

Del monumento en el film al film como monumento

marioespliego@gmail.com

por **Mario Espliego**

artista e investigador, profesor de escultura en Escuela Universitaria TAI (España)

Resumen

La relación entre el cine y el monumento, entendiendo ambos como formas esenciales de difusión y perpetuación de la memoria colectiva, establece una serie de vínculos fundamentales en la arena política. A través de tres películas, se profundizará en las relaciones permeables entre ambos formatos. Los films *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* de Dziga Vertov, *Lenin on Tour* del artista Rudolf Herz y *Partisan Songspiel* del colectivo artístico Chto Delat servirán de ejemplo para el análisis de ambas formas en el terreno de lo político y de sus usos en el espectro de la construcción de memoria e ideología.

Palabras clave: monumento, memoria, film, propaganda, hegemonía.

From Monument in Film to the Film as Monument

Abstract

The relationship between cinema and monument, understanding both of them as essential forms of diffusion and perpetuation of collective memory, establishes fundamental associations in the political arena. Through an analysis of three films, the permeable relations between both forms will be examined. The films *Enthusiasm: A Song of Dombass* by Dziga Vertov, *Lenin on Tour* by the artist Rudolf Herz and *Partisan Songspiel* by the artistic collective Chto Delat will serve as examples for the analysis of both forms in the field of politics and their uses in the spectrum of memory and ideological construction.

Keywords: Monument, Memory, Film, Propaganda, Hegemony.

Del monumento en el film al film como monumento

Cine y monumento: una breve aproximación

Los términos “monumento” y “cine” son, en sí mismos, campos de exploración enormemente amplios. El interés por este ensayo surge de la vinculación de ambos dispositivos como canales de comunicación, y, en particular, de difusión ideológica. Pese a sus notables diferencias, tanto el monumento como el cine presentan una amplia exploración en este ámbito y, en virtud de ello, su relación parece indiscutible. De entrada, podemos entender el primero, el cine, como una evolución lógica del segundo al menos en la arena de la política, siendo más dinámico y fluido. Sin embargo, los dos dispositivos han sido utilizados como amplios sistemas de difusión de la hegemonía dominante, cada uno con sus particularidades y especificidades correspondientes.

El origen etimológico de ambos conceptos adelanta una valiosa descripción. “Monumento” proviene de la suma de los términos latinos *monere* (recordar) y *mentum* (memoria). En base a esto, podríamos entender un monumento como un aparato que señala aquello que conviene ser recordado en la memoria. Por su parte, “cine” proviene del latín *kine*, que significa “movimiento”. Podría parecer en un inicio que ambos términos no establecen una relación, más aun cuando gran parte de los monumentos que nos pueden venir a la cabeza están realizados con “estatuas”, palabra que, por su lado, incorpora el prefijo latino *sta-*, que es antagónico al movimiento —numerosas palabras contienen dicho prefijo y todas ellas aluden a lo inmóvil (estático), a lo que se da por asumido (estado), a lo que sujeta (estaca), a aquello que pone límites y enmarca (establo, estadio), a aquello que remarca y sustenta lo establecido (estatua, estamento) , lo que parece apuntar que el cine y el monumento pertenecen a esferas opuestas.

La función del monumento como medio de propaganda ha sido, casi desde su aparición misma, uno de sus ejes fundamentales. En *Historia de la Propaganda*, Jacques Elull (1969) habla de tres elementos que componían el sistema de la propaganda en la

antigüedad:¹ en primer lugar, el discurso; en segundo lugar, la literatura, y, en tercer lugar, el embellecimiento de las ciudades. En este tercer lugar se ubica nuestro interés, ya que en este plano se insertaría la producción de formatos monumentales. La excusa del embellecimiento de las ciudades serviría como un canalizador de los discursos y como un sistema de transmisión de los relatos de la propaganda oficial, dirigida desde el poder central a un gran número de lugares del estado, haciendo presente y tangible, de este modo, una ideología hegemónica. La producción de este tipo de imágenes monumentales jugaría un papel crucial en la hegemonía dominante. La importancia de las obras monumentales en los antiguos regímenes clásicos sería evidente y su papel como transmisor de valores ideológicos las convertiría en una herramienta fundamental para difundir y evidenciar el poder establecido y la ideología dominante en los lugares más remotos del imperio.

A pesar del papel secundario del monumento como herramienta de transmisión de hegemonía frente a sistemas de medios de comunicación de masas como el cine,² es interesante observar cómo este patrón se repite en el transcurso del siglo XX en algunos de los regímenes llamados totalitarios.³ En los distintos regímenes fascistas, durante el periodo nacionalsocialista alemán o durante la etapa de asentamiento del poder soviético, es fácilmente visible e identificable.

Con el advenimiento de la sociedad de masas, en el albor del siglo XX, las modernas técnicas de comunicación y propaganda se tornan indispensables. Según

¹ Elull habla desde la antigua Grecia, entre los S.VIII y VI a.C., durante la etapa de lo que hoy conocemos como regímenes tiránicos, en la que se utilizaron férreos sistemas de propaganda como importante arma política.

² Uno de los textos más relevantes en este sentido, y que analiza el cine como productor de imaginarios geopolíticos a través del análisis de distintos films, es Michael J. Shapiro (2009). Žižek es uno de los autores contemporáneos que más utilizan el cine en clave ideológica para criticar la construcción de imaginarios, a través de algunas películas de Hollywood como *Titanic*, *Reds*, *El Código Da Vinci* o *Los Pájaros* (Žižek, 2008). Respecto al cine de Hollywood entendido en un sentido ambicioso, como diseño de la mentalidad social basado en determinados valores ideológicos, así como la creación de estrategias comerciales que permitan a Estados Unidos consolidar su hegemonía política-económica-cultural, véase Pascual (2010). No menos interesante es el análisis de algunos casos concretos del cine español y su lectura en clave política por parte de Pablo Iglesias (2014). Manuel Trenzado (2000), por su parte, estudia la relación del cine y la ciencia política, y analiza la función que cumple el cine como mediador del imaginario colectivo.

³ Uno de los principales escritos en torno a la producción artística de los regímenes totalitarios, y en el cual se dedica importante relevancia a la producción monumental, es de Igor Golomstock (1990).

Susan Buck-Morss (2004: 155), la velocidad es un factor decisivo para la efectividad de los medios de comunicación y establece una diferencia fundamental entre los dos elementos que nos ocupan: el cine y el monumento. Según la pensadora estadounidense, los monumentos son organizadores lentos que producen predisposición en la masa aunque raramente incitan a la acción directa, mientras que el cine es un elemento dinamizador de la masa e incita al movimiento y a la acción. El cine, por lo tanto, aporta a las técnicas de propaganda aquello que era una carencia en el caso de los estáticos monumentos: lo fluido, la velocidad en la difusión y percepción, además de una enorme y amplia capacidad narrativa. En este sentido, el cine adopta una funcionalidad que hasta entonces había formado parte de las competencias de los monumentos tradicionales, esto es, asume eficazmente la mayoría de las labores que, hasta entonces, le eran atribuidas a las obras monumentales: legitimador de la memoria colectiva, marcador de relevancia histórica y fundamental transmisor de los valores hegemónicos.

Esta transformación fue progresiva. Hasta el siglo XX se otorgaba al monumento tradicional el papel fundamental como encargado de las labores de difusión de hegemonía. Con la aparición de las nuevas técnicas, el cine y, por supuesto, la fotografía, los diferentes regímenes no dudan en combinar diferentes dispositivos. Desde la posmodernidad y la posguerra fría, observamos la absoluta primacía del formato fílmico en detrimento del monumento tradicional, relegado a su labor meramente ornamental. Actualmente, desde el cine se legitiman y distribuyen las ideas y la historia dominante, siendo los Estados Unidos, como primera potencia mundial, un ejemplo paradigmático en producción tanto hegemónica como fílmica.

Volviendo atrás en el tiempo, uno de los apartados menos estudiados de la Revolución Soviética es el uso de vehículos de agitación (trenes y barcos) como táctica de propaganda en los primeros años de la Revolución (Imágenes 1 y 2),⁴ que tuvo lugar desde 1918 hasta 1923 (Argenbright, 1998). La creación y el propósito de estos vehículos pretendían transformar la sociedad, mediante la propaganda, la instrucción y la agitación, en las amplias zonas periféricas del territorio soviético. El primer vehículo preparado con este cometido fue un tren militar literario, enviado a apoyar al Ejército Rojo en su primera

⁴ Trenes de agitación y propaganda. Autor desconocido.

victoria en el medio Volga, cerca de la ciudad de Kazán. Fue en este momento que algunos activistas ensayaron la posibilidad de utilizar el tren como elemento de propaganda e instrucción.

A finales de 1918 se organizaron trenes con destino a la región Báltica, Bielorrusia y el norte de Ucrania. Uno de los más importantes fue el tren *Revolución de Octubre*, dirigido por Mikhail Kalinin, que realizó en 1919 un gran viaje con destino a Ucrania haciendo seis paradas: dos en la región del Volga, otra en Bielorrusia, otra en el sur de los Urales y una más en el sur-sureste de Rusia, finalizando en Petrogrado. El mismo año, el barco *Krasnaia Zvezda (Estrella Roja)* realizó su primer viaje por el río Volga. En los años siguientes se habían multiplicado los vehículos, así como los viajes de los trenes y barcos de agitación. En 1920, hubo trenes con destino a Siberia, el río Don, Ucrania, el Cáucaso, Turkestán, etc. y el *Estrella Roja* volvió a recorrer de nuevo el Volga. En 1921, dos trenes con destino Ucrania, otro con destino a la región d Kuban, el Volga y el Turkestán.

Los trenes y los barcos de agitación ofrecían más posibilidades que los espacios habituales para la diseminación de la propaganda. En sus vagones, incorporaban estudios cinematográficos, salas de proyección de películas, organizaban actuaciones de grupos de música y teatro, realizaban publicaciones impresas o contaban con la presencia de líderes bolcheviques que organizaban mítines o discusiones con los lugareños en los territorios que recorrían; también contaban con la presencia de "instructores" que asesoraban a los partidos locales en torno a la gestión de recursos (Argenbright, 2000). Dziga Vertov participó en 1918 en el primer tren de agitación, dentro del cual se encargaba del montaje fílmico de fragmentos documentales enviados desde el frente utilizados posteriormente en sus películas. Algunas de sus películas se proyectaban después en los programas fílmicos de los trenes de agitación. De esta forma, nació el primer largometraje de Vertov, *La Revolución de Octubre* (1918), cuyo montaje fue variando y enriqueciéndose durante el trayecto. *Estrella Roja* (1919) también fue filmada en el barco de agitación que llevaba el mismo nombre; y los cuarenta y dos montajes de *Kinodelia* (semana cinematográfica) fueron rodados durante 1918-1919, dando como resultado un film que incorpora abundante material y de un incalculable valor histórico (Porter-Moix, 1968: 123-125).

El uso de estos vehículos de agitación supuso una coincidencia estratégica y temporal con el desarrollo y ejecución del Plan Monumental de Lenin en 1918,⁵ el cual se desarrolló principalmente en las dos ciudades principales del país: Moscú y Petrogrado. Fue la primera vez que se trazó una estrategia conjunta de transformación política que contenía en sus bases ambos elementos: el cine y los monumentos. El interés por la difusión e instauración de los nuevos ideales bolcheviques fue uno de los pivotes fundamentales tanto del Plan Monumental de Lenin como de los vehículos de agitación. Pese a que no haya ningún estudio que analice comparativamente ambos programas, la distribución periférica fue una labor llevada a cabo por estos vehículos y su efectividad, tanto en la transmisión de los nuevos ideales como en la construcción de imaginarios, superó ampliamente a la del Plan Monumental.

Entusiasmo: Sinfonía del Donbass, de Dziga Vertov

La película *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*, 1931) de Dziga Vertov, fue rodada en el contexto del Primer Plan Quinquenal de la Unión Soviética (1928-1932), cuyo objetivo era levantar y agilizar el sector industrial ([Imagen 3](#)).⁶ El film se desarrolla en la región del Donbass, situada en la parte oriental de la actual Ucrania, y retrata la toma de poder a través de las revueltas obreras en la región, así como la acelerada industrialización y la colectivización de las fábricas (minas de carbón y fábricas de acero principalmente). Por otra parte, también muestra la lucha anticlerical que se estaba llevando a cabo de manera paralela. La película de Vertov, aunque no sea una de las más conocidas de su producción, resulta absolutamente novedosa desde el ámbito sonoro, pues en ella se aborda una exploración sin precedentes en el cine de la época.⁷

⁵ El Plan Monumental de Lenin (1918) fue una estrategia para la reelaboración del arte monumental, considerándolo como un medio crucial para la difusión de las ideas revolucionarias. El PML consistió en dos premisas principales: en primer lugar, la decoración de edificios con pancartas y carteles con lemas revolucionarios y la elaboración de nuevas placas conmemorativas; en segundo lugar, la erección de numerosos monumentos temporales, en su mayoría de yeso, en honor a los grandes líderes revolucionarios.

⁶ *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* (Dziga Vertov, 1931).

⁷ *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* es la primera película sonora de Vertov, además una de las primeras películas soviéticas en incorporarlo (Youngblood, 1991).

Atenderemos de manera especial al tratamiento político que hace Vertov a través de las imágenes de estatuas y monumentos que se entrelazan en este contexto en el film.⁸ Estas imágenes, que pasarán probablemente desapercibidas para cualquier espectador por su fugacidad dentro de la trama, articulan la lucha que se está llevando a cabo simultáneamente en la coyuntura política de la época. En el transcurso de la película, el director reconfigura el punto de vista respecto a la relación de los monumentos con la comunidad.

El film empieza presentando la situación precedente a la insurrección popular. Vertov inserta unas escenas de estatuas y simbología religiosa, situadas en lugares altos. La imagen de una figura de Cristo grabada en un plano dorsal, que acrecienta la exclusión y la distancia con el espectador, muestra cómo la figura se alza sobre los transeúntes que se sitúan debajo, lo que provoca una sensación de sometimiento.

Posteriormente, vemos varias escenas cotidianas en las que grupos de ancianas besan los pies de Cristo y se santiguan arrodillándose bajo la estatua, ratificando la relación de sometimiento frente a los ídolos con una referencia clara a la relación de sumisión, postración y veneración (Imagen 4).⁹

Tras la insurrección y toma de control llevada a cabo por los obreros del metal, aparece la imagen de una joven trabajadora sonriente, también mujer, que modela un busto de Lenin con sus manos, esta vez en lo que parece un espacio privado (el patio de una casa). La localización, lejos de ser fortuita, aumenta la sensación de que la joven lo está haciendo por una motivación propia o por mero recreo, alejada de la presión contextual de los espacios públicos. Algunos iconos religiosos son derribados (caen desde arriba) y se sustituyen por estrellas y banderas rojas (que ascienden desde abajo). Este simple efecto de montaje con los objetos, entre los que caen de arriba y pasan de un estado de estabilidad a una caída sin remedio y los que emergen desde abajo para resituarse en el lugar que antes ocupaban los otros, parece ya suficiente para hacer una lectura en clave política, paralela a la situación que se está llevando a cabo.

⁸ Para un análisis completo respecto al tratamiento ideológico de la película, véase Komelj (2007).

⁹ *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* (Dziga Vertov, 1931).

En la siguiente escena aparece una estatua y Vertov muestra cómo prospera la revolución llevada a cabo. La productividad de las fábricas es representada con vigor, los obreros han construido un cine público que aparece abarrotado por las masas proletarias. La música¹⁰ que acompaña a las escenas adquiere un ritmo más intenso y una gran estatua de un obrero con el puño en alto emerge en contrapicado. Junto a la estatua, en el mismo plano, aparece un altavoz, alegoría de la comunicación y la propaganda. Este hecho no parece ser una elección aleatoria por parte de Vertov; de nuevo, el monumento se sitúa como un elemento y canal de comunicación crucial (Imagen 5).¹¹

Dejando al margen la trama de la película de Vertov, nos centraremos en la imagen ya mencionada de la mujer que aparece modelando un busto de Lenin. Pese a su corta duración, la escena encarna a la perfección el espíritu de ilusión creadora y participativa que quiere transmitir el director en ese punto de la película. A diferencia de las imágenes anteriormente mencionadas, de postración y sometimiento frente a las estatuas, esta vez la joven es quien está creando la escultura. Se trata, además, de una figura realizada en barro fresco, pues todavía está manipulándolo con las manos, intentando darle la forma de un busto del líder bolchevique Vladímir I. Lenin, lo que alude a la participación activa en la construcción de un nuevo mundo. Ese “formar parte” y participar activamente en la creación del nuevo imaginario modifica por completo la relación presente y futura con el monumento y tendrá una repercusión en el devenir de las prácticas monumentales posteriores, ya que el propio sujeto es partícipe del mismo, de su proceso de creación.

Lenin on Tour, de Rudolf Herz

El verano de 2004, el artista hamburgués Rudolf Herz pidió prestadas las tres figuras que habían formado parte del monumento a Lenin en la ciudad de Dresde que, desde su retirada en 1991, estaban en manos del coleccionista privado Gerd Kurz (Herz, 2009: 213) (Imagen 6). El conjunto escultórico, obra del escultor Gregori Jastrebenetzki, estaba compuesto por un retrato de Lenin y dos retratos alegóricos de obreros.

¹⁰ Se pueden encontrar algunos extractos representativos de la música de la película disponibles en línea: <http://www.ubu.com/sound/vertov.html> [Fecha de consulta: 20/05/2015].

¹¹ *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass* (Dziga Vertov, 1931).

El proyecto de Herz consistía en cargar las tres figuras en la parte trasera de un camión que más tarde conduciría a través de un recorrido por Europa durante un mes. Cada tarde, el camión se detenía en una ciudad diferente para que tanto artistas, sociólogos, teóricos culturales, economistas como los habitantes de los lugares que visitaba, diesen su visión de Lenin en el siglo XXI.

El viaje fue filmado por un equipo cinematográfico y documentado por los fotógrafos Reinhard Matz e Irena Wunsch. Las imágenes resultantes, junto con las declaraciones de la gente, son la base de *Lenin on Tour*, un proyecto que fue tomando forma como una película documental, una exposición y un libro (Imagen 7).¹² La experiencia que proponía Herz es, desde luego, un ejercicio que podemos pensar desde la tradición de la propaganda monumental, pues nos lleva a pensar en el interés medular del monumento por la distribución, abordada, en ese caso, a través de un monumento “sobre ruedas”, lo que adquiere una particularidad interesante y pervierte el estatismo que se le suponía.

La película de Herz incorpora imágenes majestuosas del monumento atravesando emplazamientos especialmente interesantes, tanto por su belleza como por su interés más ligado a resituar el concepto de “monumento”. Del mismo modo, las diferentes entrevistas del autor revelan un trabajo ejemplar a la hora de cuestionar el significado de estas estatuas a día de hoy desde diversos puntos de vista.

El propio viaje, como hecho nuclear de la película y la disposición del monumento —desmantelado, fragmentado, frágil y en movimiento—, parece enseñar los engranajes y debilidades del formato monumental como herramienta de comunicación y propaganda. *Lenin on Tour* comienza con una escena de los tres bustos, el de Lenin y sus dos camaradas, sujetos mediante poleas y siendo cargados en un camión con ayuda de un toro mecánico. Mientras tanto, varias personas fotografían la escena. La escena da cuenta de lo pesado de los elementos y pone también en evidencia su fragilidad, pese a la dureza de los materiales con los que están ejecutados. Una vez sujetas las tres estatuas, comienza el recorrido. La primera parada del camión es en el centro de un gran estadio, vacío, sin espectadores.

¹² *Lenin on Tour* (Rudolf Herz, 2009). Cortesía del artista.

Las tres estatuas son iluminadas por unos focos mientras de fondo se escucha un discurso de Lenin, que esta vez parece no escuchar nadie. En la siguiente escena, el camión aparece en el centro de una sala de baile, una discoteca iluminada por focos de fiesta y llena de jóvenes bailando. Las imágenes están ralentizadas, la música se distorsiona con la lentitud hasta convertirse en ruido.

Este efecto, parece una intencionada tarea por parte de Herz de acompañar la velocidad del baile que ejecutan los jóvenes de la escena con la quietud estatuaria de las tres figuras. "Voy a mostrar a Lenin a mis contemporáneos, y el siglo XXI a Lenin", anuncia Herz. La siguiente parada del camión es en un cine al aire libre. Las tres estatuas *miran* hacia la pantalla mientras en la banda de sonido comienza la primera lectura por parte del filósofo croata Boris Buden. A través de una anécdota personal de su infancia,¹³ Buden reflexiona en torno a cómo la ideología está presente aunque no tengamos constancia de ella. Mientras tanto, en el cine las estatuas ven anuncios de conocidas marcas comerciales que apuntalan las palabras de Buden. Después de atravesar varias autopistas y zonas comerciales con abundantes carteles publicitarios, el camión estaciona en lo que parece una barriada obrera, frente a un bloque de viviendas. Las tres estatuas llaman la atención de un niño que pasaba junto a su madre:

Niño: ¿Son de verdad?

Madre: Estuvieron vivos una vez.

Niño: Y ahora están muertos.

Madre: Sí, pero no son realmente ellos, son estatuas.

¹³ "Dejadme comenzar con una anécdota. Yo asistí a una escuela llamada Vladimir Ilich. Teníamos un Lenin en la clase también, hecho en bronce. Era un busto de un metro de altura y lo mismo de ancho. Nuestra clase era el lugar donde almacenaban ese busto. Lo más interesante es que el busto estaba vacío por dentro. En otras palabras, la cabeza de Lenin estaba 'hueca'. Nosotros hicimos un buen uso de este aspecto, guardábamos ahí nuestro calzado deportivo, en la cabeza hueca de Lenin, y así no teníamos que andar llevándolas a casa cada día. Como podéis imaginar, el busto desarrolló un olor, ahora y entonces los profesores solían preguntar: ¿qué es esa peste? Nosotros siempre nos reíamos, porque estábamos seguros de que ninguno consideraría que lo que apeataba, era la cabeza de Lenin. No sólo porque el bronce no huele, sino más bien porque la ideología y el poder son asépticos. No apestan" (T. del A.).

El filósofo alemán Hans Heinz Holz reflexiona acerca de cómo Lenin está presente en el imaginario colectivo, en la memoria, y, aunque sus estatuas fueran desmanteladas, cómo el ansia de la utopía se mantiene en el presente y continuará en el futuro.

En otra escena, las estatuas de los obreros aparecen subidas en un barco donde son limpiadas por un operario con una manguera de agua a presión. Entre tanto, Harald Szeemann reflexiona sobre el colapso de la U.R.S.S. y el auge reciente de los nacionalismos, mientras el camión atraviesa una cantera donde algunos operarios realizan elementos decorativos y ornamentales en piedra.

Una vez en Roma, las estatuas atraviesan conocidas calles y monumentos de la ciudad que parecen continuar en su lugar pese al cambio de los tiempos —como un obelisco, dedicado a Mussolini—. Renato Nicolini y Achile Bonito Oliva conversan en torno al símbolo de Lenin como icono de la imaginería socialista frente al icono de Marilyn y su relación con el Pop-Art. El camión atraviesa la ciudad, acaba parando en lo que parece un barrio obrero o una pequeña localidad del extrarradio, imágenes de Pasolini se entremezclan. La película de Herz mantiene la misma dinámica, se van sucediendo los escenarios: Praga, Viena y vuelta a Múnich. En su camino, pasamos por complejos industriales totalmente automatizados —ausencia de obreros—, bares de carretera llenos de carteles de propaganda, ciudades con lonas publicitarias de conocidas marcas comerciales, globos de empresas, etc. Acompañando la ruta, se alternan reflexiones del crítico alemán Bazon Brock, el economista Rudolf Hickel, el filósofo Volker Braun, el filósofo franco-suizo Guillaume Paoli, etc.

El largometraje termina mostrando la ciudad de Múnich con la música de *La Internacional* de fondo y decenas de personas mirando sorprendidas el monumento y fotografiando el conjunto sin parar. El film propone numerosas reflexiones en torno al monumento, a su construcción, sus usos, su desmantelamiento, su relación con la construcción de la historia y la memoria, etc. El título de la película ya conlleva un problema en sí mismo: “Lenin on tour” parece aludir al propio Lenin como participante del viaje. Cuando el autor anuncia “voy a mostrar a Lenin a mis contemporáneos, y el siglo XXI a Lenin”, parece olvidarse de la estatua, entendiendo que el monumento

contiene la capacidad en sí mismo no sólo de representar, sino de presentar a Lenin, siendo este un problema común de la escultura monumental y de las imágenes.

En todo momento, y de manera constante, Herz asume que concebimos el monumento como una herramienta evidente y visible de propaganda ideológica que en numerosas escenas de la película se enfrenta con otras formas menos visibles de construcción hegemónica y de construcción de narrativas. Estas formas mínimas que Herz recalca continuamente nos rodean en casi cualquier espacio en la actualidad: carteles publicitarios, la música de la discoteca, globos aerostáticos, los anuncios del cine de verano, lonas de propaganda, marcas de ropa, bolsas comerciales, etc.

Por otra parte, Herz cuestiona también la mala adaptación del formato monumental frente a la velocidad de determinados espacios comunes contemporáneos, como por ejemplo la discoteca que puede ser concebida como un sutil espacio de construcción de identidad. Herz alude también a la propia gestión de la memoria histórica como problema. El "personaje principal" de la película es un monumento, un "testigo de la historia" como dice Brazon Brock en un momento del film,¹⁴ cuyo destino ha hecho que se encuentre desmantelado, hecho que entendemos como asimétrico respecto a otros muchos monumentos que continúan su andadura en el presente.¹⁵ En general, la película de Herz tiene una bruma melancólica que cubre casi todo el film. No se trata pues, pese a lo que pareciera inicialmente, de un film de propaganda leninista cuya propuesta es difundir por diferentes rincones de Europa la imagen y el ideario de Lenin de una manera heroica. Al contrario, en todo momento parece que las estatuas están "fuera de lugar" y se asumen como algo exótico, como en la escena en que la gente se hace fotos con ellas, como si de una criatura extraña se tratara. La película de

¹⁴ No solo testigo sino portador de una historia, añadiríamos. Los monumentos son representantes de un período puntual y de una ideología determinada. Portador, como el Obelisco de Mussolini o como las numerosas piezas de arte antiguo que aparecen en las calles de Roma, cada uno porta y condensa su ideología y su historia determinada.

¹⁵ Además de continuar su andadura en el presente, pensamos que "son presente", forman parte de los monumentos públicos del presente y, por tanto, al ser incorporados a la contemporaneidad, son asumidos como tal. Pensamos entonces, por ejemplo, que el Obelisco a Mussolini es un monumento que funciona "ahora" en las calles de Roma, y que es "ahora" cuando se pone en valor el mensaje concreto que contiene en el espacio público, y es por tanto, "ahora" cuando su memoria se erige en la ciudad.

Herz, por medio de lo que podría entenderse como un ejercicio de propaganda, reflexiona sobre la propaganda como problema latente.

Por otro lado, en las múltiples discusiones que aparecen tanto en la película como en el libro de Herz, hay una alusión al olvido, en este caso de los ideales que trataba de representar el monumento, ideales que parecen abandonados en una rutina cotidiana dominada por el capital, donde la conciencia de la clase trabajadora ha desaparecido. La nostalgia y desinterés se percibe en la mirada de numerosos personajes de la película hacia el monumento, a diferencia de la escena en la que el pequeño se interesa por saber qué fue de ese “hombre”, o cuando diversos transeúntes fotografían el monumento.

Partisan Songspiel, de Chto Delat

Podemos pensar que aquellos que fotografían —fetichizan— el monumento guardan una imagen de la cosa misma —el monumento de piedra—, mientras que, a través del niño y de la canción de *La Internacional* con la que termina el film, Herz abre una ventana para la esperanza y supone un guiño a la transmisión de la memoria y su conservación; una preservación no tanto del monumento de piedra desmantelado, sino más bien de la memoria que pretendía condensar, que tal vez se propague y se mantenga mejor con una simple pero consistente canción popular: “¡No nos convirtáis en piedra! ¡Cierren filas, camaradas!”.

Belville es el nombre de un complejo residencial en la ciudad de Belgrado. El barrio fue planificado dentro de los programas de acondicionamiento de la ciudad con motivo de la celebración de la Universiada (Olimpiadas Universitarias) de 2009 en Serbia. Los nuevos edificios iban a servir de alojamiento para los asistentes al evento internacional. La construcción de esta nueva zona residencial abrió un intenso debate en el país ya que en la zona planificada para las nuevas residencias había un asentamiento de población gitana. El 3 de abril de 2009 los gitanos fueron expulsados del lugar y sus precarias viviendas fueron destruidas por las máquinas de construcción.¹⁶ Esta situación

¹⁶ Los artistas Vladan Jeremic y Rena Rädle realizaron en 2009 un documental en torno a los desalojos de los asentamientos de gitanos en la zona en la que se construiría Belville. El documental muestra secuencialmente los acontecimientos, así como las distintas protestas por parte de asociaciones en apoyo al pueblo gitano.

provocó la movilización en apoyo de la población gitana en los días posteriores a la demolición. Finalmente, las autoridades locales realojaron a algunas personas en viviendas prefabricadas en Mirijevo, pese a que la mayoría de los habitantes del asentamiento no consiguieron una solución alternativa. La situación inicial de estos acontecimientos fue el punto de partida del colectivo de artistas rusos Chto Delat para crear la película *Partisan Songspiel. Belgrade Story* (2010), mientras tenía lugar la polémica, en 2008. La película comienza en un escenario desnudo y precario, una fábrica abandonada. La escena deja ver todos los componentes del attrezzo —focos, cables— y hace aún más visible ese componente de teatralidad de la función que va a tener lugar en la película.

Comienza el film con una toma aérea que acota el espacio donde tendrá lugar la grabación. Dos grupos de personas aparecen subidos, cada uno en una plataforma similar, a un conjunto de pedestales. En el más alto se sitúa una gran fotocopia de lo que parece ser un monumento de la Segunda Guerra Mundial a los Partisanos de Yugoslavia. Tras ella se sitúa un grupo de personas, ataviadas con monos blancos que, a través de un coro musical, interpretan la voz del monumento (Imagen 8).¹⁷

En otro pedestal más bajo, un grupo de personas ataviadas con traje se presentan como los grupos opresores actuales del país: una política, un empresario, un miembro de la extrema derecha y dos guardaespaldas. En el suelo, el tercer grupo, los oprimidos, iconos de la gente de a pie, de ciudadanos olvidados: una gitana, un obrero en paro, un veterano de guerra olvidado y una lesbiana. Cada grupo de personajes se va presentando individualmente según transcurre la película.

Los tres grupos, al margen del problema inicial del film, señalan un problema más universal: la creciente polarización de opresores y oprimidos. El monumento, en este caso, apunta a lo que los propios autores denominan “el horizonte de la conciencia histórica” (Vesic, 2011), entendido como la aspiración utópica de la lucha de clases.

El monumento, interpretado por el coro, comienza a cantar. “¡Despierta, despierta!”, dice el coro con voz casi melancólica, mirando a los personajes que están en la base. “Nos vuelven Piedras, somos por siempre partisanos ¡somos un monumento,

¹⁷ *Partisan Songspiel* (Chto Delat, 2010). Cortesía de Chto Delat.

somos inmortales!", reclama enérgico. "Nos vuelven piedras. ¡Las ideas de Marx y Lenin son nuestros cañones, Tito nuestra ametralladora, hermandad y unidad! ¡Cierren sus filas, camaradas!",¹⁸ prosigue el coro. A continuación, es el turno de "el otro lado", el de los opresores. Comienza a hablar una mujer bien vestida, con actitud comprensiva, talante y buenas palabras:

Le damos la bienvenida a esta gente joven y hermosa, y nos uniremos en magníficos estadios recién construidos. ¡Decimos sí a la Unión Europea! Nuestra ciudad está completamente lista para los invitados. Levantamos edificios nuevos, y arreglamos los viejos, plantamos rosas y quitamos la basura de las calles. Nuestro eslogan es: ¡Limpien Serbia! La verdad es que hay fuerzas en nuestro país que se resisten al gran poder unificador de la Universiada, al igual que al deporte y otras actividades. ¿Quiénes son? Son los gitanos y "los otros" que ocupan de forma ilegal nuestras tierras, con su comportamiento ridículo, están obstruyendo la construcción de objetivos nuevos.

Después es el turno de los personajes de abajo (Imagen 9).¹⁹ La película continúa con unas escenas en las que cada personaje presenta a otro, mientras la plataforma de los opresores da su opinión respecto a cada uno, utilizando argumentos que canalizan la división entre el grupo. El monumento responde en cada ocasión, llamando a la unidad y a la necesidad de tomar conciencia de la lucha de clases, haciendo numerosas referencias a la memoria histórica.

En cada escena se va haciendo más evidente la pretensión inicial de abordar temas universales a partir de casos concretos. Los sucesos, con el asentamiento de gitanos en Belville, parecen convertirse tan solo en la punta del iceberg de un problema de fondo: la lucha de clases. El monumento continúa llamando a la unidad, al "despertar" de los oprimidos. Pese a que algunos eslóganes incitan a la revolución, parecen haber perdido

¹⁸ Film disponible en línea: <https://vimeo.com/18712786>.

¹⁹ *Partisan Songspiel* (Chto Delat, 2010). Cortesía de Chto Delat.

su capacidad aglutinadora y los intereses individuales se rinden ante las diatribas de la plataforma contraria.

Al final de la película, cada personaje de abajo (obrero, gitana, lesbiana y veterano) se preguntan unos a otros: “¿Acaso quieres una revolución?”. “No”, responden uno a uno a la pregunta, mientras los personajes de la plataforma que representa a los opresores parecen frotarse las manos. Entre tanto, el monumento queda por unos segundos en silencio. Cuando recobra el aliento, el coro (monumento) vuelve a insistir:

Nos vuelven piedras, nuestra hazaña fue inútil. ¡Nuestra hazaña no fue inútil! ¡Nos vuelven piedras, nuestra hazaña no fue inútil! No nos escuchan, perdimos la guerra. ¡No! ¡Nuestra victoria es inmortal! ¡Somos por siempre partisanos! Los cañones de la conciencia tienen cañones defectuosos, las ametralladoras de la unidad están oxidadas, ¡No, no! Las trincheras de la justicia están cubiertas de tierra y llenas de hierba... ¡No, no! ¡Nuestra lucha no ha terminado! Busquen nuevos partisanos, nuestras explosiones, las absorbe el algodón de sus contradicciones; ¡Entrarán en razón! busquen nuevos partisanos. ¡Cierren sus filas camaradas, busquen, cierren sus filas camaradas!

Con este alegato del monumento, termina la película. La obra de Chto Delat y el uso que en este caso se hace del monumento como un ente vivo resulta extremadamente pertinente, pues retoma esa idea primaria de entender el monumento como una necesidad de una comunidad por crear, cuidar, mantener y transmitir sus símbolos de memoria, que en este caso parece haberse olvidado y la amnesia se ha apoderado de la comunidad. “Las trincheras de la justicia se han llenado de tierra”, atisba el propio monumento en un momento dado del fin. La película comienza y repite, constantemente a lo largo de toda la obra, una frase indispensable: “Nos vuelven piedras”.

La situación puntual del asentamiento gitano en Belgrado se entrelaza de este modo por Chto Delat, a nuestro juicio de un modo magistral, con el “horizonte de la conciencia histórica” —con la memoria, con las Historias/ historias—. Esta obra nos permite agudizar el pensamiento de cómo afectan los monumentos, los memoriales, en

la pretendida construcción de la historia en el presente. En todo el film, el monumento (la memoria) es un agente activo en el presente; se trata de uno de los ejes fundamentales de la concepción benjaminiana de la historia en la que la historia está abierta, el pasado afecta al presente, lo toca, convive con él y es parte fundamental del presente, o más aún, el pasado “no ha pasado”, no pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo (Hernández, 2012: 50).

El monumento vivo de la película de Chto Delat es, por supuesto, una llamada de atención contra la amnesia. Del mismo modo que la situación concreta de Belville sirve para pensar problemas universales, el monumento no es un monumento concreto, sino una idea global de monumento a los partisanos. Para ello, Chto Delat crea la imagen del monumento que aparece en la película, la cual es prototípica, consensuada, de lo que puede ser un memorial —en este caso, de los partisanos yugoslavos— y que, como más tarde hemos comprobado, no existe en la realidad, sino que es una construcción de ficción, un collage que el colectivo ruso crea mediante la fusión de dos monumentos.²⁰

Coda

Son numerosos los films en los que aparecen monumentos o estatuas y desde los cuales se despliega una reflexión hacia el cine en torno a temas de diversa índole. Probablemente la mayoría de los lectores recordarán la enérgica caída de la estatua del zar Alejandro III con la que da comienzo la película *Octubre (Oktyabr)*, S.M. Eisenstein, 1927), así como las poderosas imágenes escultóricas que aparecen en *Las estatuas también mueren (Les statues meurent aussi)*, 1953) de Chris Marker y Alain Resnais. Probablemente también recordarán la escena en que la Estatua de la Libertad yace engullida por la arena en una recóndita playa en el *El planeta de los simios (Planet of the Apes)*, Franklin J. Schaffner, 1968), o la travesía de la gran estatua desmontada de Lenin que recorre el Danubio en *La mirada de Ulises (To vlemma tou Odyssea)*, 1995) de Angelopoulos.

²⁰ El monumento que aparece en el film de Chto Delat está compuesto por la yuxtaposición de dos imágenes de monumentos reales. La primera imagen es de un monumento en el memorial de Brezovica, obra de Franjo Kršinić (1954) que se encuentra en Croacia. La segunda imagen es una obra del escultor Sreten Stojanovic (1951), que se encuentra en el Monumento a la Libertad, dedicado a los libertadores del pueblo yugoslavo en la II Guerra Mundial, situado en el monte Iriški Venac, en Serbia.

He elegido, sin embargo, tres obras periféricas, no tan conocidas ni antes mencionadas en estudios o ensayos, precisamente para aportar otras memorias y para que este texto funcionara como praxis de esa voluntad. Cada uno de los tres films citados propone una idea a tomar en cuenta. Si el film de Vertov aborda el resurgir, tanto del monumento como del cine, cuestionando la dinámica de ambos en procesos de transformación social, la propuesta de Rudolf Herz utiliza el cine para hablar y pensar acerca del monumento mismo, un dispositivo que es directamente puesto en crisis por el colectivo Chto Delat, los cuales utilizan el film para hacer un aparato monumental y elaboran un artefacto en defensa de la memoria con capacidad de funcionar como un antídoto contra el olvido.

Bibliografía

- Argenbright, Robert. "The soviet agitational vehicle: state power on the social frontier", en: *Political Geography*, 17, núm. 3 (1998), pp. 253-272.
- . "Soviet agitational vehicles", en: Bassin, Mark (ed.). *Space, Place and Power in Modern Russia. Essays in the new spatial history*. Northern Illinois University Press: Illinois, 2010, pp. 142-163.
- Bassin, Mark, ed. *Space, Place and Power in Modern Russia. Essays in the new spatial history*. Northern Illinois University Press: Illinois, 2010.
- Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado: Madrid, 2004.
- Elull, Jacques. *Historia de la Propaganda*. Monte Ávila: Caracas, 1969.
- Golomstock, Igor. *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Harvill: Londres, 1990.
- González Pascual, Alberto. *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Fundamentos: Madrid, 2010.
- Hernández Navarro, Miguel A. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas: Murcia, 2012.
- Iglesias Turrión, Pablo. *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Akal: Madrid, 2014.
- Komelj, Miklavž, "The Method of Enthusiasm", en: *Magazine for cinema and cinematic* 1 (2007).
- Porter-Moix, Miquel. *Historia del cine soviético*, vol. I. Cultura Popular: Barcelona, 1968.
- Shapiro, Michael J. *Cinematic Geopolitics*. Routledge: New York, 2009.

Trenzado Romero, Manuel. "El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 92 (2000): 45-70.

Vesic, Jelena. "Look for new partisans: A conversation with the authors of the video Partisan Songspiel. Belgrade Story." *Red Thread* 3 (2011). Disponible en: <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61>

Youngblood, Denise Jeanne. *Soviet Cinema in the Silent Area: 1918-1935*. University of Texas Press: Texas, 1991.

Žižek, Slavoj, "Arte e ideología en Hollywood. En defensa del Platonismo", en: Rendueles, César (ed.), *Arte, ideología y capitalismo*. Círculo de Bellas Artes: Madrid, 2008, pp. 10-40.