

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Campesinos en celuloide. Reflexiones en torno a la construcción de identidades agrarias a través del cine ruso y soviético.

Topasso, Hernán (UBA).

Cita:

Topasso, Hernán (UBA). (2007). *Campesinos en celuloide. Reflexiones en torno a la construcción de identidades agrarias a través del cine ruso y soviético. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/860>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007

Título: Campesinos en celuloide. Reflexiones en torno a la construcción de identidades agrarias a través del cine ruso y soviético.

Mesa Temática Abierta N° 93: ESTUDIOS DE RUSIA Y DE EUROPA CENTRAL, ORIENTAL Y BALCÁNICA

Universidad, Facultad y Dependencia: **Universidad de Buenos Aires**

Autor: Topasso, Hernán
Charlone 1651, Pb. Dto "A", 4553-1218.
htopasso@yahoo.com.ar

Campesinos en celuloide

Reflexiones en torno a la construcción de identidades agrarias
a través del cine ruso y soviético



Hernán Topasso

“El análisis presentado en *El Capital* no da, pues razones, ni en pro ni en contra de la vitalidad de la comuna rural, pero el estudio especial que de ella he hecho, y cuyos materiales he buscado en las fuentes originales, me ha convencido de que esta comuna es el punto de apoyo de la regeneración social en Rusia...”¹

KARL MARX

“Mi padre, un campesino ruso. Mi abuelo, un campesino. Mi bisabuelo, un campesino. Yo soy un campesino por la sangre.”²

ALEXANDER MEDVEDKIN

Entiendo que una de las grandes disyuntivas que planteó el advenimiento de la modernidad en una situación periférica como la rusa invita a poner el foco en sus particularidades. Ese desgarramiento que produce el desafío de una modernidad que se presenta como urbana y fabril se ve acentuado por un contexto básicamente rural y campesino. En el momento de la emancipación de 1861, el 90% de la población total de Rusia era campesina y sabemos que el proceso no liberó mano de obra sino que, por distintos motivos, terminó por reforzar la forma comunal. Producto de la emancipación, entonces, nos encontramos con incipientes distinciones de clase: una minoría propietaria beneficiada que logra colocar sus posesiones sobre una base capitalista, y una mayoría que estaba en condiciones menos favorables y que la misma reforma terminó hundiendo en deudas y en nuevas formas de explotación.

En el plano de las ideas, si pensamos que uno de los grandes cambios que plantea el desafío de la modernidad pasa por la disolución de los lazos comunitarios, entonces hay un interrogante que se aparece como central: ¿qué lugar ocupa el campesino y la comuna agraria en una Rusia que quiere ser moderna? Creemos que es un interrogante que atravesó corrientes filosóficas y políticas y que generó debates muy interesantes a la vez que una suerte de “redescubrimiento” de la comuna rusa. Chernyshevsky lo resolvió pensando a las formas de propiedad comunal en términos progresivos³. Pero el debate no quedó circunscrito a las tempranas discusiones entre eslavófilos y occidentalistas. Quizás el intercambio más interesante lo encontremos en el seno mismo del pensamiento socialista. Hablamos de la disputa entre “narodniks” y “marxistas” y la interesantísima intervención de Marx en su correspondencia con Vera Zasúlich. Curiosamente, Marx ensaya una respuesta de tono similar a aquella de Chernyshevsky. En su esquema, Marx también pensó a la comuna como forma progresiva ubicándola en la base misma de la transición al socialismo en Rusia. En definitiva, creemos que estamos ante una discusión que no termina de saldarse y reaparece continuamente antes y después del 17⁴. Los trabajos de los agrónomos y la preocupación de Chayanov por develar los secretos y especificidades de la comuna contrastan con esa suerte de “solución final” que resultó ser la colectivización forzosa. Si las discusiones que giraban en torno al campesino y la comuna agraria los colocaban, por un lado como reliquias del pasado condenados a desaparecer (sujeto reaccionario) y por otro, como una posible vía de transición

¹Karl Marx a Vera Zasúlich en Karl Marx; Friedrich Engels: *Escritos sobre Rusia II. El porvenir de la comuna rusa* (México 1980), p 60-61

²Entrevista a Alexander Medvedkin en el film de Chris Marker, *El Ultimo Bolchevique*, (1992).

³“De modo que la propiedad comunal es necesaria no sólo para el bienestar de la clase agrícola sino para el progreso de la agricultura misma.” Nikolai Chernyshevsky, “Crítica de los prejuicios filosóficos contra la propiedad comunal”, en *El Marx tardío y la vía rusa*, ed. por Teodor Shanin, (Madrid, 1983), pp. 238.

⁴Para Kagarlitsky, el marxismo representó en Rusia la consolidación de la hegemonía occidentalista al interior de la intelligentsia rusa. “Los bolcheviques- dice Kagarlitsky- interpretaban al marxismo, en cierto sentido, como la ideología del a modernización y la europeización”. Boris Kagarlitsky, *Los intelectuales y el estado soviético, de 1917 al presente*, (Buenos Aires, 2005), pp. 44, 64.

directa hacia el socialismo (sujeto revolucionario), con la colectivización desde arriba el debate aparece clausurado por Stalin⁵.

A fines de la década del veinte y principios del treinta, se producen una serie de films que abordan la cuestión agraria. Resulta curioso que esto se de prácticamente en paralelo con la colectivización. Unos sucesos interesantes dan cuenta de lo delicado que resulta el tema para las autoridades. Los problemas de Eisenstein con la censura son sintomáticos: *La Línea General* es fuertemente atacada mientras que ni siquiera logra finalizar *La pradera de Bezhin*. Eisenstein debe autohumillarse públicamente explicando sus “errores”. *La Tierra* de Dovzhenko al igual que *Un simple incidente* de Vsevolod Pudovkin⁶ resultaron atacadas por la burocracia. Pero fue probablemente Alexander Medvedkin quien abordó más sistemáticamente la cuestión agraria en sus films. Y sus trabajos no estuvieron exentos de la crítica oficial. En este trabajo quisiéramos establecer si esta serie de films -y la reacción que provocaron- se pueden enmarcar en aquella (larga) polémica en torno a lo que Shanin denomina la “clase incómoda” en Rusia. También será una oportunidad para evaluar en qué medida operó el cine en la cristalización de esa suerte de “versión oficial” en que se convirtió la política agraria stalinista. Por un lado intentaremos reconocer qué tipo de asociaciones se recrean alrededor del campesino (y el kulak) y de la relación campo – ciudad. Pero también resultará interesante constatar cómo se filtran “herejías” que traerán serios problemas a los directores. Pensar en el modo de consolidación de este tipo de asociaciones e identidades nos permitirá revisar la compleja relación entre cine, historia⁷ y modernidad.

Cuando 14 de Mayo de 1896 dos operadores de la casa *Lumière* se aprestaban a registrar la ceremonia de coronación de Nicolás II sólo pensaban en imprimir los primeros metros de fílmico en tierra rusa, deslumbrar al Zar y vender muchos equipos. Pero unos días después serían testigos de un hecho inesperado. El 17 a la mañana, Doublier y Moisson, se instalaron en el llano de Jodinka para filmar el banquete popular con el que Nicolás II se presentaría ante el pueblo ruso. Medio millón de personas esperaban atentas hasta que una estampida desencadenó la tragedia. Se calcula que hubo unos 5000 muertos pero nada de ello reflejaron los periódicos. Los operadores *Lumière*, pioneros del cine en Rusia, fueron también los primeros en sufrir la censura oficial. Los rollos, que contenían el registro de los sucesos, fueron confiscados por la policía del Zar. Visto en perspectiva parece premonitorio. Los intentos de control estatal sobre el contenido de las cintas cinematográficas serán una constante en la historia del cine ruso y soviético.

⁵ Las formas comunitarias tradicionales como la *obshchina* y el *mir* fueron disueltas por decreto el 30 de Junio de 1930 y sus funciones asumidas por las granjas colectivas o los soviets rurales. Alec Nove, *Historia económica de la Unión Soviética*, (Madrid, 1973), p. 180.

⁶ Lamentablemente no hemos podido incorporar la película en nuestro análisis por no encontrar copia disponible en Argentina.

⁷ Sobre las discusiones en torno a la importancia del análisis del cine y su relación con la historia, referimos a los textos de Marc Ferro, Robert Rosenstone y Pierre Sorlin. Adherimos al enfoque de Pierre Sorlin para quién los films revelan un mundo, no cómo es sino como se le comprende en una época determinada: “la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente posa la mirada.” Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana* (México, 1985), p28. Nos interesa aquí el cine como fuente de la historia, esto es, como reflejo (complejo, mediado, no necesariamente transparente) de las mentalidades contemporáneas. Ver Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona, 1995) y Robert A. Rosenstone *El pasado en imágenes* (Barcelona, 1997).

Fue a partir de entonces que varias firmas, principalmente las francesas *Lumière*, *Pathé* y *Gaumont* entraron en territorio ruso para exhibir películas y vender equipos. Poco a poco fueron alejándose del espacio urbano para adentrarse en las aldeas rurales. La relación entre el cine y el campo ruso ha sido siempre compleja. Por un lado las firmas buscaban acaparar el mercado de las ferias campesinas para proyectar sus films. Por otro lado el registro de escenas de la vida rural resultaba un gran atractivo cuando eran proyectadas en las ciudades y en el resto de Europa. La primera película rusa del catálogo *Pathé* (*Los cosacos del Don* – 1908), consistía en acrobacias de equitación y secuencias que reflejaban aspectos de la vida rural⁸. Tolstoi mismo se mostró muy interesado en registrar la realidad Rusa a través del cinematógrafo. Desde Yasnaya Polyana, Lev Nikolaievich pensaba en retratar en fílmico el modo de vida campesino...

La revolución de octubre supuso grandes cambios en el incipiente cine ruso. Muchos artistas, formados al calor del proceso intentarían combinar el legado de las vanguardias estéticas con una nueva sensibilidad social. Ese fue el caso de Sergei Eisenstein, vinculado al *Proletkult* y a la escuela de Meyerhold. Pero bien pronto esa mentalidad exploratoria chocaría con la consolidación de lo que Boris Kagarlitsky denomina “estadocracia”⁹.

LA LÍNEA GENERAL (LO NUEVO Y LO VIEJO)

Cuando allá por 1926 Sergei Eisenstein y Grigori Alexandrov se propusieron registrar en un film los lineamientos del XIV Congreso del partido para la colectivización agraria, estaban sintonizando con una demanda estatal en relación a la creación artística. Ya para mediados de los años veinte las formas de arte experimental empezaban a tornarse sospechosas y la línea oficial sugería que los artistas orientasen sus obras hacia un “contenido reconocible en nombre de la agitación, la propaganda o la educación”¹⁰.

La Línea General, como muchos otros proyectos de Eisenstein, sufrió algunos cambios entre su concepción inicial (1926) y su estreno (1929)¹¹. La idea central era reflejar la posición del partido en relación a la política agraria. Y en aquel momento los esfuerzos oficiales estaban orientados a fomentar en las aldeas la creación de cooperativas agrarias en *forma voluntaria*. En líneas generales entonces, la película retrata una situación agraria acorde con la línea política del XIV Congreso que propugnaba por una vía gradual de colectivización voluntaria. Y también se ajusta a las directivas sugeridas a los artistas: películas “comprensibles”¹² para las masas y que celebren los logros de la gente común. Si bien la película fue inicialmente aceptada, a principios de 1929 Stalin exigió algunos cambios. Durante tres años transcurridos entre la concepción del proyecto y su finalización, la orientación de la política agraria había sufrido cambios drásticos en línea con el nuevo balance de fuerzas al interior del partido. Stalin se había impuesto y junto con él se imponía la línea de la colectivización forzosa. Fue Stalin mismo quien hizo llamar a los responsables del

⁸ Jay Leyda, *Kino. Historia del film ruso y soviético*, (Buenos Aires, 1965), p. 21.

⁹ Boris Kagarlitsky, Op. Cit., pp. 104 -113.

¹⁰ David Bordwell, *El cine de Eisenstein*, (Barcelona, 1999), p. 24.

¹¹ El proyecto se aplazó porque el director reorientó sus energías en la realización del film *Octubre* que debía proyectarse durante los festejos con motivo del décimo aniversario de la Revolución.

¹² Un experimentador nato como Eisenstein convirtió las limitaciones estéticas en un desafío. Cuenta Tissé, camarógrafo del film: “En esta película resolvimos dejar de lado todos los trucos de cámara y utilizar métodos simples de filmación directa, con la más severa atención a la composición de cada toma” Eduard Tissé, citado en Jay Leyda, Op. Cit. p. 325.

film y les “sugirió” añadir imágenes de una granja colectiva cercana a Rostov¹³. Finalmente la película se comenzó a distribuir recién en octubre con la intención de hacerla coincidir con el “día de la colectivización”.

El argumento central del film condensa los esfuerzos de una mujer campesina (María Lapkina) que anima a sus compañeros a formar una cooperativa y mecanizar los procesos de producción agrarios. Casi un movimiento disonante: mientras en el campo comenzaba la violencia, la película retrataba con maestría una forma idílica de colectivización voluntaria. Los tractores aún escaseaban y, como vimos, las cooperativas voluntarias no fueron el camino. La transición se haría en forma rápida, por medios violentos y sería dirigida desde arriba. Pero estudiemos el film con mayor detalle.

“100 Millones de analfabetos, ignorantes, retrasados, de campesinos atrasados nos dejó en herencia el viejo régimen. Un período de extrema pobreza... Incluso hoy, en la época actual...”, indica un rótulo al comienzo del film. Luego vemos una nube que se corre y se iluminan chozas precarias denotando pobreza y atraso, división y parcelamientos. “De esta forma se arruinan y empobrecen las haciendas”. La primera imagen que nos llevamos del campo ruso no colectivizado es la de escasez y división. Los campesinos parecen desplegar su conciencia en la producción individual. Tomemos esta idea provisoria: en el film la forma comunal de producción agraria se ha esfumado de la tradición del campesino ruso.



La división de la propiedad en el campo

Hay una notable utilización del contraste a lo largo del film. El *kulak*, siempre obeso, contrasta con el pequeño campesino, demacrado y esforzado que trabaja la tierra con medios precarios. Esa es la representación del campo soviético antes de la súbita aparición del proyecto cooperativista que encarna la heroína. “IMPOSIBLE!- dice María, no se puede vivir separados! No podemos vivir sólo para subsistir.” Los campesinos ríen... pero el partido la apoya (notemos, recién aquí entra en juego el partido). Así comienza a funcionar en forma voluntaria la Cooperativa lechera “El camino de Octubre”. A este proyecto se oponen dos enemigos muy claramente tipificados, la *burocracia* y los *kulaks*. El arquetipo del *kulak*, obeso y apático, no sólo se recrea a partir de la expresividad de los actores. Eisenstein se vale de la profundidad de campo y del contraste permanente con María Lapkina¹⁴. El otro gran enemigo, el burócrata, también aparece con un tratamiento estético que viene a cristalizar el estereotipo. Deformado por el gran angular, el burócrata aparece detrás del escritorio y oculto tras una maraña de papeles y gigantescas máquinas de escribir.

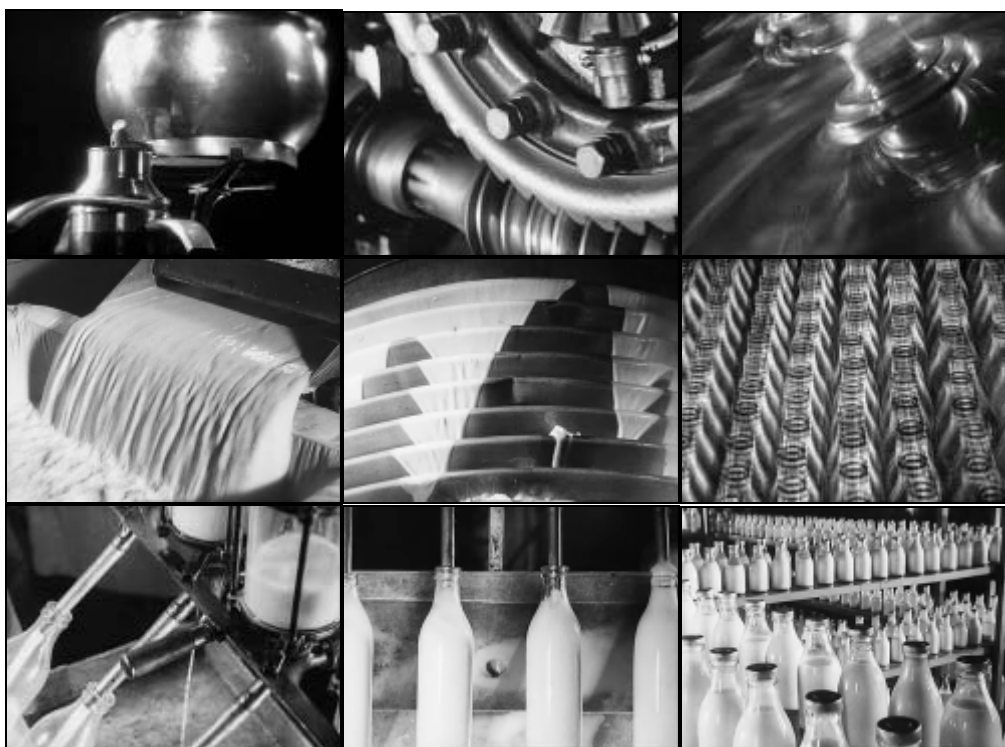
¹³ David Bordwell, Op. Cit. p. 35.

¹⁴ Como bien apunta Bordwell “muchos de los contrastes de lo viejo y lo nuevo se plasman en secuencias paralelas que exponen la situación de Marfa.” David Bordwell, Op. Cit., p. 127.



Los campesinos y el kulak

Otra serie de contrastes interesantes dan la pauta de lo nuevo y lo viejo. Cuando habla el agrónomo, los campesinos no lo apoyan. Ante la sequía los ortodoxos oran por la lluvia. Mientras se suceden aquellas escenas (que delatan un latente primitivismo agrario) de pronto se asoma el rostro de la modernidad encarnada en la cooperativa desnatadora. Mecanización, acero y brillo contrastan con la mirada atónita de los campesinos. Así aumentan progresivamente los miembros del Koljós. Comienza el (indefectible) camino del éxito. No parece haber vuelta atrás. Montadas de manera notable una vorágine de imágenes recrean el camino en línea recta hacia el futuro:



Secuencias que celebran la mecanización del trabajo agrario

Eisenstein resalta la importancia de lo urbano en esa transición, que se quiere voluntaria, hacia la colectivización. La gran fábrica y sus obreros apadrinan a la aldea y ayudan a construir la cooperativa. La llave del progreso parece encontrarse en la ciudad. El campesino medio en cambio se presenta como un ser más bien ignorante y reacio al cambio: “¿Para qué hace falta el tractor?”- dice un *mujik*, “mi máquina soy yo... ¡mira mis manos!”. También se resalta la superstición rural como símbolo de atraso. Es que en otro de los grandes contrastes se subraya la oposición entre las formas de religiosidad rural y el conocimiento científico. En *La Línea General* la tecnología es el elemento característico de lo nuevo.



El camino hacia la mecanización



La burocracia, enemiga del cambio.

Las secuencias finales son elocuentes. Un rótulo afirma: “¡Por la propiedad colectiva! ¡Unidos por la industria!” mientras vemos un grupo de tractores que rompen los cercos de las pequeñas propiedades. Las formas productivas agrarias y urbanas se aúnan. “Viva la tierra”, indica otro rótulo, y luego aparece María en plano y contraplano, primero como campesina e inmediatamente después se la ve conduciendo un tractor... “y así fueron eliminadas las diferencias entre el campo y la ciudad”. Tradición rural y progreso aparecen como elementos antagónicos. El primer puente entre estas “dos culturas” comienza a tenderse cuando María busca ayuda en la ciudad. Pero no la encuentra en los funcionarios burócratas. Son los obreros de la fábrica quienes la ayudan a construir la granja colectiva. El final es emblemático. Como apunta Bordwell, si al comienzo del film la ciudad es modernidad y el campo atraso, al final esta línea se difumina y la barrera cae definitivamente cuando los tractores rompen las vallas de las pequeñas propiedades.



La ciudad y los tractores rompiendo los cercos



María como expresión de lo viejo y lo nuevo

En parte por la prolongada interrupción y en parte por las oscilaciones de la política agraria oficial, el mundo reflejado en el film no se correspondía con lo que estaba sucediendo en el campo ruso. Si la pantalla nos devuelve un caso exitoso de formación de cooperativas voluntarias afuera de las salas las expropiaciones forzosas ya habían comenzado. Y la

formación de la cooperativa en el film es parte de un proceso no violento, “cultural” si se quiere, en sintonía con las ideas de Lenin. La influencia del partido aparece aquí en forma tardía: María concibe la necesidad de un cambio radical por sus propios medios (como fruto de la conciencia de la opresión de los *kulaks*). Es ella quien contacta al partido y no a la inversa. Por otra parte, si bien Eisenstein caracteriza muy claramente a los *kulaks* como los enemigos a combatir, en su película no aparece ningún caso de expropiación. A pesar de los cambios “sugeridos” por Stalin la película no convenció a los funcionarios¹⁵. Ellos ordenaron modificar el título original *La línea general* (ya no era, evidentemente, “la línea” del partido) por *Lo viejo y lo nuevo*.

LA TIERRA

Al igual que *La línea general (Lo viejo y lo Nuevo)*, podemos pensar a *La Tierra* de Dovszhenko, como parte de una serie de películas que se proponían difundir los efectos benéficos de la producción en las granjas colectivas. Ucraniano y de familia campesina, Alexander Dovzhenko basó su argumento en una noticia aparecida en un diario: un activista bolchevique había sido asesinado por campesinos reaccionarios. Dotada de una imponente belleza visual la película retoma los grandes temas de la condición humana y su relación con la naturaleza. Las fuerzas y pasiones que rodean la vida y la muerte son los ejes vertebradores del film¹⁶.

La película narra la historia de un grupo de jóvenes campesinos de una aldea que buscan llevar la revolución al campo. Hay una serie de escenas muy significativas que buscan retratar el mundo campesino y las formas del cambio agrario. En una de las secuencias iniciales, cuando el viejo campesino aparece en su lecho de muerte rodeado de frutos de la tierra, los comentarios de sus hijos y nietos no dejan de resultar interesantes. Aparece allí un claro corte generacional. “Por 75 años- dice el padre de Basil, él ha arado la tierra con bueyes. Si yo fuera secretario de gobierno le daría la medalla del trabajador soviético”; Basil contesta: “Padre: por arar con bueyes no se dan medallas...” Es que el primer gran contrapunto que presenta la película es intergeneracional. Los bolcheviques son por lo general jóvenes. Ellos están a favor de la modernización del trabajo agrario¹⁷.

El otro gran choque que presenta la película es entre ricos y pobres. Alrededor de la muerte de Basil a manos del *kulak* giran elementos políticos (la lucha de clases en el campo) y religiosos (Dios ha muerto). El impacto de la muerte del hijo produce un cambio notable en su padre (un campesino renuente a los cambios): “Como mi Basil fue asesinado por una nueva vida... yo les propongo enterrarlo de una nueva manera. Así no habrá curas cantando a la muerte. Nuestros compañeros cantarán nuevas canciones sobre la nueva vida”. El *kulak* es el enemigo de clase. Es el gran saboteador. No obstante, el personaje no aparece reducido a un estereotipo como sí ocurre en el film de Eisenstein. En Dovzhenko, el campesino rico forma

¹⁵ Todavía veinte años más tarde, Ivan Piriev escribía: “Eisenstein enfocó la solución de este tema (la agricultura soviética) no en una forma nacional, que correspondiera al contenido socialista, sino con el viejo método formalista de “montaje de atracciones”, que no logró superar y deshacerse de él hasta el final. Naturalmente fracasó y desfiguró la realidad y los caracteres del pueblo ruso.” (En Treinta años de cinematografía soviética (Moscú, 1950), traducido en Soviet Films (Bombay, 1951). Citado en Jay Leyda Op. Cit. p. 328.

¹⁶ Para Ivor Montagu “la clave de todo el poder conmovedor de las películas de Dovzhenko está en la muerte. Exactamente esto, la cosa más simple de todas. La muerte nunca se capta como un fin, una terminación, el polvo al polvo. Sino la muerte como su sacrificio, lo esencial, una parte del proceso interminable de la vida que revive...” citado en Jay Leyda, Op. Cit. p. 342.

¹⁷ Por contraste, el elemento místico-religioso aparece asociado a los viejos.

parte de ese complejo mundo agrario. Pero si en la lucha de clases en el campo la violencia física la ejercen los *kulaks*, el bolchevique posee la superioridad moral. Una escena, por ejemplo, muestra al *kulak* llamando la atención de los campesinos. “Mátenme!- grita, Yo moriré antes de darme por vencido”. Pero los campesinos contestan: “Con un “caballo de acero” comunista, Basil ha volcado mil años de viejas fuerzas”; “Y con su sangre caliente él a firmado el veredicto supremo contra nuestro enemigo de clase”.

Es interesante cómo Dovzhenko apela al contraste entre trabajo manual y mecanización. Al igual que en Eisenstein, la clave de la modernización está en las ciudades. El tractor ingresa en la aldea conducido por los obreros urbanos mientras los campesinos miran atónitos.



El campesino observa la llegada de los tractores

Pero la mirada hacia la tierra tiene una espesura que no aparece en *La Línea general*. El sentido lírico se despliega en una notable y misteriosa relación entre cuerpos y materia: cielo, tierra, fruta, seno, viento, nube, sol. Dovzhenko celebra esa relación con la naturaleza tan propia de la vida rural. Aquí, lo nuevo y lo viejo aparece entrelazado con elementos de la tradición rural. Como decíamos, su mirada es amplia, lírica y profundamente humana.



Demás está decir que esta perspectiva le trajo problemas. En un momento en que comenzaba a tomar forma el realismo socialista, la película resultó sumamente discutida en los planos estético y político. Cuenta Leyda que el poeta folklorista bolchevique Demian Biedni escribió un artículo sobre *La Tierra* en *Izvestia* en donde la denuncia como derrotista. Los ataques que recibió provocaron algunos cortes en la película y la reducción del período de proyección.¹⁸

¹⁸ Jay Leyda, Op. Cit, p. 342.

MEDVEDKIN Y EL CINE TREN

De padres y abuelos campesinos, el cineasta Alexander Medvedkin abordó la cuestión agraria en muchos de sus films. *Atrape al Ladrón (s/f)* cuenta la historia de un ladrón en el *Koljós* mientras que *Tit o la historia de la cuchara grande (1932)* se centra en la historia de un campesino haragán. *La Felicidad (1934)*, uno de sus films más recordados también tiene como héroe a un *mujik*. En el más tardío *New Moscú (1938)*, la heroína es una joven trabajadora del *Koljós*.

Medvedkin se formó en la década del veinte como asistente de Ojlopkov y de él adquirió parte de su estilo satírico tan característico. A comienzos de 1931 produjo una serie de cortos sobre cuestiones sociales que fueron muy bien recibidos por Lunacharski. Según Leyda, fue esto probablemente lo que facilitó su nombramiento al frente del cine tren¹⁹. Comandado por Medvedkin, el proyecto tuvo un precedente importante en los *agitki* o trenes de agitación que funcionaron en plena guerra civil.

Entre 1932 y 1933 el tren estuvo en centros ferroviarios, minas y granjas colectivas²⁰. Las películas son una buena muestra de las posibilidades de intervención ideológico - políticas que Medvedkin encontraba en el cine. El, como otros directores formados por la Revolución, exploraron el vínculo entre cine e ideología sin renunciar al plano estético. No se limitó a la simple crónica de sucesos con estilo de documental “neutro” sino que se sirvió ampliamente del recurso del humor y la sátira para provocar reacciones en el espectador. Luego de cada proyección se entablaba una discusión donde los protagonistas eran los trabajadores. Esa búsqueda, que bien pronto se transformaría en herejía para la burocracia soviética, le trajo no pocos problemas²¹.

Para él, el cine era un medio eficaz de propaganda. Y es en ese sentido en el que resulta interesante revisar la particular percepción de lo rural que se desprende de sus films. Para Medvedkin el *Koljós* era, muy claramente, la forma superior de organización agraria. En este sentido se ajustaría a la versión oficial imperante. Pero no es tan sencillo:

El trabajo en el cine tren nos acercó a la gente, nos ayudó a acercarnos a su alma. Nosotros vimos cómo los campesinos vivían, sus diversiones, sus dolores, sus deseos. Y yo me crucé con un tipo muy interesante de campesino. La clase de los que habían entrado al *Koljós*, pero no sentía el verdadero poder de este. Y no estaban felices allí. Para esos campesinos, la vida era dura. Nadie lo quería mucho, se reían de él y él era infeliz. Yo estaba pensando en él cuando hice Happiness.²²

La experiencia del cine tren marcó profundamente a Medvedkin. Él, que reconoce su ascendencia campesina, se muestra atento a algo que no todos quieren ver. Medvedkin observa una suerte de especificidad en el *mujik*. Algo que nos recuerda a Chayanov pero que condensa otras impresiones.

¹⁹ Una orden del Comisariato del Pueblo de Transportes lo crea el 29 de diciembre de 1931. El tren constaba de tres vagones equipados para la subsistencia de unas 30 personas y el equipo necesario para la producción, realización y proyección de películas y cortos animados. Fue enviado a diferentes partes de la Unión con la finalidad de realizar películas que contribuyeran a la detección y solución de defectos e ineficiencias en los procesos de trabajo. Jay Leyda, Op. Cit., p. 358.

²⁰ “En 45 días de viajes por los coljoses el cinetrén filmó y presentó 11 películas (12 partes) con un metraje útil de 3659 metros” Alexander Medvedkin, *El cine como propaganda política* (Buenos Aires, 1973), p. 53.

²¹ Alexander Medvedkin, Op. Cit., p. 26.

²² Entrevista a Medvedkin en el film *Le train en marche*, Dir. Chris Marker (1971)

LA FELICIDAD

La película, situada en algún lugar imaginario del campo ruso pre revolucionario, cuenta la historia de un campesino (Khmyr) que, luego de la muerte de su padre, sale en busca de la felicidad. Y la encuentra sobre un puente. Se trata de algo de dinero con el que compra un caballo para mejorar un poco su pequeña producción. Medvedkin imprime en el personaje de Khmyr todas las características con las que piensa al pequeño campesino ruso. Es muy ingenuo e individualista. Se muestra incapaz de pensar en términos colectivos, pero tiene su propia lógica:

Todo el mundo busca la felicidad. Algunos lo ven en la salud, pero el campesino ruso, quien luchaba en la pobreza soñaba con ella en sus propios términos. (...) Un proverbio Ruso decía que la respuesta campesina sería: “Si yo fuera una Zar, yo comería hasta la grasa del tocino y luego me iría a dormir”. ¡Qué idea de la felicidad! Sólo tener un pedazo de pan, no estar tan hambriento, tener un caballo, un granero, unas pocas posesiones, un saco de trigo... Tal idea de la felicidad, tan pequeña pero ligada a la antigua dureza de la vida del campesino ruso era la base de mi comedia Happiness.²³

Medvedkin se muestra atento a la tragedia de ese campesino. Una escena muestra muy claramente cómo, una vez recolectado el grano, las autoridades civiles y eclesiásticas despojan a Khmyr con sus impuestos y diezmos. Entonces Khmyr decide que la vida no tiene ningún sentido y se construye su propio ataúd. Esto desata una secuencia interesante que muestra el lugar del campesino en la Rusia pre soviética. El campesino rico descubre que Khmyr quiere quitarse la vida y avisa al cura: “¡Si el Mujik muere tú tendrás que explicar al Zar y a Dios!” Luego busca a la policía y le dice “Si el Mujik muere, ¿quién alimentará a Rusia?”. El policía se acerca a la casa de Khmyr y lo increpa: “¿Quién te ha dado permiso para morir por tu cuenta?”. Luego viene el ejército del Zar en pantomima: “¿Quién te ha dado el derecho para una muerte improvisada?”. “¡Castíguenlo!- ordena el oficial, “¡pero déjenlo vivo!”.



La propiedad del *mujik* rodeada por las autoridades

Khmyr apresado por el ejército del Zar

La segunda parte del film ya se sitúa en plena colectivización. Si bien su esposa Anna vive feliz manejando el tractor, Khmyr no logra adaptarse a la nueva situación. Entonces reaparece Foka, el *kulak*: “El enemigo que había sido dispersado estaba aún en los alrededores”. Aparece como una figura fantasmal que sabotea el trabajo de la granja colectiva. Es en el film, muy claramente, un enemigo a vencer. En una escena que considero central, vemos a Khmyr ocultando parte de la cosecha temeroso de pasar hambre durante el invierno.

²³ Idem

Pero lo ve un guardia bolchevique. Como destaca Chris Marker el rostro de Khmyr refleja terror, pánico.



Khmyr mira aterrado al bolchevique

La figura fantasmal del *kulak*

El bolchevique trata a Khmyr de forma paternal y lo envía a proteger el granero del *Koljós*. Pero hay extrañamiento en sus miradas. Así Medvedkin vuelve su cámara compasiva hacia ese *mujik* que no logra adaptarse a los nuevos tiempos. Porque finalmente él va a ser el gran héroe del *Koljós* en la lucha contra los *kulaks*.

La secuencia final resume todo un concepto de la relación campo – ciudad. Es que Khmyr es enviado a la ciudad en recompensa. Hay aquí un segundo extrañamiento. Un campesino en la ciudad... parecen dos mundos incompatibles. Esto hasta que a Khmyr le quitan sus harapos viejos propios de la vida rural y lo visten con un traje. Lo urbano y lo rural expresión, como en Eisenstein, de lo nuevo y lo viejo comienzan a fusionarse en Khmyr. En el *Koljós*, dice Medvedkin, ha encontrado la felicidad.



Los saboteadores se roban el grano

Los nuevos *mujik*

Medvedkin no fue la excepción. Él también tuvo problemas con las autoridades. *La Felicidad* no se encuadraba con la línea del partido y fue duramente atacada como pro bujarinista y anti stalinista. A pesar de esto la película fue calurosamente bienvenida por Dovzhenko, Eisenstein, Pudovkin y Tissé. Por su parte Medvedkin apoyó *La Pradera de Bezhin...* y fue perseguido por ello. Algo estaba ocurriendo entre los directores que abordaban la cuestión agraria y quienes habían tomado el control del partido y el estado. Veamos un último caso.

EL PRADO DE BEZHIN

Todo indicaba que la cuestión agraria resultaba un tema delicado. *La Línea General* (1929), *La Tierra* (1930) y *Un simple incidente* (1932) de Vsevolod Pudovkin fueron duramente atacadas. *La felicidad* (1934) tampoco fue bien recibida. Cancelada por “misticismo” y “confusión ideológica”, *El prado de Bezhín* quiso ser el retorno de Eisenstein

a la actividad cinematográfica. También supuso su retorno a la temática agraria. Casi le cuesta su carrera y por muy poco no le costó su vida...

La historia, basada en Turgenev, fue adaptada para dar cuenta de un nuevo tipo de héroe. Un chico de un *Koljós* es asesinado por su propio padre al que denunció por sus actividades contrarrevolucionarias. El rodaje comenzó en la primavera de 1935 pero promediando la etapa de filmación, Eisenstein enfermó de viruela y la producción de la película debió interrumpirse. En este lapso se produjeron algunos cambios importantes. Entre ellos (nuevamente) un cambio en la política oficial. Se decide moderar la intensidad de la campaña antirreligiosa en las zonas rurales²⁴. De allí las críticas iniciales de la burocracia y la reescritura del guión (en la que participó su amigo Isaak Babel). El rodaje continuó pero a comienzos de 1937 Boris Shumyatsky - al mando del Soyuskino- ordena la interrupción total de la producción de la película. En los días siguientes se encargó de atacar a la película y a su director en la prensa. Estamos en plena campaña antiformalista. En el campo de la cultura los grandes enemigos eran, entre muchos otros, Meyerhold y Shostakovich. Eisenstein ya venía soportando presiones pero ahora Shumyatsky parecía decidido a acabar con su carrera.

En la reconstrucción de la película a la que pudimos acceder aparece nuevamente el gran enemigo agrario: el *kulak* que sabotea el *koljós*. Son ellos, los *kulaks*, quienes prenden fuego el depósito de combustible. Se conserva también una secuencia interesantísima en la que los campesinos rodean la iglesia donde los *kulaks* se habían escondido. Se produce una lucha en la iglesia y los *kulaks* escapan. Entonces los campesinos convierten la iglesia en un club obrero. Mientras desarmen la iglesia en medio de fuertes manifestaciones iconoclastas, la secuencia muestra una parodia de escenas bíblicas.

El ambiente del cine se reunió en una conferencia para discutir los errores de Eisenstein. Allí Shumyatsky lo acusó de haber ignorado las críticas de 1935. Entre otras críticas²⁵, el comité central del partido consideró la obra como “antiartística” y políticamente poco sólida²⁶. La cuestión terminó con la publicación del folleto “Contra el formalismo en el cine” que incluía las críticas recibidas y la humillante “autocrítica” de Eisenstein.

Estética y política se cruzaban, para las autoridades, de una única forma posible: el realismo socialista²⁷. Arte, propaganda y política oficial pasaban a ser una misma cosa. Un pasaje de la autocrítica de Eisenstein resulta ilustrativo:

El problema psicológico del padre que da muerte al hijo se convirtió en centro de atención. Y este problema generalizado relegó a un segundo plano la tarea central: el retrato de la lucha de los kulaks contra las granjas colectivas. La situación se resuelve en una abstracción psicológica, que no guarda relación con una investigación veraz de la realidad. (...) Esta concepción psicologista, abstracta y fuera de la realidad, conduce a la vaguedad política.²⁸

²⁴ Jay Leyda, Op. Cit. p. 426.

²⁵ Bordwell cita un panfleto de Ilya Vaisfeld atacando *El prado de Bezhin*: “Vaisfeld le acusaba de que buscar las fuentes del efecto artístico en el “pensamiento primitivo” era ignorar los cambios que había sufrido la forma tribal de pensar con el desarrollo social y en especial con el modo de vida contemporáneo. Se había condenado *El prado de Bezhin* por presentar al campesinado mediante descabellados símbolos “míticos” primigenios del bien y del mal.” En David Bordwell, Op. Cit. p. 203.

²⁶ Idem, p. 47.

²⁷ Para Kagarlitsky “la esencia del “realismo socialista” es la subordinación de la creatividad artística a los gustos y propósitos de la clase dominante estadorocrática.” Boris Kagarlitsky, Op. Cit. p. 144.

²⁸ Sergei Eisenstein, “Los errores de Bezhin Lug” en Homero Alsina Thevenet, *Las listas negras en el cine* (Buenos Aires, 1987), p. 26.

Como aquellos rollos requisados por los oficiales del Zar a los operadores *Lumière* en 1896 las cintas de Eisenstein fueron confiscadas por el Estado. Los resquicios de la resistencia cultural, anota Kagarlitsky, serán importantes. Pero a mediados de los treinta y sobre todo para un cineasta el panorama era bien sombrío.

Conclusión

Ser radical, dice Marx, “es aferrar la cosa desde la raíz. Pero, para el hombre, la raíz es el hombre mismo”. Chaplin no fue nunca un marxista. Sin embargo ha mostrado en las formas más diversas cuánto se pueden aprovechar las nuevas posibilidades técnicas del cine para fijar, como inolvidablemente lo ha hecho él, la imagen del hombre en peligro, de su lucha por auto conservarse, del desenmascaramiento de cuanto se opone y acecha a esa humanidad.

GRYGORI LUKÁCS²⁹

En este trabajo hemos buscado cruzar dos ejes. Si por un lado el advenimiento de la modernidad ha transformado crudamente la experiencia de la vida cotidiana, en ese mismo proceso y como otra cara de la misma moneda, se han transformado las formas de la percepción de lo real y de lo histórico. El arte cinematográfico, nacido al calor del avance de la ciencia y la técnica, se encuentra en la encrucijada. Ya lo dijo Benjamin, el cine es un arte sólo posible en la era de la reproductibilidad técnica: aparece en el mismo momento en el que la reproductibilidad fotográfica cambia la relación del arte con el mundo. Pero en un mundo en el que todo cambia, también cambia la mirada. Y el cine fue y es un arte que ha reflexionado sobre esos cambios, sobre ese mundo en transformación permanente. “*El cine dice Benjamin, no sólo se caracteriza por la manera como el hombre se presenta ante el aparato, sino además por cómo con ayuda de éste se representa el mundo en torno*”³⁰. El cine, entonces, ha ayudado a construir una cierta percepción de lo real.

Lukács llamaba la atención acerca de las posibilidades emancipatorias de este novedoso arte de masas. Pero también advertía sobre los peligros latentes. En un momento en el que el campo del arte ha caído en el dominio de la manipulación, el cine como arte de masas, no deja de ser un medio eficaz de esa manipulación de las conciencias. En manos de las grandes potencias capitalistas, decía Lukács, la producción cinematográfica puede ser la vía de ese dominio por excelencia. Orientando ciertas percepciones de lo real y de lo histórico... consolidando la forma hegemónica de la ideología de la clase dominante. Si el cine, al decir de Benjamin ayuda al hombre a representarse el mundo en torno, entonces diversas formas de manipulación pueden orientar en un determinado sentido esas representaciones.³¹ La resistencia, dice Lukács, es en gran medida una tarea de la historia y de la crítica.

Si bien ese tipo de influencia opera en un nivel que no resulta transparente ni lineal³², si creemos que es posible trazar ciertos recorridos y líneas interpretativas. El caso Ruso y

²⁹ Grygori Lukács, “Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia”, en Kilómetro 111 n°6 (Buenos Aires, 2006), p. 112.

³⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, (Buenos Aires, 1989), p 46.

³¹ Idem, p. 110.

³² Polémico, Cozarinsky da cuenta de la complejidad del fenómeno: “Y si todavía resulta posible pensar que un público cinematográfico pueda ser influido políticamente, en algún sentido que no sea imprevisible e incalculable, por un film visto, es en la medida en que tanto los valores del entretenimiento como los estéticos, en vez de ser desechados o postergados, pasan a operar en un nivel ajeno: el de esa intersección entre el registro

Soviético y las miradas hacia un mundo agrario en transformación resultan interesantes en varios planos.

Extrañamiento, distanciamiento. Las primeras experiencias de los operadores *Pathé* y *Lumière* buscaban en el campo ruso aquello que ya no se veía en Europa. El acercamiento de Drankov a Tolstoi y el interés de este por retratar la forma de vida rural en Isnaya Polyana buscaban rescatar la Rusia campesina que subsistía los embates de la modernidad. Pero estas miradas parecían ser retratos de aquello “otro” que ya no se ve. ¿En qué niveles está operando la representación cinematográfica en la construcción de estas identidades?

Entendemos, con Ricœur, que el acto de ser es anterior respecto de su representación. Este enfoque “*permite pensar un individuo construyendo su propia identidad y la de su comunidad, en el momento mismo en que está, a su vez y por su intermediación, construyendo la identidad de otros individuos en otras comunidades*”³³. El extrañamiento que producen aquellas imágenes del entorno rural nos sugiere la cristalización simultánea de dos tipos de identidades opuestas. La idea de la Rusia moderna y urbana junto con su opuesto, la Rusia atrasada y agraria. El campo aparece como lo exótico, como el “factor de atraso”, que es registrado por las cámaras como documento del pasado. Lo interesante es que este antagonismo se recrea en el contexto de una Rusia que era aún mayoritariamente campesina. Más tarde el cine soviético privilegiará el contraste para dar cuenta de estas representaciones opuestas. Incluso en el plano estético se produjeron debates bien interesantes. A tal punto que se llegó a pensar que el material rural no resultaba “fotogénico”. Años después el camarógrafo de Eisenstein diría:

Hasta ahora, tanto aquí como en Occidente, se ha cultivado la opinión de que el material rural no es “fotogénico”. Como La línea general está construida exclusivamente con materiales campesinos, existiría una desventaja en que esto fuera verdad, pero creo que demostraré lo contrario: el material rural tiene posibilidades “fotogénicas” muy ricas.³⁴

Eisenstein y Tissé buscaron una estética de lo rural. También lo hicieron, en distinta medida, Dovzhenko y Medvedkin. Esto nos lleva a una segunda área de reflexión. Hemos visto que todas las películas que tocaron la cuestión agraria en el momento de la colectivización tuvieron grandes problemas con las autoridades. Esto fue sistemático. En parte nos habla de un estado que busca orientar una cierta percepción de las relaciones agrarias. Nos habla, en definitiva, de las presiones del Estado sobre la cultura. Pero la esfera cultural, como anota Kagarlitsky, es más difícil de contener en un espacio unidimensional (el único espacio tolerado). Por su propia naturaleza la actividad artística es porosa a la complejidad de lo real. Y procura resquicios de resistencia.³⁵

Al empezar este trabajo nos remontamos a aquella discusión en torno a la situación agraria y las posibles vías de transición al socialismo. Las películas, diferentes entre sí, tienen sin embargo algunos puntos de contacto. El primero resulta clave: la forma comunal ha desaparecido de la tradición rural de la Rusia pre soviética. El *mujik* es presentado como un ser ingenuo e individualista. Sin embargo no aparece como una reliquia del pasado. Si bien en la relación campo – ciudad, la ciudad es la portadora del progreso y sus medios técnicos, la conciencia de la necesidad del cambio surge en el propio contexto agrario. La nueva conciencia de María, Khmyr y Basil se produce al calor de la lucha de clases en el campo. La

envasado de imágenes y sonidos, y un tiempo vivo y una presencia activa: los del espectador. (...) Edgardo Cozarinsky prólogo a Alexander Medvedkin, Op. Cit., p XIV.

³³ Ezequiel Adamovsky, “La Alteridad de lo propio: el conocimiento y el “Otro” en la constitución de las identidades”, (Buenos Aires, Entrepasados, N° 15, 1998), p. 182.

³⁴ Eduard Tissé, citado en Jay Leyda, Op. Cit., p. 326.

³⁵ Boris Kagarlitsky, Op. Cit., p. 114.

intervención del partido es posterior. En su autocrítica a *La pradera de Bezhin*, dice (o le hacen decir a) Eisenstein, “*El jefe del departamento político queda borroso, pálido y retórico*”³⁶. Este fue uno de los grandes problemas que afrontaron los directores frente a las autoridades.

Por otra parte si bien las películas ilustran procesos (indefectibles) de colectivización agraria, lo hacen de una forma bien distinta a la ideada por Stalin. Su plan de transición, que impuso a sangre y fuego, nada tuvo que ver con aquel que expresó Marx en su carta a Vera Zazúlich. Tampoco tuvo puntos de contacto con los planes de Lenin. En el “plan cooperativo” del último Lenin se pensaba en el largo plazo antes que en el corto plazo, en la persuasión antes que en la violencia. Pensaba en aquello que Lewin denominó “revolución cultural” liderada por células obreras operando en forma voluntaria³⁷. Stalin optó por una política de industrialización acelerada. Luego de la campaña de los 25.000 trabajadores, el proceso (caótico) se llevó a cabo sobre la base de la expropiación violenta y desplazamientos forzosos. Fue la revolución “desde arriba”. El corolario fueron los millones de muertos luego de la hambruna de 1933. La revolución adoptó en el campo la forma de una guerra civil...

Pero si pensamos que gran parte de la clase obrera reconocía aún orígenes campesinos, ¿cómo era ese mundo agrario en transformación que devolvía la pantalla? Que no era el que deseaba el Estado³⁸ lo demuestran los problemas que sistemáticamente enfrentaron sus directores. Es que “el mundo en torno” que reflejan esta serie de films se acerca más a la línea de transición leninista en la que el factor cultural es determinante. Y era allí donde el cine ocuparía un papel central al ser la vía de propagación de la conciencia revolucionaria en el campo soviético. Esto aparece claramente en los tres directores. Pero en Dovzhenko y Medvedkin, hay algo más. Atentos al folklore rural en el que nacieron y se criaron, el tradicional mundo agrario no tiene en ellos esa connotación negativa que intenta imprimirle la cultura oficial. Su mirada es profundamente comprensiva. Profundamente humana.

En perspectiva encontramos en Medvedkin un lejano eco de Chayanov:

Yo traté de mostrar la tragedia de ese tipo de hombre y el esfuerzo que él hace por encontrar su ideal de vida. Sus sueños no podían ser muy elaborados, por supuesto. Ellos eran en su propia escala, pero en su propia forma, él estaba buscando la felicidad. Y en esta película yo intenté contar una historia que es divertida, triste y trágica, la historia de un campesino triste como él, Khmyr, para quien nada va bien, su vida es una lucha tal como lo ha sido para su abuelo y bisabuelo, como la de su padre.³⁹

Esto le decía Medvedkin, ya entrado en años, a un joven cineasta socialista francés que creía (y cree) como él, en las posibilidades del cine como agente para la emancipación humana.

BIBLIOGRAFÍA

ADAMOVSKY, E.: “La Alteridad de lo propio: el conocimiento y el “Otro” en la constitución de las identidades”, *Entrepasados*, N° 15, Buenos Aires, 1998.

³⁶ Sergei Eisenstein, Op. Cit., p. 27.

³⁷ Moshé Lewin, *El último combate de Lenin*, (Barcelona, 1970), pp. 138-140.

³⁸ Recién en 1935 con *Campesinos (Krestyane)* de Fridrikh Ermler encontramos un film que se ajusta a los criterios estéticos y políticos oficiales.

³⁹ Entrevista a Medvedkin en el film *Le train en marche*, Dir. Chris Marker (1971)

- BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en **Discursos Interrumpidos I**, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- BERLIN, I: **Pensadores Rusos**, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- BORDWELL, D. **El cine de Eisenstein**, Barcelona, Paidós, 1999.
- CHAYANOV, A.: “Viaje de mi hermano Alexis al país de la utopía campesina”, en A. Chayanov et al.: *Chayanov y la teoría de la economía campesina*, México, Pasado y Presente, 1987, pp. 3-47.
- CHAYANOV, A, KERBLAY, B et al.: **Chayanov y la teoría de la economía campesina**, México, Pasado y Presente, 1987.
- EISENSTEIN, S. “Los errores de Bezhin Lug” en ALSINA THEVENET, H.: **Las listas negras en el cine**, Buenos Aires, Ed. Fraterna, 1987.
- FERRO, M. **Historia contemporánea y cine**, Barcelona, Ariel, 1995.
- KAGARLITSKY, B. **Los intelectuales y el estado soviético, de 1917 al presente**. Buenos Aires, Prometeo, 2005
- LENIN, V.: **El desarrollo del capitalismo en Rusia**, Buenos Aires, Estudio, 1973.
- LEWIN, M.: **El último combate de Lenin**. Barcelona, Lumen, 1970
- LEYDA, J.: **Kino. Historia del film ruso y soviético**, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- LUKACS, G.: “Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia”, en *Kilómetro 111* n°6, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2006.
- MARINIELLO, S.: **El cine y el fin del arte. Teoría y práctica cinematográfica en Lev Kuleshov**, Madrid, Ed. Cátedra, 1992.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: **Escritos sobre Rusia II. El porvenir de la comuna rusa**, México, Pasado y Presente, 1980.
- MEDVEDKIN, A.: **El cine como propaganda política**, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- NOVE, A.: **Historia económica de la Unión Soviética**, Madrid, Alianza, 1973.
- ROSENSTONE, R.: **El pasado en imágenes**, Barcelona, Ariel, 1997.
- SHANIN, T. (ed): **El Marx tardío y la vía rusa**, Madrid, Ed. Revolución, 1983.
- SHANIN, T.: **La clase incómoda : sociología política del campesinado en una sociedad en desarrollo (Rusia 1910-1925)**, Madrid, Alianza, 1983.
- SORLIN, P.: **Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana**, México, FCE, 1985
- TRAPEZNIKOV, S. **El Leninismo y el problema agrario campesino**, Moscú, Ed, Progreso, 1979.
- TROTSKY, L.: **Historia de la Revolución Rusa**, México, Juan Pablos, 1972.
- VIOLA, L.: **The Best sons of the fatherland. Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization**, Oxford University Press, 1987 (traducción cátedra Historia de Rusia).

FILMOGRAFÍA

- The Movies begin**. Dir.: Varios, (1894-1913), Kino video – 5 volúmenes..
- The Fall Of The Romanov Dynasty** (Padenie dinastii Romanovykh). Dir. Esther Shub (1927)
- La línea general / Lo viejo y lo nuevo** (Staroye i novoye), Dir. Sergei Eisenstein (1929)
- La tierra** (Zemlya), de Aleksandr Dovzhenko (1930)
- La pradera de Bezhin** (Bezhin lug), (Reconstrucción de Criterion) Dir. Sergei Eisenstein
- Atrapan al ladrón** (Reconstrucción) Dir. Aleksandr Medvedkin (s/f)
- Tit** (Reconstrucción), Dir. Alexander Medvedkin (1932)
- La Felicidad** (Schastye) Dir. Aleksandr Medvedkin (1934)
- Le train en marche** (fragmento) Dir. Chris Marker (1971)
- El último bolchevique** (Le Tombeau d'Alexandre) Dir. Chris Marker (1992)

