SERGUÉI M. EISENSTEIN: VISIÓN CINEMATOGRÁFICA DE LA REVOLUCIÓN RUSA

María Pepa Lara García

Serguéi Eisenstein nació en Riga —Letonia—, el año 1898; falleció en Moscú en 1948. Hijo de padre judío y madre eslava, de familia acomodada, hablaba cuatro idiomas: ruso, alemán, inglés y francés. Se doctoró en Historia del Arte, realizando estudios de ingeniería y arquitectura. Más tarde, director, montador, escritor y uno de los más importantes teóricos cinematográficos. Por todo ello, podemos considerarlo como uno de los más grandes e indiscutibles genios que ha tenido el cine.

Ingresó en septiembre de 1915 en la Escuela de Ingeniería Civil de San Petersburgo, aunque abandonó sus estudios al tercer año, 1918, para enrolarse, como voluntario, en las milicias populares que participaron en la revolución de octubre. Sus conocimientos de ingeniería le sirvieron para construir fortificaciones en Petrogrado (San Petersburgo).

En el Ejército Rojo entró en contacto con el teatro al trabajar como responsable de decorados, y como director e intérprete de pequeños espectáculos para la tropa. Su experiencia como director de escena del Teatro Obrero (1920) lo impulsó a estudiar dirección teatral en la escuela estatal.

Su labor como escritor cinematográfico abarca un cuarto de siglo: desde su primer artículo teórico, *El montaje de atracciones* —mayo de 1923—, hasta su inconcluso *Del color en el cine,* que estaba escribiendo cuando falleció la noche del 10 al 11 de febrero de 1948. La edición rusa de sus *Obras escogidas* consta de seis volúmenes, el primero de los cuales se publicó en 1964. Su producción cinematográfica, debido a sus problemas con el gobierno ruso, es muy reducida: siete películas de largometraje y dos inacabadas.

SERGUÉI EISENSTEIN, EN 1910

EL MONTAJE, SEGÚN EISENSTEIN

Lenin firmaba el 27 de agosto de 1919 el Decreto de Nacionalización de la Industria Cinematográfica de la URSS, pasando también a depender del Estado las salas de exhibición. El gobierno comunista se sirvió del cine como un medio para glorificar el nuevo mandato establecido, y bajo sus órdenes los cineastas de la época tuvieron que desarrollar sus obras.

Román Gubern realizó un amplio estudio a la obra de Eisenstein, *Reflexiones de un cineasta*, en él nos daba una serie de noticias sobre su trayectoria[1].

Al parecer, en el año 1919, una copia del filme de D.W. Griffith, *Intolerancia*, logró esquivar el bloqueo y entrar en Rusia. La cinta entusiasmó a Eisenstein y a los jóvenes cineastas rusos por su atrevida utilización del montaje. En aquel tiempo, se dedicaba plenamente al teatro. Lenin, en 1922, dijo: «De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante».

Es pues, reconocida la influencia de Griffith en el cineasta ruso. Pero, en relación con sus teorías sobre el montaje, un papel importante fue el que representó su conocimiento y estudio de los ideogramas japoneses y del teatro Kabuki (nacido a principios del siglo XVII). Su primer acercamiento a la cultura japonesa tuvo lugar en 1919, en un viaje que realizó a Minsk como dibujante propagandístico. Allí conoció a un comisario político, profesor de japonés, quien le inició en el conocimiento de la escritura jeroglífica y en el Kabuki. Esto fue decisivo, más tarde, en la gestación de sus teorías sobre el montaje, puesto que los ideogramas japoneses se basan en la yuxtaposición de dos conceptos, de los que surge un tercero distinto.

De esta idea surgió su separación del montaje clásico, que entendía a éste como una simple sucesión de planos, mientras Eisenstein lo concebía como: choque, colisión, de dos planos que hacían surgir un nuevo concepto irrepresentable o abstracto en la mente del espectador. Este fue el punto de partida del denominado «cine intelectual» o «cine de conceptos».

La influencia de la cultura japonesa apareció por primera vez en sus escritos en 1928-29, cuando acababa de terminar el filme *La línea general.* Sin embargo, diez años después, en su estudio de autocrítica *Montaje 1938*, reconoció que su teoría no era específica del cine, sino aplicable a cualquier campo del arte: «Este fenómeno se halla necesariamente en todos los casos en que se yuxtapongan dos hechos, dos procesos o dos objetos».

Del resultado de estos estudios e influencias le debemos uno de los elementos más importantes de este séptimo arte: el montaje moderno. En su ensayo *Montaje de atracciones,* Eisenstein fundamenta la forma en la cual el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial por medio de «mecanismos de montaje» con el fin de provocarles un choque emotivo.

En su primera película, *La huelga,* Eisenstein utilizó este montaje de atracciones, en la escena final de la feroz represión zarista contra los obreros, alternada por montaje paralelo con imágenes de reses sacrificadas violentamente en el matadero. Pero, aun conteniendo una parte de verdad, la teoría del montaje de atracciones demostraba su inconsistencia en la práctica, pues no lograba incorporarse de un modo armónico al relato.

Esta teoría la utilizó Eisenstein en una primera fase. Tiempo después, reconoció las insuficiencias del método, aunque, quizá sin ser consciente de ello, esta influencia de sus primeros años le acompañó en toda su obra.

Una nueva teoría apareció en sus siguientes filmes: «el cine intelectual», surgido por su obsesión de influir de un modo científico sobre la psicología del espectador. Por ello, el argumento de sus primeros filmes consistía en narrar episodios recientes de la historia de Rusia, que él mismo había vivido.

Otra vertiente de su carrera fue el cambio de su primitivo cine de masas hacia otro tipo de cine biográfico. Las películas mudas de Eisenstein fueron siempre obras corales; incluso *Octu-*

bre, que giraba en torno a personalidades como Lenin, Kerensky y Trotsky —personaje desaparecido en la versión final— fue una película de masas, con protagonista colectivo. Ya en su último filme mudo, *La línea general,* hay una protagonista femenina, la campesina María Lapkina. En este filme, el blanco es el tono dominante: de las nubes, de la leche manando... el blanco ligado al tema de la alegría y de las formas nuevas de trabajo.

Años después, utilizó el sonoro, abandonando las películas revolucionarias, pasando al cine épico con *Alexander Nevsky* e *Iván el Terrible.*

En *Octubre,* Eisenstein desarrolló ampliamente su teoría sobre el montaje que, dos años después, ampliaría con la publicación de sus dos ensayos más conocidos: *El principio cinematográfico y el ideograma,* y *La dialéctica de la forma cinematográfica.* Ambos forman parte del volumen titulado: *La forma en el cine.* Le siguieron: *Reflexiones de un cineasta* y *La realización cinematográfica*, junto con numerosos artículos y ensayos.

Para Eisenstein el montaje («edición» en inglés) no era un simple método utilizado para enlazar escenas, sino un medio capaz de manipular las emociones de su audiencia. Durante mucho tiempo investigó sobre este tema, desarrollando su propia teoría del montaje. Lo definía así: «...una idea que surge de la colisión de dos piezas, independientes la una de la otra». Sus publicaciones posteriores sobre esta materia fueron de gran influencia para conocidos directores de Hollywood.

LA HUELGA (1924)

Su primer contacto con el cine fue un pequeño cortometraje titulado *El diario de Glomov*. Empezó a interesarse activamente por el nuevo medio artístico y rodó el largometraje *La huelga*. Este filme surgió de una idea del Teatro de la Cultura Proletaria, cuando su director encargó a Eisenstein una serie de películas tituladas *Hacia la dictadura (del proletariado).* Estos

OCTUBRE, MONTAJE

filmes debían contar la historia de la Revolución Rusa desde 1880 hasta 1917, centrados en la lucha obrera. En principio, se iban a realizar siete entregas, aunque finalmente, sólo se filmó *La huelga*. Se rodó en exteriores de Moscú, en 1924, año de la muerte de Lenin. El argumento estaba basado en hechos reales; reflejaba la huelga de 1903, en Rostov del Don, a la que se sumaron más de quinientas fábricas. El descontento del pueblo se extendía cada vez más, y por ello, la represión también era cada vez más intensa. Estos movimientos de protesta fueron los antecedentes del golpe revolucionario de 1905.

Según nos dice Eisenstein en uno de sus artículos: «Desde sus primeros pasos, el cine mudo —entre nosotros— se las ha ingeniado para plasmar, por todos los medios posibles, no solamente la imagen plástica, sino la sonora»[2].

En *La huelga* se aprecia un inicio en ese sentido. Hay en este film una breve escena que muestra a los huelguistas discutiendo bajo la apariencia de inocentes transeúntes, que cantan acompañándose por un acordeón. Terminaba con otra escena donde trataba de plasmar el sonido por medios puramente plásticos.

CARTEL RUSO. ESTRENO DE *EL ACORAZADO POTEMKIN*

El tema principal de *La huelga* no es el trabajo. El filme cuenta el conflicto entre la clase obrera y la clase dirigente, ya superado, en parte, en 1924. Pero esto no puede sorprendernos, puesto que la historia que nos presenta Eisenstein se sitúa en la época prerrevolucionaria.

EL ACORAZADO POTEMKIN (1925)

Después, con motivo de la conmemoración del vigésimo aniversario del fallido golpe revolucionario de 1905, recibió el encargo de rodar una película conmemorativa sobre estos hechos, que se convertiría en su obra más célebre: *El acorazado Potemkin* (1925). Un hito en la historia del cine, nacido de un hito en la historia soviética. La idea inicial de Eisenstein al escribir el guión era filmar la sublevación de la tripulación del Potemkin contra la armada zarista en 1905, preludio de la revolución de 1917, desde la guerra ruso-japonesa hasta el levantamiento contra el zar.

El rodaje en Leningrado se vio interrumpido por contratiempos meteorológicos, y el equipo se trasladó a la ciudad portuaria de Odessa, donde tenía previsto rodar algunas escenas de la película. Una vez allí, Eisenstein cambió de opinión, y decidió centrar la historia en torno al motín del acorazado Potemkin. El rodaje se terminó en tres meses, durante los cuales Eisenstein buscó testimonios orales y reescribió el guión en cinco partes. Filmada con actores no profesionales, destacan los primeros planos y una estética donde la exaltación del grupo va cobrando fuerza a medida que se desarrolla la película. Su experiencia teatral le había desarrollado una personal concepción del arte dramático basada en la yuxtaposición de imágenes de fuerte contenido emocional. Considerada uno de los mayores logros del cine mudo, la escena del amotinamiento en el barco y la vertiginosa escena de acción de la escalinata constituyen planos decisivos en la configuración del lenguaje cinematográfico. Esta secuencia de la matanza en la escalera Richelieu —el cochecito del bebé deslizándose escaleras abajo— ha sido homenajeada por varios directores como Brian De Palma en *Los intocables de Elliot Ness* o Woody Allen en *Bananas*.

Según nos dice Eisenstein en el artículo ya citado: «...el negro, el gris y el blanco no son jamás percibidos como ausencia de color, sino como una cierta gama de colores en la que (o en cuyas variaciones) reside, no solo el estilo plástico de la obra, sino su unidad temática y su movimiento general»[3].

El Acorazado Potemkin está contenido íntegramente en la gama de los grises: brillo del casco del buque, los cambiantes tonos del mar. Un gris que, en ocasiones, se convierte en negro: chaquetas negras de los oficiales.

A veces, se convierte en blanco: el blanco de la lona en la escena del fusilamiento, el blanco de las velas.

A los veintisiete años, Eisenstein convirtió una celebración propagandista en una película inmortal, que reproduce un alzamiento triunfante, pese a que el guión no se ajustase completamente a la realidad. El verdadero Potemkin, después de escapar entre la flota del ejército ruso, que no abrió fuego contra el acorazado, terminó en Constanza, Rumania, donde la tripulación entregó el barco a las autoridades, que la devolvieron al gobierno ruso.

El acorazado Potemkin no se ha visto nunca tal y como se vio en su estreno en Moscú, el 21 de diciembre de 1925, en el Teatro Bolshói. Según testimonios del propio director, el montaje se terminó momentos antes de la proyección del filme, y el último rollo lo pegó con su propia saliva. En Alemania, el gobierno de Weimar, preocupado por las posibles influencias comunistas en su país, recortó el filme, y esta versión censurada fue la que se distribuyó en Estados Unidos e Inglaterra.

OCTUBRE (1928)

Inmerso en la redacción de sus primeros ensayos sobre el montaje de atracción, en 1927 recibió el encargo del jefe del Departamento de Cinematografía del nuevo estado bolchevique, de celebrar el décimo aniversario de la Revolución de 1917 con un filme que recrease los diez días de la célebre revolución rusa, una reconstrucción de los decisivos acontecimientos de 1917, basada en la obra del periodista estadounidense John Reed *Los diez días que conmovieron al mundo*. Así, comenzó a rodar el filme, *Octubre*.

Si *El Acorazado Potemkin* estaba constituido en la gama de los grises, *Octubre* se mantenía dentro de los negros brillantes, el de los monumentos, las rejas y las calzadas bajo la lluvia, así como el del oro y el bronce.

Eisenstein, quien ya comenzaba a suscitar censuras entre los dirigentes más inmovilistas del reciente régimen, a causa de su destacada libertad creativa, se centró en la práctica de un género cinematográfico ajustado en el empleo sintáctico del montaje. Con ello, quería alejarse de las tendencias literarias que regían el cine del momento, utilizando un lenguaje nuevo, mostrando imágenes que tuviesen valor simbólico, pero a la vez, con una realidad histórica. Con guión del propio director y de Grigori Alexandrov, y filmada en forma de documental, posee

EL ACORAZADO POTEMKIN. MATANZA EN LA ESCALINATA DE ODESSA, 1925

un rápido y magistral montaje. Sus protagonistas fueron actores no profesionales, como hasta entonces era su costumbre, en la película intervienen soldados del Ejército Rojo, marineros de la Flota Roja, los cuales habían participado en la revolución, así como habitantes de Leningrado. El filme narraba los sucesos del asalto al Palacio de Invierno durante la revolución bolchevique de 1917.

Finalmente, *Octubre* resultó un canto al triunfo del proletariado, aunque manipulada como ejemplo de cine propagandístico y panfletario, sin que por ello carezca de una gran calidad artística. La película contiene una disparidad de imágenes, confrontadas unas a otras, con planos espléndidos, sin protagonistas, siguiendo las directrices comunistas.

Pese a ello, el filme fue duramente censurado por el gobierno, quien se encargó de eliminar los planos donde aparecía Trostky, y de reducir los metros filmados, viéndose acusado de no ser fiel a la historia, y de haber utilizado la película para experimentar y aplicar sus teorías sobre el montaje. Aunque el partido consideraba la película ideológicamente correcta, su estructura confusa y la abundancia de metáforas atenuaban su efecto propagandístico y no causaban el mismo impacto que *El Acorazado Potemkin*.

OCTUBRE. RODAJE, 1928

Con todo, no hay duda de que es una de las más importantes películas de la historia por muchas razones, y una de ellas pudo ser, precisamente, por la razón que apuntaban los jóvenes rusos: de ser en exceso intelectual, debido a sus innovaciones en el montaje del filme. Sin embargo, no hay duda de que Eisenstein fue un cronista de la historia de su país. Un realismo casi documental englobó casi toda su producción, porque su filmografía está basada en sucesos o personajes de la historia rusa.

VIAJE DE EISENSTEIN A ESTADOS UNIDOS

Después del rodaje de *Octubre*, comenzó entonces a tener, de nuevo, serios problemas con la censura soviética, lo que le llevó a viajar por Europa, acompañado de Grigori Alexandrov y Eduard Tissé, para asistir a varios congresos cinematográficos europeos. En Londres, a fines de de 1929, impartió una conferencia, en la cual se refería al cine como a la «síntesis del arte y de la ciencia en una forma visual completamente nueva».

Después, firmó un contrato con la Paramount, y se trasladó a Estados Unidos en 1930, buscando nuevas formas de expresión, investigando sobre el sonido que pensaba utilizar en sus próximos filmes. Sin embargo, no consiguió el permiso de residencia ni poner en marcha ningún proyecto. Uno de ellos fue *An American Tragedy,* una adaptación de la novela de Theodor Dreiser.

Marchó entonces a México, atendiendo la invitación del novelista Upton Sinclair, y, además, se reencontró con el pintor Diego Rivera al que conocía desde que éste hizo una visita a Moscú en 1927. Así, inició el rodaje del

incompleto *¡Que viva México!* 1930-32, filme en el que ensayó diferentes formas de montaje, pero que no pudo ser terminado por falta de financiación, al abandonar Sinclair el proyecto. La Metro adquirió en una subasta parte de los negativos, que luego utilizó en *¡Viva Villa!*, mientras otra parte pasó al productor Sol Lesser, quien con ellos realizó *Tormenta sobre México*. Una amiga y biógrafa del propio Eisenstein, Mary Seaton, utilizó otra parte en la película *Tiempo al sol*, de influencia decisiva en el posterior desarrollo del cine mexicano.

REGRESO A LA UNIÓN SOVIÉTICA

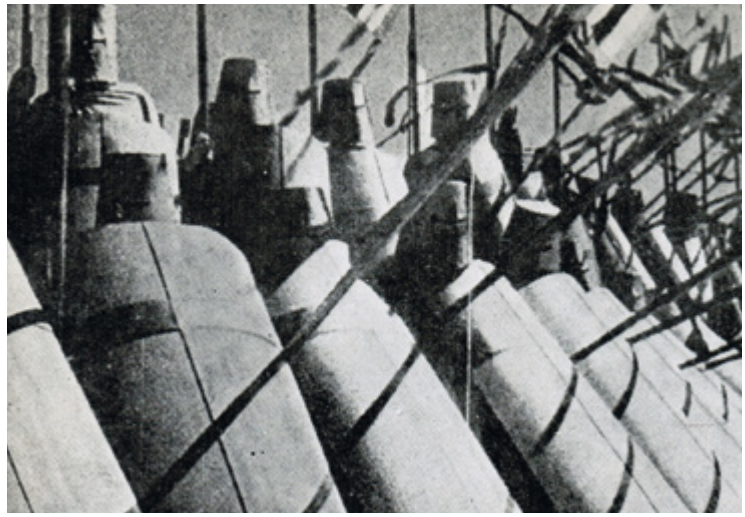
Tiempo después, decidió regresar a la Unión Soviética. Pero el viaje de Eisenstein al extranjero le había convertido en sospechoso ante los ojos de Stalin, y sus dos siguientes películas fueron censuradas. De nuevo se encontró con grandes dificultades para desarrollar su trabajo; el rodaje de *El prado de Bezhin*, de 1937, una tragedia campesina basada en un cuento de Ivan Turgeniev, fue interrumpido por la censura por considerarla políticamente incorrecta.

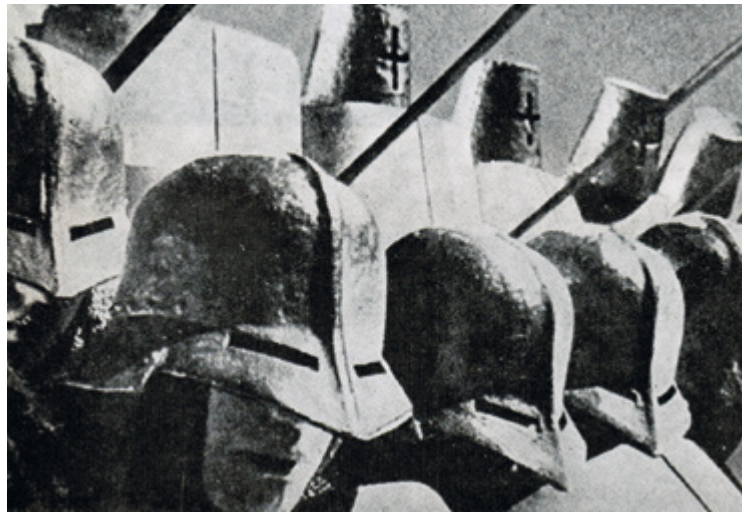
Hasta ese momento, sus filmes —con excepción de *La línea general,* película del año 1929 sobre la reforma agraria post revolucionaria, con una protagonista femenina individual—, nos había presentado a las masas como protagonistas del relato.

En sus últimos filmes cambió completamente de registro, mostrando el personaje concreto, su vida y hazañas, utilizando a un actor como protagonista. Podemos señalar que la totalidad de su obra es una forma de expresión artística, sobre todo un medio para informar al público del ideal revolucionario.

ALEXANDER NEVSKI (1938)

Después de un triste paréntesis, en el que se había dedicado a la redacción de brillantes textos teóricos, continuaron los ataques políticos contra su obra y su persona; críticas que no impidieron que rodase *Alexander Nevski* (1938), donde consiguió unir al protagonista individual con el cine coral. La historia de un príncipe ruso del siglo XIII enfrentado a las hordas alemanas. Con este filme intentó, también, lograr la síntesis entre los elementos plásticos y la música. Los personajes que representaban a los «traidores» no fueron tratados en los clásicos tonos negros, sino en blancos. Fue su primera película sonora —con música de Serguéi Prokófiev—, con la que alcanzó un gran éxito, obteniendo la Orden de Lenin en febrero de 1939. Aunque tuvo asignado un supervisor para vigilarlo durante el rodaje, de momento consiguió recuperar el reconocimiento oficial.

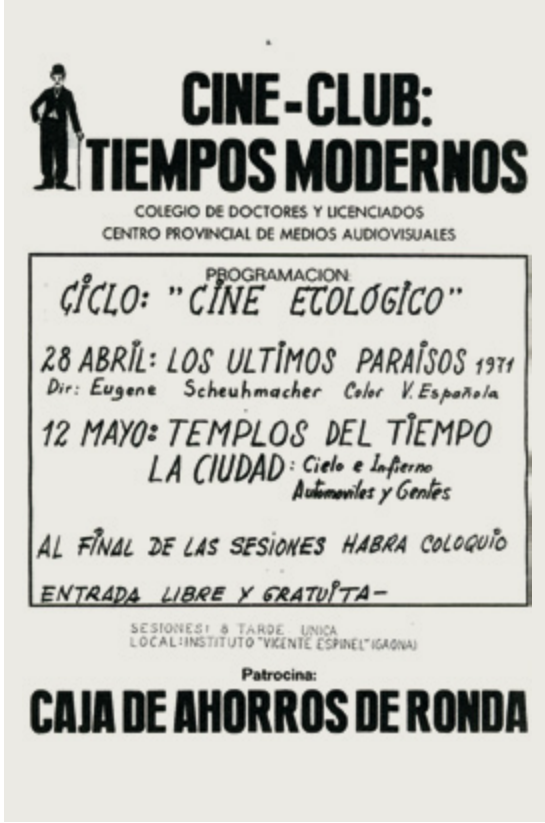




ALEXANDER NEVSKI. LA BATALLA DEL LAGO, 1938

Como decíamos anteriormente, con *Alexander Nevski* y la siguiente, *Iván el terrible,* inició un cine totalmente distinto a sus anteriores proyec-

CINE CLUB MÁLAGA, 1972



CINE-CLUB TIEMPOS MODERNOS, 1971

tos, abandonando el relato revolucionario para pasar al relato épico.

IVÁN EL TERRIBLE (1945)

A partir de ese momento, ya superadas sus diferencias con el partido, recibió el encargo de dirigir, en 1943, un nuevo filme sobre la figura épica del legendario zar Iván el Terrible, del siglo XVI, cuya estructura original se componía de tres partes. Eisenstein nos narra sus hazañas, realizando, además, un estudio psicológico del zar Iván, al presentar un personaje concreto, con un actor como intérprete de ambos filmes: *Alexander Nevski* e *Iván el terrible,* Nikolái Cherkásov —quien años más tarde encarnó la figura de Don Quijote en la película de Grigori Kozintsev el año 1957—. El filme fue estrenado en 1945, alcanzando un enorme éxito y recibió el Premio Stalin.

En principio, las connotaciones políticas incluidas en la cinta no fueron advertidas por los miembros del partido hasta finalizado el montaje, y después del estreno de un pase exclusivo del filme en el Departamento Cinematográfico, con las críticas de algunos sagaces críticos poco afines al régimen estalinista. La obra fue interpretada por la burocracia soviética como una denuncia al culto, a la personalidad de Stalin. La segunda parte del proyecto, *La conjura de los boyardos*, de 1946, mostraba un Iván muy diferente, un tirano sediento de sangre, inconfundiblemente un predecesor de Stalin. En este filme destacaban sus juegos con sombras expresionistas llenos de simbolismos. Éstos serían la base de su cine en este tríptico, en torno al zar Iván.

Podemos destacar, también, la gran cantidad de metáforas que encontramos a lo largo de toda la producción y que nos ayudan a su compresión. Por todas estas razones, no pudo ser estrenada por orden del gobierno ruso, estando prohibida durante muchos años. Y las cintas grabadas de la tercera parte, titulada *Las luchas de Iván,* destruidas. Eisenstein sufrió un ataque al corazón, siendo hospitalizado. Se recuperó, pero como sabemos, falleció en febrero de 1948 de un infarto fulminante. Tenía 50 años. El filme se estrenó en 1958, cinco años después del fallecimiento de Stalin. En esta segunda parte, Eisens-

CINE-CLUB KAPLAN, 1970

tein había utilizado el color, por primera vez, en la escena del banquete y en la escena final, es decir, los últimos quince minutos del filme. La banda sonora era también de Prokófiev. Su muerte le impidió finalizar la tercera parte de su trilogía.

EL CINE DE EISENSTEIN EN ESPAÑA

La película pudo verse en España en la II República, en el Lido Cinema, el 7 de noviembre de 1931, y en la Guerra Civil.

Después de la II Guerra Mundial, un negativo alemán también recortado del Acorazado Potemkin, se convirtió en la versión distribuida incluso de las adaptaciones soviéticas. Después, durante años, fue prohibida, aunque circuló de forma clandestina, en muchos cines clubs del país. Como un ejemplo, en el colegio madrileño La Ensenada, en su cine club, finales de los sesenta, la proyectaron a las doce de la noche. Así continuó hasta su reestreno en Madrid, en agosto de 1977, y en septiembre del mismo año, en Barcelona. Esta nueva restauración en 35 mm, fue realizada por historiadores de cine alemanes, con el apoyo de los museos de Berlín, Londres y Moscú, recuperando las tomas perdidas, los 146 inter-títulos originales y algunos planos coloreados que nos acerca aún más a su revolucionaria visión.

El jurado de la Exposición Internacional de Bruselas otorgó la totalidad de votos al filme. En el I Festival Internacional de Cine Europeo, una votación realizada entre 6.000 cineastas eligió *El acorazado Potemkin* como la mejor película europea de todos los tiempos.

EL CINE CLUB EN MÁLAGA

Para explicar los orígenes del cine club en nuestra ciudad, tenemos que volver hacia atrás, a los años treinta, pues éstos están fechados a partir de 1929. Después, tras algunos intentos fallidos, apenas iniciados, la siguiente data del año 1950, Sociedad Cinematográfica de Málaga, integrada entre otros por su presidente, Carlos Fernández Cuenca; el secretario era Guillermo Jiménez Smerdou. Este cine club estuvo muy involucrado, no sólo a efectos de organización, sino económicamente, en el I Festival Cinematográfico del Cine Español celebrado en 1953, y creemos

CINE-CLUB ATENEO, 1969

ATENEO DE MALAGA

VOCALIA DE CINE, DE ARTE
Y ENSAYO Y FOTOGRAFIA

"CINE CLUBS Y FESTIVALES DE CINE",
por Don Mamerto López Tapia Urrechua, Presidente
Nacional de Cine Clubs

SALON PRINCIPAL
DEL ATENEO
Viernes, 12 diciembre 1969
A las 20 horas

Registro Oficial de la Dirección General de Cine-clubs, el 10 de abril de 1970.

Sin embargo, unos meses antes de su inscripción, el 20 de enero de 1970 —según consta en las Actas de dicha Asociación—, observamos que proyectaron exhibir un ciclo sobre el cineasta ruso con los filmes: *El Acorazado Potemkin, Iván, el Terrible* y *Alexander Newsky*, y se lo comunican al Delegado de Información y Turismo por si hubiera algún inconveniente. Por supuesto, el ciclo no fue aprobado.

Lo volvieron a intentar en los años siguientes; el 18 de abril de 1972 el Delegado Provincial dirigía una carta a la directiva de dicho centro cultural, comentando que, por un anuncio en *La Tarde*, y en el boletín informativo *Málaga hora punta*, sobre las actividades a desarrollar por el Ateneo, figuraba el día 17 de enero la proyección del filme *El acorazado Potemkin* y, no habiendo pedido autorización para dicha proyección, les advertía que de no seguir esta tramitación pertinente, se verían en la necesidad de levantarle pliego de cargos.

El mismo tema siguió dos años después, el 8 de febrero de 1974, puesto que volvieron a intentar exhibir El *Acorazado Potemkin* y, el día 12 recibieron una citación del Delegado Provincial recordándoles que dicha entidad no había recibido la solicitud de permiso para la proyección.

Curiosamente unos años después, el 29 de noviembre de 1976, el Delegado Provincial les comunicaba que en orden a los cine-clubs que más se habían destacado en su labor divulgadora, y que podían ser tenidos en cuenta para premiarlos, en su caso, con una ayuda económica, esta Delegación, a la vista de las realizaciones llevada a cabo por éstos en esta provincia, inscritos en el Registro Oficial de aquel organismo, había resuelto proponer para tal premio económico a los que detallaban a continuación:

Cine club infantil Don Bosco, sito en el Colegio Salesiano de San Bartolomé, y al Cine club Ateneo de Málaga[4].

Aunque no tenemos prueba documental de la proyección de los filmes más polémicos y conocidos de Eisenstein, tenemos constancia de que también en los cine-clubs Universitario y en Tiempos Modernos, se exhibieron dichas películas. Por supuesto, años después.

Hasta aquí las peripecias que tuvieron lugar en nuestra ciudad con los filmes de Eisenstein; hoy considerado como un genio del cine universal. •

BIBLIOGRAFÍA

1 EISENSTEIN, Sergio M.- *Reflexiones de un cineasta.* - Prólogo, edición y notas. Román Gubern. - Editorial Lumen. Barcelona, 1970. pp. 9-48.

2 EISENSTEIN, Sergüéi M. *¿El color en el cine o el cine en colores?* Artículo. Op. Cit. pp. 190-196.

3 EISENSTEIN, Sergüéi M.- Op. Cit. pp. 33-34.

4 LARA GARCÍA, Mª Pepa. - *Historia del cine en Málaga (1929-2013): cine clubs, cinemateca municipal, semanas, certámenes y festivales cinematográficos.* -Diputación de Málaga (CEDMA). - Málaga, 2014.