

## Esfir Shub. Manifiestos revolucionarios

**Julia Bonetto**

Universidad de Buenos Aires - Universidad del Cine, Argentina  
julia.bonetto@ucine.edu.ar

**Verónica Balduzzi**

Universidad del Cine, Argentina  
ver.balduzzi@gmail.com

### Traducción del ruso de Jerónimo Pereyra

Ver citas audiovisuales  [https://youtu.be/w\\_Q2thH0p00](https://youtu.be/w_Q2thH0p00)

### Resumen

Esfir Shub (Surazh, Rusia, 1894 - Moscú, Rusia, 1959) fue directora, montajista y pionera en el cine del período revolucionario. Colaboradora activa del LEF (Frente de Izquierda de las Artes) e integrante del grupo *Oktiabr* (Octubre), Shub se destacó dentro del movimiento vanguardista soviético de los años '20 y creó una obra que es inseparable del contexto histórico, social y político que atravesó.

Este marco, por un lado, trajo consigo cambios significativos que abrieron la posibilidad de teorizar y concebir al arte, en general, y al cine, en particular, como maquinaria, como trabajo, como *Kinofábrica*. En los primeros años de la década de 1920, Shub escribe una serie de manifiestos donde se interroga acerca del presente y el futuro del cine documental, aquel que, para la cineasta, es capaz de filmar los hechos, de filmar la vida de improviso. Por otro lado, la igualdad de género y la emancipación ideológica que se dio luego de la Revolución de Octubre permitió que las mujeres cineastas hicieran películas que no responden necesariamente a “temas de mujeres”. En este caso, Shub se embarca en esa acrobacia y plantea una marca discursiva en el acervo cinematográfico de la época; una marca discursiva que también emerge de sus manifiestos.

El propósito de este dossier es presentar una selección de los manifiestos escritos por Shub, traducidos por primera vez al español, e introducir sus concepciones teóricas acerca de la realización de películas de no ficción, entendiendo que son fundamentales para pensar el cine documental hecho por mujeres.

Palabras clave: Esfir Shub, Documental, Cine hecho por mujeres, Vanguardia, Cine Soviético.

## Esfir Shub. Revolutionary manifestos

### Abstract

Esfir Shub (Surazh, Russia, 1894 - Moscow, Russia, 1959) was a director, editor and pioneer in the cinema of the revolutionary period. An active collaborator of the LEF (Left Front of the Arts) and a member of the Oktiabr (October) group, Shub stood out within the Soviet avant-garde movement of the 1920s and created a work that is inseparable from the historical, social and political context she went through.

This framework, on the one hand, brought with it significant changes that opened up the possibility of theorizing and conceiving art, in general, and cinema, in particular, as machinery, as work, as Kinofábrica. In the early years of the 1920s, Shub wrote a series of manifestos in which she questions the present and future of documentary cinema, the kind that, for the filmmaker, is capable of filming events, of filming life unexpectedly. On the other hand, gender equality and the ideological emancipation that occurred after the October Revolution allowed women filmmakers to make films that do not necessarily respond to “women’s issues.” In this case, Shub embarks on that stunt and poses a discursive mark on the cinematographic heritage of the time; a discursive mark that also emerges from her manifestos.

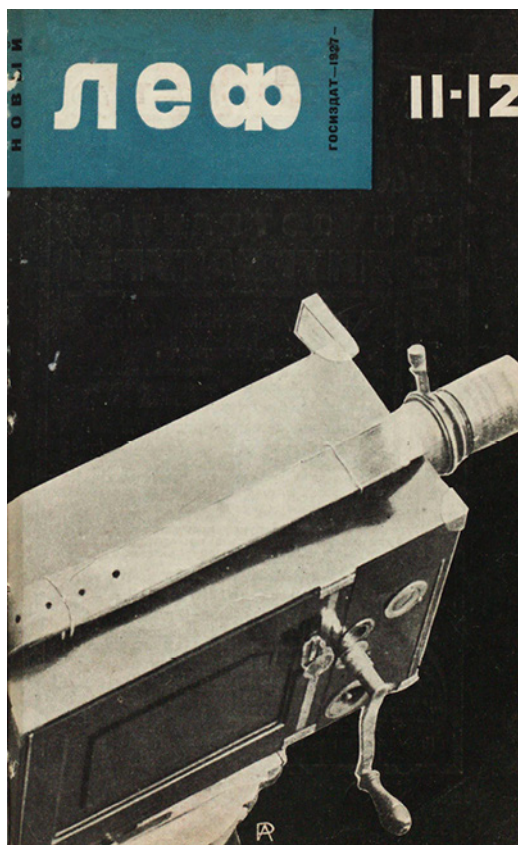
The purpose of this dossier is to present a selection of the manifestos written by Shub, translated for the first time into Spanish, and to introduce her theoretical conceptions about the making of non-fiction films, understanding that they are fundamental when thinking about documentary cinema made by women.

Keywords: Esfir Shub, Documentary, Female Filmmakers, Avant-Garde, Soviet Cinema.

---

Esfir Shub (Surazh, Rusia, 1894 - Moscú, Rusia, 1959) fue directora, montajista y pionera en el cine del período revolucionario. Colaboradora activa del grupo Frente de Izquierda de las Artes (LEF, por sus siglas en ruso) e integrante del grupo *Oktiabr* (Octubre), Shub se destacó dentro del movimiento vanguardista soviético de los años ‘20 y trabajó fervientemente para desmontar las imágenes de la grandeza –empezando por su película *La Caída de la Dinastía Romanov* (1927)– y proponer, con el cine como herramienta, escribir la historia de otro modo. Algunas de sus películas, como *El gran camino* (1927), *La Rusia de Nicolás II y Lev Tolstoi* (1928), *Segodnya* (1929), *K. Sh. E.* (1932), *La tierra de los Soviets*

(1937) y *España* (1939) dan cuenta del recorrido profesional de la cineasta; un camino que es inseparable del contexto histórico, social y político que ella misma experimentó, registró y sobre el cual teorizó<sup>1</sup>.



Tapa de la revista *LEF* (Frente Izquierdo de las Artes). Número 11-12. Moscú, 1927

En octubre de 1917, la revolución generó cambios significativos que abrieron posibilidades al interior del campo artístico y, específicamente, al interior del campo cinematográfico. En este escenario, Esfir Shub trabajó enfáticamente en la producción de nuevas películas. Impulsada por la técnica Meyerhold<sup>2</sup> y el material documental, Shub formó parte de la nueva *intelligentsia* revolucionaria, concentrándose en producir nuevos films para el público ruso a partir del juego con el material de películas extranjeras<sup>3</sup>. Las películas que llegaban

1 Jallageas, “Notas Introdutórias Esfir Shub”, 37.

2 Vsévolod Meyerhold fue un director teatral, actor y teórico ruso, impulsor de la biométrica teatral, un método que consistía en la disposición intencional de los movimientos corporales y la puesta en escena. Fue un ardiente defensor del simbolismo en el teatro y una figura clave en el movimiento vanguardista.

3 Turovskaya, “Women’s Cinema in URSS”, 141.

de afuera y eran consideradas “burguesas” debían adaptarse al contexto ruso y a su audiencia: el proletariado. Uno de los casos más emblemáticos dentro de su filmografía es *La caída de la dinastía Romanov*, película realizada en 1927 a partir de material de archivo perteneciente a la familia Real rusa y de material adquirido a firmas norteamericanas que registraba la vida del Zar y de los distintos sectores de la sociedad rusa. Shub se ocupó de montar estos archivos defendiendo una postura política y una actitud ideológica, sirviéndose de un material que en su origen pretendía enaltecer el régimen zarista para presentar, desde el discurso cinematográfico, un discurso revolucionario.

Su trabajo como montajista profesional en Sovkino<sup>4</sup> la acercó a Eisenstein –con quien debatió la teoría del montaje–, y también le propició una fuente de inspiración para elegir su propia metodología. El Constructivismo<sup>5</sup> fue para Shub su base teórico-práctica, su herramienta para trascender al Formalismo Soviético y fundar su método de montaje en la creencia de que los *newsreel* y las películas de no-ficción son las únicas capaces de representar a una época y a las personas que viven y trabajan en ella. En palabras de Shub,

El metraje funciona de manera diferente en función de su autenticidad y su naturaleza documental. Las películas de ficción apelan principalmente a las emociones; nosotros apelamos al intelecto. Queremos que nuestros espectadores queden absortos, no emocionalmente sino intelectualmente, ya que solo esto permitirá la correcta valoración de la película<sup>6</sup>.

En la era Stalinista, la cineasta pasa de trabajar con material de archivo encontrado y compilado a crear sus propios documentales, pero ahora incorporando el sonido. Este pasaje coincidió con el Primer Plan Quinquenal Soviético (1928-1932) y con la convicción por parte del *bureau* político de eliminar la oposición entre significado y producción en las políticas culturales. De ahí que las películas de Shub fueron consideradas como modelos de *factography* o trabajo con los hechos historiográficos<sup>7</sup>. Para Shub, el ideal cinematográfico era el documental y, en este

4 Comité Estatal de Cinematografía de la Unión Soviética.

5 La corriente Constructivista fue fundada en 1921 por Aleksei Gan, Aleksandr Rodchenko y Varvara Stepanova, miembros de la vanguardia experimental del grupo LEF. En 1922 publicaron *Kino-fot*, la primera revista que promocionó al cine y a la fotografía como aquellos nuevos medios capaces de reemplazar la función de la pintura. En 1926, fundaron la revista *Novyi Lef* (New Left) donde algunos de los manifiestos de Esfir Shub y Dziga Vertov fueron publicados.

6 Shub, “Esfir Shub. Selected Writings”, 23. La traducción es de las autoras.

7 Malitsky, “Shub, Factography, Documentary Historiography”, 155. Para el autor, los cineastas que trabajaban con los hechos historiográficos sostenían que los hechos se establecen a través de un diálogo entre los cineastas y la audiencia. En la época de Shub, se celebraba un estilo bastante tradicional, una estética de tomas largas y el método de metraje encontrado. Así, los ciudadanos podían identificar los hechos, tenerlos en cuenta y ubicarlos en relación con otros momentos históricos.

sentido, acuñó el término “autenticidad ontológica”, refiriéndose así a aquel cine que era capaz de filmar la vida de improviso. Tal como lo apunta en su manifiesto *Este trabajo grita*, la cineasta considera que es el material auténtico lo que da vida a una película documental y que, en consecuencia, es necesario filmar los hechos, filmar a las personas que están en vida, porque solo eso preservará la historia.

A través del montaje, Shub presentaba los hechos de modo que conservaran su valor de registro documental, pero construyendo una narración al servicio de una actitud ideológica. En palabras de Vlada Petric, “Lo crucial en este tipo de filmación es presentar la información visual de tal manera que la actitud ideológica del autor se vislumbre sin distorsionar los documentos en sí”<sup>8</sup>. Para la cineasta rusa, el cine debía pensarse como *Kinofábrica*, como máquina, como trabajo que tiene la facultad de filmar el aquí y ahora, la sociedad contemporánea, teniendo en cuenta que, a diferencia de las películas de ficción, todo el asunto reside en la materia prima: los hechos. De este modo, se establecía así una fábrica de no-ficción para mantener la historia viva y pulsante<sup>9</sup>. Con la llegada del cine sonoro, Shub sostuvo la misma pregunta y la misma concepción: el sonido brindará la posibilidad de trabajar con la materia auténtica, natural, no escenificada, real. En esta línea, y pensando al cine documental y al montaje como un nuevo trabajo –y, también, como un nuevo lenguaje–, Shub se preguntó: ¿qué debemos filmar ahora?

La conciencia social transformada producto de los hechos de febrero y octubre impuso una búsqueda de paridad e igualdad entre hombres y mujeres en términos formales y prácticos. Tanto los “temas de mujeres”<sup>10</sup> como la producción cinematográfica hecha por mujeres tuvieron lugar en el cine soviético y generaron cierta ilusión alrededor de la idea de igualdad; sin embargo, el clima epocal no parecía abrirse a la posibilidad de que las cineastas mujeres hicieran películas con temáticas que no fueran las asociadas a su género y, por lo tanto, esa emancipación pensada en términos teóricos fue casi ilusoria en la práctica<sup>11</sup>. En aquel momento de la Unión Soviética, la misma estructura estatal pro-

8 Petric, “Shub: Film Historical Discourse”, 24. La traducción es de las autoras.

9 Jallageas, “Notas Introdutorias Esfir Shub”, 40.

10 Maya Turovskaya en su texto “Women ‘s Cinema in URSS”, 141, se pregunta: “¿A qué nos referimos cuando hablamos de ‘cine de mujeres’?, ¿nos referimos a películas dirigidas por mujeres o a películas que tratan temas o problemas que conciernen a las mujeres?”, y nos parecen preguntas pertinentes que en la actualidad orbitan buscando una respuesta. Por esto, decidimos poner entre comillas el sintagma “tema de mujeres” ya que creemos que aún se encuentran en discusión y que –de cualquier manera– implica hacernos cargo de una categoría que continuamos pensando.

11 A pesar de que la política estatal –desde la revolución– era lograr la equidad de género en términos constitucionales, estructurales y prácticos y que, por ejemplo, en 1939 había un 32% más de mujeres en los núcleos urbanos producto de las migraciones internas y la industrialización, desde el Primer Plan Quinquenal la brecha salarial entre hombres y mujeres se agravó, los *zhensovety* (consejos de mujeres) fueron frenados por Stalin y solamente

**TRADUCCIÓN**

movía una política de producción de representaciones que aludieran al ámbito doméstico y la vida privada, temas históricamente asociados a las mujeres y que aún se encuentran en discusión. Es Shub quien se embarca en proyectos que establecen cierto hilo histórico sobre las preguntas que nos hacemos las mujeres y, también, quien se inmiscuye en la acrobacia, en el riesgo que implicó filmar las patologías de un pueblo, el dolor de los actores sociales. A pesar de que algunos de estos proyectos no fueron filmados –el guión de *Mujeres*, por ejemplo, quedó en el olvido– y otros, como *K. Sh. E* (1932) no fueron bien recibidos, la cineasta sostuvo la convicción en su hacer y logró continuar produciendo un cine social y políticamente comprometido.



Esfir Shub

El trabajo de Shub marcó discursivamente el acervo cinematográfico para las generaciones futuras; su objetividad no fue neutral, y su apuesta vanguardista

---

se observó un cambio relativo 40 años después, en la década de 1970, cuando las mujeres participaban en cargos de gobierno, en la industria, en el sistema educativo y en el sistema de salud, cobrando un 80% de los salarios masculinos en niveles cualificados. No obstante, la diferencia se mantuvo en niveles no cualificados, donde las mujeres cobraban un tercio del salario masculino y, por consiguiente, la equidad real fue sólo aparente.

fue la ironía. A pesar de que se le requería hacer películas con “temas de mujeres”, Shub alcanzó a desmarcarse de estos encargos y logró experimentar más allá de la segregación. En efecto, encontró en la apropiación y la compilación –tanto de películas foráneas como de material encontrado– una forma de expresar e interpretar la historia atravesada por la pertenencia de clase, produciendo nuevos sentidos desde materiales casi obsoletos. Sus películas manifiestan una época y un movimiento, del mismo modo que sus escritos dan cuenta de la solidez teórica que construyó para pensar esa forma cinematográfica que aparecía con la revolución y la belleza de la desobediencia: la creación documental.

Los manifiestos que presentamos a continuación fueron traducidos por primera vez del ruso al español<sup>12</sup> y son portadores de un gran valor histórico tanto para el cine de no ficción como para el cine hecho por mujeres. Los dos primeros textos, *Este trabajo grita* (1928) y *Una fabricación de hechos* (1929), proponen una tesis sobre lo que ella considera que debe ser la cinematografía de no ficción, al tiempo que critica el modo de hacer cine de sus contemporáneos soviéticos. Para Shub, los hechos no pueden fabricarse ni escenificarse; es necesaria la verdad histórica en la realización de películas y su producción debe asemejarse a la de una fábrica. En *La llegada del sonido al cinematógrafo* (1929), Shub se pregunta cómo utilizar este nuevo recurso al servicio de un hacer-cine revolucionario y a favor de una mayor fidelidad en el registro de los hechos. En el contexto del Primer Plan Quinquenal propuesto por Stalin, la aparición del sonido deviene fundamental en la producción de películas que se propongan comunicar y promover su proyecto político. El último manifiesto de esta compilación, *No negamos el elemento de maestría* (1927), es una incitación por parte de Shub a realizar películas teniendo en consideración la técnica. Aquí, ella sostiene que no por tratarse de películas de no ficción éstas deben prescindir de la maestría en su realización; por el contrario, Shub está convencida de que la técnica en la producción cinematográfica de las películas del LEF debe continuar perfeccionándose. La afirmación final de este manifiesto –“Sobre esto hay que hablar”– da cuenta de la preocupación de Shub acerca de cómo se hace cine, inaugurando una propuesta sobre el documental no sólo desde su compromiso práctico en la realización y compaginación de películas que sirvan a la revolución, sino también desde su interés en teorizar, discutir y problematizar la producción cinematográfica de su tiempo, de su proyecto político, y de la de sus contemporáneos.

12 Agradecemos la traducción y el aporte etimológico de Jerónimo Pereyra. Dada la cantidad de años que pasaron desde que fueron escritos y, luego de una búsqueda exhaustiva, los derechos de publicación y traducción del ruso al español de los manifiestos de Esfir Shub fueron inhallables. Por esto, consideramos valiosa esta primera traducción a nuestro idioma.

## Este trabajo grita (1928)

¿Cumplieron S. Eisenstein y G. Aleksandrov, con su película *Octubre*, la tarea encargada por la comisión de aniversario del CEC<sup>13</sup> en carácter de solicitud social, la más delicada de todas las recibidas por los maestros del cine? ¿Entregaron un *Diez días que conmocionaron al mundo*? ¿Hicieron que la gente y las cosas regresaran diez años hacia atrás, y nos persuadieron de que exactamente así ocurrió un hecho de significación mundial –la toma del poder por parte de trabajadores y campesinos– y que aquel Lenin, el que gesticula en la pantalla, es el mismo Vladimir Ilich que con su cerebro prodigioso condujo el levantamiento?

No, *Octubre* no cumplió con esta tarea.

Un hecho histórico no se puede escenificar, porque la escenificación distorsiona el hecho.

No se puede reemplazar a Vladimir Ilich por una persona que se parece a Vladimir Ilich y hace de él.

No se puede permitir que millones de campesinos y trabajadores que no participaron en los enfrentamientos, que nuestras juventudes –*Komsomol* y *pioneri*<sup>14</sup>– piensen que en *Octubre*, de Sergei Eisenstein y Aleksandrov, se muestran aquellos magnos días tal cual ocurrieron.

En cuestiones así es necesaria la verdad histórica, el hecho, el documento y la más alta austeridad de ejecución: es necesaria la crónica.

Y el muy talentoso, muy culto Eisenstein, desplegando en *Octubre* toda clase de sobresalientes, fundadas y formales soluciones (aunque irrelevantes para la tarea asignada), y el talentoso Aleksandrov, y uno de los mejores operadores, Tisse, y un ejército de cientos de miles que pasan frente a la cámara, y todos los demás recursos excepcionales, son incapaces, a causa de su método y su actitud, de cumplir la tarea asignada.

Este trabajo grita: filmen con más organización, filmen crónica, filmen sucesos, hechos, gente verdaderamente Viva, y no haciendo de cuenta que Vive, porque sólo el *newsreel* conservará nuestra magnánima época para las generaciones futuras.

13 Comité Ejecutivo Central del Partido. Órgano de gobierno soviético de las décadas de 1920 y 1930.

14 *Komsomol* y *pioneri*: organizaciones juvenil e infantil, respectivamente, del Partido Comunista de la Unión Soviética.

## Una fabricación de hechos (1929)

Uno de los hechos sobresalientes en nuestro frente cinematográfico es el reconocimiento a los films de no ficción. Este reconocimiento no es una simple declaración, un artículo, una resolución, ni siquiera un decreto: es un hecho producto de la organización real de una verdadera producción.

A esta base productiva se la llamará fábrica de hechos; en ella trabajarán los Cine-Ojo<sup>15</sup>.



Esfir Shub

Me parece que esto no es del todo correcto.

Los Cine-Ojo, a quienes les fuera encargada y confiada esta empresa productiva, por supuesto que han servido, o, por así decirlo, han trabajado por este derecho. Aquí no hay nada que objetar. Pero no se puede no objetar el monopolio de los Cine-Ojo.

<sup>15</sup> *Kinoki* (de *kino*, cine, y *oki*, ojos) era el nombre que se daban a sí mismos los jóvenes documentalistas soviéticos de la década de 1920 comandados por la figura de Dziga Vertov, al cual se sumaban su esposa Elizaveta Svilova y su hermano Mijail Kaufman. Se oponían al cine de ficción, llevado adelante por lo que ellos llamaban "cinematografistas". Los *kinoki* rechazaban todo el cine que fuera ensayado, con actores, guion, estudio, etc.

En la cinematografía de no ficción quiere trabajar no solamente aquel que ve a la URSS con “kino-mirada”, o aquel que sabe relatar la edificación soviética exclusivamente en “patéticos films de acción”.

Hechos diversos deben llegar hasta la fábrica.

Esta última debe contar con eso, despojarse de su cartel Futurista y convertirse únicamente en una fábrica de cinematografía de no ficción, donde se lleve a cabo el montaje de *newsreels*<sup>16</sup>, de films revolucionario-históricos construidos con material cinematográfico de crónica, donde se hagan films de producción, científicos y cinematografía cultural en general, en oposición a la de ficción, de entretenimiento.

No necesitamos una fábrica de hechos, si es para una fabricación de hechos.

### **La llegada del sonido al cinematógrafo (1929)**

Un nuevo invento –el *tonfilm*, el cine sonoro– ha impresionado a todos los trabajadores del cine.

¿Victoria o derrota?

¿Debemos trabajarlo, estudiarlo u oponernos ardorosamente a él?

Para los trabajadores del cine de no ficción, no hay duda. Nosotros sabemos que el film sonoro y la radio-pantalla darán a la cinematografía de no ficción la posibilidad de convertirse realmente en el instrumento perfecto para la comunicación internacional.

Queremos dirigir toda nuestra energía a dominar este invento, colocarlo a nuestro servicio, sin ceder las posiciones conquistadas en el cine mudo.

Nosotros sabemos que todas nuestras primeras experiencias están condenadas a convertirse en material “cómic” para los futuros trabajadores, como los primeros films lo fueron para nosotros. Pero a sabiendas haremos ese aprendizaje, ese estudio, esa experimentación.

Para nosotros que hacemos cine de no ficción, lo más importante es, antes que nada, aprender a captar genuinamente el sonido, el tono, la voz, los ruidos, etc. con la misma suprema expresividad con la cual aprendimos a capturar una naturaleza real, no escenificada.

Por eso nos interesa poco lo que se hace en los estudios –en esas cajas teatrales casi herméticamente selladas, con micrófonos, amplificadores, etc–. Nos interesa el laboratorio experimental de los trabajadores-inventores científicos,

16 La palabra en ruso es *kinojrónika* (literalmente, cine-crónica). No se debe perder de vista la estrecha relación con la palabra *jrónika*, traducida aquí como crónica.

y allí queremos enviar en primer lugar a nuestros operadores y a nosotros mismos - los futuros organizadores del sonido.

Hoy en día lo único que sabemos con certeza es que el film sonoro no debe consistir en una mera ilustración acústica [para el film], que el sonido será un material tan orgánico como el material filmico, que en ese trabajo nos espera un mundo entero de maravillosos descubrimientos.

### **No negamos el elemento de maestría (1927)**

La gran pregunta es qué debemos filmar ahora.

En cuanto tengamos claro tan sólo eso, no será importante la terminología ficción o no ficción. Lo importante es que somos LEF<sup>17</sup>.

Pensamos que en nuestra época podemos filmar solamente crónica y de esta manera conservar nuestra época para la próxima generación, sólo eso. Esto significa que queremos capturar el día de hoy, la gente de hoy, los sucesos de hoy. Si Rykov o Lenin harán bien su papel frente a la cámara y si el momento será bien interpretado, no nos preocupa en lo más mínimo.

Nos importa que la cámara haya capturado a Lenin y a Dybenko, aun si ellos no saben mostrarse frente a ella, porque ese momento es el que más los representa.

¿Y por qué Dybenko les llega a ustedes de manera no abstracta?<sup>18</sup> Porque es él mismo, y no una persona que hace de Dybenko. Y no nos preocupa si hay allí un momento bien interpretado.

Por eso insistimos en que no maten este término, esta cinematografía de no ficción. Hablemos del cine de no ficción. Habrá allí también momentos bien interpretados. ¿Pero cuál es la diferencia cuando ven un espléndido film de ficción, que fue filmado hace tres años? No lo pueden mirar, se ha vuelto sencillamente indigerible. En cambio, cuando ven una película de no ficción, la ven, y funciona, y es interesante, porque es un pedacito de verdadera vida pasada. Algunos elementos estaban allí.

Pero todo está en la técnica.

Cuando tengan un buen equipo de iluminación, cuando estén las capacidades técnicas para organizar bien la filmación, entonces el elemento de la interpretación caerá.

Ahora la disputa ya no está en que se pueda filmar crónica. Por todas partes, en todos los periódicos escriben que la crónica es necesaria. Ya no hace falta

17 Frente de Izquierda de las Artes (LEF, por sus iniciales en ruso): colectivo de artistas de vanguardia que publicó las revistas LEF y Novy LEF.

18 Aquí Shub se refiere a un fragmento de su film *El gran camino* (1927).

agitar la crónica, nuestro trabajo agita más que cualquier artículo. Ahora lo importante es luchar por la posibilidad de trabajar con buena calidad. Acumularemos material, la maestría la adquiriremos con los años.

¿Por qué creen que no queremos hacer películas emocionalmente impactantes? Toda la cuestión está en el material, en el material con el cual queremos trabajar.

¿Acaso rechazamos el elemento de la maestría? No lo rechazamos. Estamos convencidos de que, con gran maestría, en el material de no ficción se puede hacer un film que abarque cualquier película de ficción. Toda la cuestión está en la actitud y en el método de trabajo. Sobre esto hay que hablar.

## Bibliografía

Dyshliuk, Liubov y Kostina, Anastasia. "Esfir Shub. Selected Writings". En *Feminist Media Histories*, Vol.2, Número 3: 11-28. Oakland: University of California Press, 2016.

Jallageas, Neide. "Notas Introdutórias sobre Esfir Shub: Soviética, Revolucionária e Maestra dos Mestres do Cinema". En *Mulheres de cinema*, por Karla Holanda (Org.), 37-52. Río de Janeiro: Brochura, 2019.

Malitsky, Joshua. *Post-revolution Nonfiction Film: Building the Soviet and Cuban Nations*. Bloomington: IU Press, 2013.

Petric, Vlada. "Esther Shub: Film as a Historical Discourse". En *Show Us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, por Thomas Waugh (Ed.), 21-46. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1984.

Turovskaya, Maya. "Women's Cinema in The URSS". En *Red Women on The Silver Screen*, por Lynne Attwood, 141-148. Pandora Press: Londres, 1993.

## Referencias Filmográficas

Shub, Esfir. *La caída de la Dinastía Romanov*. URSS: Sovkino, 1927.

Shub, Esfir. *El gran camino*. URSS: Sovkino, 1927.

Shub, Esfir. *La Rusia de Nicolás II y Lev Tolstoi*. URSS: Sovkino, 1928.

Shub, Esfir. *Segodnya*. URSS: Sovkino, 1929.

Shub, Esfir y Lev Felonov. *K. Sh. E*. URSS: Rosfilm, 1932.

Shub, Esfir. *La tierra de los Soviets*. URSS: Rosfilm, 1932.

Shub, Esfir. *España*. URSS: Mosfilm, 1939.