores profesionales y ponía en valor la importancia del cine documental, si bien advertía del peligro del exceso de celo pedagógico ya que se «desperdicia mucho celuloide porque, con justicia, se considera la pantalla como un formidable elemento educador»<sup>31</sup>.

A pesar de esta crítica, desde un punto de vista formativo cabe señalar el artículo de Joris Ivens, realizador holandés de la película *Komsomol*, el canto de los héroes (1932), una cinta documental sobre la participación de las células de la Organización Juvenil del Partido Comunista de la URSS en la construcción y puesta en marcha de la planta siderometalúrgica de Magnitogorsk, a orillas del río Ural, cuya agua se aprovechó para refrigerar la instalación gracias a un dique

<sup>28</sup> FIBLA-GUTIÉRREZ, Enrique: «Traduire l'avant-garde: Léon Moussinac, Juan Piqueras et la pédagogie critique de cinéma», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n.º 84 (2018), mis en ligne le 01 avril 2021, consulté le 08 janvier 2022. <http://journals.openedition.org/1895/6035>; doi: <https://doi.org/10.4000/1895.6035>

<sup>29</sup> FIBLA GUTIÉRREZ, Enrique: *Los años imposibles. Memoria inacabada de Juan Piqueras*, Valencia, Barlin, 2021, p. 103.

<sup>30</sup> LUNATCHARSKY, Anatoli: «El cine revolucionario ruso», *Nuestro Cinema*, n.º 1, junio de 1932. [Este artículo se reprodujo en Pérez Merinero, Carlos y David: *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema 1932-1935, op. cit.*, pp. 115-120, la cita corresponde a la p. 117].

<sup>31</sup> SENDER, Ramón J.: «Notas sobre el cine soviético», *Nuestro Cinema*, n.º 13, octubre de 1933, p. 220 [Este artículo se reprodujo en Pérez Merinero, Carlos y David: *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema 1932-1935, op. cit.*, pp. 131-132, la cita corresponde a la p. 132].

levantado en ciento cincuenta días<sup>32</sup>. Este film se inscribió en el programa del segundo plan quinquenal que afrontaba la participación de los jóvenes soviéticos en la construcción del Alto Horno núm. 2 de Magnitogorsk, más allá de los Urales, la ciudad industrial que según el programa soviético debía emular y superar a las ciudades occidentales como Pittsburg. Tal como Karl Schlögel ha señalado acertadamente, la construcción del complejo metalúrgico de Magnitogorsk simbolizó el sueño industrial y, por consiguiente, de la ciudad socialista de la URSS, en un ambiente altamente contaminado con docenas de fábricas y masas de jóvenes trabajadores, que albergaba asimismo el ideal del nuevo hombre soviético, esto es, del obrero proclive a la producción estajanovista, que abandonaba el campo para afincarse en torno a las fábricas. Dicho esto, conviene resaltar que este film transmitía un modelo de joven, comprometido con el trabajo y el mundo socialista, de modo que los miembros del Komsomol se convertían en fuerzas de asalto que debían laborar para conseguir la electrificación de la URSS, además de contar con una importante flota de tractores y coches.

Huelga decir que se trataba de un modelo antropológico que no quería saber nada de las aspiraciones egoístas de los kulaks y favorecía la economía planificada, la colectivización de la vida y el fomento no solo de la alfabetización, sino también de la formación técnica. De todos modos, Magnitogorsk también fue un lugar para la reeducación de la población, hasta el punto de que allí se deportaron «kulaks, popes y prostitutas para hacer trabajos forzados», circunstancia que se aprovechó para presentarlos «a todo el país en crónicas cinematográficas, como ejemplo de la “reeducación del nuevo ser humano”»<sup>33</sup>. En fin, la película de Joris Ivens —un cineasta de inequívoco compromiso político—<sup>34</sup> ensalzaba la dimensión productiva del nuevo hombre soviético, que se singularizaba por ser un *homo faber*, que así se convertía en una especie de héroe anónimo pero real que surgía de las masas, y que competía consigo mismo, entre las diferentes células de jóvenes y con los trabajadores de otras fábricas para mejorar las estadísticas de la producción industrial rusa, en lid con la norteamericana.

Por supuesto, la reeducación no se reducía a los sectores sociales antes citados ya que también se constataba la presencia de los muchachos que vivían en la calle (*Bezprizorni*), que no contaban con un hogar, un fenómeno que se daba en otros lugares como el Berlín de la República de Weimar<sup>35</sup>. Cabe añadir que se calcula que en la URSS cerca de seis millones de jóvenes se encontraban en esta situación después de la Revolución y de la Guerra Civil (1917-1923). Por ello, para su reeducación se establecieron colonias pedagógicas, entre las que descuellan las

<sup>32</sup> IVENS, Joris: «Reportajes de Nuestro Cine. Con Joris Ivens, cineasta holandés, realizador de «Komsomol», film soviético sobre las Juventudes en URSS», *Nuestro Cinema*, n.º 12, junio-julio de 1933, pp. 177-182 [Este artículo se reprodujo en Pérez Merinero, Carlos y David: *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema 1932-1935*, op. cit., pp. 149-158].

<sup>33</sup> SCHLÖGEL, Karl: *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, op. cit., p. 116.

<sup>34</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, op. cit., pp. 146-150.

<sup>35</sup> HAFFNER, Ernst: *Hermanos de sangre. Una novela berlinesa*, Barcelona, Seix Barral, 2015.

dirigidas por Makarenko — la primera era la colonia Gorki, que funcionó entre 1920 y 1928, en reconocimiento al literato ruso, un referente de la cultura soviética y del realismo socialista— y cuyas experiencias recogió en el *Poema pedagógico* y *Banderas en las torres*.

Con este trasfondo, podemos traer a colación *El camino de la vida* (1931), de Nikolai Ekk, la primera película sonora soviética, inspirada en la pedagogía de Makarenko y que se centró en los niños huérfanos que quedaron abandonados a su suerte. Frente a las soluciones drásticas de internados y reformatorios, la película explica la experiencia de una comuna —se trata de una iglesia reconvertida en fábrica comunal— donde los jóvenes se dignifican a través del trabajo. Después de una algarada, los muchachos retornan al trabajo con la construcción de una vía ferroviaria, por la que debía circular una locomotora que anunciaba metafóricamente el inicio de una nueva era. Todo ello gracias a la iniciativa del oficial Nikolai Sergueiev, que confió en unos chicos que se habían dedicado al robo y a la bebida, bajo la dirección de un cabecilla de nombre Mustafá que, después de la experiencia comunal, perderá la vida por defender la causa comunista. Tampoco es banal que al final de la película se lanzara una exhortación a los espectadores, en que se agradecían los esfuerzos de la población para superar las dificultades de la guerra y de la hambruna, a la vez que se ensalzaba el nombre de Félix Dzerzhinsky, creador de la temible policía secreta (*Cheká*) y que, entre otras responsabilidades, se había ocupado de la protección de la infancia. En este punto, cabe señalar que este título —*El camino de la vida*— coincide con el del libro de Tolstoi, aparecido en 1911, un año después de su fallecimiento en una estación de ferrocarril, una obra que recoge las sentencias y las reflexiones sobre la sabiduría que se habían dado hasta entonces por los grandes pensadores de la humanidad<sup>36</sup>.

Igualmente, quisiéramos poner de relieve que *Nuestro Cinema* realizó encuestas sobre la situación del cine. Es obvio que el cine soviético ocupó una parte importante de las respuestas en ocasiones con un punto crítico. En todo caso, y de cara a nuestros intereses, reproducimos algunos fragmentos de la respuesta de A. Hurtado de Mendoza que reconocía que «debe cultivarse el cinematógrafo social, documental, educativo, artístico... siempre que se tienda a sacar una consecuencia revolucionaria que *eduque* a las masas en un sentido socialista». A continuación, y después de insistir en que el cine posee un papel educativo y revolucionario enorme, señalaba que «en la URSS, el cine ha contribuido y contribuye de una manera poderosa a la edificación socialista». Finalmente, apostillaba lo siguiente: «El Plan Quinquenal le ha dedicado una gran atención y actualmente las salas se extienden por toda la URSS, y allí donde no puede instalarse de una manera permanente es transportado en los famosos cines ambulantes. Lenin concedía al cine una importancia grande en la educación de masas»<sup>37</sup>.

Conviene hacer notar que la educación de masas aparece como una constante entre los partidarios del cine soviético. Así Marc Ferro reconoció que «le cinéma

<sup>36</sup> TOLSTOI, León, *El camino de la vida*, Barcelona, Acantilado, 2019.

<sup>37</sup> *Nuestro Cinema*, n.º 4, septiembre de 1932, p. 102.

doit être un contrepoids à l'attrait de l'alcool, de la religion [...] la salle de cinéma doit remplacer le bistrot et l'église, être un support à l'éducation des masses»<sup>38</sup>. Con anterioridad, Léon Moussinac, en un artículo sobre «El cine soviético tiene quince años», insistía sobre su importancia en la formación de las muchedumbres y en la construcción del hombre nuevo socialista<sup>39</sup>. En sintonía con estas afirmaciones, podemos destacar la respuesta a la encuesta que dio Juan Manuel Plaza, según Enrique Fibla, redactor de *Nueva Cultura* y creador del cineclub Cine Estudio Popular de Valencia, al resaltar la dimensión revolucionaria del cine soviético, en un doble sentido, primero para destruir la sociedad capitalista, para a continuación reconstruirla de nuevo.

De ahí que el cine ha de ser hoy protestatario e iconoclasta de una civilización que por ficticia es despreciable, y odiosa por corrompida e injusta. Y más tarde, cuando las causas de este estado de cosas hayan sido barridas, será el instrumento más formidable que ha existido puesto al servicio de la construcción de una nueva sociedad cuyo faro piloto es la URSS<sup>40</sup>.

De resultas de todo ello, la cinematografía soviética aparecía como la negación o antítesis del cine burgués, individualista, sentimental y religioso, ya que incluso se censuraban películas como *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. De tal manera que el cine era visto como el arte del proletariado, a fin de formar colectivamente a la población. Podemos ilustrar esta idea con las palabras de Pedro Vignes, entresacadas de su artículo «Individualismo y colectivismo en el cine».

Ha sido necesario que en el estadio del arte cinematográfico apareciera la negación. El cine industrial imponía sus principios sin dificultad mientras fue una afirmación triunfante y sin contrincante. Pero la negación que pone de relieve los defectos de la burguesía ha hecho su entrada en la esfera del cine. La síntesis ha sido la comprensión de la realidad, que hasta ahora se nos velaba. El cine ruso ha constituido esta negación germinadora. La protesta contra el cine capitalista es el producto de la síntesis maravillosa<sup>41</sup>.

Baste añadir que el cine soviético se presentaba no solo como una instancia para construir una nueva sociedad, sino también un nuevo hombre, el *homo sovieticus*, que además del trabajo se caracteriza por su dimensión colectiva que choca con cualquier tentación egoísta e individualista, tal y como reflejaba el cine burgués dirigido por intereses mercantiles. Cabe advertir que la tensión entre lo

<sup>38</sup> FERRO, Marc: *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 140.

<sup>39</sup> MOUSSINAC, LÉON: «El cine soviético tiene quince años», *Nuestro Cinema*, n.º 15, febrero de 1935, pp. 2-3. [Este artículo se reprodujo en Pérez Merinero, Carlos y David: *Del cine como arma de clase. Antología de nuestro cine 1932-1935, op. cit.*, pp. 191-194].

<sup>40</sup> *Nuestro Cinema*, n.º 5, octubre de 1932, p. 131. [Este artículo se reprodujo en Pérez Merinero, Carlos y David: *Del cine como arma de clase. Antología de nuestro cine 1932-1935, op. cit.*, pp. 195-197, la cita corresponde a la p. 195].

<sup>41</sup> VIGUES, Pedro: «Individualismo y colectivismo en el cine», *Nuestro Cinema*, n.º 1, segunda época, enero de 1935, p. 4.

individual y lo colectivo también se visualizaba en la oposición entre el kulak o pequeño propietario agrícola que buscaba su interés particular y las granjas colectivas (Koljós). Nos encontramos ante un tema que Eisenstein abordó sin demasiado éxito en *La pradera de Bezhin* (1935-1937), film del que se tuvo que retractar y del que únicamente se cuenta con algunas fotografías y secuencias que apenas alcanzan los treinta minutos. Se trata de una película inspirada en un cuento de Turgeniev (1851) y que narra la historia de Pavel Morozov (1918-1932), un muchacho de trece años que los soviéticos pusieron como ejemplo para todos los jóvenes y que, en la película, adopta el nombre de Stepok. «El guionista A. Rzheshesky había recibido de la Joven Liga Comunista el encargo de escribir un relato sobre el tema de los Jóvenes Pioneros y de su contribución a las granjas colectivas soviéticas»<sup>42</sup>.

La película presenta el choque del padre, un kulak que, después de haber matado a su esposa, sabotea la política colectivista de los granjeros al provocar un incendio, en que Stepok —personaje que según Marie Seton constituye una imagen sublimada de la infancia de Eisenstein— sobresale por salvar un palomar de la quema. La denuncia del hijo, que forma parte de los pioneros, organización juvenil comunista, provoca la ira del padre que apela a la Biblia para matar al hijo por haber traicionado a su progenitor. Asistimos, pues, a una historia que hoy se considera ficticia, pero que sirvió para pergeñar una imagen ideal de la juventud soviética, que formó parte del universo mental y pedagógico de la URSS. Con relación a este film, Eisenstein reconoció lo siguiente:

El error está enraizado en una profunda ilusión intelectual e individualista, una ilusión que, comenzando por cosas pequeñas puede, luego, conducir a graves errores y a resultados trágicos. Es una ilusión que Lenin ha denunciado constantemente, una ilusión que Stalin señala infatigablemente: la ilusión de que se puede realizar una obra fundamentalmente revolucionaria completamente solo, al margen de la colectividad<sup>43</sup>.

Es muy cierto que Juan Piqueras salió en defensa del cine soviético, frente a la producción que provenía de los países capitalistas, tal como constató en una intervención radiofónica que luego estampó en las páginas de *Nuestro Cinema*. «Pero como el cine soviético en manos del Estado se presenta lealmente y los otros lo hacen cobijándose en las primeras marcas nacionales (UFA, Emelka, Paramountt, Metro Goldwyn, Pathé-Natán, Gaumont-Franco-Film-Aubert), es por lo que al ruso se le llama de *propaganda comunista* y a los otros de *expansión comercial*»<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> SETON, Marie: «Los errores de “El prado de Bejín”», en *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 338.

<sup>43</sup> EISENSTEIN, Sergio M.: *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona, Lumen, 1990, p. 238. (También en *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, op. cit., p. 125).

<sup>44</sup> PIQUERAS, Juan: «Nuestro itinerario: cinema y política», *Nuestro Cinema*, n.º 4, septiembre de 1932, p. III.

Por esto, resulta evidente que *Nuestro Cinema* fue el mejor catalizador del cine soviético en España, con un planteamiento alternativo entre las grandes películas comerciales extranjeras y la producción autóctona que a menudo caía en los tópicos de lo folklórico. Así, los grandes directores soviéticos, con Eisenstein a la cabeza con su cine intelectual al servicio de los ideales de la Revolución, encontraron una caja de resonancia en las páginas de la revista, a la vez que se daba noticia del cine proletario que se producía en los últimos coletazos de la República de Weimar, sin olvidar aquellas críticas a películas convencionales procedentes de los Estados Unidos cuya cinematografía se consideraba decadente y agónica. Por consiguiente, en aquel momento histórico, en la década de los treinta, con el trasfondo de la crisis económica de 1929 y el tránsito del cine mudo al sonoro, se reclamaba una nueva vanguardia, no burguesa sino comprometida con el signo de los nuevos tiempos y sensible a las cuestiones sociales, con lo que el cine adquiriría una dimensión radical y revolucionaria. De ahí la importancia de la labor de Juan Piqueras y que en los últimos compases del franquismo ya mereció una antología debida a los hermanos Carlos y David Pérez Merinero que, no sin dificultades, pudo circular libremente en 1976.

Digamos de paso, por si todo esto no fuera suficiente, que Enrique Fibla ha publicado recientemente el libro *Los años imposibles. Memoria inacabada de Juan Piqueras*, crítico cinematográfico de la generación del 27 y fundador del primer cine-club en España el año 1928, propagador como vemos del cine soviético y que murió en 1936 en manos de los golpistas franquistas, al ser detenido en la posada del enclave ferroviario de Venta de Baños en los primeros días del levantamiento franquista, donde tuvo que hospedarse por problemas de salud cuando desde París se dirigía a Oviedo. Se trata de un final que recuerda el de Federico García Lorca y otros muchos que fueron ejecutados sin ningún otro motivo que su pensamiento, simplemente por su posición ideológica progresista<sup>45</sup>. El título del libro *Los años imposibles* hace referencia a las memorias de su esposa, Ketty González Domínguez, que se desplazó en 1936 desde París donde residía hasta España para conocer el paradero de su compañero. Pero Ketty solo pudo pasar a Francia en 1940 y de allí marchar a América. Un itinerario no exento de dificultades, acompañada de su madre y su hijo, que evidencian las limitaciones y los olvidos de la memoria histórica democrática en nuestro país. Añádase que el libro de Enrique Fibla fue presentado el 9 de marzo de 2022, en la Filmoteca Valenciana, un acto al que siguió el pase de *El acorazado Potemkin* (1925), la película de Sergei Eisenstein, probablemente la más emblemática de la producción soviética de aquella época.

Es obvio que la lectura de *Los años imposibles* nos revela aspectos interesantes para nuestro objetivo, más todavía si se tiene en cuenta que el libro de Enrique Fibla considera la Segunda República como un régimen de pedagogos, por lo que ofrece una aproximación educativa a la vida y la obra de Juan Piqueras. De

<sup>45</sup> FIBLA-GUTIÉRREZ, Enrique: *Los años imposibles. Memoria inacabada de Juan Piqueras*, Valencia, Barlin, 2021.

familia humilde y formación autodidacta, alumno de una escuela nocturna inspirada en los principios institucionistas, Piqueras trazó un periplo vital que desde Valencia le llevó hasta Madrid y París, y así pudo entroncar con los ambientes de vanguardia de ambas capitales. Igualmente, en 1931 visitó la URSS, donde es posible que volviese en 1934 o 1935. No deja de ser significativo que el mismo Piqueras respondiese en una entrevista llevada a cabo en junio de 1931 sobre cuáles eran sus proyectos inmediatos lo siguiente: «Viajar, leer, aprender. Escribir, producir, enseñar»<sup>46</sup>. Hasta tal punto eso es así que, al enterarse de la ejecución de Piqueras, *L'Hora. Setmanari d'Avançada*, órgano del POUM (Partit d'Unificació Marxista), de orientación trotskista, le dedicó un artículo con el título de «El cinema, escola de nit», en que «el autor destacaba por encima de todo el trabajo pedagógico del crítico valenciano, equiparándolo a la función del propio cinematógrafo como escuela nocturna para los trabajadores que no podían permitirse otra formación tras las interminables jornadas laborales»<sup>47</sup>.

También nos hemos de referir, siquiera brevemente, al crítico norteamericano Harry Alan Potamkin (1900-1933), que después de una primera etapa formalista tomó a partir de 1930 conciencia de clase, de modo que su enfoque adquirió una dimensión social cuya mejor expresión se daba en el cine ruso, a la vez que reconocía —según Sonia García López— su indiscutible valor pedagógico. Así, pues, apostó por un cine comprometido, social y proletario que se ha etiquetado con el calificativo de integral<sup>48</sup>.

Con estos antecedentes, no es de extrañar que Enrique Fibla-Gutiérrez haya puesto en relación a Léon Moussinac, Juan Piqueras y Henry Alan Potamkin en una especie de triángulo que conecta el cine, la política y la educación, en una época tan convulsa ideológicamente como fueron los años treinta. Así, Fibla-Gutiérrez remarca el carácter alternativo de estos tres referentes del cine que comparten una pedagogía cinematográfica radical, con connotaciones que proceden de Gramsci, en una especie de contracultura a las fuerzas hegemónicas. «I understand —escribe Enrique Fibla-Gutiérrez— film pedagogy here both as a set of practices involving educational uses of film and as a cultural imperative towards the creation of new social orders». Más adelante añade: «For critics like Piqueras, Moussinac and Potamkin it was also the perfect vehicle for political revolution and solidarity. Cinema spoke the global language of images, connecting their different pedagogical efforts into a tacit *Internationale* of film education»<sup>49</sup>. En ese contexto, es fácil comprender —y aquí seguimos de nuevo a Fibla-Gutiérrez— que Moussinac colaborase en *L'éducateur prolétarien* (1932-1939), que editaba el

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>48</sup> GARCÍA LÓPEZ, Sonia: «Harry Alan Potamkin: palabra cinematográfica para los tiempos de crisis», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 67, abril de 2011, pp. 135-145.

<sup>49</sup> FIBLA-GUTIÉRREZ, Enrique: «Film called into action: Juan Piqueras, Léon Moussinac, Harry Alan Potamkin and the Internationale of film pedagogy», *Screen*, 58(4) (2017), p. 414.

matrimonio Freinet en Saint-Paul (Alpes Marítimos), que no solo incorporó la imprenta sino también el cine y la radio como instancias educativas<sup>50</sup>.

Pues bien, a la vista de los trabajos del profesor Enrique Fibla-Gutiérrez, que se pueden completar y ampliar con los de Christel Taillabert y Fiamma Lussana, es posible inferir que en el tránsito de los años veinte y treinta existió un movimiento internacional en favor del cine educativo desde una perspectiva social y proletaria, de ascendencia comunista, que contrastaba con la que giraba en torno a la Italia fascista, donde también surgieron importantes iniciativas en este campo, lógicamente desde otras perspectivas. El 5 de noviembre de 1928 se inauguró en Roma, por iniciativa del periodista Luciano Di Febo y con presencia de Mussolini, el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, bajo el patrocinio de la Sociedad de Naciones, que publicó la *Revista Internacional de Cinema Educativo*, entre 1929 y 1935<sup>51</sup>. La finalidad de aquella empresa no era otra que promover el cine educativo y facilitar el intercambio de películas de esta índole, en un área que correspondía a Europa occidental, ya que la revista se editaba en cinco lenguas (español, italiano, francés, inglés y alemán), con lo que las noticias de Rusia quedaban un tanto al margen. Como es lógico, todo este movimiento también tuvo su reflejo en España, tal como han puesto de relieve estudios que confirman que la participación hispana en estas iniciativas no fue marginal ni menor<sup>52</sup>. En este punto, cabe señalar que José María Caparrós Lera, junto al profesor Buenaventura Delgado, fueron pioneros en el estudio del cine educativo en nuestro país<sup>53</sup>. Unos años después, la profesora María del Mar del Pozo amplió el tema con un trabajo de referencia obligada<sup>54</sup>.

A la luz de lo expuesto, se evidencia que el cine educativo también fue una cuestión disputada con dos frentes claros, como el reformista, que gozaba de la protección de la Sociedad de Naciones, y el soporte del fascismo italiano, que mostró su interés por la cinematografía con la creación de la *Mostra* de Venecia

<sup>50</sup> VIGNAUX, Valérie: «Célestin Freinet et le cinéma ou le cinéma français et l'éducation nouvelle (1927-1939)», en Philippe Bourdier (dir.): *Actes du Colloque «Images à l'école, image de l'école, 1880-1960»*, iufm Centre Val de Loire/Musée de l'école d'Eure-et-Loir, 2011, p. 75-86; Dagneaux, Leslie: «Le cinéma à l'aune de l'éducation nouvelle. Le point sur les pratiques du réseau Freinet en France dans les années 1920-1930», *Cahiers de Narratologie* [Online], 40 (2021), consultado el 19 agosto de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/12565>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.12565>

<sup>51</sup> TAILLABERT, Christel: *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1999; Lussana, Fiamma: *Cinema educatore: L'Istituto Luce dal fascismo alla Liberazione (1924-1945)*, Roma, Carocci editore, 2018.

<sup>52</sup> ALTED VIGIL, Alicia: «La participación española en el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de Roma (1928-1934)», en Alted Vigil, Alicia y Sel, Susana (eds.): *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 13-29.

<sup>53</sup> CAPARRÓS LERA, Josep Maria; CARNER-RIBALTA, Josep y DELGADO CRIADO, Buenaventura: *El cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya. Dels orígens a 1939*, Barcelona, ICE-PPU, 1988.

<sup>54</sup> POZO ANDRÉS, María del Mar del: «El cine como medio de alfabetización y educación popular. Primeras experiencias», *Sarmiento*, n.º 1 (1997), pp. 59-75.

(1932), y el frente alternativo y radical que observaba la producción soviética con el soporte de la Tercera Internacional (*Komintern*), que contribuyó a la formación de frentes políticos populares como los que se dieron en Francia y España. Oportuno es tener en cuenta que en Locarno se había creado en 1927 la Asociación Internacional para las películas adecuadas a la educación moderna, que contó con el apoyo de pedagogos de relieve, como Adolphe Ferrière, que en 1929 filmó la película *Chez nous* para divulgar los principios de la Escuela Nueva a partir del centro con el mismo nombre abierto en 1919<sup>55</sup>.

Notemos de paso que, además de existir una edición española de la *Revista Internacional de Cinema Educativo*, también circuló en nuestro país otra revista que respondía al título de *Acción Cultural Cinegráfica*, que dirigía José Miguel Durán y que empezó a publicarse en el mes de julio de 1931. Justamente aquella época coincidió con el periodo álgido de la Segunda República con figuras como Carlos Velo, un referente del cine documental que recibió el impacto de la cinematografía soviética en las sesiones de la Residencia de Estudiantes y que dirigió el cine-club de la fue (Federación Universitaria Escolar) y a quien el profesor Fernando Redondo Neira dedicó su tesis doctoral (2001)<sup>56</sup>.

A este respecto, se constata que el cine educativo no fue un tema menor en aquellos años y que, en líneas generales, se aceptaba la superioridad del cine educativo documental científico que procedía de la URSS. Diversos son los testimonios que admitían, a comienzos de la década de los treinta, que la URSS aventajaba a los demás países en lo que concierne a la dimensión educativa del cine, aspecto al que ya se han referido otros autores<sup>57</sup>. Aquí, y por su relevancia, nos limitamos a reproducir la opinión de José L. Benito —catedrático de la Universidad de Salamanca— expresada en el artículo «Misión y problemas del cine educativo», con el siguiente comentario:

El caso de Rusia patentiza indiscutiblemente la fuerza educadora del cine, no sólo como elemento de tónica política, cada día más necesario a los pueblos, sino para mostrar palmariamente la eficiencia de algo tan abstruso como un programa económico, en la admirable producción titulada «La Línea General» que hace entrar por los ojos a cualquier inteligencia las grandes ventajas que para el pueblo significa desde el punto de vista de la liberación humanitaria del agricultor el famoso plan quinquenal<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> COQUOZ, Joseph: «Le Home “Chez nous” comme modèle d’attention à l’enfance», *Educació i Història. Revista d’Història de l’Educació*, n.º 20 (2012), pp. 27-46.

<sup>56</sup> REDONDO NERIA, Fernando: «Principios pedagógicos del cine educativo. Aproximación histórica a sus orígenes», *Social and Education History*, 10(3), 2021, pp. 380-402. <https://dx.doi.org/10.17583/hse.5467>

<sup>57</sup> VILANOU, Conrad; PADRÓS TUNEU, Núria y CERCÓS RAICHS, Raquel: «La representación de la educación en los documentales producidos por los totalitarismos europeos», *Historia y Memoria de la Educación*, 16 (2022), pp. 11-76, especialmente pp. 51-55.

<sup>58</sup> BENITO, José L.: «Misión y problemas del cine educativo», *Acción Cultural Cinegráfica. Revista Mensual del Cine Educativo*, n.º 1, 1931, p. 26.

De igual forma, parece oportuno tener en cuenta la opinión de Luis Gómez Mesa que, desde las páginas de la *Revista de las Españas*, después de recordar las palabras de Lenin que situaba el cine como la más importante de las artes, afirmaba a comienzos de 1936 lo siguiente, una vez revisada la situación del cine educativo en el mundo:

Sólo otro país —URSS, la nueva Rusia— supera esa actuación, y de tal modo, que los soviets han hecho del cinema y la radio sus más formidables armas de propaganda, tanto en el interior como en el exterior. Obra modelo de esta clase es el documental *Turksib*, relato admirable y emocionante de la construcción del ferrocarril que une el Turkestán con Siberia para el intercambio de sus productos principales: el trigo y la lana, respectivamente<sup>59</sup>.

Llegados hasta aquí, procede recordar que la URSS se convirtió en un país de cine, con grandes salas de exhibición, que contaba con un público masivo, con importantes estrellas cinematográficas después del primer plan quinquenal (1928-1932). «Los cines estaban siempre llenos al completo. Las proyecciones empezaban ya desde las doce del mediodía»<sup>60</sup>. Mientras las autoridades recurrieron al cine como un «medio-guía», da la sensación de que el público no añoraba las películas como *El acorazado Potemkin* sino de entretenimiento. Como apunta Antonio Costa, la fórmula soviética de «combinar compromiso político y experimentación formal estaba destinada a chocar con la incompreensión del gran público, que en la URSS continuaba admirando a las estrellas hollywoodienses», si bien el Partido Comunista «prefería menos investigación formal y más eficacia propagandística»<sup>61</sup>. Indudablemente, «los dirigentes bolcheviques —afirma Karl Schlögel— comprendieron desde un principio la importancia del cine para la transformación del país»<sup>62</sup>.

Sin embargo, y en la misma línea argumentativa de Antonio Costa, Schlögel señala que, después de un periodo inicial de experimentación, se pusieron en la década de los veinte las bases para una potente industria y así en la década de los treinta aumentó el número de espectadores y salas, ya que si en 1925 no se llegaba a las 5.000 en 1932 se superaban las 25.000<sup>63</sup>. No en balde, la industria cinematográfica fue incorporada a los planes quinquenales, con lo que se acentuaba su carácter fabril y productivo. De ahí que desde las páginas de la *Revista Internacional de Cinema Educativo* se informase que en 1931 la cifra de espectadores alcanzaba el guarismo de mil millones, que se pensaba duplicar en 1932, mientras en paralelo la

<sup>59</sup> GÓMEZ MESA, Luis: «España en el mundo sin fronteras del cinema», *Revista de las Españas*, n.º 59, 1936, pp. 101-104. *Turksib* (1929) fue dirigida por Victor Turin y da cuenta de la construcción del ferrocarril Turkestán-Siberia.

<sup>60</sup> SCHLÖGEL, Karl: *Terror y utopía. Moscú en 1937*, Barcelona, Acantilado, 2014, p. 586.

<sup>61</sup> COSTA, Antonio: *Saber ver el cine*, op. cit., p. 91.

<sup>62</sup> SCHLÖGEL, Karl: *Terror y utopía. Moscú en 1937*, op. cit., p. 585.

<sup>63</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, op. cit., p. 109.

cinematografía se consolidaba en las escuelas rusas. «En 1931 (a fin de diciembre) había en las escuelas de toda clase y establecimientos de enseñanza cerca de 3000 instalaciones cinematográficas. Hacia final de 1932 este número llegará a 17000»<sup>64</sup>.

A la larga, pues, el cine soviético desdeñó el arte por el arte, así como los argumentos que destacaban los temas psicológicos individuales, al quedar supeditado a la agitación (*Agitprop*) ya que la lógica visual era la más adecuada para provocar la reflexión porque «el cine es el arte de pensar en imágenes»<sup>65</sup>. Para redundar en lo que decimos, reproducimos a continuación un fragmento del artículo «El cinema soviético y el segundo plan quinquenal», programado para el periodo 1933-1937, en que G. Liss, vicepresidente de la empresa Soyuzkino, insistía en la dimensión agitadora de la cinematografía. «El cinema soviético concede gran importancia a los films de agitación que deben servir de instrumento al partido y al poder de los soviets, secundando la propaganda y la agitación de los diversos postulados de la edificación socialista»<sup>66</sup>.

De hecho, Lenin fue partidario de la propaganda periodística y de la agitación en las fábricas. Además, las películas de agitación sirvieron para animar y elevar el estado de ánimo del Ejército Rojo cuando decaía durante la Guerra Civil (1917-1923) contra los blancos, a la vez que se aprovechaba la ocasión para hacer proselitismo entre las zonas conquistadas. Como se ve, el *Agit-prop* también recurrió al uso de las películas desde el primer momento de la Revolución como se comprueba en el siguiente fragmento, que debemos a la autorizada voz de Mira Milosevich, experta en cuestiones rusas, balcánicas y euroasiáticas del Real Instituto Elcano:

Proyectaban películas que impresionaban mucho al público, porque nunca antes habían visto cine. Se establecieron *agitpunkt* (puntos de agitación) en las estaciones de tren. En la época de la Guerra Civil, los pasajeros muchas veces tenían que esperar trenes durante varios días. Los *agitpunkts* les proporcionaban bibliotecas, salas de lectura y cine para «entretenerse»<sup>67</sup>.

Así las cosas, no se dudó en confiar en trenes y vapores fluviales que habían de trasladar el cine a los lugares más recónditos de un país inmenso, constituido por quince repúblicas, que, como se observa en *Una sexta parte del mundo* (1926) de Dziga Vértov, puede ser visto no solo como una alternativa a la decadente cultura occidental, sino como un crisol de pueblos y culturas que justificaba el carácter multinacional de la URSS. Este carácter también se puede observar en la película *Tres cantos para Lenin* (1934) de Dziga Vértov, en que el culto al líder se canaliza a

<sup>64</sup> «El desarrollo de la actividad cinematográfica en la URSS», *Revista Internacional de Cinema Educativo*, año iv, n.º 3, marzo de 1932, p. 252.

<sup>65</sup> PALAU, Josep: *El cinema soviètic. Cinema i revolució*, Barcelona, Catalònia, 1932, p. 32.

<sup>66</sup> LISS, G.: «El cinema soviético y el segundo plan quinquenal», *Nuestro Cinema*, n.º 6, noviembre de 1932, p. 174.

<sup>67</sup> MILOSEVICH, Mira: *Breve historia de la Revolución Rusa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 119.

través de tres prismas étnicos y culturales diferentes, con sus respectivas canciones, pero que apuntan en una misma dirección: Lenin es el padre de la URSS, quien ha iniciado una nueva era, que ha de llevar la modernidad a todos los pueblos, incluso a los musulmanes, con la promoción de la mujer y la extensión universal del conocimiento ya se trate de zonas europeas o asiáticas.

Y a pesar de la ruptura que supuso el franquismo, el interés por el cine soviético se mantuvo incluso en la memoria colectiva, sobre todo en aquellos autores como Miquel Porter Moix —nacido en 1920 y primer catedrático en España de Historia del cine— que habían podido visionar las proyecciones de los films rusos durante la etapa republicana en salas de exhibición, incluso comerciales<sup>68</sup>. Justamente, el profesor Porter Moix desde su cátedra de la Universidad de Barcelona dirigió una de las primeras tesis sobre la temática, como la realizada en 1986 por Anna Casanovas Bohigas con el título *Els inicis de la pràctica cinematogràfica soviètica, 1917-1924: base per a una nova forma d'expressió*, que dio lugar a una publicación posterior<sup>69</sup>. A decir verdad, a esta tesis han seguido otras de no menos interés y calidad, como la de Carolina Castillo Ferrer sobre *El exilio literario español de 1939 en la Unión Soviética. El traductor Vicente Pertegaz* (Universidad de Granada, 2013), en que ha estudiado la figura de este maestro valenciano y sus relaciones con el cine soviético en el exilio.

### 3. Del cine documental al Cine-Ojo de Dziga Vértov

Sabemos que para Lenin la producción cinematográfica debía comenzar por los noticiarios a fin de que la propaganda fuese eficaz. Así pues, el documental fue la primera instancia elegida por la cinematografía soviética para alcanzar sus objetivos pedagógicos y propagandísticos, al que siguieron los largometrajes. A pesar del protagonismo soviético en el ámbito documental, los especialistas coinciden en señalar que el movimiento documentalista en el cine se inició con Robert Joseph Flaherty (1884-1951), autor de un film de referencia como *Nanook el esquimal* (1922), cuyo título original no era otro que el de *Nanook of the North*<sup>70</sup>. Podemos añadir que Karla Paniagua, en un estudio antropológico sobre los documentales, califica la obra de Flaherty de «visiones de un mundo en extinción», ya que la vida del esquimal Nanook y su familia recuerda al buen salvaje de Rousseau<sup>71</sup>. Por su parte, María Antonia Paz y Julio Montero se refieren a Flaherty como el «poeta lírico del cine documental», a la vez que destacan la importancia de la escuela

<sup>68</sup> PORTER MOIX, Miquel: *Historia del cine ruso y soviético*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968.

<sup>69</sup> CASANOVAS, Anna: *Rússia: cultura i cinema, 1800-1924*, Barcelona, Íxia llibres, 1993.

<sup>70</sup> SELLÉS, Magdalena: *El documental*, Barcelona, uoc, 2007.

<sup>71</sup> PANIAGUA RAMÍREZ, Karla: *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2007, pp. 33-37.

documental británica con la figura de John Grierson<sup>72</sup>. Además, contamos con una revisión bibliográfica sobre una de las obras más destacadas relativas a John Grierson, un trabajo planteado desde el punto de vista pedagógico<sup>73</sup>.

Al margen de los orígenes del cine documental, es innegable que son diversos los autores que remarcan el papel de estos noticiarios para la educación del pueblo, más aún si tenemos en cuenta su carácter propagandístico que además perseguía la unificación de la URSS, un mosaico de repúblicas y culturas.

También los documentalistas soviéticos desempeñan un papel activo en la propaganda del nuevo régimen: muchos no eran más que alabanzas de empresas y organismos estatales y ensalzamientos de personalidades políticas. El cine documental de los años veinte se sintió protagonista de la lucha de clases y en la confrontación ideológica<sup>74</sup>.

Desde luego, en el ámbito documentalista sobresale Dziga Vértov, seudónimo de Denis Kaufman (1895-1954), que contribuyó eficazmente al desarrollo del género. Anotemos que Dziga Vértov, palabras que significan «peonza giratoria», se dedicó al documental con diferentes etapas como los *Kino-Nedelia* (semanal) que se distribuían con trenes a todos los lugares de la URSS durante los primeros momentos de la Revolución cuando la Guerra Civil se mantenía en activo. «Las copias del *Kino-Nedelia* se distribuían en un tren que llegaba a todos los frentes. En los pueblos y ciudades se daban funciones en las calles y a campo abierto. Un vapor remolcaba una barcaza itinerante con capacidad para 800 personas donde se proyectaba el noticiario»<sup>75</sup>. Se trataba, pues, de elaborar noticiarios autóctonos, de sensibilidad soviética, con lo que se quebraba la importación de otros procedentes de las grandes productoras occidentales.

Más tarde, Vértov promovió el *Kino-Pravda*, el cine-verdad, una serie de veintitrés films en que no intervenían actores profesionales y que distribuyó mensualmente entre 1922 y 1925. El mismo Vértov se refirió a «La importancia de los noticiarios», en que constataba el rechazo de los *nepmans*, esto es, de los partidarios de la Nueva Política Económica (NEP), un sistema híbrido que combinaba la economía estatal y la economía de mercado, vigente después del comunismo de guerra, entre 1922 y 1928, hasta la implantación del primer plan quinquenal. «El Kino Pravda se proyecta todos los días en numerosos clubs de Moscú y de provincias, y llegó a alcanzar gran éxito. Y si el público de los *nepmans* prefiere los dramas de «amor» y de «crimen», eso no significa que nuestras producciones no

<sup>72</sup> SWANN, Paul: *The British documentary film movement, 1926-1946*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>73</sup> COLLELLEDMONT, Eulàlia: «De documentales, libros y pedagogía. A propósito de *Film and Reform. John Grierson and the documentary film movement*», *Historia y Memoria de la Educación*, 16 (2022), pp. 709-716.

<sup>74</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, *op. cit.*, pp. 112-113.

<sup>75</sup> PANIAGUA RAMÍREZ, Karla: *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, *op. cit.*, p. 25.

valgan. Eso quiere decir que lo que no vale es el público»<sup>76</sup>. Y a pesar de las diferencias entre ambos noticiarios, ya que el *Kino-Pravda* «resultó más profundo y completo en la representación de la vida que el *Kino-Nedelia*», no se discute que ambos sirvieron para educar al pueblo<sup>77</sup>.

Por este motivo, y frente al cine dramático de corte psicológico, Vértov propuso sus noticiarios de signo revolucionario que cristalizaron en el Cine-Ojo (*Kino-Glaz*), una iniciativa surgida en 1924, que «plantea un ataque frontal contra la organización burguesa del trabajo intelectual y una consideración del significado de 1917 como ruptura absoluta y utópica»<sup>78</sup>. Con relación a la propuesta del Cine-Ojo, cabe añadir que trasladó al cine el apego por la máquina que Meyerhold mostraba en el teatro. «Mientras Meyerhold adapta su amor por la máquina y el progreso técnico al teatro, Vértov se erigió en su traductor cinematográfico»<sup>79</sup>. En esta dirección, Vértov dejó claro que el Cine-Ojo perseguía «descifrar la vida como tal», habida cuenta de que trataba «la influencia de los hechos sobre la conciencia de los trabajadores»<sup>80</sup>. Por lo demás, y aunque inicialmente Eisenstein participó en las sesiones del Cine-Ojo, más tarde se distanciaron. «A partir de 1922, según las declaraciones de Dziga Vértov, Eisenstein acude con asiduidad a las sesiones y discusiones de Kino-Pravda (Cine-Verdad) donde Vértov desarrolla sus conceptos sobre Kino-Glaz (Cine-Ojo)»<sup>81</sup>.

En rigor, el papel que el ojo desempeña en la cinematografía de Vértov es ocupado por el puño en la filmografía de Eisenstein<sup>82</sup>. Si Vértov apuesta por el documental sin actores, ni guion y que se sirve de intervalos como técnica que emula el funcionamiento de las máquinas, Eisenstein aboga por el cine de naturaleza dialéctica e intelectual que surge del montaje de atracciones (acciones) del teatro, esto es, de una puesta en escena activa<sup>83</sup>.

Al igual que los futuristas y los cineastas de la feks, Eisenstein tratará el cine como una especie de «máquina-psicológica» donde la materia prima son las «atracciones», las cuales provocarán en el espectador unas determinadas «conmociones emotivas» —de aquí el concepto de «Cine-Puño» que tanto defenderá—, que a su vez conducirán a la «conclusión ideológica final»<sup>84</sup>.

<sup>76</sup> VÉRTOV, Dziga: «La importancia de los noticiarios», en *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, op. cit., p. 34.

<sup>77</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, op. cit., p. 112.

<sup>78</sup> FONT, Domènec: *Conocer Eisenstein y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1979, p. 36.

<sup>79</sup> BOUQUET, Stéphane: *Sergei Eisenstein*, Madrid, El País, 2008, p. 19.

<sup>80</sup> VÉRTOV, Dziga: *Memorias de un cineasta bolchevique*, op. cit., p. 199.

<sup>81</sup> BOUQUET, Stéphane: *Sergei Eisenstein*, op. cit., p. 19.

<sup>82</sup> BERGAN, Ronald: «¡Cine-puño!», en *Serguéi Einsenstein. Una vida en conflicto*, Barcelona, Alba Editorial, 2001, pp. 107-123.

<sup>83</sup> EISENSTEIN, Serguei: «El montaje de atracciones», en *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., pp. 217-220.

<sup>84</sup> VILLEGAS, Sonia: «La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS», op. cit., pp. 13-28.

Por de pronto, aquí radica la distancia que se abre entre el Cine-Ojo, que aspiraba a captar objetivamente la realidad sin más, y el Cine-Puño, que además de destacar la importancia del montaje busca el impacto de la imagen en el espectador, si bien ambas posiciones poseían una indudable carga pedagógica al atender a la educación del pueblo desde perspectivas diferentes, pero complementarias.

Como hemos avanzado, la obra de Vértov mereció una extensa retrospectiva del Museo Reina Sofía de Madrid, en el otoño de 2017, del 2 de octubre al 23 de diciembre, bajo el título *El ojo en la materia. Dziga Vértov y el cine soviético temprano*. En este ciclo se exhibieron las producciones de los diferentes documentales (*Kino-Nedelia, Kino-Pravda, Kino-Glaz*), sin olvidar sus filmes más destacados, que fueron acompañados por las producciones de otros cineastas soviéticos. Entre las actividades de este ciclo, cabe resaltar la conferencia que Barbara Würm dictó el sábado 28 de octubre con el título «Una educación soviética a través del cine. Dziga Vértov y el Kulturfilm», en que se puso de manifiesto la importancia de los *kinok*, de los colectivos cinematográficos que se fraguaron alrededor de la técnica del Cine-Ojo<sup>85</sup>.

Además, la conferenciante puso de relieve la importancia de los *Kulturfilm*, películas de contenido educativo de inspiración alemana y que practicaron directores como Lev Kuleshov y Vsévolod Pudovkin, que debían supeditarse al modelo político-social propuesto por la URSS. Por ello, la estética cinematográfica del Cine-Ojo quedó circunscrita al servicio de la ética comunista y así Barbara Würm destacó el filme *Salamandra* (1928), película de ficción dirigida por Giori Roshal y escrita por Anatoli Lunacharski y Grigory Grebner. Nos encontramos ante una película con una clara intención educativa al contraponer la ciencia que es negada por la religión y el fascismo, ambos enemigos del comunismo. Este telón de fondo impide al profesor de biología Tsang proseguir sus investigaciones, aunque finalmente será rescatado por los soviets, que le facilitan continuar sus trabajos.

Por otro lado, *The mechanics of the Brain* (1926) es una película documental con vocación didáctica dirigida por Pudovkin que pretende popularizar los experimentos materialistas de Pavlov sobre el condicionamiento clásico, con la aparición de diferentes animales e incluso humanos, siendo una de las películas científicas soviéticas más significativas. Podemos añadir que las crónicas que llegaban desde la URSS reconocían que se trataba de una película de difícil asimilación, con un alto interés didáctico y que «despierta vivo interés entre las más amplias esferas sociales de la Unión y suscita los comentarios más entusiastas»<sup>86</sup>. En fin, el *Kulturfilm* también supone un intento de educar al pueblo, a la vez que

<sup>85</sup> Se puede seguir el contenido de la conferencia en <http://ow.ly/2Vlk3oiNQxk> (consulta del 18 de agosto de 2022).

<sup>86</sup> TIAGAI, A.: «La película documental. Las películas para la propaganda cultural en la URSS», *Revista Internacional de Cinema Educativo*, año I, n.º 4, octubre de 1929, p. 435. Curiosamente este mismo autor publicó otra reseña sobre «La película cultural en la URSS», *Revista Internacional de Cinema Educativo*, año II, n.º 12, diciembre de 1930, con una redacción casi idéntica a la insertada el año anterior, en que volvía a insistir en la importancia de la democratización de los conocimientos científicos.

santifica y universaliza el valor de la ciencia en el mundo soviético hasta el punto de suplantar a la ancestral fe religiosa, transmitida por la Biblia.

Según Barbara Würm, estos films también dejaron sentir su influencia en las ilustraciones de los libros de texto, a la vez que a través de los documentales se transmitía el gusto por la lectura en sintonía con las campañas de alfabetización, la tecnificación a través de la electrificación y de la expansión industrial, sin perder de vista las cuestiones relativas a la higiene a fin de erradicar enfermedades como el tifus que afectaban a la sociedad. Del mismo modo, se mostraba el interés por la infancia huérfana y las personas sin techo que podían ser reeducadas como miembros productivos de la sociedad.

Justo es mencionar que Barbara Würm destacó la disputa de la primera Espartaquiada entre el 12 y el 14 de agosto de 1928, celebrada en Moscú, fechas que coincidieron con el VI Congreso de la Internacional Comunista y que dio lugar a un film con el mismo título (*La Espartaquiada*, 1930) de la productora Sovkino. Según los especialistas, aquel evento en que acudieron atletas de otros países, además de la URSS, sirvió para mostrar al mundo las excelencias del régimen soviético y los éxitos de su educación física, militar y política ya que en el programa deportivo se incluyeron pruebas paramilitares y motociclistas<sup>87</sup>. Al fin y al cabo, los soviéticos fundaron en 1921 la Internacional Roja del Deporte, en el contexto de la III Internacional y de los intereses políticos del Komintern, que buscaba vincular la práctica deportiva al movimiento proletario internacional, frente al burgués Comité Olímpico Internacional del barón Pierre de Coubertin.

En todo caso, gracias a los diferentes documentales de Dziga Vértov — ¡Adelante, soviéticos! (1926), *Una sexta parte del mundo* (1926), *El undécimo año* (1928), *El hombre de la cámara* (1929), *Tres cantos para Lenin* (1934)— se puede captar la imagen de la cosmovisión soviética que deseaba transmitir, con un alto contenido educativo que no obviaba el protagonismo de Lenin en todo el proceso de modernización. En el fondo, la visión del mundo que se desprende de la filmografía de Vértov parte del contraste entre el mundo capitalista y la novedad que corresponde a un sistema social basado en un nuevo hombre que se singulariza por el trabajo y que comparte un inequívoco optimismo pedagógico. Aparte, y entre la extensa producción de Dziga Vértov, nos hemos de detener por su relevancia ya destacada por Barbara Würm en *El hombre de la cámara* (1929), un film de referencia y que justifica que Karla Paniagua distinga la obra de Vértov con el calificativo de la «perspectiva futurista del ojo mecánico». Desde luego, la exaltación del maquinismo y de su inserción en la vida urbana se hace evidente en esta película que, con independencia de sus cualidades técnicas siempre abiertas a la experimentación vanguardista, transmite una imagen moderna de la vida soviética en consonancia con los avances de la ciencia y de la técnica que encuentra una espléndida caja de resonancia en la electrificación y en las locomotoras.

<sup>87</sup> GOUNOT, André: «Les Spartakiades internationales, manifestations sportives et politiques du communisme», *Cahiers d'Histoire. Revue d'Histoire Critique*, 88 (2002), pp. 59-75.

Pour lui, la démarche même du «Ciné-œil» relève de la science: il enjoint ses collaborateurs, *kinoks*, à adosser les observations filmées aux données scientifiques et de coopérer quotidiennement avec les savants. Loin d'être neutre, la façon de désigner les films et de délimiter les frontières entre divers types du cinéma non-joué soulève l'enjeu de l'autonomie des cinéastes<sup>88</sup>.

Otrosí, *El hombre de la cámara* (1929) presenta coincidencias con la película de Walter Ruttmann *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), ahora suplantada por Moscú, Kiev y Riga<sup>89</sup>. Prueba de ello es que en ambos casos se da una sucesión de imágenes sobre la vida urbana, que parece imponerse a la rural de los campesinos, que Vértov sí que reflejó en *La sexta parte del mundo* (1926), que ofrece un crisol de la riqueza étnica y antropológica que configura la unidad de la Unión Soviética. Con relación a este documental, hay que señalar que Vértov contrastaba la realidad de la URSS frente a la decadente vida occidental, dominada por el lujo y la vida alegre entre músicos de jazz, al margen de cualquier compromiso personal y social. Otro de los aspectos que se destaca, especialmente en *El undécimo año* (1928) para conmemorar el décimo primer aniversario de la Revolución, radica en la relación entre el hombre y la naturaleza que se establece dialécticamente a través del esfuerzo y del trabajo.

Tampoco podemos pasar por alto que el documental *¡Adelante, soviéticos!* (1926) refleja perfectamente lo que decimos, en el sentido de que después de la Guerra Civil (1917-1923) debía llegar una etapa de paz en que los fusiles, los proyectiles y los tanques serían substituidos por los martillos y los motores. A decir verdad, el futuro de la Rusia comunista, según se desprende de las imágenes de la revista *URSS en construcción*, editada mensualmente entre 1930 y 1941, que se publicaba en diferentes lenguas, y de los documentales de Dziga Vértov, con su Cine-Ojo, exalta un mundo de máquinas y de innovaciones industriales, con lo que el desarrollo científico-técnico se ponía al servicio del progreso y de la mejora social.

Llama la atención que los diferentes niveles de instrucción fueran una reivindicación de la Revolución soviética y así, en *¡Adelante, soviéticos!* (1926), Vértov ofrece un amplio abanico de posibilidades formativas, que abarcan instancias como las guarderías, la escuela primaria y secundaria, escuelas modelo, escuelas nocturnas, establecimientos para la formación técnica y profesional de los operarios, bibliotecas y salas de lectura para los obreros y programas de alfabetización. Cabe decir que en este film, que en algunos momentos anticipa el cine sonoro, se contraponía la Rusia arruinada como consecuencia de la guerra civil, ante la naciente URSS socialista que, en un entorno de electrificación, máquinas y locomotoras, ofrecía una nueva perspectiva para la sociedad soviética, surgida de la

<sup>88</sup> TCHERNEVA, Irina: «Légitimité scientifique et pédagogique du cinéma de “vulgarisation scientifique” en Union Soviétique (1930-1970)», *Le Télémaque*, 53(1) (2018), pp. 50-51. <https://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2018-1-page-47.htm>

<sup>89</sup> PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio: *El cine informativo 1895-1945. Creando la realidad*, *op. cit.*, pp. 116-118.

conjunción de los esfuerzos de campesinos, obreros y soldados. Por consiguiente, los fusiles, los proyectiles y los tanques debían ser remplazados por los tractores y demás engendros mecánicos. En resumen, el cine soviético transmitía la percepción de una sociedad ideal que ya estaba aquí, sin necesidad de recurrir a la esperanza metafísica de la Iglesia ortodoxa, a la vez que no podía olvidar el papel mesiánico de Lenin, fallecido en 1923, culto que se promovía con una devoción casi religiosa.

Huelga decir que la admiración por la cultura de la máquina fue una constante del universo soviético, que puede interpretarse como expresión futurista del mito del progreso, una espléndida muestra de la nueva religión secularizada que es el comunismo con el culto a la ciencia. Al margen del realismo socialista, los postulados del constructivismo técnico se reflejan en los documentales de Dziga Vértov y también en algunas películas de Eisenstein como *Lo viejo y lo nuevo* (*La línea general*, 1929) que apostaron por la mecanización del mundo agrícola para modernizar a los antiguos mujiks<sup>90</sup>. Resulta evidente, pues, que la propaganda ideológica no fue la única prioridad del régimen soviético, sino que la combinó con el avance científico-técnico y, lo que no es menos importante, con el fomento de la formación profesional y la organización científica del trabajo. No en balde, interesaba la elección científica de una profesión — título de un filme producido por Mejrabprom — y así tuvo lugar en Moscú la VII Conferencia Internacional de Psicotecnia (1931) a la que asistió una importante delegación española, entre los que destaca el nombre de Emilio Mira<sup>91</sup>.

Se puede observar que la fórmula del comunismo según lo definió Lenin consistía en la suma de los soviets con la electrificación, de modo que la energía eléctrica adquirió la condición de una especie de élan vital que debía mover (o si se quiere vivificar) todo un mundo mecánico, y así la construcción y el funcionamiento de las presas hidráulicas se convirtió en la condición de posibilidad para poner en marcha todo aquel engendro de artefactos que daban sentido, como reflejan los documentales de Vértov, al mundo soviético. Máquinas que, a su vez, reclamaban y exigían cuerpos humanos esbeltos, que gustasen del sol y del agua, que se habían de formar y disciplinar a través del ejercicio físico-militar y del trabajo. Consecuentemente, se impuso la *Fizkultura*, o cultura física, que dio nombre a la más importante editorial del ramo en la URSS, y que se visibiliza en los hombres y las mujeres soviéticos que desfilaban en las concentraciones conmemorativas<sup>92</sup>, unas manifestaciones que recuerdan la belleza que Leni Riefenstahl inmortalizó en *Olympia* (1938)<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> SELLÉS, Magdalena: *El documental*, op. cit., p. 20.

<sup>91</sup> CARPINTERO, Helio: «Emilio Mira y su experiencia de la URSS (1931)», *Revista de Historia de la Psicología*, 35(4) 2014, pp. 65-74.

<sup>92</sup> SCHLÖGEL, Karl: *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, op. cit., pp. 577-581.

<sup>93</sup> CERCÓS, Raquel y VILANOU, Conrad: «Leni Riefenstahl: No es propaganda... solo mostré lo que estaba ocurriendo», *Historia y Memoria de la Educación*, 16 (2022), pp. 673-707.

#### 4. Una cinematografía al servicio del ideal de la Revolución

Es obvio que la Revolución soviética del 25 de octubre de 1917 (del 7 de noviembre según el calendario gregoriano) marcó un antes y un después en la historia de la humanidad, solo comparable en los tiempos modernos a lo que aconteció con la Revolución francesa (1789). Ahora bien, si esta última fue iconoclasta respecto al arte, la soviética no solo protegió los tesoros artísticos, sino que también favoreció los ensayos estéticos al coincidir con el periodo de las vanguardias, especialmente durante los primeros compases del régimen. De tal suerte que esta primera etapa cinematográfica, al margen del intervencionismo estatal, fue identificada por José Luis Guarner como «el sueño romántico del arte total»<sup>94</sup>. Bien es cierto, además, que «la revolución necesitaba un instrumento propagandístico para transmitir un relato cerrado sobre los modelos revolucionarios a seguir, y los dirigentes soviéticos vieron en el cine el dinamizador de actitudes más idóneo por la capacidad de la cámara para fascinar al espectador»<sup>95</sup>.

No por azar, una de las grandes diferencias del cine soviético con relación al burgués, que buscaba el éxito comercial a base de triángulos amorosos, una fórmula criticada por Eisenstein, radica en el gusto por la experimentación y su inequívoca voluntad pedagógica en una sociedad con altos índices de analfabetismo que, además, había de coadyuvar como vemos al éxito de los objetivos revolucionarios. «La pratique sociale, la pratique historique, l'évolution de la façon de vivre de l'individu et de la communauté, en sont les objectifs principaux. Un tel rôle empirique, jamais et nulle part le cinéma ne l'avait encore assumé»<sup>96</sup>.

Puede decirse que el cine se puso al servicio de la formación y la concienciación de las masas, a las que había de hacer llegar —a través del cine— la nueva concepción del mundo surgida de la Revolución de 1917, por lo que no se dudó en crear una sección cinematográfica en el Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (*Narkompros*). A continuación, reproducimos las palabras de Rostislav Yourenev:

Lénine considérant le cinéma comme étant la plus important. Dès 1908, il parla des énormes possibilités et perspectives du cinéma, une fois qu'il sera entre les mains des masses populaires et des véritables créateurs de la culture. Lorsque cela se réalisa, Lénine déploya beaucoup de soins pour le cinéma en l'introduisant dans le système de l'éducation populaire, car il devinait déjà les possibilités d'éducation, de propagande et artistiques de cet art nouveau-né<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> GUARNER, José Luis: «El sueño romántico del arte total (Notas sobre las vanguardias soviéticas)», en *El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986*, op. cit., pp. 289-291.

<sup>95</sup> LARGO ALONSO, María Teresa: *La revolución rusa. La fábrica de una nueva sociedad*, Madrid, Libros de la Catarata, 2017, p. 163.

<sup>96</sup> JACKIEWICZ, Aleksander: «Sergej Ejzenstejn et son apport à la théorie du cinéma», en *Symposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, op. cit., sin páginas.

<sup>97</sup> YOURENEV, Rostislav: «Le cinéma soviétique en tant que phénomène», en *Symposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, op. cit., sin páginas.

Al cabo, el mismo Lenin fue objeto de diversas películas, entre las que destacamos *Octubre* (1928) de Serguei Eisenstein, *Tres cantos para Lenin* (1934) de Dziga Vértov y *Lenin en octubre* (1937) de Mikhail Romm. Como se ha recordado, no se filmaron películas sobre Lenin hasta después de su muerte, cosa que no sucedió con Stalin que así aumentó su popularidad y, lo que no es menos notable, el culto a su personalidad<sup>98</sup>. En líneas generales, podemos considerar que se trataba de enaltecer la figura de Lenin como líder y factótum de la Revolución, «la figura del héroe popular, indisolublemente ligado a las masas revolucionarias, apasionadamente comprometido, moralmente sano, la imagen de un hombre de acción de un nuevo tiempo»<sup>99</sup>.

Pues bien, gracias a la exaltación cinematográfica de Lenin se establecía, desde un punto de vista ideológico, un nexo o continuidad entre Marx, Engels y Lenin, los tres máximos referentes de la Revolución soviética, hasta el extremo de que todos los manuales escolares de la época se elaboraron con un enfoque marxista-leninista<sup>100</sup>. A todo esto, puede añadirse la apreciación que Ángel Pestaña obtuvo del uso del cine durante el viaje realizado en 1920 a la Unión Soviética, como representante de la CNT al Segundo Congreso de la Tercera Internacional. En el siguiente texto, Pestaña detalla la conversación que mantuvo con un interlocutor sobre el particular:

Las películas que exhibimos —añadió a demandas nuestras—, representan todas episodios de la lucha revolucionaria contra los blancos y los antiguos burgueses. Impresionamos así al campesino, y esto favorece la política comunista, mientras que debilita la de nuestros adversarios. Queremos llegar a lo más último del alma campesina, sustraerla a sus prejuicios y errores conduciéndola hacia el comunismo marxista<sup>101</sup>.

Desde su posición anarquista, Pestaña remarcaba que las películas pasaban previamente la censura del partido; que todos los films eran de proselitismo comunista, con lo que se habían eliminado las posibles consignas libertarias, y que, ideológicamente, todos aquellos medios de difusión observaban la más estricta ortodoxia marxista. Pero al margen de la carga ideológica de estos films, resulta evidente que «para los ciudadanos soviéticos el cine es el primero y fundamental almacén destinado al consumo masivo de la cultura»<sup>102</sup>. Como es de suponer, los especialistas también han insistido en la dimensión propagandística del cine

<sup>98</sup> HEREDERO, Carlos F.: «Cine soviético, 1928-1962. Del ocaso de las vanguardias al eclipse de primavera», en *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, op. cit., p. 309.

<sup>99</sup> *Lenin y el cine*, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 13.

<sup>100</sup> BARÓ QUERALT, Xavier: «El marxismo-leninismo en el aula (i): de los orígenes hasta la muerte de Stalin (1953)», *Temps d'Educació*, 57 (2019), pp. 241-256, y «El marxismo-leninismo en el aula (ii): la arterioesclerosis ideológica, de Jruschov a Gorbachov (1954-1990)», *Temps d'Educació*, 59 (2020), pp. 173-191.

<sup>101</sup> PESTAÑA, Ángel: *Setenta días en Rusia. Lo que yo vi*, Córdoba, Almuzara, 2018, p. 169.

<sup>102</sup> FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel: «El despertar del cine soviético», en *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, op. cit., p. 321.

soviético, en el marco general de la utilización de todas las instancias posibles para dar a conocer al público y convencer sobre la nueva realidad política. «Así, los bolcheviques se convirtieron en pioneros en el campo del adoctrinamiento de masas; muchas de sus innovaciones y aportaciones a la propaganda serían copiadas posteriormente por los nazis»<sup>103</sup>.

Dicho esto, no está de más destacar la obra de John Reed, *Diez días que estremecieron el mundo* (1919), que lleva una breve introducción de Lenin, una obra que ha influido sobre diversas generaciones, y que constituyó uno de los resortes para la propaganda soviética<sup>104</sup>. Por otra parte, conviene recordar que uno de los escenarios de la Revolución bolchevique, junto al Palacio de Invierno, durante aquellos días de octubre, fue el instituto de Smolny, un prestigioso centro para la formación de muchachas de Petrogrado de acuerdo con la tradición de la cultura francesa que predominaba en la Rusia zarista. En relación al libro de John Reed, Sean McMeekin ha escrito que se trata de «una mezcla de reportajes y propaganda que contó con la bendición del propio Lenin (autor de la introducción), en el que trazaba aduladores retratos de Trostki y Lenin (no de Stalin, a quien no le gustaba el libro)», y que «influyó sobre generaciones de lectores»<sup>105</sup>.

En realidad, el cine se sirvió de la obra de Reed para diversas «versiones cinematográficas basadas en esta obra, desde *Octubre* (1929) de Eisenstein, hasta *Reds* (1981) de Warren Beatty»<sup>106</sup>. En este último film, protagonizado y dirigido por el conocido actor, encarnaba el papel del periodista norteamericano John Reed, que muestra su simpatía por la Revolución soviética que, al son de *La Internacional*, reclamó hasta la saciedad, según una fórmula breve y concisa: «Todo el poder para los soviets»<sup>107</sup>. Antes de proceder a la filmación de la película, que obtuvo el Óscar a la mejor dirección (1981), Warren Beatty se entrevistó unos años antes (1971) con una serie de testigos de edad avanzada que habían tratado al matrimonio Reed, de modo que se considera el film como un drama histórico épico<sup>108</sup>.

En cualquier caso, los lazos entre la industria cinematográfica norteamericana y la soviética son bien conocidos. Todo parece indicar que una película como *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith, que fue un gran éxito «tanto en lo que se refiere al espectáculo, como a la narración y al lenguaje y a la economía, lo cual no es lo menos importante: el film costó alrededor de 100.000 dólares y

<sup>103</sup> FARRÉ, Rosa: «En el frente revolucionario del arte. Creación y experimento en la primera cultura soviética», en Andrade, Juan y Hernández Sánchez, Fernando (eds.): *1917. La Revolución rusa cien años después*, Madrid, Akal, 2017, p. 157.

<sup>104</sup> REED, John: *Diez días que estremecieron el mundo*, Madrid, Akal, 2011 (7.ª ed.).

<sup>105</sup> McMEEKIN, Sean: *Nueva historia de la Revolución Rusa*, Madrid, Taurus, 2017, p. 402.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>107</sup> SCHLÖGEL, Karl: *El siglo soviético. Arqueología de un mundo perdido*, op. cit., pp. 56-58; pp. 65-68 y pp. 70-71.

<sup>108</sup> CAPARRÓS LERA, José M.ª: «*Octubre y Rojos*: dos miradas sobre la Revolución, basadas en un mismo relato», en *Centenari de la Revolució Russa, 1917-2017*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, pp. 275-285.

recaudó al menos 50 millones»<sup>109</sup>, no pasó desapercibida a los directores soviéticos, especialmente en el caso de Serguei Eisenstein que admiró, aunque también criticó, no solo a Griffith, sino también a Chaplin. Como es sabido, Eisenstein — después de viajar por Europa durante un par de años — se trasladó a los Estados Unidos, estancia de la que ha quedado una crónica detallada<sup>110</sup>. Ello le permitió conocer de cerca los estudios de Hollywood, además de elogiar públicamente el trabajo de Chaplin, pese a considerar que utilizó un método infantil que encontró su punto álgido en *El gran dictador* (1936)<sup>111</sup>.

Con estos precedentes, es necesario hacer observar que las relaciones entre Hollywood y el cine soviético fueron relativamente fluidas en los primeros compases de la Revolución, ya que las autoridades soviéticas también deseaban potenciar la industria cinematográfica con la creación de grandes estudios. Si damos crédito a un especialista como Karl Schlögel, el cine revolucionario se inspiró en el estadounidense, hasta extremos insospechados, circunstancia que tampoco puede sorprender, puesto que los Estados Unidos constituían el referente industrial soviético<sup>112</sup>.

Por todo lo que acabamos de exponer se comprende que hubo un primer periodo de experimentación y ensayo, bajo el cobijo del *Proletkult*, un organismo creado en 1917 por Anatoli Lunacharsky y Aleksandr Bogdanov para fomentar la cultura proletaria y que fue liquidado en 1932, cuando el realismo socialista, «una doctrina estética, pero también sociopolítica», se impuso como filosofía oficial<sup>113</sup>. En relación al *Proletkult*, cabe señalar que se trataba de una iniciativa liderada por Aleksandr Bogdanov y que dependía del Comisariado del Pueblo para la Instrucción Pública (*Narkompros*), dirigido por Anatoli Lunacharski<sup>114</sup>. Todo indica que las tensiones en torno al *Proletkult* empezaron pronto, si atendemos a la información que Emma Goldman recoge en su libro sobre Rusia al indicar que ya en 1920 «dos de los principales padres adoptivos del Proletkult, Gorki y Lunacharski, me dijeron que aquello había sido un error»<sup>115</sup>. Por tanto, el *Proletkult* propició una vanguardia artística como la cinematográfica rusa, que coincidió en el tiempo con otras vanguardias históricas como el futurismo, el surrealismo y el expresionismo, con las que estableció vasos comunicantes, sobre todo con el futurismo italiano<sup>116</sup>. En este sentido, cabe indicar que recientemente se ha publicado una novela ambientada en 1927, cuando se cumplía el décimo aniversario de la Revolución, y que ha sido escrita por el colectivo italiano que responde al

<sup>109</sup> COSTA, Antonio: *Saber ver el cine*, op. cit., p. 71.

<sup>110</sup> MONTAGU, Ivor: *Con Eisenstein en Hollywood*, México, Ediciones Era, 1976.

<sup>111</sup> EISENSTEIN, Serguei: *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., pp. 208-211.

<sup>112</sup> SCHLÖGEL, Karl: *Terror y utopía. Moscú en 1937*, op. cit., p. 702.

<sup>113</sup> ROMAGUERA RAMIÓ, Joaquim y ALSINA Thevenet, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 183-181.

<sup>114</sup> FITZPATRICK, Sheila: *Lunacharski y la organización de la educación y de las artes (1917-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.

<sup>115</sup> GOLDMAN, Emma: *Mi desilusión en Rusia*, Barcelona, El Viejo Topo, 2019, p. 260.

<sup>116</sup> COSTA, Antonio: *Saber ver el cine*, op. cit., pp. 82-90.

nombre de Wu Ming, que significa «sin nombre», que se centra en la figura de Alexander Bogdanov, autor de la novela de ciencia ficción *Estrella roja* (1908)<sup>117</sup>.

Por consiguiente, el cine soviético —como el arte en general— se vio forzado a abandonar la etapa de libre creación artística para entrar de pleno en el intervencionismo estatal, una circunstancia que tampoco pasó desapercibida a Emma Goldman, que señaló que cuando conoció a Lunacharski era más artista que político, aspecto que fue cambiando con el paso del tiempo hasta convertirse en un engranaje más del Partido<sup>118</sup>. Sin duda, las cosas fueron diferentes con el fin del *Proletkult*, que desde los primeros momentos de la Revolución y hasta 1932 había cobijado no sin tirantezas las experiencias estéticas. Lo cierto es que, a partir de entonces, se convocaron reuniones y congresos «para unificar y tutelar las demás disciplinas artísticas»<sup>119</sup>. Por lo dicho hasta ahora, y si hacemos caso a las opiniones de Georg Lukács, el realismo socialista bajo el estalinismo se convirtió en un «naturalismo de época»<sup>120</sup>.

A grandes trazos, cuando los estudiosos se han acercado a la educación soviética han detectado dos fases bien diferenciadas. Una primera que corresponde a la etapa leninista y primeros compases estalinistas hasta hacerse con el poder absoluto en 1929, después de la eliminación de Trotsky, que al haber caído en desgracia desapareció de las imágenes de *Octubre* (1927). En este momento predominó la libre iniciativa, con ensayos pedagógicos y estéticos en la línea del formalismo experimental, lo cual dio una gran libertad de acción para el desarrollo de la creatividad estética, a pesar del intervencionismo y de la burocracia estatal. Después siguió la época de reacción estalinista, sobre todo al coincidir con el primer plan quinquenal (1928-1932), que ha sido considerado como el periodo de la gran ruptura, cuando se implantó una ideología de Estado, simbolizada en el ámbito estético por el realismo socialista que deseaba canalizar la estética a través del cedazo del pensamiento único.

Los bolcheviques consideraban que la educación era la clave para la creación de una nueva sociedad. Por medio de las escuelas y ligas comunistas para niños y jóvenes (los Pioneros y el Komsomol), procuraban adoctrinar a la generación siguiente, instaurando en ella el nuevo estilo de vida colectivo<sup>121</sup>.

Como no podía ser de otra manera, y en consonancia con el principio de la colectividad, los directores soviéticos —y muy especialmente Sergei Eisenstein— recurrieron a diferentes momentos de la historia de Rusia para filmar películas

<sup>117</sup> MING, Wu: *Proletkult*, Manresa, Tigre de paper, 2020.

<sup>118</sup> GOLDMAN, Emma: *Mi desilusión en Rusia*, op. cit., p. 266.

<sup>119</sup> TODOROV, Tzvetan: *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos 1917-1941*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 92.

<sup>120</sup> HOLZ, Hans Heinz; KÖFLER, Leo y ABENTRODTH, Wolfgang: *Conversaciones con Lukács*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 48.

<sup>121</sup> FIGES, Orlando: *Los que susurran. La represión en la Rusia de Stalin*, Barcelona, Edhasa, 2009, p. 68.

como *El Acorazado Potemkin* (1925), *Alexander Nevski* (1938) e, incluso, *Iván el terrible* (1944-1958), que no agradó a Stalin, pero sí que mereció el elogio de Chaplin que vio la película después de la Segunda Guerra Mundial hasta el punto de considerarla «la cumbre de todas las películas históricas»<sup>122</sup>. Resulta claro, pues, que la historia revivida a través del cine se convirtió en uno de los recursos más destacados de la pedagogía visual soviética, que a través de determinados acontecimientos —ya se tratase de la Revolución de 1905 en *El acorazado Potemkin* o las heroicidades de *Chapaiev* en la Guerra Civil rusa (1917-1923)— desarrollaba una especie de dialéctica entre dos mundos, el caduco y decrepito, anterior a la Revolución, que ponía de relieve las injusticias sociales, y el deseado según la lógica del materialismo histórico, con la mirada puesta en el ideal comunista, que abría un horizonte inmanente, sin trascendencia religiosa alguna, con la esperanza mesiánica de un mundo fraterno e internacionalista de carácter multinacional. De alguna manera, el cine se convirtió en un vehículo de propaganda, pero no solo eso, porque Luigi Chiarini —destacado cineasta italiano— no dudó en considerarlo el quinto poder, que completaba el cuarto atribuido a la prensa, que así se añadían a la división de los tres poderes establecida por Montesquieu<sup>123</sup>.

Parece evidente que estas películas respondían a los esquemas estalinistas de manera que en *Lenin en octubre* (1937), al cumplirse el vigésimo aniversario de la Revolución, Zinóviev y Kámenev —víctimas del terror estalinista el 1936— son tildados de traidores, mientras Trotsky no es ni mencionado. A través de los fotogramas de la película quedaba claro que los bolcheviques eran la única fuerza capaz de llevar a cabo la revolución, de poner fin al capitalismo, con lo que los eseristas del Partido Social-Revolucionario y los mencheviques del sector moderado del Partido Obrero Socialdemócrata quedaban desautorizados al ser superados por la mayoría bolchevique. Téngase en cuenta que Lenin consideró después de la Revolución de 1905 a los elementos socialdemócratas como coaligados, aunque no dejó de ejercer la crítica según la táctica de «aliados más crítica»<sup>124</sup>. Para Georg Lukács esta táctica no fue observada por Stalin, que no se limitó a criticar a sus compañeros, sino que los eliminó en el periodo de terror con las consabidas purgas (1937).

Por extensión, el cine soviético, que, como se ha puesto de manifiesto en diversas ocasiones —sucedió en el Simposio que tuvo lugar en Varna (Bulgaria) en 1977—, siguió a pie juntillas la dinámica de la lucha de clases de acuerdo con una concepción revolucionaria de la historia, según la filosofía del materialismo histórico (Ísmat). En esta dirección, Rostislav Yourenev en su trabajo «Le cinéma soviétique en tant que phénomène», expuesto en el Simposio de Varna (1977), puso de relieve la influencia de Máximo Gorki en la génesis del realismo socialista que surgió de la confluencia de diversos factores como la cultura artística rusa, el

<sup>122</sup> CHAPLIN, Charles: *Historia de mi vida*, Madrid, Taurus, 1965, p. 312.

<sup>123</sup> CHIARINI, Luigi: *Cinema, quinto poder*, Madrid, Taurus, 1963.

<sup>124</sup> HOLZ, Hans Heinz; KOFLER, Leo y ABENTRODTH, Wolfgang: *Conversaciones con Lukács*, *op. cit.*, p. 131.

romanticismo revolucionario, el optimismo histórico y el reconocimiento de la realidad multinacional. «Née de l'évolution de la culture artistique russe, la méthode du réalisme socialiste est née en tant que méthode internationale, en tant que méthode des artistes progressistes de différents pays»<sup>125</sup>.

Merece la pena resaltar que, en este contexto, *Chapaiev* (1934) se convirtió en el gran acontecimiento fílmico, basado en la novela de Dimitri Fumarov, publicada en 1923, que era el comisario político que le acompañaba en torno al líder del comandante del Ejército Rojo que falleció en 1919 en un enfrentamiento con las tropas blancas que se oponían al comunismo<sup>126</sup>. Del mismo modo, conviene destacar que Marc Ferro no dudó en considerar este film de ideología estalinista<sup>127</sup>. Por otra parte, Chapaiev aparece como una persona analfabeta hasta la llegada de la Revolución, de alguien que se ha hecho a sí mismo, que no ha pasado por ninguna academia militar. Además, la presencia femenina queda focalizada en el personaje de Ana, una joven comunista que después de aprender a hacer funcionar una ametralladora dispara contra el enemigo, por lo que las mujeres soviéticas podían participar activamente en la lucha armada, algo que los fascistas nunca aceptaron. Debemos añadir que la película acaba con la muerte de Chapaiev y su leal lugarteniente Petka en un río, cuando huían de los blancos, y así resulta inviable el amor entre Ana y Petka, una pareja de jóvenes soldados que supeditan sus sentimientos a la causa comunista.

Por eso, la cinematografía soviética siguió las indicaciones del realismo socialista, de modo que se alejó de los postulados idealistas, burgueses y psicológicos de los personajes, lo cual puede explicar la crítica de Eisenstein a las técnicas que Stanislavsky enseñaba al enfatizar el protagonismo del actor en detrimento del contexto histórico-social. En su lugar se impusieron, como el mismo Eisenstein indicaba en 1934, los planteamientos sociales e históricos, sobre la base de «no “de vuelta a la historia”, sino “con la historia por delante”»<sup>128</sup>. Por este motivo, el pasado no se limitaba a ser un simple modelo a imitar, ya que la cinematografía soviética lo interpretaba de un modo más radical, puesto que debía ser el germen que alentara y promoviera un futuro revolucionario. No es casual la fijación del realismo socialista, ya que esta estética propiciaba una «remodelación ideológica y la educación del pueblo en el espíritu del socialismo»<sup>129</sup>. Con estos supuestos, se debía profundizar en los aspectos vitales de las experiencias cotidianas, a la vez que se exaltaba el protagonismo de los héroes, ya fuesen figuras históricas o bien los trabajadores comprometidos con la causa revolucionaria.

<sup>125</sup> YOURENEV, Rostislav: «Le cinéma soviétique en tant que phénomène», en *Simposium. L'influence du cinéma soviétique muet sur le cinéma mondial*, op. cit., sin página.

<sup>126</sup> FURMANOV, Dimitri: *Tchapayef*, Barcelona, Picazo, 1973.

<sup>127</sup> FERRO, Marc: «L'ideologie stalinienne au travers d'un film "Tchapaev"», *Cinéma et histoire*, op. cit., pp. 82-102.

<sup>128</sup> EISENSTEIN, Serguei: *La forma del cine*, México, Siglo Veintiuno editores, 2017, p. 115.

<sup>129</sup> HEREDERO, Carlos F.: «Cine soviético, 1928-1962. Del ocazo de las vanguardias al eclipse de primavera», en *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, op. cit., p. 308.

En verdad, el realismo socialista se substanció como doctrina oficial del régimen a raíz del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, que tuvo lugar en el verano de 1934, bajo la presidencia de Gorki y las indicaciones de Stalin, cuando el *Proletkult* ya había desaparecido. Tampoco se puede pasar por alto que la llegada del cine sonoro favoreció el carácter realista de la cinematografía, ya que «el sonido empujaba al cine hacia un mayor realismo y hacía más difícil el lenguaje imaginativo, metafórico, que había caracterizado al cine mudo»<sup>130</sup>. Precisamente, con relación al lenguaje en aquel congreso de 1934 Eisenstein presentó una ponencia sobre «El lenguaje fílmico», en la que denunció la «falta de cultura en la dicción fundamentalmente cinematográfica que podemos observar hoy en la pantalla»<sup>131</sup>. En aquella intervención, Eisenstein denunciaba el «analfabetismo en la dicción», a la vez que reclamaba una cultura del lenguaje fílmico que resaltase la importancia del montaje.

Pero a pesar de la sujeción de Eisenstein al realismo socialista, para tratadistas como Tzvetan Todorov su implantación comportó una contrarrevolución que dejó su huella en músicos como Dimitri Shostakóvich y escritores como Vladimir Mayakovsky, sin olvidar la cinematografía de Eisenstein, que fue recriminado por el mismo Stalin<sup>132</sup>. En este sentido, el suicidio en 1930 de Mayakovsky puede marcar este punto de inflexión entre la fase de libertad creativa y el establecimiento de una estética oficial, que algunos autores han identificado como el ocaso de las vanguardias<sup>133</sup>. Y ello más todavía si tenemos en cuenta que Mayakovsky había sido partidario de la Revolución, colaborador con Ródchenko en empresas publicitarias, divulgador y propagandista de las ideas revolucionarias y uno de los editores de la revista *LEF* (Frente de Izquierda de las Artes), en que colaboraron —entre otros— Eisenstein y Vértov. En realidad, Eisenstein reconoció que esta revista, bajo el rótulo genérico de ser un frente izquierdista del arte, reunía «los temperamentos más diversos, las culturas más dispares, las razones de actuar más opuestas, en un programa común de guerra del arte»<sup>134</sup>. Precisamente en sus páginas, Eisenstein publicó en 1923 el artículo sobre «El montaje de atracciones» con relación a la línea teatral del Proletkult, en que después de referirse a la representación de *El mejicano*, sobre un cuento de Jack London, dejó constancia de la posición en la que debía situar al espectador teatral hacia la dirección deseada<sup>135</sup>.

Después de su paso por el teatro, Eisenstein se dedicó al cine, arte que para él se centraba más en el montaje que no en el rodaje de planos, pero que por encima de los aspectos técnicos poseía una inequívoca dimensión pedagógica, tal como

<sup>130</sup> ROMAGUERA RAMIÓ, Joaquim y ALSINA THEVENET, Homero (eds.): *Textos y manifiestos del cine*, op. cit., p. 187.

<sup>131</sup> EISENSTEIN, Serguei: *La forma del cine*, op. cit., p. 103.

<sup>132</sup> TODOROV, Tzvetan: «Eisenstein. El que gana pierde», en *El triunfo del artista. La Revolución y los artistas rusos 1917-1941*, op. cit., pp. 98-103.

<sup>133</sup> VILLEGAS, Sonia: «La influencia de futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS», op. cit., pp. 13-28.

<sup>134</sup> EISENSTEIN, Serguei: *Reflexiones de un cineasta*, op. cit., p. 45.

<sup>135</sup> *Ibidem*, pp. 217-220.

manifestó en el inicio de la conferencia que dictó en la Sorbona el 7 de febrero de 1930: «Debo comenzar diciendo que el objeto de nuestro cine no es el de constituir un pasatiempo agradable ni una distracción. Para nosotros el cine es siempre una cosa muy seria que tiene una razón de ser instructiva y cultural»<sup>136</sup>.

Basta recordar que el cine también experimentó el control de las autoridades, bajo la dirección de Boris Shumiatski, que visitó Hollywood y deseaba construir unos estudios similares en Odesa a fin de evitar la influencia de la filmografía extranjera. Fue entonces cuando Boris Shumiatski se convirtió en el «celoso guardián de la ortodoxia oficial y responsable, posteriormente, de la prohibición que impediría a Eisenstein acabar el rodaje de *La pradera de Bezbin* (1935-1937)»<sup>137</sup>. Paradójicamente Shumiatski fue víctima del terror estalinista el año 1938, acusado de sabotear la industria cinematográfica, si bien con Jruschov fue rehabilitado.

Todo ello significa que el cine soviético, como el resto de las artes, vivió unos primeros momentos de ensayo y experimentación, aunque a partir de la década de los años treinta se vio obligado a observar los principios del realismo socialista. Así, el cine adquirió una dimensión dialéctica y social, «agitando las contradicciones en la mente del espectador», hasta el punto de que según Eisenstein se debía perfilar una «forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; se construirá una síntesis de la militancia de ciencia, arte y de clase»<sup>138</sup>.

## 5. A modo de conclusión

Es hora de poner fin a esta revisión del primer cine soviético, que para algunos se limitó a la propaganda ideológica, pero que, sin desdeñar su carga política, se presentaba como una arma intelectual y artística para agitar al pueblo a través de programas de educación de masas. Hemos visto como Lenin potenció el cine en un contexto más amplio, ya que la Revolución soviética recurrió a la pedagogía visual (fotografía, fotomontaje, documental, películas) para ilustrar a extensos sectores sociales iletrados, a los cuales había de dirigir campañas de agitación y propaganda. En último término, todas estas iniciativas se ponían al servicio de la educación de masas que presentaban elevados índices de analfabetismo, y así la lucha para combatirlo se convirtió en una de las grandes empresas del comunismo. En el fondo, se perseguía pregonar y difundir una nueva concepción antropológica, la imagen de un «nuevo hombre» alejado de la visión burguesa, con vocación socialista y colectivista, en sintonía con los postulados comunistas que debían responder a la lógica marxista-leninista, basada en una filosofía materialista que enfatizaba la importancia de la lucha de clases, sin orillar la necesidad

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>137</sup> HEREDERO, Carlos F.: «Cine soviético, 1928-1962. Del ocaso de las vanguardias al eclipse de primavera», en *El cine soviético de todos los tiempos: 1924-1986*, op. cit., p. 307.

<sup>138</sup> EISENSTEIN, Serguei: *La forma del cine*, op. cit., pp. 49 y 81.

de una nueva conciencia internacionalista que debía impulsar la fraternidad entre los pueblos.

Digamos de paso que la aparición del cine —el arte por antonomasia del siglo pasado— puede ser vista como un signo de modernidad que coincidió con la revolución intelectual que se dio bajo los auspicios del *Proletkult*, un organismo que funcionó autónomamente hasta que fue liquidado en 1932, cuando justamente se impuso el realismo socialista como doctrina oficial. En otras palabras: el periodo comprendido entre 1917 y 1932 puede ser visto como una época de ensayo y experimentación, que gradualmente quedó limitada por las nuevas orientaciones culturales que imponía el realismo socialista que se opuso a cualquier tentación formalista. Siendo esto así, hay que distinguir entre el documental y el cine con argumento, como dos instancias complementarias. Resulta evidente que los documentales contribuyeron a la divulgación del conocimiento científico y de los ideales de modernidad, hasta el extremo de que la URSS se convirtió en un punto de referencia, incluso para aquellos que no compartían su ideología en el contexto del movimiento de la Escuela Nueva. Téngase en cuenta que en muchos films soviéticos se incluían imágenes —*Tres cantos a Lenin* (1934) es una buena muestra de lo que decimos— sobre campañas de alfabetización. De idéntico modo, los documentales de aquella época transmitían la imagen del aprendizaje de la lecto-escritura, una herramienta que también se utilizaba para rendir culto a los dirigentes —primero a Lenin, más tarde a Stalin— y canalizar la ideología comunista que debía calar en el público que concurría a las proyecciones cinematográficas. Dicho de otra manera: el cine se convertía en un aliado de la lectura, con lo que no sorprenden los grandes logros de la URSS en el campo de la alfabetización.

Con esto a la vista, no es de extrañar que a mediados de la década de los cincuenta —cuando la URSS se adelantó a los Estados Unidos con el lanzamiento del Sputnik el 4 de octubre de 1957— el analfabetismo se hubiera reducido a un tres por ciento, lo cual representaba uno de los grandes éxitos del régimen soviético. En aquella ocasión, cuando los soviéticos habían avanzado tecnológicamente a los norteamericanos en plena Guerra Fría, la URSS editó un folleto ilustrado con el título *Education in the USSR at the Universal International exhibition of Brussels*, en que se ofrecía un elenco de la organización del sistema educativo soviético, de las organizaciones juveniles (Pioneros, Komsomol) y de los aspectos más significativos de la pedagogía soviética (ciencias naturales, enseñanzas científicas, fomento de las ingenierías, educación física, deportes, etc.)<sup>139</sup>.

Al año siguiente, en 1959, se iniciaba la Revolución cubana y el cine soviético de primera hora influyó en Latinoamérica, con especial énfasis en los documentales sobre los sábados comunistas, a fin de fomentar el trabajo adicional y voluntario. Está claro que el nuevo cine latinoamericano con autores de referencia como Tomás Gutiérrez Alea y Patricio Guzmán, entre otros, debe mucho a los pri-

<sup>139</sup> *Education in the USSR at the Universal International exhibition of Brussels*, Brussels, USSR Section at the Universal and International Exhibition of Brussels, 1958 (se trata de un folleto ilustrado de 64 páginas).

meros pasos del cine soviético, a pesar de que se realizara mayoritariamente sin sonido. Del mismo modo que la Revolución de 1917 marcó un punto de partida para una nueva era, el cine latinoamericano —a la sombra de grandes directores como Vértov y Eisenstein, pero no únicamente ellos dos— fraguó un cine militante que luchaba por la liberación de unos pueblos oprimidos, según el lenguaje de Paulo Freire. De hecho, no se puede explicar la aparición de aquel nuevo cine latinoamericano sin su lucha contra el colonialismo económico e ideológico, en línea con la irrupción de corrientes neomarxistas que promovían —como en los primeros momentos de la Revolución soviética (1917)— la educación de masas desde la perspectiva de una conciencia social y colectiva deseosa de transformar la sociedad.