

Josep Torrell Jordana

Eisenstein y el teórico ágrafo

Para Paulino, evidentemente



Este escrito es una «reseña» del libro de Paulino Viota *El genio de Eisenstein* (Athenaica, Madrid, 2023), aunque su forma de «artículo» está justificada por lo mucho que ofrece para la discusión. Además, voy a utilizar el nombre de su autor, «Paulino», en vez de acompañarlo de apellidos. Así le he llamado siempre (¡y solo nos presentamos en el restaurante Laie de Barcelona, dispuestos a comer aunque en grupos separados: nunca más le vi!). Y así le llamaron siempre los alumnos (Oriol Sánchez, por ejemplo, que es montador y director de vídeo) que asistieron en el CEC a una proyección de dos videos simultáneos sobre *Que viva México* de Eisenstein: uno era el «oficial» de Grigori Aleksandrov, y el otro de Paulino, yendo de un lado a otro, mostrando las diferencias entre uno y otro. También le llamaban por su nombre (y no por su apellido) los profesores universitarios (como José Enrique Monterde), que lo valoraban como hombre de valía, aunque no tuviera un título universitario.

El primer «problema», por así decirlo, es que éste es un libro ágrafo. Paulino *no escribe para que le entendamos*. Pero, en cambio, sí habla por los codos (a la vez que es muy concreto y prolífico). En realidad, el texto está escrito por una decena larga de alumnos suyos, que transcribieron los videos o casetes, y luego Paulino revisó y añadió lo que faltaba (en la semana de las clases, añadió muchas cosas que aclaraban u oscurecían su discurso). Así, con *El genio de Eisenstein*, es como si el lector estuviera sentado *oyendo* las palabras de Paulino en vivo y directo.

El genio de Eisenstein tiene otro *problemilla* añadido. A saber: el escritor Barthélemy Amengual (1919-2005) definió a Eisenstein (en «su librito» de setecientas y pico páginas en cuerpo de imprenta 7) como «un teorizador no teórico». Ello es debido a que escribe frases que le dejan a uno helado... para producirse un corte y cerrarse ahí la escritura, de modo que la captura del significado queda sombría. Por eso, Paulino tuvo a bien en sus escritos inspeccionar textos de Eisenstein que, en realidad, *no tenían un significado claro*.

Y el mayor problema es *qué texto* de Eisenstein se *ha podido leer*. Esto Paulino lo sabe: de Eisenstein, a veces, hay que echar casi todo a la basura.

El primero en publicar dos textos de Eisenstein fue, en América del Norte, Jan Leyda (*El sentido del cine*, de 1942, y *La forma del cine*, de 1949). Esto satisfizo a Eisenstein, porque era la primera vez que salía algo en el mercado internacional. Pero las traducciones inglesas de sus textos en seguida fueron criticadas por no entenderse nada. En España, por lo demás, con la censura franquista había que buscar en libros argentinos en el mercado «negro». Pero de nuevo resultaban *ilegibles*. Resulta paradójico, en cambio, que la editorial Rialp —del Opus Dei, creo— editara uno de los títulos como *Teoría y técnica cinematográficas* (1957), y que se leyera bastante bien.

La primera copia de una película en castellano data de 1950 (*El acorazado Potemkin*, según Carlos Fernández Cuenca), pero que una obra estuviera en la Filmoteca Española no supone que se pudiera ver sin autorización del ministerio (Ministerio de Información y Turismo, o similares).

Así las cosas, la gente interesada se fue al «mercado negro», o bien a los grupos de *entendidos* con acceso a esos «métodos de montaje», o sea: a los franquistas del sector. A principios de los años sesenta, Fernández Cuenca, que tenía una copia de este texto, la cedió a los cineastas catalanes (Francisco Pérez-Dolz y allegados), quienes se pusieron a descifrar los papeles pergeñados por Eisenstein.

Más tarde, en 1974, se empezó a publicar en francés *Au-delà des étoiles*, *La non-indifférente nature*, etcétera. En Italia, en 1989, con Marsilio, comenzó la publicación de siete obras voluminosas (que eran en parte lo ya publicado, pero con unos redactores que conocían muy bien la lengua rusa). Y ese mismo año se tradujeron los libros al inglés.

Pero Paulino había comenzado con Eisenstein allá por los años sesenta. O sea, antes de que nadie supiera de qué iba eso de los «métodos» del montaje. Es un honor de Paulino —como el de Noël Burch al mostrar la *praxis de cine*, en 1968— elaborar en solitario sus lecciones (¡que casi sesenta años después todos podemos seguir leyendo en *El genio de Eisenstein!*).

El tema central es la obra eisenstiana sobre el montaje: la idea de que, en una película, al producirse el corte de un plano con el siguiente, surge *un tercer significado*, formulado por los dos primeros. Poco a poco, Eisenstein elabora el concepto del método del montaje, primero a través del artículo «Métodos de montaje» (1929), categorizándolo en el montaje métrico, el montaje rítmico, el montaje tonal, el montaje armónico y el montaje intelectual.

Entre los años a los que venimos refiriéndonos y hoy, no obstante, hay un abismo. En una conferencia sobre Eisenstein en Barcelona, la profesora Oksana Bulgakowa me *comunicó* que su

obra (dos libros gruesos: *Métodos* y *El primer fenómeno: el arte*) estaba basada en los expedientes del Estado Soviético (entre otras cuestiones, por la homosexualidad de Eisenstein); y que los dibujos y anotaciones de Eisenstein eran *ingentes*: en los Archivos rusos hay 5.000 dibujos y textos de Eisenstein, lo que da para muchos años de investigación. Ni Paulino, ni yo, ni vosotras y nosotros, estaremos ya aquí para ver todos los textos de Eisenstein.

Entonces ¿para qué leer *El genio de Eisenstein*? ¡Vaya una pregunta más tonta! Cada interpretación de *El acorazado Potemkin* trae consigo alguna sorpresa. La de Enric Ripoll-Freixes (1971), por ejemplo, trajo a colación unos planos sobre los que nadie había reparado. O, en 1999, cuando Paidós me propuso la traducción de *Le cuirassé Potemkine* de Barthélemy Amengual, empecé a ver las contradicciones de lo que éste sugería (¿dónde estaban los planos que se *veían* en el libro?), corroboradas por otros libros: al parecer, Eisenstein... ¡no sabía de montaje!

Al entregar la traducción, empecé a mejorar lo que era mi biblioteca de Eisenstein: primero, con sus obras en italiano (y dejo constancia de que los libros de Marsilio supusieron una gran inversión, a la que pude hacer frente gracias a la generosidad de Esteve Riambau: ¡Gracias, Esteve!); luego, con *Au-delà des étoiles* (me lo prestó Domènec Font), y después con Barthélemy Amengual, Jacques Aumont, Noël Burch, François Albera, David Bordwell, Yuri Tsivian, Oksana Bulgakowa, Naoum Kleiman, etcétera.

La lectura de Paulino cuenta mucho: él ha sido desde los años de sesenta *el hombre que leía bien a Eisenstein* (¡casi nada!) y abundaba en los problemas que concentraba su obra. Sería bastante insensato pasar por alto sus apreciaciones sobre Eisenstein. Yo no lo haría, vaya.

Dice el ágrafo que «mi idea de partida es que en Eisenstein se da una cualidad curiosísima, que es la síntesis entre un artista y también una especie de gran teórico»; o sea: «mi idea era, y sigue siendo, no solo intentar expresar el pensamiento de Eisenstein, sino intentar expresar a partir de su pensamiento». Ensambla el montaje de atracciones, «unir dos cosas dentro del espectáculo», una especie de salto mortal como el que se daría en un montaje en teatro. «La actuación actual (la representación, el actor) saltaba al circo» (Eisenstein se ocupaba también del circo): «La atracción en su aspecto teatral es el momento agresivo del espectáculo, es decir, todo momento que someta al espectador a una acción sensacional o psicológica». En 1923 (cuando aún no hace cine), pretende «conmover» al espectador a través de algún tipo de acción. En 1925, señala que «el producto del artista es ante todo un tractor que rotura el psiquismo del espectador». Paulino está seguro de que esto no forma parte de una operación comercial, sino que es algo inventivo, de *un montaje otro*. Más aún, deja caer que «lo patético para Eisenstein, al final de su carrera, era la conmoción suprema, máxima, del espectador». Desde el principio hasta el final, «la tarea fundamental es dirigir al público».

En 1929, como decíamos, es cuando Eisenstein empieza a nombrar sus métodos del montaje. Sus ideas «son tan complicadas, que sólo las tiene Eisenstein». Paulino cruza en diagonal lo escrito por Amengual (*un teorizador no teórico*) y, como hombre de su tiempo, se arremangó para empezar a apreciar el montaje, por un lado, y los planos, por otro. Es evidente que Paulino *salió de sí*, y dio inicio a una «moda»: la de ir a ver sus montajes de Eisenstein: nadie creía en serio que se pudieran yuxtaponer los montajes con los dos planos que le siguen.

El genio de Eisenstein es en realidad *El titán de Paulino*, que hizo lo que casi nadie supo hacer. Eduard Tissé, el estupendo director de fotografía de Eisenstein, rodó un plano del marino muerto,

por un lado, y otros planos de los barcos, por otro. Entonces Eisenstein vio los planos rodados y le vino *in mentis* el montaje tonal. ¿Quién dijo miedo? Eisenstein no. «El cine intelectual *prescinde* de la narración y va directamente a las ideas» y es así como Paulino toma el guion no realizado de *El Capital* como referencia. O sea, «el pensamiento sensible, es decir, perceptible por los sentidos». «La teoría de lo patético» se basa en la idea de lo que él llama «*salirse fuera de sí*», de «lo orgánico y lo patético, que es *la teoría final*» y «Eisenstein plantea que un modelo de lo patético es el orgasmo: lo que fija la espera». Estamos ya en la película *Iván el terrible*, donde «Eisenstein no busca la veracidad, sino la máxima potencia expresiva».

Aunque esto es lo esencial de *El genio de Eisenstein*, es imposible glosar el libro, de 422 páginas, en un artículo: hay que comprarlo y leerlo con atención. Lo siento, pero el que advierte no es traidor.

Hay cosas, sin embargo, que Paulino dejó fuera de campo.

Por ejemplo, que Eisenstein fue un «ingenuo» irrecuperable. Un niño a carta cabal. Esto no representa nada negativo, aunque sí comportó duros golpes. Fijémonos en la fotografía de la portada del libro de Paulino: en ella aparece un rostro con «algo interior e intencional»: es su imagen en el Moscú de los años 1930, sin que alcanzara a imaginar lo que sucedía realmente a su alrededor (y mucho menos en la política). En *Octubre*, vinieron dos tipos de la policía política y le obligaron a sacar a Trotski de la película, por *enemigo de la revolución*. De haber leído la prensa, habría sabido de la polémica entre Stalin y Trotski, y de la caída de este último. Mayor fue su falta de cautela en México, cuando empezó sus relaciones homosexuales con Jorge Palomino y Cañedo (hijo de una familia rica y profesor de religión en una universidad católica). El mismo día, dos agentes del NKVD (posteriormente KGB) enviaron el informe a Moscú (... y también lo envió [Aleksándrov](#), claro: el principal espía del grupo). En 1932 hubo un terremoto en Oaxaca. Los soviéticos fueron a rodar un corto (*El desastre de Oaxaca*). Eisenstein fue fotografiado sentado con un bebé en los brazos. Hubo un periodista que publicó la foto con el siguiente texto: célebre cineasta soviético, en vez de hacer cine, se dedica a acunar a un bebé en brazos, *como una mujer*. La relación homosexual/mujer era clarísima, pero ¿también para Eisenstein? Probablemente, no: en México está barbudo, siempre sonriendo, y se nota algo ligero en su figura, hasta llegar a la foto de la foto (que está en el libro), con él sentado en un cactus, que surge como un pene descomunal.

A su vuelta a Moscú, la alumna Pera Atásheva le obligó a casarse con ella (evidentemente, un matrimonio «blanco»), lo que era un intento de amortiguar el problema de la homosexualidad de Eisenstein, que mientras estuvo en México *se había convertido en delito* dentro de la URSS. Pero el peor ataque contra él fue en el congreso de cineastas soviéticos en 1935. Eisenstein creía que le nombraron portavoz por cineasta *científico* alabado en el exterior. Pero Pera Atásheva y un amigo le advirtieron que el congreso era una trampa pública. Eisenstein no les hizo caso. En su escrito había abundantes citas a psicólogos, arqueólogos, arquitectos, etcétera, y, *salido del cine*, él era el que ponía orden en el conjunto. Cuando empezó el congreso, Pera Atásheva y varios cineastas le hicieron señas de que se callase, pero Eisenstein no hizo caso. Al haber finalizado su discurso, empezaron las intervenciones de los demás cineastas. Casi todas eran un ataque a su obra. Hasta que, al final, Alexander Dovzhenko intervino jocosamente y dijo que sería mejor que Eisenstein se juntara con una mujer de bandera y así dejaría de hacer sus obras tan aburridas e incomprensibles; en este momento, toda la sala se rio y aplaudieron largamente a

Dovzhenko. La derrota fue contundente y total.

Creo que el propio Paulino dijo que Eisenstein dejó un poco de lado los métodos de montaje para insertarse en un cine intelectual. Esto está reflejado en *Sergei Eisenstein. A Bibliography* (2002; en alemán en 1988) de la rusa Oksana Bulgakowa: un libro *maldito*. En primer lugar, porque asume la sexualidad de Eisenstein y también porque aporta infinidad de detalles que a muchos disgustan, pero interesantísimos.

Bulgakowa dice que Eisenstein estaba en contacto con cuatro psicólogos —uno se murió estando él en México— que se veían una vez a la semana y debatían de cosas científicas. Al partir para el extranjero, le dieron a Eisenstein una copia original de la película *Lo viejo y lo nuevo* (1929), que aún no se había estrenado. En las sesiones de la película que proyectó en México se vio en un chasco: nadie se inmutó por la secuencia de los tractores o la del toro. Hasta que un militante dijo algo así como que «los patrones se compran unos tractores así, a nosotros nos despiden y vamos a pasar más hambre que nunca». Eisenstein —feliz en su relación sexual con Palomino, como muestran las fotos— estuvo atento a lo que significaba esa falta de atención. Al volver a Moscú —sin película y sin amante—, volvió a ver a los científicos y preguntó si una película soviética proyectada en un país extranjero podía no tener sentido en una sociedad como la mexicana (agrícola pero no desarrollada). El resultado fue que sí. Entonces Eisenstein se hundió y dijo que él no quería hacer más cine: que no quería contribuir a un cine que no permitiera entender la ciencia y el cine intelectual. Los tres científicos no eran tan «ingenuos» como él y le prohibieron *tajantemente* alejarse del cine —puesto que ello le arrojaba directamente a las garras del estalinismo— sugiriéndole la posibilidad de dar clases a potenciales cineastas. Y como las autoridades no querían dejarle hacer cine, vieron bien esta posibilidad. Paulino dice que Eisenstein se entristeció con todo esto; aunque yo creo, por el contrario, que a él esto le gustó bastante. Mucho, vamos.

Por otra parte, es evidente que no le dejaban hacer cine: cada guion era rechazado; y por contra —y a las páginas del editor de Marsilio me remito— lo de enseñar le sugirió bastantes cosas. Cuando volvió a rodar, prohibieron *El prado de Bezhin* (1937), con guión de Isaak Babel. Suerte que Pera Atásheva se encerró en la sala de montaje y cortó un fotograma de cada plano, escondiéndolo en una caja de costura. Así, aunque la cinta fue quemada, sobrevivió la imagen de lo que quería hacer. Eisenstein fue un autor censurado: por haber hecho un panfleto antinazi, [Alejandro Nevski](#) (1938), retiraron la película de las pantallas hasta la «la Gran Guerra Patriótica» de 1941. La primera parte de *Iván el terrible* se estrenó bien, pero la segunda era claramente una equiparación de Iván a la política de Stalin, lo cual acarreó su absoluta prohibición hasta diez años después (cuando tanto Eisenstein y Stalin habían muerto).

Y la tercera cuestión es algo que Paulino sólo dejó entrever (la alusión a un montaje «plástico»). Las *Notes pour une histoire générale du cinéma* (2014), editado por Naoum Kleiman, son textos de Eisenstein de 1946 a principios de 1949. Cada uno plantea diferentes asuntos. Uno empieza con la frase «El lugar del cine en el sistema general de la historia del arte» y afirma que «el cine es el heredero de todas las culturas artísticas». *El cine es el summum de todas las artes*, escribe Eisenstein justo antes de morir. Entonces vienen a la cabeza algunos planos de *Iván el terrible*: Iván y el joven Dmitri, aún vivo; y el plano en el que Anastasia llora desesperada la muerte de Dmitri, asesinado por uno de los suyos (como ha demostrado Yuri Tsivian). Se trata de la misma planificación, pero en diferentes momentos: métodos al servicio de la cumbre del arte. Pensemos

también en el globo terráqueo y la sombra de Iván (en planos distintos pero equivalentes), etcétera. No es una mala crítica: supongo que lo sabes, Paulino. La publicación fue formulada por una asociación de historiadores del cine y hace ya muchos años, en 2014.

Esta me parece una buena crítica a un buen libro sobre el lío del montaje en Eisenstein.

Pequeña bibliografía eisensteniana

Hacer una relación de libros sobre Eisenstein es sumamente difícil. Se reduce aquí a los textos rusos, italianos, franceses y británicos. De los textos del escritor ruso, se citan mayormente franceses e italianos, aunque están también en otras lenguas. En cambio, en el apartado sobre Eisenstein se han «depurado» los clásicos (muchos anteriores a 1974) y libros con errores graves de traducción en volúmenes recientes (por citar un ejemplo, *Hacia una teoría del montaje*, 2 vols., Paidós, Barcelona, 2001). Los libros se marcan con asterisco cuando son perfectamente legibles. Y con un «no» final cuando son ilegibles. La edición buena en DVD, a mi juicio, es *Eisenstein-L'intégrale*, París, 2004 (editada también en castellano).

1. Películas. Guiones

Ivan the Terrible: A screenplay, Secker & Warburg, Londres, 1963.

«El oro de Sutter», en Ivor Montagu: *Con Eisenstein en Hollywood*, Era, México, 1976).

«Una tragedia americana», en *Con Eisenstein en Hollywood*, cit.

¡Que viva México!, Era, México, 1971.

Octubre, Seuil, París, 1971.

El acorazado Potemkine, ed. Enric Ripoll-Freixas, Aymá, Barcelona, 1971.

Eisenstein: La Huelga, Sígueme, Salamanca, 1978.

2. Obra escrita

1. En ruso

Sobranie sochinenii v shesti tomakh, Iskusstvo, Moscú, 1964-1971.

Eizenshtein, Sergei, Memuary (ed. Naum Kleiman), 2 vol., Muzei kino, Moscú, 1997.

Montazh, VGIK, Moscú, 1998.

Montazh. Muzei kino, Moscú, 2000.

Psikhologicheskie voprosy iskusstva, Smysl, Moscú, 2002.

Metod. Kniga 1, Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, Moskva-kino, 2002.

Metod. Kniga 2, Eizenshtein-tsentr, Moskva-kino, 2002.

Neravnodushnaia priroda, tom. 1: Chuvstvo kino, Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, Moscú, 2004.

Neravnodushnaia priroda tom. 2: O stroenii veshchei, Muzei kino, Eizenshtein-tsentr, Moscú, 2006.

2. En español

El sentido del cine, Siglo XXI, Madrid-México, 8.ª, 1999 [no].

La forma del cine, Siglo XXI, México, 5.ª ed., 1999 [no].

Lecciones de cine de Eisenstein (con Vladímir Nizhny), Seix Barral, Barcelona, 1964.

Reflexiones de un cineasta, Lumen, Barcelona, 1968.

«El mal volteriano», en *Cuadernos de Cine*, n.º 5, Valencia, 1985, págs. 58-102.

* *Yo. Memorias inmorales, 1*, Siglo XXI, Madrid, 2.ª ed., 1988.

* *Yo. Memorias inmorales, 2*, Siglo XXI, México, 1991.

* *El acorazado Potemkin*, Barthélemy Amengual, Paidós, 1999

Hacia una teoría del montaje, 2 vols., Paidós, Barcelona, 2001. [no]

* *El greco*, Intermedia, Barcelona, 2019.

3. En italiano

* *Il colore*, Marsilio, Venecia, 2.ª ed., 1989.

* *La natura non indifferente*, Marsilio, Venecia, 3.ª ed., 1992.

* *Il montaggio*, Marsilio, Venecia, 2.ª ed., 1992.

* *La regia*, Marsilio, Venecia, 2.ª ed., 1992.

* *Stili di regia*, Marsilio, Venecia, 1993.

* *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venecia, 3.^a ed., 1992.

* *Il movimento espressivo*, Marsilio, Venecia, 1998.

Memorie, Marsilio, Venecia, 2006.

Quaderni teatrali e piani di regia (1919-1925), Rubbettino, Urbino, 2004.

* *Il metodo (vol. 1)*, Marsilio, Venezia, 2020.

4. En francés

* *Au-delà des étoiles*, Union Général d'Éditions, París, 1974

* *Leçons de Mise en scène* (con Vladimir Nijny), La Femis, París, 1989.

* *Eisenstein, le mouvement de l'art*, Cerf, 1986.

Walt Disney, Circe, París, 1991.

Charlie Chaplin, Circe, París, 1997.

MLB. Plongée dans le sein maternel, Hoëbeke, París, 1999.

Le carré dynamique, Séguir, 1995.

* «A.I. 28. Attraction intellectuelle» en *Eisenstein dans le texte*, Cinémas, vol. 11, núms. 1-2, Montréal, 2001, págs. 147-164.

* *Cinematisme*, Les presses du réel, Dijon, 2009.

Glass House, Les presses du réel, Dijon, 2009.

* *Notes pour une histoire générale du cinéma*, AFRHR, 2014.

L'oeuil extatique, Pompidou, París, 2019.

5. En inglés

Volume I: *Writings, 1922-1934*, ed. and tr. Richard Taylor, BFI, Londres, 1988.

Volume II: *Towards a Theory of Montage, 1937-1940*, ed. Michael Glenny and Richard Taylor, tr. Michael Glenny, BFI, Londres, 1992.

Volume III: *Writings, 1934-1947*, ed. Richard Taylor, trad. William Powell, BFI, Londres, 1996.

Volume IV: *Beyond the Stars. The Memoirs of Sergei Eisenstein*, ed. Richard Taylor, tr. William Powell, BFI, Londres, 1995.

The Eisenstein Collection, Ed. Richard Taylor. Seagull Books, Nueva York, 2006.

The Eisenstein reader, Richard Taylor, BFI, Londres, 1998.

* Oksana Bulgakowa, *Sergei Eisenstein: A Biography*, tr. Anne Dwyer, Potemkin Press, San Francisco, 2001.

6. Dibujos

Dessings secrets, Seuil, París, 1999.

Ejzenštejn: la rivoluzione delle immagini, Giunta, Florencia, 2017.

3. Otras obras (por orden de aparición)

* Marie Seton: *Sergei M. Eisenstein, a biography*, Bodley House, Londres, 1952.

Barthémy Amengual: *S.M. Eisenstein*, Premier Plan, Lyon, 1962.

Ivor Montagu: *With Eisenstein in Hollywood*, Seven Seas, Berlín, 1968 (tr. de Ana M^a Palos, *Con Einsestein en Hollywood*, Era, México, 1976).

* Jacques Aumont: *Montage Eisenstein [1978]*, Images modernes, París, 2004.

* Noël Burch: «Sergei M. Eisenstein», en *Itinerarios, La educación de un soñador del cine*, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985, pp. 27-52.

* Leyda, Jay and Zina Voynow: *Eisenstein at Work*, Pantheon Books, Nueva York, 1982.

* Barthémy Amengual: *Que viva Mexico!*, L'Age d'homme, Lausana, 1990.

* François Albera: *Eisenstein et le constructivisme russe: dramaturgie de la forme*. L'Age d'homme, Lausana, 1990.

* Jesús González Requena: *S. M. Eisenstein: Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992.

* Pietro Montani: *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, QuattroVenti, Urbino, 1993.

Ian Christie and Richard Taylor, eds.: Eisenstein Rediscovered. Routledge, Londres, 1993.

* David Bordwell: *El cine de Eisenstein* [1993], Paidós, Barcelona, 1999.

Taylor, Richard and Ian Christie, eds.: Eisenstein Rediscovered, Routledge, Londres, 1993.

Goodwin, James: Eisenstein, Cinema, and History, University of Illinois, Urbana, 1993.

Eisenstein: L'ancien et le nouveau, ed. [Dominique Chateau](#), François Jost, et al., Sorbone, París, 2002.

Anne Nesbet: *Savage Junctures: Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*, I. B. Tauris, Nueva York, 2003.

Steven Bernas: *Les Écrits mexicains de S.M. Eisenstein*, L'Harmattan, París, 2010.

Éric Schmulevitch: *Ivan le Terrible de S. M. Eisenstein: chronique d'un tournage (1941-1946)*, L'Harmattan, París, 2010.

* Antonio Somaini: *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Turín, 2011.

* Paulino Viota: *El genio de Eiseintein*, Athenaica, Madrid, 2023.

[Agradezco la revisión del texto de Juan Manuel García Ferrer, Toni Giménez y Oriol Sánchez, para mejorar su legibilidad]