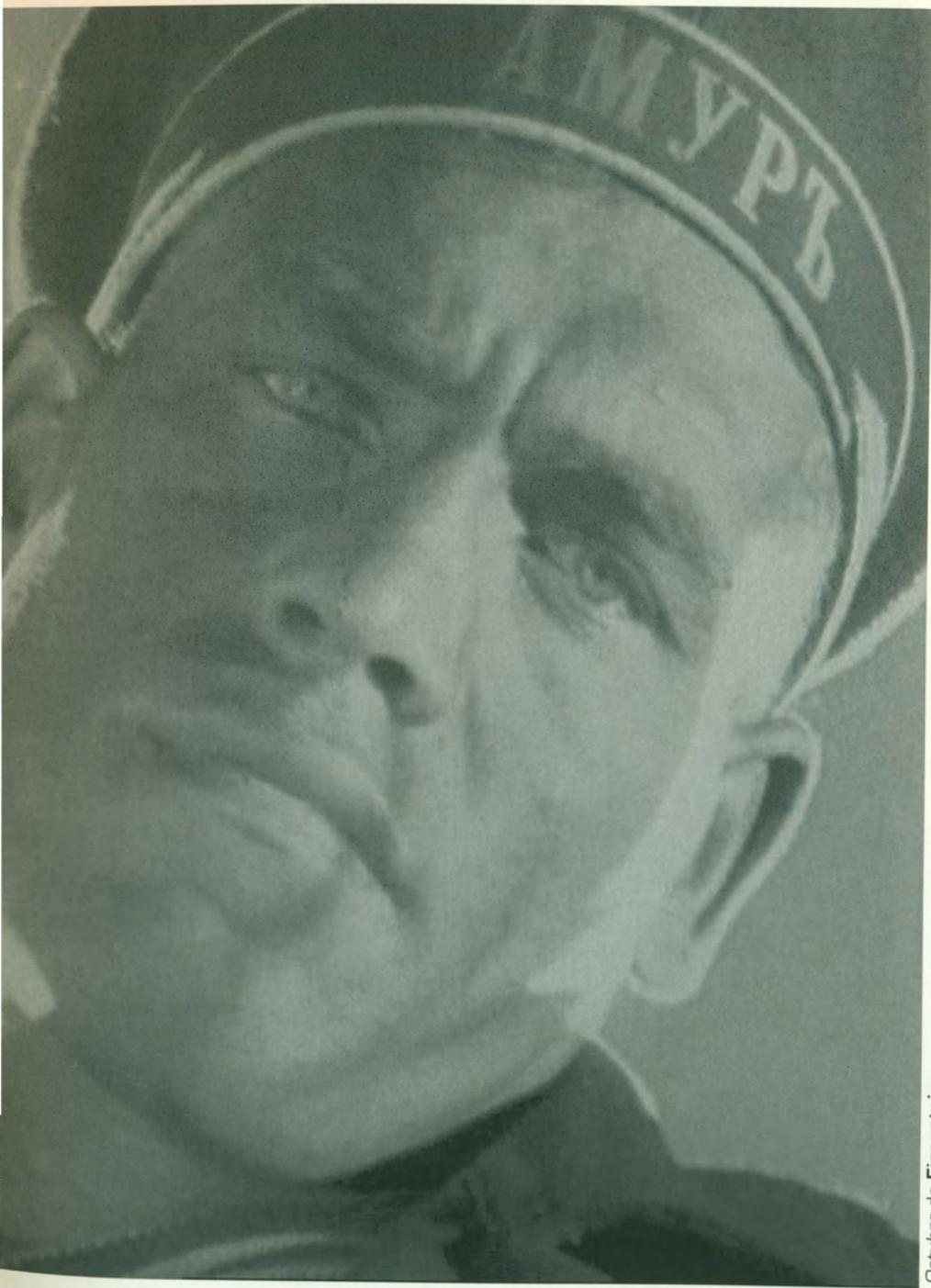




EISENSTEIN
Un amanecer de pesadilla
Jesús González Requena



Octubre de Eisenstein.



Del negro más opaco de la noche, emerge, en un acentuado contrapicado, un inmenso busto escultórico del Zar.



Sus emblemas lo acompañan, y la cámara los deletrea, uno a uno; tras la corona, el cetro



y, finalmente, el orbe.



La cámara cambia una y otra vez de ángulo, a la vez que se distancia progresivamente, devolviendo así la solidez de la figura del zar, estática, bronceínea, sólidamente asentada en su pedestal.



Sucesivos cambios de angulación que la dotan de una absoluta centralidad: constituye el motivo único y el centro absoluto de unas imágenes cuyos siempre diferentes puntos de vista se despliegan todos a su alrededor, como magnetizados por su magnificencia.

Magnetismo y magnificencia a la que no es extraña la brillante y absolutamente inmotivada luz que la baña. Mas no sólo inmotivada: a la vez constantemente cambiante, de uno a otro plano, renunciando a todo raccord de luz y, en esa misma medida, a todo efecto de continuidad visual. Una luz, entonces, que parece nacer de la propia figura y que sugiere en ella un insólito y deslumbrante poder, a la vez que un dinamismo contenido que contrasta con su ser escultórico.

Llega entonces su nombre: Alejandro III, Zar de Rusia.



Y, junto a éste, las orgullosas águilas imperiales que, al pie del pedestal, a lo vez lo protegen y lo confirman como tal.



Pero es éste ya un plano que anuncia una inflexión en la

secuencia. La difusa luz del fondo advierte ahora de la proximidad del amanecer y la dirección del águila de alas desplegadas -de izquierda a derecha- está destinada a chocar con el plano sucesivo, en la que ya la luz de la mañana lo inunda todo.



Las masas se abalanzan ascendiendo hacia la estatua del zar. Primero de derecha a izquierda, luego sobre el eje central,



Más tarde, de izquierda a derecha.



Y luego, finalmente, de nuevo, de derecha a izquierda.



Es decir, en suma: desde todas las direcciones: rodeando pues de manera absoluta a la estatua del soberano. La revolución ha comenzado, brillante como la luz solar que todo lo

inunda.

El despliegue metafórico del discurso impone su evidencia: frente a la oscura e inmemorial noche zarista, el amanecer a la luz esplendorosa de la revolución. E igualmente: frente a la soberbia distante del todopoderoso zar, el torbellino de las masas constituidas en el nuevo sujeto de soberanía.

Sin embargo, algo contiene su indiscutible dinamismo: se trata, sin duda, de esas grandes esferas de piedra, perfectas y perfectamente estáticas, inmunes a la aceleración de esa multitud compuesta de figuras tan veloces como diminutas. Así, desde el primer momento, en *Octubre* comienza a escribirse la presencia de formas, de constelaciones plásticas y visuales que -como la esfinge que contemplará la apertura del gran puente o las colosales figuras escultóricas que rodean el Palacio de Invierno- se mantendrán, en todo momento, indemnes al furor y al vértigo del momento histórico.

Y no es eso lo único que enturbia el cristalino despliegue de esa recién enunciada metáfora revolucionaria. Pues, de inmediato, el plano que sigue introduce un hiato con respecto a los dos ejes que determinan su despliegue.



La imagen no devuelve ahora ni la sólida figura del zar ni la dinámica y siempre cambiante de las masas insurgentes. En su lugar, inesperadamente, se hace presente el vertical tobillo izquierdo de la estatua y, junto a él, una escalera desplegada en diagonal.

Y un hiato equivalente tiene lugar en el plano de la iluminación. Pues la luz que ahora baña la escena no es la de la negra noche zarista, ni la del radiante día revolucionario. Por el contrario, es esa una luz grisácea, neblinosa, la misma en lo esen-

cial que hace bien poco acompañara a la imagen del águila que defendía el pedestal. De manera que el tiempo pareciera congelarse en ese instante de transición que separa a la noche del día para, a la vez, ser objeto, en ese punto, de una inesperada distensión -¿no era después de todo algo de esa índole lo que introducían aquellas esferas perfectas cuyo radical estatismo ignoraba el frenesí de las masas revolucionarias?

Y bien, por la rendija de ese momento a la vez congelado y distendido emerge, entre el tobillo del zar y la escalera, la figura de una mujer que, tras mirar hacia abajo,



se pone de pie dirigiéndose, vehementemente, a las masas que debemos imaginar -pues no nos serán mostradas- en contracampo.



Y al igual que esas masas no nos son mostradas, tampoco cartel alguno da cuenta de las palabras de la mujer: su simple ubicación en el plano, casi fundida con la escalera que se alza en diagonal hasta la cabeza de la estatua, rinde cuentas sobradas de su contenido. Esa mujer a la que no hemos visto subir hacia allí, sino emerger de manera inesperada de uno de los pliegues de la estatua, llama, sin duda, a quienes se encuentran a sus pies -de nuevo la metáfora- a ascender hasta aquella para derrocarla.

De nuevo la metáfora, decimos, pero es necesario añadir de

inmediato que algo la enturbia -como es turbio, por lo demás, el espeso e indefinido fondo que envuelve las imágenes del zar gigantesco, de la diminuta mujer, y de la larga escalera. Se trata de la literalidad con la que la metáfora se manifiesta: ascender hasta el zar para derrocarlo, sin duda, pero, a la vez, ascender hasta su cabeza trepando por una larga escalera que termina a la altura de la barbilla; subirse a sus hombros, trepar incluso hasta su corona. Tal es lo que, a continuación, nos será mostrado; una cadena de actos que aunque se inscriben todos en la intención de esa metáfora -pues tal es el sentido tutor al que responden-, en lo prolijo de su concreción narrativa y visual, no pueden dejar de ser percibidos como insólitos, inverosímiles, incluso absurdos. Es decir: dotados de esos rasgos que acompañan casi siempre al contenido manifiesto de los sueños.



Las palabras de la mujer son, desde luego, escuchadas. A ellas responde la cuerda que alguien arroja y con la que la mujer comienza a rodear la gigantesca bota que ciñe el tobillo de la estatua,



Como a ellas responde, igualmente, el hombre que trepa por la escalera hacia su cabeza.



Mas la cámara demora por unos instantes el seguimiento de esa figura ascendente para aproximarse, en dos planos sucesivos, a la figura de la mujer.



Una demora que supone, a la vez, una distorsión temporal: si en el final del plano anterior veíamos como comenzaba a entrar en cuadro, junto a la mujer, una segunda escalera, en el de ahora, de nuevo, asistimos a la repetición de ese mismo movimiento. Distorsión que se manifiesta igualmente en el acto de ceñir la cuerda en torno a la bota del zar que vuelve a ser mostrado en este plano,



como lo será, de nuevo, por tercera vez, en el que lo sigue culminando ese movimiento de aproximación hacia la figura y el rostro de la mujer.



Recapitemos: en ese tiempo a la vez congelado y expandido de un amanecer que no termina de llegar, la distorsión temporal se acentúa para dar todo su énfasis a este acto, por tres veces repetido, por el que la mujer que protagoniza y dirige la insurrección ata la cuerda al tobillo de la estatua del zar. Y, por lo demás, de un doble énfasis se trata: pues no sólo el acto se repite tres veces, sino que los tres planos sucesivos que lo acusan constituyen aproximaciones sucesivas, sobre el mismo eje de cámara, a la mujer, para concluir en un plano medio en el que, por primera vez, su rostro se hace visible. Y es esto, entonces, lo que nos es dado ver: que la mujer disfruta con su tarea.



Por fin, el movimiento de ascenso prosigue.



La diminuta figura masculina alcanza la cabeza de la estatua. La ausencia de todo fondo -sólo esa extraña e intemporal neblina- refuerza lo insólito, lo desconcertantemente absurdo de la escena: diríase que un pequeño habitante de Lilibut, tras haber trepado por el cuerpo del zar gigantesco, se agarrara ahora al extremo de su barba.



La tarea prosigue en paralelo: se multiplican las cuerdas que atan la estatua del zar,



a la vez que aumentan, igualmente, el número de hombres alzados sobre ella.



La cuerda que colocan en torno a su cabeza parece decidida a cegararlo, pues es colocada exactamente sobre sus ojos.



Y el estrechar definitivo del nudo en torno a la bota coincide con el coronamiento de la cima:



De tal se trata, por lo demás, exactamente: pues el bolchevique que ha escalado la cima de su estatua se encuentra por ello mismo colocado sobre su corona. Es pues la imagen misma la que formula el juego de palabras, que a su vez encadena con un juego de imágenes: pues una inesperada rima visual asocia el rostro del diminuto bolchevique con el del zar gigantesco: ambos muestran la misma seriedad -qué lejos de la complacida sonrisa de la mujer- y ambos se adornan de un muy semejante bigote.

Proliferan, pues, los acentos de lo insólito, a la vez que la luz que rodea la cabeza del zar parece oscurecerse, invirtiendo el orden lógico del tiempo.



Los nudos se estrechan: en torno a la garganta, en torno a la bota -ojos, garganta, y pie: cuerdas que anulan toda actividad, ya sea de la mirada, de la voz o de la marcha.



Si por tres veces fue mostrado el acto de la mujer ciñendo con la cuerda la bota del zar, tres son ahora los bolcheviques que rodean su cabeza.



La rima del bigote se mantiene y se refuerza: pues sólo lo posee el que se encuentra sobre su corona, careciendo de él los otros dos que se colocan en sus flancos. Es necesario anotarlo: la citada rima constituye esta vez algo más que una nueva pincelada de lo insólito, pues contradice de manera directa, aunque aparentemente anecdótica, el sentido tutor que exige que los bolcheviques sean todo lo contrario del zar y no, en ningún caso, su réplica diminuta.

Por lo demás, el agitado y bullicioso movimiento de enanos de los tres hombres contrasta con la estática solidez de la figura gigante que rodean.

Mas por fin algo va a suceder: la luz aumenta de pronto, inesperadamente: la multitud de cuerdas que atrapan la estatua del zar comienzan a tensarse.



Diríase que el coloso hubiera sido atrapado por la tela, cada vez más tensa, de la araña -de manera que, entonces, encontraría su sentido el que una mujer araña hubiera dirigido todo el proceso.

Y bien: las cuerdas se tensan una vez.





Dos veces.



Tres veces.

Es decir: por tercera vez, la cifra tres. Ha llegado el momento del salto decisivo.

Y de hecho, un salto radical se produce que afecta al espacio mismo de la secuencia. Si, desde que la mujer se encaramara al pedestal de la estatua nos fue omitido el contraplano de las masas a las que se dirigía en su arenga -esas mismas que, en el comienzo, viéramos correr rodeando la estatua por todas partes y que ahora debemos imaginar tirando de las cuerdas- el contraplano que sin embargo llega pertenece a un espacio muy lejano a la plaza de San Petersburgo en la que hasta ahora todo se ha desarrollado.



Se trata de un gran plano general de soldados que, en el frente, levantan las culatas de sus fusiles en un gesto a la vez de desafío al zar y de renuncia a la guerra.



Y luego, las guadañas de los campesinos que se alzan igualmente en signo de combate revolucionario.



¿Mas, por qué hay dos planos de los soldados y sólo uno de los campesinos? Y más concretamente: ¿por qué, si vemos a los soldados sosteniendo sus fusiles, los campesinos, en cambio, son totalmente eliminados de las imágenes de manera que sólo sus guadañas las ocupan?

FEBRUARY.

The proletariat's first
victory on the road to
socialism.

Demoremos la respuesta, pues ello habrá de conducirnos muy lejos de lo que hace de este encadenamiento de imágenes el ejemplo canónico del montaje intelectual eisensteiniano: la tensión acumulada a lo largo de los planos anteriores encuentra su salida, a modo de salto cualitativo, en la rebelión de soldados (obreros) y campesinos, es decir, en la revolución bolchevique que acaba con el poder zarista. Así, la estatua adquiere una investidura conceptual: queda constituida en la representación visual del Régimen Zarista que ha de ser derribado. Por lo demás, este registro de abstracción conceptual es acusado por cierta metamorfosis del espacio narrativo: cuando se vuelve a la estatua, han

desaparecido las cuerdas y las masas; está ahí sola, desmoronándose por efecto directo del gran movimiento revolucionario no menos abstractamente enunciado en los dos planos anteriores. La cabeza se tambalea, se desploman sucesivamente sus miembros y, finalmente, el tronco termina por desplomarse.



De manera que cuando ese salto cualitativo se produce, se manifiesta, en primer lugar, como una neta anulación del régimen narrativo que el film había seguido hasta entonces en beneficio de otro más abstracto y estrictamente discursivo: no sólo desaparecen tanto los bolcheviques que habían trepado a la estatua como las masas que les aclamaban desde abajo y las cuerdas con las que se disponían a derribarla, sino que, en esa misma medida, la estatua deja de ser un objeto narrativo para constituirse en concepto visual que nombra al régimen zarista. O en otros términos: una narración fuertemente metafórica da paso a un discurso abstracto netamente conceptual.

Y a la vez, inevitablemente, emerge la figura del sujeto de la enunciación que protagoniza ese violento cambio de régimen discursivo. Pues, en ausencia de acto narrativo alguno -nadie actúa ahora sobre la estatua del zar, a pesar de que nos sea dado contemplar cómo se desmorona, pero lo hace de manera que ningún personaje, ningún sujeto narrativo actúa, opera ese desmoronamiento-, sólo a él podemos atribuir ese proceso que nos es dado ver: él -el enunciado que desencadena- es el que media entre esos soldados y esos campesinos que están demasiado lejos, que no están, en suma, allí, y esa estatua que se desmembra. Su mediación no es otra, insistamos en ello, que la de un acto discursivo. Y uno que opera a través de la articulación mayor del discurso fílmico: el montaje. De hecho, es a golpe de montaje como la estatua se despieza y desmorona ante nuestra mirada.

Tal es sin duda lo que configura el sentido tutor del film. En él, el cineasta proclama su presencia como enunciador consciente y analítico, a la vez racional y deconstructivo: es él quien a la vez deconstruye la simbólica del poder del antiguo régimen y hace suyo el discurso del materialismo histórico -sería más exacto decir: del marxismo-leninismo. Un discurso que se quiere científico y por tanto objetivo, pero en el que, a la vez, el deseo del sujeto se proclama con toda explicitud: deseo de la aniquilación del zarismo, deseo de la revolución proletaria.

Sin duda. Mas, también sin duda, no es eso lo que hoy, casi un siglo después, y cuando ya no es posible ignorar las masas de horror que hubieron de acompañar a la realización histórica de ese deseo y de ese discurso, es decir, cuando ya la ideología que reinaba en ese sentido tutor se nos antoja distante e insostenible, estas imágenes sigue atrapándonos con la intensidad propia de la experiencia estética.

Podemos, también, formularlo así: hoy que ninguna identificación en la ideología es posible con ese sentido tutor se hace necesariamente más visible la experiencia estética de la que estas imágenes participan y que, por su misma índole, es necesariamente extraña a toda funcionalidad ideológica. Pues la ideología es siempre campo de reconocimiento afirmativo, de blindaje yoico a través de la adhesión a enunciados que se viven como indiscutibles. La experiencia estética, en cambio, remueve todo campo de evidencias narcisistas para devolver una interrogación que afecta al ámbito más íntimo de la experiencia del sujeto. Hacerla emerger exige tan solo desembarazarse de todo sentido tutor y detenerse en las imágenes de manera más cuidadosa, más atenta a la literalidad de sus elementos -imagos, signos, huellas-, al juego de sus resonancias y al fluir -siempre necesariamente hendido- de su tejido.

Ya hemos, por lo demás, iniciado ese trabajo de lectura. Hemos anotado la poderosa presencia del zar-estatua, lo insólito del contraste entre su desmedida magnitud y la diminuta de sus enemigos y, sobre todo, ese extraño desorden temporal que la luz acusa en su dificultad de avanzar decididamente de la noche al día. Y bien, en el nuevo segmento que se abre tras ese cartel que sigue al alzamiento de los fusiles proletarios y de las guadañas campesinas y que proclama "La primera victoria del proletariado en el camino del socialismo", un nuevo hiato, y esta vez radical, se impone en el campo de las imágenes.



No sólo han desaparecido las cuerdas y los bolcheviques, sino que la más negra noche ha retornado de pronto, sin transición alguna, masivamente. Nada queda ahora, por tanto, de ese amanecer que fuera protagonizado por las masas y los intrépidos -aunque demasiado minúsculos- bolcheviques que las dirigían; con él, la metáfora misma del amanecer revolucionario parece haberse extinguido. En su defecto, una noche de pesadilla parece haberlo invadido todo.

Y en el centro de esa pesadilla -y anticipando de manera inesperada la de don Lope en Tristana- la cabeza gigantesca del zar, dotada de una luz insólitamente brillante y a la vez aparentemente separada de un tronco que se ha vuelto invisible, se tambalea a punto de desmoronarse.



El cetro cae.



Cae el orbe.



Pero decirlo así falsifica en lo esencial lo que dota a estas imágenes de su verdadero poder estremecedor. De manera que es más justo afirmar: el brazo derecho que sostiene el cetro se desprende del cuerpo y cae, como se desprende y cae el brazo izquierdo que sostiene el orbe.

Y sin embargo, insistamos en ello, han desaparecido del todo las cuerdas y quienes tiraran de ellas, como han desaparecido, igualmente, los soldados del frente y los campesinos de las provincias. De manera que nada parece ahora como causa -narrativa o discursiva- de éste brutal proceso de desmembramiento.

Ninguna causa, entonces: eso, sin más, sucede. Y sucede delante de la cámara, invadiendo totalmente su campo visual -que es ahora el nuestro, en tanto espectadores, y que fue en otro tiempo el del cineasta. Y lo hace con la insistencia y la terquedad con la que las cosas suceden en las pesadillas.

Es desde luego el tiempo sin tiempo de las pesadillas el que se impone con toda nitidez -aunque, recordémoslo, ya esbozó su presencia en el segmento anterior de las escaleras, los liliputienses y las cuerdas. Así, la cabeza sigue tambaleándose, una y otra vez,



como una y otra vez se desprenden y caen los brazos del zar.

Pero, conviene anotarlo, invirtiendo el orden de su desprendimiento. Pues en el plano que sigue contemplamos cómo, en ausencia de cetro, es el orbe, que inesperadamente ha retornado a su posición corporal, el que retorna a desprenderse y caer.



Y sólo un instante después, sin cambio alguno de posición de cámara ni de angulación, pareciera que mágicamente, esos dos brazos, con sus respectivos emblemas, han retornado a sus posiciones corporales para, de nuevo, volver a rodar. Primero el cetro,



luego, de inmediato, mas esta vez desde una angulación diferente, el orbe.



Y de nuevo, con esa magia negra que es la de la pesadilla, el cetro y el orbe y sus respectivos brazos reaparecen, para repetir una vez más el ciclo de su desmembramiento.



Huelga casi decirlo: la cosa -el brutal descoyuntamiento- se ha repetido tres veces -y podría estar por tanto repitiéndose indefinidamente.

¿Y dónde sucede eso que sucede una y otra vez? ¿Dónde sino en ese lugar sin lugar que es el de la pesadilla? Pues nada hay al fondo, la figura mutilada del zar se recorta sobre el negro resplandeciente de una noche interminable.

Pero es también ese un espacio siempre indefinidamente modificable: donde no había nada puede retornar lo que alguna vez hubo. Así, la cúpula de una iglesia.



Después de todo, esa iglesia puede estar y no estar ahí mientras que, en cualquier caso, se repite tres veces una nueva, y esta vez más acentuada y expresiva mutilación. Dos:



Tres:



De manera que la iglesia puede estar y no estar ahí. En cualquier caso, su aparición en el fondo ha constituido la transición entre dos planos de muy semejante posición y angulación de cámara, pero inversos por lo que se refiere a su régimen lumínico. Detengamos por un momento el orden visual del film para confrontarlos entre sí:



Resulta ahora evidente que el juego de transformaciones de los parámetros visuales no se agota en la búsqueda de contrastes formales destinados a intensificar la tensión dramática de la escena. La inversión del régimen de luz en el segundo de los planos que conduce a iluminar la bruma que ahora constituye el fondo de la figura a la vez que a oscurecer su rostro e iluminar su tronco y su parte inferior responde a la meditada voluntad de hacer netamente visible ese círculo absolutamente negro que acusa el desprendimiento de la pierna izquierda de la estatua.

No resulta inútil recordar ahora que esa pierna que falta es precisamente esa misma pierna izquierda a cuya bota atara la cuerda la mujer con aquel extraño gesto de disfrute que no encontrara eco alguno entre sus laboriosos y desconcertados camaradas bolcheviques.



Es este, en cualquier caso, el punto en el que bascula la escena: la luz retorna, el trono mismo de la estatua se desmembra quedando reducido a su más exigua estructura, de manera que el cuerpo mutilado del zar -del que, sin embargo, contra todo lo previsible, si es que algo pudiera ser considerado previsible en esta escena, no ha llegado a desprenderse la cabeza-, queda sometido al escarnio de su exhibición pública a plena luz de la mañana.



Reducido, pues, al estado de un gigantesco muñón: cuerpo sin brazos y sin piernas, desprovisto del todo de sus atributos y dispuesto, finalmente, para su caída definitiva.

Es entonces, cuando, para dar sentido a esa caída, retornan las guadañas y los fusiles.



Mas esta vez han invertido su cadencia. Dos son los planos de las guadañas, por solo uno de los fusiles. Por lo demás, los otros rasgos anotados siguen presentes: contemplamos a los soldados que levantan sus fusiles, pero no hay imagen alguna de los campesinos que debieran sostener las guadañas. Y son éstas, en cualquier caso, las que imponen su dominio decisivo: son ellas las que abren paso a la caída que, de inmediato, tres veces repetida, va a tener lugar.





Sin duda: la insurrección de obreros y campesinos, dirigidos por el partido bolchevique, derrumba el estado zarista. Pero ese dato histórico nos pilla, hoy, demasiado lejos y necesariamente incrédulos: el lugar del zar odiado -ese pedestal vacío, en el final de la secuencia- será finalmente ocupado por un déspota mucho más cruel y brutal.

Todo eso nuestra consciencia lo sabe y lo descarta. Y, sin embargo, no por ello cesa el interés con el que esta escena nos atrapa. De manera que, a la vez que descartamos esos enunciados ideológicos que ya no logramos compartir, intuimos la presencia, en ella, de algo que en otro ámbito, ya no consciente -inconsciente, en suma- sigue, no obstante, afectándonos.

Y de hecho, esta escena que abre *Octubre* se nos descubre, entonces, como una que encuentra su verdad no ya en uno u otro discurso ideológico, histórico o realista, sino en su configuración como una intensa y siniestra escena fantasmática.

¿No será ésta, después de todo, la verdad que late en todas las grandes escenas de la historia del cine -y entonces también, por qué no, de la historia del arte en su conjunto-: su conformación como escenas fantasmáticas que nos devuelven, y a la vez nos permiten contemplar, ver y articular esas escenas que habitan en nuestro inconsciente y que, con mayor o menor frecuencia dejan su estela en nuestros sueños o en nuestras fantasías diurnas?

Es esta sin duda, en cualquier caso, una escena en cuyo punto de partida se encuentra el prestigio del padre -después de todo el zar era el padre de todas las Rusias- que encarna una ley absoluta e inapelable. Y también, a la vez, inevitablemente, en el deseo de derribarlo de su pedestal.

Derribar al padre, profanar su ley, conquistar la libertad absoluta. Tales son los términos que configuran la escena en su punto de partida. Pero, ya lo hemos anotado, desde el mismo momento en que la escena, ya configurada, comienza a desenvolverse, cobra una inesperada autonomía: aquellos que debían comparecer como héroes no alcanzan otro estatuto que el de diminutos enanitos incapaces de ocupar el lugar de aquel al que afrentan. Y luego, en seguida, desaparecen: el proceso sigue solo, sólo convocado por la mirada asombrada que lo contempla; se impone entonces ya netamente el tono y el tempo, la forma y la intensidad de la pesadilla: la desposesión de los atributos simbólicos de ese padre -necesariamente fálicos- cobra entonces la forma siniestra de un proceso de desmembración que termina por convertirlo en un despojo corporal al que todas las mutilaciones habrían sido infligidas.

¿Han sido los soldados y los campesinos los autores de todo ello? Los soldados desde luego no, pues, ya lo hemos dicho, están demasiado lejos y, además, los fusiles que levantaban no exhibían sus cañones sino sus culatas en un gesto de rebelión contra la guerra, de renuncia a emplearlos como armas de fuego -por lo demás, ningún disparo recibirá la estatua del zar. ¿Los campesinos, entonces? Desde luego que tampoco pues estos, sencillamente, no se han hallado en ningún momento presentes. Si los hemos invocado a lo largo de este

análisis ha sido sólo en la medida en que hemos tratado de restituir el sentido tutor del texto y los discursos -políticos, ideológicos- que lo conformaban. Y sin duda: la fórmula tantas veces recitada los incluía a ellos necesariamente: los obreros y los campesinos en armas... Pero, precisamente por eso, por que ese discurso leninista se encuentra explícitamente citado, desplegado en el film eisensteniano, la ausencia final de los campesinos no puede ser ignorada apelando a su presencia metonímica -la parte por el todo: el campesino armado por su guadaña. Por el contrario: la ausencia de los campesinos constituye el hiato, el pequeño desgarró a través del cual el sujeto del inconsciente se escribe en el texto fracturando su devenir previsible -y por eso verosímil.

Y así lo que, a escala del sentido tutor, constituye una metonimia -pero una, en sí misma, innecesaria, pues nada añade a lo que la imagen misma de los campesinos habría ofrecido-, se impone, una vez que lo atravesamos en busca de la experiencia del sujeto que aquel enmascara, en su literalidad: guadañas sin campesinos. Sólo guadañas. Y es más: por oposición a los fusiles de los soldados que además de invertidos sólo se mueven en dirección vertical, las guadañas, en cambio, ellas solas, avanzan de derecha a izquierda, es decir, enfrentadas a ese zar que les aguarda dispuesto en sentido contrario.



Y bien: las guadañas -esas armas que a lo largo de la historia prefiriera exhibir la muerte en sus manifestaciones iconográficas- cortan, desmembran, mutilan.



¿Y no es acaso la limpieza de su corte lo que ilustra ese negro muñón que la estatua del zar exhibe en el lugar donde se encontrara su pierna izquierda?



Es hora de decirlo: ni el descoyuntamiento de un cuerpo ni el de una estatua por la tracción de cuerdas a sus miembros atadas produce jamás cortes tan netos y limpios. Hace falta para ello hojas de acero bien afiladas.

De manera que esas guadañas afiladas se encuentran en el centro mismo de la escena fantasmática. Tal es entonces la cara oscura que se esconde tras el deseo consciente que el sentido tutor proclama: la escena concitada por el deseo de derribar al padre y a su ley se convierte de inmediato en una pesadilla en la que se descubre que no hay tal ley, que el padre está ya castrado y hueco, que no es más que una mascarada de bronce.

Y se oye entonces, desde el fondo, la risa de esa mujer que, desde el primer momento, señalara el lugar donde el tajo debía producirse.



Y, así, la secuencia que abre *Octubre* se nos descubre entonces, inesperadamente, como la más precisa puesta en escena de la pesadilla de ese siglo, el XX, que hubo de asistir desconcertado al derrumbe de la función paterna ¹.

¹ La proyección generalizada al conjunto de la obra eisensteiniana del análisis que aquí se ha realizado de manera pormenorizada en una sola secuencia de *Octubre*, puede encontrarse en **Jesús González Requena: Eisenstein. Lo que solicita ser escrito**. Editorial Cátedra, Madrid, 1992.

Un amanecer de pesadilla, en Juan Zapater Ed.: **El camino del cine europeo II. Cuatro miradas** (Eisenstein, Lang, Bresson, Fellini), Artyco, Pamplona, 2005.

www.gonzalezrequena.com