

Isaac León Frías

Eisenstein y el cine sonoro: un trayecto creativo

Hay pocos realizadores cinematográficos, si los hay, que hayan transitado del período mudo al sonoro y cuya obra resulte tan intensa, sugestiva y, a la vez, tan claramente diferenciada en las dos etapas, como la de Serguei Mijailovich Eisenstein. Con todas las diferencias que la incorporación del sonido marcó, hay una mayor continuidad en la obra de Carl Theodor Dreyer o de Ernst Lubitsch, de Jean Renoir o de Alfred Hitchcock. Incluso en Fritz Lang o en Chaplin podemos advertir una progresión que de manera más gradual hace que “la vuelta de página” tome un poco más de tiempo que en los anteriores, pero sin esa diferenciación tan nítida como la que hallamos en la obra de Eisenstein.

La explicación más simple sería que mientras todos esos creadores pudieron continuar su obra en condiciones más o menos estables en Inglaterra, Francia o Estados Unidos y, en menor medida, Alemania, países que contaban con industrias fílmicas sólidas al momento en que se produce la transición,

Eisenstein realizó su obra en un nuevo Estado, la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, que a partir de la revolución de octubre de 1917 ensayaba, por vez primera en la historia, un modelo de transformación de la sociedad que envolvía todas las actividades productivas, incluidas las comunicativas y artísticas. Esa explicación es insuficiente porque hubo varios realizadores soviéticos que atravesaron del período mudo al sonoro sin que hubiera la menor interrupción de su carrera. Pese a los avatares políticos de los primeros años de la URSS, la industria fílmica estaba bastante bien organizada y con un elevado ritmo de producción.

Hay una primera razón que explica ese cambio tan marcado y es la distancia que media entre las obras del período mudo y las que realiza luego en el sonoro. Pero, sobre esta razón hay otra más concluyente y es que la forma de abordar el cine por parte de Eisenstein fue distinta en un período y en otro. En los años veinte, un Eisenstein muy joven, comprometido con el proceso revolucionario e imbuido del espíritu vanguardista de la época, desarrolla una modalidad patética, para decirlo en el término usado por el director, apoyado en referentes del pasado reciente (las movilizaciones obreras, la revolución frustrada de 1905, la revolución triunfante de 1917) o inmediato (la colectivización agrícola), en un registro que privilegia el protagonismo colectivo y a través de las operaciones sintácticas que moviliza un montaje de choque o conflicto. La capacidad creadora y el talento de Eisenstein se prodigaron en unas películas que, además, se nutrían de la actividad reflexiva del autor, otro rasgo que lo convierte en un caso excepcional en la historia del cine, porque han sido muy pocos los directores que han teorizado y que han puesto por escrito esa teorización en los pocos más de cien años transcurridos desde que el cinematógrafo de los hermanos Lumière empezó a re-

gistrar imágenes en movimiento. Muy pocos, hay que precisar, que lo han hecho con la disciplina, persistencia y precisión con que lo hizo Eisenstein. Ahí está su amplio legado escrito, que sigue siendo materia de análisis e interpretaciones.

Esa parte de su obra está inscrita en la etapa culminante del cine mudo, haciendo Eisenstein un notable aprovechamiento del montaje que una década antes el norteamericano David Wark Griffith había elevado al rango de motor narrativo de las ficciones fílmicas. Eisenstein, con su gran olfato de experimentador, uno más de los rasgos que lo define con fuerza, integra las funciones narrativas del montaje con las que provienen de la combinación de planos con el fin de establecer asociaciones de ideas o representaciones, lo que se conoce como el montaje intelectual.

Es así que Eisenstein lleva a sus extremos uno de los caminos posibles que el lenguaje del cine mudo permitía, contribuyendo, precisamente, a esas culminaciones expresivas que suponen sus primeros cuatro filmes. Debemos tener en cuenta que todos ellos se producen dentro de un clima de efervescencia revolucionaria, de ebullición vanguardista y de conciencia de las posibilidades que el cine ofrecía como instrumento creativo, apropiado para incidir en la construcción de una nueva sociedad.

Diez años más tarde, cuando Eisenstein filma *Alexander Nevski*, la situación es distinta. La Unión Soviética vive bajo la rigidez del stalinismo; el país se encuentra, como toda Europa, bajo la amenaza del nazismo, el cine no es más lo que fue en los años veinte, el sonido ha modificado de manera muy notoria las articulaciones del lenguaje fílmico y Eisenstein no es ya el joven realizador de mediados de esa década.

Eisenstein, entonces, elabora su propuesta fílmica inicial dentro de los márgenes del cine silente. No había lugar en ese

momento para una posibilidad de reflexión —a no ser ciertamente una reflexión prospectiva— sobre un componente técnico y expresivo en ese entonces inexistente. De ahí que películas como *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre* y *Lo viejo y lo nuevo* se construyan a partir de un aprovechamiento intensivo de las posibilidades visuales de la imagen, violentando, por así decirlo, especialmente a través del montaje, las posibilidades expresivas y persuasivas del lenguaje cinematográfico en la etapa de desarrollo en que se encontraba.

La incorporación del sonido a la imagen modificó, de manera sustancial, los supuestos sobre los que se edificó la arquitectura fílmica de las películas silentes de Eisenstein. A partir de ahí se puede establecer una diferencia clara y marcada entre la obra silente del autor y la obra sonora, que tardará un tiempo en concretarse.

Por lo pronto, y a propósito del sonido, hubo de parte de Eisenstein una desconfianza inicial, como la hubo también en otros realizadores, soviéticos y de otras partes. Hubo reticencias explícitas de René Clair en Francia, de Chaplin y otros creadores cómicos en los Estados Unidos. Unos y otros veían cuestionadas con el sonido las bases de estilos genéricos y/o narrativos desarrollados en el período mudo. Con prodigalidad por parte de la comedia física —basada en el *gag* visual—, el llamado *slapstick*, que vio seriamente comprometido su futuro ante el advenimiento del sonido. Y era perfectamente razonable que eso sucediera. No era la negación del progreso tecnológico, sino una manifestación de resistencia ante lo que se veía casi como una muerte artística, como la negación de lo que parecía ser la manifestación “natural” del humor. Otro tanto ocurre con quienes habían hecho del montaje el soporte de su trabajo con el cine y sobre todo Eisenstein quien teorizó acerca de las posibilidades del montaje intelectual, acarician-

do el proyecto de filmar *El capital* de Karl Marx, de acuerdo con el juego de metáforas y oposiciones dialécticas que le permitirían la aplicación de un montaje no sujeto a las reglas de la dramaturgia narrativa. Pero Eisenstein era un creador visionario, un hombre adelantado a su tiempo y así como antes concibió desarrollos inusitados en el empleo de las formas fílmicas disponibles en esos años veinte, rápidamente vislumbró las virtualidades del sonido, como también del color y del cine en relieve.

En el texto que redactó con Vsevolod Pudovkin y Gregori Alexandrov acerca del sonido, publicado en 1928, los autores advierten sobre los riesgos comerciales del uso del sonido y la amenaza que se cierne con el abuso de un cine meramente hablado. Ahí sostienen que el cine sonoro es un arma de dos filos y, siempre que se respete la primacía del montaje, la utilización del sonido a modo de contrapunto es la más adecuada. La afirmación es categórica: las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Este método llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonido. El llamado manifiesto del sonido o manifiesto del contrapunto orquestal es breve pero muy claro y muy consecuente con los postulados desarrollados por Eisenstein, a propósito de los contrapuntos visuales que se materializaron en *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre* y *Lo viejo y lo nuevo*.

Pero Eisenstein tardó en aplicar sus formulaciones acerca del sonido y cuando, al fin, culminó su primer film sonoro, *Alexander Nevski*, habían transcurrido ya diez años de cine sonoro y varias frustraciones de por medio. Las condiciones de la industria cinematográfica soviética y el contexto político de la URSS eran diferentes. Regía en ese entonces el postulado

del “realismo socialista”, consagrado de manera oficial en el primer Congreso de Escritores celebrado en Moscú en agosto de 1934.

La primera película sonora de Eisenstein debió ser *Que viva México*, ese film que quedó inconcluso a comienzos de 1932 y que alguno ha llamado “el más bello de los filmes inexistentes”. Todo hace suponer que allí el autor de *El acorazado Potemkin* hubiera experimentado con su propuesta del contrapunto orquestal, pero como las imágenes de ese film nunca fueron montadas ni sonorizadas por Eisenstein, lo más que se puede es conjeturar acerca de lo que se pudo hacer en él. El riquísimo material visual conservado, que ha servido de base para numerosas cintas que han intentado ordenar lo filmado o seleccionar lo que consideraban especialmente significativo —cintas en las que, por cierto, Eisenstein no intervino para nada—, permanece como la prueba fílmica más notoria del fracaso de un proyecto fílmico, superando otras experiencias inconclusas como las de Orson Welles en *It's all true* y *Don Quijote*. Peor aún fue la suerte que corrió *El prado de Bejin*, otro film inconcluso, cuyo material fue destruido en el traslado de los estudios de Mosfilm a Alma-Ata, durante la Segunda Guerra Mundial, y del que ha quedado sólo una sucesión de fotos fijas ordenadas por Serguei Yutkevich mucho más tarde y que, obviamente, ofrece un interés bastante más relativo que el material existente de *Que viva México* y es menos permeable aún a una posible especulación acerca de la aplicación sonora a cargo de Eisenstein. En todo caso, *El prado de Bejin* preveía ya una importancia mayor del rol de la palabra y los diálogos del que estos hubieran podido tener en *Que viva México*.

Antes de pasar al comentario sobre *Alexander Nevski* y las dos partes de *Iván el Terrible* conviene situar un poco más

el período histórico en que estas obras son realizadas, así como las diferencias generales que suponen en relación con las películas silentes de Eisenstein.

En los años treinta, la Unión Soviética vive la experiencia de un proceso de industrialización acelerada y de una colectivización forzada del trabajo agrícola en función de las necesidades de industrialización. El control político, muy centralizado, se edifica en torno al “culto de la personalidad” del jefe de gobierno y del Partido Comunista Josef Stalin. La dialéctica entre vanguardia política y vanguardia artística, muy fructuosa en los años veinte, había sido borrada por la conducción utilitaria que el poder ejercía sobre todas las formas de comunicación, incluidas las artes. En éstas, y ya lo adelantamos, primaba la teoría del “realismo socialista”, según la cual se trataba de ofrecer visiones afirmativas y exaltadas de los logros cumplidos por los precursores de la revolución y por quienes la habían hecho y la hacían. El modelo del héroe ejemplar, cuyas acciones servían de referente aleccionador para elevar el grado de conciencia de las masas, estaba en el centro de esa teorización. De acuerdo con ella no cabían mayores complicaciones narrativas ni sofisticaciones formales. La épica planteada, al estilo de *Chapaiev*, la película de los hermanos Serguei y Georgi Vassiliev que se impuso como una suerte de patrón de realismo socialista en el campo de cine, imponía directivas muy claras en los realizadores, tanto a aquellos ligados a la vanguardia de los años veinte, como, con mayor facilidad, a quienes no lo habían estado.

Es verdad que aun dentro de ese clima, y sin alardes estéticos ni aparentes rupturas con los dictados del Partido, se realizaron filmes excepcionales como los que conforman la célebre trilogía de Mark Donskoi en torno al escritor Máximo Gorki. Pero, de cualquier modo, los límites estaban trazados y

el campo de acción posible no permitía que los cineastas pudieran arriesgarse mucho que digamos.

Por cierto, y como ya se ha señalado con amplitud, el realismo socialista era una extensión del realismo burgués del siglo XIX, pero una extensión empobrecida y domesticada, imbuida de una suerte de voluntarismo romántico y no del espíritu revolucionario sobre el que pretendía basarse.

En ese contexto viene a sumarse la amenaza del nazismo en expansión y la posibilidad de una guerra de gran envergadura en toda Europa.

Volvamos a Eisenstein. Los años treinta fueron para él una frustración constante: además de los inconclusos proyectos de *Que viva México* y *El prado de Bejin*, en los que estuvo tan intensamente comprometido —especialmente con el primero—, vio imposibilitada la filmación de varios guiones, teorizando sobre la incorporación del “monólogo interior” que le inspiró la lectura de *Ulises* de James Joyce, y que él consideraba como la forma más adecuada del empleo de la palabra en el cine sonoro. Pero no sólo se trató de filmaciones interrumpidas y de guiones encarpetados sino también de una permanente tensión con el poder, intentando compatibilizar sus propias ideas ante la incompreensión no ya de las autoridades sino de la mayor parte de sus propios colegas, con el sometimiento a las imposiciones políticas e ideológicas que lo llevan a realizar autocríticas y a poner en duda sus propias convicciones sobre el arte y el trabajo fílmico.

Es así que Eisenstein va a elegir para sus proyectos siguientes dos figuras históricas, gravitantes en el pasado medieval ruso, que resultaban por diversas razones sintónicas para el momento histórico vivido en la Unión Soviética a fines de los años treinta y la primera mitad de los cuarenta. La primera de ellas era Alexander Nevski, príncipe del gran ducado de

Suzdalia, quien en el siglo XIII defiende a Rusia tanto de las incursiones de los mongoles como de los ataques de los teutones. Es claro advertir que en el film realizado en 1938 Eisenstein pone en escena la representación de un lejano hecho histórico que se convierte en una metáfora de la actualidad: la lucha nacional del pueblo ruso contra la agresión extranjera y el papel que desempeña en esa lucha un líder mesiánico, que unifica al pueblo en la defensa del país amenazado. Por ello la película fue colmada de elogios en las esferas del poder cuando se estrenó en el Teatro Bolshoi de Moscú el 25 de noviembre de 1938. Luego del pacto germano-soviético, y durante año y medio, la película fue retirada de circulación para volver más tarde a ser ampliamente difundida, cuando las tropas nazis invaden el territorio soviético. Es fácil comprender la complacencia que el Partido, y especialmente el jefe máximo, deben haber experimentado ante una cinta épica que se sentía perfectamente adecuada a la atmósfera política que se vivía en 1938.

Años más tarde, con la URSS envuelta en una guerra que le costó enormes pérdidas de vidas e ingentes daños materiales y económicos, Eisenstein recrea otra figura histórica de mayor significación aún, el duque Iván IV, llamado Iván el Terrible, unificador en el siglo XVI del gran imperio ruso, enemigo acérrimo de los extranjeros que acechaban el territorio ruso y de los nobles boyardos que defendían sus intereses feudales. Otra vez las similitudes con el presente saltaban a la vista. La concordancia entre la evocación del pasado y las características de la actualidad no exigían un gran esfuerzo interpretativo ni un exceso de perspicacia. Stalin podía sentirse, una vez más, aludido y reconfortado con este nuevo proyecto eisensteiniano. Sin embargo, con el proyecto de *Iván Grozny* (que es el título original) o *Iván el Terrible*, las cosas fueron diferen-

tes. Concebida como una película en dos partes que, posteriormente, debieron ser tres, pero la muerte del realizador frustró la realización de la tercera, se concretó un primer film iniciado a comienzos de 1943 y estrenado a fines del año siguiente, titulado *Iván el Terrible* y un segundo filmado en 1945, *La conspiración de los boyardos*, que es censurado por el gobierno y que sólo se estrena en la URSS en 1958, diez años después de la muerte de Eisenstein, cinco después del fallecimiento de Stalin y dos años más tarde del célebre XX Congreso del Partido Comunista de la URSS que hace la crítica del “culto a la personalidad” y de diversos crímenes y excesos del período stalinista.

Con *Iván el Terrible* Eisenstein obtuvo por dos años seguidos los premios Stalin, el mayor reconocimiento que podía otorgarse a un artista. Pero, luego, con *La conspiración de los boyardos* lo que obtuvo fue una severa reprimenda del Comité Central del Partido Comunista. ¿Qué es lo que explica esa aparente contradicción? Pues nada más y nada menos que la visión del personaje que las películas ofrecen y que no es coincidente. A diferencia de los trazos de Alexander Nevski, un héroe más bien pétreo, un líder decidido, imbuido de la función histórica que le toca desempeñar, la construcción del personaje de Iván es distinta. Mientras que en la primera parte del díp-tico, Iván enfrenta la conjura de sus enemigos internos y las amenazas que vienen de fuera, convirtiéndose en el indiscutido paladín de la unidad, en la segunda es un hombre encerrado en su palacio, asediado por las dudas, desconfiado de todos los que lo rodean. Así, hay un cambio del personaje afirmativo de la primera parte al dubitativo de la segunda, con características fuertemente hamletianas, como muchos han señalado, empezando por el propio informe del Comité Central del Partido Comunista que acusaba a Eisenstein de falsear la histo-

ria presentando a Iván, hombre de firme voluntad y de carácter fuerte, como un personaje abúlico y de carácter débil, una especie de Hamlet.

Hasta aquí los datos informativos y llamémoslos exteriores en torno a los tres filmes que forman la filmografía sonora del autor de *El acorazado Potemkin*. Veamos ahora, antes de centrarnos en cada uno de ellos, cuáles son los principios fílmicos generales sobre los que se organizan:

- Se trata de proyectos que, a diferencia de los filmes silentes, tienen una mayor carga de narratividad o, para decirlo de otra manera, someten los hechos a un entramado narrativo más directo, sobre la base de un personaje protagonista claramente definido y ubicado en el centro de la acción representada. No es que no hubiera personajes diferenciados en las películas silentes, pero su función dentro de la ficción era diferente y en ellos se tendía a un protagonismo colectivo. Ahí estaba la base de la propuesta de Eisenstein. Al mismo tiempo, la narración en esos filmes era más episódica y digresiva, en consonancia con una construcción que favorecía la intervención creadora de las asociaciones intelectuales establecidas por el montaje.
- Mientras que en los filmes silentes las acciones correspondían a hechos contemporáneos o de un pasado relativamente cercano, en *Alexander Nevski* y en el díptico sobre *Iván el Terrible* estamos ante reconstrucciones de un pasado lejano. Es por ello que corresponden a lo que gruesamente se conoce como perteneciente al género “histórico” y en parte también al “biográfico”. Son, entonces, cintas de época, con escenarios, vestuarios y objetos identificados con esas épocas aludidas, lo que exige un grado de estilización icónica que no tenían las películas silentes o, mejor, no lo tenían de la misma manera. Por-

que es, y desde hace un buen tiempo, evidente que esas películas silentes no eran para nada películas “realistas” y que la estilización icónica, la composición interna de los planos, las operaciones de montaje y la ausencia de la banda sonora aportaban un coeficiente de estilización bastante pronunciado. Poseían, además, un indiscutible lado de cine histórico como que apuntaban a gestas de gran trascendencia como el levantamiento del “Potemkin” y, más aún, la Revolución de Octubre.

Pero hay un rasgo en las películas sonoras de Eisenstein que, sobre la base de la utilización de los referentes icónicos medievales, se acentúa fuertemente: el carácter ritual que es común a los tres filmes sonoros y que en las dos partes de *Iván Grozny* no es ya sólo ritual sino más ostensiblemente teatralizado, litúrgico, operático inclusive. Hay que reconocer que ese carácter ya estaba anticipado en las ficciones silentes del autor, pero aparece radicalizado en las sonoras.

- La inclusión del sonido, evidentemente, desempeña un papel importante en el cambio. Diálogos, monólogos interiores, comentarios en *off*; utilización de la música de Serguei Prokofiev y canciones folclóricas; valorización de ruidos. Todo ello da cuenta de una elaboración muy trabajada y de una inclusión de los componentes sonoros en una construcción narrativa novedosa en la obra del ruso. Al margen de las otras consideraciones, la ausencia de todo ello en las películas de los años veinte ya es de por sí un factor claramente diferenciador. Y no hablamos todavía del empleo expresivo que Eisenstein hace de los componentes sonoros.
- No es que el montaje pierda importancia en los tres últimos filmes. Simplemente, en ellos se replantea su función dentro de una continuidad más lineal en el desarrollo de

las partes o segmentos de las historias narradas que son, y esto vale sobre todo para las dos partes de *Iván el Terrible*, muy digresivas o fragmentadas en las escenas.

Pasemos ahora al comentario de *Alexander Nevski*. Pese al desarrollo argumental bastante didáctico, sobre la base del enfrentamiento de los buenos (los rusos) contra los malos (los caballeros teutones), el film tiene una elaboración no sólo muy personal, sino incluso muy innovadora en su momento. Decir que la película es sólo una exaltación monumental del nacionalismo a partir de un gran héroe, reconociendo aciertos a nivel formal, es empobrecer el sentido de una propuesta que, ciertamente, no pertenece a lo mejor de su obra y, podemos decirlo desde ya, está por debajo de los logros del díptico sobre *Iván el Terrible*; pero, merece una atención mayor que la de ser considerada dentro del paquete de productos del realismo socialista, aún cuando se acepte que esté por encima del promedio de estos.

El sentido de un film no deriva solamente del significado de los sucesos narrados, sino de la manera en que las acciones se visualizan. A este respecto hay que decir que Eisenstein potencia la composición del encuadre, cargando a los personajes, a los objetos y al paisaje de un sentido diferente al propuesto por el relato de los hechos. El español Domenec Font afirma que esa representación está llevada a un límite paródico en la que los personajes principales, Gavrilo, Vassiliev y sobre todo Nevski, son figuras hieráticas con actitudes desacombradas y un excesivo derroche de mímica. Son figuras comportamentales organizadas en un decorado como si fuera un ballet. Se trata, dice Font, de cuerpos y rostros que organizan el sentido en una dirección no necesariamente paralela a la narración sino en la mayoría de los casos plenamente autónoma a ella, y esta obtusidad del sentido —término que

procede de Roland Barthes— aparece redoblada con los personajes corales. Hay siempre un orden simétrico perfectamente escalonado según la profundidad de la imagen que localiza esta masa coral en el interior de un espacio vacío¹. Aquí hay, además, una suerte de desplazamiento del concepto de montaje, pues se privilegia lo que algunos llaman el montaje dentro del plano, aunque en este caso la duración sea más bien breve y no coincida con los ejemplos más característicos, como aquéllos que, por ejemplo, Andre Bazin analiza en *El ciudadano Kane* o *Los magníficos Amberson*, de Orson Welles².

En *Alexander Nevski* se acentúa el grafismo de la composición basado en el perfil de los volúmenes y las líneas, así como del empleo del color, lo que desborda los límites del cine épico clásico. El notable trabajo de composición utiliza ángulos de toma acentuados como los contrapicados que muestran a los caballeros teutones amenazadoramente, o los planos de las formaciones compactas y simétricas de estos mismos guerreros que se oponen a los desplazamientos más bien desordenados de los campesinos rusos. El color blanco define a los caballeros teutónicos como los grises y el negro a los rusos. El color blanco, como apunta Jesús González Requena³ muestra al ejército teutón como una maquinaria fría, gélida y geométrica. En el combate lo oscuro y lo blanco se entremezclan pero, finalmente, los blancos se sumergen en el paisaje albo de la nieve, paisaje fuertemente simbólico en la escenografía del

1 Font, Domenec. *Conocer Eisenstein y su obra*. Barcelona: Dopesa, 1979.

2 Bazin, André. *Orson Welles*. Valencia: Fernando Torres, 1973.

3 González Requena, Jesús. *S.M. Eisenstein*. Madrid: Cátedra, 1992.

film. El hielo está ligado a los teutones como el fuego lo está a los rusos.

Hay en este empleo cromático una inversión del significado del blanco y del negro, asociados tradicionalmente al bien y el mal, respectivamente. El mismo Eisenstein justifica de la siguiente manera la opción elegida, escribiendo al respecto:

Esta desviación del significado tradicionalmente atribuido a los dos colores habría sido bastante menos sorprendente para los críticos y la prensa extranjera si hubieran recordado un soberbio fragmento de la literatura: el capítulo de *Moby Dick*, de Melville, titulado *La blancura de la ballena...* Esto quiere decir que nosotros no obedecemos a cualquier ley inevitable de significados y correspondencias absolutas entre los colores y sonidos y de relaciones absolutas entre éstos y ciertas emociones específicas, sino que decidimos por nosotros mismos qué colores y qué sonidos son los más aptos para resolver una determinada exigencia y proporcionar una emoción concreta tal como nosotros la queremos⁴.

A este respecto Aldo Grasso añade que:

... sería más justo hablar de oposición entre blancos y todas las tonalidades de grises —que es como se presentan precisamente los rusos— y por consiguiente de una oposición monocromía-policromía que, semantizada, podría significar la oposición masa de uniforme/masa de individuos, que es mucho más “socialista” que la oposición malos/buenos⁵.

4 Eisenstein, Serguei. *El sentido del cine*. México: Siglo XXI, 1997.

5 Grasso, Aldo. *Eisenstein: La huelga*, Salamanca: Sígueme, 1978.

A destacar, por otra parte, que la épica de *Alexander Nevski*, a la manera de los relatos de caballería, se asienta en la apariencia de exteriores, en una supuesta ambientación al aire libre, muy distinto a la escenografía que predomina en las dos partes de *Iván el Terrible*. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurrió en sus filmes silentes, casi toda la película está rodada en escenarios de estudio. Incluso, la famosa batalla sobre el hielo fue filmada en julio de 1938, es decir, en pleno verano ruso.

En lo que toca a la relación entre las imágenes y el sonido, *Alexander Nevski* establece asociaciones entre la partitura de Serguei Prokofiev, que no se limita a servir de marco o entorno musical de la dinámica de la acción, indesligable a su vez de la composición plástica sobre la que se asienta. La batalla sobre el hielo, que se realiza en el lago Peipus y que enfrenta al final a los caballeros teutones y al ejército de Nevski es la que en mayor medida pone de relieve el contrapunto imagen-sonido, en este caso imagen-sonido musical, tan cara a las preocupaciones de Eisenstein en relación con el empleo creativo del sonido.

En el capítulo IV de su libro *El sentido del cine*, Eisenstein dedica un amplio espacio a las combinaciones audiovisuales en *Alexander Nevski*, destacando que en este film se utilizaron todos los métodos posibles de construir relaciones entre la música y la imagen y poniendo en evidencia con ello su extremo celo por explicar los procedimientos expresivos desarrollados en sus películas, así como la concepción musical subyacente, incluso, en la combinación de las imágenes en sí mismas, que abren otra línea de aproximación a las películas del autor. Este interés, que es paralelo al que experimentó por las diversas manifestaciones del arte, nos conduce a ese

ideal del cine como arte total al que el ruso se aproximó en sus dos últimas películas.

Iván el Terrible se inicia con las imágenes de la coronación de Iván Vassilievitch en la catedral Ouspensky de Moscú y finaliza en la aldea Alexandrov, con la escena en la que una larga procesión popular avanza para expresar su apoyo al zar que se ha alejado momentáneamente de su palacio y de su trono. Al comienzo, Iván es investido de un poder asignado por la Iglesia, por la tradición. Es un poder de origen divino, formal, institucional. Al final es el pueblo quien le otorga a Iván la legitimación definitiva. A partir de ahí puede sentirse, ahora sí, plenamente comprometido con el futuro del gran Estado ruso. Pero esta presencia popular espléndidamente visualizada en la línea zigzagueante que asciende sobre la nieve es tangencial en *Iván el Terrible*. Hasta aquí, en la obra de Eisenstein, la presencia popular había sido manifiesta, incluso en *Alexander Nevski*. *Iván el Terrible*, en cambio, tiene que ver con la organización del poder a través del juego de intrigas, influencias y pasiones cortesanas.

Y en esta afirmación del poder que representa el zar Iván, encarnado por el mismo Nicolai Tcherkassov, que antes había interpretado a Alexander Nevski, Eisenstein se juega a fondo en la elaboración de una estética que apunta a hacer de su cine esa síntesis de las artes que en su tiempo, y con los medios de que disponían, habían intentado Leonardo da Vinci y, más tarde, Richard Wagner. La formación teatral y plástica del ruso se prodiga en *Iván el Terrible*, en la que como rasgo dominante se advierte una marcada teatralidad. Ya habíamos mencionado el apego del autor a las manifestaciones rituales. En este caso, todo o casi todo, tiene una dimensión ritual y es allí, precisamente, donde la teatralidad se asienta, pero es una teatralidad sólo comprensible en el ámbito de las imágenes fílmicas,

y que hay que entender como una forma particular de representación o de abordaje de la ficción, distinta en esa época a la que realizadores como el francés Sacha Guitry o el alemán afincado en Hollywood Ernst Lubitsch proponían en sus filmes asimilando, asimismo, manifestaciones de teatralidad que, en el caso de Guitry, tenían que ver a menudo con la historia y con el poder, pero desde una óptica absolutamente lejana a la de Eisenstein.

Si los salones versallescos, por ejemplo, se muestran en los filmes de Guitry como un entorno muy nítido y esplendoroso, aun cuando la forma de planificar del francés sea ajena a todo tipo de estetización plástica explícita, los espacios palaciegos de *Iván el Terrible* ofrecen siempre contornos recortados. Y es que no interesan esos espacios como tales sino solamente como componentes laterales o superiores del o los personajes o de los objetos que la cámara encuadra. Jean Mitry ha escrito⁶ que hay que ver a *Iván el Terrible* menos como un film, en el sentido dramático del término, que como una ceremonia religiosa o una transfiguración litúrgica. Habría que decir al respecto que no es, ciertamente, un film hecho a la manera establecida por la dramaturgia clásica, pero sí un film que instala su propia dramaturgia a partir, precisamente, de la acentuación de esas formas de representación que sugieren una suerte de ceremonia religiosa en ese ritual de miradas, gestos, posiciones, proclamaciones, oraciones, sentencias, cantos, diálogos, monólogos y silencios. Una de las cosas que más sorprende, y que llama la atención especialmente a un público habituado a ver el cine que se hace actualmente, es que esa ritualidad que tiene en apariencia un exceso de tea-

6 Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1978.

tralidad está por lo general reducida a trazos muy sobrios: las miradas de lado o de reojo, las cabezas agachadas, el gesto adusto. Es a partir de esa forma muy particular de actuación y de la concepción de un encuadre con escasa movilidad interna o prácticamente inmóvil que la película adquiere ese carácter hierático o mayestático que la singulariza. Y de ahí esa dimensión casi religiosa, aun cuando de lo que trata *Iván el Terrible*, pese a estar anclado en las esferas más altas del poder, tiene que ver con sentimientos y conductas muy llanamente humanos: la ambición, la envidia, los celos, el odio, así como el amor, la admiración, la solidaridad. También, claro, el temor, la desconfianza, la incertidumbre.

En cierto modo, estamos ante una película en la que el protagonista vive la experiencia de una amenaza ininterrumpida. Ahí están los boyardos, especialmente la tía Eufrosinia, empeñada en terminar con Iván e imponer en el trono a su hijo Vladimir, un ser emocional e intelectualmente disminuido y por completo dependiente de la madre. Y no son los únicos. De ahí que en una escena Iván le confiese a Anastasia, su mujer, que se siente terriblemente solo y que, más tarde, y luego del envenenamiento de Anastasia, se vea precisado a recurrir a los *Opritchnicks* (que significa los que están fuera; fuera de la nobleza en este caso) que provienen del pueblo y constituir con ellos una guardia que lo proteja, reforzando, luego, el contacto con el pueblo en la visita a la aldea que culmina con esa procesión ya señalada.

Si la primera parte del díptico es una constante tensión palaciega de la que sale airoso Iván, pese a la pérdida de su querida Anastasia, en *La conspiración de los boyardos* el temor y la soledad se apoderan del personaje. El film se va haciendo cada vez más cerrado y claustrofóbico, y la dimensión trágica de Iván, prisionero de un poder que lo encierra en sí mismo, le confiere una densidad interior al último largometraje de

Eisenstein insospechable en su obra anterior, incluida *Alexander Nevski*.

La función creadora del montaje no se ve afectada en el díptico, sino que asume un perfil diferente. Igual que en *Alexander Nevski*, se cuenta en este caso la historia de un personaje, con la particularidad de que aquí el marco temporal es más dilatado e incluye dos *flash-backs* de la infancia y juventud de Iván. Pero la forma de desglosar los planos en las escenas con un criterio de fragmentación inusual en el cine de la época, y a tono con la importancia de la composición interna del encuadre, recurrente a lo largo de la filmografía eisensteiniana, revela hasta qué punto Eisenstein siguió confiando en las potencialidades del montaje, aun cuando ya no fuera el que aplicó en el pasado, y hasta qué punto mantuvo hasta el final una posición experimental frente a la creación cinematográfica, más allá de los condicionamientos políticos y estéticos que, afortunadamente, no pudieron avasallarlos.

El montaje se enriquece, además, con la combinación de los componentes sonoros, con lo que tenemos un montaje audiovisual de gran riqueza en el que la partitura de Prokofiev, más ambiciosa y variada que la de Nevski, las voces y los ruidos, contribuyen a ese efecto operático que el conjunto produce y que ha hecho decir al conocido ex crítico y notable director francés Eric Rohmer:

El cine aparece aquí como una perfecta síntesis de todas las artes, sin la menor degradación o dimisión de uno o de los otros. *Iván el Terrible* es un fresco, es una arquitectura, es una ópera de tal modo que puede resistir la comparación con los más bellos dramas, frescos, monumentos u óperas del mundo⁷.

7 Tulard, Jean. *Guide des Films*. Paris: Robert Laffont, 1995.