

ESTELAS DE PIEDRA: MIGRACIONES SIMBÓLICAS DE UN MOTIVO DE PIEDRA

Imanol Zumalde Arregi
Universidad País Vasco
imanol.zumalde@ehu.es

Todos los regímenes políticos resultantes de un movimiento revolucionario, incluso aquellos puestos en pie sobre el principio de la igualdad del ser humano, han convertido a una persona singular, al líder revolucionario, es su símbolo tutor. El convulso siglo XX exhibe con despilfarro ejemplos estridentes de esta constante histórica, pero ninguno es tan categórico como el que colocó a la figura de Lenin en el frontispicio simbólico de la URSS. La intervención que sigue pretende, con las obvias limitaciones de espacio, evaluar el uso cinematográfico que esa figura deparó en manos de un puñado de cineastas empeñados en glosar el nacimiento, la intrincada evolución y la muerte de ese régimen político (el socialismo real de cuño soviético) que, junto al fascismo pero con mayor permanencia temporal que éste, constituye a no dudar la novedad histórica sustancial del siglo del cine.

La semilla de esta serie de variantes cinematográficas sobre idéntico motivo se encuentra probablemente en ese ramillete de películas que con ocasión del 10º aniversario de la revolución de octubre el Comisariado del Pueblo para la Propaganda y la Educación patrocinó en 1927 para honrar los acontecimientos que llevaron a fin del zarismo primero (Nicolas II abdica el 2 de marzo de 1917) y al acceso al poder de los bolcheviques poco meses después (la toma del Palacio de Invierno acontece el 25 de octubre). A diez años vista, con el líder revolucionario convertido en momia (Lenin muere el 21 de enero de 1924), con la ciudad de Petrogrado (escenario real de los acontecimientos revolucionarios) rebautizada como Leningrado en honor al máximo artífice y con Stalin a punto de finiquitar el proceso de asunción de los todos resortes del poder¹, el estado soviético aprovecha la efeméride para refrescar la memoria al pueblo e inculcarle la idea de que la revolución y el nuevo orden político consiguiente fueron obra personal de Lenin.

¹ 1927 también es el año del XV Congreso del Partido en el que Trotski, Kamenev y Zinoviev fueron apartados de sus funciones y cayeron en desgracia.

La caída de San Petersburgo (Konets Sankt-Peterburga) dirigida por V. I. Pudovkin o *La caída de la dinastía Romanov (Padenie dinastii Romanovykh)*, film facturado en exclusiva con materiales documento por Esfir (o Esther) Shub, exponen los hechos con evidente didactismo haciendo hincapié en la irrupción taumatúrgica del camarada Vladimir Illich (procedente del exilio y en loor de multitudes, Lenin llega en tren a Petrogrado el 3 de abril exigiendo, contra el gobierno provisional dirigido por Kerenski, que todo el poder fuera transferido a los soviets).

Con todo *Octubre (Oktyabr)* de Sergei M. Einsenstein es la película que con mayor nitidez y eficacia simbólica formula fílmicamente esas ideas acuñando una serie de motivos visuales que a lo largo de los años migrarán transformándose al calor de los acontecimientos históricos dejando tras de sí un peculiar reguero en el que se extracta la historia de la URSS y sus satélites políticos.

Centrémonos en la manera en que Einsenstein emplea el motivo de escultura. Por de pronto en el marco ideológico del filme constituye un elemento negativo asignado o colocado (en virtud del montaje por atracciones) en continuidad con aquellos sujetos desafectos a la revolución bolchevique. Es así que sólo dos personajes históricos, anatémizados por la cosmovisión bolchevique, alcanzan ese estadio monumental o la categoría de escultura: el zar Nicolas II y Napoleón. Una escultura del primero sirve de argumento visual para una de sus más conocidas escenas en la que, sirviéndose de cuerdas, el pueblo de Petrogrado derriba con violencia una efigie del zar sentado en un trono cuyas desmembradas piezas terminan desparramadas por el suelo, en tanto que el abrupto inserto de unas imágenes de fusiles y guadañas elevadas al cielo confirman que el ejército y los proletarios del campo ruso ausentes físicamente del lugar de los hechos pero involucrados en los mismos en calidad de sujeto revolucionario, respaldan a la distancia el derrocamiento. Sendas esculturas de Napoleón son, por su parte, empleadas para denostar las figuras de Kerenski, ministro de guerra primero y luego también primer ministro del gobierno provisional, y Kornilov, el general que marchó a la cabeza de sus tropas hacia Petrogrado con intención de sofocar el levantamiento contra el gobierno provisional. De hecho ese momento climático en el que todo parece venirse al traste (un oportuno cartel afirma: “El viejo régimen regresaba de nuevo. La revolución estaba en peligro”) se suceden cuatro planos en los que coagula sin tapujos todo este

efecto de sentido: en el primero vemos a Kornilov a lomos de un caballo extender el brazo derecho, a este le sigue otro de una escultura ecuestre de Napoleón con el brazo en idéntica posición, el tercero es un contrapicado de Kerenski al que vemos cruzar los brazos con el ceño fruncido y el cuarto nos muestra una escultura de Napoleón con los brazos cruzados de manera análoga. Poco más tarde (tras un cartel en el que se lee: “Los trabajadores de Petrogrado han tomado posesión de la defensa de la ciudad”) veremos esas esculturas rotas caer al suelo en procedente anticipo iconográfico de la revolución triunfante que no se hará esperar.

Tres canciones para Lenin (Tri Pesni o Lenine), monumento fílmico en honor al líder firmado por Dziga Vertov en 1934 acoge conversiones sustanciales respecto al de Eisenstein en lo que hace al uso de las esculturas. Documental estructurado en tres partes, la segunda de ellas (de inequívoco título “Nosotros le amamos”) ilustra distintas estampas de la vida de Lenin (escribiendo, departiendo con sus allegados y colaboradores así como explayándose arengando a las masas y auditorios de toda ralea) y luego se detiene en su multitudinario funeral en el que el pueblo soviético bañado en lágrimas se echó conmocionado a la calle para rendirle duelo.

La tercera y última parte, de título “En la gran ciudad de piedra”, expone trayendo a colación algunas de las grandes obras de ingeniería emprendidas en la URSS por aquellos años el modo en el que los herederos de Lenin dieron continuidad a su obra (en una de las pancartas del funeral hemos leído anticipatoriamente: “*Nosotros completaremos lo que tú comenzaste, Illich*”). Esta sección cuenta con testimonios de algunos trabajadores que glosan con datos numéricos sus proezas estajanovistas y con la breve intervención de un ingeniero de la faraónica Estación Hidroeléctrica del Dnieper que afirma lo siguiente: “*Estas complejas estructuras, la estación eléctrica y la presa son el mayor monumento al gran constructor del comunismo, el primer electrificador del país, camarada Lenin*”. En lo sucesivo un contrapicado de una escultura de piedra de Lenin con el brazo extendido y la leyenda “*¡Si Lenin pudiera ver su país ahora!*” se alternan con imágenes de los últimos logros prometéticos del estado soviético (el complejo industrial de Magnitogorsk, el canal Moscu-Volga, el recibimiento de una expedición soviética al polo...) De todo ello me interesa destacar la transfiguración que experimenta la figura de Lenin en manos de Vertov desde ese sujeto vital que arenga sin desmayo a las masas hasta esa hierática estatua tutelar pasando por la momia que

descansa en el mausoleo del Kremlin. Todo ello invirtiendo el tono peyorativo asociado a las esculturas en el film de Eisenstein por una iconografía rayana por momentos en la religiosa.

El hombre de mármol (*Człowiek z marmuru*, 1976), de Andrzej Wajda retoma estos elementos temáticos (el motivo de la escultura de piedra, la figura del héroe estajanovista, los logros del frente de trabajo, el resurgir industrial de los pueblos de Europa al amparo del comunismo, etc.) pero los aloja en una historia de ficción que denuncia los excesos del estalinismo en la Polonia de mediados de los años cincuenta. Narrado en forma de pesquisa periodística, el filme reconstruye la vida de Mateusz Birkut, un anodino albañil que en plena construcción de Nowa Hutta (proyecto ideal de ciudad socio-comunista de obreros industriales que las autoridades polacas mandaron construir en 1948 cerca de Cracovia) es convertido en héroe popular por su capacidad de trabajo gracias a una aviesa campaña publicitaria. Sujeto que tras un efímero estrellato cae en desgracia por sus discrepancias con el partido y desaparece del mapa. La parábola política que se desprende de esta peripecia se extrae en la escultura de mármol del héroe proletario que luego de decorar una de las avenidas de la moderna ciudad que contribuyó a construir termina arrumbada en el húmedo sótano de un museo en imagen imperecedera de un régimen atiborrado de propaganda y orlado de símbolos de quita y pon.

Dos películas recientes han glosado la caída del llamado bloque de Este retomando, a su manera, la simbología puesta en pie en *Octubre* por Eisenstein. *La mirada de Ulises* (*To vlemma tou odisea/Regard d'Ulysse*, 1995) de Theo Angelopoulos contiene una escena en la que en los muelles del puerto rumano de Costanza una grúa de estibación descarga de un barco una enorme cabeza de Lenin esculpida en piedra procedente de Odessa. Junto al resto de piezas de una gigantesca escultura de cuerpo entero de Lenin, la cabeza del gran camarada es depositada en una barcaza que vemos remontar el Danubio en dirección a Alemania causando incredulidad y asombro a la gente de ambas orillas al extremo de que algunos se arrodillan a su paso.

No cabe duda de que esta escena se mira en la que Eisenstein concibió en torno a la escultura del zar, pero lo hace invirtiendo todos sus parámetros: del hipermontaje eisensteiniano pasamos al riguroso plano-secuencia de Angelopoulos; la algarabía y

júbilo de aquel da paso al silencio absoluto de éste (sólo oímos el ruido mecánico de la grúa); la acción llevada a cabo a mano por una multitud con el apoyo (vía montaje por atracciones como se ha dicho) de los soldados y campesinos ausentes a la anónima estibación emprendida por una máquina; la violenta caída de la escultura del zar se contraponen al cuidadoso descenso y pulcro depósito en el suelo de la de Lenin. En definitiva, lo que en Eisenstein es el deseado y cruento derrocamiento de un sujeto hostil en Angelopoulos deviene en el respetuoso y casi litúrgico descendimiento del Mesías revolucionario al que sus continuadores no hicieron justicia. Todo conduce a pensar que, pese al abismo temporal que los separa, Eisenstein y Angelopoulos comulgan con idéntica visión de la Historia.

Otro tanto de lo mismo sucede en *Good Bye Lenin!* (2003) exitoso film germano en el que Wolfgang Becker pone en escena con irreprimible desazón y nostalgia las consecuencias de la caída del muro de Berlín que condujo a la desaparición de la RDA primero y a la reunificación del país sobre la base institucional de la RFA porco después. Dejaré a un lado la rocambolesca historia que cuenta para centrarme en ese momento extático en el que la figura de Lenin aparece levitando en el cielo berlinés: se trata de una de tantas de sus esculturas que fueron retiradas de los parques y las plazas del Berlín oriental tras la caída de la República Democrática Alemana que para la operación es elevada a las alturas por un helicóptero. Esa estampa es el emblema de un filme que, pese a criticar algunos defectillos del régimen de la Stasi, exalta los valores del padre fundador ya pervertidos al contacto con ese capitalismo rampante del libre mercado que merced a la caída del muro (de contención) penetró en la Europa del este cuan oleaje de chapapote.

Esa estampa es, asimismo, el fin de trayecto de la excursión cinematográfica de un motivo visual. Trayecto que es mensurable hasta en magnitudes geográficas dado que desde los confines de la URSS esa escultura de Lenin pudo arribar atravesando colosales esclusas a Odessa por uno de los canales que en la película de Vertov se considera producto taumatúrgico de Illich, atravesar en barco el mar rojo hasta, como se dice en *La mirada de Ulises*, recalar en el puerto rumano de Constanza y ahí adentrarse en Europa central por el Danubio hasta llegar a Alemania y a Berlín donde, como ilustra Becker, concluye por elevación su periplo terrestre. Trayecto, en fin, que luego de atravesar la geografía real en la que se puso en pie, a sangre y fuego, el proyecto

político de Lenin tiene como colofón su ascenso a los cielo en una suerte de liturgia materialista que sonrojaría al propio Vladimir Illich, si levantara cabeza.