

LA LÍNEA GENERAL: REPRESENTACIONES DEL CAMPO DESDE LA CIUDAD.

«... Y así fueron eliminadas las diferencias entre el campo y la ciudad»

Àngel Ferrero
Saúl Roas Deus

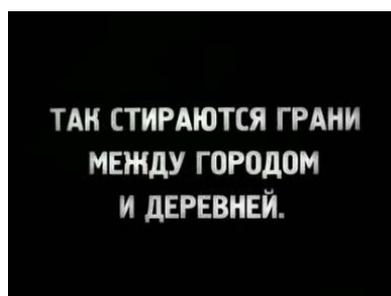
Comunicación Audiovisual, Universidad Autónoma de Barcelona

Resumen.- El artículo analiza el film *La línea general / Lo viejo y lo nuevo* (Serguéi M. Eisenstein, 1928) como un intento del director soviético por ilustrar no solamente el proceso de colectivización en la Unión Soviética, sino una de las viejas aspiraciones del programa comunista: la superación de las divisiones históricas entre el campo y la ciudad. Para ello, el artículo parte de un recorrido crítico de la historia del socialismo, sus autores más importantes y sus conceptos clave, así como de la estética del paisaje como una forma de expresión ideológica –en el sentido marxista clásico del término, esto es: como falsa conciencia– destinada a encubrir u ocultar estas mismas diferencias (y muy especialmente las condiciones de vida de los campesinos) y, así, legitimarlas en lo que constituye una forma de 'desposesión estética', antes de analizar tres escenas clave de la película relacionadas con la mecanización del campo y la escena final, que corona el proyecto eisensteiniano de pedagogía política irónicamente en el momento de mayor agresividad en la campaña de industrialización forzada y la así llamada 'acumulación original socialista' promovida por Stalin.

Palabras clave.- cine soviético, estética política, paisaje, campo y ciudad, comunismo.

Abstract.- The article analyzes the Soviet film *The General Line / Old and New* (Sergei M. Eisenstein, 1928) as an intent of the filmmaker to show not only the collectivization process in the Soviet Union, but one of the old aspirations of the Communist program as well, namely the overcoming of the historical divisions between country and city. For this, the article sets as a basis a critical history of Socialism, its most important authors and its key concepts, as well as the landscape genre as a form of ideological expression –in a Marxist sense of the word, that is, as false consciousness– which aims to shadow or even hide the differences between country and city (specially the life conditions of the peasantry) and, therefore, legitimize them in what constitutes a form of 'aesthetical dispossession'. After that, three key scenes of the movie about the mechanization of the countryside and the final scene are analyzed in detail. The Eisensteinian project of political pedagogy gained momentum ironically when the campaign of collectivization and the so called 'Socialist original accumulation' promoted by Stalin reached its highest point.

Keywords.- soviet film, political aesthetics, landscape, country and city, communism.



[Figura 1]

Con la escena del abrazo entre Marfa, la campesina transformada en urbanita conductora de tractor y el urbanita conductor de tractor reconvertido en campesino, y con el rótulo [Figura 1] con la leyenda «y así, fueron eliminadas las diferencias entre el campo y la ciudad» concluye el film *La línea general / Lo viejo y lo nuevo* (*Staroye i novoye*, Serguéi M. Eisenstein, 1928). Más allá de su posible significado como conclusión al argumento de la película, la generalización que hace el realizador ruso al referirse a la *eliminación de las diferencias entre el campo y la ciudad* parece expresar el deseo de superar unas diferencias mucho más generales y extendidas, que podríamos entender como la esperanza de eliminar las diferencias culturales, económicas, políticas y sociales que históricamente han separado al ámbito urbano del rural. Bajo esta perspectiva, el rótulo no expone sólo el hecho de eliminar las diferencias concretas entre el campo y la ciudad que aparecen en el film, sino de superar unas diferencias que a nuestro entender son un conjunto de circunstancias que se repiten en otros países y en otras épocas. Estas diferencias históricas han tenido en las artes un claro expositor. Tanto en el ámbito pictórico o fotográfico, como en el ámbito cinematográfico, las representaciones que nuestra cultura ha hecho (normalmente efectuadas desde la ciudad) del campo y sus habitantes nos han dejado un inestimable testimonio de lo que se pensaba de ellos o de lo que se quería de ellos.

El cinematógrafo es una de las invenciones –una de las más importantes en razón a su impacto cultural– de la dinámica sociedad industrial de fines de siglo XIX y comienzos del XX. Como tal, los primeros sujetos en ser representados en el cine fueron las dos clases en liza: burgueses –las películas familiares de los propios hermanos Lumière– y obreros –*La sortie de l'usine Lumière a Lyon* (1895) y *Les forgerons* (1895)–. El mundo rural, alejado de la ciudad, no fue casi objeto de interés del cine¹ (ni como espectador ni como representado) hasta el triunfo de la revolución rusa de octubre de 1917. De la misma forma

¹ Ver los números de la revista *CinémActions* dedicados a esta cuestión: *Cinéma paysans*, nº 16, 1981, y *Cinéma et monde rural*, 1982.

que lo había sido antes en la pintura, el campo y sus habitantes fueron durante años los grandes olvidados de la pantalla cinematográfica. Para el cine, la sociedad rural no constituyó «más que excepcionalmente el contenido temático de aquel. El campo se convertía en lo lejano, en lo exótico (universo de la culturas precapitalistas) en lo fronterizo o en lo histórico: y era sólo así, bajo la modalidad de lo histórico, del pasado dejado atrás inexorablemente como el campo propio y próximo accedía al cinematógrafo.» (Requena, 1988: 14) De esta forma, mientras las selvas lejanas o las llanuras del *western* invadían las pantallas adquiriendo el estatuto de espacios maravillosos o mitológicos, los campos más próximos, las sociedades campesinas que rodeaban las ciudades del cinematógrafo, eran ignoradas y quedaban ausentes de las pantallas (Requena, 1988: 14). No fue, por tanto, la burguesía –proclive a los retratos idealizados del campo, donde rara vez aparecía representado el duro trabajo rural–, sino el control obrero lo que llevó a los campesinos a la gran pantalla y fue su derrota y la consolidación del estalinismo lo que la devolvió, al imponerse su cultura, a las visiones idealizadas anteriores a la revolución. Con todo, durante un breve período pudo reclamar el espacio del que históricamente fue privado en las artes. *La línea general* es con toda probabilidad el ejemplo más representativo de este fenómeno, pero para hablar de lo que esta película supuso –en su contexto histórico, pero también con proyección de futuro– conviene presentar la tradición socialista en la que esta película se inscribe.

Las diferencias entre el campo y la ciudad pueden analizarse desde diferentes ángulos: político, religioso, económico, artístico... El análisis basado en este último (aunque sin desatender su aspecto político, económico y cultural) tiene en *El campo y la ciudad* (2001), el conocido libro de Raymond Williams, uno de sus mejores referentes. En su libro, Williams nos alerta que desde los mismos inicios de la modernidad la representación que desde la ciudad se ha hecho del campo ha sido, cuanto menos, sospechosa. En general, comenta Williams, las representaciones poéticas (aunque también podemos incluir cabalmente las pictóricas, fotográficas o cinematográficas) que se han hecho del campo y los campesinos son un exponente del intento de control político, económico e ideológico del espacio rural y de sus habitantes por parte de la clase dominante urbana. Teniendo en cuenta que las representaciones del campo prácticamente nunca han sido realizadas por sus habitantes, fueran éstos campesinos, pastores o ganaderos –cuya producción artística (tallas de madera, decoración de aperos de labranza y pequeños productos de artesanía) por lo demás se desatendió durante décadas–, hay un concepto estético y cultural muy pertinente para analizar cómo el ámbito urbano ha querido retratarlo: el concepto de paisaje, concepto que, más allá de su significado como representación estética del entorno, nos puede servir como punto de partida para analizar los diferentes grados de esta dominación ideológica. Como ya señalara Denis Cosgrove en *The Iconography of Landscape*, la historia de la idea de paisaje es la exploración de las tensiones en el establecimiento hegemónico de lo urbano, representado por el capitalismo industrial y la cultura burguesa de la propiedad, y lo rural, representado por el campo y una economía de supervivencia. Gracias entre otras cosas a la idea de paisaje, los procesos sociales y económicos anhelados por la burguesía y la aristocracia se intentaron normalizar a través de las cualidades *naturalizantes* de su

representación. El trabajo agrícola quedó así incluido dentro de lo que podemos entender como una determinada estética del paisaje, una estética que posee una capacidad asombrosa de ocultar bajo una superficie la mano de obra que lo produce y lo mantiene, «situando lo histórico y lo contingente más allá de toda reflexión crítica.» (Cosgrove, 2002: 80)

De esta forma, las representaciones del campo hicieron algo más que reflejar la belleza de su paisaje, pues sirvieron también para regular y poner orden en las relaciones sociales que el emergente capitalismo imponía (Cosgrove, 2002: 80). Estas tensiones, como ahora expondremos, engloban diferentes aspectos socioculturales que ahondan en una división cada vez mayor entre los dos ámbitos. A grandes rasgos, la estética paisajística se utilizó para ocultar una dramática desigualdad social y para ocultar el trabajo del campesino o la usurpación de la propiedad comunal de la tierra, entre otras cosas. Por descontado, no todas las representaciones paisajísticas actuaron de igual modo. No obstante, sí que podemos generalizar unos modelos representacionales que han alcanzado interés por esa misma razón: porque se pueden generalizar. Por este motivo entendemos que el concepto de paisaje se ha convertido en uno de los mejores exponentes donde observar y analizar las diferentes formas de dominación de la ciudad sobre el campo.

El concepto de paisaje

Señala Cosgrove que tras la gran peste negra del siglo XIV, que diezmó a la población europea, hay un resurgimiento demográfico y cultural, así como de la cultura urbana, que propició nuevas formas de propiedad y producción agraria. El cada vez mayor control del capital por parte de la autoridad urbana influyó decisivamente en procesos de cambio social, cultural y económico, cambios que, según Cosgrove, se dejan notar hasta el día de hoy. «La inversión urbana hizo que la agricultura pasase de ser un modo de vida localizado, colectivo y en su mayor parte autosuficiente a convertirse en una industria a través de la que se movilizaba tierra y mano de obra para producir beneficios. Las nuevas formas de explotación de la naturaleza así como a aquellas personas que la trabajan requerían también nuevas formas de conocimiento y representación del mundo natural, primero a nivel local y finalmente a lo largo y ancho del globo.» (Cosgrove, 2002: 73)

Es en este contexto donde podemos entender por qué lo primero que representó el paisaje (en Occidente) fue el campo. De hecho, podemos afirmar que nació para representar el campo, como representación urbana de él. Para el cada vez más poderoso ámbito urbano, el campo era el espacio cercano: «apéndice de la ciudad, el campo debía domesticarse, colonizarse, anexarse a la vida urbana.» (Roger, 2007: 11) En el siglo XVI, señala Sophie Bonin (en Saule-Sorbé, 2002: 50), el término paisaje hacía referencia a las vistas sobre el campo que aparecían en los fondos de los cuadros, vistas que, un siglo más tarde, se ampliarían hasta la totalidad del marco e inaugurarían un nuevo género pictórico autónomo. Según López Ontiveros (2006), que cita a Littré, aún en el siglo XVII se entiende por paisaje un cuadro que represente lugares campestres. Robert, también en la misma época, entiende por paisaje la

representación figurativa de una extensión de terreno donde la naturaleza ocupe el primer lugar, o también donde aparezca el trabajo de los campesinos - hay que puntualizar que se refiere a los campos de cultivo, no a los campesinos *trabajando*-. Y todavía en la Enciclopedia francesa el paisaje designa «ese género de pintura que representa los campos y los objetos que se encuentran en ellos.»

Que el paisaje naciera representando primero el campo, para algunos historiadores y teóricos² señaló, entre otras cosas, un cambio de mentalidad que dejaba en evidencia las diferencias (económicas, culturales, etcétera) entre la forma de vida urbana de la rural. Según señalan, el progresivo alejamiento del medio rural por una parte importante de la población, además de promover cambios en el modelo económico, confirió a ese espacio otros significados y usos que, llevados al ámbito de la representación, dieron pie a la creación del paisaje. Por otra parte, pese a que ese distanciamiento físico, a la vez que cultural, convirtió al campo en un lugar idealizado, en un lugar para la contemplación estética, también convirtió al rural, su habitante, en un ser humano con unas cualidades muy diferente a las del urbanita, pues a la vez que el campo y la naturaleza fueron percibiéndose como estéticas, las representaciones de los campesinos y pastores (cuando estos aparecían) se volvieron más grotescas (Burke, 2005: 173). Esto indica «que la distancia cultural entre la ciudad y el campo fue aumentando de la mano de la urbanización.» (Burke, 2005: 173) Esa *distancia* cultural se transformó así en una forma concreta de observar el entorno desde otra posición mental, pues «lo que hasta entonces era el medio de vida de los campesinos -o sea, el campo- se convirtió en objeto de delectación estética para los que no trabajaban la tierra» (Berque, 2008a: 18), o sea, para los habitantes de las ciudades; ciudadanos, señala Roger, que al no tener contacto con el medio rural estaban en mejores condiciones de contemplarlo de otra forma. Saule-Sorbé (2002: 54) no dice otra cosa cuando afirma que uno de los motivos de ese distanciamiento se basaba en que el hombre moderno urbano ya no cultivaba la tierra para nutrirse, no mantenía un vínculo de adherencia física con esa tierra, sino que lo mantenía en su aspecto visual, espiritual y, podríamos añadir, comercial.

El concepto de paisaje, por medio de una actualización estética de La Edad de Oro o del Edén, fue así el encargado de transformar el entorno campestre en un lugar agradable, demostrando que para que resultara agradable había que adecuarlo a unos placeres y comodidades. Según Williams, históricamente ese placer se basaba en el consumo fácil de alimentos que ocurre antes de la “caída” (la expulsión del Edén). La principal consecuencia de esa “caída” que señala Williams (2001: 60) «fue que en lugar de tomar cómodamente lo que se desea de una naturaleza que todo lo provee, el hombre tuvo que ganarse el pan con el sudor de la frente; es decir, se determinó que sufriera, como destino común, la maldición del trabajo.» Una vez retirada esa maldición del trabajo (para el que contempla), el urbanita sí estaba en disposición de disfrutar de ese nuevo placer “edénico”. De esta forma, si la belleza del jardín del Edén (de La Edad de Oro o de la Arcadia) partía, sobretodo, de la facilidad del territorio para

2 Entre ellos (2007) ROGER, (2008, 2009) BERQUE o (2005) MADERUELO.

suministrar alimentos, agua y refugio, la cualidad estética del paisaje surgía de la relación entre un territorio que te alimenta pero que no tienes que trabajar ni habitar, pues eso ya lo hacen otros. Como señaló Debray (1994), el paisaje exigió un lugar liberado «de las servidumbres de la mano», aunque debemos puntualizar «de las servidumbres de la mano» *que lo contempla como paisaje*. El paisaje, así, desde sus inicios hace referencia a «un estado mítico porque encubre la conciencia del individuo, es decir, deja fuera el trabajo medial ya invertido en la tierra. Efectivamente, le parece que ésta produce fruto espontáneamente, es decir, naturalmente, cuando en realidad ya está trabajada por su consideración (su predicación) en tanto que tierra arable [...]. Esta exclusión del trabajo medial es un rasgo universal de la condición humana. Marx fue el primero en vislumbrarlo cuando hablaba del fetichismo de la mercancía o, en otras palabras, de la ocultación del trabajo social que ha producido su valor.» (Berque, 2008b)

Esta exclusión del trabajo medial es básica no sólo en la representación del paisaje o en su propia génesis, sino que es básica para su comprensión, pues quiere decir que los propios campesinos o ganaderos no podían, y de hecho aún no pueden (Kenneth Clark aseguraba (1971) que hoy día a los campesinos el paisaje le pasa desapercibido) sentir o contemplar el paisaje, al contrario de los urbanitas. Podemos suponer así que el trabajo medial hacía incompatible el reconocimiento del paisaje por el propio trabajador medial, anulando así no sólo el trabajo invertido en ella sino también su propia capacidad de apreciación. Esta idea está bastante consensuada entre los historiadores y teóricos del paisaje, que en su mayoría opinan que esa relación entre el villano y la tierra, que podría interpretarse como más simbiótica, impide que aparezca la dimensión estética; dimensión que aparece, según parece, con la distancia de la mirada. Sophie Bonin (en Roger, 2007: 34-35) asegura que un campesino no se pasea por el campo como podría hacerlo un viajero ocioso, el campesino se da “la vuelta del propietario”, donde su atención se centra en inspeccionar los lindes del terreno, el estado del cultivo, los posibles desperfectos, etcétera (esto, claro, si suponemos que el campesino es el propietario). En esas condiciones, según estos autores, no hay concepción estética del espacio, y lo que llamamos paisaje no puede aparecer. Tras una encuesta en Finisterre, Michel Conan señalaba que el concepto de paisaje parecía escapársele a los campesinos de la región (en Roger, 2007: 30). Y hay muchos testimonios semejantes en la historia (en Roger, 2007: 30). Estos argumentos reafirman la idea de que el rural fue (y en muchos aspectos es) incapaz de contemplar y entender el paisaje, cosa que en nuestra opinión trasciende la simple discusión estética.

Esta idea recorre tanto la génesis como el desarrollo del paisaje pues, pese a tener al campo como su principal representación, los campesinos fueron, en todos los sentidos, los grandes marginados. No es extraño así que entiendan por paisaje un concepto alienante, amenazador e impuesto³, pues quizá ese

³ En un estudio de Armand Fremon sobre los campesinos normandos, dice: «los agricultores apenas mencionan los paisajes. Esta actitud parece profundamente significativa. [...] los valores que se le concede a los lugares son los del trabajo, de la tierra y de la familia, eventualmente los del progreso agrícola y los del empleo. Frente a estas realidades de todos los días, el paisaje mencionado por los urbanos, los extraños, se considera, en el peor de los

placer desinteresado ha sido la mejor argucia para naturalizar un tipo de entorno adecuado sólo a unos intereses. Y aunque creemos que no puede ser el cometido de la estética adornar las diferentes formas de dominación ideológica, tenemos que reconocer que esa forma de contemplación ha ocultado desde su creación unos intereses económicos, territoriales, políticos... intereses que son correlativos, precisamente, a una imposición estética de la burguesía. En este sentido James y Nancy Duncan «sostienen que lo estético es un elemento constitutivo de las relaciones de clase, sólo que su papel se ve oscurecido por otras categorías como el estilo de vida, gustos, patrones de consumo [...] considerar que los distintos sectores sociales (diferenciados en términos de clase, religión, etnia y nacionalidad) no cuentan con el derecho de construir y otorgar significados estéticos a los paisajes supone que la sociedad se divide entre quienes sólo pueden resolver cuestiones vinculadas al plano de la necesidad y aquellas que pueden dedicarse a producir y disfrutar de experiencias estéticas». (en Zusman, 2001: 290)

Esta idea de *desposesión* estética relacionada con la clase social enlaza perfectamente con el argumento donde criticamos la concepción de los campesinos como seres incapaces de esa aprehensión y, por tanto, incapaces de entender y comunicar su espacio de trabajo en clave estética; en consecuencia «lo bello, lo pictórico, las categorías estéticas participarán de las luchas políticas, es decir, se harán presentes a la hora de construir relaciones de poder» (en Zusman, 2001: 290)

Ocultación

Según Williams (2001: 75), una de las claves representativas para analizar esta cuestión sobre la dominación ideológica de la ciudad sobre el campo parte de una continuada ocultación que se logra mediante «el mero recurso de suprimir el trabajo campestre y las relaciones de poder a través de las cuales se organiza ese trabajo.» De hecho, esta “ocultación” es la clave para comprender y evaluar la creación y el desarrollo del paisaje, pues pocas veces su representación quiso mostrar el trabajo campestre o la verdadera vida del campo. Podemos observar sin mucha dificultad que la representación paisajística, sobretodo la que denominamos con las categorías estéticas de “bella” o “pintoresca” (que tendrían en el campo su principal lugar de representación), casi siempre ocultaron el duro trabajo campestre, la forma de vida muchas veces miserable de sus habitantes, los conflictos rurales, el vallado de tierras o incluso el cuidado engorroso de las bestias. En efecto, el paisaje, pese a su fijación por representar lo rural, tendió a desruralizar a los campos y a sus habitantes (Roger, 2007). Esta idea de ocultación se encuentra en algunos trabajos críticos sobre el tema. Señala Williams (2001: 60), por ejemplo, que poetas como Jonson y Carew ocultaron al campesino y su trabajo mediante «una recreación mágica de lo que puede entenderse como una generosidad natural y luego una caridad espontánea; y ambas contribuyen a

casos, amenazador y alienante, en el mejor, irrisorio.» De Frémont: *Les profondeurs des paysages géographiques*. Autour d'Ecouves, dans le parc regional Normandie-Maine, L'espace géographique, 2, 1974, reeditado en *La Théorie du paysage en France*, p. 34. En (2007) ROGER, Alain, p. 33

ratificar y a bendecir al terrateniente rural o, mediante una reificación característica, su casa. Con todo, esta supresión mágica de la maldición del trabajo se logra mediante la simple eliminación de la existencia de los trabajadores.» Así, agricultores, campesinos o pastores no están presentes en la representación paisajística, pues «un orden natural se ocupa de hacerles el trabajo.» La cosecha, así, parece ofrecida por un orden natural que da el alimento, en las manos del señor. Y «eso son los poemas: no un reflejo de la vida campestre, sino un cumplido social; las hipérbolos familiares de la aristocracia y sus acompañantes.» (Williams, 2001: 60)

Este engaño es tan habitual, señala Williams, como repetir y elogiar una tierra que parece que nunca tiene que ser trabajada. El poeta o el pintor, guiados por la mirada del terrateniente, no quieren representar el trabajo, sino tierras fértiles que producen por sí mismas los alimentos. Por este motivo, en estas mistificaciones poéticas o pictóricas «la propiedad se entiende como algo dado, no tiene orígenes aparentes, como tampoco hay un trabajo visible.» (Williams, 2001: 69) Mediante la representación del paisaje una clase social «adopta una forma de mirar la naturaleza asumiendo determinados valores económicos y sociales, los cuales se traducen en una imagen pintada en un cuadro.» Por lo tanto, podemos considerar estas representaciones campestres como ideológicas, pues «en tanto que presenta una ilusa expresión de un paisaje real a la vez alude a las verdaderas condiciones de existencia en él [...] y no debe tomarse tal representación, en la medida en que parece adoptar un estilo “realista”, como un mero reflejo de la realidad, sino que se encuentra retorcido por todas las contradicciones que se generan y habitan en una ideología.» (Velasco, 2007: 282)

Desde este punto de vista, señala Perla Zusman que «algunos trabajos han señalado la aparición del género pictórico asociado a ciertos procesos de apropiación territorial y de legitimidad política.» (Zusman, 2001: 277) Entre ellos los de Denis Cosgrove y Mitchell (2002), trabajos que analizan «el papel que ha jugado el cultivo del género pictórico del paisaje en la legitimación de la dominación de las burguesías.» (Zusman, 2001: 277) Cosgrove analizó «el proceso de apropiación del mundo rural por parte de las burguesías mercantiles en la Italia renacentista y el interés por representar estas tierras como medio de detentar su poder», mientras Mitchell, por su parte, analizó «la expansión imperial de Inglaterra y su vínculo con el proceso concomitante de desapropiación de los pastores ingleses. Dentro de este marco, la importación de las convenciones paisajísticas de Oriente sirvió para ocultar el conflicto social interno y difundir la imagen propuesta por W. Blake de la campiña inglesa como una “tierra verde y placentera”.» (Zusman, 2001: 277)

Velasco también ha afirmado (2007: 283) que mediante parámetros estéticos el paisaje ocultaba una determinada realidad, como por ejemplo el cercado de tierras, que «se intensificó en Inglaterra a partir de 1660, aunque está documentado que se hacía ya desde el siglo XV.» El paisaje, no obstante, no mostraba esas parcelaciones sino que unía el conjunto como si se tratara de un jardín. En consecuencia, «ese jardín en forma de paisaje lo que buscaba era precisamente disimular y ocultar los límites dando apariencia de extensión y de libertad, un todo en el que pareciera que era producto de la naturaleza.»

(Velasco, 2007: 282) El propósito era ocultar que «los propietarios de estos grandes campos ajardinados podían mantenerlos gracias a los terrenos productivos que les había proporcionado el cercado de tierras comunales, y gracias a la apropiación de pequeñas granjas y de vastos terrenos de cultivo en los cuales trabajaban campesinos desposeídos y pequeños propietarios como jardineros o arrendatarios.» (Velasco, 2007: 283) En efecto, el paisaje introducía una idea concreta sobre el campo y el territorio, una idea de naturaleza ajardinada a lo pastoril donde el aspecto agrícola productivo y la división social de la tierra hubieran desaparecido (Velasco, 2007: 283). Y eso es justamente lo que reflejaban las representaciones, donde «para ofrecerse a la contemplación del paisaje éste no podía dejar que se descubriesen los conflictos del espacio, ni el sufrimiento del trabajo agrícola. [...] De ese modo la naturaleza se hizo signo de propiedad y la propiedad signo de la naturaleza.» (Ortega Cantero, 2004: 128) O dicho de otra modo, se estetizó el entorno de forma que se naturalizó tanto la posesión de tierras como la dominación sobre el campesinado. Según Cosgrove (2002: 78), « [...] a medida que el mundo moderno es testigo de la sustitución continua de los derechos de usufructo por los derechos a la propiedad privada y la regulación de los usos de la tierra por parte de agencias estatales y a medida que la agricultura requiere una inversión cada vez menor en mano de obra humana directa, la manipulación consciente de la naturaleza como paisaje se extiende por superficies geográficas cada vez más extensas.» Estamos en condiciones, pues, de sugerir que esta nueva forma de posesión del mundo por el paisaje fue produciéndose a medida que se imponían las formas de vida y las necesidades propias del modo de producción capitalista (Vilar, 1979). Por este motivo, «la naturaleza ya no (era) algo intocable, con sus finalidades, sus movimientos y sus impulsos propios, sino algo a que se (podía) meter mano para dirigirlo según nuestros intereses.» (Berger, 1984: 90)

Berger señala que la relación entre el paisaje y la propiedad desempeñó cierto papel en el desarrollo de esta forma de representación. Como ejemplo de esta idea comenta el cuadro de Gainsborough, *Mr. y Mrs Andrews* (1748-49). En este cuadro, los Andrews son mostrados como terratenientes, «no son una pareja en la naturaleza, tal como Rousseau imaginaba la naturaleza. Son terratenientes, y su actitud de propietarios respecto a lo que les rodea es bien visible» (Berger, 1984: 90). Otro punto a tener en cuenta a la hora de analizar esta ocultación es que por aquella época, añade Burke, en Inglaterra se asoció el paisaje y su belleza con lo que para ellos era lo verdaderamente inglés: la aldea rural amenazada por la modernidad, por la industria y por la ciudad. Esta fue la razón para que los paisajistas ingleses de finales del siglo XVIII y del XIX, ocultaran las innovaciones agrícolas, los campos cercados y la industria, mostrando el entorno como suponían que había sido antaño. Este hecho, según Burke, estaba relacionado con la destrucción a gran escala de las economías rurales que imponía la industria capitalista. En este sentido, los cuadros de Constable, por ejemplo, pintados en plena revolución industrial, han sido tachados de contrarios a la industrialización por negar la existencia de las fábricas y la nueva maquinaria agrícola. No obstante, esta forma de ocultación también englobaba otros ámbitos éticos y políticos. Como recelaba Burke, «la coincidencia cronológica entre la aparición de la pintura de paisaje —*el autor se refiere a la gran producción romántica y posterior, nota AF y SR*— y la aparición

de las fábricas en Inglaterra sigue constituyendo un problema de lo más intrigante y molesto», (Burke, 2005: 55) pues según desde qué punto de vista se analice la pintura de paisaje, más que criticar ese industrialismo parece apoyar el proceso mediante su ocultación. Mediante un tipo de ocultación parecida, los grandes paisajistas pictóricos norteamericanos de la *Escuela del río Hudson* o neozelandeses del siglo XIX fueron tachados de colonizadores, o de patriotas, según se mire, al ocultar cualquier huella de la presencia indígena en el paisaje: «se ha sugerido que la evocación de un paisaje vacío no puede considerarse una expresión puramente pictórica o estética. Consciente o inconscientemente, el artista ha borrado a los nativos, como si quisiera mostrar la idea de suelo –virgen– [...] de este modo se legitimó la posición de los colonos blancos.» (Burke, 2005: 56-57) Por lo tanto, había que «crear un paisaje metafórico que encubriera la especulación del suelo, el fraude de la tierra, la crisis social, la brutalidad del ferrocarril, la expoliación de los inmigrantes y el genocidio de los americanos nativos.» (Balló, 2000: 192) Es interesante observar cómo justamente las prácticas que conllevan una dominación territorial y de clase, que tienen como resultado un deterioro del medio ambiente y unas prácticas injustas y de dominación hacia sus habitantes, han utilizado a menudo el paisaje como medio de exponer su poder, utilizando los sentimientos que genera su contemplación estética como un ente legitimador. En este sentido, tanto el ocultamiento de las fábricas o los campesinos en la pintura inglesa o francesa, como la desaparición de los indígenas en la pintura colonial pueden considerarse como un ejemplo de autocensura estética para no provocar ninguna objeción ética.

La representación del mundo por la burguesía urbana, como señaló Bourdieu (en Chapouillés, 1981: 163-168), utilizó el "paisaje natural" como una forma objetivada que producía paisaje sin paisanos, estructura sin trabajo estructurante, cultura sin cultivadores... Esta generalización reinó en el academicismo pictórico hasta que pintores como Millet, Courbet o Pissaro, entre otros, empezaron a cuestionarla, razón por la que serían injuriados por la crítica de arte más conservadora. Courbet, por ejemplo, mal visto para sus ideas socialistas, sería nombrado como "el Rafael de los montones de piedras". Millet, lúcido con esta injusticia, se declaró contra "el paisaje sin paisanos", razón por la que Delacroix le acusó de ser el autor de una tentativa para ennoblecer a los "sujetos bajos". (Chapouillés, 1981: 163-168)

En el ámbito cinematográfico pocos son los títulos que podríamos citar durante la primera mitad del siglo XX que trataron sobre el campo y lo rural sin caer en las mismas censuras e idealizaciones que la pintura. Entre algunos de ellos podemos encontrar películas insignes como *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), *Las Hurdes: Tierra sin pan*⁴ (Luis Buñuel, 1933), *Farrebique* (*Farrebique*, Georges Rouquier, 1947), en EE.UU *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1940), o algún film neorrealista italiano, como *Arroz amargo* (*Riso amaro*, Giuseppe de Santis, 1949) o *El Molino del Po* (*Il mulino del Po*, Alberto Lattuada, 1949). No obstante, no hay ningún cine como el soviético –desde los inicios hasta principios de los treinta– que haya tratado ampliamente esta cuestión a un nivel nacional. Autores como Vertov, donde en *Lenin vive en el*

4 Sobre las diferencias políticas entre los dos montajes de *Las Hurdes*, véase (2009) GUBERN, Román y HAMMOND, Paul, *Los años rojos de Luis Buñuel* (Cátedra, Madrid), pp. 167-197.

corazón de los rurales (*Kinopravda* nº 22, Dziga Vertov, 1922-25) hace referencia a la dura realidad rural, o Dovjenko, con *Zveginora* (*Zveginora*, 1928) o *La Tierra* (*Zemlia*, 1930), Medvedkin, en el film *Felicidad* (*Schastye*, Aleksander Medvedkin, 1935) y, por supuesto, Eisenstein, en *La línea general/Lo viejo y lo Nuevo* y también en *¡Que viva México!* (1930-32), intentaron hacer de las representaciones del campo una muestra de exaltación cultural y revolucionaria. Como señaló René Predal «es indiscutible que la obra de los más grandes cineastas rusos está impregnada de un auténtico interés por la vida rural» (Predal, 1982: 27). Por este motivo creemos tan importante un film como *La línea general*, film donde Eisenstein intentó mostrar la superación de las diferencias culturales, políticas y económicas entre el campo y la ciudad que hemos expuesto. Sin perder el sentido estético, penetró en el mundo político y económico representando el campo como nunca se había hecho: todas las prohibiciones éticas (a la vez que estéticas) que habían guiado la representación del campo desde los inicios de la modernidad, Eisenstein decidió que había que mostrarlas, desde el trabajo penoso de los campesinos y las cercas de propiedad al intento urbano de dominación. Todo lo que generalmente la representación había omitido, él lo convirtió de hecho en la base del argumento de la película. Podemos intuir así que, si bajo el esquema de Eisenstein la URSS podía (y debía) llegar a ser un estado comunista, éste tenía que volver a unir esas dos percepciones del mundo enfrentadas (más bien una percepción del mundo que intentaba dominar a la otra). Superarlas sería así otra forma de superar el propio capitalismo, fuertemente aposentado desde sus inicios en la explotación y marginación del mundo rural, fuera éste nacional o colonial.

El campesinado en la tradición socialista

En contra de lo que pretenden ciertos historiadores (incluidos algunos autoproclamados marxistas), el socialismo de impronta marxista siempre ha tenido en cuenta al campesinado –y dicho sea de paso, también a otras clases sociales como los artesanos y los intelectuales pobres– como clase social en sus análisis. Comenzando por Marx y Engels, quienes desde muy temprano situaron la separación entre la ciudad y el campo, junto con la división de trabajo entre sexos, como una de las primeras divisiones *sociales* del trabajo. Así, en *La ideología alemana*, un escrito fundamental en la obra de Marx, redactado entre 1845 y 1847, encontramos que «la división del trabajo dentro de una nación origina, en primer lugar, la separación del trabajo industrial y comercial respecto del trabajo agrícola y, de este modo, la separación de la *ciudad* y el *campo*, y el contraste de los intereses de ambos. Su desarrollo ulterior conduce a la separación del trabajo comercial respecto del industrial. Al mismo tiempo se desarrollan de nuevo, por la división del trabajo dentro de estas diferentes ramas, distintas divisiones entre los individuos que cooperan en tareas determinadas.» (Marx, 2005: 38) En una carta al escritor ruso liberal Pavel Vassilievitch Annenkov fechada el 28 de diciembre de 1846, Marx atacaba duramente a Pierre-Joseph Proudhon, escribiendo que el autor de *Filosofía de la miseria* «ha entendido tan poco de la cuestión de la división del trabajo que ni siquiera habla de la separación de la ciudad y del campo, que en Alemania, por ejemplo, se dio del siglo IX al XII. De modo que, para el señor

Proudhon, esta separación debe ser una ley eterna puesto que no conoce ni su origen ni su desarrollo.» (Marx, 2004: 71-72) Por detenernos en algún sitio, añadamos que *El manifiesto comunista* (1848) –cuyo programa incluía en su noveno punto la «articulación de las explotaciones agrícolas e industriales; tendencia a ir borrando gradualmente las diferencias entre el campo y la ciudad»– podemos leer cómo «la burguesía somete el campo al imperio de la ciudad» de modo que «crea ciudades enormes [e] intensifica la población urbana en una fuerte proporción respecto a la campesina.» (Marx, 2001: 47)

En *El capital*, en el capítulo titulado “Sobre la llamada acumulación originaria”, Marx critica la evolución natural del feudalismo al modo de producción capitalista presentada por los historiadores burgueses –y que nada tiene, pues, de “marxista”– al narrar la usurpación violenta, a partir del siglo XVI, de las tierras a los campesinos, que viéronse así empujados a convertirse en jornaleros asalariados o nutrir de brazos a la naciente industria en la periferia urbana –despoblando en consecuencia el campo–, al mismo tiempo que se extendían por el territorio las grandes explotaciones agrícolas de cultivo intensivo y los pastos para la producción lanera, productos cuya producción se destinaba en la mayoría de los casos exclusivamente al mercado. Los hubo que gozaron todavía de menos suerte y fueron excluidos del proceso, transformándose «masivamente en mendigos, ladrones, vagabundos, en parte por inclinación, y en la mayoría de los casos por la fuerza de las circunstancias», lo que motivó la aprobación de una legislación que penalizaba el vagabundaje con el trabajo forzado e incluso la muerte (por tomar el ejemplo más estremecedor de los muchos citados por Marx, según Tomás Moro, sólo durante el reinado de Enrique VIII se ahorcaron a 72.000 campesinos fugitivos).(Marx, 200: 223 y ss.) El «movimiento histórico que transforma a los productores en obreros», escribe Marx «se presenta, de un lado, como su liberación de la servidumbre y de la coacción gremial; y éste es el único aspecto que existe para nuestros historiadores burgueses. Mas, por otra parte, estos recién liberados no se convierten en vendedores de sí mismos hasta que los han desposeído de todos sus medios de producción y todas las garantías de sus existencias que les ofrecían las viejas instituciones feudales. Y la historia de esta expropiación suya se ha escrito en los anales de la humanidad con rasgos de sangre y fuego » (Marx, 2000: 199). La forma legal que adquirió la expropiación, por precios irrisorios o bien directamente por la fuerza, de las antiguas propiedades comunales en el Reino Unido (*commons*) –y el mismo proceso lo encontramos en Alemania (*Allmende*), Francia (*communaux*) o España (*ejidos*)– fueron las *Bills for Inclosures of Commons* (Leyes para el cercado de las tierras comunales), descritas por Marx como «decretos por los que los señores feudales se regalan a sí mismos las tierras del pueblo como propiedad privada.» (David Harvey recuperaría más tarde este capítulo de *El capital* para su formulación del concepto de “acumulación por desposesión”, mostrando que este proceso no se detiene históricamente, sino que es inherente al modo de producción capitalista.)

Marx y Engels tuvieron muy presente la cuestión campesina –desarrollando a lo largo de su obra un fino análisis de las clases sociales del agro– hasta el final de sus días. Así, Marx criticó duramente el cuarto punto del programa de Gotha (“La emancipación del trabajo tiene que ser obra de la clase obrera,

frente a la cual todas las demás clases no forman mas que *una masa reaccionaria*”) y el último escrito de Engels fue, de hecho, *El problema campesino* en Francia y Alemania (1894), el cual, con el fin de eliminar todo atisbo de duda, comenzaba como sigue: «Los partidos burgueses y reaccionarios se asombran extraordinariamente de que, de pronto, los socialistas pongan ahora y en todas partes a la orden del día el problema campesino. En realidad, debieran asombrarse de que esto no se haya hecho ya desde hace mucho tiempo. Desde Irlanda hasta Sicilia, desde Andalucía hasta Rusia y Bulgaria, el campesino es un factor esencialísimo de la población, de la producción y de poder político.»⁵

¿De dónde procede pues el común malentendido de que el marxismo olvidó, subestimó y aún actuó en contra del campesinado? Joaquín Miras ha intentado responder a esta pregunta, remontando su origen a la elaboración teórica que los socialdemócratas alemanes (principalmente Karl Kautsky y Eduard Bernstein) hicieron de la obra de Marx: «La mitología industrialista tal como todavía nos intoxica, fue elaborada tras la muerte de Marx en el seno del partido socialdemócrata alemán. Es una mezcla de filosofía de la historia y de estructural funcionalismo, la historia progresa indefectiblemente a mejor. La fuerza que impele ese proceso es el desarrollo de las fuerzas productivas, que a priori se considera positivo y de efectos progresivos. Según este modelo la economía funciona como variante independiente cuyo crecimiento modifica y transforma todos los demás ítems que constituyen la sociedad y la cultura humana. Con el desarrollo de esas fuerzas económicas, unas clases, unas culturas, pasan a ser, por su oposición objetiva al mismo, clases “estercolero de la historia”. Deben ser y son arrolladas y aniquiladas Otros ítems o elementos de las viejas culturas son funcionalizados por el desarrollo económico y se adaptan; por último, surgen nuevos elementos funcionales al desarrollo alcanzado en ese periodo por las fuerzas productivas. Según este modelo, en la actualidad, sólo existen dos clases verdaderamente revolucionarias. La burguesía, que transforma el mundo con la industria y su afán de riquezas, y el proletariado que es su enterrador. Lo que resulta ser el objetivo de la historia es precisamente el desarrollo industrial; y es reaccionaria cualquier clase social o cualquier impedimento que lo frene. Por eso se pueden proponer alianzas de clase entre el proletariado y la burguesía, contra el campesinado. Como se ve, este “marxismo” es un desarrollismo industrialista [...] este modelo desarrollista se convertía en legitimador de la acción destructiva de las culturas y mundos campesinos desarrollada por el capital o por los mismos revolucionarios en el poder. El modelo industrialista desarrollista, que entiende la civilización y el progreso solo en función de eso, es en realidad el modelo positivista trasuntado al lenguaje de izquierdas» (Miras, 2009)

Para «conquistar el poder político», señalaba Engels en el texto antes citado, el partido socialista «tiene antes que ir de la ciudad al campo y convertirse aquí en una potencia.» El consejo cayó, por desgracia, en saco roto, incluso entre los bolcheviques, mucho más influidos por el marxismo ortodoxo de lo que estaban dispuestos a admitir, aunque Marx había abordado la cuestión de la transición al socialismo en Rusia a partir de formas rurales como el *mir* ruso

5 (1894) ENGELS, Friedrich, *El problema campesino en Francia y en Alemania*. Archivo Virtual de los Marxistas: <<http://marxists.org/espanol/m-e/1890s/procam94.htm>> (09/12/2010)

(también conocido como *obschina*) en su correspondencia con Vera Zasulich – una idea, si bien es cierto, matizada por Engels en su posfacio de 1894 a su propio texto sobre las relaciones sociales en Rusia– y el país contaba con una tradición política (desde los *narodniks* hasta los social-revolucionarios y los anarquistas) que había demostrado un vivo y sincero interés por el campesinado –una clase que, además de ser mayoritaria en el país, había sufrido indeciblemente bajo el zarismo– y sus formas de organización comunales. La de octubre de 1917 fue, según la célebre expresión de Antonio Gramsci, una revolución “contra *El capital*”, en la medida en que estalló en un país que era un archipiélago industrial en medio “océano de campesinos”, según la afortunada metáfora de Nikolai Bujarin, uno de los bolcheviques más sensibles a la cuestión campesina. Muchos bolcheviques no se hacían demasiadas ilusiones con respecto al futuro de una Rusia revolucionaria si fracasaba la revolución alemana que habría de acudir en su ayuda. Ése fue, empero, exactamente el caso: la derrota de la revolución alemana de 1918 y el intento de insurrección de 1923 aprovechando las tensiones creadas por la ocupación francesa de la cuenca del Ruhr (llevada a cabo como represalia por el impago de las compensaciones de la Primera Guerra Mundial por parte de Alemania) generó una enorme inquietud en la cúpula bolchevique. El planteamiento de una democracia campesina de Bujarin se vio desplazado por la teoría de Yevgeni Preobrazhensky de llevar a cabo una “acumulación primitiva socialista” con el fin de industrializar rápidamente el país y convertirlo en una “fortaleza del socialismo” a la espera de la reconstrucción de las fuerzas revolucionarias en Europa central. La teoría de Preobrazhensky, que fue acogida con interés por la Oposición de izquierdas de Trotsky, obviaba las dificultades de esta ciclópea tarea, que no podía llevarse a cabo, como finalmente se demostró, más que a través de los medios más brutales. Iósif Stalin adoptó esta estrategia en la década de los treinta, ya consolidado su poder, como parte de su teoría del “socialismo en un solo país” y en un famoso discurso señaló que la Unión Soviética tenía ante sí el reto de cumplir nada menos que en una década lo que Inglaterra había acometido en siglos en términos de desarrollo económico con el fin de estar preparada ante una eventual invasión occidental. El mito del taylorismo, que fascinaba a los bolcheviques –en el campo cultural el futurismo había jugado un papel determinante–, y que han criticado, desde posiciones diferentes, desde Susan Buck-Morss a Noam Chomsky, pavimentó ideológicamente el camino de la industrialización y las colectivizaciones forzadas.⁶ Conviene recordar que este rasgo no pasó inadvertido a algunos críticos coetáneos a la industrialización forzosa, especialmente entre bujarinistas y anarquistas.

Con todo, Buck-Morss (2004: 131) distingue «dos recepciones culturales de la tecnología americana: una urbana y otra rural. En el caso del campesinado, la motivación era más espiritual que científica: la tecnología tenía una importancia cosmológica en tanto que “prometía la liberación del atraso”. Sería erróneo desechar este fervor entre la población en general como algo que había sido orquestado de manera oficial. Henry Ford no sólo era el símbolo de la

6 Cfr. (2004) BUCK-MORSS, Susan, *Mundo soñado y catástrofe. La utopía de masas en el Este y el Oeste* (La Balsa de la Medusa, Barcelona), cap. 3. Traducción de Ramón Ibáñez Ibáñez; (2008) CHOMSKY, Noam, *Sobre el anarquismo* (Laetoli, Pamplona), p. 204. Traducción de José Luis Gil Arístu.

“productividad colosal” de una población activa no especializada, aunque disciplinada, sino que era también el fabricante del producto de consumo más codiciado por el campesinado ruso, el tractor Fordson. Hacia 1926, la Unión Soviética había pedido 24.000 tractores Fordson, una cantidad similar más o menos al 85% de la producción total soviética.»

Al violento proceso de desposesión de los campesinos se añadieron la mala gestión de las nuevas unidades de producción –dividas en *koljoses* (cooperativas que recibían el presupuesto del estado pero retenían cierta capacidad de autogestión) y *sovjoses* (granjas estatales de una dimensión mayor que los koljoses y reproductoras de los usos organizativos de las empresas industriales)– y las malas cosechas, que condujeron a un período de hambrunas que generaron el caos en el agro soviético.⁷ Aunque, efectivamente, se consiguió el objetivo de desarrollar una industria pesada equiparable a la occidental que se convirtió en motivo de orgullo de los propagandistas soviéticos, el coste humano fue enorme, con un número indeterminado de muertos que van de los tres a los seis millones dependiendo de las estimaciones.

Un film socialista sobre el campo

Serguéi M. Eisenstein comenzó el rodaje de *La línea general* en 1927. La película, rodada en Bakú, las tierras bajas de Kura, Riazán y Penza, se centra en una campesina que se queja de la ignorancia y apatía reinantes en su distrito y que, con la ayuda de los comunistas, anima a sus vecinos a crear una cooperativa agrícola. Obstaculizan el proceso de colectivización los sacerdotes que prometen la salvación ultraterrena, los *kulaks* refractarios, los campesinos supersticiosos y la burocracia gubernamental. El rodaje fue en extremo azaroso y se encontró con los prejuicios tanto de los campesinos –muchos de los cuales, entre ellos la propia protagonista, jamás habían asistido a una proyección cinematográfica– como de las actrices profesionales. Según Pera Atásheva, la esposa de Eisenstein, las «actrices se indignaban cuando les preguntaban si sabían ordeñar, arar o conducir un tractor. Respondían con orgullo: “¡No!” y en ese momento se acababa la entrevista.» (Bergan, 2001: 175) Al final dieron casualmente con Marfa Lápkina, una campesina analfabeta de Konstantínovka, a la que tuvieron que insistir mucho para que abandonase su trabajo en el campo a fin de participar en la película.

Como una buena parte de las películas soviéticas de la década de los veinte, *La línea general* trata sobre un tema revolucionario que, como tal, consistía en resolver un problema de carácter nacional: la colectivización de la tierra y la modernización del campo. Según Gubern *La línea general* «es una película didáctica y propagandística que canta la colectivización agraria, los nuevos métodos de cultivo y la mecanización del campo.» (Gubern, 1979: 214) Pensando en un público campesino, *La línea general* intentaba ser una película clara, donde «las metáforas visuales, a veces obvias, (fueran) más fáciles de interpretar que en *Octubre*.» (Bergan, 2001: 178) (Recuérdese que en la Unión

7 Cfr. (2010) TAIBO, Carlos, *Historia de la Unión Soviética 1917-1991* (Alianza, Madrid), pp. 126-133.

Soviética había una población de 160 millones de habitantes que hablaban más de 100 lenguas distintas, un hecho que forzaba a los artistas a una tarea pedagógica y de cohesión política que dejaba poco espacio a creaciones sutiles.) Aunque no fue hasta el 23 de abril de 1932 que el Comité Central decretó la disolución de todas las agrupaciones artísticas (tras la cual todos los “trabajadores creadores” soviéticos debían ser reunidos en “uniones de creadores” únicas con arreglo al género de su actividad: uniones de escritores, de artistas plásticos, de arquitectos y así sucesivamente) inaugurando formalmente una nueva etapa, la estaliniana, en la vida cultural del país, por la cual se subordinó el arte al didactismo social eliminando los experimentos artísticos sofisticados para las élites urbanas (descalificados alternativamente como “formalistas”, “pequeñoburgueses”, “decadentes” y “cosmopolitas”), esta intención se había puesto ya de manifiesto en el Congreso de Trabajadores del Cine de 1928, donde se había criticado el –fetichismo técnico– de las grandes películas soviéticas mudas y se había exigido «una más austera funcionalidad expresiva para que la narración fuera asequible e inteligible a todos los espectadores» (Gubern, 1979: 332) tanto intelectuales como *mujiks*.

A pesar de las calumnias vertidas sobre su obra, Eisenstein ya había apostado, de hecho, por un cine de vanguardia experimental, inteligible para las masas del pueblo. (Stamm, 2001: 59) Esta inteligibilidad pasaba por un tipo de filmación donde las masas se vieran representadas e identificadas, siguiendo el consejo de Engels, de manera realista, o sea, que entre otras cosas, no pasara por alto ni ocultara sus penurias, su trabajo, su idiosincrasia, etcétera, como sí había hecho la representación del campo hasta entonces y que el “realismo socialista” –que no era ninguna de ambas cosas–, con la “construcción del socialismo” como tema, irónicamente recuperaría. Mediante esa “austera expresividad”, el campesino sí que estaría en condiciones de entender y evaluar la representación, sin que lo que hemos dado en llamar su simbiosis con el medio le incapacitara para la reflexión estética. El paso dado aquí por Eisenstein es enorme y rara vez reconocido, pues se pasa de una representación del campo que ocultaba a los campesinos y sus condiciones laborales y económicas (dirigida a la clase burguesa urbana), a una representación dirigida al campesino, donde se muestra sus condiciones de existencia. Un ejemplo de este intento de inteligibilidad visual es la opinión de Eisenstein sobre las cercas. Más arriba comentábamos que las vallas, setos o cercas que delimitaban la propiedad de la tierra eran convenientemente *olvidadas* en la representación del paisaje campestre. Las razones podían ser variadas: el intento de ocultar la propiedad privada de la tierra, la usurpación o la exclusión social y el empobrecimiento que promovían, como vimos en un apartado anterior.



[Figura 2]

Mediante la combinación de los rótulos con la imagen, lo que hace Eisenstein es señalar que las cercas son una imposición del todo punto improductiva que hay que abolir a toda costa, cosa que hace alternando la imagen de un campo libre de cercas con otro que sí las tiene mediante encadenados y fundidos encadenados [Figura 2]. El resultado es obvio: un campo que no está dividido es más útil, cómodo y productivo para el campesino. Los rótulos lo advierten: cuando la herencia se divide en parcelas, “se arruinan y empobrecen las haciendas”. Por tanto, el campo, libre de cercas, se convierte también en la metáfora de una nación que para funcionar económicamente ha de dejar atrás prácticas propias del modelo de explotación agraria bajo la producción capitalista y propiedad individual de la tierra. Cuando esta división de la propiedad privada se supere y dé paso a la colectivización de la tierra –una suerte de puesta al día de los antiguos campos comunales que antes citábamos–, los campesinos y ganaderos podrán salir de la pobreza a la que el anterior sistema económico les había confinado.

Otro ejemplo de la inteligibilidad expositiva es la diferencia entre un campo heredero del viejo régimen zarista y otro gobernado por los propios campesinos bajo el sistema comunista. De forma parecida al famoso fresco de Lorenzetti, *Efectos del buen y del mal gobierno* urbano, Eisenstein – de quien no cabe descartar que conociese el cuadro de Lorenzetti si tenemos en cuenta su exquisito conocimiento de la pintura y la escultura italianas– comienza *La línea general* reflejando un paisaje campestre empobrecido a consecuencia de un mal gobierno, el zarista. Los rótulos no dejan lugar a dudas: “no uno”, “ni diez”, “cien millones”, “de pobres nos ha dejado como herencia el viejo régimen”. Las primeras escenas muestran el empobrecimiento campesino mediante un campo árido, una cabaña descompuesta, un ganado esquelético y las penosas e infructuosas labores del campo [Figura 3], imágenes pocas veces vistas en la representación clásica del paisaje campestre.



[Figura 3]

Efectos del mal gobierno representados por Eisenstein.

En cambio, gracias a la colectivización y mecanización, entendidas como consecuencia de un buen gobierno (aunque Eisenstein le da más importancia al empuje y decisión del propio campesino, que contrapone también a la nefasta burocracia, retratada con las pinceladas satíricas del Eisenstein de la época del Proletkult), el paisaje es fértil y hermoso y los campesinos producen más y en mejores condiciones. La imagen sobre el campo refleja así las diferentes políticas agrarias que lo manejan.

El fresco de Lorenzetti, que historiadores y teóricos como Milani, Baridon,

Lunginbühl colocan en los orígenes del paisaje, para Buckhardt y otros teóricos actuales como Maderuelo o Roger no se trataría de un paisaje porque es poco contemplativo, poco bello y autónomo. Ahora bien, si el paisaje es el concepto y la forma de representar entre otras cosas el campo, ¿no debería también tratar este tipo de cuestiones más prácticas y cercanas? Si Buckhardt evitó hablar de él quizá fue, como señaló López Silvestre (2009), porque ya había dedicado otro capítulo al Estado como obra de arte, donde hablaba en un tono político del arte. Por su íntima relación con esa contemplación estética el paisaje parecía (y parece) que no podía mostrar su utilidad práctica, política o económica, aunque el hecho de no hacerlo no significaba que no la reflejara, sino que lo hacía, como hemos visto, mediante diversas ocultaciones e idealizaciones.

Tecnología y naturaleza en *La línea general*

El tema de la industrialización del campo –una cuestión central en el marxismo del siglo XX–⁸ es tratado por Eisenstein en varias escenas del film. Una de las más evidentes empieza con los campesinos desfilando hacia la siega guadañas en alto. Una vez comienzan a segar se produce un enfrentamiento entre Zharov, “el mejor segador del distrito”, según el rótulo, y un joven campesino para ver quién es el que siega más rápido. Cuando el joven alcanza al experimentado Zharov hay unos momentos de tensión que culminan cuando escuchan acercarse a la máquina segadora. Todos los campesinos se detienen y miran, pero Eisenstein no muestra lo que están mirando. Al carecer el film de sonido, Eisenstein sugiere el ruido de la segadora mediante la metáfora visual de un saltamontes posado sobre la hierba. Después de mostrar planos cerrados del saltamontes, intercala primeros planos de las cuchillas serradas de la segadora, imagen que enseguida relacionamos mentalmente con las patas serradas del insecto. Luego la máquina comienza a segar ante la mirada expectante de todos. “La máquina”, señalan los rótulos, “lo hace todo”. “¡La máquina!”, enfatiza el siguiente intertítulo, “siega la hierba, le da la vuelta, y lo recoge”.

Recuérdese que uno de los temas habituales en las pinturas del realismo socialista de este período es el de “el primer tractor” –un Fordson, primero importado y posteriormente manufacturado en la propia URSS–, vehículo que simbolizaba los avances de la mecanización y la colectivización de la agricultura y que aparece retratado en las obras de Vladimir Krijatsky, Ivan Mikhailin, Vladimir Yelchaninov, Lyuydmila Kostina, Victor Tsigal o Tamara Abakeliya. En *La línea general* también encontramos el tema “del primer tractor”. La escena empieza con los campesinos reunidos para dar la bienvenida “Al héroe del día”. Una pancarta señala: Fortalezcamos los lazos con el campo. La imagen muestra entonces al héroe: no se trata de una

8 En la carta a Annenkov arriba citada, Marx afirmaba, tras comentar los ejemplos de la introducción de las máquinas en Inglaterra y en América del Norte, que la «máquina no tiene tanto de categoría económica como el buey que tira del arado. La aplicación actual de las máquinas es una de las relaciones de nuestro régimen económico actual, pero el modo de explotar las máquinas es algo completamente ajeno a las propias máquinas. La pólvora sigue siendo pólvora, ya se utilice para herir a un hombre o para desinfectar las llagas de un herido.»

persona, como podíamos esperar, sino del primer tractor de la cooperativa, un Fordson, y sólo después vemos a su operario, el conductor, un personaje excéntrico que, tras arrancar la máquina, embarranca de inmediato. Los campesinos, desilusionados ante la incompetencia de la máquina y el conductor, se van. Una niña se acerca entonces al conductor, que intenta arrancar por todos los medios el vehículo. La niña, que cubre su cabeza con un pañuelo campesino y, sobre él, una gorra de obrero, en señal de rechazo lanza al suelo la gorra de obrero y se marcha. No obstante, Marfa se queda para ayudar al conductor. Con la ayuda de la campesina, el conductor logra reparar el tractor y ambos se marchan juntos subidos en él. La escena nos da a entender que la tecnología, por mucho que facilite el trabajo, también necesita que el campesino coopere, pues no puede hacerlo todo por sí misma.

La idea que estructura la famosa escena de la desnatadora es idéntica a la de la escena anterior: mostrar la introducción de una nueva tecnología de la que los campesinos desconfían. Y con motivo, pues si no funcionase se interpretaría como un engaño de los dirigentes políticos y, por extensión, de la propia tecnología. Otro motivo para desconfiar es que la tecnología viene de fuera, de la industria urbana, y son comisarios desplazados desde la ciudad los que explican su funcionamiento. El comisario, ante la sorpresa inicial de los campesinos, descubre teatralmente la desnatadora, cubierta con una sábana, a modo de inauguración. “La desnatadora”, señalan los rótulos, “permitirá” “hacer mantequilla”. Una vez conectada, hay una serie de primeros planos de los rostros de los campesinos que, conforme pasa el tiempo sin aparecer la leche, desconfían cada vez más del resultado. Los rostros se intercalan con planos cerrados de diferentes partes de la desnatadora en funcionamiento –planos detalle que también pueden verse en las escenas anteriormente descritas y que guardan una asombrosa semejanza a las fotografías de Rodchenko de piezas de maquinaria–,⁹ hasta que, por fin, la leche espesada salpica la cara de Marfa.

«...Y así fueron eliminadas las diferencias entre el campo y la ciudad»

El final de la película, en que se cruzan la antigua campesina con ropas urbanas y conduciendo el tractor y el joven *komsomol* interpretado por Ivan Yudin con blusa campesina en la parte de atrás de un carro, es una de las mejores ilustraciones de la superación –subrayada con un intertítulo– de las diferencias entre el campo y la ciudad (ambos personajes se han transformado a lo largo de la película al entrar en contacto) de las que hemos hablado al comienzo de nuestro artículo. Sobre este final, ha escrito Ronald Bergan: «En el final optimista, Eisenstein hace un homenaje al final irónico de *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, 1923) de Chaplin, donde Edna Purviance va por la

⁹ Susan Buck-Morrs escribe a propósito de las fotografías de Rodchenko que, aunque «hoy en día nos son familiares debido a las exposiciones en los museos, donde cuelgan como tantos dibujos abstractos, fueron publicadas originalmente en periódicos de trabajadores y describían el lugar donde sus lectores trabajaban cotidianamente.» Interesantemente, a propósito de la película que analizamos, escribe la autora que necesitamos «yuxtaponer la celebración erotizada y utópica de Eisenstein por el culto a las máquinas y la colectivización campesina en el clásico *Lo viejo y lo nuevo* (1929) al mundo en que la película fue estrenada, el momento en el que se radicalizaba el brutal proceso de deskulakización.» (2004) BUCK-MORSS, Susan, op. cit., p. 184.

carretera sentada en la parte de atrás de un carro y su antiguo amante pasa a su lado con su Rolls. En *La línea general*, Marfa, al volante de su tractor, pasa al lado de su novio, que también está sentado en la parte de atrás de un carro. [...] Marfa pasa de ser una campesina descalza y oprimida, que pide ayuda a una pareja de *kulaks* perezosos y con papada, a convertirse en una obrera y en un miembro activo del Partido y, al final, en una mujer fuerte e independiente (¡que se pinta los labios!), con su gorra de piloto, que conduce un tractor mejor que cualquier hombre!» (Bergan, 2001: 179)

Se ha querido ver en el personaje de Yudin una idealización de los voluntarios que acudieron desde la ciudad al campo, y aunque esta interpretación no carezca de argumentos, fueron muchos los comunistas que acudieron a los koljoses a contribuir sinceramente a la modernización del mundo rural, entre ellos un viejo conocido de Eisenstein de los días del Proletkult, Serguéi Tretyakov, al que Walter Benjamin ensalzó como ejemplo de “autor operante” en *El autor como productor*. «En 1928, en la época de la colectivización total de la agricultura, cuando se lanzó la consigna “¡Escritores, a los koljoses!”, Tretyakov viajó a la comuna El Faro Comunista y emprendió allí durante dos largas estadias, los siguientes trabajos: llamamientos a concentraciones populares; recolección de fondos para la adquisición de tractores; acciones de convencimiento entre los campesinos aislados para que entraran en el koljós; inspección de salas de lectura; elaboración de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; redacción de reportajes para los periódicos de Moscú; introducción de la radio y del cine ambulante; etcétera. No es sorprendente que el libro *Comandantes de campo*, escrito por Tretyakov a partir de esta experiencia, haya tenido una influencia considerable en la marcha posterior de la conformación de las granjas colectivas.» (Benjamin, 2004: 26-28)

Añadamos que el proyecto de superar las diferencias entre campo y ciudad adquirió en el mismo año en que se estrenó *La línea general* rasgos mucho más utópicos que los que se suele atribuir a la propia película, como demuestra el proyecto de Ciudad Verde a las afueras de Moscú –inspirado con toda probabilidad en las ciudades-retiro que aparecen descritas en *¿Qué hacer?* de Nikolay Chernyshevsky, un libro que gozaba de gran popularidad entre los bolcheviques.

Una película a la espera de la historia

Eisenstein, igual que otros cineastas soviéticos, intentó así ir más allá de lo superficialmente artístico o puramente comercial para tomar partido en lo político y económico, y fue de los primeros que plasmaron el viejo proyecto socialista de superar las diferencias culturales, políticas y económicas entre el campo y la ciudad. En *La línea general* no existe esa visión tan idealizada de lo rural. Los campesinos sufren, trabajan y han de tomar decisiones. Hay, si así se quiere ver, una idealización de las bondades de los *koljoses* y *sovjoses*, pero hay que reconocer que por lo menos no se trata de una tierra que produce por sí misma, para el señor. Es claro que el estalinismo enturbia cualquier juicio que pueda hacerse de la película. Tras el primer montaje de *La línea general*, Stalin convocó a Eisenstein, Alexándrov (el guionista) y Tisse (el operador de

cámara) al Kremlin para hablar de las “debilidades” de la película y formularle “sugerencias” que éstos no tuvieron más remedio que aceptar. Dos meses después de la primera reunión, Eisenstein hubo de montar nuevamente la película y, por sugerencia de Stalin, cambiar el título de *La línea general* por el de *Lo viejo y lo nuevo*, desvinculándola así de la política oficial agrícola. (Bergan, 2001: 176-177) En una ironía de la historia del cine particularmente sangrante, *La línea general*, una película vitalista sobre la lucha por el progreso en el campo y la mejora de la vida de los campesinos –como la contemporánea *Felicidad* (Schastye, Aleksander Medvedkin, 1935)–, se estrenó en medio de una campaña de violencia contra los mismos sin parangón. La cuestión campesina seguiría largo tiempo sin resolver, si es que se resolvió –o peor aún: sigue irresoluta. *La línea general* se convertía así en lo que Heiner Müller (2003: 157) definió, décadas más tarde, como «textos solitarios a la espera de la historia.»

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter
(2004) *El autor como productor* (México D.F., Ítaca). Traducción de Bolívar Echevarría.

BERGAN, Ronald.
(2001) *Sergei Eisenstein. Una vida en conflicto*. (Barcelona, Alba). Traducción de Isabel Ferrer Marrades.

BERGER, John.
(1984) *Modos de ver* (Barcelona, Editorial Gustavo Gili).

BERQUE, Augustin
(2008a) *Los “rurbanitas” contra la naturaleza* (Le Monde Diplomatique. Febrero).
(2008b) “Del símbolo paisajista al impasse ecológico”, dentro de *El paisaje en la cultura contemporánea*, (Madrid, Biblioteca Nueva).

BUCK-MORSS, Susan
(2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y en el Oeste* (Madrid, La balsa de la Medusa). Traducción de Ramón Ibáñez Ibáñez.

BURKE, Peter.
(2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona, Crítica).

CHAPOUILLÉS, Guy
(1981) “Contrepoint: De la transformation du paysage...” en *Cinema paysans, CinémAction*, nº 16 (Paris, Editions l’Harmattan).

CLARK, Kenneth.

(1971) *El arte del paisaje* (Barcelona, Seix Barral).

COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Ed.)

(1998) *The Iconography of Landscape* (Cambridge, Cambridge University Press)

COSGROVE, Denis

(2002) *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista* (Boletín de la A.G.E. N.º 34 – 2002).

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=660033>>

DEBRAY, Régis

(1994) *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente* (Barcelona, Paidós).

ENGELS, Friedrich

(1894) *El problema campesino en Francia y en Alemania*. Archivo Virtual de los Marxistas: <<http://marxists.org/espanol/m-e/1890s/procam94.htm>>

GUBERN, Román

(1979) *Historia del cine* (Barcelona, Editorial Lumen, 1979)

GUBERN, Román Gubern; HAMMOND, Paul

(2009) *Los años rojos de Luis Buñuel* (Madrid, Cátedra).

LÓPEZ ONTIVEROS, Antonio

(2006) “Descubrimiento y conformación histórica de los paisajes rurales”, dentro de *Imágenes del paisaje* (Madrid, UAM).

LÓPEZ SILVESTRE, Federico

(2009) “Pensar la historia del paisaje”, dentro de *Paisaje e historia*, Javier Maderuelo (ed.), (Madrid, Abada Editores-CDAN).

LUGINBÜHL, Yves

(2008) “Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones”, dentro de *Paisaje y territorio*, Javier Maderuelo (Ed.), (Madrid, Abada Editores-CDAN).

MARX, Karl

(2000) *El capital* (Madrid, Akal) Traducción de Vicente Romano García

(2001) *Manifiesto comunista* (Madrid, Alianza) Traducción de Pedro Ribas.

(2005) *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos* (Madrid, Losada).

Traducción de Jaime Vergara Antuña.

MIRAS, Joaquín

(2009) “Las formas de vida como praxis política. A propósito del campesinado y del industrialismo desarrollista”. *Sin Permiso*, 10 de mayo.

<<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2560>>

MÜLLER, Heiner

(2003) “Adiós a la pieza didáctica”, dentro de *Textos para el teatro* (La Habana, Alarcos). Traducción de Orestes Sandoval.

ORTEGA, CANTERO, Nicolás

(2004) “Naturaleza y cultura en la visión geográfica del paisaje”, dentro de *Naturaleza y cultura de paisaje*, Antonio López Ontiveros (ed.) (Madrid, Ediciones UAM).

PREDAL, René

(1982) “L’image du paysan dans le cinéma mundial”, en *CinémAction* (Paris, Éditions du Cerf)

REQUENA, Jesús G.

(1988) *El Campo en el cine español* (Valencia, Banco de Crédito Agrícola: Filmoteca Generalitat Valenciana).

ROGER, Alain

(2007) *Breve tratado del paisaje* (Madrid, Editorial Biblioteca Nueva).

SAULE-SORBÉ, Hélène

(2002) “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje”, dentro de *Imágenes del Paisaje* (Madrid, UAM).

STAMM, Robert

(2001) *Teorías del cine, una introducción* (Barcelona, Paidós).

TAIBO, Carlos

(2010) *Historia de la Unión Soviética 1917-1991* (Madrid, Alianza).

VILAR, Gerard

(1979) *Raó i Marxisme: materials per a una història del racionalisme* (Barcelona, Edicions 62).

VELASCO, Honorio M.

(2007) *Cuerpo y espacio, Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas* (Madrid, Editorial Universitaria).

WILLIAMS, Raymond.

(2001) *El campo y la ciudad* (Barcelona, Paidós).

ZUSMAN, Perla.

(2008) “Epílogo. Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea”, dentro de *El paisaje en la cultura contemporánea*, Joan Nogué (ed.), (Madrid, Biblioteca Nueva).