

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA:
El dormitorio de la zarina



8

Resumen: El asesinato ritual del padre –a través de la mutilación y caída de la estatua del zar– preside el comienzo de *Octubre*, constituyen sin duda el más poderoso de los comienzos posibles para un film que quiere proclamar el acontecimiento de la revolución. Y, sin embargo, el fracaso de *Octubre*, su incapacidad con constituir esa totalidad orgánica que el propio Eisenstein considerara la forma estética más lograda, estriba en su incapacidad para construir una escena cuando menos equivalente con la que cerrar el film y acusar la plenitud del acontecimiento revolucionario

Palabras clave: Semiótica del Cine, Revolución Rusa de 1917, Eisenstein.

Abstract: The ritual murder of the father -through mutilation and fall of the statue of Czar- that chairs the beginning of *October*, are undoubtedly the most powerful of the possible beginnings for a film that wants to proclaim the event of the revolution. Yet, the failure of *October*, its inability to form the organic whole that Eisenstein himself considered the most successful aesthetic form, is its inability to build at least the same scene to close the film and acknowledge the fullness of revolutionary event

Keywords: Semiotics of Cinema, Russian Revolution of 1917, Eisenstein.

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

EL DORMITORIO DE LA ZARINA

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recibido: 09/11/2014

Fecha de aceptado: 09/12/2014

9



El asesinato ritual del padre —a través de la mutilación y caída de la estatua del zar— preside el comienzo de Octubre, constituyen sin duda el más poderoso de los comienzos posibles para un film que quiere proclamar el acontecimiento de la revolución. Y, sin embargo, el fracaso de Octubre, su incapacidad con constituir esa totalidad orgánica que el propio Eisenstein considerara la forma estética más lograda, estriba en su incapacidad para construir una escena cuando menos equivalente con la que cerrar el film y acusar la plenitud del acontecimiento revolucionario. (*)

En cualquier caso: ¿cuál es la escena con la que el cineasta intenta —y fracasa— en la tarea de resolver el desenlace de la revolución triunfante? De ello nos ocuparemos en lo que sigue.

No hay duda de que la violencia puede ser embriagadora. Los disparos cruzados entre los revolucionarios y la guardia zarista rompen las botellas de la bodega real.



SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

Y así, un intenso aroma de ebriedad nos conduce al dormitorio de la zarina, como anota bien explícitamente el cartel que abre la escena.



Y como la estatua del zar protagoniza la apertura de Octubre, la cama de su esposa, la zarina, protagonizará su desenlace, aun cuando, en un primer momento se encuentre oculta dentro de cuadro. Son, en todo caso, tres mujeres soldado las que, con su presencia la tapan. Están, por lo demás, cuidadosamente encuadradas por unas cortinas de las que pronto sabremos que pertenecen a la misma cama. Con ellas oímos el estrago de los disparos y las bombas del asalto al palacio.

Y así, lo femenino satura allí donde, un instante después, la cama va a aparecer.

¿Huyen? ¿Se disponen a la defensa? Nunca estará muy claro. Pero, en cualquier caso, cuando salen de cuadro el brillo dorado de la barandilla del pie de la cama se impone ya a nuestra mirada. Y al fondo, sobre la mesilla, un teléfono.



Las tres de ellas se desplazan entre los valiosos objetos que pueblan el dormitorio de la zarina.



Para introducirse, flanqueando la cama por su derecha, en una habitación que se encuentra detrás de la cabecera de la cama.



Dos de las mujeres se sitúan a la derecha, acentuadamente juntas, una al lado de la otra. Conviene reparar en ello, pues, en lo que resta, ya no se moverán de ahí.

Y la otra mujer, la que se encuentra a la izquierda del encuadre, pegada a la cortina, escucha lo que sucede del otro lado, en el interior del dormitorio de la zarina. Y es ésta – anotémoslo desde ahora mismo aunque por ahora habrá de parecer al lector esta una inferencia desmesurada– una referencia directa a la temática de la escena primaria: la escucha atenta de ruidos procedentes de la habitación de la madre.

El plano siguiente retoma la posición de cámara que abrió la secuencia. Una cuarta mujer, oficial –así parecen indicarlo sus galones y medallas–, regresa junto a cama y, desde allí vigila –diríase que fuera éste un lugar de observación privilegiado. Y luego, en seguida, se vuelve para correr las cortinas que rodean la cama.



Ahora bien ¿por qué hace eso? ¿Acaso para esconderse tras ellas? Parece absurdo. Pero eso es sólo el primero de los absurdos que invadirán la secuencia.

El caso es que se produce entonces un extraño raccord: el movimiento de las cortinas corridas por la mujer parece encontrar una continuidad directa en la entrada en cuadro, en el siguiente plano, de un soldado revolucionario.



De hecho, cortinas y soldado se desplazan exactamente en la misma dirección, quedando fundidos ambos movimientos.

Pero a diferencia del anterior, este ya no es un *raccord* narrativo, sino plástico. Pues si en él tiene lugar una continuidad formal –cierta cantidad de movimiento abstracto prosigue, digámoslo así, de uno a otro plano– ésta no es, sin embargo, una continuidad narrativa: pues, obviamente, la soldado zarista no es el marinero revolucionario, sino todo lo contrario. Y de hecho, más allá de esa continuidad plástica, estos dos planos sucesivos participan de un contraste triple.

El primer lugar formal: los oscuros uniformes de los marineros que se recortan sobre la notable iluminación general del plano, contrastan con los bastante más claros de las mujeres, sin embargo mostradas en planos mucho más oscuros.

Los otros dos contrastes son semánticos: uno afecta al enfrentamiento político –marino revolucionario frente a soldado zarista–; y el otro a la diferencia de sexo: el uno es hombre, la otra mujer.

Ahora bien, ¿Dónde se ubica este nuevo plano con respecto a los anteriores? La abultada diferencia de luz y brillo de este plano con respecto a los tres anteriores, provocando un inevitable efecto de desconcierto. Y sin embargo si prestamos atención veremos que se trata de las mismas cortinas, de manera que, en ambos casos, nos encontramos ante la cama de la zarina. De manera que, de nuevo, contra lo que pareciera a primera vista, la escena sigue desarrollándose en un espacio extraordinariamente pequeño y limitado.

Ahora bien, ¿cuál es entonces la relación temporal entre los dos planos sucesivos (P5B y P6A)? Si el efecto provocado por el *raccord* de movimiento plástico hace percibir al espectador los dos planos como contiguos temporalmente, resulta evidente que no pueden serlo, pues si en el segundo un marinero está entrando en cuadro desde contracampo, contemplamos a otro marinero que ya se encontraba al fondo, junto a la cama.

Y por otra parte, ¿de dónde procede esa inesperada luz que ilumina el rostro de la mujer en el instante mismo en que corre la cortina? Diegéticamente es injustificable. Y sin embargo, plásticamente, anticipa la nueva luminosidad que caracterizará al plano siguiente.

Todo parece indicar que la escritura que el cineasta realiza a golpe de montaje pretendiera sugerir una extraña danza en la que las armonías y los contrastes se combinan de maneras múltiples e inesperadas, produciendo, en la percepción del espectador, un larvado y difuso malestar. Una danza poblada por una cadena de discordancias que, por lo demás, nos remiten a ese pautado desorden que caracteriza al sueño. Pero algo resulta, en cualquier caso, evidente: esa danza tiene por centro la cama de la zarina. En torno a ella los tiempos de la secuencia se condensan tanto como se expanden.

Pues si nada anota la elipsis que debe haberse producido entre estos dos planos consecutivos, en cierto modo tenemos la sensación de que, en el segundo, las mujeres siguen ahí. ¿Dónde? La respuesta obligada es, en sí misma, absurda: detrás de las cortinas. Absurda o no, es un hecho que el marino se esfuerza en mirar tras ellas, como si algo pudieran esconder.



Y sin embargo, ¿qué podrían esconder en un espacio tan diáfano como el que ahora se nos presenta? Hay algo insistentemente absurdo en como ese gigantesco y curtido marinero se esfuerza, incluso se retuerce, para mirar tras esas cortinas que, sin embargo, están descorridas. Y lo más notable: mira justo hacia allí donde la mujer se vencontraba cuando corría las cortinas. Y por cierto: también él ahora recibe una inesperada luz en el rostro.

El plano siguiente nos sitúa ahora del lado izquierdo de la cama de la zarina mientras los marineros la rodean trazando un desplazamiento del todo correspondiente al que en el comienzo de la secuencia realizaran las mujeres.



Podríamos decirlo, entonces, así: habría un lado derecho de la cama, el de las mujeres, que conducía a un espacio de índole religioso, como hay ahora un lado izquierdo, el de los hombres – poblado de retratos masculinos, entre ellos uno del propio zar. Ahora bien, este lado izquierdo, el de los hombres, ¿a dónde conduce?



¿Dónde están ahora los marineros? Por ahora tan sólo sabemos que se encuentran en una sala muy cercana al dormitorio de la zarina. Y muy cerca, también, de aquel espacio religioso donde han quedado situadas las dos mujeres, pero por el lado opuesto. Y una segunda

pregunta: ¿qué hay en esa caja negra de madera que se encuentra en el centro superior del plano, inclinada como si estuviera colocada sobre un pequeño atril?

Resulta obligado llamar la atención sobre ella no sólo porque se encuentra en una posición visual privilegiada, sino porque constituye un enigma que habrá de resolverse cuando se resuelva el otro enigma que acabamos de suscitar, relativo a la índole de la habitación en la que ahora nos encontramos. Pero existe otro motivo para prestar importancia a esa caja; pues, en cierto modo, traduce el enigma que late en la cabeza misma de este marinero.



Nos referimos con ello no sólo al muy evidente gesto de interrogación que su rostro manifiesta, sino también al hecho de que ese gesto alcanza su máxima expresión cuando su cabeza ocupa el lugar mismo de esa enigmática caja.



Mientras tanto... ¿qué hacen esa mujer ahí? ¿Ha vuelto después de que el marinero mirara tras esa misma cortina o ha permanecido allí escondida sin que él lograra verla? Por otra parte, ¿cómo esas frágiles cortinas podrían haberla escondido. Y todavía, ¿por qué está ahora recorrida la cortina que corrió la oficial (en P5B)?

Mientras tanto... las otras mujeres siguen escondidas en el que hemos dado en llamar el espacio religioso. Todo parece sugerir que la suya fuera una relación amorosa.



Mientras tanto... esa cama, la de la zariana, se confirma una y otra vez como el mejor observatorio militar. Cuando se deciden a abandonar el plano, descubrimos que de nuevo que una de sus funciones ha sido ocultar lo que estaba en su centro: la cama de la zarina y su resplandeciente almohada.



Mientras tanto... los marineros registran la estancia en la que se encuentran.



Ahora bien, ¿qué es lo que buscan? ¿Qué tesoro esperan encontrar entre la ropa sucia de la zarina? Pero se trata en cualquier caso de la ropa blanca de su cama: son sus sábanas las que invaden la pantalla de un blanco que contrasta del todo con los negros uniformes de los marinos. Y la exploración prosigue.



Descubrimos entonces encontrarnos en el interior del cuarto de baño de la zarina.

Curioso el devenir de éste discurso revolucionario que, progresivamente, se ve abocado al orden de lo escatológico. Y debe tomarse aquí esta palabra en su más amplia extensión semántica, pues cubre el conjunto de referencias que dan a la secuencia toda su magnitud. Lo escatológico tiene que ver, sin duda, con lo relativo al cuerpo y a sus excrementos, pero, igualmente, con lo sagrado –y es por lo demás el cuerpo de alguien sagrado, el de la zarina, el que se encuentra aquí en juego. Y no sólo eso, pues lo escatológico nombra, igualmente, lo que tiene que ver con el origen y con el final. Y ese origen puede aludir al zar como el padre de todas las Rusias y a su esposa la zarina como la madre, como puede, igualmente, tratarse del origen y del final de la Historia: si el Apocalipsis es el texto escatológico por antonomasia, Octubre no se queda a la zaga: hace suya la tarea de hablar del final de la historia y del comienzo de una nueva edad de oro para los hombres.

Es en todo caso casi un niño el marinero que disfruta con esta indagación en la que, por lo demás, nos quiere partícipes mientras su mano, acariciadora, vuelve ahí:

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728



Y por cierto que lo escatológico expande su presencia, hasta casi asfixiar al marinerito: en la parte superior del plano, tras él, descubrimos ahora abierta la misteriosa caja negra (P8C). Es ahora evidente que lo que se encuentra en su interior es una cuña que el cineasta sólo decide hacer visible en el momento en el que el marinerito se abisma en la caricia del water de la zarina. De manera que el cuarto de baño para nada nos aleja del tema mayor de la secuencia, que no es otro que la cama de la zarina. Pues en él hemos encontrado sus sábanas sucias, su water y ese otro aparato excrementicio específicamente destinado a ser empleado en su interior.

Retornan entonces las soldados cautelosas pero decididas a disparar sobre sus enemigos.



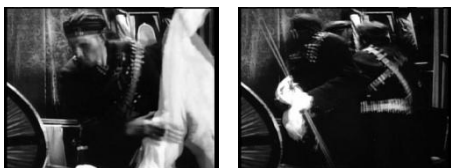
Es, no hay duda, justa su indignación, a la vez de mujeres y de guardianas de la zarina.

Y de nuevo se manifiesta la insistencia del cineasta en introducir un constante desconcierto. Pues el efecto de sus balas de las soldados no nos devuelve la imagen de aquellos sobre quienes disparan, sino esta otra:



Por un instante llegamos a creer que fuera esta mujer la que recibiera el disparo de sus compañeras. Más a continuación, de inmediato, la imagen nos sugiere más bien un arrobamiento cercano al éxtasis y que conduce al abrazo. Y uno que el cineasta filma con extrema delicadeza, tanto por lo que se refiere a la expresión de las mujeres, como por lo que tiene que ver con la elaboración compositiva del plano, a través de esas indeterminadas piezas blancas que rodean y enmarcan cuidadosamente el abrazo en el que ambas mujeres se funden.

Mientras, contra toda lógica, los marineros que parecen inmunes a las balas tan sólo, y con notable retraso, oyen los disparos y se aprestan al combate.



Pero, decididamente, algo falla en los tiempos de la secuencia. Pues, ¿cómo es posible que las mujeres soldado tengan tiempo para marcharse antes de que los soldados lleguen hasta ahí, a pesar de la extraña proximidad en la que se encontraban los unos de las otras?



No se trata, desde luego, un error de montaje. Por el contrario, el cineasta ha tenido buen cuidado en producir este efecto de inmediatez inverosímil. Y lo ha hecho a través de un uso notablemente calculado de la jarra que se hace visible en ambos planos constituyendo una referencia espacial absolutamente precisa del lugar por el que pasan ambos personajes en el momento de su salida –la soldado– o de su entrada –el marino– en cuadro.

Es posible reparar todavía en una prueba suplementaria del carácter premeditado, netamente calculado, de esta extraña articulación entre ambos plano. Pues en el segundo el cineasta se ha tomado la molestia de cambiar la ubicación de la jarra para hacerla netamente visible en cuadro. Es decir, la ha desplazado ligeramente hacia la izquierda, de manera que en el segundo plano ya no se encuentra en el centro de la coqueta como en el primero, sino en el lateral izquierdo de ésta.

Pero atendamos ahora a un aún más extraño salto de raccord que va a producirse.

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728



El marino mira en la dirección en la que ha huido la soldado, es decir, en dirección opuesta a la cama, que se encuentra en este momento tras él. Y, sin embargo, en el plano siguiente su posición es del todo diferente, como lo es también la de la cámara.



Y esto es lo curioso: aún cuando han cambiado ambas posiciones, se mantiene la misma angulación sobre el marino, produciéndose así un nuevo efecto desconcertante. Si su posición estática en ambos planos –agachado, con rostro perplejo, de frente a cámara– hace pensar en dos planos dotados de estricta contigüidad temporal, el cambio de decorado del fondo y el consiguiente cambio de posición de cámara obligan por el contrario a deducir la presencia, entre ambos planos consecutivos, de una pequeña elipsis en la que necesariamente ha debido cambiar de posición. Pero una elipsis mínima, pues el marino se encuentra en el mismo lugar, sólo que en dirección opuesta en cada uno de los planos: la jarra lo confirma.

Es como si un efecto mágico hubiera abducido al marino quien, de golpe, olvidara a las soldados a las que persigue para concentrarse absolutamente en lo que ahora tiene delante. O también: como si eso que ahora tiene delante hubiera provocado esa abducción. ¿Qué? Obviamente: la cama de la zarina. Pero ¿qué espera encontrar ahí, entre sus sábanas? Algo decisivo, sin duda.



El caso es que esa cama parece ahora convertida en el centro de todas las turbulencias. Hasta el extremo de que el acto del marinero de levantar sus sábanas nos es mostrado de nuevo, repetido, en el plano siguiente.



Si la primera se conforma como la prosecución, intensificada, de lo que ya vimos en el plano anterior del marino sacando las sábanas blancas del cesto de la ropa sucia –¿será el blanco es el color del crimen en Octubre?–, la segunda, en cambio, introduce un ángulo, una posición de cámara, que escapa del todo a la órbita del punto de vista del marinerero. La cama es ahora mostrada de manera muy próxima. La cámara –la enunciación, el cineasta, que no el marinerero– la observa desde muy cerca y desde muy baja altura –La correspondiente, por ejemplo, a la estatura de un niño–, fascinada por el brillo dorado de sus barrotes y, especialmente por esa esfera que la corona a la vez que ocupa el centro del cuadro.

19

Una suerte de ola gigante tiene lugar ahí. Un maremoto que hace desaparecer sus adornos para sólo hacer visible el caos de sus sábanas desordenadas..

Mas retornemos al marinerero, de cuyo punto de vista nos hemos visto apartados por un instante.



¿Qué pretende ahora encontrar debajo de la cama? ¿A quién dirige esos incesantes culatazos? Es probable que nuestro marinerero se haya vuelto loco.

Pero si desviamos ligeramente la mirada nos será dado reparar en el movimiento del fondo de la imagen hace patente que tras la cabecera de la cama no hay una pared, sino solo una tela, una suerte de gran cortina de la que cuelgan los iconos. ¿Por qué se mueve? No, desde luego, por los culatazos del marinerero que no podrían alcanzarla. Resulta obligado anotarlo: detrás de esa tela, justo detrás de la cabecera de la cama de la zarina, se encuentran las dos mujeres abrazadas.

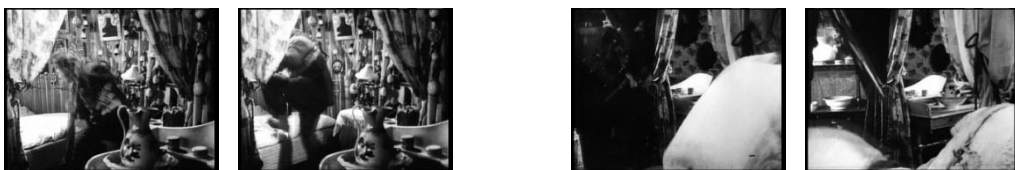
Y, por lo que se refiere a la locura del marinerero, su manifestación no ha hecho mas que comenzar. Sin dudarle dos veces, se sube de pie a la cama de la zarina como lo haría un niño Y, una vez ahí, golpea incesantemente la cama.

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

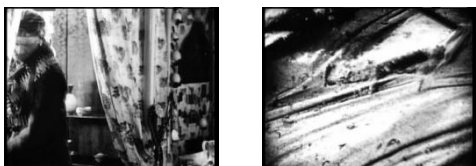
EISSN: 2341-0728



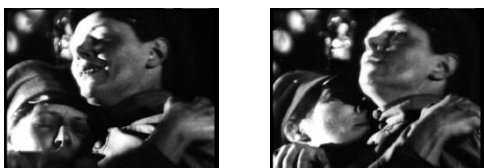
El absurdo alcanza, así, su máxima expresión. Pues, obviamente, si lo que se pretende es averiguar si hay algo escondido en un colchón, resulta mucho más fácil golpearlo de pie junto a él, bien asentado en el suelo. Nada tan absurdo como subirse a él para hacerlo: hay que inclinarse en exceso y uno arriesga caerse... ¿De que se trata, entonces? Podríamos recurrir a la metáfora revolucionario y formularlo así: el marinero salta sobre la cama como los soldados revolucionarios saltan sobre el palacio de invierno. Pues, por montaje paralelo, el blanco de las sábanas se prolonga en el blanco de las explosiones.



En cualquier caso la revolución alcanza su clímax al pie de la cama. Y ese clímax coincide con el momento en el que la bayoneta del marinero hiende y desgarrar el colchón de la zarina.



Entonces, un inesperado gemido impregna al palacio.



Pues este gran primer plano de mujer pone rostro, da semblante, a la vez visual y sonoro, a ese desgarrar. Y, en cierto modo, con toda exactitud: pues, recordémoslo, se encuentra justo detrás de la cabecera de la cama y sólo separada de ella una cortina que, a su vez, tiembla. Y sin embargo, tras esta imagen tan refinada que da semblante a la evidente

resonancia sexual de la secuencia, siguen otras no menos explícitamente sexuales, pero sí, en cambio, ausentes esta vez de todo refinamiento, a la vez grotescas y brutales:



El marinero, con su fusil erguido, penetrando al colchón. Y luego el colchón, como un cuerpo inmenso, monstruoso, penetrado y vivo que produce, en el rostro del marinero, un gesto de infinita perplejidad.



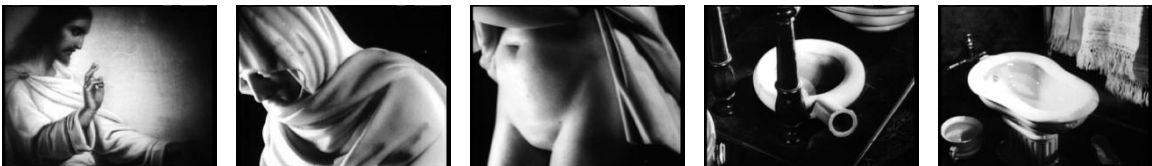
¿Pero no podría ser ésta la perplejidad misma del cineasta en el momento en que la revolución –la aniquilación del orden zarista: ese deseo que alimentaba el sentido tutor de su discurso– se realiza y, a la vez, muestra sus perfiles más inesperados? Pues, como la otra cara de esa realización, emerge inesperadamente un lado oscuro, una inesperada resonancia inconsciente –y, en su núcleo, cristaliza, contra todo lo previsible, el fantasma de la escena primaria.

Todo el universo simbólico del antiguo régimen comparece entonces, con sus santos y patriarcas, con su Dios crucificado y con su soberano el zar.



Pero resulta obligado contextualizar este encadenamiento de imágenes: tiene lugar precisamente cuando el marinero del Aurora –pues tal es el nombre del acorazado que, presente en el puerto de San Petersburgo bajo el control bolchevique, desempeñó, tanto él como sus marineros, un papel decisivo en la toma del Palacio de Invierno. Basta, pues, con oír el mínimo desplazamiento de significantes que la expresión sugiere: *el marinero del Aurora* es casi lo mismo que decir, *el marinero de la aurora*.

Y bien: la serie de imágenes se ha desencadenado cuando el marinero de la aurora sostenía el colchón de la zarina atravesado por su erguida, inapelable bayoneta y cuando ese colchón se movía como un inmenso ser vivo. Lo que encuentra su continuación en la bendición de Dios que recae sobre una mujer que parece recibirla castamente, aún cuando la panorámica descendente que entonces traza la cámara conduce a descubrirnos su vientre desnudo como el objeto directo de esa bendición.



Lo que prosigue de inmediato en la imaginería más grotesca del acto sexual. Pues entre dos referencias directas, explícitas, al sexo femenino, se introduce otra en la que la coyunda sexual se manifiesta, a través de ese peregrino orinal diseñado, todo parece indicarlo, para uso de varones.

Se trata, pues, de designar lo que la imagen que entonces llega esconde:



Pero también de designar lo que eso escondido produce:



He aquí, pues, el elemento que faltaba en esa habitación que es la de la. Ha habido ahí, todo el tiempo, ese tercer elemento que constituye el contracampo de la escena primordial: aquel que es, a la vez, su producto y su espectador: el hijo.

¿Pensará el lector que nuestro análisis conduce demasiado lejos? Responderemos, por nuestra parte, que no hemos hecho otra cosa que tomar las imágenes al pie de la letra. Todo está ahí escrito, en el texto mismo. Pero como lo que está escrito al pie de la letra es el contenido mismo del inconsciente, no es extraño que también la conciencia del lector manifieste su resistencia. De manera que, para sortearla, ofreceremos alguna pruebas suplementarias, aún cuando ello nos obligue a completar el análisis con imágenes externas al texto. Pero imágenes, en cualquier caso, directamente pertenecientes a su contexto.

Atendamos, por ejemplo, a la semejanza entre estas dos imágenes. El pequeño cabezón de la segunda fotografía es Eisenstein, en 1900, rodeado de sus padres.



¿Repararía alguna vez Eisenstein en tal semejanza? Hay buenos motivos para pensar que sí. Así, por ejemplo, esta otra célebre fotografía que el cineasta se hizo tomar mientras rodaba Octubre:



En ella ocupa el lugar que el zarevich Alexis habría llegado a ocupar si la revolución no se hubiera producido. Y se trata de una fotografía que, en cierto modo, forma parte del film mismo, pues encuentra su eco en imágenes que forman parte de su tejido:

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728



Son, desde luego, imágenes de la revolución triunfante que aparecerán en el film muy poco después de la escena del dormitorio de la zarina. Y es que, como ya hemos señalado, latía ahí la presencia de un niño.

Pero hay otro dato que fortalece la hipótesis de la identificación de Eisenstein con el zarevich. Los padres del cineasta se divorciaron cuando éste tenía 12 años. Y prácticamente esa misma edad –acababa de cumplir los 13– tenía Alexis Romanov cuando se desarrollaron los acontecimientos que narra el film. Para Eisenstein, ese divorcio tuvo efectos no sólo traumáticos, sino paralizantes. Así los describe él mismo en su texto autobiográfico *El niño de Riga* (1946), aún cuando no haga en él referencia explícita alguna a ese divorcio.

"No un muchacho,

"ni un chico

"sino precisamente un niño.

"Un niño de doce años.

"Obediente, bien educado. Un niño que hace reverencias."

"..."

"Eso fui a los doce años de edad.

"Seguí siéndolo hasta tener canas."

Es un hecho, en cualquier caso, que a los 12 años sólo una cosa relevante sucedió en la vida del futuro cineasta: ese divorcio que el mismo describe en otro texto autobiográfico: *"The knot that binds"*, capítulo sobre el *"divorce of pop and mom"*, 1946:

"Fui un nudo que no logró unir y retener a una familia dividida,

a los padres que se divorciaban.

En realidad, a nadie le importa que mis padres se divorcieran en 1909."

SEMIOSFERA

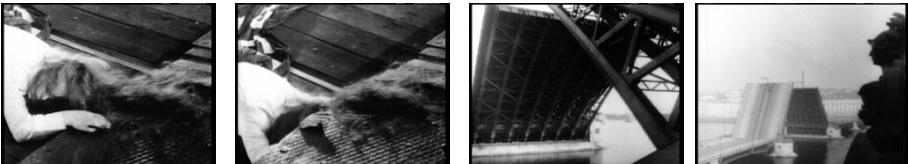
Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

El comienzo del texto parece contradecir irónicamente su título, pues éste habla de un *nudo que une*. Mas no hay realmente contradicción, pues *binds* puede ser traducido también por *atasco*. Y de hecho el tema del texto es, precisamente, el *nudo* que *atascó* a Eisenstein para siempre en los 12 años. Pero lo más notable es que, en lo que sigue, este breve texto manifiesta una conexión directa con la imaginería de *Octubre*.

Y desde su comienzo mismo. ¿Pues acaso la célebre secuencia de la apertura del gran puente que divide en dos la ciudad de San Petersburgo no nos ofrece la más expresiva metáfora del desgarro provocado por ese divorcio?



“Mi cuarto estaba junto a la habitación de mis padres.

Durante noches enteras se escuchaban allí las más violentas discusiones.”



“Cuantas veces en las noches yo me escapaba descalzo al cuarto de la institutriz para dormirme metiendo la cabeza bajo la almohada.”



“En otras épocas cada uno de mis progenitores consideraba su deber abrirme los ojos a la conducta del otro.

Mi mamá gritaba que mi padre era un ladrón,



mi papa gritaba que mi madre era una mujer pública.”



De hecho, secuencias enteras del film que resultaban casi incomprensibles a pesar de ser, en sí mismas, extrañamente pregnantes, poderosamente atractivas, encuentran, a la luz de este texto, su sentido más preciso.

“Recuerdo, como si acabara de suceder, cómo mamá, con una linda blusa de seda a cuadros rojos y verdes, histérica, atravesó corriendo el apartamento para lanzarse por el hueco de la escalera.”



“Después hubo una serie de días en que me llevaban a pasear por la ciudad desde muy temprano.”



Muy temprano, paseando por la ciudad de San Petersburgo y, por qué no, vestido de marinero.

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

“Después mamá, llorosa, se despedía de mí.



Después mamá se fue.

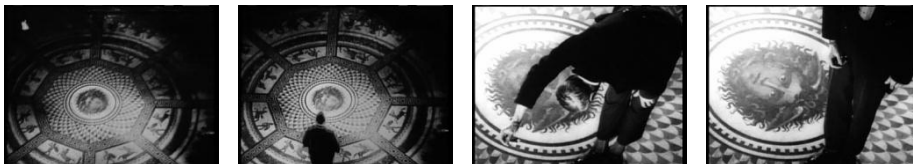
Después llegaron los de la mudanza.

Después se llevaron los muebles. (Los muebles habían sido la dote de mamá).

Las habitaciones se volvieron inmensamente grandes y absolutamente vacías.”



Y, en el centro de ese vacío, podríamos añadir, reinaba, precisamente, la sombra más oscura de esa diosa.



Hay, por lo demás, un rasgo que Eisenstein hubo de compartir con el zarevich Alexis Romanov, por más que éste fuera 6 años mayor que él:



Es evidente la diferencia Sin duda, el zarevich es mucho más guapo –por lo demás, Eisenstein siempre se vio a sí mismo cabezón, pequeño y patético, de ahí su identificación con los payasos y su gusto por hacer payasadas. Pero eso no deja de apoyar la idea de una identificación opuesta, esta vez idealizada, con el zarevich.

SEMIOSFERA

Segunda época. Enero 2015. N°3

www.uc3m.es/semiosfera

EISSN: 2341-0728

Y por cierto que cuando se sentó en el sillón del trono, no le llegaban los pies al suelo, como tampoco le llegaban a ese otro chaval de 12 años, Ivan, más tarde El Terrible, que, también él, hubo de perder a su madre a esa misma edad:



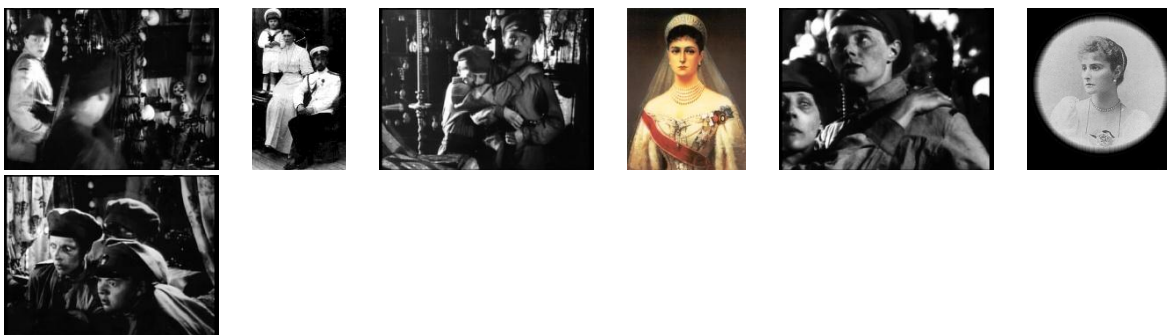
Pero en lo que debemos reparar ahora es en que en estas dos fotografías Eisenstein y Alexis están vestidos igual. Y no de cualquier forma sino, muy precisamente de marineros. De hecho era normal que el zarevich, a esa edad, vistiera habitualmente de marinero. Podemos así verlo rodeado, y seguramente querido, por sus cuatro hermanas mayores.



No puede sernos indiferente que fueran cuatro sus hermanas, esas hermanas que, más tarde, prisioneras ya de la Revolución, llegaron a poseer este otro aspecto, en parte motivado por la enfermedad que les obligó a renunciar a sus cabellos:



Se nos descubren entonces sorprendentemente próximas a las cuatro soldados que guardan el dormitorio de la zarina en Octubre. ¿Por qué habría entonces de sorprendernos el parecido físico entre la mujer escogida para poner en escena ese gesto de dolor y de goce que se encuentra en el núcleo de la escena que venimos analizando y la propia zarina, la madre del heredero Alexis?



Rasgos semejantes, semejante figura... Todo nos invita a introducir a la madre del propio cineasta en esta misma serie, aún cuando, lamentablemente, sólo dispongamos de una foto en la que todavía era demasiado joven.



Pero volvamos al joven marinero. Estas fotografías lo muestran ahora a sus 12 años, al borde de la revolución.

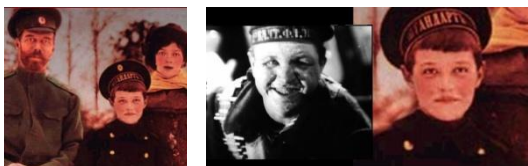


Abrazado a su madre, querido por ella –la encarnación, pues, del deseo del Eisenstein de doce años: recuperar a su madre, no ser abandonado por ella. Y bien, todo se congeló para Eisenstein, como el mismo confiesa, a sus 12 años. E igualmente, pero de otra manera, todo se congeló para el zarevich nada más cumplir 13 años, con la llegada de la revolución y, poco después, de una sórdida muerte.

Y bien, todo invita a poner a nuestros niños marineros en relación con los marineros del film:



Sólo el color del uniforme frena la relación. Pero incluso en esto la figura del zarevich se nos descubre como el nexo entre el Eisenstein de 12 años y los marineros de *Octubre*:



Cobra ahora todo su más coherente sentido aquella imagen que, en su momento, pudo parecernos absurda:



Subir a la cama de la zarina, a la vez poseerla y vengarse de ella por haberle abandonado. A la vez castigarla y hacerla gozar:



El marino, entonces, nos mira a los ojos y escupe.



Ahora sí se ha convertido en un titán: las plumas del colchón abierto de la zarina se convierten en un vendaval que todo lo invade, como las masas invaden el palacio de invierno.



Un vendaval que parece hacer desaparecer todos los vestigios del antiguo régimen, pero también uno que da su máximo fulgor a esa cama, como si el fantasma hubiera retornado a ella, definitivamente.

NOTAS

(*) Este texto es parte del seminario impartido en la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 2006/2007. Una versión completa del mismo puede encontrarse en www.gonzálezrequena.com