



Montaje y polifonía:
Iván el terrible, análisis intertextual

Roberto Aguirre Fernández de Lara
Universidad Iberoamericana Puebla
México

Introducción.

Desde hace mucho tiempo, el trabajo del cineasta ruso Sergei Mijailovich Eisenstein me ha llamado la atención, toda vez que se inscribe entre los creadores cuyo sentido estético cree en la imagen como un esteticismo, a la manera de un fin en sí mismo. Propondré el análisis intertextual en razón del concepto de montaje, dada la relevancia del cineasta ruso en la evolución de dicha noción y en la estética cinematográfica. Conviene justificar, tan solo en una cita, la importancia de Eisenstein:

Como director cinematográfico, la contribución de Eisenstein al desarrollo del cine es tan peculiar como la de otros directores como David Wark Griffith, Charles Chaplin, Robert Flaherty o René Clair. Pero Eisenstein no fue sólo un director cinematográfico. Fue un hombre de ciencia, que investigaba las raíces de la expresión artística. Esto le llevó a desarrollar un cuerpo de teorías relativas al proceso creador y a la estética del cine [...]

Sin embargo, y debido a que gran parte de su investigación y de su obra teórica está aún inédita, es difícil situar con precisión a Eisenstein en la perspectiva de la breve historia del medio expresivo que eligió. Cuando se reúna toda su obra inédita, es posible que la posteridad sitúe al Eisenstein científico y filósofo a la misma o a superior altura que al Eisenstein director de cine. En verdad, podrá ser reconocido ampliamente como un genio universal (Seton, 1986: 17).

Al revisar la cinta *Iván el terrible* y *El acorazado Potemkin* encontré un conjunto discutible de relaciones intratextuales, pero a la vez tuve la impresión de que la posibilidad de comparar la presencia de recursos y relaciones de intratextualidad en ambas requería de mi parte un conocimiento mayor de la noción de montaje, pues, al menos en Eisenstein, dicho concepto me resultó, y eso argumentaré aquí, muy sugerente en términos de polifonía y heteroglosia.

Dada la anterior intuición sobre las nociones de montaje y polifonía, me enfoqué en la cinta *Iván el terrible*. Así, en este trabajo propondré una reflexión sobre las nociones de polifonía y montaje, y sus autores, Bajtin y Eisenstein, respectivamente. Para tal reflexión no es casual que la actividad de ambos se haya desempeñado tras la revolución rusa. Posterior a ello presentaré algunas reflexiones sobre el cine soviético; sobre relaciones intertextuales de carácter general a la cinta en cuestión, y un análisis más específico o localizado en un fragmento de la obra.

No pretendo agotar todas las posibilidades, discutiré tan solo algunas en función del interés expuesto. Brevemente, me parece pertinente considerar que en la noción bajtiniana hay un poder explicativo más profundo del lenguaje en comparación con los acercamientos de Kristeva y otros autores franceses; asimismo, las nociones de transducción y el principio del tercer texto, expuesto en un ensayo de Iampolsky (1996), ofrecen un fértil poder

explicativo de los aspectos pragmáticos y semióticos de la producción de sentido como ámbito donde es posible revelar relaciones intertextuales.

Montaje y polifonía: Eisenstein y Bajtin.

Mijail Bajtin (1895-1975) es un autor ruso de importante relevancia en el ámbito de la teoría literaria; sin embargo no empezó a ser conocido en Occidente hasta la década de los sesenta, en que se reedita su trabajo sobre Dostoievsky (1963) y Julia Kristeva y Tzvetan Todorov aprovechan sus doctrinas y las propalan por Europa. En esta sección quiero exponer muy sintéticamente las nociones de polifonía, según Bajtin, y la de montaje, según Eisenstein, y argumentaré que comparten una estética, es decir, una comprensión de los fenómenos de significación como construcción en múltiples perspectivas, basadas en la variedad y la diferencia.

Por “polifonía” entenderemos que ninguna voz puede despojarse de las voces que la constituyen; las voces de los otros, las voces de la alteridad, esas otras voces son la condición de cada voz, de cada palabra. Con Bajtin, la otredad está en la misma esfera del sujeto, de su yo.¹

Bajtin y su círculo inducen a interrogaciones críticas sobre la responsabilidad, la colectividad, la otredad, la diferencia, la marginación, la emancipación y la liberación sociales. De modo general, sus planteamientos sobre el acto interpretativo y la comprensión dialógica significan aportaciones fundamentales en la epistemología y la cultura que merecen tomarse en cuenta (Martínez, 2001: 53).

Martínez (2001), en referencia a un artículo de Iris M. Zavala (1989), reduce a tres los supuestos sobre los que a su juicio se asienta el pensamiento de Bajtin: (a) una filosofía del lenguaje asentada en la comunicación social, en el acto comunicativo que intercambia y transforma voces, (b) la orientación social del lenguaje es rasgo constitutivo también del discurso literario, (c) la narrativa es esencialmente dialógica o polifónica, pues refracta la mencionada orientación social del enunciado, la polifonía del lenguaje.

Sugiero destacar el punto “c” para la reflexión, sin dejar de considerar los tres postulados propuestos por Zavala como un conjunto. Propongo seguir la reflexión con la idea del montaje como construcción u organización de la trama a través de operaciones de selección, combinación y empalme. Visto así, el montaje como principio tiene en la polifonía un rasgo de su capacidad organizadora y constructora de sentido. Para apoyar lo anterior, destaco algunas palabras de Eisenstein en torno a la polémica que se desató respecto al montaje en la cinematografía soviética.

[...] lo que necesitamos no es una crítica individual de esas películas, sino ante todo un esfuerzo organizado para restaurar el ejercicio del

montaje [...] Ello se impone ya que nuestras películas se enfrentan con la tarea de presentar no sólo una narración lógicamente coordinada, sino con el máximo de emoción y poder estimulante (Eisenstein, 1974: 15).

En otro nivel, relacionado más con la plurivocidad en la formación de palabras el cineasta señala:

Esos efectos cómicos se consiguen por la percepción simultánea del nuevo resultado y de sus partes independientes. Son innumerables los ejemplos de tal clase de ingenio. Citaré aquí sólo tres que pueden hallarse en Freud:

La malicia europea transformó en “Cleopoldo” el verdadero nombre - Leopoldo- de un alto personaje, de quien se murmuraba que tenía íntimas relaciones con una bella dama llamada Cleo. [...]

En consecuencia, no es nada raro que el público realice una inferencia definitiva de la yuxtaposición de dos trozos de película juntos (Eisenstein, 1974: 17).

En la misma cita, el autor pone en relación la perspectiva de la lectura y establece que la inferencia y el proceso de yuxtaposición que se hacen en torno a la formación de palabras se realizan también en la cinematografía. El carácter polifónico del montaje implica entender entonces que cada pieza o fragmento en una cinta no existe ya como algo irrelacionado, sino como una representación particular del tema, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad general de la que ha participado cada uno y que los organiza en un todo. A saber, en que la imagen generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador experimenta el tema.

Incluso, en una tipología que Eisenstein elabora sobre distintos tipos de montaje² establece uno que denomina como polifónico. Al respecto señala que:

Para hacerlo, tendremos que extraer de nuestra experiencia del cine mudo un ejemplo de montaje polifónico, donde una toma se une con otra no meramente por una indicación de movimiento, valores de iluminación, una pausa en la exposición del argumento, o por algo semejante, sino por un avance simultáneo de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales mantiene un curso de composición independiente y contribuye al curso total de composición de la serie (Eisenstein, 1974: 60).

En resumen, Bajtin reconoce que en el lenguaje una voz es tal en tanto está constituida y proyecta hacia otras voces, es decir, que es en tal condición donde encuentra su posibilidad de significar y producir sentido. He querido aquí discutir que Eisenstein comparte este principio respecto al lenguaje articulado, como lo muestra el ejemplo de Cleopoldo; pero para la estética

del cine me parece más relevante destacar que Eisenstein comparte tal principio en lo que en sus reflexiones ha denominado como yuxtaposición, entendida como un proceso. Tal proceso tiene para el mismo autor la condición de fragmentos,³ incluso dentro de otros fragmentos, susceptibles de ser sometidos a tal operación para significar. A su vez, estos fragmentos se refieren a distintos soportes sýgnicos como la iluminación, la escenografía, la perspectiva de la toma, el color y el sonido. De modo más elemental, el movimiento. Es decir, la yuxtaposición de movimiento por parte del creador como por parte del espectador.

Desde esta perspectiva, Eisenstein llega a establecer entonces que una obra de arte concebida dinámicamente consiste en un proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador. Para Eisenstein, la realidad tiene sentido en la lectura que de ella se hace concibiendo al cine como un instrumento para dar un juicio sobre la realidad. El ruso tiene claro al cine como un discurso articulado y su reflexión es en este sentido importante para la búsqueda de relaciones de intertextualidad.

Me parece que vale la pena plantear la polifonía en el cine como condición o potencial de sentido y significación del movimiento sobre el cual se realizan operaciones que en dicho ámbito y en perspectivas como la del cineasta ruso se han denominado “montaje”.

El cine soviético.

En la perspectiva de Eisenstein, y hasta cierto punto del cine soviético, se considera el montaje un elemento dinámico y recibe una valoración muy fuerte. Haré eco de algunas consideraciones sobre el cine soviético, es decir, el cine que se empezó a realizar tras el triunfo de la revolución rusa y la articulación de la Unión Soviética.

Casi siempre la perspectiva (para abordar el cine soviético) es tendenciosa y superficial, ya sea ésta apologética, detractora o pretendidamente objetiva. En este último caso ésta es deformada al ser mostrada a través del prisma del cine burgués, o sea, partiendo del supuesto de que la producción industrial, las convenciones narrativas que ha adoptado, su escala de valores sociales, morales, éticos, estéticos y su condición de espectáculo constituyen la esencia misma del llamado “séptimo arte” o “arte cinematográfico”, y que la transgresión de estas reglas anula, automáticamente, su validez (Rapisardi, 1977: 7).

El nacimiento del cine soviético puede considerarse un movimiento de ruptura en el frente cultural y en el industrial con relación al cine ruso. Dicha industria y sus autores se opusieron al Decreto de nacionalización, hasta que en enero de 1918 se anunció el boicot contra las empresas requisadas. Salvo raras excepciones el cine soviético fue creado por hombres ajenos a la industria o a la *intelligentzia*, agentes del poder político ruso que subestimaban el levantamiento bolchevique. Es el caso de Sergei Mijailovich

Eisenstein (Riga, 1898), quien fue estudiante de ingeniería y arquitectura y soldado del Ejército Rojo. Después de ello, ingresó al teatro Proletkult como escenógrafo, adaptador y ayudante de dirección. En él realizó y promovió el teatro circense, que, a diferencia del teatro y la estética del mismo en otras naciones, encontraba en el circo un referente importante en términos intertextuales, pues extrajo de él prácticas acrobáticas, sentidos estéticos y formas de significación y parodiar.

Según Rapisarda, el cine soviético fue por tanto una empresa apasionada y apasionante de un grupo de marxistas, neófitos, que se impusieron como meta la consecución de un cine socialista. Así lo demuestra la diversidad de teorías que desarrollaron las diferentes escuelas que crearon y la diversidad de fuentes culturales en que se inspiraron, en ocasiones diametralmente opuestas entre sí. En muchos casos, el esfuerzo de estos cineastas, como de directores de teatro, fue encontrar una estética distinta a la predominante en su época en los países europeos occidentales o llevar al cine o al teatro otras obras desde una perspectiva propagandística e ideológica. Para ello recurrieron a la producción y puesta en escena de obras realizadas en otro momento desde la perspectiva estética que ponían en cuestión. No ahondaré en el carácter de la denominada estética burguesa ni en la que estos autores soviéticos pretendieron realizar, solo diré que este propósito y método, por llamarlo de un modo, compartido de búsqueda de una estética propia relacionada a una perspectiva propagandística e ideológica nos ofrece una enorme riqueza para análisis intertextuales.

Por citar algunos ejemplos, Eisenstein dirigió el *Acorazado Potemkin*, que narra la rebelión de la tripulación de un acorazado y la posterior querrela en el barco y el puerto de Odessa, sucedida en 1905; *¡Que viva México!*, una serie de leyendas, tradiciones y costumbres mexicanas; *Alejandro Nevsky*, sobre la vida del príncipe ruso que encabezó el combate contra la invasión de los Caballeros Teutones en 1242. Incluso, entre sus proyectos inconclusos se cuenta un intento de llevar al cine *El Capital*, de Carlos Marx, y obras como *Una tragedia americana*, novela de Theodore Dreiser, una comedia teatral de Moss Hart y George S. Kaufmann y el *Ulises*, de James Joyce.

Iván el Terrible

Seton señala que mientras Eisenstein trabajaba en *La Walkiria*,⁴ la guerra rugía en Occidente. En la Unión Soviética continuaba la tendencia hacia un renacimiento de la conciencia nacional. En términos generales, dada la circunstancia bélica, los filmes históricos abundaron en las agencias soviéticas de producción para 1940 y 1941. De acuerdo con esta tendencia, la Mosfilm, agencia soviética que había producido *Alejandro Nevsky*, decidió producir un filme sobre *Iván el Terrible*. Eisenstein fue designado para dirigirlo. La cinta figuraba en la agenda de producción de Mosfilm antes de que los alemanes se volcaran hacia el Este para atacar a la Unión Soviética, en junio de 1941.

Desde el principio, esta película estuvo concebida como una obra monumental. Incluso, Eisenstein llegó a considerar una producción de tres partes y en 1933 había realizado ya una amplia investigación sobre la historia de Moscú que involucraba al personaje; además, en su niñez, realizó frecuentes lecturas sobre el mismo. Es importante decir que debido a la invasión alemana, a partir de 1941 la cinta se produjo durante cinco años en un sitio denominado Alma Ata, en el Asia central, tan distante de Moscú como la distancia entre Madrid y Berlín.

En un nivel, la cinta es un retrato del zar Iván IV, también conocido como Iván Grozny, Iván Vasilievich o Iván el terrible (1530-1584). La narración se centra en su lucha contra los señores feudales rusos de la época (boyardos), pues le impedían obtener la unidad de Rusia. El guión es original de Eisenstein. Fotografía, Eduard Tisse (exteriores) y Andrei Moskvín (interiores). Escenografía, Issak Shpinel. Música, Sergei Prokofiev. Actuaciones de: Nikolai Cherkasov, Ludmila Tselikovskaya, Serafina Birman, Pavel Kadochnikov, Mijail Nazvanov, Andrei Abrikosov, Vsevolod Pudovkin.

Quisiera usar este apartado para señalar algunos aspectos de carácter general, que pueden llegar a proyectar relaciones intertextuales, que en otros análisis de la cinta han sido sugeridos, pero que en éste me parecen carentes de pertinencia porque para establecer la relación se requiere un margen de especulación sobre los propósitos del autor que no es admisible a la perspectiva y a los criterios corrientes de los análisis intertextuales, que exigen alguna especie de marcas.

Seton sugiere que en su papel histórico la cinta *Iván el terrible* ha permitido a algunos comparar al zar ruso con José Stalin. Incluso, en otra perspectiva, la misma autora sugiere una identidad entre Eisenstein e Iván Vasilievich, pues a su juicio el cineasta se dedicó más a proyectar sus batallas personales en la figura del ex gobernante y en la cinta en general. En su argumentación, discute que el cineasta llegó a minimizar a algunos personajes respecto a las versiones históricas. La autora recurre a testimonios u opiniones de Grigori Alexandrov, quien fuera uno de los más importantes colaboradores del cineasta. Para Seton, el paralelo personal involucra muchos niveles, destacando los referentes a la religión, a la relación con las mujeres y a la infancia del cineasta.

No veo pertinente discutir esto más ampliamente, me parece que en ello entramos en una disquisición en la cual cualquier interpretación es válida en la medida en que casi ninguna hipótesis es posible de confirmar, pero tampoco de refutar.

Dentro del conjunto de acercamientos teórico/críticos a la intertextualidad, en el ámbito francés, el acercamiento elaborado por Genette me resulta aquí el más pertinente por dos razones. Primero, porque con la noción de transtextualidad parece tratar de dar cuenta de un fenómeno más amplio y dinámico de mejor manera que sus coterráneos, y segundo, porque las

variedades que el autor cobija bajo el título de transtextualidad parecen abarcar y describir de forma pertinente los puntos y aspectos aquí destacados.

En su obra *Palimpsestos* (1989), el francés define transtextualidad como trascendencia textual del texto, indicando cinco tipos de relaciones intertextuales: la intertextualidad, entendida como relación de copresencia entre dos o más textos. A su vez, sus variedades están en la cita, el plagio y la alusión; la paratextualidad, entendida como la relación de un texto con lo que denomina paratexto, es decir, un texto que lo anuncia y lo resume, esté antes o después. Es el caso de los títulos, subtítulos, prólogos, etc. Otro grupo de relaciones, la metatextualidad, entendida como una relación de un texto con otros que hablan de él; la hipertextualidad, que es propuesta como una relación que une un texto B a un texto anterior A. Esta última variedad parece un poco confusa, pues de algún modo las otras variedades suponen la relación entre un texto y uno previo a él. La diferencia parece estar en el carácter o propósito, si tal palabra cabe, de las relaciones intertextuales en la hipertextualidad. Entre sus posibilidades se descarta la crítica y el comentario. El autor propone aquí una relación de derivación, de desprendimiento, con distintas posibilidades de autonomía. Es decir, a diferencia de la metatextualidad y la paratextualidad, el texto B parece ser, de algún modo más independiente, más ajeno, aunque llegase a evocar al texto previo.

En la hipertextualidad Genette busca apoyarse en lo que denomina transformación para distinguir esta variedad e incluye la imitación como relación hipertextual. Finalmente, la architextualidad es propuesta como conjunto de categorías generales o trascendentes de la que depende todo el discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc). Esta relación es muda.

A mi juicio, al visitar el trabajo del francés, no hay que perder de vista que los textos son manojos de relaciones intertextuales, en ellos se dan y se construyen con distintos procesos. Por otro lado, la transformación es un proceso común a todas las relaciones intertextuales, pero al parecer este propósito puede establecer rutas diversas. Una última variedad que el trabajo de Genette no elabora y que aquí será tomada en cuenta es la noción de intratextualidad⁵, que se refiere a las relaciones o al proceso intertextual cuando opera sobre textos del mismo autor.

Relaciones globales de intertextualidad

El Greco en secuencia

Quizá la escena que más me atrajo a establecer una relación entre la obra pictórica de El Greco y la cinta en cuestión es el perfil de Iván Vasilievich en la secuencia de la llegada de los moscovitas al barrio de Alexander Sloboda para pedirle que regrese a Moscú tras su autoexilio. En este punto quisiera discutir relaciones de architextualidad porque un conjunto de perspectivas de

construcción de la imagen (exageración y multiplicidad de perspectivas) desarrolladas por El Greco en su obra pictórica son compartidas en el cine por Eisenstein. Es pues una relación muda que lleva los desarrollos de un ámbito artístico a otro, de las posibilidades semióticas de uno a la de otro, muy en consonancia con la suposición de una analogía entre los procesos formales de la película y el funcionamiento del pensamiento humano, supuesto con el que trabaja el cineasta ruso.

A continuación explicaré con más detalle tales relaciones. En su libro *El sentido del cine* Eisenstein pone atención a la perspectiva artística de El Greco en una pintura sobre la ciudad de Toledo⁶. El cineasta señala que El Greco salta hacia atrás y hacia adelante violentamente en dicha obra, fijando en la misma tela detalles de una ciudad, vista desde varios puntos exteriores, pero también desde varias calles, callejuelas y plazas. Las proporciones realistas han sido alteradas y mientras una parte de la ciudad es mostrada desde una dirección, un detalle de la misma ciudad es exhibida desde la dirección exactamente opuesta. El ejercicio de establecer múltiples puntos de vista exteriores e interiores, así como la exageración son comunes a la filmografía de Eisenstein y a la cinta en cuestión.

La afirmación del cineasta ruso es bastante radical: “Por eso es que insisto en incluir a El Greco entre los precursores del montaje fílmico...”(Eisenstein, 1974: 80). Incluso, como mención, señalaré que Eisenstein establece que el pintor español conocía la música popular española y que la obra de dicho pintor y el denominado *cante jondo*⁷ comparten el mismo espíritu, argumentando así otro nivel de relaciones intertextuales que podría ser explicado con el principio del tercer texto que Lampolsky pone a discusión.

La multiplicidad de perspectivas y la exageración son elementos del montaje, de modo que afectan a la iluminación, a la actuación, a la escenografía, en suma, a toda la imagen, a todo el texto. La siguiente cita me parece ilustrativa:

Por muchos días tendremos que bregar con la ropa [explicó Eisenstein], cortándola y dándole forma, tratando de captar el ritmo de los pliegues, que repercuten repentinamente sobre mí cuando cierro los ojos sobre un pedazo de brocado y alcanzo a ver una procesión de boyardos, que envueltos en gruesas túnicas se deslizan [...]

Aquí es analizada la característica posición de los dedos y las manos en los cuadros del Greco (Seton, 1986: 406).

Los gestos del teatro kabuki

Seton señala que cuando se proyectó la cinta en enero de 1945 causó opiniones encontradas, de modo que algunos se preguntaban si el cineasta pretendía hacer una ópera o una obra patriótica épica. Hay dos elementos de la actuación a destacar: el carácter estilizado de los movimientos que acompañaban la exageración de los actores y la formalidad del maquillaje.

Todo aparece aumentado y engrandecido, incluso me parece que la alusión a El Greco se combina con dicho esfuerzo y en términos de nuestro análisis atribuyo también relaciones de architextualidad, como en el caso de El Greco, de modo que no lo argumentaré más.

Antes de ver más en detalle el teatro kabuki, es importante decir que la exageración y la multiplicidad de perspectivas actúan sobre todo el montaje y por tanto sobre toda la imagen. De este modo, la exageración a nivel de actuación es correlativa a la exageración del vestuario, de la iluminación,⁸ de la escenografía, de los gestos,⁹ etc. En esta otra línea hay relaciones intertextuales si asumimos cada uno de los aspectos anteriores como subtextos, de algún modo se anuncian entre ellos y se apoyan en la creación de un sentido. A saber, la construcción de una esfera y un carácter místico, misterioso, que evoca a la tragedia griega.¹⁰

No distinguiré con detalle esas relaciones intertextuales entre los que antes denominé subtextos. De manera intuitiva diré que funcionan como relaciones de paratextualidad y metatextualidad. Por su parte, la evocación de la tragedia griega como evocación del teatro la hago notar en cuanto las relaciones architextuales que encierra y que ya argumenté para el teatro kabuki y El Greco.

El kabuki es un teatro popular japonés rico en la mezcla de realismo y formalismo. Eisenstein se reconoce como realista. Otro rasgo es la espectacularidad y la exageración de gestos y vestuario. En este conjunto de relaciones architextuales, en la manera como Genette la entiende, el mismo cineasta reconoce a la Comedia dell'arte. Uno de sus rasgos son la improvisación de payasadas y travesuras, graciosadas y una trama escabrosa.

La niñez de Iván Valisevich como prólogo

La segunda parte de la cinta, conocida en español como *La conjura de los boyardos* inicia, al igual que la primera, con la coronación de Iván Vasilievich como zar de Rusia. En esta segunda parte, el cineasta hace cita de una toma de la corona, el casco de Monomakh,¹¹ en la secuencia de la coronación de Iván IV en la catedral Uspensky. Después de dicha secuencia, Eisenstein introdujo una secuencia sobre la memoria de la infancia de Iván, a manera de prólogo.

Antes de tratar dicho fragmento, señalaré para él relaciones paratextuales ya que la secuencia de la infancia anuncia o resume las disputas de Iván IV con los boyardos, la pérdida de una mujer querida por él a manos de ellos (en la niñez su mamá y en la edad adulta su pareja), la creciente pérdida de timidez ante los boyardos y la constante presencia del fresco del ángel enojado, apocalíptico,¹² pisoteando el universo, por encima de su trono. Este fresco será enfocado en todos los fragmentos con escenas en el salón de recepciones.

Dicha secuencia es, en términos generales, la siguiente:

En la oscuridad un foco de luz muestra a un niño de ocho años, encogiéndose temerosamente en un rincón. Primer plano: el rostro asustado del niño. Fuera de cuadro: el grito frenético de una mujer.

El niño está en el suelo. Sobre él pasa la sombra de gente que lleva cirios...¹³

Repentinamente una puerta se abre y aparece la madre del niño muriéndose envenenada por los boyardos. La madre advierte al niño tener cuidado de los boyardos. La madre muere a manos del boyardo Shuisky.

Otra secuencia. El salón de recepciones. Sobre el trono hay un fresco: un ángel enojado, apocalíptico, cuyos pies pisotean el universo.

Desde la puerta al extremo del salón hasta el trono principal, rodeado por su corte, avanza el niño Iván. Tiene trece años. Entre su vestimenta tiene un masivo collar dorado.

Hay miedo en sus ojos y camina tímidamente.

Poco a poco empieza a abandonar su timidez. El boyardo Shuisky no le deja hablar, habla por él. La toma se va a las piernas de Iván, que cuelgan inermes desde el trono. Se balancean sin tocar el suelo.

La secuencia cambia, el niño regresa a sus habitaciones, se quita el collar y las ropas. Sus doncellas y su niñera le ayudan a desvestirse. Entran los boyardos, exigiendo a Iván hacer acuerdos con la Liga Hanseática y con los livonianos. La niñera continúa su canción.

Iván enfrenta a los boyardos y los acusa de ver sólo por ellos. El boyardo Shuisky se enfrenta con él, lo amenaza con una pesada vara de hierro. El niño ordena que se lleven al boyardo, sucediendo así algo inesperado.

La toma se ve al niño y a su susto tras ordenar la detención del boyardo (quien de modo un tanto accidental será ejecutado por el guardia). Coloca la cabeza sobre la cama de su madre, donde antes el boyardo había puesto sus pies. El niño retrocede y pierde la timidez otra vez, a punto de afirmar: “gobernaré sólo. Sin los boyardos!”

En el análisis de este fragmento he hecho de lado una revisión interna del mismo y he puesto algunos comentarios al nivel de notas. Aunque el fragmento está formado por distintas secuencias, la propuesta es, como sugiere Seton, que como conjunto funcionan a manera de prólogo.

Relaciones intertextuales entre escenas

La historia de los niños caldeos en la secuencia de la Asamblea en la catedral Uspensky:

Tras la secuencia de la ejecución de los boyardos Kolisevich -tres de ellos, parientes del metropolitano- y de la posterior secuencia en la que los boyardos y la Iglesia católica ortodoxa rusa juran sobre los cuerpos de los Kolisevich dominar al zar, humillarlo y aplastarlo con dicha institución, viene la secuencia de la asamblea en la catedral Uspensky en la que los boyardos y la corporación eclesiástica llevarán a cabo tal propósito.

En dicha secuencia hay un amplia cita a la narración bíblica de los niños caldeos y el horno ardiente (Daniel, 3, 19). En la trama de la cinta, esta obra dentro de la obra está destinada a poner a Iván de rodillas y a humillarlo. Antes de discutir y exponer la escena en particular, aquí propondré relaciones intertextuales, en su modalidad de cita, es decir, como forma literal y explícita.

En la escena se colocan una plataforma y un horno en el sitio en el que Iván fue coronado; allí son llevados los tres niños caldeos.

Un niño pregunta a su madre, ¿qué es el horno ardiente?

A su lado está Efrosinia Stariskaya. Esta le explica: El misterio caldeo cuenta cómo un ángel de dios salvo a tres jóvenes, Anasías, Azarías y Misael -vivos e ilesos- del horno ardiente caldeo. Y quien los había arrojado al horno ardiente fue el rey Nabucodonosor.

El zar entra en la catedral.

El metropolitano Felipe se adelanta a recibir al zar, quien viene custodiado por la oprichnina.

Se detiene junto al horno.

Los tres niños cantan: ¿Por qué, entonces, caldeos sin vergüenza, servís al zar inicuo?

¿Por qué, entonces, caldeos diabólicos, disfrutáis de un zar satánico, un déspota, un torturador?

El zar se detiene, escucha con asombro esas palabras, continúa como si no hubiera escuchado. Se aproxima al metropolitano para pedir su bendición y éste se vuelve. Tres veces se inclina Iván, tres veces se niega el metropolitano.

Los ángeles cantan: Ahora veréis el milagro: el señor de la tierra será aplastado por el señor de los cielos.

Desde la altura del púlpito el metropolitano ataca al zar. Igual que Nabucodonosor, Iván, tú quemas a los tuyos en el fuego. Pero un ángel con su espada bajará y los rescatará de las profundidades. Un niño pregunta si Iván es el perverso Nabucodonosor -le interpela.

Iván alza su brazo hacia la cúpula.

Allí, colgado por una cuerda desde un candelabro, oscila un gigantesco ángel de pergamino.

¡Inclínate ante la iglesia, Iván, y sométete! Elimina a la oprichnina,¹⁴ antes de que sea demasiado tarde -exige el metropolitano (obispo de Moscú).

Mediante un gesto inesperado, Iván se vuelve.

!Desde ahora seré como el nombre que me habéis puesto!

!Seré el terrible! -sentencia Iván.

Felipe es arrestado.

A manera de cierre

En este trabajo he analizado sólo ciertos aspectos y determinadas relaciones intertextuales que mi competencia lectora me permitió activar o actualizar. He dejado de lado algunas de carácter capital a la cinta como texto, relacionadas con la música, el mar, otros fragmentos como el funeral de la zarina, detalles más específicos y de bastante peso presentes en el fragmento de la coronación o las relaciones intertextuales con Hamlet, tanto la obra teatral como las adaptaciones al cine que le fueron contemporáneas al ruso. A pesar del interés que siempre me ha despertado Eisenstein su obra y su reflexión teórica me resultan nuevas. También, como la de otros rusos de su época, su trabajo es fértil y profundo como para mantener -en mi opinión- un escepticismo continuo al modo y a los alcances con que han sido interpretados en Occidente (como es el caso de Bajtin y los franceses).

No quise ahondar en disquisiciones de fondo sobre si determinadas relaciones son más paratextuales o metatextuales. Como ya señalé, en algún sentido cada una es las otras y es más relevante el proceso de la comunicación literaria, la transmisión con transformación. Lamento no haber explotado con más detalle el principio del tercer texto propuesto por Iampolsky, pues *Iván el Terrible* es una cinta peculiarmente rica para tal propósito, como en el caso de la multiplicidad de perspectivas, incluso contrarias, y la exageración relativas al montaje en Eisenstein, a El Greco en su obra *Toma y vista de Toledo* y el *cante jondo*, en la música popular española contemporánea al pintor español.

La reflexión inicial sobre montaje y polifonía, así como la contextualización y explicación del cine soviético me parecieron esenciales al propósito de ver en la obra del cineasta ruso ecos de su lado científico y filosófico.

Bibliografía

Iampolsky, Mijail (1996), “*La teoría de la intertextualidad y el cine*”, *Eutopías*. Segunda época, Documentos de trabajo, vol. 143, Valencia, Episteme S.L.

Eisenstein, Sergio M. (1974), *El sentido del cine*, ed. Siglo XXI, trad. Norah Lacoste, *The Film Sense* (1942), Harcourt, Brace and Company, Inc., New York.

Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Taurus (col. Teoría y crítica literaria), trad. Celia Fernández Prieto, *Palimpsestes*, (1962), ed. Du Seuil.

Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*, ed. Cátedra (col. Crítica y estudios literarios).

Rapisardi, Guisi, (1977) *Cinema y vanguardia en la Unión Soviética, la fábrica del actor excéntrico*, ed. GG (col. comunicación visual), trad. Dolores y Giovanni Cantieri, *Cinema e avanguardia in Unione Sovietica, La FEKS: kocincev e Trauberg* (1975), Oficina Edizioni, Roma.

Seton, Marie (1986), *Sergei M. Eisenstein, una biografía*, FCE, trad. Homero Alsina Thevenet, *Sergei M. Eisenstein, A biography*, 1952.

Cintas:

El acorazado Potemkin. Guión original de Nina Agadjanova y Eisenstein. Fotografía, Eduard Tisse. Asistencia de dirección, Grigori Alexandrov. Con Alexandre Antonov, Vladimir Barski, Mijail Gomorov, I. Boobrov, Grigori Alexandrov. Narra la rebelión de la tripulación en un acorazado y la posterior represión en el barco y en el cercano puerto de Odessa. El plan original incluía ocho episodios sobre la revolución de 1905, pero solamente éste fue realizado. La versión original (1926) fue completada con una partitura musical de Edmund Meisel.

Iván el terrible (1530-1584). La narración se centra en la lucha de Iván Grozny, Iván Vasilievich o Iván IV, contra los señores feudales rusos de la época (boyardos), aspirando a obtener la unidad de Rusia. El guión es original de Eisenstein. Fotografía, Eduard Tisse (exteriores) y Andrei Moskvin (interiores). Escenografía, Issak Shpinel. Música, Sergei Prokofiev. Actuaciones de: Nikolai Cherkasov, Ludmila Tselikovskaya, Serafina Birman, Pavel Kadochnikov, Mijail Nazvanov, Andrei Abrikosov, Vsevolod Pudovkin.

Notas:

- [1] Valdría la pena asumir esta consideración del “yo” tomando en cuenta, y a reserva de un análisis, las nociones desarrolladas por Paul Ricoeur en su obra *Sí mismo como otro*. Básicamente la idea de la alteridad dentro del “yo”, la posibilidad del “yo” de verse como otro.
- [2] Eisenstein distingue montaje métrico, rítmico tonal, armónico e intelectual.
- [3] Eisenstein proponía desglosar el guión en grandes unidades llamadas “complejos de planos” y considerar dos niveles de desglose/montaje: el primero entre complejos de planos y el segundo entre planos, sin contar los casos de filmes contruidos sobre la alternancia y combinación de dos o más series narrativas y el de la citación fílmica donde un fragmento de película citado de otra película definirá una unidad fácil de separar y de medida superior al plano.
- [4] Espectáculo dirigido por Eisenstein y representado en el Teatro Bolshoi de Moscú, noviembre de 1940. Mientras trabajaba en el libro aquí citado y cuyo título en español en la edición de la editorial Siglo XXI, es *El sentido del cine*, Eisenstein recibió el encargo de realizar *Iván el terrible*. Por esta razón vale la pena trabajar con la cinta antes referida y establecer las reflexiones iniciales que propuse sobre montaje y polifonía. Afortunadamente, a diferencia de otros, el cineasta ruso nos ofrece en su libro una reflexión teórica publicada tras una amplia labor cinematográfica, sin presumir que tal situación haya sido en él el punto de llegada o el punto final o más elaborado de su reflexión.
- [5] Como elemento intratextual en las películas de Eisenstein está el motivo infantil. El cineasta uso este motivo por primera ocasión en *La Huelga*, 1924. En la cinta de nuestro análisis me parece encontrar el motivo infantil en el fragmento de los niños caldeos, en la asamblea, con el niño que en risa pregunta si ese es el terrible Iván (34:48:00, segunda parte).
- [6] Vista y plano de Toledo, elaborada entre 1604 y 1614.
- [7] *Cante jondo*, estilo de la música popular española del siglo XVII con elementos del canto bizantino, de la canción árabe y de la música egipcia. Manuel de Falla encuentra analogías con melodías escuchadas en la India y otros lugares de Oriente. Las posiciones de los intervalos más pequeños en la escala no son invariables; su producción depende del subir o bajar la voz debido a la expresión dada y a la letra cantada. (J. B. Trend sobre Manuel de Falla en *El sentido del cine*, 81).
- [8] En las siguientes notas remitiré a escenas y fragmentos de la cinta que apoyan las afirmaciones que realice o aporte el cronómetro de la cinta para ubicar la escena. En la primera parte, la sombra gigantesca de

Iván en la pared en la secuencia donde instruye a Malyuta para visitar a la reina de Inglaterra. La exageración en las sombras empieza a mi juicio desde las sombras del candelabro en el fragmento de la boda (16:11); luego las sombras de quienes irrumpen en la boda (24:25); la llegada del embajador de Kazán (29:10) y la sombra de Iván, de Malyuta y de un globo terráqueo en el fragmento donde el zar indica a aquél ir a Inglaterra a ver a la reina para hacer tratos (1:14:01; 1:15:33).

- [9] Su rostro en la secuencia de su enfermedad (55:21, de la primera parte), al ver la negativa de los boyardos para apoyar a su hijo como legítimo zar. Incluso, en la representación del mito de los niños caldeos participan dos bufones con gestos exagerados y realizando acrobacias circenses.
- [10] Tragedia griega. La intriga funciona en esta cinta apoyándose en buena medida en los acercamientos de primer plano a las caras y gestos de los personajes. El caso de Efrosina, la tía de Iván, que es en mucho el personaje más intrigador aparece en la gran mayoría de los casos en una imagen cuyo montaje tiene estos rasgos.
- [11] En la primera parte, la corona es la primera imagen del primer fragmento, la coronación. En la segunda, la misma toma de la corona es igual la primera imagen.
- [12] El fresco del ángel en el salón de recepciones aparece o es focalizado en las escenas que se realizan en dicho salón. Algunas de estas escenas corresponden a fragmentos del prólogo, al fragmento de su regreso a Moscú y su encuentro con Fedor Kolisevich, a quien designa metropolitano. Siempre que Iván se sienta en el trono del salón de recepciones, o cuando su primo Vladimir hizo lo mismo, la perspectiva de la toma hace presente el fresco del ángel. Esto sucede en distintos fragmentos.
- [13] Los cirios son otro elemento común a diversos fragmentos.
- [14] La oprichnina es la guardia que protege al zar y ejecuta las sanciones por traición. Es creada por el zar a sugerencia de uno de sus ministros. Basmanov le sugiere crearla en el fragmento del funeral de la zarina.

Roberto Aguirre Fernández de Lara. Mexicano. Maestro en Ciencias del Lenguaje por el Posgrado en Ciencias del Lenguaje del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesor en la Universidad Iberoamericana y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Imparte cursos de Teoría de la comunicación I, II, Redacción en español y

Lenguaje y expresión I y II. Dictaminador del Programa de Bibliotecas de Aula a cargo del Consejo Puebla de Lectura.

© Roberto Aguirre Fernández de Lara 2005
Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

