

EL CABALLO DE TRES CABEZAS

Casi al mismo tiempo que Pablo Picasso pintaba el *Guernica*, en mayo y junio de 1937, Sergéi Eisenstein comenzaba a preparar *Alexander Nevsky*, en junio y julio de 1937; y en septiembre de ese año José Clemente Orozco empezaba el mural *La Conquista de México*¹. Las tres obras son encargos estatales. Orozco respondía a la invitación del gobernador del estado de Jalisco de producir murales para la universidad, para el Palacio de Gobierno y para el Hospicio Cabañas en Guadalajara. La Dirección Estatal de Cinematografía de Moscú le había marcado a Eisenstein un tema patriótico. A Picasso lo invitó gobierno de la República española a producir un trabajo especial para el pabellón de España en la Exposición Internacional de París.

No existe ninguna relación directa entre estas obras, más allá del hecho de que responden a la tensión de ese momento histórico situado entre la Guerra Civil española, iniciada en julio de 1936, y la Segunda Guerra Mundial, que estallaría en septiembre de 1939. Ninguna relación directa, pero tal vez se podrían ver desde la actualidad como si formasen una trilogía que parte de Orozco, con el caballo español en la conquista de México –su cabeza de hierro y su cuerpo de engranajes, cadenas y armas–, pasa por Picasso, con el caballo español del *Guernica* –moviendo la cabeza hacia arriba, con la boca abierta, lanzando un grito en medio del bombardeo alemán– y termina con Eisenstein, con caballos alemanes en la batalla del hielo –la armadura blanca de la caballería teutona destruida en la nieve.

I

En enero de 1937, Picasso comenzó una serie de grabados, *Sueño y mentira de Franco*. Un total de 18 estampas, distribuidas como las viñetas de un cómic en una cuadrícula de tres por tres, en dos hojas de 30 × 40 cm. La primera hoja contiene nueve viñetas y una sola fecha, 8 de enero. La segunda tiene tres: 8 de enero, 9 de enero y 7 de junio. Los últimos cuatro graba-

¹ Una versión más extensa de este texto apareció en portugués en la *Revista Serrote* 8, julio de 2011 [para el texto completo en su versión original visite: <http://www.revistaserrote.com.br/2011/07/o-cavalo-de-tres-cabecas/>].

dos de la serie, de estilos diferentes a los anteriores, los realizó Picasso después del *Guernica*, el cual acabó de pintar el 4 de junio. En cierto modo, son una extensión del cuadro. Muestran un rostro de mujer que llora, dos mujeres acunando a un niño muerto cada una, y una tercera mujer con dos hijos y un hombre muerto delante. El poema que escribió Picasso para acompañar a los grabados parece una descripción del *Guernica*: «Gritos de niños, gritos de mujeres, gritos de pájaros, gritos de flores, gritos de maderas y de piedras, gritos de ladrillos, gritos de muebles, de camas, de sillas, de cortinas, de cazuelas, de gatos y de papeles, gritos de olores». Los orígenes del *Guernica*, sin embargo, podrían remontarse a antes de los grabados del *Sueño y mentira*, esto es, a las escenas taurinas de mediados de la década de 1930, en las que el caballo herido abre su boca de par en par en un grito; o a la serie *Minotauro maquia* de 1935, en la que ya se encuentran el toro, el caballo herido, la mujer en la ventana y la mujer con el brazo extendido con una vela encendida. El *Guernica* comienza aquí y continúa hasta las cabezas de mujeres llorando que Picasso pintó hasta diciembre de 1937.

En febrero de 1937, Orozco terminó el primero de los tres murales que pintó en Guadalajara, el del paraninfo de la universidad. En las paredes alrededor del escenario, tres paneles: *El pueblo y los líderes*, *Trabajadores y soldados* y *Los miserables*; en la cúpula, un cuarto panel: *El hombre*. En agosto, terminó el segundo mural, en las paredes de la escalinata principal del Palacio de Gobierno: *El padre Hidalgo*, *Las luchas fratricidas*, *Las fuerzas tenebrosas*, *El circo contemporáneo* y *Las víctimas*. En septiembre, comenzó a pintar los 54 paneles y la cúpula central, *El hombre de fuego*, que en conjunto narran la conquista de México en el Hospicio Cabañas.

En marzo de 1937, a Eisenstein se le impidió terminar *Bezbin lug* [*El prado de Bezbin*]. La prohibición llegó en cuanto se completó la edición y se mostró la película a las autoridades. Inspirada en un cuento de Iván Turguénev de *Memorias de un cazador* (1852) y en el caso de Pávlik Morózov, un muchacho de trece años asesinado por sus padres en 1932 después de que él los hubiera denunciado como enemigos del socialismo, *El prado de Bezbin* comenzó a filmarse en mayo de 1935, pero una primera interdicción interrumpió los trabajos en abril de 1936; el rodaje se reanudó en agosto de ese mismo año, con la sustitución del guión inicial de Aleksandr Rzheshesvski por uno escrito por Eisenstein e Isaak Bábel. El 17 de marzo de 1937, después de que la dirección estatal de cine criticara duramente la película, todos los materiales fueron confiscados. El día 19, *Pravda* anunció la prohibición oficial junto a la recomendación de que al director no se le volviera autorizar a realizar películas. El material de *El prado de Bezbin* se almacenó en los archivos estatales de cine y, según la versión oficial, se destruyó durante la Segunda Guerra Mundial. «Dos catástrofes», escribiría Eisenstein años más tarde en sus memorias: «la ruina de ¡*Que viva México!* y la tragedia de *El prado de Bezbin*»².

² S. Eisenstein, *Immoral Memories*, Londres, Peter Owen, 1985, p. 199 [ed. cast.: *Yo. Memorias inmorales*, México, Siglo XXI de México, 1988].

II

En los estudios que Orozco hizo para los murales del Hospicio Cabañas, dibujos a lápiz y *gouache* sobre papel, el caballo de hierro tiene nombre: *La España de Carlos V*. En el mural, esta figura —una máquina de guerra, ni humana ni animal, un caballo y un jinete hechos de engranajes, cadenas y armas de fuego— ocupa uno de los seis paneles del techo del Hospicio, en el extremo izquierdo del edificio. Bajo *La España de Carlos V*, en las paredes a ambos lados de la ventana, hay retratos de Cervantes y del Greco. El primero de los dos paneles que siguen a *La España de Carlos V* muestra una escena de batalla, denominada *Belicosidad* en los estudios, y el segundo es un retrato de Hernán Cortés, cuyo rostro barbudo se levanta sobre un cuerpo metálico muy similar al del caballo mecánico. En el otro extremo del edificio, a la derecha de la cúpula central, los paneles del techo muestran a un sacerdote y un retrato de Felipe II de España, a ambos lados de un panel que en los estudios recibe el nombre de *Los caballos en la conquista*: un espadachín con armadura de hierro sentado a horcajadas sobre un caballo de dos cabezas.

Eisenstein no llegó a ver los murales de Guadalajara, ya que estos todavía no existían cuando estuvo en México, entre diciembre de 1930 y febrero de 1932. Tampoco llegó a encontrarse con Orozco en persona. Pero sí vio algunas de las obras del pintor en Estados Unidos, tales como el mural de la New School for Social Research de Nueva York y el *Prometheus* del Pomona College de California. El breve comentario poético que Eisenstein realiza en un ensayo titulado *Prometheus*, en el cual también hace referencia a Rivera y Siqueiros, podría interpretarse como una expresión de la sensación que se apodera del espectador ante *La conquista de México*: «no hay nada más fascinante que observar el fulgurante vuelo de Orozco *a través de la pared*»; él «pone patas arriba el universo, rompe su equilibrio olímpico» de manera que «explota en lenguas de fuego que lo abarcan todo, en contraposición al sol, que brilla plácidamente tanto sobre el bien como sobre el mal»³.

En su autobiografía, Orozco señaló que «la Conquista de México por Hernán Cortés y sus huestes parece que fue ayer; [...] no parece que haya sido a principios del siglo XVI [...] la destrucción de Tenochtitlán sino el año pasado, ayer mismo»⁴. En el momento de la conquista, el hierro y el fuego; en el presente, las cadenas y las armas. El pasado como experiencia presente o, una vez que el equilibrio del universo se ha roto, el presente como una experiencia del pasado. Las imágenes que en el Hospicio Cabañas narran la llegada de Cortés y de *La España de Carlos V* son idénticas a las de las paredes del Palacio de Gobierno. Las víctimas bajo los cascos de los caballos y el conquistador en el techo del Hospicio Cabañas son

³ S. Eisenstein, «Prometei», *Memuary* II, (1997), pp. 340 y 344.

⁴ J. Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 100.

como *El pueblo y sus líderes* en la pared del paraninfo universitario. En la guerra de la conquista de México, Orozco pinta también la Guerra Civil Española, la guerra en Asia y puede que también la Segunda Guerra Mundial, que estos conflictos presagiaban. El mural lleva a cabo una fusión y un desplazamiento similares a los que Picasso realizó en el *Guernica*.

Los periódicos continuaban publicando fotografías de la destrucción de Guernica en el bombardeo del 26 de abril de 1937 cuando Picasso, el 1 de mayo, trazó, en lápiz sobre papel, el primer boceto del lienzo que comenzaría a pintar una semana más tarde: la figura retorcida de un caballo. Luego vinieron nuevos bocetos en lápiz sobre papel y en óleo sobre lienzo: el detalle de la cabeza de un caballo, con la boca abierta y la lengua y los dientes proyectados hacia fuera en un grito de dolor. En el *Guernica* el caballo sería la figura dominante. Las fotografías de Dora Maar que registran el proceso de trabajo de Picasso revelan sucesivas alteraciones del lienzo, en busca de la forma y de la posición exactas del caballo. En primer lugar, aparece doblado, retorcido, caído en el suelo. En el cuadro terminado, es una cabeza que salta del cuerpo en un último grito. En el *Guernica*, finalmente, no hay armas, ni soldados, ni aviones, ni bombardeos: hay una cabeza de caballo que grita. Hay una madre con su hijo muerto en el regazo, una mujer que huye con los brazos levantados de desesperación, pero, principalmente destaca la cabeza del caballo. No es la guerra, sino el horror de la guerra.

III

En febrero de 1937, cerca de concluir el montaje de *El prado de Bezhin*, Eisenstein comenzó a pensar en su próxima película a través de una serie de dibujos. Sería sobre España, que en aquel entonces ya llevaba siete meses en guerra civil. Algunos de estos dibujos son bocetos del natural independientes, figuras de un solo trazo sobre el tema «bombas y terror en España»; mientras que otros son estudios para las escenas de la película, que sucedería casi en su totalidad en la plaza mayor de una ciudad atacada por soldados franquistas. El actor y cantante estadounidense Paul Robeson, en Moscú para una serie de conciertos, dijo que estaría disponible para trabajar en la película entre julio y octubre. Robeson era en aquel entonces famoso tanto por su trabajo en el teatro y en el cine —había actuado en el papel de Otelio en Londres y protagonizado la adaptación cinematográfica de *El emperador Jones* de Eugene O'Neill— como por su activismo político: había participado en espectáculos en solidaridad con las Brigadas Internacionales y contra el racismo y el nazismo. Al pasar por Berlín de camino a Moscú, lo amenazaron las tropas de asalto nazis. Unos años antes, en 1932, Eisenstein había tratado de hacer una película con Robeson, *Majestad Negra*, pero el proyecto no recibió la aprobación oficial. En *Hispania*, Robeson actuaría en el papel de un soldado marroquí; en una carta a Jay Leyda del 1 de febrero de 1937, el director escribió que «ahora ambos temas encajan maravillosamente el uno con el otro, al tratar

el problema racial y el problema nacional dentro de una película sobre la España revolucionaria»⁵.

De la misma forma que los episodios de *¡Que viva México!* se inspiraban en Posada, Siqueiros, Rivera y Orozco, la película sobre España estaría, muy probablemente, inspirada en cierta medida en el Greco. Ya en febrero Eisenstein comenzó a realizar anotaciones para un ensayo sobre el pintor, *El Greco y el cine*, que terminó en septiembre de 1937. En el ensayo, entre varias otras observaciones, Eisenstein escribe que el Greco pinta como si filmase con una lente de 28 mm, y que esto crea un conflicto entre el objeto y su apariencia, pues, por ejemplo, la mano de una persona extendida hacia la cámara aparece increíblemente grande en relación a su cuerpo. Observa que, en el cine, la lente de 28 mm permite representaciones expresivas, deformadas, como las de los cuadros del Greco. Eisenstein también afirma que la *Vista de Toledo* no es el resultado de un único punto de vista, sino de un paseo por la ciudad y por sus alrededores, o, en otras palabras, de un montaje de diferentes puntos de vista; lo que, a su juicio, la convertía en el primer paisaje de la historia de la pintura que era un paisaje *en sí y por sí mismo*. Como uno de los primeros paisajes sin figuras humanas, paradójicamente contiene una fuerte presencia humana; *Vista de Toledo* es, de hecho, según Eisenstein, un autorretrato, no un registro de una nube de tormenta sobre la ciudad, sino una representación de lo que el pintor sentía mientras pintaba.

Eisenstein observa también que tanto el Greco como Orozco van más allá de la reproducción de las formas de la naturaleza, haciendo un uso igualmente arbitrario del color. A Orozco seguramente le habría gustado la comparación. En su relato de un viaje a Europa en 1932, se refiere con entusiasmo a la simplicidad geométrica del *Cristo en la cruz adorado por dos donantes* del Greco en el Louvre, y con un entusiasmo aún mayor a *El entierro del Conde de Orgaz*, en la iglesia de Santo Tomé en Toledo. Orozco escribe en su autobiografía que «en Toledo entierran todavía al conde de Orgaz, todavía vive El Greco, ahí pinta y sus apóstoles trabajan a diario»⁶.

Si bien «El Greco y el cine» fue indirectamente una nota para pensar *Hispania*, otras ideas de Eisenstein para este proyecto no realizado resultan más directamente visibles en la serie de dibujos que realizó, en lápiz negro sobre papel con algunos detalles trazados en rojo, entre febrero y mayo de 1937, los últimos de los cuales en respuesta a la noticia del bombardeo de Guernica. Son simultáneamente un estudio para una película en preparación, un comentario visual sobre las noticias de la Guerra Civil española, y una referencia a la realidad que circundaba a las personas en la Unión Soviética de aquel entonces, con un impacto comparable al de una guerra civil.

⁵ Carta en el Archivo Leyda, Nueva York; citada en R. Bergan, *Eisenstein. A Life in Conflict*, Londres, Little, Brown and Co., 1997, p. 294.

⁶ J. C. Orozco, *Autobiografía*, cit., p. 109.

IV

Una vez terminada la Exposición Internacional de París, en noviembre de 1937, el *Guernica* se envió para su exposición en Oslo, en Copenhague y en Estocolmo entre enero y abril de 1938. A continuación regresó de inmediato al estudio de Picasso, que en octubre lo envió a Inglaterra para que formara parte de exposiciones para recaudar fondos para los refugiados españoles. La exposición del *Guernica* en Londres se inauguró en noviembre de 1938, el mismo mes en que *Alexander Nevsky* se estrenaba en Moscú. En mayo de 1939, el *Guernica* y los más de 60 estudios en lápiz sobre papel y en óleo sobre lienzo llegaron a Nueva York. En septiembre se enviaron a una exposición en Los Ángeles. En ese momento, Orozco terminaba los murales del Hospicio Cabañas y *Alexander Nevsky* era retirado de los cines de la URSS debido al pacto Ribbentrop-Molotov del 24 de agosto de 1939. En cierto modo, Orozco había anticipado dos años antes el pacto nazi-soviético de no agresión en uno de sus murales del Palacio de Gobierno en Guadalajara. En *El circo contemporáneo*, el fascio, la esvástica, la cruz, la hoz y el martillo son armas en un choque frontal. El cuadro incluye una figura con un brazaletes que lleva una esvástica y una estrella roja, y otra tiene la esvástica y la hoz marcadas en la espalda, mientras sostiene una cruz. También Eisenstein podría haber presentado la guerra, pues uno de los cascos de los caballeros teutónicos está decorado con una mano extendida, haciéndose eco del saludo nazi, y la mitra del obispo que bendice a los caballeros antes de la batalla está adornada con una esvástica estilizada. El *Guernica* habría de permanecer en Estados Unidos, en el MoMA de Nueva York, hasta septiembre de 1981, cuando se envió definitivamente España, de acuerdo con la condición que Picasso había impuesto de que sólo podría hacerlo una vez que las libertades civiles se hubieran restablecido en España. *Alexander Nevsky* regresaría a los cines soviéticos después de que Alemania invadiera la URSS en junio de 1941.

V

Hay algo en la composición del *Guernica* que recuerda al cine: tal vez el blanco y negro de las películas de aquel entonces, tal vez el hecho de que el cuadro se estructura a través de un proceso de montaje similar al del cine. Al igual que un director de cine en la sala de edición, Picasso ordena las imágenes que ha filmado en años anteriores –esto es, el toro, el caballo, la lámpara, la llama– para representar el bombardeo de Guernica. El montaje invita al ojo a correr por el cuadro, del mismo modo que una película funciona a través de la pantalla del cine: la puerta entreabierta, el puño que sostiene una espada o una lanza rota, la flecha, la flor, el pájaro abatido en pleno vuelo, el brazo extendido sosteniendo la lámpara, la cabeza cortada en el suelo, las ramas retorcidas, la bombilla encendida como un ojo sobre la cabeza del caballo, los dientes y la lengua que saltan de la boca del caballo en un grito de dolor, los gritos mudos de la madre con

su hijo muerto en brazos, las mujeres que huyen de la escena, la mujer asomada a la ventana, todo se mueve en el *Guernica*.

Algo del proceso cinematográfico, o al menos de la experiencia del espectador de una película proyectada, se puede encontrar también en los murales de Orozco en Guadalajara, probablemente en la composición de los paneles y en su relación con el espacio arquitectónico. El ojo no puede captar plenamente con una sola mirada las imágenes en las paredes de la escalinata principal del Palacio de Gobierno de Jalisco. La pintura se descubre a medida que el espectador sube las escaleras, lo que hace que cada pedazo del mural adquiera una configuración diferente, que se enmarque desde otro punto de vista en cada peldaño. Es como si la pintura, en lugar del espectador, estuviera en movimiento. En el Hospicio Cabañas, un edificio de casi 200 metros de largo, con techos y paredes curvos y una gran cúpula central, es imposible ver algo más que una pequeña parte del mural desde un único punto de vista y de una sola vez. Caminando en medio de la obra, o acostado en uno de los bancos de madera para observar mejor el techo, al espectador lo envuelve la sensación de que el mundo está a punto de venírsele encima: el caballo de hierro, con sus engranajes y armas de fuego, vuela sobre su cabeza, listo para soltar sus bombas. Los cascos de los caballos de los conquistadores lo apuñalan como lanzas. El guerrero montado en el caballo de dos cabezas empuña su espada para asestar el golpe final.

Algo en la construcción de *Alexander Nevsky* recuerda al proceso de pintura. No sólo el hecho de que la película se hubiera dibujado casi en su totalidad antes de filmarse, ni de que la película se desarrolle casi como un dibujo, con planos en los que nada, o casi nada, se mueve excepto la luz. Las imágenes de apertura de la película, por ejemplo, son cinco paisajes, cuatro de ellos con los esqueletos insepultos de una batalla sucedida hace mucho tiempo. Los planos que preceden al avance de la caballería teutónica en la batalla del hielo son otro ejemplo. Son tres imágenes de una llanura en la que la línea del horizonte se queda pegada al borde inferior de la pantalla y domina el fotograma un cielo lleno de nubes de tormenta, como aquel que pintó el Greco sobre Toledo. Hay algo de pintura, pero no porque cada plano se le presente al espectador como si se tratara de un cuadro, que permanece en pantalla durante más tiempo del necesario para reconocer a las personas, los objetos y los paisajes filmados. No es la acción de los personajes en escena la que cuenta, o al menos no su acción por sí sola. Es la acción de la imagen *en sí y por sí misma* la que importa.

Se obliga, por lo tanto, a la mirada a responder de la misma manera que como lo hace ante la ausencia de color en el *Guernica* de Picasso o ante la profusión de colores de *La conquista de México* de Orozco. En cierto sentido, la calidad que Eisenstein identificó en Orozco —pone patas arriba el universo— también se encuentra en *Alexander Nevsky*. Los planos no se refieren a nada de lo que existía antes, fuera o independiente de la película. Crean un universo poético, transponen al cine la experiencia de los

formalistas («las palabras en la poesía no son el medio de expresión de una idea; las palabras como tales se expresan a sí mismas y ellas mismas, en su propia esencia, determinan la vida de una obra de arte»)⁷. Cada fotograma parece partir no de la mirada dinámica de fotografía, sino de la mirada profunda de la pintura. Incluso se podría decir que *Alexander Nevsky* se montó como si hubiera tenido al *Guernica* de guión, inspiración o invitación, como si se hubiera hecho teniendo el recuerdo del bombardeo de Guernica en mente. En la Rusia de mediados del siglo XIII, entre Pskov y Novgorod, una ciudad vasca destruida por la aviación alemana.

VI

«Huesos. Calaveras. Tierra arrasada. Ruinas de casas quemadas. Personas reducidas a la esclavitud. Ciudades arruinadas. La dignidad humana pisoteada. Tal es la horrorosa imagen de las primeras décadas del siglo XIII en Rusia»⁸. El texto que Eisenstein escribió sobre *Alexander Nevsky* para un libro sobre cine e historia, publicado en Moscú en enero de 1939, comienza con estas palabras. En el mismo texto, Eisenstein dice que los acontecimientos del siglo XIII son similares, no al pie de la letra, pero sí en espíritu, a los de nuestro tiempo. A veces, de hecho, están tan cerca que las noticias de los periódicos en la actualidad parecen diferenciarse únicamente de la historia en las erratas. Esto fue lo que Eisenstein sintió un día cuando, tras leer sobre el bombardeo de Guernica, mientras investigaba sobre la historia de Rusia, se encontró con una descripción idéntica de cómo los cruzados habían saqueado la ciudad de Gersika en el siglo XIII.

La investigación histórica de Eisenstein, que comenzó un mes después de la prohibición de *El prado de Bezbin*, iba encaminada a la elaboración de un guión bajo título provisional *Nosotros, el pueblo ruso*, centrado en el héroe nacional del siglo XIII Alexander Nevsky. Lo coescribió Petr Pavlenko, el escritor asignado para trabajar en el proyecto de cara a evitar los «errores» de la película anterior. En noviembre de 1937, Pavlenko y Eisenstein enviaron el proyecto para su aprobación oficial, pero a la espera de permiso para comenzar el rodaje, el director continuaba pensando en la película y realizando dibujos preparatorios. Buscaba la manera de estructurar la composición de la película, en particular la de una escena, la batalla del hielo. Encontró una solución a través de una sugerencia de Viktor Shklovski, el cuento de la liebre y la zorra. En la historia, la zorra se queda atrapada entre dos abedules mientras persigue a la liebre, tras lo cual la liebre da media vuelta para atacar a la zorra por detrás. La cuña de la caballería teutona equivaldría a la zorra, y el lago congelado, a los abedules del cuento popular.

⁷ V. Shklovsky, *Literature and Cinematography*, Champaign y Londres, Dalkey Archive Press, 2008, p. 9 [ed. cast.: *Cine y Lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971].

⁸ S. Eisenstein, «Alexander Nevsky and the Rout of the Germans», en Richard Taylor (ed.), *The Eisenstein Reader*, Londres, British Film Institute, 1998.

A finales de marzo de 1938, el proyecto recibió la aprobación y se le indicó que la fecha límite para su conclusión sería el 7 de noviembre. En parte debido a la presión del tiempo, y en parte porque se había imaginado el proyecto más como una ópera que en un registro realista, Eisenstein decidió filmar la batalla del hielo en pleno verano. El rodaje se inició a finales de junio, con filtros rojos y naranjas sobre las lentes; el tono de la imagen y los movimientos de los personajes ligeramente deformados debido a la relativa imprecisión de las cámaras antiguas. No se trataba de crear una ilusión de invierno, sino de situar la escena en otra realidad; gestos mecánicos que se desarrollaran en un escenario no natural.

Alexander Nevsky se estrenó en Moscú el 27 de noviembre de 1938, cinco meses después de que hubiera comenzado el rodaje. En marzo de 1939, la película de Eisenstein se estrenó en los cines de Nueva York. En mayo, la Valentine Gallery de la misma ciudad expuso el *Guernica* de Picasso. En octubre, después de haber terminado *La conquista de México*, Orozco se fue a Nueva York para exponer sus dibujos y sus pinturas en la Hudson D. Walker Gallery. Cinco años después de *Alexander Nevsky*, ya sea porque el ejército ruso adoptó la estrategia de la liebre contra la zorra, o porque la Wehrmacht adoptó la estrategia de cuña de la caballería teutona, o porque una vez más la vida imitó al arte, los alemanes fueron cercados y derrotados en otra batalla en el hielo, en Stalingrado, el 31 de enero de 1943.

VII

El arte no imita a la vida, repetía Eisenstein a sus alumnos en Instituto Estatal de Cinematografía Panruso, no debemos copiar un objeto para hacer otro, sino estudiar los principios estructurales de un objeto para inventar otro. Nosotros no inventamos la pintura para decorar las paredes de nuestros apartamentos, repetía Picasso poco después de terminar el *Guernica*. Para él, la pintura debería de utilizarse como un arma para defenderse o atacar al enemigo. La pintura debería tener en cuenta el momento histórico en el que se hace, escribió Orozco en la época de *La conquista de México*. Para él, lo que diferenciaba a los muralistas de los otros pintores era su capacidad crítica, su conciencia de las relaciones que establecían entre el arte y la sociedad en que vivían. Quizá se podría decir que Orozco, Picasso y Eisenstein inventaron un caballo de batalla con tres cabezas: una escupe fuego por la nariz, otra grita de dolor en el fragor del bombardeo, y una tercera se destruye en un lago helado; una invención simultánea, elaborada entre mayo de 1937 y octubre de 1939. Quizá se podría decir que, al pintar el caballo no para retratarlo como es, sino para hacer visible en ese otro caballo lo que todos ellos sentían, junto con el resto de un mundo en guerra, invitan al espectador a estudiar el principio estructural de la obra, para continuar reinventándola.