

que hoy conocemos como *Primera sinfonía* de Bruckner, y que en realidad es su tercera obra en esta forma, suele ejecutarse hoy en la llamada *Linzertassung* (versión de Linz), que fue escrita y estrenada por Bruckner en esa ciudad.

Más allá de esta coincidencia geográfica, la clara ejecución que hace Sawallisch de la sinfonía *Linz* de Mozart permite apreciar el dominio del compositor sobre la forma, dominio que, como primer heredero del concepto vienés de la sinfonía, habría de legar a Bruckner a través de Schubert. Esta interpretación sirve como un justo preludio a la maravilla sonora que viene a continuación.

Independientemente de sus asociaciones programáticas bucólicas, no del todo asumidas por su autor, la *Cuarta sinfonía de Anton Bruckner, conocida como Romántica*, es uno de los ejemplos más poderosos de las alturas que la forma sinfónica alcanzó en Austria antes de desbordarse en el torrente creativo de Gustav Mahler (quien, por cierto, fue alumno de Bruckner). Wolfgang Sawallisch, al frente de un conjunto de impecable técnica y enorme disciplina, extrae de esta sinfonía de Bruckner toda la brillantez tonal, toda la riqueza armónica, toda la densidad instrumental, toda la intensidad dinámica que la obra contiene. En fin, una ejecución ideal para ser confrontada con aquellos que afirman que las sinfonías de Bruckner son pesadas, indigestas, cuadradas y difíciles de matizar. La interpretación de Sawallisch y la orquesta vienesa permite descubrir en la obra un gran cantidad de geniales detalles que suelen perderse en versiones menos audaces. Sí, aunque parezca contradictorio, la Sinfónica de Viena, con su enorme tradición, ha hecho una audaz interpretación de la *Cuarta sinfonía* de Bruckner, que ha permitido, entre otras cosas, confirmar que no siempre el todo es igual a la suma de sus partes. Si bien es posible detectar en las sinfonías de Bruckner elementos diversos como un desarrollo contrapuntístico casi-barroco, un manejo de la forma casi-schubertiano y con influencia de Beethoven, ciertos caracteres armónicos y orquestales casi-Wagnerianos, el conjunto es un lenguaje musical plenamente individual, lleno de riqueza y de expresividad. Y, en manos de Wolfgang Sawallisch y la Sinfónica de Viena, el resultado sonoro es tal que hace

más incomprensible aún la actitud de aquellos que, casi *a priori*, descartan las sinfonías de Bruckner, calificándolas, como Brahms, de pertenecer a la especie de las *boas constrictor*.

Aunque después de una obra como la *Cuarta sinfonía* de Bruckner no suele pedirse un *encore*, el entusiasmo del público obliga en Sawallisch a subir al podio nuevamente. Entonces, la Sinfónica de Viena deja electrizado al auditorio con una magistral versión del *Danubio Azul* de Johann Strauss. En este caso, la reacción es justificada porque no es lo mismo cualquier *Danubio Azul* que este *Danubio Azul*. Una obra que en otros casos no pasa de ser un lugar común, se convierte en esta ocasión en una categórica afirmación de identidad nacional que coloca a Mozart, a Bruckner y a la tradición musical vienesa en el privilegiado sitio que históricamente les corresponde.

Juan Arturo Brennan

DE CINE

LOS LABERINTOS DE EISENSTEIN

Casi toda la obra cinematográfica de S. M. Eisenstein tiene una relación directa con la historia, aunque mal podría sostenerse que su propósito único fuera la recreación de episodios históricos. De *La huelga* (1924), su primer film largo, se ha dicho con razón que es un film más político que histórico, porque se concentra en el levantamiento de obreros de una fábrica y en la brutal represión posterior por la policía. Pero una fibra histórica lo recorre, porque ése era el quinto episodio en una serie de siete proyectos cinematográficos que documentarían la génesis de la Revolución Rusa, y en el caso era la policía zarista de 1910 la que reprimía a los obreros huelguistas. Los otros seis proyectos no llegaron a ser realizados.

La línea histórica es más nítida en su obra posterior:

1) En *Potemkin* (1925), se narran otra rebelión y otra represión, producidas en un acorazado y luego en el puerto de Odesa. El hecho central fue auténtico; también aquí el plan original era hacer una serie de films sobre la frustrada revolución de 1905, serie luego reducida a ese único episodio.

2) En *Octubre* (1927) el plan fue mucho más claro: reconstruir o sintetizar la Revolución de 1917, como parte de una serie de festejos para el décimo aniversario.

3) En *La línea general o Lo viejo y lo nuevo* (1929) se reconstruye la socialización de las granjas rusas, superando el marcado atraso de técnicas y costumbres anteriores.

4) En *¡Que Viva México!* (1930-32), único film que Eisenstein realizó fuera de su país y que quedó inconcluso, el enfoque histórico llega a ser amplísimo, porque incluye elementos legendarios y mitológicos de civilizaciones primitivas y llega después hasta datos contemporáneos. Aquí, más que en ningún otro caso, cabe señalar que Eisenstein no quería sujetarse a un esquema simple de reconstrucción histórica, sino a combinarlo con religión, sociedad, antropología.

5) En *El prado de Bejin* (1935-37) la anécdota misma había sido extraída de un cuento de Turgeniev (publicado presumiblemente en 1852), pero se la había actualizado para situarla en la rebelión de los *kulaks*: los pequeños propietarios campesinos que resistieron la socialización de la tierra y que durante 1929-1934 plantearon un serio problema social al gobierno soviético. También en este caso el film quedó inconcluso.

6) En *Alejandro Nevsky* (1938) el plan histórico pareció más simple, aunque estaba teñido de intención política. El príncipe Nevsky resistió victoriosamente (en 1242) la invasión de los Caballeros Teutones; siete siglos después, el episodio fue reconstruido como una metáfora de la actitud que Rusia debía adoptar ante una posible invasión nazi.

7) En *Iván el Terrible* (1943-1945) la intención fue más elaborada, pero era similar en su núcleo. El papel del zar Iván IV (1530-1584) fue la unificación de Rusia, y ese era un dato que la Unión Soviética quiso subrayar cuatro siglos después, como una exhortación a un

espíritu nacionalista frente a la hostilidad de otros países y otros regímenes sociales.

Una cadena de conflictos

Ese cuadro de la carrera de Eisenstein aparece enriquecido por el cruce de otras fuerzas políticas, sociales, económicas, biográficas y psicológicas, hasta componer un mosaico de enorme complejidad. Sólo una parte de tales fuerzas aparece en las numerosas descripciones y los incontables ensayos críticos sobre Eisenstein. En casi todos los casos, el ensayista parece creer que el realizador hizo simplemente el cine que quiso hacer. Este es un equívoco derivado de la moderna Teoría del Autor, que se limita a relacionar al director con su obra, sin atender a la colaboración inevitable de terceros (sean escritores, fotógrafos, intérpretes, escenógrafos) y a la aún más inevitable relación que el creador mantiene con productores que financian sus films y que legalmente son sus propietarios.

La complejidad aparece en cambio debidamente expuesta por el libro *Eisenstein* de Marie Seton, que abarca en su totalidad la biografía del realizador, sus teorías, su obra realizada, sus proyectos, frustrados y, sobre todo, examina cómo los diversos hilos personales y profesionales se entrelazan en el tejido de los films, con un ejemplo mayor en *Iván el Terrible*. La muerte de Eisenstein se produjo en 1948 y la edición original inglesa del libro de Marie Seton se publicó en 1952, aportando en su texto los datos surgidos de la amistad que realizador y autora tuvieron en cierta época (particularmente hacia 1934). Desde 1952 hasta hoy el libro de Marie Seton no mereció los honores de una adición en castellano, pero en cambio se produjo una nueva edición inglesa (1977), que enriquece al texto anterior con documentación de fecha más reciente y con diversos testimonios. Y es con esa nueva edición inglesa que se promete ahora una edición en castellano,¹ aportando una perspectiva sutil y penetrante sobre la carrera de un realizador mayor. Entre ambas ediciones del



libro de Seton se intercaló otro *Eisenstein* por Yon Barna (Bucarest, 1966, Londres, 1973) que también adopta el plan de combinar la biografía con el estudio crítico.

El enfoque de ambos autores fue necesaria y ventajosamente doble, porque el plano profesional de Eisenstein sólo puede ser comprendido con el aporte del plano biográfico, y hasta íntimo, que influye sobre aquél. Tal enfoque no es ciertamente fantástico, y sólo cabe recordar que la obra de Charles Chaplin, la de Ingmar Bergman, la de Luchino Visconti, la de Federico Fellini, están igualmente teñidas por elementos personalísimos de cada una de esas vidas. En el caso de Eisenstein, la biografía se suma a su dependencia de la industria cinematográfica soviética, no sólo porque ésta era nacionalizada y toda producción suponía dinero del Estado, sino porque realizador y obra debían ajustarse a ciertas coordenadas ideológicas y políticas. Los conflictos de Eisenstein son así un curioso récord de acumulación, reuniendo lo personal con lo público. De hecho, todo ello es historia.

Unó. Nacido de padre judío (aunque no prácticamente) y de madre aristócrata, el hijo recibió una privilegiada educación. Pero el matrimonio se separó en 1905, se reconcilió y volvió a separarse en 1910, cuando Eisenstein tenía doce años. En ese momento y después se sintió abandonado por su madre, con quien tendría una relación de abierta hostilidad en todo el resto de su

vida. En 1917, al producirse la revolución, el hijo se alistó con el Ejército Rojo, no tanto por convicción como por el ejemplo de sus condiscípulos. Y simultáneamente el padre tomó partido por los Rusos Blancos, distanciando a ambos hombres con el abismo de una guerra civil. A los 19 años, Eisenstein había roto con padre y madre.

Dos. Hacia 1920, entre las bambalinas del Proletkult y durante un ensayo, Eisenstein pelea violentamente por un pedazo de pan con el desconocido estudiante Grisha Alexandrov. Al día siguiente se hacen grandes amigos. En los doce años inmediatos Alexandrov es el mejor colaborador de Eisenstein, pero es también el galán apuesto que le arrebató la única mujer por la que se sintió enamorado en su juventud. Cuando Eisenstein se recuperó de esa amargura, se puso a hacer *Potemkin*. Durante varios años el nombre de Alexandrov aparece como intérprete, co-guionista co-director, en casi toda tarea de Eisenstein, desde el teatro Proletkult hasta *¡Que viva México!* También firma con Eisenstein y Pudovkin el famoso *Manifiesto* sobre el cine sonoro (1928) y después acompaña a Eisenstein en todo su peregrinaje por Europa Occidental, Estados Unidos y México. Pero en 1932 se aparta de él, emprende una carrera separada y se crea entre ambos una intermitente hostilidad, sólo interrumpida por el contacto profesional. En cierto momento Eisenstein cree que Alexandrov le ha "traicionado", aunque es obvio que la situación debió ser menos simple. Décadas después, las autoridades soviéticas encomendaron a Alexandrov el tardío montaje sobre el material recuperado de *¡Que viva México!*, recopilación fechada en 1979.

Tres. El conflicto con su madre, combinado con otros factores, derivó a una marcada precariedad en la vida efectiva y sexual de Eisenstein, quien se refugiaba en una activa vida intelectual. Parece claro que nunca fue homosexual, pero fue también nítido su rechazo de casi toda mujer, su timidez para desnudarse (incluso para cambiarse de pantalones delante de otro hombre), su conducta casi puritana en un país que a cierta altura llegó a predicar la total libertad sexual y el desprecio. Esa limitación no fue corregida por dos relaciones diversamente limitadas con mujeres: la amiga y secretaria Pera At-

¹ El autor de este artículo tomó a su cargo la traducción al castellano del *Eisenstein* de Marie Seton. La edición será publicada próximamente por el Fondo de Cultura Económica.

tasheva (con quien registró matrimonio, según algunas fuentes) y con la dominante actriz Elena Telesheva.

Cuatro. El triunfo de *Potemkin* no sólo en la URSS sino sobre todo en su estreno alemán (1926) derivó a consecuencias políticas. El film mismo apareció prohibido y retaceado en diversos países, a través de medio siglo, por el infundado temor de que pudiera provocar otras agitaciones sociales, aunque la simple verdad es que nunca agitó a las masas, por abundante que haya sido el elogio que mereció de críticos e historiadores. Hacia 1930, el haber realizado *Potemkin* supuso para Eisenstein un letrero de "perro rojo" con el que apareció combatido en Estados Unidos por elementos derechistas, los que agregaban, desde luego, diversas manifestaciones antisemitas. El episodio fue decisivo para el fracaso de sus trabajos con la Paramount en Hollywood y después con el pseudo-productor Upton Sinclair en las largas frustraciones de *¡Que Viva México!*.

Cinco. Cuando terminó *Octubre*, Eisenstein no se había enterado de que Leon Trotsky había caído en desgracia política en la URSS y estaba siendo expulsado del Partido Comunista y después de la misma Unión Soviética. Así recibió la orden de rehacer el montaje del film, eliminando a Trotsky de la descripción de la Revolución de 1917. Ese falseo de la verdad histórica, ordenado por Stalin, llevó a que un film programado para los festejos del décimo aniversario en octubre de 1927 terminara por ser estrenado en Moscú en marzo de 1928.

Seis. Contratado por la Paramount, los fracasos de Eisenstein en Hollywood se resumieron en que no pudo hacer film alguno. Pero fueron rápidamente superados por el incidente de *¡Que viva México!*, probablemente el mayor drama que registra la historia del cine en cuanto a conflictos entre un director y un productor. En enero de 1932 Upton Sinclair cursó a México la orden de interrumpir el rodaje, cuando aún faltaba filmar un episodio y parte de otro. En los años siguientes, y a lo largo de una furiosa controversia internacional que abundó en cartas y en manifiestos, Sinclair se negó a que Eisenstein pudiera montar el material que había filmado y que terminaría disperso en recopilaciones de terceros. El caso

marcó a Eisenstein hasta el momento de su muerte.

Siete. Cuando Eisenstein volvió a la Unión Soviética en 1932, las perspectivas sociales habían sufrido enormes cambios. Se había ordenado el "Realismo Socialista"; había que hacer un cine que colaborara con la causa de la construcción nacional. Tras el rechazo de otros planes, Eisenstein fue censurado por sus propios colegas, en tres días de reuniones públicas, reprochándosele su dedicación a las clases cinematográficas y a los problemas teóricos, en lugar de hacer cine. En ese congreso de enero de 1935 Eisenstein no atinó a defenderse debidamente ni a expresar los proyectos que estudiaba.

Ocho. En los meses siguientes se le aprobó sin embargo el rodaje de *El prado de Bejin*, idea que parecía coincidir con una causa nacional, porque exaltaba a las granjas colectivas y a los jóve-



nes pioneros que las defendieron contra el sabotaje de los *kulaks*; en el argumento, uno de esos jóvenes es asesinado por su propio padre. A mitad de camino, Eisenstein recibió orden de introducir modificaciones esenciales en el guión. Se reanudó el rodaje, pero otra vez una orden superior lo interrumpió definitivamente, invocándose contra el director una lista de errores, desde su incomprensión de factores sociales hasta la consabida acusación de "formalismo", todo lo cual fue reconocido después por el interesado en un largo texto de "confesión". Una parte mayor del material de *El prado de Bejin* se destruyó posteriormente en circunstancias equívocas, probablemente debidas a la guerra.

Nueve. El triunfo de *Alejandro*

Nevsky fue muy nítido en 1938. Pero al producirse el pacto nazi-soviético (agosto de 1939) el film fue retirado de circulación, por su clara inferencia política. Notablemente, Eisenstein debió colaborar entonces en una campaña de "lazos culturales" con Alemania, lo que llevó a su versión de *Las Walkirias* de Wagner en el Teatro Bolshoi de Moscú (noviembre de 1940). Tras la invasión nazi a Rusia (junio de 1941), *Alejandro Nevsky* volvió a la circulación. Creó entonces el notable equívoco de que ese mensaje de resistencia contra el invasor alemán pudiera haber sido filmado en 1941 y durante la guerra, cuando en realidad lo fue en 1938. En ese momento ya Eisenstein estaba escribiendo *Iván el Terrible* que culminaría los problemas de su vida.

En la narración de tales conflictos, Marie Seton intercala datos pequeños y significativos. El Eisenstein juvenil e im-



petuoso, que se hace solitario con la revolución, no era en verdad un comunista, sino un rebelde contra estructuras anteriores, tanto las del zarismo y de la burguesía como las puramente artísticas. Fue un rebelde en el teatro Proletkult y en sus dos primeros films; lo que en su empeño por aplicar al cine la inmensa cultura que absorbía sin cesar, en casi toda disciplina posible, desde Leonardo da Vinci a la novela policial, desde los ideogramas japoneses a su apasionado interés por los textos de Sigmund Freud. Cuando llegó a Leningrado a filmar *Octubre*, ocupó el Palacio de Invierno burlándose de las instalaciones e implementos que allí había dejado el zarismo. Se sentó en el trono del zar Nicolás y se hizo sacar una foto, pero su cuerpo era escaso y las piernas no le

llegaban al suelo, con lo cual las colocó atrevidamente sobre uno de los brazos del sillón. Esos y otros desplantes pueden ser entendidos como manifestaciones de una timidez sublimada, que generaba curiosas paradojas. Era notablemente elocuente en la conversación privada y en el clima de confianza que generaba con sus alumnos, pero en cambio podía quedar cohibido y mudo durante una reunión social convocada en su homenaje. Su conducta afectiva y sexual podía llegar al puritanismo victoriano, pero en cambio sus dibujos, de enorme imaginación, podían bordear lo pornográfico. En 1932, cuando su conflicto sobre ¡Que viva México! llegaba a puntos críticos, debió despachar a Upton Sinclair en California un baúl con diversos elementos utilizados en la filmación. En la capa superior agregó, como extremo desplante, una colección de sus dibujos más atrevidos, a sabiendas de que con ellos colocaría al otro puritano Sinclair en una difícil situación frente a los funcionarios aduaneros norteamericanos. Según Marie Seton, el incidente resultó decisivo para impedir que Sinclair accediera a ningún arreglo posterior del conflicto.

Hasta dónde la historia del mismo Eisenstein aparece trasladada a su obra es un tema en el que sus biógrafos sólo han conseguido penetrar parcialmente, apoyándose en el reconocimiento expreso del artista mismo. En el libro de Barna se recuerda que el comienzo de *Octubre* presenta el derribo de la estatua del zar Nicolás y se agrega una frase del mismo Eisenstein en sus apuntes autobiográficos: "No hay duda de que el comienzo del film, tan reminisciente de la destrucción de la obra de papá, estaba ligado personalmente para mí, mediante esa caída del zar, con mi liberación de la autoridad paterna." Similarmente, Marie Seton anota que en *El prado de Bejin* el conflicto entre los personajes de padre e hijo fue manejado por Eisenstein como un eco de su propio conflicto familiar, donde el padre personificó también un papel de villano.

La patria ante todo

Las tendencias nacionalistas del cine soviético se intensificaron por el ascenso del nazismo alemán desde 1933 y por el asesinato del dirigente comunista sergei Kirov en Leningrado (diciembre de



1934), un episodio que algunos historiadores atribuyen a la instigación del propio Stalin y que fue la piedra de toque para los llamados "procesos de Moscú". A lo largo de esos procesos, realizados en tres etapas sucesivas (agosto de 1936, enero de 1937, marzo de 1938) Stalin se desembarazó de muchos bolcheviques que habían sido dirigentes nacionales o partidarios en los años previos. En esas sorprendentes acusaciones, seguidas por aún más desconcertantes confesiones, surgió reiteradamente el cargo de que los reos habían conspirado simultáneamente con el exiliado Trotsky y hasta con Hitler. Una consecuencia fue que en esos años la URSS procuró liberarse de muchos extranjeros que había en su territorio, creándose toda una corriente de desconfianza y xenofobia.

Dentro de ese clima de autocrítica feroz se entienden mejor los percances de Eisenstein dentro de su propio país, primero por los ataques que recibió de Trauberg, Dovzhenko, Yutkevich, Pudovkin y otros de sus distinguidos colegas (en las reuniones oficiales de enero de 1935), después por las presiones gubernamentales que le obligaron a modificar y en definitiva interrumpir el rodaje de *El prado de Bejin* (1935 a 1937), y finalmente porque en ese último trance no encontró el menor apoyo de aquellos colegas. Su "confesión" de errores en ese film es un eco voluntario o involuntario de los procesos de Moscú. La historia daría un vuelco irónico a

esos episodios. Con el tiempo, Boris Shumyatzky, jefe de la industria cinematográfica soviética y verdugo de Eisenstein en el caso de *El prado de Bejin*, cayó a su vez en desgracia (enero de 1938), acusado de ineficacia y de sabotaje. Entretanto, fueron abundantes los films soviéticos que revivieron episodios patrióticos de los veinte años y algunos de ellos celebraron asimismo a personalidades del zarismo, como fue el caso de:

— *Pedro I o Pedro el Grande* (dirección de Iván Petrov, hecho en dos partes, 1937 y 1939), sobre el zar (1672-1725) que contribuyó a la expansión y unificación de Rusia;

— *Minin y Pozharsky* (dirección de V. I. Pudovkin, 1939), sobre el rechazo ruso de las invasiones polacas a comienzos del siglo XVII;

— *Suvorov* (también de Pudovkin, 1941) sobre un célebre comandante militar ruso (1729-1800).

El periodista norteamericano Louis Fischer, que vivió en Rusia durante varios años como corresponsal de diarios de Nueva York y que fue amigo de Eisenstein y de la causa soviética, comenzó a discrepar entonces con los procedimientos políticos del régimen. Lo explicó en un texto posterior.

Rusia tenía un gran pasado y sus héroes eran rebeldes antizaristas. Esta nueva fase no celebraba sin embargo a los rebeldes sino a los zares. Así Iván el Terrible, Pedro el Grande, Catalina la Grande, príncipes zaristas, generales zaristas y antirrevolucionarios como Suvorov y monjes de la Edad Media, fueron retirados de las telarañas, desempolvados, acicalados como santos nacionales, y presentados para ser adorados por un pueblo al que antes se había enseñado a aborrecerlos. Esas rarezas sólo intensificaron la crisis de fe que había comenzado cuando se le dijo al país que Trotsky y otros padres de la revolución eran fascistas. Si Trotsky era un fascista e Iván el Terrible era un héroe soviético, todas las normas para juzgar desaparecían y nadie sabía en qué debía creer. Hoy de noche puede declararse diablos a los ángeles de esta mañana (en *The God That Failed*, 1950).

Alejandro Nevsky formó parte de esa tendencia soviética a un cine histórico y nacionalista. Como tema es ciertamente una reducción del personaje real, en la

que no se toca siquiera la controversia luego surgida por su colaboración con los invasores mongólicos. Sus términos son los de una fábula, centrada en la resistencia ante los Caballeros Teutónicos a los que Nevsky vence en la famosa Batalla sobre el Hielo. Y en esa identidad de héroe el film continúa para Nevsky el proceso de idealización que lo había elevado primero a la categoría de un santo local (1381), después a la canonización por la Iglesia Ortodoxa Rusa (1547) y finalmente a la condición de héroe nacional (por Stalin, en 1942, hecho obviamente condicionado por la previa invasión nazi). Pero si el personaje y el asunto fueron esquemáticos y lineales, la realización de Eisenstein se caracterizó en cambio por un notable virtuosismo de realización, desde la estilización del tema a sus líneas esenciales hasta la composición fotográfica, el vestuario, el dinamismo de la acción y la notable partitura musical de Prokofiev, quien se entendió con el director en términos de singular armonía.

El estudio de Eisenstein sabe sin embargo que *Nevsky* es su film menos personal, el más condicionado por las tendencias de la industria soviética en su momento y por la misma necesidad del director de recuperar su posición en esa industria. En enero de 1939 Eisenstein recibió por *Nevsky* la orden de Lenin.

El culto a otra personalidad

El plan inicial de *Iván el Terrible* surgió

en 1940, antes de que estallara la guerra con los nazis. Pero después quedó condicionado por esa guerra, en más de un sentido. Cuando los nazis se aproximaron a Moscú en 1941, el gobierno soviético decidió trasladar íntegramente los estudios de Mosfilm hasta los entonces pequeños estudios de Alma-Ata, en los Urales, lo que suponía una distancia equivalente a la que separa a Madrid de Berlín. La complicada mudanza absorbió el tiempo de Eisenstein, que estuvo a cargo de varias operaciones ajenas a su trabajo creativo. Después debió trabajar lejos de algunos elementos que necesitaba, especialmente para escenografías y vestuario. Las circunstancias explican que haya comenzado el rodaje en abril de 1943, cuando los soviéticos habían ya detenido en Stalingrado el avance alemán, pero aun entonces el rodaje debió hacerse por las noches, porque la energía eléctrica debía ser utilizada en horarios diurnos por las cercanas fábricas de municiones.

Esas circunstancias de 1941-1943 se reunieron en el caso con el entusiasmo que Eisenstein había dedicado en 1940 a *Las Walkirias* de Wagner, un empeño que no entendió como un compromiso sino como una ocasión de jugar un distinto sistema de símbolos, donde conseguiría que "hombres, música, luz, paisaje, color y movimiento fueran llevados a un todo integral por una sola y penetrante emoción, por un solo tema e idea". Tanto el tiempo de-

dicado a meditar su film como su logro previo en la ópera contribuyen a explicar el estilo de *Iván el Terrible*, una suerte de majestuoso teatro de cámara, muy alejado de la reconstrucción puramente exterior que suele tener el cine de época. La impostación era cercana a la del teatro isabelino, con una deliberada grandilocuencia en el material, en el lenguaje de los diálogos, en el uso de la poesía y de la música. Comparar a *Iván el Terrible* con una ópera no es equivocarse demasiado. El propio Nikolai Cherkasov, tan celebrado por su composición de *Iván*, habría de escribir después que tal estilo contradecía los métodos tradicionales de actuación a que estaban habituados tanto él como otros intérpretes veteranos del elenco, a quienes se requería un especial esfuerzo físico y psicológico. La deliberación estilística asoma también en los textos adicionales de Eisenstein, como éste sobre el vestuario, que escribió durante la filmación:

Durante muchos días tendremos que bregar con la ropa, cortándola y dándole forma, tratando de captar el ritmo de los pliegues, que repercuten repentinamente sobre mí cuando cierro los ojos sobre un trozo de brocado y alcanzo a ver una procesión de Boyardos, que envueltos en gruesas túnicas se deslizan lentamente hacia los aposentos del zar moribundo.

Pero aún más profundamente, el tiempo dedicado a la preparación del film lleva a subrayar hasta dónde el retrato de Iván y de su tiempo surgieron de la meditación y de un paulatino enriquecimiento de los personajes y de su medio histórico. En un texto posterior, Eisenstein señaló que había querido retratar a Iván en toda su complejidad, mostrar objetivamente la vasta gama del personaje.

...porque es sólo de esa manera que podemos explicar todos esos rasgos inesperados, a veces crueles, a menudo terribles, que eran indispensables para un estadista en una época tan grávida de pasión y de sangre como lo fue el Renacimiento del siglo XVI...

En un artículo escrito por el historiador ruso Nikolai Andreyev, la *Enciclo-*



pedia Británica objeta la traducción de "Iván Grozny" como Iván el Terrible, opinando que más adecuado habría sido Iván el Imponente. Allí se opina después que, si fuera juzgada por el contexto de su época, comparada con la Masacre de San Bartolomé o con los métodos de la Inquisición, la crueldad de Iván no parecería excesiva. Cabe agregar que las intrigas cortesanas de Rusia hacia 1547 no parecen muy distintas a lo que hoy se sabe sobre los Borgia o sobre diversos episodios del Renacimiento. Designado Gran Príncipe a los tres años, en otro de los periódicos intentos por unificar el gobierno de Rusia, Iván se destacó notablemente a los trece, cuando ordenó arrestar en su presencia al poderoso príncipe Andrey Shuisky, el que fue asesinado de inmediato. En su medio siglo de reinado (1533 a 1584), Iván IV debió imponer su autoridad en forma cruel, procediendo a la liquidación de príncipes, caudillos y cortesanos (genéricamente conocidos como los Boyardos), muchos de los cuales habían sido antes sus favoritos. Ese proceso incluyó el asesinato de su propio hijo Iván tras una violenta discusión (1581) y culminó en una lista de tres mil víctimas que el mismo zar envió a los monasterios, solicitando que se rogara por las almas de quienes había hecho ejecutar. Aparentemente esas purgas de Moscú se hacían con las debidas marcas en los registros, pero seguramente la lista de tres mil víctimas era incompleta. La mezcla de crueldad y de devoción religiosa, tan similar al fenómeno de la Inquisición, tenía para Iván el sentido de una misión superior. Se veía como monarca por derecho divino, no toleraba la discrepancia y eso debía necesariamente enfrentarle a los Boyardos que representaban la diversidad de los poderes feudales en un vasto territorio. Identificado con el empeño de la unificación de Rusia, como Pedro el Grande lo estaría un siglo después, Iván se caracterizó también por la tendencia a estrechar lazos con Inglaterra, hasta el extremo de haberse querido casar con una distinguida cortesana vinculada a la Reina Elizabeth. No lo logró, pero obtuvo en cambio la intensificación del comercio con Europa Occidental, particularmente en el lino y sus derivados, y procuró pactos con Suecia y con Polonia, entre una guerra y otra

En el plano histórico más estricto,

Iván el Terrible describe a ese personaje desde su coronación en 1547, agregando un *racconto* que le muestra de niño, en el arresto, ordenado contra el Príncipe Shuisky, y que fue intercalado en la segunda parte del film. Pero el relato no llega hasta el final de su vida, porque el tema terminó dividido en tres partes, y la tercera no llegó a ser filmada. La mayor parte de la anécdota está dedicada a la permanente rivalidad entre Iván y los Boyardos, que integraban empero su misma corte, y eso lleva a un repertorio de intrigas entre cuatro paredes, con discusiones, copas envenenadas y crímenes que se equivocan de víctima y se vuelcan contra sus propios autores. La historia dice que Iván resolvió dividir sus territorios en dos partes, una de las cuales sería gobernada a la manera tradicional y otra bajo su orden personal. De allí derivó la formación de un cuerpo de guardias de su confianza, los *oprichniki*, que osciló de mil a seis mil hombres, y que habría de ser su escudo y su cuerpo de verdugos en la lucha contra los Boyardos que se le opusieran. El film señala que los *oprichniki* fueron además sus instrumentos para conseguir la fidelidad de un pueblo receloso de los Boyardos, y con esa nota optimista termina la primera parte del film.

Caben diferentes lecturas sobre la historia que Eisenstein incluyó en su obra. Parece trivial la objeción sobre inexactitudes de hecho, aduciendo que el relato sólo incluye en la vida de Iván



a su esposa Anastasia (trece años de matrimonio, seis hijos), mientras que se omite totalmente a las cinco o seis esposas siguientes. Y es igualmente trivial objetar que la presentación del príncipe Vladimir Staritsky, primo del zar y su rival para el trono, sea la de un débil mental, marcadamente afeminado y torpe, cuando en realidad fue, en esas fechas, un hombre activo y casado. En uno y otro caso, Eisenstein se ha concedido la licencia poética, tan habitual en el cine histórico, de hacer jugar a los personajes secundarios como mejor lo necesita para la descripción de su tema. También a Shakespeare se le pidieron formular objeciones similares.

Tiene mayor sentido la idea de que Eisenstein agregó ecos contemporáneos a la figura de Iván. Diversos historiadores habían señalado que Stalin era un Iván el Terrible del siglo XX, con lo que no debió parecer extraordinario que Iván apareciera retratado como un Stalin del siglo XVI. Los datos históricos coincidían: la política de expansión hacia Occidente, la ruptura de toda oposición por métodos brutales, la lista inconmensurable de víctimas y sobre todo el vuelco reiterado con que los favoritos de ayer se transforman en los enemigos de hoy y son liquidados sin compasión. También con Iván los ángeles de la mañana pasaban a ser los diablos de la noche inmediata. El paralelo entre Iván y Stalin debió ser un paso arriesgado para Eisenstein, considerando que el film era producido por el Estado en un país donde Stalin ejercía un poder total. Pero la lejanía de Alma-Ata debió ser un incentivo para correr riesgos, mientras Stalin estaba atareado en la peor guerra del siglo, contra los mismos nazis con los que había pactado dos años antes. La similitud de datos era asimismo una espléndida coartada para Eisenstein, y en la medida en que Iván fuera presentado como un nuevo héroe soviético y en que el traidor Kurbsky pudiera ser visto como una metáfora de Leon Trostsky, el film podía insinuar confortablemente esa línea de comparación. La historia no aclara cómo murió Anastasia, la primera esposa de Iván, pero Eisenstein ideó que fuera envenenada por una copa que le sirvió la traidora tía Efronina. En el caso, Eisenstein no podía ignorar que Nadezhda Alliluyeva, la segunda esposa de Stalin, murió envenenada en 1932,

aunque el hecho fue presentado como un suicidio. Debió ser tan difícil vivir junto a Iván como junto a Stalin, que llegó a truculentos conflictos con dos esposas, con su hijo Jacob y con su hija Svetlana, luego refugiada en Estados Unidos. Con notable sutileza, el film propone que sea Iván quien alcanza a Anastasia la copa servida por Efrosinia, sin saber que estaba envenenada. En Alma-Ata se podía pensar.

Marie Seton escribe que Eisenstein "combatió en la persona de Iván las batallas de su propia alma", y que ese paralelo subjetivo fue hecho .

...en un dibujo de tal complejidad que su pleno sentido no podría quedar plenamente determinado por nadie sino por el mismo Sergei Mikhailovich. Incluso el paralelo personal, que después Grigori Alexandrov me dijo haber reconocido, tenía más de un nivel, y esos niveles se intercambiaban, apareciendo y desapareciendo con la fluidez del pensamiento y del sentimiento mismo: ora comentando objetivamente los sucesos de su vida; ora reflejando emociones experimentadas alguna vez; ora revelando las corrientes profundas del inconsciente; ora luchando con problemas de toda la vida, tanto en el nivel filosófico como en el psicológico; ora combinando, disfrazando bajo la máscara de personajes históricos o inventados, a las personas que habían desempeñado un papel en la misma vida de Sergei Mikhailovich.

Los textos de la autobiografía de Eisenstein, a los que Marie Seton tuvo acceso (y que el año pasado seguían aún inéditos en Moscú), confirmarían esos paralelos. En algunos casos los datos son exteriores y visibles:

a) la tía Efrosinia, dominante y traidora, puede ser una metáfora de la madre de Eisenstein y también de la alta actriz Elena Telesheva, que a cierta altura se impuso y quiso manejar a Eisenstein como a un subordinado (la Telesheva falleció en julio de 1943, con el film apenas iniciado, y Eisenstein nunca volvió a mencionar su nombre);

b) los Boyardos pueden ser sus propios colegas del cine; aquéllos no entendían la visión de Iván ni éstos la visión de Eisenstein, como quedó regis-

trado en varias situaciones críticas;

c) el niño Iván se sienta por primera vez en el trono y las piernas no le llegan al suelo;

d) el traidor Kurbsky puede ser también una metáfora del director Grigori Alexandrov, no sólo en su conducta (desde la intimidad a la enemistad) sino, según Marie Seton, en su misma apariencia física, sin olvidar además que en una breve escena Kurbsky aparece pretendiendo el amor de Anastasia;

e) para interpretar al fanático Nicolás, el Gran Simplón, que a la cabeza de una muchedumbre entra al palacio y echa espuma por la boca, Eisenstein eligió como actor al propio V. I. Pudovkin, el hombre que, según Marie Seton, "había difundido cuentos contra él";

f) los impulsos religiosos y hasta místicos, tanto de Iván como de Eisenstein, se combinaban con una enorme

mortal enemigo del zar". Esa dualidad reflejaba la propia dualidad de Sergei Mikhailovich. No podía tolerar la idea de la homosexualidad en sí mismo, más de lo que pudiera tolerar la debilidad ni los elementos de "criatura desamparada" dentro suyo. Amaba a su madre y la odiaba por mantener vivo al niño en él y por obligarlo a salir a la superficie. Tenía necesidad de depender de ella, pero ésa era la misma debilidad que se sentía impulsado a rechazar. Es desde luego el mismo Eisenstein quien simbólicamente mata a la parte intolérable de sí mismo en la figura del afeminado y mimado Vladimir, pero en el guión transfería esa acción a Efrosinia, la madre.

Estas especulaciones sobre la red de trazos psicológicos podrían parecer tan subjetivas como las muchas que se han



desconfianza hacia los dignatarios de la Iglesia, y así aparece subrayado en un par de escenas.

Es más elaborado el doble retrato de Efrosinia y de su afeminado hijo Vladimir. Ella conspira para asesinar a Iván pero termina asesinando involuntariamente a Vladimir, tras un complicado simulacro que lleva a un cambio de vestuario y una confusión de identidad. El caso tiene ecos freudianos, porque se trata de una madre dominante que involuntariamente mata a su hijo, como Eisenstein creyó que pudo hacerlo la suya. Pero en un paso más avanzado, Marie Seton interpreta:

...De hecho, Vladimir e Iván son uno solo, siendo Vladimir la contraparte rechazada del fuerte Iván: "el más

hecho alrededor de *Hamlet*, a lo largo de los años, si no fuera porque el mismo Hamlet es también uno de los modelos de Iván. El interés por Freud era excepcional en la URSS, pero esa excepción era Eisenstein, que había leído sobre "transferencias" freudianas mucho más que casi todo ruso de la época. Si a Freud se suman la actitud de continuo examen de sí mismo, la meditación sobre los muchos conflictos de su vida y el largo plazo de elaboración del film, se concluye sin esfuerzo que Eisenstein incluyó a su propia persona en el complicado tejido de *Iván el Terrible*. En el prólogo de su libro sobre el director, Yon Barna citó apropiadamente una frase de Thomas Mann:

Probablemente ningún artista exa-

mina por adelantado el plan de su vida y conoce los materiales que utilizará con el curso del tiempo. Pero frecuentemente puede ver una vinculación entre cada una de sus producciones, puede observar que algunos gérmenes de su obra más nueva estaban ya presentes en la anterior, y se hace más y más consciente de que cada elemento surge de un centro personal, con lo que una unidad natural se forma por sí misma.

Los nuevos Boyardos

En enero de 1945 *Iván el Terrible* se estrenó en Moscú. En septiembre Eisenstein rodó algunas escenas en color, que incorporó a la segunda parte. La guerra, que había condicionado a su film desde el comienzo, puso providencialmente en sus manos cierta cantidad de material Agfacolor, de origen alemán, obtenido por el ejército ruso en su avance hacia el oeste; hasta ese momento, el color del cine soviético era precario o nulo. En enero de 1946 Eisenstein recibió el premio Stalin por su film. En febrero terminó el montaje de la segunda parte, concurrió a la fiesta que se daba en su honor y allí cayó al suelo con un infarto de miocardio. Sobrevivió dos años a ese ataque, pero durante ellos sufrió además la peor crisis de su carrera.

En septiembre de 1946, el Comité Central del Partido Comunista hizo pública una resolución que condenaba varios films de directores importantes, como *La gran vida* (Leonid Lukov), *Gente simple* (G. Kozintsev e I. Trauberg), *Almirante Nakhimov* (V. I. Pudovkin), calificándolos de "fracasados y erróneos". La resolución incluía a la segunda parte de *Iván el Terrible*, cuyo director Eisenstein

...reveló su ignorancia de los hechos históricos al mostrar al cuerpo progresista de guardaespaldas de Iván el Terrible como a una pandilla de degenerados, similares al Ku Klux Klan, y al mismo Iván el Terrible, que era hombre de fuerte voluntad y carácter, como débil e indeciso, un poco como Hamlet...

Paralelamente, la revista *Arte Soviético* se quejaba de que la interpretación histórica del film era falsa, de que no

aparece el pueblo de la época, de que el asunto está lleno de intrigas cortesanas y de que los *oprichniki*, que habían secundado a Iván en su lucha contra los Boyardos reaccionarios, eran mostrados como una banda de forajidos. Las quejas se prolongaban a la afirmación de que la historia había sido utilizada como "pretexto para experimentos formalistas en el montaje" y de que la obra mostraba "una carencia de responsabilidad, una actitud desdeñosa hacia el estudio del material esencial".

En las semanas siguientes Eisenstein publicó en la revista *Cultura y Vida* una "confesión" de sus errores, que admite minuciosamente los cargos formulados, presentándose allí a sí mismo como un centinela que ha descuidado las responsabilidades de su puesto. En sus tres nutridas páginas (que Marie Seton publicó en su libro de 1952, y que sólo por ella alcanzaron difusión exterior en su texto completo), Eisenstein dice haberse olvidado de "Iván el constructor, Iván el creador de un poder ruso nuevo y enérgico". El texto incluye una frase del más delicioso lenguaje comunista ortodoxo:

Las obras de clásicos del marxismo sobre las cuestiones de historia nos han ilustrado y hecho accesible la evaluación históricamente correcta y positiva de los guardias personales progresistas de Iván.

Esa fue una de las pocas ocasiones



en la historia en que los guardias de un gobernante autoritario hayan sido calificados de "progresistas", y seguramente eso facilitó la visita que Eisenstein y Cherkasov hicieron a Stalin en el Kremlin (noviembre de 1946). Atravesaron salones llenos de progresistas y salieron de la reunión con la optimista esperanza de que se reanudaría el rodaje de *Iván el Terrible* con la prevista tercera parte. Pero la salud de Eisenstein impidió que eso ocurriera, y tampoco se autorizó entonces la exhibición de la objetada segunda parte, que quedó totalmente prohibida.

En febrero de 1948 murió Eisenstein. En marzo de 1953 murió Stalin. En febrero de 1956, durante el Vigésimo Congreso del Partido, el discurso de Kruschev incluyó diversas críticas a Stalin, comenzando así la campaña contra el "culto de la personalidad", que llevaría a que la heroica ciudad de Stalingrado pasara a denominarse Volgogrado. En agosto de 1958 el periodista hindú B. D. Garga, que visitaba la Unión Soviética, consiguió tras mucha insistencia una exhibición privada de la segunda parte de *Iván el Terrible*. Eso ocasionó una minuciosa nota suya en *Sight and Sound* (Londres, primavera de 1958) y posteriormente se produjeron la exhibición del film en un festival de Bruselas y su demorado estreno mundial. Meses después, cuando el film fue examinado por los críticos de Europa y América, bajo el título *La conjura de los boyardos* o *La conspiración de los boyardos*, pocos observadores entendieron en qué podría haberse perjudicado la Unión Soviética si hubiera difundido oportunamente en 1946 la segunda parte de *Iván el Terrible*, aun en el caso extremo de que su material fuera una versión deformada de la historia de Rusia durante 1530-1584. Quizá Stalin se encontró bien retratado en la primera parte como un héroe nacional y festejó el caso concediendo un Premio Stalin. Quizá no quiso en cambio que la segunda parte presentara a Stalin, hombre de fuerte voluntad y carácter, como débil e indeciso, sin contar con que alguien pudiera pensar que los progresistas guardias de Stalin en el Kremlin eran una pandilla de degenerados, similares al Ku Klux Klan.

Homero Alsina Thevenet