ACANTILADO

Guzel Yájina

Eisen

Una novela bufa

TRADUCCIÓN DE JORGE FERRER

GUZEL YÁJINA

EISEN

UNA NOVELA BUFA

TRADUCCIÓN DEL RUSO
DE JORGE FERRER

ACANTILADO
BARCELONA 2026

CONTENIDO

El circo
La madre
La persona
El sacrificio
La vida es maravillosa
El padre y el hijo
El entusiasmo: sinfonía del miedo
El arrepentimiento
La matriz

Al lector
Bibliografía
Agradecimientos

A Kazajistán, el más acogedor de los países.

EL CIRCO

¡Al mundo, al penoso mundo
lo llamo al combate!

DZIGA VÉRTOV

Su corazón se rompió en el instante en el que el pie, calzado con una bota estadounidense de color amarillo, se alzó para dar el correspondiente paso de baile. El dolor brotó de la caja torácica rota y lo llenó todo: las alfombras color de fuego, las arañas de cristal, la orquesta con instrumentos de cuerda y viento. Con la mano aferrada al talle de su pareja de baile—una conocida artista, dueña de un arquetípico rostro soviético—, se fue deslizando hacia abajo: resbaló por el terciopelo del vestido hasta el no menos resbaloso suelo de parqué, y después siguió rodando, cada vez más deprisa, cada vez más dolorosamente.

—¡Serguéi Mijáilovich!—gritó la actriz, y pareció que lo hiciera desde muy lejos, acaso ubicada junto al techo con el escudo orlado de espigas de trigo—: ¡Seriozha!

El vals se descompuso en una serie de sonidos confusos y acabó callando de golpe. El mundo se desenfocó y se deshizo como una tira de celuloide mordida por el fuego. Ante sus ojos desfiló toda una serie de rostros como en una moviola: semblantes de personas igualmente célebres e igualmente soviéticas, que ahora habían perdido la forma, fundidas en una misma gelatina.

—¡Un médico!—pedía la gente agolpada en torno a él—: ¡Apartaos! ¡Dejad que respire!

Una gelatina hecha de artistas premiados por Stalin, pensó: hay que admitir que eso tiene gracia. Le entraron ganas de hacer una broma, algo que, eso sí, se le daba bien siempre, y en lo que era más mordaz y prolífico que nadie. Pero ahora parecía haber perdido esa aptitud. De hecho, tampoco sabía ya cómo respirar. Abría la boca como un pez, rompía a dentelladas un aire que no se dejaba comer: ¡aquello daba risa!

Dos círculos de color azul intenso irrumpieron en la gelatina. ¿Eran sendas aureolas? No: eran las viseras de dos gorras. Gorras militares.

—Una camilla, rápido.

¡Y una polla en vinagre! ¡A mí no me vais a mangonear! Empujando los tablones encerados del suelo con los talones, los codos, las rodillas, consiguió incorporarse un poco y se irguió sobre sus piernas de algodón. El suelo se movía como el puente de un barco en medio de una tormenta.

—Pero ¿qué hace?—cacarearon todos—. ¡Túmbese inmediatamente!

Entrecerrando los ojos por el esfuerzo, cerró las manos heladas y completamente mojadas y con los puños firmes disparó en la dirección de las gorras azules. Se fue en blanco. Con los puños en alto y trastabillando por la alfombra roja de bordes dorados, fue dando tumbos hasta la salida.

Llegó por su propio pie al hospital del Kremlin en Vozdvizhenka: por suerte, apenas lo separaban unos diez minutos en coche de la Casa de la Cinematografía. Hacer girar el volante consumía todas sus fuerzas, de modo que no miraba la calzada o a los lados. Y de no haber sido por el coche negro del NKVD que lo precedía circulando despacio y dándole luces a los vehículos que venían de frente para que se hicieran a un lado, se habría estampado contra alguno de ellos o acabado con su coche clavado en algún montón de nieve.

También se apeó del coche sin ayuda. Ya corrían a su encuentro por el patio del hospital médicos y enfermeros, que habían sido puestos en señal de alerta por una llamada recibida desde el Kremlin. No habían tenido tiempo de ponerse los abrigos y corrían vestidos sólo con las batas, que exhalaban un vapor lechoso. Quiso acercarse a ellos por su propio pie (y alejarse a la vez del siniestro vehículo negro, cuyo motor traqueteaba a su lado), pero apenas fue capaz de dar un paso y, seguidamente, voló, pero no a la nieve que cubría el suelo, como se temió en un primer instante, sino a unos cálidos brazos que olían a yodo y alcanfor.

Despertó en una habitación grande, ya solo. Pasó largo rato observando el interior—el suelo de baldosas ajedrezado, la ventana con un marco en el que encajaban varias hojas, la silla de ruedas en un rincón al que no llegaba la luz —, hasta que sus ojos tropezaron con la mesa pintada de blanco y las sillas de patas curvas: obviamente, muebles destinados a las visitas. En el hospital de la cárcel no tendrían muebles vieneses, de modo que estaría aún en el Kremlin y

el vehículo de la policía secreta se habría marchado de vacío. Pero nada impediría que la *emka* volviera a cualquier hora del día o de la noche para conducirlo a una celda o acaso situarlo delante del paredón, aunque decidieran llevárselo, por ahorrarle las molestias, en silla de ruedas.

Se imaginó que lo acompañaban hasta un muro de ladrillos rojos, herido por incontables impactos de proyectiles. Sonaba una descarga y él caía a tierra como un saco. Otra descarga y la silla vacía continuaba sacudiéndose, las ruedas chirriaban bajo la lluvia de balas.

El color negro no iba a quedar bien en ese cuadro.

—¿No tenéis otro sillón, uno de color más claro?—preguntó sin más preámbulos a la enfermera que entró, tocada con una cofia almidonada.

La muchacha tuvo que inclinarse mucho para entender el murmullo del paciente.

—Todavía falta mucho para que usted pueda trasladarse a esa silla—le informó con severidad.

Al amanecer llegó aquella mujer absurda, cuyo rostro colgaba como la jeta de un *bulldog*. Probablemente, había pasado la noche en el tranquilo vestíbulo exigiendo que le permitieran visitar al enfermo. Pero los médicos del Kremlin son como cancerberos y conocen su negocio: el sueño de cada paciente es sagrado. De modo que sólo se le permitió entrar con las primeras luces del alba: apenas despuntó la aurora lila de febrero en las ventanas, la mujer ya se agitaba en la habitación del enfermo como si estuviera en su casa, empujaba la silla hasta la cabecera de la cama del enfermo, ordenaba las cosas y tomaba asiento con la compostura de quien se disponía a pasar largo tiempo allí.

—Márchese, Yulia Ivánovna—le exigió él alzando la voz tanto como le permitían sus fuerzas.

Pero el crujido de los muebles y el sonido de los tacones de los zapatos de la mujer acallaron sus palabras.

—No quiero verla, su presencia me hace sentir peor—le informó el paciente, tras esperar que se reanudara el silencio.

Pero ni siquiera en el silencio se escuchó su voz.

Comprendió que abría la boca en balde.

La mujer, entretanto, había decidido que el enfermo estaba animado y, por lo visto, no rehusaba entablar conversación.

—Te pondrás bien, Rorik—le aseguró con mucho énfasis y moviendo expresivamente los labios de color carmín.

Él quiso hacer una mueca de protesta por la insoportable boquita pintada, el molesto taconear y ese cariñoso «Rorik», cuyo uso tenía completamente olvidado, pero los músculos de la cara se resistían a obedecerlo. Tan sólo le quedaba cerrar los ojos y fingir que volvía a entregarse al sueño.

La mujer saltó enseguida de la silla para acomodar la manta, que empujó debajo de él arropándolo por todos lados. Sin duda pensaba que ésa era la manera en la que debía comportarse una madre solícita.

Conteniendo la respiración para ahorrarse aspirar el olor de su colonia—¿a quién se le ocurría perfumarse así para ir a visitar a un hijo enfermo?—, el paciente esperó a que la mujer volviera a la silla.

La mujer era su madre, sí. Y ese hecho no le despertaba más sentimientos que una infinita perplejidad. Ahora, encerrado en aquella habitación de hospital, era el peor momento para constatarlo, porque estaba completamente en sus manos.

—Yo te voy a sanar, Rorik. Te leeré, como hacía antes, como lo hice siempre.

Él tiene cuarenta y ocho años, pero está completamente indefenso ante el bienintencionado impulso de la mujer.

—Lo he traído todo. Yo sé que esto te curará mejor que cualquier medicamento.

¡Con cuánta frecuencia utiliza el pronombre «yo»! Hace mucho que él aprendió a no sentirse irritado por eso, y ahora, tumbado en la cama de hospital, aquel egocentrismo le producía, incluso, cierta ternura.

Mantenía los párpados cerrados y no movía un solo músculo de su cuerpo, pero la mujer no se callaba.

—Te voy a leer, aunque estés dormido. Esos psiquiatras que tanto te gustan aseguran que, por dormidas que estén, las personas continúan escuchando, aunque no sean conscientes de ello.

Así que de nada le iba a servir simular que dormía para interrumpir la peligrosa iniciativa lectora siquiera un rato.

—¿Cuándo te leí por última vez, Rorik?—preguntó la mujer pasando ya las páginas con el característico sonido—. ¿Hace veinte años? No consigo

recordarlo.

Su madre siempre olvida los sucesos desagradables. Los olvida completamente. Recorta de la memoria los momentos incómodos, como una montadora recorta los fotogramas fallidos. Pero él lo recuerda todo: su memoria vale para los dos. La última vez que ella le leyó fue en noviembre de 1927. Él estaba acabando *Octubre* y se pasó varias semanas encerrado en la sala de montaje sacando, de los cincuenta mil metros de película que había rodado, los cuatro mil que necesitaba. Al final no lo consiguió, porque la tensión lo dejó ciego. Los médicos le prescribieron una cura de topo: días enteros sumido en la oscuridad y, preferiblemente, con los párpados cubiertos. Esa misma noche su madre tomó el tren nocturno Flecha Roja desde Leningrado (entonces vivían en ciudades distintas) y se pasó tres días leyéndole. Cuando él recobró la vista, volvió a la sala de montaje para terminar el trabajo. Y ella tomó el tren de vuelta con los ojos rojos de tanto llorar: el poco tiempo que pasaron juntos bastó para que se pelearan como dos fieras. De eso hacía dieciocho años y desde entonces ella no había vuelto a leerle. Los médicos consideraban que lo había curado el reposo, pero él sabía que había sido la lectura.

Antes de esa ocasión, su madre le leyó en el 1926, cuando *El acorazado Potemkin* se estrenó en Alemania sin la presencia de sus autores y él pasó un día entero llorando en su cama. Y aún antes de eso, mucho tiempo atrás, ella también le leyó. Fue cuando fracasó el último espectáculo teatral que él llevó a escena y tuvo la tentación de despedirse de la dirección para siempre.

Hubo períodos en los que la lectura de su madre lo ayudaba. Pero, en verdad, esos tiempos habían quedado atrás, pertenecían a otra vida, la que vivió antes de convertirse en quien era ahora. Hoy, intentar curarlo por medio de aquel método antiguo resultaba tan risible como llamarlo por su nombre prerrevolucionario: Rorik. A él, un viejo sátiro, pasado de peso y con el músculo cardiaco medio muerto. A él, el más conocido en Occidente de entre todos los directores de cine soviéticos, una criatura fabricada para la exportación, aunque tuviera prohibido cruzar las fronteras del país. A él, un director dos veces laureado con el Premio Stalin, cuyos viejos filmes habían sido destruidos y que tenía prohibido filmar otros nuevos. A él, malhablado, pornógrafo y pederasta, a quien mañana mismo lo podían meter en la cárcel

por sodomía. Incluso hoy podían venir a prenderlo: siempre encontrarían un motivo.

Si vinieran a arrestarlo, ¿se percataría ella?

—Ya comienzo, Rorik.

Continuaba tumbado con los ojos cerrados, pero se imaginaba con claridad el enorme álbum que su madre tenía ahora abierto delante. En las hojas de cartón se apretujaban los recortes de periódicos y revistas que él mismo había ido pegando. El primero correspondía al año 1921, cuando se estrenó el primer espectáculo con decorados suyos; el último daba noticia del triunfo de *Alejandro Nevski*, antes de la guerra. Los recortes eran tan numerosos que el álbum había ido engordando hasta parecer un abultado libro de contabilidad. La única manera de mantenerlo cerrado consistía en atarlo con un cinturón de piel comprado a ese fin en el departamento de caballeros de una tienda de ropa. Cada vez que se liberaba la hebilla del cinturón, el álbum se abría solo, como si estuviera vivo, y mostraba su contenido: notas de prensa, reportajes de los emplazamientos de los rodajes, entrevistas, reseñas. En definitiva, cualquier material que informara sobre la obra de Serguéi Eisenstein, o reflexionara acerca de ella, fue cazado con tesón en las páginas de la prensa (incluso en ignotos periódicos como *La Tundra Roja* o *Los Chicos del Koljós*) y conservado a perpetuidad en aquellas blancas páginas de cartón.

Bueno, no todo… Sólo guardaban lo que hablaba bien de él. En el álbum no encontraron asiento ni las ponzoñosas críticas de Ilf & Petrov al célebre director, ni el torrente de reseñas demoledoras que se ganó *El prado de Bezhin*. El álbum sólo conservaba, y estaba lleno de ellas, las reseñas muy positivas, las más entusiastas. No eran meras alabanzas, no. Eran pruebas, certificados que venían a acreditar que Eisenstein es un artista y merece dedicarse a la creación. Él no guardaba esas pruebas para mostrárselas a los otros, sino para sí mismo. Antes hojeaba el álbum con frecuencia, a veces a diario: lo utilizaba como un somnífero antes de hundirse en el sueño o le pedía a su mujer que le leyera. Pero desde el comienzo de la guerra dejó de hacerlo. Los recortes de las últimas páginas, los que daban noticia de la evacuación de los estudios Mosfilm a Kazajistán y su retorno a Moscú para rodar *Iván el Terrible*, los había pegado Pera. Esos artículos todavía no se los había aprendido de memoria. Y ya era poco probable que lo hiciera: leer acerca de sí mismo ya no ejercía sobre él el mismo poder de antes.

Inteligentemente, la madre no comenzó a leer por la primera página, sino que se saltó varias: el primer período, en el teatro, transcurrió bajo el signo del Maestro, el temible Viejo, el gran Meyer, que fue declarado enemigo del pueblo antes de la guerra y acabó pudriéndose en la prisión de la Lubianka. Recordar a Meyerhold ahora resultaba completamente inapropiado. Y por eso la lectura comenzó a partir de marzo del año 1924, cuando Eisen empuñó por primera vez las tijeras de montaje y pasó del mundo del teatro al universo de los creadores del arte cinematográfico.

Ello sucedió en la sala de montaje del Kinó-Moskvá, en la esquina de las calles Tverskaia y Voznesenski.

Él contaba veintiséis años. Tenía sed de arte y hasta ahora no le había ido bien. Ni los estudios con Meyerhold en los Altos Talleres ni el empleo como escenógrafo y director en el teatro Proletkult le granjearon una gloria verdadera: las críticas negativas fueron numerosas y los espectadores que acudieron a sus espectáculos, escasos. Lo consolaba el hecho de que cada uno de sus fracasos fue tan sonado que, desde fuera, podía ser confundido con un triunfo.

Algo semejante se podía decir de sus relaciones con las mujeres. Él las amaba y ellas lo amaban. Al menos, eso es lo que parecía. Miraba a cada mujer como si estuviera a punto de enamorarse de ella. Hubo algunas historias de amor que llegaron a inflamarse, pero ninguna de ellas, ay, tuvo un final inteligible. De hecho, todas concluyeron de una manera tan turbia que ni él ni las destinatarias de sus sentimientos alcanzaron a saber si ese final había tenido lugar efectivamente.

Su apariencia era igualmente engañosa. Su gordura precoz y su voz agudísima hacían presuponer una debilidad de carácter, pero en los primeros instantes de trato con él su carisma apabullaba a sus interlocutores: su alegría era desenfrenada; sus enfados, colosales; sus bromas, insolentes; su comportamiento, tan afectado que incomodaba. Cada mañana peinaba su tupida melena estirándola hacia arriba y hasta moldeaba con agua algunos mechones para que se mantuvieran erguidos. Pero aun sin necesidad de esos afeites su cabellera rizada flotaba sobre su cabeza como una corona, realzando la modesta estatura de su dueño.

A la sala de montaje del Kinó-Moskvá llegó llevado por la curiosidad (o al menos eso se decía a sí mismo): quería ver cómo se hacía ese cine que estaba tan de moda y que había sido declarado recientemente como «la más importante de las artes». En realidad, había llegado allí por pura desesperación. Los tres años que había dedicado al teatro no produjeron frutos, y si algunos dieron, habían sido escasos y lo habían dejado hambriento y rabioso. Tenía que dedicarse a alguna otra cosa. ¿Tal vez a la sátira gráfica? ¿Ponerse a hacer caricaturas para los periódicos? Dibujar se le daba bien, y aquellos días había una gran demanda de caricaturistas mordaces. ¿O debía ver qué era eso del cine?

En Rusia no se estaba rodando mucho cine todavía. Al año, no se pasaba de un par de docenas de películas. Faltaban muchas cosas para que se rodara. O, mejor, faltaba de todo: guiones, directores y, más que nada, película virgen. Lo que sí hacían era comprar filmes extranjeros: salían mucho más baratos y las salas de cine recuperaban la inversión en un mes o dos. Los líderes en el suministro de «tentaciones de celuloide» eran Alemania y Estados Unidos: las películas alemanas impresionaban por su excelencia técnica; las estadounidenses, por las persecuciones y las acrobacias.

Sin embargo, los filmes extranjeros no podían ser proyectados tal como venían. Más aún, resultaban completamente nocivos: ¿qué de útil podía mostrarle a un espectador en, digamos, Kazán una película sobre vampiros y millonarios? Por mucho que estuviera bien contada la historia, ideológicamente resultaba vacía. De ahí que esas películas venidas del otro lado de la frontera tuvieran que ser sometidas a un ejercicio de «sovietización»: es decir, a una reedición a fondo, un lavado de cara, y, a veces, hasta tenían que adquirir un nuevo «nombre de bautismo». La montadora Esfir Shub era una verdadera virtuosa de este complejo arte.

De cabello alborotado y cejas negrísimas, hermosa como Esther, su tocaya bíblica, Esfir se pasaba días enteros tirando del celuloide enrollado en las bobinas y recortándolo sin piedad: sometía las pobres fantasías de los guionistas pagados por el capital al corsé del marxismo. Era la Moira del arte cinematográfico, la Ariadna de la ética de los sóviets. Sus ojos parecían delineados con antimonio: en realidad, vivían dentro del marco de sus pestañas. Sujeto entre los dientes, como si de un puro se tratara, llevaba el lápiz para anotar en el celuloide.

«¿Hoy se enamoran todos o uno de cada dos?», tenía Eisen la tentación de preguntarle, a modo de saludo, cada vez que entraba a la sala de montaje.

La conocía desde mucho tiempo atrás, cuando Esfir trabajaba como secretaria en el Departamento de Teatro. Se hicieron amigos. Siendo como era un hombre de arrebatos, penas y pasiones, siempre se sintió atraído por mujeres como ella, que parecían fundidas en hierro colado. Era una trabajadora entregada, toda una proletaria: hacía jornadas de más de quince horas en la sala de montaje. Como dormir en la mesa de montaje resultaba incómodo, se escapaba a dormir en su pequeño apartamento. Pero también allí—y eso Eisen lo veía cuando acudía a visitarla—tenía una mesa de montaje y un proyector que ocupaban la mitad del espacio: en ocasiones se ponía a montar películas en casa robándole horas al preceptivo sueño. Esfir había convertido el cine en su destino y aquél no tenía más que someterse.

Ahora Eisen también quería probar el cine y ver lo que valía. Por eso acudió a ayudar a encarrilar una película alemana acabada de comprar, a hacerla renacer en su hipóstasis soviética. Y si todo marchaba bien, ¡quién sabe si entre él y el tan elogiado *cinemá* nacería una historia de amor!

Y bien, una película alemana: doce latas dispuestas sobre la mesa de montaje frente a Esfir. En la tapa de cada una de ellas, una etiqueta con el título escrito con tinta china en correctos caracteres. Los creadores de la película habían elegido como título el nombre de su protagonista, un demoniaco criminal que respondía por «doctor Mabuse».

—Que se joda ese doctor Mabuse—decidió Esfir—. El título debe hablar por sí mismo. Y no sólo debe decir algo, sino que debe sugerir un sentimiento *hacia él*. El que sea: miedo, repulsión, odio. Y, al mismo tiempo, júbilo y fidelidad *hacia nosotros*.

En efecto, todas las oscuras aventuras del protagonista ocurrían en los círculos de la alta sociedad, de modo que había que proyectarla sugiriéndole desde el primer momento al espectador la actitud que debe tener hacia las bailarinas desnudas en el cabaré o a las mesas opulentas de los restaurantes.

—¿Qué tal si la titulamos «La podredumbre de la ciudad»?—propone él—. ¿«Los cadáveres vivientes»? ¿«Los apestosos»?

—No está mal—conviene Esfir—. Eso sí: el arte debe inspirar repugnancia, pero también debe atraer. Necesitamos despertar un odio intenso, pero también un ardiente interés. El título debe agarrar a los transeúntes por las

branquias y arrastrarlo a la sala de cine. Y una vez metidos en la sala y habiendo pagado el billete, que se estremezcan y asqueen todo lo que quieran.

—¿«Oro y lujuria»?—adelanta él títulos más sugerentes—. ¿«Los pecados dorados»?

—«La podredumbre dorada»—zanja ella la cuestión.

Y ése eligieron.

Trabajar sobre el contenido de la película no resultó sencillo. Las cuatro horas y media de la acción tenían que quedar en dos o tres horas. Y la historia de la captura de un peligroso criminal, en una denuncia de la sociedad imperialista.

La mayor dificultad estribaba en que el director, un tal Fritz Lang, estaba tan obsesionado con las escenas que tenían lugar en lugares de dudosa reputación —las salas de espectáculos de variedades, los casinos y los restaurantes—, que olvidaba mostrar la pobreza en la que se malvivía en las ciudades. Eran miles de metros de cinta mostrando los lujosos interiores de palacios y hoteles, las bolsas de valores y las salas de juego, mientras que en los barrios pobres sólo se desarrollaban un par de episodios. ¡¿Cómo se iba a mostrar el carácter ineluctable de la revolución mundial con aquel material?!

Pero Esfir sonríe con despreocupación: problemitas como ése habían enfrentado muchos. Mira a Eisen con gesto inquisitivo: ¿qué propone, colega?

—¿Agregamos metraje de otras películas?—avanzó él, algo desconcertado—. ¿Hacemos un montaje nuevo intercalando metraje de los pueblos famélicos del Volga?

—Eso tampoco está mal—asiente Esfir—. Pero el espectador está comprando un billete para ver una película que es, primero, alemana y, después, de ficción. No se le puede timar de ese modo, proyectándole en la pantalla escenas de la vida real en lugar del entretenimiento que espera. Se puede razonar con él; se le puede convencer, se le puede asustar. Se le puede emocionar y atrapar. Lo que no se puede hacer es engañarlo.

—¿Y si le contamos con palabras la vida de las clases explotadas? ¿Qué tal si después de cada episodio festivo cortamos y metemos un cuadro que diga «Y mientras tanto…» e informamos a los espectadores de cuántos campesinos hambrientos hay en Alemania o cuántos obreros viven en la miseria?

—Eso tampoco está mal, y ya van tres. Pero ése es un recurso que debemos evitar. Lo único que funciona en el cine son las imágenes. Puedes mostrar un viaje a la luna o un perro con tres cabezas y te creerán. Pero cuenta esas dos

cosas con intertítulos y se reirán de ti. Las palabras, en el cine, sólo pueden ser las sirvientas de las imágenes.

Se torna tan hermosa cuando habla del oficio que ama que Eisen vuelve a preguntarse si no debería enamorarse de ella. Esfir está casada y no con la cinematografía, como alguien podría pensar, sino con un constructivista alcohólico, un hombre muy radical en esas sus dos pasiones. Es poco probable que el matrimonio sea un impedimento, pero una aventura amorosa seguramente acabaría estropeando la amistad que han anudado los dos. De modo que Eisen aparta la mirada de los labios de Esfir.

—¿Qué hacemos, entonces?—pregunta.

—Vamos a montar.

Las cuchillas de las tijeras cortan con ferocidad: la obra del director, un tal Fritz Lang, va cayendo al suelo en un revuelo de celuloide, acumulándose junto a las botas de hombre que calza Esfir…

Pasaron casi una semana trabajando: ella recortaba y cortaba; él garabateaba el guion con un lápiz, ora permitiéndose, ora prohibiéndose gozar de la visión del rostro icónico de su compañera y de sus cabellos ondulados.

La entretenía lo mejor que podía. ¡Y eso se le daba muy bien! La invitaba a mermelada de arándanos, que compraba a los especuladores del mercado negro que pululaban por Sujarevka, y después a ambos se les quedaban los labios coloreados de un intenso color violeta, como si los hubieran coloreado con maquillaje. Cascaba nueces haciendo el pino en el alféizar y escupía las cáscaras a la lámpara de montaje. Dibujaba al doctor Mabuse—dibujos procaces, que incluían hasta los detalles más íntimos de su anatomía—, lo que arrancaba risitas a la esforzada Esfir, que le arrojaba trozos de celuloide con las infinitas imágenes del personaje.

Gracias a Eisen, o a pesar de él, el trabajo avanzaba. El enrevesado argumento fue simplificado. No sólo suprimieron escenas y episodios enteros, sino que también eliminaron personajes. ¡No era moco de pavo reducir a la mitad la duración de la película! Sin embargo, a un héroe secundario, adicto a la cocaína, lo realzaron para condenar debidamente la magnitud de su vicio. También se condenaron los casinos, las salas para espectáculos de variedades, los restaurantes. Esto se hizo, sobre todo, por medio de intertítulos del tipo: «De día, el parásito imperialista bebe la sangre del proletariado; de noche, bebe champaña»; «En estos palacios no se oye llorar a los niños hambrientos que viven en los barrios obreros»… A la miserable mujer que en la película original

servía de cómplice a los criminales—era la que guardaba el escondite con los dólares falsos—la convirtieron en una madre sufrida que había perdido a sus hijos en la guerra.

Esfir picoteaba el celuloide con mucha maña, pero su verdadero talento lo mostró cuando hizo el montaje de los últimos minutos del filme. A despecho de lo que banalmente perpetró el director de la película, el tal Fritz Lang, no fue la captura del doctor Mabuse la que sirvió de clímax de la película, sino la salida a la calle de los vecinos airados. Con los ojos encendidos de rabia, las bocas abiertas y los puños alzados al cielo, gritaban (en los intertítulos) cosas como «¡A la lucha!», «¡A las barricadas!», «¡Marchemos bajo las banderas de la revolución!». Con sus negros sombreros de copa y, algunos de ellos, llorando de miedo, los capitalistas veían pasar a los manifestantes. En la versión original aparecían tanto la multitud indignada como los sombreros de copa: en el comienzo mismo de la película se veía a los capitalistas horrorizados por el hundimiento de la bolsa; la multitud, esto ya más cerca del final, pugnaba por liberar de la justicia a un detenido. Pegados ambos momentos por la mano firme de Esfir para convertir ambas escenas en un mismo episodio salpicado de intertítulos, las dos secuencias parieron una tercera: ésta era la que se necesitaba, la que hablaba de la revolución.

Cuando la transformación de la película estaba a punto de llegar a su fin, Esfir le alargó las tijeras:

—Pruebe usted ahora—le dijo.

Él le tomó la palabra.

Cortar el celuloide, extraer del bloque que formaba una obra ajena una obra propia resultaba divertido: de repente, ¡era tanto el poder del que gozaban las puntas de sus dedos! Los actores que aparecían y reaparecían en las filminas sucesivas que caían al suelo hechas basura; los espectadores que verían la película; el director, ese Fritz Lang que estaría muy lejos de allí: todos ellos eran reos del alcance de la herramienta que él manejaba.

¡Clic!, como un cirujano con su bisturí.

¡Clic!, hago lo que me da la gana.

¡Clic!, y aquí está la película lista.

El conjunto no es que saliera muy coherente, pero resultaba digerible. El montaje no resultó irreprochable: un par de personajes aparecían para perderse después por culpa del caótico recorte de escenas, algunos episodios quedaron como preguntas sin respuesta. No obstante, salió una película imbuida de un

estupendo ánimo combativo, perfectamente apta para ofrecerla al buen público en sus ratos de ocio.

Y así se hizo: *La podredumbre dorada* llegó a las pantallas soviéticas esa primavera y se mantuvo hasta el verano de 1924. Kazimir Malévich pintó el cartel que la anunciaba. En los primeros fotogramas del filme, inmediatamente después del nombre del director, aparecían ellos dos como coautores: se nombraba a los autores del montaje: Esfir Shub, montaje; Serguéi Eisenstein, intertítulos.

Él vio la película dieciocho veces. En realidad, más bien miraba a los espectadores que veían la película. Aparecía en la sala de cine y se escondía detrás de alguna columna o en el palco que había junto a la pantalla. Desde allí observaba a los espectadores: se fijaba en cuándo reían, cuándo torcían el gesto, cuándo bostezaban. Los escuchaba leer los intertítulos: se estilaba leerlos en voz muy alta, a menudo se leían a coro, y por la entonación se sabía si la película entusiasmaba a la gente o la aburría. También prestaba oídos a lo que gritaban los chiquillos en las pausas: sus valoraciones solían ser contundentes.

Así comprendió qué escenas habría montado de una manera distinta y qué intertítulos habría redactado de otro modo. También comprendió que había comenzado su historia de amor con el *cinemá* que estaba tan de moda. Al menos, él ya se había enamorado.

En sus veintiséis años de vida había conocido dos historias de amor. No amoríos con mujeres de esos que requieren prolongadas maniobras para conseguir una breve satisfacción, sino dos amores de verdad; amores de esos que cambian a los hombres, al mundo que tienen delante de los ojos y, en ocasiones, también la trayectoria de sus vidas.

El primero fue el amor por el dibujo. Él prefería llamarlo el amor por la línea.

El segundo fue el amor por el teatro. A ése lo llamaba el amor por la actuación.

La línea se le reveló por primera vez en el paño verde de una mesa de billar. Entre las partidas, un amigo de su padre dibujaba en el paño con la tiza de los palos. Los focos eléctricos iluminaban la mesa como si se tratara de un escenario, mientras que el espacio que la rodeaba permanecía completamente a

oscuras. Y de esa penumbra brotaba de cuando en cuando una mano con los dedos apretados en las puntas, revoloteaba alegremente sobre el paño e iba dejando en él un reguero de fieras que a Rorik, que a la sazón contaba cinco años, le parecían vivas. Con la barbilla apoyada en el borde lacado de la mesa observaba sin pestañear el misterio del nacimiento. La vida de las fieras duraba apenas un minuto, hasta que las borraban con un paño seco, y entonces Rorik se apartaba de la mesa y se hundía en la penumbra cargando en su memoria insobornable con los sapos, las liebres y las ratas que le habían regalado ese día.

Después intentaba regalarles una segunda vida en el cuaderno de dibujo. No siempre lo conseguía. Pero él conocía el secreto para conseguirlo: dibujar *a gritos*. Si quieres que te escuchen, grita. Y si quieres que el dibujo se parezca al original, resalta algunos rasgos: las orejas del conejo, la barriga del cerdo, los dientes del cocodrilo. Deja que el dibujo chille y entonces resultará imposible desconocer lo que ha sido dibujado.

Su madre siempre descubría al animal que se ocultaba detrás de los garabatos de su hijo: cada una de sus creaciones despertaba en ella una sonrisa. En todo caso, ella nunca paraba de sonreír, incluso cuando su voz temblaba de rabia.

El padre veía el talento de su hijo para el dibujo como algo natural: era arquitecto municipal y los edificios que había levantado ocupaban la parte más pudiente de la Albertstrasse. Las fachadas de esas casas, por cierto, estaban decoradas tan ricamente—leones, esfinges, cariátides, atlantes y máscaras griegas—que también parecían *gritar*. A alguna gente eso les gustaba: decían que la calle Albert era un adorno que llevaba Riga.

Rorik también leía mucho, aunque la lectura era como el pan: algo saciante y común que estaba al alcance de todo el mundo. Pero el dibujo era un milagro cada vez: la línea corría por el papel formando el cielo o la tierra, arrojando luz o dibujando una sombra, sembrando árboles y matorrales, pariendo estrellas o toda suerte de seres vivos.

Al principio apenas se atrevía a dibujar personas, porque le salían mal: prefería dibujar animales vestidos con ropa de humanos. Rinocerontes (siempre tontos), garzas (generalmente tímidas), sapos (necesariamente insolentes) y toda una colección de fieras con características muy notables y extraídas de las fábulas. Al principio, los personajes se iban multiplicando y participando en pequeñas escenas. Más tarde esas escenas se fueron integrando en historias ilustradas más largas y compuestas por distintos episodios. Cuando

por fin comenzaron a aparecer personas en ellas, éstas se parecían bastante a los animales, sólo que ahora tenían narices en lugar de cuernos y pies en lugar de cascos.

Los personajes daban mucha gracias y la institutriz Filia y Papá se reían. Los invitados y sus compañeros de juegos sonreían. Las sonrisas de su madre ya no las veía, porque sus padres se habían divorciado y ella dejó Riga para volver a San Petersburgo. Pero él le enviaba dibujos junto a las cartas que le escribía, intentaba que fueran lo más graciosos posible y ella le respondía jubilosa: me río, me carcajeo hasta las lágrimas… ¡Sí que tiene talento el chiquillo!

Los profesores del instituto no compartían ese entusiasmo: Seriozha Eisenstein nunca sacaba más de un cuatro sobre cinco en dibujo, cuando no se hundía hasta un vergonzoso tres. Por lo visto, era incapaz de reproducir correctamente jarrones de yeso y narices del mismo material. Pero ¿qué importaba una nota más o menos si se la comparaba con las sacudidas de aprobación que estremecían los bigotes de Papá cada vez que le ponían delante un dibujo de su crío? ¿O comparadas con las risas de caballo de su inseparable amigo Max Shtrauj, tan entusiasmado siempre que lo sacudía por los hombros, eufórico? (Con Shtrauj pasaba los veranos en la costa del Báltico: tres meses enteros en los que no se separaban un solo instante). He ahí la verdadera satisfacción: la sonrisa o la risa del otro, el agradecimiento manifestado en un leve gesto.

Ahí radicaba también el poder. Desde que comenzaba a trazar la línea en el papel, Rorik ya se imaginaba los ojos como platos de Filia o los rugidos del incontenible Max. La anticipación del gozo ajeno lo llenaba de satisfacción también a él, el autor. Y observar a quienes contemplaban sus obras era una satisfacción adicional. Ello, desde luego, cuando el espectador caía bajo el hechizo que proponía el dibujo. Porque si permanecía indiferente, Rorik se llevaba su obrita y la rompía en pedazos, que remojaba hasta convertirlos en una pasta. Después, en lugar de arrojarlos por la taza del inodoro, que habría sido lo más sencillo, los bajaba al sótano donde se guardaba el carbón y los pisoteaba en el polvo. Filia le pegaba unos gritos más tarde, cuando encontraba las botas del niño completamente llenas de hollín y no era capaz de entender cómo su educando conseguía incrustarlas así de porquería andando por las inmaculadas calles de Riga.

La simple línea negra debía hacer reír, pero también tenía que asustar. Ese segundo lado de su poder lo aprendió más tarde. En la biblioteca del padre,

siempre abierta a la curiosidad de su hijo, encontró una colección de grabados titulados «Ejecuciones célebres». A los criminales los rociaban con brea o plomo ardiendo; los calzaban con «botas españolas» (y no de las de cuñas de madera, sino con las auténticas, hechas con hierro fundido, erizadas de pinchos y remaches); los desmembraban con caballos que tiraban de sus extremidades (en la descripción de uno de los castigos más espeluznantes se mencionaba que un verdugo inexperto había olvidado hacer unos cortes previos en el cuerpo del condenado, de modo que el tormento se prolongó durante horas). Rorik se pasaba días enteros doblado sobre el libro, estudiando las guillotinas y los trozos de los hombres descuartizados, y por las noches soñaba con la Place de Grève, la más siniestra y, a la vez, la más fascinante de París, la plaza donde se ejecutaban las sentencias dictadas por la justicia.

Un día intentó dibujar una ejecución. Cuando se la enseñó a Filia, la mujer rio como era en ella habitual. ¿Cómo aguantar la risa ante el dibujo de un verdugo bajito y torpe que se disponía a cortar la cabeza a un condenado dos veces más alto y tres veces más gordo que él? También ese dibujo acabó muriendo en el depósito de carbón. Otro tanto sucedió con el siguiente intento: el descuartizamiento de unos cerditos se pareció bastante al proceso de preparación de los jamones en Navidad. Tampoco se libró el próximo: el hecho de derramar azufre fundido en la boca de un bebé fue confundido con el de alimentarlo con papilla. La mano habituada a resaltar los aspectos cómicos de cualquier imagen ya no sabía hacerlo de otra manera. Rorik recurrió entonces a las historias bíblicas. Como quiera que fuese, en religión siempre sacaba sobresaliente. Pero no le fue mejor con los motivos cristianos. Quiso representar muy triste a san Sebastián con el cuerpo atravesado por las flechas, pero le salió con una expresión sarcástica. Santa Ágata parecía una chica muy traviesa. El san Vito arrojado a los leones más bien parecía un domador fracasado. Esos dibujos no los enseñó a nadie: los condenó al sótano sin miramientos. Por lo visto, lo horrible, lo trágico, no se le daba bien.

¿Y lo bello?

Agarrotado por la vergüenza que sentía, se pasó tres días dibujando en su álbum a las más bellas heroínas de la literatura. Sin embargo, cada una de ellas —lo mismo la Julieta de Shakespeare que la Esmeralda de Victor Hugo—hacía una mueca tan espantosa que, como se la enseñara a los chicos del instituto, sería el hazmerreír.

En resumidas cuentas, se vio obligado a admitir que su talento era limitado. Sus dibujos gritaban como bufones de feria: cualquiera los entendía a la primera y cualquiera se carcajeaba con ellos. Pero los registros sutiles—la pena y el dolor; la esperanza; la compasión y el amor—, ay, seguían lejos de su alcance. Los bufones no saben de sentimientos sublimes.

De eso último él no hablaba con nadie. Toda la familia mencionaba con gran entusiasmo el talento del «futuro artista» y él aceptaba los elogios con humildad. Su padre lo veía convertido en arquitecto, es decir, en su heredero. Él no protestaba. En las cartas que le escribía, su madre lo veía matriculado en la Academia Repin y él se mostraba igualmente conforme. Para sus adentros, soñaba con hacer carrera como caricaturista.

Desde luego, «artista» sonaba mucho mejor que «caricaturista», pero también resultaba un término algo insípido. ¡¿Quién se fijaba en los cientos y cientos de graduados de la Academia Repin que vivían y vivirían las estrecheces de las buhardillas de San Petersburgo, entretenidos con lo que consideraban el arte verdadero?! En cambio, las nuevas ilustraciones de Gulbransson en *Simplicissimus* sí que estaban en boca de todos. O las mordaces ilustraciones de Daumier en *Caricature*, que apenas publicadas ya despertaban un escándalo y, con ello, se inscribían en los anales de la historia política: ¡ésas no dejaban indiferente a nadie! Los ministros, los diputados, los banqueros y hasta el mismísimo rey Luis Felipe: todo el mundo le temía a Daumier…

De este modo se convencía a sí mismo Rorik. Eso sabía hacerlo. Y como demostración rotunda—¡saludos, colega Daumier!—, en una sola noche sacó del horno toda una serie de caricaturas de los monarcas europeos. Le salieron tan parecidos a los originales y tan malévolos como nunca. Los mejores podían ser fácilmente publicados en las revistas satíricas: acababa de estallar la Primera Guerra Mundial y había una gran demanda de caricaturas políticas. Y, efectivamente, se los aceptaron. Es verdad que apenas un par y sin excesivo entusiasmo, ¡pero los publicaban! ¿Acaso no estaba ante una señal del destino?

Su madre buscaba otro tipo de destino para su hijo, de modo que esperaba nuevas señales. Tanto insistió que Rorik cargó con una docena de sus trabajos más brillantes y los llevó a Petrogrado. Pálida de emoción, *Maman* los mostró a un amigo de la familia: pintor, dibujante, ilustrador de libros y profesor de la tan mentada Academia Repin; en definitiva, todo un Maestro.

«No valen un duro—aseguró éste con un suspiro—. Este niño no ve nada: dibuja con la cabeza».

El destino insistía en que no iba a ser pintor; si acaso, caricaturista. Y esa sentencia no admitía apelación.

Mientras la madre se lamentaba, incapaz de aceptar el veredicto, Rorik enrolló los dibujos rechazados en papel de embalar, dejó caer encima una gota de lacre caliente y le estampó una moneda de cobre encima: «¡Si valen un duro, pues que se vea!». Todos se echaron a reír: el Maestro rio sinceramente, *Maman* rio entre sollozos. A Rorik siempre se le dio muy bien hacer reír a la gente. En cuanto se hubo marchado la visita, empuñó el lápiz y dibujó al Maestro como a una suerte de demonio venido a menos: brillante calva de hipopótamo, orejitas del mismo animal, barba de chivo y ojillos ciegos detrás de las lentes de las gafas. Ahora fue Rorik el que rio en solitario. Su risa fue sincera, como lo eran sus lágrimas: una risa incontenible brotó de su pecho junto a los sollozos.

Tal era la madera de la que estaba hecho su espíritu: hacía reír a todo el mundo y solía carcajearse más alto que todos los demás, pero después, cuando se quedaba a solas, lloraba a mares por aquello mismo que lo había hecho reír en público. A veces las lágrimas se mezclaban con una sonrisa, pero era más frecuente que fueran genuinas y amargas. Esas lágrimas no las podía compartir con nadie. Ni con la buenaza de Filia, ni con Max Shtrauj, ni con su compañero del colegio Aliosha Bertelson. Esas lágrimas eran el pago por saber hacer reír a los demás. Venían y se marchaban solas, después de sacudirlo como a una pera, dejándolo exhausto y zarandeado por espasmos que le trepaban por la garganta.

Muchos años atrás—él contaría unos cinco, no más—, vio a dos payasos en el circo: uno llevaba el pelo blanco y el otro rojo. Uno de ellos lloraba a mares, mojando a los espectadores de las primeras filas con los chorros que salían de los ojos, y el otro no paraba de hacer burlas y payasadas. Rorik supo desde el primer momento que él quería ser ambos payasos a la vez. ¿Los era ya? Y el convencimiento fue tan intenso que al llegar a casa se pintó la cara con temperas: una mitad con maquillaje blanco y la otra con colores brillantes. Se peinó hasta formar una bola, con lo que le dio un susto de muerte a la pobre Filia cuando vino a arroparlo para dormir.

Probablemente, ambos payasos—uno tremendamente triste y el otro insolente hasta el extremo—ya coexistían antes en él. Pero a partir de la salida al circo, Rorik adquirió una conciencia más plena de la forma en que ambos se manifestaban en su comportamiento. El payaso insolente era el que soltaba palomas bajo la falda de la amiga de *Maman* y con ello producía toda suerte de chillidos y un gran alboroto. Ese mismo era el *clown* que dejaba caer al sofá el pastel de cumpleaños enterito, ¡y, ay, ay, ay, por pura casualidad! En medio de un paseo, era él el que caía de repente en un charco y lo hacía con tal mala suerte que salpicaba a todos los presentes. Pero cuando, cansado ya de alborotar, Rorik se retiraba a su cuarto de juegos, ahí aparecía el segundo payaso. Y entonces lloraba como el último de los Pierrot, olvidándose de que unos instantes antes pegaba brincos como todo un arlequín.

Un poco más crecido, Rorik descubrió que podía hacer payasadas sin necesidad de público y sin manchar el atuendo de los espectadores. A partir de entonces, el teatro doméstico en el que actuaban soldaditos de plomo, muñecas chinas y figuritas de cartón sacadas de la revista *Ogonyok* se convirtió en su atracción predilecta. Max Shtrauj hacía algún papel de vez en cuando, mientras que Rorik hacía todos los demás, por muchos personajes más que fueran. También actuaba en los espectáculos que se daban en el colegio o, en los veranos, en la dacha. En todos ellos hacía, por lo general, los papeles femeninos: la bailarina Pávlova, la cantinera de Schiller… Su voz de falsete, típicamente femenina, no le permitía otra cosa.

La actuación se convirtió en la segunda de sus pasiones, junto al dibujo. Obligaba a los espectadores a mirarlo entusiasmados, aun cuando se subiera al escenario vistiendo un ridículo tutú, como él mismo había mirado a otros en el escenario durante una representación de *Turandot* en una puesta en escena de Komissarzhevski. El teatro le proporcionaba el mismo poder que el dibujo: el poder de atraer las miradas de los demás y mantenerlas fijas en él. Ése era el más dulce de todos los poderes que existían bajo el sol.

Pero también en el teatro se hicieron patentes las limitaciones de su talento. Su histrionismo era exagerado, daba las réplicas a gritos, se movía por el escenario con tanto brío que parecía estar en la arena del circo (¡*ave*, payaso insolente!). Sin embargo, nadie le encargaba papeles dramáticos o trágicos: por mucho afán que ponía en ellos, siempre acababa reduciéndolos a una farsa (¡*mori*, payaso insolente!).

No se le ocurrió soñar con hacer carrera en el teatro: Papá habría podido resignarse a que ejerciera la profesión de dibujante, pero era muy difícil que aprobara el oficio de comediante. De ahí que Rorik se dedicara a actuar fuera del teatro: en su propia vida. A medida que crecía, cada vez le tocaba interpretar más y más papeles: en casa, el de niño bueno; en el colegio, el de estudiante modelo; en Riga, el de orgullo de Papá; en el distante Petersburgo, el de orgullo de *Maman*. Y lo cierto era que a Rorik se le daba mucho mejor actuar en la vida que sobre las tablas.

Maman era, desde luego, la mejor actriz que conocía. No había una pizca de hipocresía en ella: se creía completamente el papel que representaba. Sólo que eso él lo vino a comprender ya en su edad adulta. De niño, cuando aún vivían todos juntos como una familia, se limitaba a observar la velocidad de vértigo a la que cambiaba su hermoso rostro: mostraba una dulce sonrisa cuando se dirigía a él; era gélido y altivo cuando miraba a Filia; era cortés y atento con Papá; lucía tímido, pero a la vez un poco expectante, cuando se dirigía a otros hombres. Había muchas máscaras en ese rostro, y se sucedían como las imágenes de una linterna mágica: a veces aparecían repetidas, pero nunca se acababan. Yulia Ivánovna siempre sobresalía en las fotos familiares: siempre era la más hermosa y se la veía inundada de una dignidad feliz.

Los allegados a la familia sabían que toda esa dignidad se evaporaba con la llegada de la oscuridad: por las noches, *Maman* y Papá montaban unos escándalos de aúpa y se peleaban como verduleras. Rorik corría entonces al dormitorio de Filia, y se metía en su cama para no oír los gritos de sus padres. Su padre corría de un lado a otro del pasillo agitando el revólver y llamando puta a su madre. Ella, con un vestido de color brillante y el cabello revuelto, corría también de un lado a otro del pasillo y amenazaba con arrojarse escaleras abajo. Rorik, entretanto, hundía la carita en la almohada y trataba de convencerse a sí mismo de que todo aquello no era más que teatro. Y se convencía: sabía hacerlo.

El punto final a los espectáculos nocturnos lo puso una sentencia de divorcio, documento, por cierto, bastante raro en aquella época. La esposa, en cuanto culpable, abandonó la casa de su marido, y el crío quedó al cuidado de su padre. A partir de entonces, Rorik se comunicaba con su madre por carta, aparte de reunirse en las vacaciones, cuando él viajaba a San Petersburgo a visitarla en el número 9 de la calle Tavrícheskaia. Cada uno de esos viajes

producía en él la misma sorpresa: Yulia Ivánovna se comportaba como si nada hubiera sucedido. Sonreía como antaño, melosa y hasta empalagosamente. Se la veía muy animada y le decía muchas palabras de cariño, sobre todo en público. Lo abrazaba sin parar, sobre todo en público. Le susurraba al oído que él era lo más importante en su vida. Y jamás hablaba del divorcio o de sus causas, como si se tratara de algo que nunca había sucedido.

Él le devolvía las sonrisas, como si, en efecto, nada hubiera sucedido. Y la abrazaba con cariño, sobre todo en público. Y gastaba bromas a los invitados de su madre, los divertía. Y tenía la constante sensación de ser culpable: ante su padre, por querer estar con su madre; ante su madre, por ser incapaz de responder a sus sentimientos con la adoración que ella esperaba, por limitarse a hacer el papel de hijo cariñoso…

Sus dos grandes amores—el amor por el dibujo y el amor por el teatro—colmaron su infancia y su juventud. También la llenaron dos grandes dolores: la traición de su madre y la pobreza de su talento. Dos payasos—el que se reía y el que lloraba—encontraban acomodo en su alma: el primero para su pública exposición; el segundo actuaba para él en exclusiva.

Y si el payaso llorón estaba dispuesto a reconocer las limitaciones de su talento, el otro no. Utilizando la mano de Rorik, escribió en el cuaderno del niño una idea que, aunque de expresión algo confusa, era perfectamente insolente en su sentido: «No fue por tener talento que Napoleón hizo todo lo que hizo: en verdad, Napoleón se convirtió en un hombre de talento para poder hacer todo lo que hizo».

«A Serguéi Eisenstein, coautor de *La podredumbre dorada*, le han propuesto rodar su propia película».

Una frase perfecta para el titular de un diario: concisa y prometedora. La creó él mismo por pura diversión: nadie tituló así un artículo en ningún periódico. Y, sin embargo, ya hacía dos semanas que aquella sentencia pegajosa no se le borraba de la mente. Y, en realidad, fue exactamente de esa manera que sucedieron las cosas. O más o menos así.

Bueno, es verdad que no fue, exactamente, el coautor de la película, sino que apenas escribió los intertítulos. Es verdad también que no es que se la propusieran, sino que él fue quien propuso la idea: primero, se la explicó a Pletnev, del Proletkult; después, la contó a Míjin, en Moskinó. También es

verdad que no le propusieron rodarla así sin más, sino que le dieron a probar a ver qué tal le iba en la dirección de cine. En todo caso, los pequeños detalles no afectan a la esencia del asunto. El primero de abril de 1924, Eisen firmó el contrato de producción de la película *El nido del diablo*, que en el proceso de realización fue retitulada y se convirtió en *La huelga*.

La idea original era aún más ambiciosa (¡si de algo no carecía él era de planes grandiosos!): un ciclo bajo el sonoro título de «¡Por la dictadura!», que iba a constar de ocho filmes que ilustraran la historia del movimiento obrero en Rusia, desde los primeros núcleos clandestinos hasta la Revolución. Por el momento, se aprobó el rodaje de un único episodio, a saber: una huelga en una fábrica.

—¿Dónde lo pilló a usted la Revolución?—le preguntó Míjin antes de estampar la firma en el documento.

—En su propia cuna: la ciudad de Petrogrado—sonrió Eisen—. Podría decir que asistí a su nacimiento. O, incluso, a su parto, si así lo prefiere.

Aun quiso hacer una broma sobre la estrella de Belén que acabó transformada en la estrella roja de cinco puntas, pero miró el imponente retrato de Lenin que colgaba de la pared y se abstuvo.

Ya el primero de mayo se hizo una filmación de prueba. Acabó en catástrofe.

Eisen había pensado que la crónica de la manifestación en la Plaza Roja serviría de epílogo a su película y se pasó las cuatro horas que duró el desfile corriendo detrás de Ryllo, el operador de cámara, con toda suerte de sugerencias e instrucciones: «Haz que las imágenes rodadas parezcan *gritar*»; «Alza la cámara hacia las nubes»; «Capta el rostro del camarada Trotski por partes: primero, la boca, deja que se la vea abriéndose bien grande; después, coge los ojos, que se los vea refulgir como si despidieran rayos; por último, el perfil alzado sobre la multitud». Ryllo era un operador muy experimentado y un hombre muy tranquilo. En el tiempo que duró el rodaje sólo pronunció una frase, aunque la repitió bastante: «Deje de molestarme». Esa misma noche Eisen entró en el despacho de Míjin para exigir un nuevo operador de cámara. Allí se encontró a Ryllo, que había acudido a pedir que echaran a Eisenstein.

El trabajo sobre el guion fue otro desastre. Míjin le regaló al director los dos grandes volúmenes del libro *La técnica de la clandestinidad bolchevique*. Se suponía que aquellos libros de memorias de los viejos militantes del partido, que impresionaban por su peso y su tamaño, debían servir como base a la

película. El libro no llevaba la palabra «técnica» en el título por gusto: podía servir para inspirar las actividades clandestinas en los ambientes tipográficos de otros países de la misma manera que *La huelga* debía convertirse en una suerte de manual de huelgas en versión cinematográfica. Todo lo que recogían los dos volúmenes del libro era la pura verdad. ¡Pero qué verdad más aburrida! En cada uno de los artículos todo eran tipografías ilegales, octavillas, proclamas, manifiestos, papeles y más papeles…

—Lo cambiaremos mucho todo—le informó Eisen a Míjin cuando le entregó el cuaderno escolar con un primer boceto del guion.

Míjin abrió el cuaderno y se quedó mudo unos instantes.

Una ricachona con unas piernas muy bonitas, que estaba previsto rodarlas en un plano medio y exclusivo, se bañaba en una piscina de champaña, mientras unos caballeros vestidos de frac iban sacando el espumoso vino en las palmas de las manos y lo bebían a sorbos. Unos enanos bailaban un tango, subidos a una mesa. Por todas partes refulgían los diamantes. (¡¿Qué me dices de esto desde la distancia que nos separa, Fritz Lang?!). En la fábrica, un obrero moría en un caldero de acero fundido: se hundía lentamente, su mano era lo último que se perdía en el líquido burbujeante. Sus camaradas enterraban después su esqueleto forrado de metal. (Nunca el arte había representado una muerte más retorcida, ni unos funerales más insólitos: ¡ni en el viejo volumen de *Ejecuciones célebres* que hojeaba cuando niño se veían tales cosas!). Los huelguistas lanzaban ladrillos y agua hirviendo a los policías. En la última escena, los revoltosos, ya obligados a ponerse de rodillas, eran salvajemente fusilados.

—¿Usted ha estado alguna vez en una fábrica? ¿En las de Kolomná o Nizhni Taguil, por ejemplo?—preguntó Míjin cuando recuperó el habla—. ¿Dónde se han visto enanos con sombreros de copa en Nizhni Taguil? O piscinas llenas de champaña…

—Lo que importa en el cine son las imágenes—replicó Eisen, citando las recientes palabras de Esfir Shub—. Lo que muestres, te lo creen.

Y Míjin le creyó hasta el no va más a aquel joven indecente y con unos pelos que parecían unas abundantes zarzas.

Goskinó exigió despedir al autor de aquel delirio fantasmagórico, pero Míjin lo defendió. Entonces, Goskinó exigió que Míjin asistiera en persona a cada uno de los rodajes y eso sí lo aceptó. La cuestión era dónde encontrar a un operador de cámara que se aviniera a trabajar con el polémico debutante.

Al final, apareció un candidato al que se le podía emparejar con el director. Un hombre joven y, al decir de todo el mundo, muy buena gente. Acababa de volver de una expedición a un paraje distante—puede que a los Urales o, tal vez, a Altái—, de modo que nada habría oído todavía sobre los infortunios del rodaje de *La huelga*.

—Que venga primero al teatro a ver mi espectáculo—propuso Eisen—. Si no sale corriendo después de la primera media hora es que nos entenderemos.

Era una buena idea. Su montaje en el Proletkult había causado un gran revuelo. La obra se titulaba *A cada sabio, su dosis de sencillez* y atrajo a muchos amantes de la dramaturgia de Nikolái Ostrovski y de los clásicos con afán didáctico como él. Esos aficionados no sospechaban que, de Ostrovski, en la puesta en escena no quedaba nada de nada. Por no quedar, no quedaban ni siquiera los nombres de los personajes. Los nombres, los bocadillos, el tema, el sentido de la trama: todo lo había vuelto del revés el enérgico director. Aquel «montaje de atracciones» (así se lo definía en el cartel), armado con una mezcla de retazos del texto original y noticias de la más rabiosa actualidad política, despertó una avalancha de entusiastas lisonjas y encendidas acusaciones. Entre las últimas no faltó el adjetivo «histérico». No todo el mundo fue capaz de soportar un espectáculo tan *ruidoso*: el exceso de trucos, sobre todo de circo, hacía que a los espectadores les diera vueltas la cabeza, pusieran unos ojos como platos y se partieran de risa, casi siempre involuntariamente. También hubo mucha gente que abandonó la sala bastante antes del final del espectáculo.

No se fijó una fecha exacta. Probablemente, Míjin creyera que el operador de cámara podía escapar del teatro en mitad de la representación: no hacía falta que el director se enterara de eso. Pero también podía ser que el candidato fuera un hombre muy ocupado y le costara encontrar una noche libre. Sea como fuere, Eisen no tenía la menor idea de la pinta que tenía el candidato, ni de la fecha en la que acudiría a ver su espectáculo. De ahí que cada noche escrutara los rostros de los espectadores: ¿habría venido esta vez?

Siempre observaba los rostros del público. Escondido tras bastidores, miraba a la gente. Se alimentaba de los sentimientos que expresaban: los veía reír, mostrar miedo, sorpresa o rabia. Sufría hasta padecer un dolor físico, un dolor en el estómago, cuando se aburrían o se marchaban. Sufría tanto que se sentía dispuesto a pegarle a cada uno de esos ignorantes, o a saltar él mismo a la

escena y ponerse a hacer payasadas, dar volteretas y proferir alaridos con tal de que volvieran a sentarse, que se quedaran otro minutito más. ¡Quietos! ¡Quietos! Pero no estaba capacitado para la actuación: su estúpida voz de falsete no había cambiado con los años y, por lo tanto, le había cerrado la puerta a su carrera de actor.

Soñaba con un modelo teatral en el que el director de escena actuara como un director de orquesta: sentado bajo la cúpula miraría a sala e iría dando órdenes a los actores, ya fuera para aumentar el ardor cómico en el escenario y divertir al público aburrido, o para reforzar el dramatismo y provocar alguna lágrima. Las sacudidas de sus manos moverían hilos invisibles obligando a los actores a actuar con más brío (*adagio, andante*) o a saltar como Pierrots (*presto, presto!*). Y él sería entonces, no un titiritero, como lo llamó una vez Max Shtrauj, viejo compañero de juegos en las playas de Riga y, ahora, actor del Proletkult y fiel amigo, sino ¡un organista! Un intérprete de sinfonías teatrales. Intérprete de los deseos del espectador en relación con un espectáculo ideal.

La idea del director teatral como director de orquesta la había escuchado mencionar alguna que otra vez en las conferencias de Meyer. El Viejo lanzaba ideas con total generosidad, como un agricultor reparte las semillas. Muchas veces estas semillas germinaban en valiosas propuestas que florecían en mitad de su exposición para caer en el olvido inmediatamente después. Pero Eisen no se olvidaba de ellas.

Observando hoy al público variopinto que iba acomodándose en la sala, ya podía calcular quién se marcharía antes del final. Su puesto de observación era cómodo: el escenario para el «montaje de atracciones» había sido bajado hasta el nivel del suelo del recinto (el antiguo salón de bailes de una mansión de hombres de negocios) y convertido en una suerte de pista circular cubierta con una alfombra roja. El público rodeaba el escenario como si se tratara de la arena de un anfiteatro, al formar una suerte de honda taza donde cada uno de los espectadores quedaba a la vista, como sentado en la palma de la mano. Lo más probable era que esas señoras tan emperifolladas con sus sombreros campana adornados con flores y plumas no aguantaran una hora de espectáculo. El ciudadano peripuesto con su traje de tres piezas, que parecía extranjero y vaya usted a saber qué lo trajo a un teatro proletario y, encima, a sentarse en primera fila, seguro que se daba el piro pronto. También había

algunos ancianos con pinta de intelectuales: ésos también pondrían pies en polvorosa.

El espectáculo comenzó, como siempre, con un redoble de timbales y musiquita marcial. Los «uniformistas», a los que en el programa de mano se llamaba simplemente «uniformes», como es práctica en el circo, eran acróbatas profesionales: sus volteretas y saltos en nada cedían a los que se veían en el circo Tsvetnói. Los actores habían aprendido mucho de ellos después de medio año de ensayos: eran poquísimos los espectadores que podían distinguir entre unos y otros. Los trajes que llevaban no eran sencillas ropas de payaso. Tenían traseros y cuellos exageradamente anchos que Eisen se vio obligado a coser él mismo, porque el sastre del teatro se negó a perder el tiempo con aquellas «caricaturas». Los personajes salían al escenario desde un baúl negro de utilería y, en cuanto terminaban sus números, volvían a meterse dentro. Un personaje se paseaba en su propio «auto» sentado sobre las espaldas de cuatro gimnastas, que representaban cada una de las ruedas. Y otro actor hacía de rueda de recambio e iba sobre los hombros de un quinto acróbata. Este último tenía la matrícula del vehículo pegada al trasero y, por debajo de ésta, salían nubecillas de humo (en realidad, era talco y salía despedido accionando una perita de goma). Las bromas picantes (sobre Petliura, la dirección política general, los cadetes y Lord Curzon) caían como un reguero de guisantes, pero se perdían en el estruendo que creaban los instrumentos de percusión y los de viento…

Al principio, el público se quedó atónito ante tal despliegue. Cuando la hermosa Colombina se sentó en las rodillas de los hombres de la primera fila, se los vio revivir. Cuando el payaso de pista casi dejó caer sobre el público una bandeja llena de botes de leche condensada y los botes quedaron suspendidos en el aire, porque estaban atados con cuerdas, revivieron aún más, rieron, se carcajearon. Y finalmente, cuando debajo de los asientos de algunos espectadores estallaron petardos de broma, los chillidos y las risas no sólo ahogaban los diálogos de los actores, sino también la música de la orquesta.

Los primeros en retirarse, tal como Eisen había previsto, fueron los viejos con pinta de intelectuales. Después de haber aguantado algo menos de la mitad del espectáculo, se cubrieron el pecho enteco con el sombrerito de paja, a modo de escudo, y comenzaron a buscar la salida. No resultaba fácil. La hermosa Colombina acababa de gritar un «¡No quepo en mí!» y comenzaba a despojarse de las múltiples piezas de ropa que llevaba encima. Eso hizo que la práctica totalidad de los hombres presentes en la sala se pusieran de pie. Para animarla,

silbaban y golpeaban el suelo con los zapatos. Los ancianos no conseguían abrirse paso hacia la puerta. Entretanto, la pérfida Colombina lanzó otra frase, como adrede: «¡Y que sea lo que Dios quiera!». Y, en efecto, parecía estar completamente fuera de sus cabales. El protagonista, en el clímax de su pasión, tenía sujeta al cinturón una pértiga de seis metros y por ella comenzó a trepar la payasa, mostrando con ello una considerable fuerza en los brazos, una no menos considerable flexibilidad en las piernas y toda su belleza, que no era poca y, a aquellas alturas, ya se había liberado de bombachos de colores y pañuelos sucesivos. Los abuelos trataban de abrirse paso a codazos lo mejor que podían, pero la fuerza de la juventud los superó: ninguno de ellos consiguió alcanzar la salida. Para su suerte—y la desgracia del resto de hombres presentes—, la Colombina desapareció tras bastidores todavía encaramada a la pértiga. Y en eso, en la crinolina de otra de las actrices, justo por debajo de la espalda, se abrió de repente una puertecilla desde la que una voz gritó a toda la sala: «¡In-ter-me-dio!».

Tras la pausa entre los actos, la intensidad de la acción aumentó. Un actor disfrazado de mujer zapateaba, mientras en su sostén se iban encendiendo y apagando unas bombillas eléctricas al compás del ardor de su pasión. De vez en cuando traían a escena a un mulá que cantaba versículos a voz en grito y desafinaba con tesón:

Todo puede ser, que ya Cristo ha muerto,
¡lo de que resucitó, que se lo crea un tuerto!

Seguidamente, el clérigo sacaba un cartel en el que se leía LA RELIGIÓN ES EL OPIO DEL PUEBLO y lo mostraba en todas direcciones. Por si alguien no había entendido su numerito.

Después del intermedio, el número de espectadores había disminuido, pero los que quedaban estaban realmente encantados con lo que veían, de manera que le hacían los coros al mulá y aullaban al compás del encendido de las bombillas del sostén. Las damas con los sombreritos elegantes con las que Eisen no había contado para el segundo acto continuaban sentadas en sus localidades, lo mismo que el galán de la primera fila.

El camello fue el que les dio el golpe de gracia a las damas.

El animal apareció en el segundo acto: un auténtico camello con sus dos gibas y una melena rojiza que le cubría todo el macizo cuerpo. Se llamaba

Byron. Sus prominentes belfos tenían algo altanero, que, efectivamente, podía ser tenido por británico. El animal era llevado desde el zoológico de Moscú antes de cada representación. Lo seducían con sal y cebollas. A lomos del camello cabalgaba uno de los personajes negativos de la obra. Éste, desde luego, vestía frac y llevaba un sombrero de copa. El jinete hacía una ronda por la pista y volvía a desaparecer tras bastidores, como si capitulara ante los gritos que le dedicaba la concurrencia, ya entonces inflamada y deseosa de tomar parte activa en la representación. El camello llevaba la cabeza adornada con plumas.

La cosa era que el plumero reproducía, como calcándolas, las plumas que llevaba en el sombrero una de las damas presentes. La coincidencia era total: el número de plumas, los colores y hasta el grueso del ramillete que formaban. Al percatarse de la similitud, la dama se puso de pie y, después de pasar casi un minuto mirando al camello, presa del estupor, echó a correr hacia la salida. Sus amigas la siguieron con ímpetu. Pero la dama había pasado mucho tiempo de pie contemplando al animal y, encima, sus tacones resonaban demasiado en el suelo. Su huida no pasó desapercibida.

—¡Lárgate de aquí con todas tus plumas!—gritó alguien, imbuido de odio de clase.

El resto de la sala lo secundó. La ruidosa reacción asustó a *Byron*, que se encabritó y arrojó al jinete al suelo.

—¡Eso, maldito sea!—se entusiasmó el público—: ¡Así hay que tratar a estos imperialistas! ¡Pisotéalo!

Los bien entrenados actores continuaron con el espectáculo. El bello arlequín Grisha Aleksándrov, ídolo de todas las espectadoras, continuó avanzando por la cuerda floja, tres metros por encima del auditorio, sin cuerda de seguridad ni pértiga.

El animal, en cambio, confundido por los encendidos gritos que pedían sangre, se lanzó, por si acaso, hacia el pasillo que conducía a la salida.

—¡*Byron*!—gritó corriendo detrás de él el cuidador del zoológico abandonando su escondite tras los bastidores.

—¡Fuera los capitalistas!—tronaba la sala—: ¡Ni un *lord* ni un *sir* más! ¡Abajo con todos ellos!

El asustado camello se estampó contra un soporte, que, al caer, arrastró parte del decorado e hizo añicos la butaca contigua a la del galán de la primera fila, a

la sazón, por suerte, vacía. El público se quedó sin aliento, pero el *dandy* permaneció impasible. Ni siquiera sus piernas, extendidas con elegancia, conocieron el menor temblor.

Antes de que los espectadores recuperaran el aliento, el cable tendido sobre sus cabezas se rompió y Grisha Aleksándrov cayó a plomo…

… para aterrizar en la pista como un verdadero equilibrista. La gente aplaudió a rabiar.

Para entonces ya habían capturado al camello, que temblaba e hipaba de miedo, y se lo llevaron apresuradamente. Nadie se entretuvo en recuperar los decorados o continuar con el desarrollo del espectáculo. Nadie se percató de que la función se había cortado de golpe.

Los aplausos fueron entusiastas; la gente tardó en vaciar la sala. Hubo algunos que, contagiados de la alegría reinante, quisieron dar volteretas en la pista. Otro prometió que acudiría a la siguiente representación acompañado de todos sus camaradas de la fábrica, hasta el último hombre. Los artistas se abrazaban tras bastidores: ¡menudo exitazo!

Finalmente, la sala quedó desierta con la excepción del *dandy* de la primera fila. Tras esperar a que el último espectador abandonara el patio de butacas, se puso de pie. Resultó ser un hombre muy alto y de veras elegante. Sorprendentemente, su chaqueta no mostraba una sola arruga, y su camisa, a pesar de todo el jaleo de los últimos minutos, no presentaba una sola mancha. Del bolsillito superior de la chaqueta asomaba un pañuelo del mismo color de la corbata.

Con un ligero paso de atleta, el galán atravesó la pista y se acercó a Eisen, que acababa de salir de su escondite y examinaba los decorados magullados.

—¿Es usted el célebre director Serguéi Eisenstein?—le preguntó en tono amable, mirándolo fijamente a los ojos y luchando contra una sonrisa que ya asomaba a la comisura de sus labios.

Su mirada dejaba traslucir una timidez que le daba un cierto aire adolescente. Ello contrastaba de manera curiosa con su apariencia de extranjero y su estatura de granadero.

—Y usted es el célebre operador de cámara Eduard Tissé, ¿no es cierto?

Sin dejar de hipar, *Byron* pasó junto a ellos, conducido de vuelta al zoológico. De sus jorobas iba cayendo un reguero de brillantina.

—¿Y es usted el que se propone rodar una huelga proletaria?—lanzó Tissé la tercera pregunta del diálogo sin poder contener ya la risa.

Y, hecha la pregunta, prorrumpió en una sonora carcajada mostrando sus dientes blanquísimos.

—¡Yo mismo!—le respondió Eisen, y rio él también.

¿Qué conocimiento tenía Rorik Eisenstein, hijo de un arquitecto municipal, de las huelgas obreras? ¿Qué sabía, en general, de la Revolución rusa? Honestamente, casi nada.

Su infancia transcurrió entre las *matinées* de la Kinderfest y los espectáculos de la ópera de Riga, las clases de equitación en los bosques de Tsárskoie selo, los veranos en las playas bálticas y las navidades y advientos genuinamente alemanes con sus regalos correspondientes.

La única persona que ejercía una profesión obrera y en la que el pequeño Rorik pensaba a menudo era un herrero. Pero no un herrero real, sino un personaje de cine. En una película producida por Pathé, ese herrero marcaba con hierro al rojo vivo al amante de su mujer. El castigo fue mostrado tan de cerca y con tal lujo de detalles que parecía que la pantalla oliera a carne humana quemada. Aquella escena se le había quedado grabada en la mente.

Y la única revolución que ocupó su pensamiento alguna vez fue la gran Revolución francesa, que estudió por medio de los grabados y los libros ilustrados: «libertad, igualdad, fraternidad», la lucha en las barricadas, las guillotinas, los hombres blandiendo bayonetas, las mujeres con sombrero empuñando sus sombrillas… Probablemente, aquellas imágenes eran las más fuertes que había visto en su infancia.

En 1905, la primera revolución rusa llegó hasta las comarcas del Báltico, pero Rorik contaba entonces apenas siete años, de modo que no conseguía captar su sentido en las conversaciones de los mayores; tampoco se produjeron grandes disturbios en las calles de Riga. Por si ello fuera poco, *Maman* y Papá, con el ánimo de preservar la paz emocional de su pequeño, se lo llevaron a París, donde pasaron todo el verano.

La segunda y principal revolución rusa, la de 1917, lo encontró siendo ya un estudiante. Debido a la insistencia de su padre, se había matriculado en el Instituto de Ingeniería Civil de Petrogrado, y se había mudado con su madre

durante el período de estudios. Ello hizo que, de manera inesperada, se encontrara en el centro de los eventos que cambiaron el mundo. No obstante, a Rorik no le interesaban ni la caída de la monarquía rusa, ni el derrumbe del imperio ruso. Lo suyo era la efervescente vida teatral de la ciudad. Le interesaban Evréinov, Taírov y Meyerhold, y no los Románov o Lenin. Los Teatros Aleksandriíski y Mariínski, y no los palacios que estaban en boca de todos: el Palacio de Invierno, donde sesionaba Kerenski, y el Táuride, donde se había instalado el Comité Ejecutivo de los Sóviets. Este último, por cierto, era el edificio contiguo al que albergaba el apartamento donde vivían Rorik y Yulia Ivánovna. Del golpe de octubre Rorik ni se enteró, porque lo pilló durmiendo: se fue a la cama repasando las notas sobre los grabados franceses del siglo XVIII que había tomado poco antes en la biblioteca pública y, al despertar a la mañana siguiente, descubrió que vivía en un país distinto, el país del proletariado triunfante.

Desde luego, viviendo en el mismo epicentro de la revolución, Rorik no podía ignorar las señales que ésta iba dejando. Se percataba de ellas, sí, pero sólo desde la mirada del artista obsesionado por el teatro: dominado por la fiebre de la inquietud social, Petrogrado se le presentaba como un gigantesco decorado sobre el que se estaba desarrollando una obra de proporciones colosales.

Ahí está uno de los líderes (Trotski se apellida, o algo así), se lo ve desatado en la arena del circo, inflamando a miles de obreros. Ahí están los obreros, encendidos: lo mismo se manifiestan que se embriagan con el vino que han robado en los sótanos del Palacio de Invierno. Ahí están los soldados: encienden hogueras en las calles y disparan sus fusiles. Ahí están los vecinos de la ciudad: huyen de las balas, dejando caer sobre el empedrado relojes y lentes; algunos quedan tendidos junto a los objetos que acaban de perder. Y ahí están los demás personajes: los monarcas. Del pecho de la estatua de Catalina II que se alza en el jardín y lleva inscrito su nombre cuelga un collar hecho de botellas de vodka ensartadas. En las manos de la estatua de Alejandro III que hay en la plaza Znaménskaia se mecen banderas rojas. Nicolás II—todavía no él mismo, sino su retrato hecho por Serov—comparece cabeza abajo y atravesado por las lanzas que antes formaban la verja del Palacio de Invierno… Ay, y cuánto, cuánto le falta a ese espectáculo desaforado su último detalle: ¡el célebre «mueble de la justicia», una guillotina funcionando a toda marcha! Instalada en la plaza Znaménskaia, habría pasado perfectamente por la de la Place de Grève.

Encima, la proximidad de esa plaza y la estación de ferrocarriles de Moscú dotaría de un sentido adicional a cada una de las ejecuciones: servirían de advertencia a todos los que se habían escondido del brazo punitivo huyendo hacia el este o el sur de Petrogrado, es decir, hacia los territorios del resto del país, desde el Báltico hasta las colinas de Mongolia o el río Amur.

El jovencísimo Rorik nunca había visto morir a nadie. Sólo por los grabados conocía cráneos aplastados, chorros de sangre y vísceras asomando de vientres despanzurrados. El único cadáver que había visto de cerca (y muy cerca) y había llorado (y muy amargamente) había sido el cuerpecito muerto de su perro, un minúsculo *terrier* al que en casa dieron el simplón nombre de *Toika*, 'Juguetito': tres kilos de lealtad incondicional y ternísimo amor. El dulce perrete murió cuando Rorik tenía diez años y ésa fue la pena más grande que conoció en su infancia. De hecho, fue mucho más grande—y hasta incomparable con ella—que la provocada por la separación de sus padres. Desde entonces alimentaba una enorme repugnancia por la muerte real, la muerte que se tiene al lado, al alcance de la mano. Cuando su madre le manifestó su ocurrencia de regalarle una escopeta por Navidad para que se fuera de cacería, se negó en redondo.

La muerte en el arte era un asunto muy distinto. En el arte moría todo y morían todos. Morían lo mismo los personajes bíblicos que las frutas muy maduras en un bodegón holandés. Y si no morían, al menos se preparaban para la muerte: mediante el temor que ella les inspiraba, por medio de la guerra, la peste o el hambre, la pobreza o la angustia espiritual. El arte no hacía otra cosa que hablar de la muerte. El arte se apoyaba en la muerte como una casa sobre sus cimientos. De ahí que los lemas de cualquier artista genuino fueran: «¡Qué viva la muerte!», «¡Qué viva el miedo pagano ante la noche de diciembre, que dio origen a cuentos espeluznantes que acabaron pariendo la fiesta de la Navidad!», «¡Qué viva la congoja por los niños difuntos, que produjo los réquiems!», «¡Qué vivan los tormentos de los mártires, que han regalado al mundo cientos de cuadros que son verdaderas obras maestras!», «¡Qué vivan el hambre, las ejecuciones, los desalojos, los asesinatos y la locura!». Y, por supuesto, también: «¡Qué viva la revolución!»… Desde hacía mucho tiempo, desde que, de niño, hojeaba las acuarelas en la biblioteca de su padre, la muerte se había convertido para Rorik en algo distinto del reverso de la vida: era una parte inseparable del arte y una de sus leyes inevitables.

Por eso ahora razonaba de la siguiente manera: si Rusia iba a conocer un espectáculo llamado «Revolución», ¡qué lo hiciera de acuerdo con todas las leyes del arte! Y que conociera todo lo que les correspondía a las revoluciones: luchas en las barricadas, asalto a las fortalezas, luchas con las bayonetas caladas, guillotinas en las plazas y ejecuciones públicas.

Todas esas cosas acabaron sucediendo de veras en el país, pero no como un calco del ejemplo francés que ya tenía un siglo de antigüedad, sino a la manera rusa, en versión comunista y amplificada por la enormidad del alma rusa y la extensión del territorio del país. En lugar de luchas en las barricadas, aquí se desató una guerra civil que se prolongó cinco años enteros y se cobró millones de vidas humanas. Ni asedios, ni asaltos, sino dos fuerzas terroríficas que golpeaban a la población civil: los rojos y los blancos. No sangrientos combates cuerpo a cuerpo, sino los espasmos de un Estado que nacía y que, a ratos, lo mismo se recogía hasta casi los límites del antiguo Principado de Moscú que recuperaba el terreno perdido y se expandía por sus confines. Nada de la compasiva cuchilla de la guillotina, sino una hambruna que alcanzó a treinta y cinco provincias y muertes masivas por inanición, tan comunes que parecieron, en algunos lugares del país, ejecuciones públicas.

Rorik, a sus veinte años, no llegó a conocer nada de esto: en cuanto comenzaron a llevarse a los jóvenes a la Guerra Civil, fue destinado (no sin la activa intervención de *Maman*) al Segundo Batallón de Ingenieros y enviado, expresamente, al frente del noroeste, es decir, lo más lejos posible de las acciones de guerra. Estuvo en Vozhega, Vologdá, Velikie Luki, Dvinsk… ¿A qué se dedicaba su batallón? Pues a volar fortificaciones alemanas de la Primera Guerra Mundial y a construir las propias «por si se produjera una invasión». ¿A qué se dedicaba, entretanto, el joven Eisen? Leía sobre teatro. Sobre teatro antiguo, teatro alemán, *commedia dell'arte* y teatro popular ruso. Y soñaba con todo eso. El servicio no era muy exigente y transcurría sin sobresaltos: había tiempo para los libros y para los sueños. De todas las revoluciones, la que más le interesaba en aquellos días era una que se había publicado hacía poco: *La revolución del teatro*, de Georg Fuchs.

La única muerte que vio en «el frente» parecía una escenografía elaborada con esmero: los huesos de los soldados alemanes alfombraban las trincheras en las que había crecido la hierba: allí esperaban, mudos, en la tranquilidad de

aquellos campos desiertos, a la espera de ser vistos por los vivos. El constructor técnico E. no fue testigo de ninguna otra muerte en toda la Guerra Civil.

En algún lugar de Petrogrado, la gente se hinchaba de hambre y moría. La ciudad se vaciaba a gran velocidad: dos tercios de sus habitantes habían huido en los primeros años de la Revolución, los perros y los gatos callejeros habían acabado en la olla. Las calles se habían llenado de vendedores clandestinos, bandidos de poca monta, mendigos y todo un ejército de niños de la calle. Los obreros hacían huelga exigiendo pan, ropa de abrigo y zapatos nuevos. La ropa y los zapatos viejos se habían roto y nadie los reponía. El ejército tenía sitiadas las fábricas, fusilaba a los cabecillas, forzaba a los obreros a trabajar… Pero todo eso estaba ocurriendo allá lejos en la capital; en el ejército les daban de comer a diario, aunque las raciones fueran escasas. En sus cartas, Rorik informaba detalladamente a *Maman* del rancho que les servían, que incluía huevos y hasta leche: un litro o litro y medio al día.

Continuaba dibujando mucho. Su lápiz se volvió más afilado y malicioso: las caricaturas caían de sus manos como las hojas de los árboles arrancadas por el viento otoñal: unas eran burdas; otras mostraban una mordacidad feroz. Sus compañeros se habían habituado a que, en medio de una conversación, Eisen sacara el cuaderno y se pusiera a garabatear en él, casi sin mirar, y después alargara a alguno de los interlocutores la hoja con el dibujo, sin parar de hablar. El agraciado con el regalo miraba el dibujo y ahí podían pasar dos cosas distintas: lo mismo podía alegrarse y soltar una risotada, que quedar paralizado por la ofensa. Dos de los obsequiados de esa manera se ofendieron a muerte y rompieron toda relación con su ofensor. Uno de ellos llegó a amenazar con retarlo a duelo.

La vida militar se prolongó durante dos años. Lejos de la severa mirada de Papá, que había emigrado a Alemania después de la Revolución de 1917, y de la melosa sonrisa de *Maman*, quien permaneció en Rusia, esos dos años surtieron efecto: el joven Eisen decidió apartarse del camino trazado por la mano firme de su padre. Se escabulló por senderos que le permitieron dar un rodeo y confundir y borrar las huellas: de la sección de teatro del ejército pasó al departamento político como artista e ilustrador; de Minsk, donde establecieron el departamento de marras, a Moscú, donde se lo vio de repente comenzando estudios de lengua e historia japonesa en la Academia del Cuartel

General del Ejército; y, por último, de Vozdvizhenka, donde tenía su sede la Academia, a Karetni Riad, donde radicaba el Primer Teatro Obrero.

En Berlín, perdido en la inmensidad de una Europa distante, separado de ellos por dos fronteras y establecido fuera de los predios del mundo que se había teñido de rojo, el padre nada sabía de las piruetas que estaba dando su hijo. En Petrogrado había quedado su madre, que todo lo sabía, pero no comprendía nada. Muy lejos de ambos, en la ciudad de Moscú, que se había convertido en el nuevo corazón del país de los sóviets, vivía ahora él, Serguéi Eisenstein, que no era arquitecto, algo a lo que parecía destinado dos años atrás, sino empleado del teatro. Concretamente, escenógrafo y utilero. Su padre moriría pronto, sin haberse enterado de nada. Entonces, Rorik pudo sumergirse en el sueño que acariciaba desde la infancia y durante toda su juventud con el ímpetu de quien se arroja al mar: ¡*viva theatrum*!

El niño de buena familia que fue jamás habría actuado contra la voluntad de su padre, ni habría abandonado el abrigo de las faldas de su madre de no haber sido por lo que sucedió en 1917. Jamás habría hecho añicos las normas sociales y canjeado su estatus y su reputación por el traje de colorines bohemio. Pero lo hizo, dio el paso, se liberó de todo, echó a andar. Por eso tenía todo el derecho a llamarse hijo no de la mujer que lo había llevado en su vientre, sino de la Revolución que lo había parido tal cual era. Y tenía, entonces, todo el derecho a cantar sus glorias. Eso se decía a sí mismo. Sabía convencerse.

El primer día de rodaje Tissé se apareció con un traje de lino blanco y una gorra de color crema que le iba muy bien a su cabeza de cabello recién y primorosamente cortado. En realidad, siempre lucía como si acabara de salir de una tienda de ropa de moda a la que había entrado al salir del barbero. En el taxi que lo llevó viajaba también su pequeño equipaje: una cámara de cine Éclair, una selección de lentes guardados en cajas lacadas y varios trípodes.

El taxista trató de parar donde estuviera más limpio, pero después de la lluvia que había caído la víspera no quedaba ni un solo rincón seco en toda la plaza que había frente a la fábrica. Aquello era una charca inmensa rodeada de bordes llenos de fango. Echándose todo el equipo sobre los hombros y sin concederle una sola mirada al barro en el que chapoteaban sus pies, Tis se apeó en la húmeda tierra de Kolomná—el rodaje estaba previsto precisamente allí: en los alrededores y el interior de una fábrica de maquinaria que se alzaba en

Kolomná—y se encaminó hacia el equipo de rodaje con el paso de un triunfador. Los actores del Proletkult, Míjin, Eisen, los chiquillos sin hogar y hasta los gansos que nadaban en la charca…, todos observaban hipnotizados cómo chapoteaban en el barro los zapatos Oxford de color beige que calzaba el operador de cámara.

Tis funcionaba de esa manera, que era, en cierto modo, también su credo en la vida: había que comenzar cada día vistiendo de manera impecable para después, sin remordimiento alguno, someter el traje a la acción de la suciedad, el polvo, el agua, la nieve, el estiércol de las vacas o la grasa de las máquinas en busca de la toma más apropiada y el ángulo más favorable. Por cierto, Tis llevaba el polvo, el estiércol o la grasa en su atuendo de importación con tal dignidad que la suciedad adornaba los trajes y hasta multiplicaba su elegancia.

«Esta charca es estupenda—dijo a modo de saludo—: Hay que filmarla sí o sí».

¡Era tanto lo que había que filmar en apenas un par de semanas!

A principios de julio, el teatro Proletkult llegó a la ciudad como parte de una gira y se decidió aprovechar la ocasión para rodar material para *La huelga* en una fábrica local: estaba previsto que los papeles protagónicos recayeran en actores de la compañía, mientras que en los segundos planos y los planos generales aparecieran vecinos de la ciudad. El horario de trabajo era implacable: se rodaba desde el amanecer hasta que comenzaba a caer la noche, y, ya de noche, se ofrecían las sesiones del espectáculo teatral en el club obrero. Ése sería el régimen de trabajo hasta que se marcharan de allí en agosto.

De Moscú también llegaron los artistas de circo, diez personas en total. Les tocaría realizar complejas «acrobacias sobre las máquinas». Míjin, que había aprobado personalmente el presupuesto del rodaje, tuvo un par de recias enganchadas con el director a ese propósito, pero acabó derrotado y no consiguió reducir el número de acróbatas a la mitad, como se proponía. Ya en Kolomná, descubrió que entre los acróbatas incluidos en la nómina se habían colado un par de enanos: armado de una tenacidad de rinoceronte, Eisen no cedía en la ejecución de su guion en el que no faltaban aquellos enanos, las *cocottes*, los fracs y los sombreros de copa, los brillantes y el champaña, y toda aquella dorada podredumbre sacada del cine europeo y trasladada al paisaje ruso de provincias.

—¿Dónde se dejó el camello?—ironizaba Míjin—. ¿Cómo se las va a arreglar sin él? Podría tirar de un carro lleno de piezas de recambio por toda la fábrica. O llevar a los obreros a sus reuniones secretas.

—¿Cómo vamos a filmar camellos en Kolomná? No me fastidie, Míjin—le respondió, imperturbable, Eisen—. Esto no es una comedia: es una película sobre la Revolución. Lo que sí necesito es un mono, un cuervo amaestrado, un *bulldog* y un sapo, este último lo más grande posible y con la jeta más repugnante que se encuentre.

Para desgracia de Míjin, aquello no era en modo alguno una broma. La participación de animales en el rodaje—y el número de éstos superaba al de los personajes principales de la película—se convirtió en un gran dolor de cabeza para Aleksándrov, el ayudante del director, y en una tarea durísima para el operador Tissé.

«El mono», de acuerdo con el guion, era el sobrenombre que gastaba el inspector de la policía que saboteaba las actividades del movimiento obrero. Eisen había ideado filmarlos a los dos—es decir, al inspector y a la fierecilla por cuyo nombre se lo conocía—bebiendo vino a morro. Se proponía juntar las imágenes durante el montaje para que formaran una única metáfora visual. Pero si el actor se condujo de manera irreprochable al beber el vino directamente de la botella como si fuera un animal—estiraba los labios, abría mucho los ojos, ponía caras totalmente tontas—, el monito no tenía la menor intención de utilizar la botella como se esperaba de él. El bicho miraba por el gollete, silbaba por él, sujetaba el recipiente con las cuatro patas y lo acunaba. Lo único que no hacía era simular que bebía. Echaron agua en la botella y nada. Después la llenaron de leche a ver qué tal. Nada. Luego pusieron gelatina, zumo de frutas dulces. El animal no cooperaba. Entonces juntaron en el comedor de la fábrica todas las botellas disponibles y se dieron a la tarea de enseñar al testarudo mono: cinco tíos ya adultos, incluyendo al larguirucho Grig—Grisha Aleksándrov—y al corpulento Eisen, caminaban en cuclillas por delante del mono con los labios pegados a la botella, mientras pimplaban de manera ostentosa. ¡Ni por ésas! Finalmente, por orden de Míjin y a espaldas del empleado del circo del que habían tomado prestado el mono, añadieron un par de cucharas de aguardiente al zumo que contenía la botella del mono. ¡Remedio santo! El animalito le daba ahora a la botella como el curda más desesperado. En cuanto se lo hubo bebido todo, pidió más. Tis hacía girar la

manivela de la cámara como un poseso. Al serle negada una segunda toma, el beodo actor se enfureció y arrojó la botella a uno de los actores. Fue menester maquillarle el cardenal con polvos durante varios días para ponerlo frente a la cámara. Ya entonces, no obstante, se habían conseguido los metros de película necesarios para esa escena. La «aventura zoo-alcohólica» requirió medio día de rodaje: todo para conseguir plasmar una sola metáfora. Mentalmente, Míjin calculaba el coste y sufría.

Al *bulldog* hubo que dedicarle otra media jornada. Ése era el mote por el que respondía el segundo espía. Desde luego, su aparición en la pantalla vendría acompañada de un perro de esa raza con el que se lo compararía, en clave de caricatura. No resultó difícil encontrar un *bulldog* inglés de pura raza en Kolomná. Otra cosa fue conseguir que jadeara con la lengua afuera mirando a la cámara. «¡Pero si eso es facilísimo! ¡Todos los perros del mundo lo saben hacer!», alborotaba Eisen. Aquel año, el mes de julio había salido muy caluroso y, efectivamente, por los alrededores de la fábrica había docenas de perros callejeros con la lengua afuera. Pero el aristocrático *bulldog* no quería comportarse como los demás. Lo plantaban bajo un sol de justicia. De ahí lo llevaron a los talleres donde estaban fundiendo metal, si bien antes apagaron las máquinas para evitar asustar al artista. Allí el perro se limitó a hacer extrañas muecas, mientras dejaba caer saliva al suelo. No abría la boca. No le daban de beber: miraba a sus verdugos como seguramente miró Giordano Bruno a los inquisidores. La boca, como antes, cerrada a cal y canto. «¡Eres más pesado que la Entente!», lo riñó, exhausto, Grisha: a él, precisamente, le tocó llevar al perro a pasar calor, de modo que había tenido que sudar lo suyo también. Al escuchar que lo comparaban con la Entente, el perro mostró tener una profunda conciencia política y, ofendido, se soltó de la correa que lo había mantenido sujeto y, bordeando los edificios de la fábrica, echó a andar hacia la gigantesca charca de la que bebió con avidez, moviendo los belfos como un hipopótamo. «¡Menudo aristócrata!», se burló Tis, que había corrido tras el perro con la cámara en ristre. Bañado y saciado, el *bulldog* salió a la orilla de la charca. Completamente satisfecho, ahora sí abrió la boca, mostró su larguísima lengua y se dejó filmar desde todos los ángulos. Daba la impresión de que, de todo el equipo técnico, sólo a Tissé le concedía la condición plena de humano.

«El cuervo me lo traen bien normalito, ¿eh? ¡No quiero más trucos de circo!», rogó Míjin. Pero no tuvo suerte: los cuervos normales no parecían interesados

en sentarse en una chimenea de la fábrica para que los filmaran guardando la geometría diseñada por el director. De modo que hubo que recurrir una vez más al circo. El cuervo amaestrado que les proporcionaron confirmó su reputación de ave inteligente. Su actuación fue, sencillamente, brillante. Es verdad que después de su paso por el set de rodaje los enanos detectaron la pérdida de un brillante falso que adornaba uno de sus trajes y el jefe del taller denunció el robo de un espejito de media pulgada de diámetro.

El último reto en materia animal consistía en la captura de un sapo que resultara completamente auténtico y tuviera «la jeta más repugnante que se encuentre». La tarea fue asumida por el equipo de rodaje al completo: unos lo hicieron en la inmensa charca; otros se acercaron a los márgenes del río Oka. «Pequeño», «no es lo bastante repugnante», «demasiado flaco», iba diciendo el director en respuesta a todas las capturas. Enviaron a alguien a una tienda de animales, pero los sapos disponibles para la venta tampoco resultaron satisfactorios. Diez horas enteras de rodaje—las horas de sol—fueron empleadas en la búsqueda del anfibio. Ocho de esas diez horas las pasó Grig metido en el Oka, persiguiendo renacuajos para capturar a sus padres. Cuando dieron por fin con el «actor» que buscaban, un sapo la mar de feo y del tamaño de media hogaza de pan, el astro rey ya se ocultaba bajo el horizonte y hubo que posponer el rodaje de la escena para el día siguiente.

«Ahora necesitamos gente igual de gorda e igual de repugnante», declaró Eisen cuando el anfibio hubo terminado su escena y fue devuelto al río.

Esa gente era necesaria para interpretar los papeles de los personajes negativos. El recurso a la caricatura—siempre presente en la obra de Eisen, lo mismo antes, en el diseño de los trajes en el teatro, que ahora, en el rodaje de la película—no toleraba matices. Las normas del género exigían descubrir y exponer: es decir, ahondar en lo más profundo del personaje, extraer su esencia y exponerla a la burla. La sátira soviética ya tenía bien definidos esos tipos: si era un burgués ruso, entonces tenía que ser considerablemente grueso y estúpido (además de llevar frac y sombrero de copa, desde luego); si el burgués era extranjero, debía ser esquelético y tener los dientes podridos (además de llevar frac y sombrero de copa, como el burgués ruso). Así que sólo quedaba llevar a la pantalla las imágenes ya establecidas.

Eisen había concebido tres gordinflones para su película, tres ricos inconcebiblemente obesos. Desde luego, todos debían vestir fracs hechos a medida. Encontrar a tres gordos en la Kolomná proletaria resultó aún más

difícil que a un *bulldog*, de modo que hubo que ir a buscar por las aldeas de la región. Tras enormes esfuerzos, encontraron lo que buscaban. Conociendo los gustos del director, Míjin le colocó a cada uno una «panza falsa» de algodón por encima de sus propias barrigas. Así conseguía que el volumen de cada uno de los actores resultara anormalmente grande. El invento resultó: envueltos en las capas de algodón, los infelices candidatos sudaron tan copiosamente que fueron aprobados a la primera. «Esas gotas de sudor las filmaremos con primerísimos planos: ¡que parezcan uvas!», dijo Eisen satisfecho.

El guion presuponía un cuarto ricachón que contrastara con los otros tres. Éste debía estar esquelético. De ésos, en Kolomná había de sobra, y aunque la mayoría tenía los dientes en mal estado, torcidos y escasos, no eran «lo bastante siniestros».

—¿A qué le llamas tú «dientes siniestros»?—preguntaba Míjin fuera de sí—. ¡¿Qué demonios es eso?!

Pero no se lo preguntaba al director—¡sabía que hacerlo era inútil!—, sino al operador de cámara.

—Lo que busca es una sonrisa que sea como la del diablo—le explicó Tissé como si tal cosa. Tal parecía que hablaba de su cámara Éclair—: Quiere mirarle dentro de la boca y ver ahí toda la mezquindad del mundo.

La diabólica sonrisa se hizo de rogar. Con tal de multiplicar el efecto diabólico, Eisen le proponía a cada uno de los escasos pretendientes extraerle los colmillos inferiores. Finalmente, prescindieron del trabajo del dentista y colorearon con ceniza un par de piezas de la dentadura elegida. De ese modo se creaba «sensación de podrido». Tissé filmó la sonrisa con un plano tan exageradamente grande que Míjin casi vomita. Aunque es posible que la culpa la tuviera el cansancio.

Trabajar con Eisen resultaba insoportable. Era incapaz de llegar a acuerdos: sólo sabía exigir. Todo lo quería tal como lo había concebido. No admitía recortes en el presupuesto, mermas en las aptitudes de los actores, problemas atmosféricos o, incluso, imposiciones por fuerza mayor. Y si algo estorbaba, se ponía hecho un basilisco: chillaba, amenazaba, alzaba su vocecita aguda hasta convertirla en una explosión de chillidos y arrojaba todo lo que tenía a mano.

Un día pidió mil extras para la escena de un mitin obrero. Ni trescientos, ni seiscientos: tenían que ser un millar. «Con quinientos basta», objetó Míjin cargado de paciencia. «No, quiero mil», insistió el director. «Eso no me entra

en el presupuesto», explicó el administrador. «¡Quiero mil y no se hable más!». «No podemos manejar un ejército como ése», se mantuvo en sus trece Míjin, perdiendo ya la paciencia. Eisen se ofendió y corrió al patio de la fábrica. Los actores estaban listos para rodar y esperaban en el interior del taller. Listos estaban el operador de cámara y la media docena de técnicos, todo el equipo de producción estaba preparado, todo el mundo quieto y en sus posiciones en el set de rodaje, pero el director se había ido a dar carreritas por el patio, ofendido como un crío. Pasó una hora. Pasaron dos horas. Y él no volvía. «¡Vale! ¡Tú ganas! ¡Que sean un millar!», se rindió Míjin. Y se hizo la paz. Discretamente, Míjin ordenó que reunieran a quinientos extras y los pusieran muy juntos para que parecieran mil. Eisen no se percató del engaño.

Al día siguiente tocaba filmar una pelea entre los obreros del taller. Por un lado, estaban los que querían ir a la huelga; por el otro, los esquiroles, los rompehuelgas. Se enzarzaron en una pelea armados de llaves inglesas, cuya coreografía fue ensayada hasta el más mínimo detalle. Las herramientas debían brillar y girar, como si de un número de circo se tratara, mientras que los luchadores atacaban y reculaban siguiendo trayectorias minuciosamente trazadas. (De hecho, Eisen dibujó en el suelo con tiza las trayectorias). Míjin toleró bien todo eso. Tampoco protestó por los equilibrios encima de las máquinas o los saltos mortales por los pasillos del taller.

Pero después llegó la escena con la banqueta. De acuerdo con el guion, al protagonista le van asestando golpes en la cabeza con el taburete de tal manera que, con cada impacto, se rompía un trozo del mueble. Primero, se iban desprendiendo las cuatro patas, una a una; después, el resto del taburete se partía en dos. Todo ello debía ser rodado en un mismo plano, sin cortes: cinco golpes para cinco fases de la destrucción de la banqueta. Se serraron las partes correspondientes del mueble y después se aplicó un poco de pegamento en cada corte. Todo salió bien en los ensayos, pero en cuanto se puso en marcha la cámara, el taburete dejó de obedecer al guion: lo mismo se separaban todas las partes al primer golpe, que no había manera de asistir al deseado despiece. El actor que ponía la cabeza bajo los golpes acabó requiriendo un doble. Más tarde se supo que más de un doble, por cierto. Eisen corría de un lado a otro por el set tomándola con el taburete al que dedicaba un taco tras otro. Pero todo era inútil.

A Míjin se le agotó la paciencia. Pero también se le habían agotado las ganas de pelea.

—¡Buscaré otro director!—dijo con un suspiro, sabiéndose derrotado.

—No encontrará otro como éste—observó el pobre actor frotándose el cráneo dolorido.

Míjin sabía que el actor tenía razón.

Como quiera que fuese, había algo en aquel joven chillón apellidado Eisenstein que iba más allá de sus prontos y sus brotes de histeria. Y ese algo fascinaba a Míjin. Y no sólo a él: todo el equipo de rodaje era presa de la misma fascinación. Tal vez fuera la extrema agudeza de su ingenio. O su capacidad para sacarse de la manga toda suerte de referencias—bíblicas, literarias, históricas—y hacer magia con ellas ante un público siempre admirado. Tal vez fuera su lengua viperina, capaz de salpicar la conversación con bromas y tacos, como si se tratara de una lluvia de confeti. Puede que fuera la sensación de que había una férrea voluntad debajo del envoltorio de ese cuerpo blanduzco y aquel comportamiento infantil: una voluntad que sólo sabía manifestarse por medio de los escándalos y los brotes de rabia, sin dejar de ser pura voluntad. ¿O todo era, simplemente, el mero capricho de un autor?

En las semanas de trabajo conjunto, Míjin no alcanzó a comprender cómo Eisenstein pensaba juntar todo el variopinto material que había rodado en Kolomná. Un metraje, por cierto, que consumió cuatro veces más película de la prevista. Algunas de las escenas fueron filmadas de manera muy realista. Así, por ejemplo, gracias a la destreza de Tissé y a su experiencia como cronista cinematográfico, las marchas de los obreros o la represión policial que las dispersaba podían pasar, perfectamente, por imágenes destinadas a resúmenes de noticias. Pero había otros episodios que eran puro circo con sus saltos mortales y las intervenciones de animales amaestrados. Otras escenas parecían sacadas de películas foráneas. Y otras más, por último, parecían haber sido rodadas en el interior de una pesadilla.

La pasión que Eisen tenía por todo lo monstruoso, aparentemente incompatible con su amor por el circo y los payasos, fue siempre un enigma para Míjin. ¿Qué necesidad tenía, por ejemplo, de filmar el sacrificio de los toros? Pasaron todo un día en el matadero rodando escenas de veras monstruosas. Los animales recibían un golpe de maza en la frente y, después, eran degollados. Tissé se pasó un largo rato captando la sangre que manaba a chorros del cuello de los animales, cuidándose de que no salpicara la lente de la cámara. Mientras, el propio Eisen, que la víspera había estado peleándose con el taburete o enseñando a un mono a beber vino a morro, ese mismo Eisen de

cabello alborotado, con esa suerte de nimbo sobre la cabeza y la voz de señorita, hoy estaba situado junto a la cámara y exigía, sediento de sangre, más y más tomas: más terneros llevados al sacrificio.

¿Para qué se necesitó matar al bebé? La secuencia del castigo de la policía a los obreros ya era bastante expresiva sin necesidad de eso. Aquellos faraones a caballo cabalgando por las escaleras del edificio habitado por los obreros y descargando sus espadas sobre ellos ya impresionaba lo suyo. Era una escena llena de fuerza y dinamismo. En definitiva, buen cine. Pero al director se le ocurrió multiplicar el efecto y que uno de los jinetes agarrara sosteniéndolo por su piernita rolliza cabeza abajo a un crío de dos años, un angelito hecho carne con sus ojos azules y sus rizos blancos como la nieve, y lo arrojara después desde una planta alta. Filmar esa suerte de *matanza de los inocentes* resultó muy difícil. El crío estaba muerto de miedo: no quería permanecer colgado cabeza abajo y caer sobre la red de seguridad tendida por encima del suelo. También su madre tenía miedo: no iban a tener a su hijo colgando cabeza abajo durante unos pocos instantes, sino todo un minuto. Es lo que se necesitaba para que la cámara hiciera bien su trabajo. Pero quien más miedo tenía era el jinete, cuyas manos debían ejecutar la acción principal de la cruel escena. No paraba de pedir permiso para salir a fumar. Eisen era el único que estaba tranquilo. Gritaba a voz en cuello exigiendo a los actores que pusieran más pasión en su actuación. Sólo pudieron hacer un par de tomas: el jinete se negó a continuar con aquello y no se encontró un solo doble dispuesto a sustituirlo…

—¿Qué le parece todo esto, Eduard?—le preguntó Míjin un día a Tissé, cuando, acabado el rodaje, sólo quedaban ellos dos por allí.

Estuvo a punto de decirle «todo este circo», pero se contuvo.

—Creo que estamos haciendo un cine muy honesto—le respondió el operador de cámara—. Un cine que no finge ser la vida.

Tissé filmaba la vida desde el día en el que, siendo todavía un crío, tomó por primera vez una cámara Pathé en las manos. Era, entonces, el chico de los recados en un estudio fotográfico. El dueño compró la cámara que estaba de moda aquellos días, pero no aprendió a usarla y le encargó la tarea a su ayudante.

Al principio, la vida que comparecía frente al objetivo era hermosa y hasta alegre; el mar, las playas (Tissé creció junto al mar Báltico, como Eisen), las

ferias, los paseos. Pero un día todo aquello se transformó en horror. Eso fue el día en que comenzó la guerra.

Por azares del destino, Tissé captó con su cámara el momento inicial de la guerra: estaba filmando a los bañistas que descansaban en un balneario cuando aparecieron a lo lejos unos barcos de guerra que navegaban plácidamente por la línea del horizonte y, poco después, comenzaron a cañonear la ciudad. De ese modo, Tissé se convirtió en el autor de la primera crónica cinematográfica de la Primera Guerra Mundial.

Pronto acabó en el frente como corresponsal de guerra. Acababa de cumplir dieciocho años. Los siguientes diez años, casi sin interrupción, se los pasó mirando la vida a través del objetivo de su cámara, la vida tal como transcurría a su alrededor, sin adornos.

Trincheras llenas de agua y excrementos. Soldados sorbiendo sopa metidos en un barrizal. Marchas por infinitos campos de trigo: hombres, caballos, piezas de artillería. Heridos colgando de cercas de alambre de espino. Aeroplanos remontando el cielo, como una bandada de pájaros de hierro. Nubes de gas que se elevan desde las fortificaciones alemanas y, empujadas por el viento, se acercan a las posiciones rusas. Bombas apiladas sobre la tierra, como un montón de sandías de color negro, y un cachorro tumbado junto a ellas.

Sólo se sentía horrorizado cuando se apartaba del objetivo. Por eso intentaba mantenerse bien pegado a él. Por eso filmaba y filmaba sin parar.

El cielo está cubierto de nubes. No son nubes blancas, sino negras, de humo negro. Un dirigible abatido se hunde en el mar. Caballos enloquecidos por el cloro corren por el campo: llevan mascarillas de trapo en los hocicos. Los reclutas se afeitan mientras alguien les lee las noticias. Unos soldados son condecorados frente a la tropa en formación. Una lluvia de plomo. Cabezas arrancadas por una explosión con las máscaras antigás puestas.

Buscaba ángulos y planos interesantes. Filmaba desde el fondo de las trincheras y subido a un aeroplano, sentado en un automóvil en marcha o de pie con el agua a la cintura. No sabía que ya estaba haciendo arte. Lo que sabía es que hacerlo lo ayudaba a vencer el miedo.

Las orugas de hierro de los tanques aplastan a los heridos que se arrastran por el suelo. La infantería cava refugios. Alguien pisa una mina y la explosión recuerda la silueta de un árbol. El viento arrastra hojas de papel por la hierba: son cartas que no alcanzaron a ser enviadas. Disparan los cañones de la fábrica

de Obujov. Disparan una y otra vez. Un destacamento de tártaros reza de rodillas; a su lado se alza el montón de botas que se quitaron antes de la oración.

En Ikšķile, Tissé resultó herido con balas altamente letales, las «dum-dum», y respiró demasiado gas fosgeno: sobrevivió. Y siguió filmando.

La evacuación de Riga. Todos los escaparates de la ciudad están reventados, del primero al último. Unos saqueadores vaciaron en cinco minutos ocho camiones cargados de billetes salidos del Banco del Estado. El puente ferroviario sobre el río Dvina con el esqueleto roto en dos partes. Por sus ruinas se arrastra una hilera infinita de refugiados: se los ve hundiéndose en el agua y saliendo después de ella. Hay tantas hogueras encendidas en la noche que parece que es de día. Las catedrales y sus siluetas sobre el fondo iluminado por el fuego.

En el año 18, Tissé se fue a Moscú, donde se convirtió en cronista cinematográfico contratado por Goskinó. Su empleo era en la capital, pero se pasaba la vida en el frente. No en el de la Guerra Mundial, que ya había acabado, sino en el de la Guerra Civil. Y seguía filmando sin parar.

Vapores surcan el Volga; cortan el agua como si fuera tierra firme. Trotski pasa revista a las tropas en Kazán. Un tren de los blancos checos arde sobre las vías. No hay gente en los vagones, pero sí un oso amaestrado que olvidaron allí y que se agita sujeto a una cadena. La entrada de las tropas en Crimea y la retirada de Crimea. La caballería roja galopa por la estepa como un remolino. Los cadáveres son mecidos por las olas, como si tomaran un baño.

Tissé combatió: en ocasiones no empuñaba la cámara, sino el fusil. Luchó junto a los guerrilleros, hizo muchos kilómetros en un convoy de agitación y propaganda, ingresó en el partido. Y todo ese tiempo sin dejar de filmar y filmar.

Kerch, Dvinsk, Voronezh, Rostov sobre el Don. Un hospital instalado en un palacio con sus suelos de mármol atestados de heridos. Budionni, Lenin. Las piernas de los soldados asomando de la tierra. Alguien ha tenido tiempo de llevarse las botas. El reingreso de las tropas en Crimea. Giran las ruedas de un velocípedo que una explosión arrojó contra un árbol. Un semblante ardiendo de fiebre: uno entre miles en la barraca para los enfermos de tifus.

La guerra acabó pronto, pero los viajes por todo el país continuaron. Tissé no paró de filmar.

Niños de la calle con los dientes ennegrecidos por el escorbuto hacen muecas a la cámara. Un barracón con un cartel que avisa: «¡Cuidado! ¡Cólera!». Una aldea abandonada, completamente desierta. Gente hinchada por el hambre con las piernas gordas como barriles. Reparto de comida en un punto de ayuda a la alimentación. La tierra agrietada se extiende hasta el horizonte. Esqueletos vivos van sentados en un carro, viajan muy juntos y se mueven al compás del vehículo. Son personas que ya no saben caminar de tanto que las ha mordido la desnutrición. En el cementerio, un montón de cadáveres insepultos. Caníbales con una estúpida indiferencia dibujada en el rostro posan junto a las cabezas de sus víctimas…

En diez años, Tissé vio tanto que habría bastado para diez vidas. El fango de las estepas y la arena de los desiertos, agua de mar y agua de río, la sangre de los heridos salpicaron el objetivo de la cámara. Ésta grabó los rostros de miles de personas que morirían una hora más tarde, o un día o un mes después de haber sido filmadas. En la región del Volga azotada por la hambruna, un crío murió durante la filmación, como por encargo.

Mucho de lo que vio habría preferido no haberlo visto o, al menos, haberlo olvidado, pero no estaba en sus manos hacerlo: recordaba todo lo que había puesto alguna vez delante de su objetivo, como si dentro de su cerebro hubiera otra cámara que siempre estuviera grabando por su cuenta. Él recordaba por todos los que habían muerto a su lado, heridos por las balas, las bayonetas, el gas mostaza, la fiebre tifoidea o el cólera, por hambre o por sucedáneos con los que se intentó paliarla y resultaron venenosos. Lo recordaba todo tan bien que ya no quería filmar la vida real y sólo quería hacer cine de ficción.

Recordaba, y por eso iba siempre vestido de punta en blanco. Los trajes (ya fueran a cuadros o de raya diplomática), las camisas de seda y algodón blanquísimo, lo mismo que las corbatas (con estampados o de lunares) y las botas (de charol, de gamuza, de cuero repujado) lo distanciaban de los vendajes del frente y las capotas de uniforme, del barro de las trincheras y el hedor de los cadáveres, del humo, el hollín, el cloro apestoso. Y le valía, aunque sólo fuera por un rato.

Recordaba, y por eso nunca perdía el aplomo ante los exabruptos de Eisenstein. Las pesquisas del sapo y el *bulldog*, el tango que bailaron los enanos sobre la mesa, la pelea con las llaves inglesas—¡una verdadera maravilla!—: todo eso lo alejaba del aullido de los obuses y el estruendo de los cañones, de

los gritos de los heridos y el gemido de los hambrientos. Aunque sólo fuera por un ratito.

Recordaba, y por eso seguía entregado a la búsqueda de nuevos ángulos y planos: caía en ríos y charcas, trepaba a campanarios y subía por escaleras de incendios, se sentaba en el techo de vagonetas en marcha, daba vueltas en los carruseles. Era como si se afanara en filmar más cosas hermosas y cómicas que las cosas horribles que registró.

Su encuentro con Eisen fue, desde luego, una magnífica coincidencia. No coincidían en todo, pero sí en muchas cosas. Eran contemporáneos: apenas los separaban nueve meses de edad. Ambos habían crecido en las orillas del mar Báltico. Ambos eran dos fanáticos de la actuación. Sólo que uno de ellos buscaba en ella cumplir un sueño infantil, mientras que el otro perseguía escapar de los horrores de la vida real.

El estreno de *La huelga* se retrasaba, y no por demoras en el montaje, que Eisen había acabado a comienzos del invierno, sino por consideraciones de la censura, por cierto, bastante inconsistentes. Lo mismo le pedían que reforzara el componente revolucionario (¡¿acaso se podían meter más consignas?!), que añadiera citas de Lenin o que rebajara un poco el espíritu revolucionario para que no cantara tanto. Se hizo lo primero, lo segundo, también lo tercero, y todo seguía en el mismo punto. Eisen sospechaba que el problema era otro. Durante días enteros repasaba su obra cuadro a cuadro, contaba los empalmes y los metros de celuloide: buscaba dar con el motivo de la censura.

La película era de una audacia descomunal. Todos los que la habían visto lo reconocían: lo mismo Tis que el pesado de Pletnev, funcionario del Proletkult. Trescientas setenta y nueve transiciones de montaje en lugar de las cuarenta o cincuenta que se estilaban entonces por película: ¡el ritmo era trepidante! «¡No es una huelga, sino una carrera contrarreloj!», bromeó torpemente Míjin. El montaje de atracciones, que Eisenstein había ensayado antes con una obra de Ostrovski, dio frutos extraordinarios en el cine: escenas alegres se alternaban con escenas inquietantes; lo horroroso daba paso a lo sorprendente; a lo solemne le sucedía lo repugnante. Había más transiciones sorprendentes: de los obreros a los capitalistas, de las máquinas a las fieras, de los mítines a los fusilamientos. Las emociones saltaban de la pantalla como balas de una ametralladora: ¡tra-ta-ta-ta-tá! Y todas eran emociones exacerbadas: si había

risa, era una risa feroz; si había miedo, era mortal; si había rabia, castañeaban los dientes. La película arrojaba a los espectadores a una trituradora de sentimientos y los arrastraba del cuello a lo largo de la trama: desde el origen de la idea de ir a la huelga hasta su realización y la feroz represión que enfrentó. Nadie había hecho algo así antes en el cine, pero no podía ser esa «revolución del montaje» la que molestó a los censores: en aquellos tiempos las revoluciones estaban de moda: todo tipo de revoluciones y dondequiera que se produjeran.

La película carecía de un protagonista: no se trataba en ella de un personaje específico, sino de las masas. Eran esas masas las que, al principio, no sabían organizarse, pero aprendían a hacerlo después. Eran ellas las que se resistían a los provocadores y formulaban demandas políticas. Eran ellas las que padecían los porrazos de la policía y se veían tumbadas en la tierra en el plano final. (La escena del fusilamiento no se pudo filmar: no alcanzó el presupuesto para los fusiles y los cientos de balas salvas necesarias; Eisen confiaba, no obstante, en la imaginación del público). La sustitución del protagonista individual por la multitud era un acierto indudable, toda vez que reflejaba la esencia del comunismo. Tampoco ésa podía ser la razón de aquel retraso de meses.

¿Sería por las escenas que mostraban una crueldad excesiva? Es verdad que tanto *los terneros del sacrificio*, como el sacrificio de los niños eran imágenes excepcionalmente duras. Nadie había mostrado imágenes de tanta crueldad antes: ni tan cerca, ni con tanto deleite. Nadie había sido tan atrevido en el uso de metáforas o citas bíblicas: comparando a los obreros explotados con terneros ofrecidos en holocausto o a los policías zaristas con los esbirros de Herodes. Pero en un país donde la palabra *terror* se había puesto de moda (voceada desde lo más alto por el propio líder de la Revolución) y en el que se proponían liquidar a clases sociales enteras (el clero, la nobleza, los comerciantes, los kulaks y alguna más), la crueldad se estaba convirtiendo en la nueva norma y no podía asustar a nadie.

—¿Qué hago, entonces?—le preguntó Eisen sin ambages al jefe de los censores.

—Suprima el epílogo—le dijo éste, igualmente sin ambages y, por alguna razón, bajando la voz.

¡Menudo sorpresón! La manifestación del Primero de Mayo, que filmó mucho antes el adusto Ryllo, le parecía a Eisen la guinda perfecta: obreros de verdad marchando por la Plaza Roja, el luto genuino por Lenin, los discursos

de Trotski. ¡Ésa era la vida real, que emergía al final de la película tras la huelga de ficción! Y esa vida real mostrada en todo su esplendor justificaba toda la historia anterior y su presentación grotesca: los macacos, los acróbatas, los sapos.

—¡No lo puedo quitar!—exclamó Eisen.

—Pues inténtelo—repusieron con firmeza.

—¿Es por Trotski?—conjeturó el director.

A eso ya no le respondieron, pero lo miraron de una manera muy elocuente. Era un clamoroso «sí».

Con el «sanguinario León» estaban ocurriendo cosas muy extrañas últimamente. En cuanto una serie de infartos sucesivos dejó fuera de juego a Lenin, el cerrado grupo formado por sus camaradas se hizo añicos. En la prensa comenzaron a aparecer acusaciones de trotskismo, anunciando así el ocaso de la estrella de quien fue llamado «el Demonio de la Revolución». Por lo visto, no se necesitaban demonios en tiempos de paz. Y mucho menos después de la muerte de Lenin. Entonces los periódicos no paraban de publicar artículos desenmascarando a los trotskistas y en el pleno del Comité Central celebrado hacía poco hasta se había intentado expulsar a Trotski del partido.

En fin, pongamos que un hombre puede ser borrado del partido en el que militó si cometió un error, pero ¿cómo borrar a alguien de la historia? ¿Cómo se puede eliminar de un filme revolucionario una crónica que incluye a un líder de esa misma revolución?

Eisen resistió durante varios meses: recorría una y otra vez los pasillos de Proletkult y Goskinó, se peleaba con Míjin, acudió incluso a pedirle consejo a Shub. Nada de eso sirvió, no obstante. Al final, se rindió y eliminó el epílogo. ¿Acaso valía la pena enviar toda la película a la basura por un solo episodio?

A modo de consuelo, incluyó otro plano documental en la película: mujeres y niños famélicos del Volga, que ocuparon tres minutos de tiempo de pantalla. Rodeada por todas partes de escenas de ficción, aquella crónica «resaltaba como una pústula», según concluyó nada más y nada menos que Tissé, habitualmente muy contenido en sus valoraciones. Pero Eisen decidió dejarlos allí: tres minutos de verdad en noventa minutos de ficción eran mejor que nada.

De ese modo, en la primavera del año 1925, *La huelga* llegó por fin a las pantallas de los cines. El estreno se celebró en la sala Coliseo. El cartel

mostraba una boca inmensa y muy abierta: un grito. Dentro de ella, se veía una lengua en tensión.

Eisen espiaba entre bastidores, como era su costumbre. Allí permaneció observando a los espectadores durante varias funciones seguidas. Había mucho que ver: en cuanto se apagaban las luces y en la pantalla aparecía el gordo patrón—grotescamente inmenso y con una triple papada perlada de sudor—, la risa transformaba las caras de los espectadores. Y ya cuando aparecía el macaco chupando de la botella, las carcajadas eran estentóreas.

—¡Se parece a mi semental el día de la paga!—gritaba alguna mujer de la primera fila.

—¡No, ése soy yo con resaca!—respondía otro desde el fondo de la sala.

Con los *bulldogs*, las acrobacias entre las máquinas y las conspiraciones en los baños, crecía el júbilo en la sala, pero pronto se transformaba en indignación: la muerte de un obrero inocente sacudía al público y lo encendía. Mientras los hombres preparaban la huelga en la pantalla, la gente hervía de rabia:

—¡Fuera esos parásitos! ¡Muerte a los ricos!

Cuando los personajes golpeaban al malvado capataz (¡esa escena se filmó con un realismo de vértigo!), en la sala se desataba una auténtica tangana: siempre había alguno que gesticulaba abriendo los brazos más de la cuenta y golpeaba al espectador que tenía al lado; éste le devolvía el golpe y ahí se liaba… El ruido de los golpes y el jadeo de los contendientes no hacía más que multiplicar el efecto de la acción que ocurría en la pantalla: entonces, la frontera entre la realidad y la ficción quedaba borrada.

Los personajes de la película arrojaban piedras a la oficina del director de la fábrica y los espectadores los secundaban arrojando a la pantalla lo que tenían a mano: basura de todo tipo, pieles de manzana. Los personajes corrían a toda prisa por las calles de la ciudad y los espectadores pateaban el suelo del Coliseo. Los personajes arrancaban una puerta de cuajo y los espectadores sacudían los respaldos de las butacas que tenían delante. En muchas ocasiones, después de cada función había que recoger la basura acumulada al pie de la pantalla y arreglar alguna que otra butaca.

—¡Duro con la pasma!—gritaban los chiquillos que siempre conseguían colarse sin pagar el billete.

—¡Duro con los judíos!—los secundaba la gente—. ¡Duro con los masones, los popes, los alemanes, los kulaks! ¡Duro con los trotskistas! ¡Duro con los

intelectuales!

La indignación se frenaba en seco cuando los huelguistas se iban a casa después de formular pacíficamente sus demandas.

—¿Por qué perdéis así el tiempo?—les gritaban desde la sala—. ¡Basta ya de tantas reuniones! ¡A romper cristales, vamos!

Los personajes no hacían caso, lo que enfurecía todavía más a los espectadores.

—¡Sois unos flojos!—les recriminaban, desilusionados—. ¡Llorones!

Las intrigas meticulosamente urdidas en el guion ya no conseguían salvar la situación.

—¡Buuuu!—rugía la sala—. ¡Qué aburrimiento!

En eso aparecían en la pantalla los provocadores que venían a reventar el almacén de vino y prenderle fuego para culpar después a los obreros.

—¡Cabrones!—se inflamaba el público—. ¡Hijos de perra! ¡Duro con ellos!

Los provocadores rompían botellas de vino y los espectadores se golpeaban las rodillas con las manos abiertas.

—¡Duro con ellos! ¡Duro con los blancos, con los burgueses, con los profesores! ¡Duro con ellos! ¡Duro con los desertores, con la contrarrevolución, con los ingleses! ¡Duro con los médicos! ¡Duro con los comerciantes! ¡Duro con los polacos y los burócratas! ¡Duro con todo el mundo!

La última parte de la película—poco menos de catorce minutos—era pura y absoluta violencia: los obreros eran aporreados duramente, los caballos los pisoteaban con sus cascos, les reventaban el cuerpo golpeándolos con las puertas, los arrojaban escaleras abajo. La crueldad se derramaba de la pantalla con tal abundancia que abrumaba al público y apagaba su fervor. La gente enmudecía. Callada y boquiabierta, desde la sala miraba al crío rubito que volaba por la pantalla desde la última planta, arrojado al vacío por una mano despiadada.

La represión de la huelga pacífica culminaba con una metáfora: el sacrificio de los toros. Sin embargo, los espectadores nunca la entendieron, en ni una sola de las funciones. Que las imágenes de los obreros moribundos se mezclaran con las de los toros agonizantes siguió siendo un misterio para el público que acudía a ver la película.

«¿Será que corrieron hasta el matadero?—se preguntaban unos a otros—: ¿Será que querían esconderse allí?».

Los cuestionarios que respondían después de las proyecciones contenían toda suerte de opiniones: desde las que sostenían que se trataba de «un filme genuinamente revolucionario» hasta las que lo tachaban de «acertijo absurdo» o de «una soporífera plasta».

La crítica tampoco pasó por alto la película. Pocos filmes merecieron la atención que se le dedicó a *La huelga*. Y también entre los críticos las opiniones fueron muy diversas: algunos la despreciaron con ferocidad; otros la cubrieron de ditirambos. Desde lo alto de su prestigio, Dziga Vértov calificó el trabajo de los actores como una porquería, un numerito de circo y, ya lanzado, acusó a Eisenstein de plagio. Desde el Proletkult, el ponzoñoso Pletnev armó un buen lío en la prensa a propósito de la autoría de la película… Se hacía difícil establecer si todo aquel escándalo debía ser tenido por un fracaso o por un éxito. Eisen prefería lo segundo y, además, no se ahorraba añadir al sustantivo «éxito» epítetos como «ensordecedor», «impactante» y «unánime».

El alboroto pudo haber atraído espectadores a las salas de cine y ayudar a la recaudación, pero no los trajo. La película no hizo buena caja y pronto fue retirada de las pantallas. Pero eso ya no podía estropearle el ánimo a su autor: el 14 de abril de 1925, Eisenstein firmó un contrato de un año con Goskinó para trabajar como director de cine.

Sabía que era un ladrón. No se lo confesaba a sí mismo. Ni siquiera solía utilizar la palabra, que golpeaba como el puñetazo de un boxeador. Utilizaba *ratero*, *atracador*, *caco* y demás sinónimos, incluyendo algunos muy vulgares. Pero esa palabra no la pronunciaba jamás. Y sólo en lo más profundo de su alma, bajo un montón de dudas, miedos y justificaciones, enterrado en el más recóndito de los pliegues de su espíritu, Eisen era consciente de que sí, de que robaba.

¿Cuándo había comenzado a hacerlo? ¿Cuando archivó en la memoria las fieras que la mano de un adulto había trazado sobre el paño de la mesa de billar de su padre? ¿Cuando clavó la mirada en las litografías de Daumier para dibujar después las poses o imitar los ángulos? ¿Cuando vio en *El hombre de la cámara*, la película de Vértov, una escena doméstica en la que sacrificaban un toro y decidió convertirla en una alusión cristiana en *La huelga*?

En todo caso, ¿podía llamarse a eso «robo»? Los artistas llevaban siglos bebiendo de las fuentes bíblicas, cientos y miles de ellos habían reproducido otras tantas veces los mismos temas. Durante años habían aprendido unos de otros, husmeado en sus secretos. Copiando los trabajos de los maestros antiguos. Tomando prestadas las fábulas del folklore, transformándolas a su arbitrio. A fin de cuentas, ¿qué es el arte si no una serie infinita en la que las mismas preguntas y las mismas respuestas han buscado explicar el mundo? Y sí, las respuestas pueden distinguirse levemente, como difieren las voces de un coro, aunque interpreten la misma canción. De ahí que la sola cuestión del robo en el arte resulte extraña y esté fuera de lugar.

«Si veo una idea que comparto, la hago mía», escribió el joven Eisen. No se trataba sólo de un *motto*, sino de una característica de su conciencia: no desaprovechaba ninguna idea valiosa que le viniera de fuera, y ésta iba a parar, en el momento justo, al caldero de la creación. Así estaba construido su cerebro: cuando recibía un encargo en medio del proceso creativo, la memoria disponía ante su mirada todas las soluciones vistas antes. Entonces sólo quedaba elegir.

¿Que había que rodar un primer plano de un rostro? ¡Marchando! Ahí tenemos a Serov, Caravaggio o Van Dyck corriendo a servirnos. Y a Velázquez y a Rembrandt. Y los retratos escultóricos de Shubin. También las máscaras de la *commedia dell'arte*. El canon sagrado del Antiguo Egipto. Los iconos, lo mismo los europeos que los de la antigua Rusia. Y otro centenar de posibilidades.

¿Que se necesita una figura humana en movimiento y de medio plano? ¡Con mucho gusto, oiga! Ahí están las esculturas de la Antigua Grecia, las pinturas rupestres del Campo de Gibraltar, las caricaturas de Daumier. Y Leonardo y Degas, desde luego. Entre los contemporáneos: Deineka y Pímenov. Y otro centenar más.

¿Se requiere una multitud para un plano general? Miremos a Brueguel, a Surikov, a Repin. También las litografías de la Revolución francesa.

¿Algo de naturaleza? Pues los impresionistas.

¿Una escena de amor? Rodin…

He ahí la alegría del erudito: enfrentado a una pregunta, todo lo que ha leído y todo lo que ha visto le permiten encontrar las respuestas que ya han dado otros. ¡¿Acaso se le puede llamar «ladrón» por eso?!

De cualquier obra—fuera una película del tal Fritz Lang o unos decorados de Golovin—se podía tirar de los hilos que conectan el hoy con el olvidado ayer o con el anteayer completamente descolgado de la memoria. O, incluso, con los propios espectáculos del gran Meyer.

De Meyerhold, Eisen había oído hablar cuando era todavía un niño. Junto a Stanislavski, Taírov y Vajtángov, integraba el panteón de los dioses teatrales. Lo vio con sus propios ojos el día del estreno de *La mascarada* en el Aleksandriínka. Y ése no fue cualquier día, sino el 25 de octubre de 1917. En la capital del imperio estaba teniendo lugar una revolución, y en el corazón de esa capital, en el gallinero del teatro imperial, a cuya condición de «imperial» apenas le quedaban unos pocos segundos, estaba sentado Rorik. En su corazón, ya por último, estaba produciéndose aún otra revolución: su destino estaba apartándose de la ingeniería para volverse hacia el arte.

Conoció a Meyer tres años más tarde, cuando se matriculó en los cursos superiores de dirección que éste impartía. Para aquel entonces, el gran Meyer se había despojado del abrigo de cuero y la gorra Budiónovka que había llevado en los años de la Guerra Civil. También había dejado de llevar sujeto al cinto el revólver con el que, en caso necesario, amenazaba a los actores por algún acto de insumisión. Ahora sólo llevaba una guerrera y botas de soldado e iba tocado permanentemente con un fez de color rojo. No obstante, continuaba siendo, en cualquier lugar que estuviera, la persona que brillaba con más luz. No era un hombre: era una antorcha viva.

«Es divino. Es incomparable… Lo adoraré durante toda mi vida», escribió en una ocasión Eisenstein. Pero, además, escribió que era «malévolo y malintencionado», «un inquisidor espiritual» que devoraba a sus discípulos, como Saturno devoraba a sus hijos. Y también esto: «No soy digno de desatar las sandalias que él calza».

Era amor, desde luego. Y en ese amor había tanto de revelación como de negación. También de veneración. Fueron dos años y medio de clases, ensayos, ejercicios biomecánicos, que Meyer realizaba junto a sus estudiantes; también de charlas en casa del Maestro, donde al alumno brillante, ya en privado, lo aceptaban como a uno más de la familia. Su acceso era de yerno, pues cortejaba a Irina, la hija del Viejo. Por su presencia, su rostro y su voz, la muchacha se parecía a su padre: llevaba el pelo muy corto y, a menudo, también pantalones. Hablaba como hablaba Él. Se reía como se reía Él. Cerraba los párpados y

alzaba los brazos como Él. Todo lo hacía como Él. Y no había alegría más grande que besar esas manos, esos ojos, esos labios, porque los compartían los dos. Pero la cosa no fue mucho más allá de los besos y unos meses después la historia de amor que unía a Eisen y a Irina se terminó, como si nunca hubiera comenzado de veras.

¡Me-yer-hold! Un nombre sagrado. Para el estudiante Eisen, ese nombre era más que un sinónimo del teatro y el arte: era una forma de encarnar en el propio acto de la creación. Desde los tiempos en que admiraba los dibujos hechos con tiza sobre el paño de la mesa de billar, nunca había experimentado un deslumbramiento así: el Maestro corría por el escenario contando una historia, se convertía en hombre y en mujer, en río y en desierto, en luz solar y en huracán, y después volaba por la tierra y sobre ella también, arrastrado por el huracán, se descolgaba como una gota, crecía del suelo, se helaba y se deshelaba, se inflamaba como una llama y se deshacía en una miríada de chispas. Los movimientos que Él hacía eran viento, aves volando, nubes surcando el cielo. Los gestos que hacía con las manos eran música, canciones y pueblos en lucha. El balanceo de su torso era baile y era pasión. Su sonrisa, amanecer. Su parpadear, esperanza.

El Gran Meyer no consideraba a la vida teatro: Él la convertía en teatro con cada uno de sus gestos y palabras. Era como el rey Midas, que todo lo que tocaba lo convertía en oro. También Eisen representaba diversos papeles y cambiaba de máscara constantemente. Pero siempre lo hacía para los espectadores, y sólo para ellos. Meyer, en cambio, continuaría actuando aunque fuera el único hombre en todo el universo. Pero era Él quien creaba el universo tal como lo quería, tal como lo había concebido. En ello radicaban su genio y su condena. Incluso los acontecimientos más nimios—que le negaran la asignación para hacer reparaciones en el edificio del teatro, por ejemplo—se los tomaba como un actor y *armaba una tragedia*. «¡Traed aquí una cámara!», gemía, y se dejaba caer al suelo: «¡Que tomen fotos y el mundo entero sepa cómo tratan a Meyerhold!». Los acontecimientos de mayor envergadura, los acontecimientos históricos, en cambio, se los tomaba como un director teatral. Meyer recibió la Revolución con entusiasmo, vistió durante años de uniforme con galones y llevó una gorra con la estrella roja. También se inventó el llamado Octubre Teatral y declaró que el teatro no era más que un medio de agitación política. Lo mismo se le ocurría establecer una comandancia militar

en cada teatro que llevar a los actores de las ciudades a representar espectáculos en las ciudades de provincias. Creó nuevos géneros: el espectáculo-mitin y el espectáculo de información política… Al «genio loco» lo mimaban. Le encargaron dirigir el Departamento Nacional de Teatro, pero se asesoraron a tiempo y desde entonces lo mantuvieron alejado de cualquier tarea administrativa. Sus iniciativas ardientes y totalmente desquiciadas amenazaban con convertir la Revolución en un sainete.

Esas iniciativas, por cierto, nacían con facilidad y rapidez. Meyer iba inventando sobre la marcha: exhalaba ideas como sus pulmones, aire. Su mente generaba ideas como sus glándulas, sudor, y los pechos de las mujeres, leche. Dispuso eliminar los vestuarios para las distintas escenas: todos los actores llevarían uniforme, como los obreros. También suprimió los decorados: los reemplazó por una sencilla *estructura para actuar*. Ideó la introducción de elementos teatrales en la vida cotidiana de los ciudadanos soviéticos… Todo lo nuevo llovía a raudales sobre las cabezas de los estudiantes (a los que, por alguna razón, llamaban «laboratoristas»), nacía en las clases y se olvidaba enseguida: ¡había que capturarlo al instante! Eisen era de los que lo capturaban: lo escuchaba todo, no olvidaba nada.

¡¿Algún problema con eso?!¡¿Eh?! Sí, él tomaba notas de todo lo que el Maestro decía. Sí: pulía sus ideas, las desarrollaba, las hacía crecer. Si no lo hubiera hecho, éstas habrían desaparecido sin dejar huella. Y sí: leía su principal obra—*El teatro*—y de allí sacaba, sacaba y sacaba…

Sacó mucho. Entre otras cosas, adoptó el término «atracción» y lo utilizó más tarde en la expresión «montaje de atracciones», que acuñó para denominar su método. (Por si acaso, se creó una coartada: inventó distintas versiones del origen de la expresión, y las iba utilizando alternativamente cuando hablaba con la prensa).

Y, sin embargo, no dio con lo principal, con lo verdaderamente crucial. No encontró la respuesta a la pregunta fundamental, una que arrastraría durante toda su vida como creador, a saber: ¿cómo actuar sobre el espectador de tal manera que se consiguiera someterlo totalmente, sin reservas? ¿Cuál era la llavecilla de oro que abría los corazones? ¿Cuál es la receta para hacer una obra perfecta? En otras palabras, ¿dónde radica el misterio del arte como tal?

No podía ser que los grandes maestros—el Greco, Leonardo, Verdi—crearan sólo por inspiración. No podía ser que, hasta el final de sus provectas vidas,

permanecieran ciegos. ¡Sí: a los viejos maestros les tuvieron que haber sido revelados los misterios! ¡Ante sus ojos tuvieron que ser desplegadas las fórmulas que rigen el alma humana! De otro modo, ¿cómo iban a haber atravesado el tiempo sus obras para aparecer hoy ante nosotros con la misma fuerza que tuvieron cientos de años atrás? ¿Cómo podrían hacer estremecer de admiración a hombres de distintas razas y religiones? En algún lugar—¿en las profundidades del Cielo?, ¿en los acuerdos con el Diablo?—estaban escritas las integrales que explicaban la rabia y el júbilo, la ira y la vergüenza, el terror y la exaltación. Y estaba claro que Meyer dominaba esas matemáticas superiores. Eisen, por ahora, se entretenía con la aritmética.

Los dos años de convivencia cotidiana con el Maestro no consiguieron acercarlo a la solución del enigma. Las preguntas directas que hacía al respecto encontraban estupor. El Gran Meyer podía representar a cualquiera, desde un gusano hasta el Todopoderoso. Podía llevar a escena cualquier cosa, desde una copa vulgar hasta la lista del inventario. Lo que no sabía era explicar con palabras el secreto de su oficio.

¿O sería que no quería hacerlo? ¿Era la avaricia la que lo hacía ocultarle al discípulo el secreto último y principal? Atormentado por la duda, Eisenstein tomó distancia, faltó a las clases y sufrió durante largos meses. Finalmente, lo echaron de los cursos por esa ineludible formalidad: la falta de asistencia. Enojado, escribió una queja contra el Gran Meyer dirigida al comité del partido (farsa más absurda no se le habría ocurrido a nadie), aunque recapacitó a tiempo y retiró las acusaciones. Y se marchó con todo su orgullo a continuar buscando las respuestas al gran enigma ya no en los estudios, sino en su propio trabajo como director.

El Viejo se quedó en su sitio; Eisen también y lo hizo con todo su orgullo íntegro. Herido por la última payasada de su discípulo, Meyer estuvo largos años sin dirigirle la palabra, aunque, en público, expresaba aprobación por su trabajo y lo apoyaba. Con ello, no hacía sino echar más leña al fuego de las extrañas relaciones que los unían: una mezcla de amor, odio, admiración y una amarga ofensa que cada uno sentía que le había infligido el otro. Esas relaciones no acabaron cuando sus caminos se separaron, ni acabarán ya nunca, hasta que la muerte los separe.

De recuerdo, Eisen se llevó un montón de ideas y pensamientos del Maestro: merecidos trofeos. Algunos los modificó y rebautizó; hubo otras cosas que

utilizó en *La huelga*, tal como le fueron dadas. Después del éxito de la película, acarició la idea de saldar cuentas con el Maestro y dedicarle un artículo denunciando la descomposición del teatro de Meyerhold, pero, aunque comenzó a escribirlo, lo dejó a medias. En lugar de eso, cuando escribió en su diario una lista de los trofeos, anotó al lado con grandes letras: «MÍO».

Mientras en las pantallas de las salas de cine de las ciudades proyectaban la película de Eisenstein sobre las protestas obreras en la Rusia zarista, en las aldeas de la joven Unión Soviética no se apagaban los levantamientos campesinos.

Llevaban ya siete años jodidos por todos: por los rojos, por los blancos, de nuevo por los rojos. Primero con la requisa obligatoria de alimentos que imponía el Gobierno soviético, la *prodrazviorstka*; después, con el impuesto a la producción, el *prodnalog*. Es cierto que el país necesitaba comer. Comer mientras se luchaba en los frentes de batalla; comer mientras la industria y las fábricas estaban paradas; comer cuando el dinero valía menos que el papel en el que estaba impreso. Los únicos que tenían pan que llevarse a la boca eran quienes cultivaban el trigo: y allá iban a quitárselo. Y, con la misma, les quitaban la carne, la mantequilla, las patatas, la lana, el lino, la sal, la leña, las nueces, las plumas de ganso, las uvas, el heno, la miel, las pieles, las liebres abatidas y los colmillos de morsa, la savia de abedul, la grasa de foca y la grasa de cordero, el pescado seco, las astas de ciervo y el estiércol que servía para alimentar los hornos.

«Los campesinos deben pasar un poco de hambre», explicaba el partido. Y se explicaba en cada una de las plazas: «Sacrificaremos los intereses de los campesinos en el altar de la revolución mundial».

El saqueo del pan acabó convirtiéndose en una «sangría». Los destacamentos encargados de la requisa llamaron a «quitarle la sangre en lugar del pan» a quienes opusieran resistencia. Y así se hizo en no pocos casos. Soldados y milicianos, chekistas y comunistas, obreros integrados en destacamentos itinerantes acudieron en socorro del ejército de recaudación de alimentos. Pero las revueltas campesinas que comenzaron con el establecimiento de la dictadura roja no se habían apagado desde entonces.

En 1919, estallaron las revueltas en el sur del país con el levantamiento de Vioshensk por toda la estepa del Don. Ese mismo año ardió el Volga con la llamada «guerra de los chapanes» en las colinas de Samara. En 1920 las revueltas se extendieron a Bashkiria con la «guerra de las horcas». De ahí las hostilidades volvieron al centro de Rusia: estalló la guerra en los bosques de Tambov y se prolongó casi un año. La llama prendió por todos lados: Siberia, Altái, el Turquestán. Y en el año 1924 alcanzó el Lejano Oriente: el motín de Zazéi estalló en la frontera con Manchuria.

A los protagonistas a veces los llamaban insurgentes, otras, revoltosos, *basmachis* o bandoleros, sin olvidar nunca motejarlos de «blancos». En todos lados se trataba, eso sí, de campesinos exhaustos tras siete años de hambre y de la guerra sin cuartel que habían declarado en su contra. En esencia, se trataba de un frente no declarado: de un lado, estaba el campesino esgrimiendo horcas y, a veces, una vieja escopeta; del otro, estaba el poder del Estado.

Era una guerra a muerte en la que se utilizaban la aviación, carros blindados y artillería. En algunos lugares también se emplearon armas químicas, tanto ataques con balones de gas comprimido como proyectiles cargados con sustancias químicas. Al mando de las tropas estaban los mejores comandantes producidos por la Revolución Roja: Tujachevski, Frunze o Serguéiev, el camarada Artiom. Ninguno de ellos sabía aún que la Revolución Roja acabaría devorándolos, como le corresponde hacer a cualquier revolución. A los campesinos los tomaban como rehenes, incluidos sus hijos pequeños. Los encerraban en campos de concentración junto a sus mujeres. Los fusilamientos ejemplarizantes estaban a la orden del día.

Simultáneamente, se libraba una guerra contra la ignorancia: convoyes ferroviarios y teatros con fines de agitación y propaganda recorrían pueblos y ciudades advirtiendo, convenciendo y demostrando. En un país en el que no eran muchos los que sabían leer, los mejores medios de propaganda continuaban siendo los discursos inflamados y las películas adecuadas. *La huelga* no fue elegida para esos usos propagandísticos. Lo que se decidió fue enviarla directamente a París, a la Exposición Universal. El jurado quedó tremendamente impresionado por el carácter novedoso del montaje y tremendamente impactado por «la crueldad eslava» que mostraba el autor de la obra. La película obtuvo la Medalla de Oro y el cine soviético ganó fama de vanguardista.

LA MADRE

Hacemos
estallar
el CINE
para, de ese modo, verlo.

DZIGA VÉRTOV, 1923

La decisión de celebrar por todo lo alto el vigésimo aniversario de la Primera Revolución rusa estaba tomada. La Guerra Civil había concluido. Quedaban algunos reductos—los basmachis, los kulaks y demás sabandijas—que a veces alzaban sus penosas voces, pero su destino ya estaba escrito. El país había recuperado sus fronteras anteriores, las del Imperio ruso. Europa, que se había roto los dientes contra las bayonetas del Ejército Rojo en los desiertos del Turquestán, había reconocido a la República soviética. O casi toda Europa, incluyendo a los ingleses y los franceses. Había motivos para festejarlo. No sólo se podía dar una fiesta, sino que se tenía que dar, y por todo lo alto.

Como principal película de esa fiesta triunfante se eligió una epopeya titulada *El año 1905*, y para dirigirla fue seleccionado el prometedor Serguéi Eisenstein, que acababa de cumplir veintisiete años. El proyecto se concibió con ciclópea envergadura: la película debía abarcar los principales sucesos de aquellos años de fuego, desde el Domingo sangriento en San Petersburgo hasta las matanzas de armenios en el Cáucaso. El rodaje se haría en localizaciones de toda la República soviética. Los días de rodaje se contarían por centenares. Los figurantes sumarían decenas de miles de personas.

El director contratado para ejecutar tamaño proyecto no cabía en sí de contento. ¡Qué listo había sido al negarse, hacía muy poco, a rodar una bagatela para el Departamento de Comercio, un anuncio de pieles finas! Dziga Vértov se había hecho cargo de él, al final. ¡Bien merecido se lo tenía, el muy sabihondo! Que se ocupe él de filmar pieles de ardilla, mientras Eisen se dedica a recrear la batalla de Tsushima, en el mar de Japón. Qué se divierta con

castores y desmanes, mientras Eisen dirige los combates en las barricadas de Krásnaia Presnia. Eisen no paraba de escribir artículos contra su rival (el más punzante lo escribió tras el reciente éxito de *La huelga*). Pero ahora era la propia vida la que ponía a cada cual en su sitio: a unos les tocaba rodar anuncios de baratillo, películas policiacas o fábulas del montón—eso último iba por Fritz Lang, quien acababa de estrenar su película de corte épico *Los nibelungos*—y a otros, al propio Eisen, les tocaba hacer historia en la pantalla.

A la prensa, Eisen le prometió que *El año 1905* sería una película «grandiosa, como la alemana *Los nibelungos*». Sabía, no obstante, y se lo decía para sus adentros, que sería aún más grandiosa. En una carta que le envió a su madre a Leningrado, le decía que lo esperaba un trabajo infernal. Lo sabía bien: aquello iba a ser un infierno.

Y eso lo llenaba de entusiasmo. Cuanto más audaz era la idea, más se le aguzaba el ingenio. A mayor reto, mayores fuerzas. No importaba que se le quedaran en el tintero proyectos ya concebidos, como sucedería con los bocetos del ciclo *Hacia la dictadura* del que apenas llevaba filmada *La huelga*, y que ahora habría que archivar. Para conseguir algo grande, había que ser lanzado. Y a Eisen se le daba bien lanzarse.

Sobre todo, porque con el cine había conseguido por fin lo que durante años no se le dio ni en el dibujo, ni en el teatro, a saber: mostrar lo terrible. ¡Cómo se helaban los espectadores cuando veían al crío suspendido sobre el vacío o cuando del cuello del toro brotaba la sangre a borbotones! Una de esas escenas era ficticia; la otra no. Pero los espectadores se las creían las dos. Y las dos veces su temor era genuino.

El objetivo de la cámara tenía una cualidad asombrosa, casi mágica: todo lo que se colocaba dentro de su marco adquiría la condición de verdad. No por gusto la sabia Esfir había mencionado aquello del perro de las tres cabezas: creerán en él, decía, con tal de que se lo muestres en la pantalla. No sólo creerán en el tricéfalo Cerber, sino que también creerán en la existencia del Hades y en los dioses antiguos y los nuevos. O en su inexistencia. Todo depende de lo que monte el director y de cómo lo monte.

Ahora quería montar lo terrible. Algo que fuera inquietante, sobrecogedor. Cruel, sanguinario, despiadado. Que infundiera pavor, pánico. Es decir, que hiciera todo aquello que no consiguió con el dibujo, cuando era un niño y un adolescente. Todo lo que no consiguió representar sobre las tablas del

escenario. Todo lo que no consiguió llevar a escena cuando hacía el payaso y divertía a la gente. ¡Ahora sí lo iba conseguir! ¡Lo conseguiría todo!

El material con el que iba a trabajar se prestaba muy bien para ello. La historia de la Primera Revolución rusa estaba repleta de todo aquello que precisaba el director que iba a filmar su loa. Había en ella violencia y por ella corría la sangre de las víctimas. El corazón de Eisen rebosaba alegría y su cabeza, ideas que brotaban en un torrente incesante para ir a inscribirse en las páginas de sus cuadernos de notas (eso, cuando trabajaba en casa), en las servilletas (si el proceso creativo se desarrollaba en un restaurante) o en los billetes del tranvía (cuando volvía a casa pegando botes en el tranvía que lo llevaba a su apartamento compartido del barrio de Chístie Prudí).

La masacre de los obreros desarmados en el Domingo sangriento había que rodarla sin falta en la plaza del Palacio. Habría que llenarla de gente primero; meter a muchos extras para que se pusieran nerviosos y se agitaran como la hierba al viento, y, después, hacer que todos se tumbaran en el suelo y permanecieran inmóviles. Que no se viera un solo adoquín en toda la plaza: sólo cadáveres… Sin embargo, cuando más tarde los estuvieran arrojando a la fosa común, había que hacer que algunos de los muertos se movieran, que se viera que estaban vivos, y enseguida cubrirlos con los cadáveres de los demás… El fragmento de Moscú había que comenzarlo por el atentado al gran duque Sergio Aleksándrovich: filmar la explosión de la bomba y el cuerpo hecho pedazos. Y filmarlo en un primer plano, y en un plano largo. No bastaría con un maniquí: los asistentes tendrían que conseguir un cadáver real en la morgue y despiezarlo… También se necesitarían cadáveres para la recreación del motín de Ochákov: rodar un plano en el que los peces devoren los rostros de los marineros arrojados al mar… Para la escena en la que se verá a los niños aplastados por los cascos de los caballos se necesitarán cadáveres de niños… Ah, también habrá que usar a una persona viva para la escena, que corresponde al levantamiento campesino, en la que se alza a un hombre hincado por las horcas. ¿Qué tal si se invitaba a algún artista del circo? De ese modo, ya empalado, el cosaco no morirá enseguida, sino poco a poco y entre estertores, agitando brazos y piernas… ¡Qué ganas de comenzar con ese rodaje!

Pero la cosa iba muy despacio. Rodaron un par de escenas y decidieron que había que pulir un poco el guion. En junio de 1925, un grupo de trabajo se

reunió en una dacha a las afueras de Moscú, en Niemchinovka. Su propietario era el «comisario para la cinematografía» Kirill Shutkó. El anfitrión era, a la vez, un viejo bolchevique forjado en el clandestinaje y un revolucionario con gran experiencia. Su función allí era la de asesorar en los aspectos ideológicos de la película. Su esposa, una mujer diminuta de ojos azules que respondía por Nina Agadzhánova (en público, su marido la llamaba por el apellido al que anteponía el vocativo «camarada»; Eisen, con ánimo travieso, la llamaba a la manera armenia: «Nuné»), era la autora del guion original, que necesitaba de una profunda reelaboración. Eisenstein, en esa labor, era el principal caballo de tiro, mientras que su escudero Grisha Aleksándrov servía de asistente.

Kazimir Malévich, que vivía en otra parte de la misma casa, aunque de manera independiente, no tenía una participación directa en la redacción del guion, pero acudía por las noches a un cenador que había en un rincón de la dacha y bebía *zubrowka* con el director, lo que favorecía enormemente el proceso productivo. Isaak Bábel solía acercarse de cuando en cuando desde Moscú. Eisen se había puesto a escribir un segundo guion con él, basado en historias de los bajos fondos de Odesa. Lo llevaba en paralelo con la epopeya principal: en las mañanas, se reunía con Grisha en la segunda planta y le dictaba escenas ambientadas en la lucha revolucionaria; después de comer, y ya en la planta baja, trabajaba con Bábel en las escenas que se desarrollaban en el mundo criminal odesita.

Bábel, a quien le costaba meses enteros acabar cada uno de sus cuentos, «como si tuviera que hacer polvo el Everest él solito», se burlaba de su compañero de pluma, pero Eisen percibía el punto de admiración que contenía esa risa. «Desde luego que te admiro: ¿qué quieres que haga? ¡Sobre todo me admira su insolencia juvenil!», le confirmaba Bábel. El escritor de Odesa era cuatro años mayor que Eisenstein, aunque parecía que los separara una generación entera: Bábel había sido corresponsal de guerra y jinete de la Caballería Roja en la Primera Guerra Mundial y en la Guerra Civil.

Los anfitriones intentaban proporcionarle toda la soledad posible al creador. A ese fin, solían viajar a la ciudad y dar largos paseos. Era una delicadeza superflua: cuanto mayor era el número de personas que se reunían en la dacha, mejor trabajaba el cerebro del director. En lugar de alejarse con esos sufridos paseos y los viajes a Moscú bajo excusas peregrinas, podrían sentarse frente a Eisen a observarlo, admirados y en completo silencio, en el trance de la

creación. ¡Eso le habría cundido! Pero a Eisen le daba vergüenza pedírselo directamente (uno de esos raros casos en los que sentía vergüenza por algo), mientras que ni Kirill ni Nuné adivinaban las verdaderas necesidades del joven autor.

En ausencia de otros espectadores, a Grisha le tocaba hacer el papel de público, así como el de secretario, maniquí para probar las puestas en escena, saco de boxeo y paño de lágrimas cuando el trabajo se estancaba. Grisha Aleksándrov, un hombre salido de la cultura amateur de los medios obreros y campesinos, se apañaba de manera satisfactoria con tales encomiendas. De gran estatura, fuerte de hombros, con grandes ojos azules y labios gruesos, recordaba bastante al ideal de belleza de la Antigüedad: era como si la estatua de Apolo de Belvedere hubiera cobrado vida, pero hablara con acento de los Urales y se hubiera cubierto el torso con una camisa hecha de tela de saco. El apodo «Grig», que había inventado para sí mismo en franca imitación de los que gastaban Eisen y Tis, no le sentaba mejor que el frac con el que andaba sobre la cuerda floja por encima de la arena del Proletkult. Apenas cinco años menor que Eisen, Grisha miraba a éste como a un padre, un jefe, un genio y Dios, todo a la vez. En todo caso, lo miraba desde arriba, porque le sacaba una cabeza. A Eisen le gustaba esa adoración, aunque no la excesiva simpleza del muchacho.

«Si se carece de papel timbrado, se escribe en un papel común», decía Eisen con un suspiro y mirando a los ojos entregados de su asistente. Grisha sólo captaba una palabra en toda la frase y sacaba enseguida el cuaderno de notas y el lápiz: si tocaba escribir, pues a escribir y punto.

En apenas un par de semanas despacharon la guerra ruso-japonesa, la matanza de Bakú y los pogromos antijudíos; todo les salió empapado de sangre, como había ideado el director. Luego pasaron a ocuparse del motín en el acorazado *Príncipe Potemkin-Táuride*. El motín podía aspirar a convertirse en el símbolo principal de la Revolución: un puñado de marineros se enfrentaban a todo el poder del Imperio ruso. ¡He ahí la fórmula perfecta para la creación de una leyenda!

La cosa se complicó un poco, porque en esos días Eisen aceptó un encarguito extra: nada menos que otro guion—¡el tercero ya!—que Proletkinó necesitaba con bastante urgencia. Al director no le alcanzaba el dinero y Proletkinó necesitaba una historia que denunciara los vicios de la burguesía. Eisen decidió

que podía con todo. Inspirado por el rodaje de la epopeya revolucionaria que estaba a punto de comenzar, no es que pudiera con tres guiones a la vez: ¡habría podido con cinco, si se lo pedían! El proyecto comercial ya tenía título y uno bastante picante: *El bazar de la lujuria*. La idea era juntar historias de burdeles. Desde luego, historias que tuvieron lugar en la Rusia anterior a la Revolución.

La ingesta de *zubrowka* fue interrumpida temporalmente, las visitas de Bábel se movieron a las *five o'clock* y el trabajo en *La lujuria* se juntó con el del guion de la película sobre el motín de los marineros. Al director no lo asustaba en lo más mínimo esa acumulación. Su mente, llevada hasta la velocidad de crucero durante esas últimas semanas entregadas a la creación, se disparaba sin freno y operaba en las dos direcciones simultáneamente: lo mismo generaba escenas con las putas que de la vida marinera. Grisha apenas alcanzaba a seguir el ritmo del jefe y a punto estaba de echarse a llorar de la desesperación.

—¡Carne!—dictaba Eisen a toda velocidad en su habitual estilo telegráfico —: Carne podrida con gusanos: ¡eso es lo que les servirán de comer! La carne putrefacta y los gusanos bien gordos, arrastrándose por ella. Eso hay que filmarlo de tal manera que el espectador se vomite encima. Será genial.

—¿Y eso dónde es?—pedía previsión Grisha en tono de disculpa—: En el burdel, ¿no es cierto?

Tenía dos cuadernos delante. Uno de color gris; el otro, rosa. Eisen los había etiquetado en las cubiertas con unas mismas letras «B. P.», que en ruso correspondían lo mismo a «Acorazado Potemkin» que a «El bazar de la lujuria». La travesura de elegir precisamente esos colores distintos lo divertía enormemente, pero confundía al asistente, que pugnaba por anotar las escenas lascivas en el cuaderno rosa y las revolucionarias en el gris.

—¡¿Cómo que en el burdel, caray?! Es en el navío, hombre: ¡la carne podrida se la dan a los marineros!

La escena quedaba debidamente anotada.

—¡Sirenas!—Ya le estaba metiendo prisa Eisen con la siguiente escena—. ¡Así titularemos esa escena: «Las sirenas»! Arrojan a unas mujeres al agua y después las sacan con una red.

—¿Los marineros?

—¡Qué marineros ni qué ocho cuartos, hombre! Es una orgía: las putas están jodiendo con los clientes. Anótalo así: «mostrar con todo detalle y después

fundir a negro».

Se registró la orgía.

—También necesitamos a un pope. Que tenga una buena melena y una barba como la de Yahvé.

—¿En cuál de las historias metemos al cura?—preguntó Grisha, que en ese punto había abandonado cualquier esperanza de acertar.

—Éste va en las dos. En *La lujuria* hagamos que se enamore de una putilla embarazada e intente poseerla. Y en *El acorazado*, mostrémoslo explotando a la tripulación, codo a codo con los oficiales.

De ese modo, una escena tras otra, los cuadernos se fueron llenando. A mediados de julio ya estaban llenos hasta la última página.

La lectura de ambos guiones se hizo en una misma jornada: *El bazar de la lujuria* se leyó antes de la cena; *El acorazado*, que era una cosa más seria y que, por lo mismo, exigía un análisis más detenido, se dejó para la sobremesa.

Al presentar la primera obra, Eisen prestaba especial atención al rostro de Nuné: ella sería la directora de la futura película con la colaboración de Valéry Inkijinoff, entonces un principiante. Una mujer rodando una película sobre un burdel: ¿acaso había algo más provocador? Y no una mujer cualquiera, sino una que había sido miembro del Partido Obrero Socialdemócrata Ruso desde el mil novecientos y poco. Una mujer que había sido arrestada y desterrada antes de la Revolución, agitadora y luchadora clandestina; más tarde, miembro del Sóviet de Petrogrado y del Comité revolucionario. Nuné no perdió su aplomo bolchevique durante la larga sesión de lectura: su carita de ángel no se estremeció ni siquiera cuando el autor dibujó con pelos y señales las escenas de las violaciones (había siete en el guion), las de sexo consentido (nueve), los suicidios (tres), los asesinatos (otros tres, incluyendo el ahogamiento de un bebé mediante la presión de una almohada), una infección masiva de sífilis padecida por los soldados del ejército enemigo y las muertes, igualmente numerosas, provocadas por un incendio.

Leídos los créditos finales—«¡No es contra las prostitutas que lucháis, sino contra el sistema que las creó!»—, los oyentes aplaudieron. Grisha saltó de la silla, muy emocionado. Shutkó comentó «la enorme concentración de problemas sociales que se veía en la hora y media que duraba la película». La discreta Nuné se limitó a asentir con la cabeza. Venía a decir que lo veía bien y que ya se podía comenzar a trabajar.

El segundo guion sí que provocó debates. La complejidad de la historia de los marineros, como la del resto de historias incluidas en *El año 1905*, consistía en seleccionar y montar, de acontecimientos ocurridos veinte años atrás, sólo aquellos que de veras se ajustaran perfectamente al relato oficial de la Revolución. (La selección, por cierto, se asemejaba bastante a la «sovietización» de las películas extranjeras que hacía con Esfir Shub, aunque, desde luego, «sovietizar» la historia real resultaba mucho más sencillo: a diferencia de las tiras de celuloide ya filmadas, la vida ofrecía posibilidades infinitas para el montaje final). Los hechos que ya habían sido seleccionados recibirían ahora el color de la emoción para ofrecerlos al espectador como historias dramáticas. Esa operación no representaba una novedad para Eisen: ya la había puesto en práctica en *La huelga*.

La lectura del guion planteó toda una serie de preguntas tanto a sus autores como a los oyentes. ¿Se debía ensalzar el rol dirigente que el partido socialdemócrata había tenido en el motín o, por el contrario, se debía presentar a este último como un fruto espontáneo de la pasión de las masas? (Desde luego, lo segundo: un impulso de las masas y para de contar). ¿Se debía mostrar en la película que no toda la tripulación tomó parte en el motín, sino sólo una pequeña parte de ésta? (¡Pues claro que no!). ¿Reconocer que el motín se produjo como consecuencia de beber vodka en ayunas? (¡No!). ¿Contar que todo comenzó por culpa de un disparo casual a una gaviota y que la primera bala disparada contra un hombre salió de la pistola del líder del motín, Vakulenchuk? (Desde luego que no. A Vakulenchuk había que presentarlo como a una víctima inocente: ¡inocentísima!). ¿Qué hacer con el final? ¿Qué hacer con el hecho de que, tras huir de aguas rusas, el acorazado erró por el mar Negro hasta acabar rindiéndose a las autoridades rumanas? (Cortar esa nada gloriosa coda y no hacer alusión alguna a ese hecho).

Finalmente, la versión de los hechos propuesta por el director fue aceptada, aunque se le hicieron algunas correcciones. No había tiempo para seguir trabajando sobre el guion. Había muchas cosas que todavía debía «sovietizar» antes del verano: el motín en el Ochákov, los sucesos de Krásnaia Presnia, la publicación del manifiesto del zar, la convocatoria de la Duma estatal y otra media docena de episodios de la historia rusa.

La historia se convirtió en una religión. No toda la historia, pero sí la joven historia soviética, la que dio comienzo el 25 de octubre de 1917, el día de la creación del nuevo mundo. El pasado fue expulsado del calendario y declarado una herejía. Lo nuevo, lo que llegó, era la verdad. El pasado fue convertido en el caos primigenio en medio del cual surgió una isla: la Revolución, trampolín y punto de partida de la nueva historia. La Revolución era una deidad recién nacida.

La historia se convirtió en cultura. A partir de ahora, todo lo producido por el hombre servía a la Revolución y, al mismo tiempo, era Revolución. Eso valía lo mismo para los tractores que para los cereales, los bebés en las cunas de los hospitales de maternidad, las universidades y las escuelas de agitación y propaganda. En todos lados había que parir, parir y parir más cosas nuevas que sustituyeran a las que se habían hundido en la inexistencia.

La historia se convirtió en una ética. A algunos les transformó también la conciencia. En nombre de la Revolución, y para ella, se escribieron obras de teatro y denuncias, se construyeron vías de ferrocarril y campos de trabajos forzados. Uno de estos últimos acababa de ser inaugurado en las islas Solovetski. Se renegaba de los padres y se adoptaban huérfanos. Se sembraba y se cosechaba el trigo. A algunos de estos que sembraban y cosechaban los declaraban kulaks y los aniquilaban; a otros, los condecoraban y les dedicaban películas. El bien y el mal se confundieron, como Laocoonte con sus serpientes, y ya no era posible distinguir dónde acababa el hombre y dónde comenzaban los anillos de la serpiente.

A la historia ya sólo le faltaba una cosa: convertirse en arte.

Eisen era capaz de sentir todos esos procesos. No es que los comprendiera del todo, pero los sentía. La primera vez que lo sintió fue cuando, filmando *La huelga*, un millar de figurantes se tumbaron obedientemente en el suelo, representando a los obreros fusilados. Fue la historia la que los tendió sobre el barro de Kolomná. Como ella será la que traerá a otras decenas de miles de extras al rodaje de la nueva película. Traerá navíos, todas las escuadras soviéticas juntas: la del mar Negro, la del mar Báltico, la del mar del Norte. Ella detendrá el movimiento de los trenes. Y apagará la luz en Moscú y Petrogrado para garantizar el suministro de energía… No había una sola tarea en el país de los sóviets que la joven historia no cumpliera para el poeta, su cantor.

Mas no era ese poder el que emocionaba a Eisen (¡si bien era un poder que lo embriagaba!), sino otro sentimiento, aún más grande, a saber: el hecho de que el tiempo fluyera a través de él—el Tiempo, así, con mayúscula—, y no fluía como la sangre por sus venas: corría como la electricidad, dotándolo de una fuerza insólita. La labor que él realizaba tenía una importancia vital: toda Rusia, con sus ciento cuarenta y siete millones de habitantes, ansiaba comprender por qué, unos años atrás, se había aplicado a sí misma una revolución. Y Eisen rodaba películas (¿o sería que filmaba respuestas?) para ella, para el inmenso país que se extendía desde la capital hasta los más distantes confines. No se limitaba a recrear la Revolución: creaba una nueva religión y una nueva ética. Reescribiendo a Mateo y compañía, corrigiendo a Aristóteles y a Kant. No lo hacía para el público que se reunía en la sala de cine: lo hacía para todo el país. No se expresaba a sí mismo: expresaba el Tiempo. ¿Que eso podía sonar un poco presuntuoso? Vale, pero era la pura verdad.

Cada día de rodaje era como una dosis de droga. La electricidad que le corría por las venas le encendía el cuerpo y lo empujaba a una carrera interminable por el plató y sus alrededores. Si no se hubiera movido así, lo habría desgarrado por dentro, hubiera convertido sus réplicas en gritos y los gritos en sollozos. Los pensamientos fluían densos y veloces, caían como una cascada. Mientras los demás intentaban entender sus ideas, él ya había tenido tiempo de encontrar otra solución y aún otras más, y entonces tenía que ponerse a explicar las nuevas. A sus colegas, en cambio, él los entendía a la primera. Era el único hombre vivo en medio de aquel museo de figuras de cera. Metido en las salas de cine sentía una tensión más fuerte que ninguna que hubiera experimentado antes.

El misterio principal del arte lo tenía ya cerca: era cuestión de estirar el brazo, de salvar la distancia con una idea pensada a medias. Con tal de desentrañar ese misterio estaba dispuesto a ofrecerlo todo. Nada le parecía mucho: ni Dios con sus mandamientos; ni *Maman*, ni Papá, ni toda su infancia; ni siquiera su vida entera, lo mismo la vivida que la por vivir. Estaba dispuesto a arrojarlo todo a la caldera, a renunciar a todo, con tal de continuar padeciendo el estremecimiento cotidiano que le producían las ideas que bullían en su interior, dándole alcance al misterio del arte, aproximándose a él, descorriendo por fin el velo que lo ocultaba. (¿Acaso no era ese mismo el estremecimiento en el que ardía Meyer, como un fuego eterno?) Ay, volar en pos de su curiosidad,

metiendo el hocico en las sucesivas capas del tiempo, y atravesando con su mirada la compacta geografía del planeta. Hacerlo, sí, con tal de seguir alimentando la fe en que, en cualquier momento, en un día o dos, acaso esta misma noche, el misterio le sería revelado en todo su esplendor y toda su sencillez. Que se le desnudaran las cuerdas del alma humana con las que él, como artista, tocaría una música irrepetible capaz de soñar hasta la eternidad. Y se juntarían, unidas en un mismo diapasón, la sed del espectador y el genio del director.

La historia le regalaba a Eisen esa fe y él, a cambio, estaba dispuesto a convertir la Historia en arte. Era una transacción justa.

El rodaje con el guion ya revisado comenzó en Leningrado en agosto. Habían pensado rodar las escenas marítimas, pero la escuadra del Báltico, como a propósito, se había ido de maniobras mar adentro. Quisieron filmar, entonces, algunas escenas en la ciudad, pero la lluvia de Petrogrado, siempre interminable y opaca, dijo aquí estoy yo. El otoño báltico asomaba en el horizonte: una cruz a cualquier tentativa de rodaje hasta la llegada de la primavera. Y eso cuando la película tenía que ser filmada y montada para su estreno ese mismo año. Ochocientas veinte escenas tremendamente complejas estaban por rodarse, desde la matanza de judíos hasta los pecios de los navíos rusos en el fondo del mar en Tsushima. Un desafío sólo al alcance de un Goliat del cine. O, acaso, para un ejército de Goliats.

Eisen hubiera querido trabajar sin parar, prescindiendo de los descansos para comer o dormir. La corte de sus «escuderos» había crecido. Aparte de Grisha y Max Shtrauj, ahora se habían sumado tres asistentes más, y todo el mundo estaba ansioso por entrar en acción. El Presídium del Comité Ejecutivo Central había dado luz verde a cualquier gasto—¡cualquier gasto, camarada Eisenstein, ¿lo ha entendido bien?!—requerido para la producción de la película principal de la conmemoración jubilar. Los recursos de los estudios, las administraciones de las ciudades, las columnas de figurantes y los mejores actores del país: todo estaba a punto para servir a las órdenes el director. Menos el clima.

«Váyase a Odesa en busca de sol—le propuso Bábel, odesita él mismo—: Pongo las manos en el fuego por el sol de Odesa: allá estará esperándolo».

Y allá se fueron todos.

Sólo cuarenta y tres escenas del filme—una dieciseisava parte del guion—transcurrían allá abajo, en las cálidas aguas del mar Negro. Y apenas un episodio de la docena y media planeada: el motín del acorazado *Potemkin*. Pero mejor era rodar un único episodio que no rodar ninguno.

El propio buque ya no existía: lo habían llevado al desguace. Y las demás naves de su tipo habían sido hundidas en la Guerra Civil. Tampoco quedaban marineros del *Potemkin*: estaban desparramados por la geografía de la emigración.

Pero sí estaba aquel sol. Brillaba tanto que parecía irreal. Eso era lo primero. Estaba también el mar, ancho y hermoso: era lo segundo. Y allí estaba la propia Odesa, lo tercero, llena de gente ansiosa de contar la historia del levantamiento del que habían sido testigos y actuar como figurantes en su recreación. Para cualquier director que poseyera un talento siquiera rudimentario, eso era más que suficiente. Para uno como Eisen, era más de la cuenta.

El 24 de agosto de 1925, Eisenstein se subió al tren que lo llevaría de Moscú a Odesa. Después de largas noches de insomnio, el guion que llevaba en las manos iba hecho trizas. En los compartimentos vecinos viajaba su infantería, estremecida por el traqueteo del convoy sobre las vías: los auxiliares de cámara, los operadores de cámara, los asistentes administrativos. También viajaba el equipo: cámaras, objetivos, las cajas de película marcada con la etiqueta «Especial». Ahora a Eisen le tocaba vencer, no a la ciudad, sino a la memoria de lo que había ocurrido en ella veinte años atrás, un suceso que ya formaba parte de la Historia. Se esperaban cruentos combates: el guion no podía estar más verde, y el tiempo era escasísimo.

Así pues, era menester explicar la historia del motín de los marineros de una manera clara, que resultara comprensible hasta para el último zote. Además, había que hacerlo de forma armónica, conseguir que gustara a los espectadores más exigentes. ¿Qué podía resultar más útil, a esos efectos, que el Libro de los Libros? En sus brevísimas líneas, leídas lo mismo en chozas que en palacios, se condensaban milenios enteros. En sus páginas, los reyes y los mendigos amaban y odiaban, fornicaban y morían de muertes terribles. ¡Lo mismo que en la Rusia prerrevolucionaria! La Biblia era un libro de utilísimas recetas de cocina. No había más que abrirlo y ponerse a cocinar.

Eisen decidió mostrar el asesinato del marinero Vakulenchuk, una víctima inocente, ¡inocentísima!, como el principal de los asesinatos que se cuentan en

la Biblia. La excusa para la ejecución, las posturas del mártir, los encuadres de la cámara: todo debía remitir a la crucifixión y ser proclamado a gritos que no pudiera desoír ni un solo espectador: «¡Este hombre ha sufrido por nosotros!». Los verdugos—es decir, los soldados del zar—debían ser convertidos en soldados de Herodes: así despertarían repugnancia. A la multitud que se reunió en un mitin en torno al cuerpo del asesinado, se la filmaría como si participara en una procesión… Ahora sí estaba listo el relato. ¡Ay, no en vano Eisen había sacado la máxima nota en catequesis!

Según se rumoreaba, a poca distancia de Sebastopol estaban fondeados los restos de la flota imperial, de manera que se decidió ir allá a rodar las escenas con barcos. Serían las últimas. En Odesa, antes, se filmarían las escenas con movimientos de masas. En primer lugar, se vería a la multitud que, dolida por la muerte de Vakulenchuk, organizaría un mitin y sería apaleada por la policía. La multitud comparecería como un único organismo, aunque estuviera compuesta por millares de cabezas. La multitud como protagonista. Desde luego, esa multitud no representaba sólo a Odesa, sino también a toda la Rusia prerrevolucionaria.

Eisen decidió que el arma principal de la película fuera la gente. Rostros que no fueran los de actores acostumbrados a su oficio, sino los más ordinarios, los más auténticos, las caras que uno se encuentra en la vida. Eso era lo que debía encandilar al espectador. Que detrás de cualquier semblante, tanto el duro rostro de un obrero como la carita afeminada de un intelectual, se vislumbrara un destino que no fuera sólo el del esforzado trabajador o el maestro empobrecido, sino el de toda una clase social. El rostro como símbolo de esa clase. Su diáfana huella. Su documento de identidad. De esas huellas la película debía contener muchas: así, cada espectador se reconocería a sí mismo en alguna. Y, en cierto modo, se encarnaría en esa persona en la que se reconoció: se alegraría con ella cuando el acorazado apareciera en la rada; sufriría con ella bajo los bastones de la policía.

Lo que más se necesita en la guerra son balas. Balas comunes, balas explosivas, balas con un poder mortífero aumentado. Y en las escenas de masas lo que más falta hace es mucha gente. Buscaban a esas personas con la ayuda de anuncios en los periódicos. Algunos extras venían al plató acompañados de toda su familia o los compañeros del trabajo. Entonces, el núcleo duro formado por cinco asistentes del director y encabezado por Grisha Aleksándrov, rompía esos grupos, separaba a la gente que se conocía y la

colocaba entre desconocidos. De ese modo, creaba la sensación de un conglomerado humano completamente uniforme. De acuerdo con la idea del director, ese conglomerado fluía de una escena a otra, bajaba por las escaleras, se reunía en el muelle, se derramaba por el puerto, estrechándose a veces o desbordándose en el mar. Ello debía crear la sensación de una infinita masa humana.

En la guerra también se necesitan metralla y perdigones. Y la película requería personajes que centraran algún episodio y permanecieran en escena un segundo o tres. Era fácil encontrar personajes así en la multitud. Estudiantes con miradas llenas de anhelo; universitarios con la sed pintada en los ojos. Una campesina con mofletes como globos y una tártara con los pómulos prominentes. Un pescador. Un ingeniero. Marineros con pinta de juerguistas… Cuanto más destacaran sus rasgos y más se diferenciaran unos de otros, mejor.

Las bombas también son útiles para el combate, lo mismo las explosivas que las incendiarias. Entre los extras, los mejores eran aquellos cuyos rostros fueran muy expresivos y estuvieran cargados de emoción. A ésos se los podía sacar dos y hasta tres veces: hacían un favor al filme. Te fijas en uno de esos rostros extremadamente triste o con un susto de muerte y te entristeces o asustas tú mismo. También los artistas son capaces de representar los sentimientos, pero hoy en día no se precisan imitaciones. El espectador no debe creer en un juego pactado, sino en la realidad absoluta que se le muestra en la pantalla. De ahí que se requiriera buscar rostros bien vivos, ¡rastrearlos entre la multitud! También había que bombardear los periódicos con anuncios: «Se busca hombre, sin distinción de edad o estatura, con un rostro que muestre insolencia»; «Se busca anciano decrépito y con una expresión desolada en los ojos»… Buscaron, bombardearon, rastrearon: y encontraron a muchos de los que se requerían. A Eisen lo complació particularmente una anciana armenia que era capaz de irradiar una indignación bíblica, a la vez que mostraba un dolor inconsolable.

Los gestos serían los proyectiles perforantes de la película. El carretero que aprieta el enorme puño con amargura. La agitadora judía que bate los brazos como alas, poseída por el frenesí de su discurso. El proletario que se desgarra la camisa y descubre el pecho hinchado de rabia.

«¡Rómpela más!—le grita el director, fuera de cuadro, al extra—. ¡Haz que se rompa de golpe, desde el cuello hasta el ombligo!».

Ocho camisas hubo que rasgar en esa sesión de rodaje.

«¿Por qué esa gente llora tanto por un marinero que no conocen y hasta se rasgan las vestiduras por él?—no se habría ahorrado la pregunta Míjin si hubiera estado por allí—. Porque ésa debe ser la única camisa que tenga ese muchacho, ¿no?».

Pero Míjin no estaba por allí.

El arma secreta de la película, una que Eisen no le había mencionado ni siquiera a Tissé, era la crueldad. Una crueldad extrema, única; una crueldad que no se había visto jamás en una pantalla de cine. Agarrar al espectador del moño y arrastrarlo a un torbellino de emociones: triturar sus sentimientos con planos bestiales, como entre las muelas de un molino, no tener piedad alguna de él: desgarrar su alma ingenua de un solo tajo, como con el filo de una navaja. ¡Zas! Primero, hacer que se fundiera con alguno de los héroes de la película y, después, prescindir de cuajo del personaje. Que las masas en la pantalla chorreen sangre, mientras el público identificado con ellas en las butacas de la sala de cine se retuerza y paralice de miedo, como si fuera él el que sangrara. Es lo que había conseguido hacer poco antes con *La huelga*. Pero si en aquella película la violencia la sirvió a la hora de los postres, es decir, a modo de culminación, en este nuevo filme sería primero, segundo y tercer plato también. Había que embutir al público de violencia, metérsela por los ojos, las orejas y en el corazón hasta el hartazgo y las náuseas. Estrujar al espectador. Aplastarlo. Machacarlo.

«Nada se puede crear si no se sabe cuáles son los sentimientos y las pasiones concretas con los que quieres especular», escribirá Eisen muchos años después. De ese modo estaba dándole estatuto de fórmula a lo que percibió cuando hizo la primera película y comprendió, ya de una manera rotunda, cuando rodó la segunda. En la película sobre el acorazado, Eisenstein decidió especular con la crueldad. Y también con sus derivadas: el miedo, la ira y el odio.

¿No sería, acaso, en ese asalto a las emociones donde encontraría la respuesta al misterio que anhelaba desentrañar? ¿No serviría ese asalto, si no de llavecita dorada, sí de ganzúa, de palanca con la que abrir de una vez el alma humana?

—Necesitamos una ejecución masiva de marineros en el puente del navío—decidió Eisen el primer día de rodaje.

—Nadie se lo creerá—objetaron los asesores—. No hay ejecuciones sin juicio previo en la flota, y mucho menos en masa.

—Lo filmaremos de tal manera que lo creerán. También necesitamos otra ejecución, una de civiles: ésta la podemos rodar en las escaleras que llevan al puerto.

—¡En esas escaleras nunca se disparó contra nadie!—protestaron los testigos del motín.

«Pues si no la hubo antes, la habrá ahora», decidió Eisen para sus adentros. Y no se molestó en explicarlo a sus interlocutores.

En los días del rodaje en Odesa, la cámara de Tissé desbordó los marcos habituales de la cinematografía… Lo hizo literalmente, en el sentido físico de la expresión. Echó a volar.

Su vuelo fue veloz y caprichoso: se alzó sobre las cabezas de la gente, ora aproximándose a sus caras, escrutándolas, ora alejándose y gozando de lo apretado que iba aquel torrente humano que avanzaban por las escaleras del puerto hacia la orilla. Buceaba bajo arcos y puentes, flotaba sobre calles y malecones, y esa corriente humana fluía de un plano al otro, en horizontal o en diagonal, estrechándose como un hilo en el muelle y girando como formando anillos en el embarcadero; deslizándose sobre rampas y desparramándose por las explanadas junto a la costa. La cámara volaba por encima de aquel torrente humano, incapaz de saciarse de contemplar su poder y su belleza. Y cada plano que nacía ostentaba una geometría perfecta y animada por la energía de cientos de personas.

Tissé le servía a la cámara con devoción. Pero su cuerpo, lamentablemente, no estaba hecho para volar y su instinto de conservación llegaba a resistirse. Hubo que pasar por alto lo primero y desconectar lo segundo. No fue fácil. Al principio, sus piernas exigían algún punto de apoyo. Así que Tis se encaramaba a algún punto alto, y ponía a su Debrie a filmar desde lo alto de un faro o un tejado alto. Luego se despegó del suelo y se acomodó en una minúscula canasta que pendía de una grúa del puerto. Metido allí se olvidaba de sus piernas y su espalda entumecidas por culpa de la estrechez del espacio, sólo atendía a las necesidades de la cámara y daba órdenes a sus asistentes: «*Maina! Vira!* ¡Más alto, más alto! ¡¿Cómo que eso es imposible?!». Al final de la sesión de rodaje, las piernas se le habían acalambrado tanto que no podía salir por sí mismo de aquella cáscara de huevo y tenían que sacarlo cargando con él. Por eso acabó prescindiendo de la canasta, y lo izaban Aleksándrov y Shtrauj por medio de

un arnés y unas correas. Entonces fue cuando Tis voló de verdad sobre las olas colgado del costado de un barco o sobre la multitud colgando de un puente.

El nuevo método arruinó varias escenas. Por mucho que Eisen gritara al megáfono, la visión del operador de cámara volando impresionaba tanto a la gente que ésta abría la boca y no podía dejar de mirar fijamente al prodigio. Después ya se fueron acostumbrando.

La cámara le insinuó a Tissé que no era necesario filmar desde un punto fijo, que podía hacerlo en movimiento. La cámara le propuso combinar planos—cerrado, medio y general—en una sola toma. La cámara se quejaba de que en los primeros planos no había suficiente luz natural.

«¿Cómo que no es suficiente?—se escandalizaron en Goskinó, al recibir el pedido de unos reflectores enormes—: Pero si no tenéis ni una sola nube en el cielo de Odesa. El resto de los equipos de rodaje está trabajando hasta catorce horas diarias y no comunican ni un solo caprichito».

La Debrie habría querido trabajar más, y hasta la jornada completa. Lo que no quería era que la privaran del sentido artístico de su función. Y los asistentes tuvieron que sudar la gota gorda recorriendo todos los palacios de Odesa (reconvertidos ahora en casas de cultura y museos) en busca de los espejos más grandes de la ciudad. Los encontraron. Gigantescos espejos de metro y medio de alto. Fueron descolgados de los muros de la sala de baile de uno de los palacios y tal como estaban, es decir, en sus pomposos marcos dorados, se los llevaron a Tis. Tuvieron miedo de que se rompieran si los desenmarcaban: por eso los utilizaron así. Dos o tres asistentes sostenían cada uno de los espejos de varias arrobas de peso durante las tomas y los rayos de sol caían obedientes donde el operador de cámara les mandaba o, mejor, donde lo requería la perfecta composición del encuadre. Multiplicado por los espejos, el sol de Odesa iluminaba las caras de los actores y la cámara gozaba con aquellos rostros resplandecientes.

Nada le gustaba más a la cámara en este mundo que la luz. Por lo tanto, también amaba a Tissé. En esencia, todo el trabajo del operador de cámara consistía en dar caza a la luz: la luz que inunda, la luz difusa, la luz penetrante, los rayos sueltos, los rayos que formaban un escultural haz, los que se comportaban como un proyector. ¡Había tanta luz en el mundo! Y qué difícil resultaba, a veces, capturarla, reflejarla. Pero Tissé sabía que hasta en el rincón más oscuro de una habitación hay luz. Sólo había que saber verla. Y ayudarla un poquito: acercarle un espejo, encontrar el ángulo perfecto para el reflejo. O,

simplemente, esperar a que el sol se levantara más. Porque la verdad es que el sol siempre acaba subiendo para quienes sabían esperar.

El sol se alzó sobre Ikšķile, sembrado de víctimas de gas venenoso. Eso fue en el año 1916. Se alzó sobre Yaroslavl, cuyas calles se habían convertido en un amasijo de ruinas y cadáveres de soldados blancos. Eso ya en el 18. Y se alzó también sobre Svyazhsk, la isla cubierta de cadáveres de soldados del Ejército Rojo, en ese mismo año. Y sobre Kazán, alfombrada de gente famélica… Todo eso lo vio Tissé con sus propios ojos. Y lo filmó. Por eso sabía con certeza que el sol se alzaba siempre. Incluso si uno cree que después de los horrores vividos el sol debería caer sobre la tierra, éste, de todos modos, termina por alzarse en el cielo.

La tarea de Tis no era otra que captar la luz y transmitirla al espectador. Aun si la luz era escasa—un reflejo tenue sobre una piedra, unas chispas correteando por la superficie del agua—, tenía que capturarla y ofrecerla. Suele haber mucha belleza en la poca luz. Pero reflejarla requiere mucha maña. Cualquier operador bisoño te filma un día claro sin esfuerzo: pero que se atreva con la niebla a ver qué tal se le da. Prueba a capturar la luz difusa en el humo o la niebla: una luz oculta a los ojos de los demás. Separa esa luz de la oscuridad y muéstrala. Así pensaba Tissé cuando se paraba al amanecer en la orilla del golfo de Odesa y miraba las olas ocultas tras la espesa niebla. A su lado, Eisenstein comía a sorbos mermelada de frambuesa y escupía a la neblina las diminutas semillas.

Un día en particular, el mar se vio cubierto por unos nubarrones que bajaban desde el cielo hasta la superficie del agua cubriéndolo todo. Los barcos amarrados a los muelles apenas se distinguían entre «la leche»; los que estaban fondeados en la bahía simplemente desaparecieron de la vista. El equipo de rodaje descansaba en el hotel: las inclemencias del tiempo habían trastocado todos los planes. Tan sólo el operador de cámara y el director no parecían dispuestos a echarse a dormir.

—Vamos a trabajarnos esa niebla—propuso Tis.

—¡Arriba!—lo secundó Eisen—. De todas maneras, el día está perdido. Y tenemos un vagón entero de película para hacer la locura que nos venga en gana.

Contrataron un barquero. En cuanto la barca comenzó a surcar el agua, pegándose a los jirones de vapor con sus flancos, Tis envolvió el objetivo de la cámara con una bufanda de seda y comenzó a capturar la niebla.

Captó cómo el cielo del amanecer, tan bajo que parecía apoyado sobre los mástiles de los barcos, se iba hinchando de luz. Cómo el astro rey asomaba a través de ese cielo, y parecía inmenso y próximo. Cómo brillaban sus rayos, como hilos de oro en una maraña de algodón, atravesando las nubes o hundiéndose en el agua. Cómo resplandecía un caminito dorado sobre las olas: mucho más brillante que el propio sol.

Una belleza efímera que se disolvería como la propia niebla.

Una gaviota solitaria planeó y se disolvió en las blancas volutas de niebla para reaparecer inmediatamente después. Los barcos mecían con pereza sus cuerpos al compás del vuelo del ave. Y el agua que mojaba sus flancos, ora se tornaba pegajoso mercurio, ora recuperaba su acuosa consistencia otra vez…

—¿Queréis echar un poquito de sangre fresca?—ofrecía Eisen alzando el vaso de mermelada que no se había acabado.

(Días atrás habían estado buscando un líquido que sirviera para representar la sangre en la pantalla: probaron varios tipos de mermelada y acabaron optando por la de cerezas, porque era la que ofrecía los chorreados más artísticos. Anticipando los sanguinarios planes del director, se aprovisionaron de unos cuantos cubos de esa mermelada y Eisen, juzgando con razón que podrían reponer el inventario sin dificultad, ya la iba gastando con gran abundancia).

Absorto en el trabajo, Tissé rechazó el ofrecimiento con un gesto, y Eisen, después de un hondo suspiro, continuó tragando frutitas. Al principio, se limitaba a arrojar los huesos al agua descuidadamente, pero después los fue escupiendo con fuerza, impulsándolos con los labios y tratando de que llegaran lo más lejos posible. Se estaba aburriendo y no se molestó en disimularlo.

—¡Qué oficio más curioso es el nuestro!—dijo por fin, incapaz de guardar silencio mucho rato—. El cine transforma la más común de las mermeladas de cereza en sangre. Como Cristo, que convertía el vino en sangre. Lo que no se sabe aún es qué le conviene más a la humanidad, si el vino o la sangre.

—No lo diga así—protestó con viveza el operador de cámara—. El cine permite derramar mermelada en lugar de sangre: he ahí su encanto. Y puede que también su razón de ser.

—¡Es usted todo un filósofo, Tis! Entonces, de acuerdo con usted, los generales deberían convertirse en cineastas. —A Eisen lo entusiasmó la conversación, apartó deprisa el postre, se enjuagó los labios untados de dulce —. Si los generales dejan de pelear, no tendremos nada que filmar usted y yo. Un mundo sin guerra ni violencia no necesita del arte. Y lo vería desaparecer

muy pronto. El arte es un reflejo en el espejo: la misma violencia, pero vista del revés.

Tissé permaneció largo rato en silencio mientras limpiaba el objetivo de la cámara, que se había empañado.

—No es así—dijo, por fin.

—¿Cómo es, entonces?

—No lo sé explicar.

La discusión no acababa de cobrar impulso. Uno de los interlocutores era muy parco en palabras o, simplemente, se hallaba demasiado absorto en su trabajo.

—Pues yo sí que sé. —Eisen tenía muchas ganas de atraer a su compañero a la discusión. La excitación lo hizo ponerse a chupar otra vez del vaso—. ¿Quiere que le dé una docena de variantes? Y usted elige… El arte es una brida, un bozal arrojado al hocico de un pitecántropo para que muerda menos y, en general, se abstenga de devorar a los suyos.

No era sencillo razonar mientras en las pausas sorbía la mermelada y escupía los huesos, pero Eisen lo conseguía.

—¿No le gusta así? Pues déjeme proponerle otra versión. El arte es un tambor que obliga a la sociedad a bailar de manera sincrónica a su compás, es decir, en la dirección que le interesa al chamán supremo. O al gran duque, o a la Iglesia, o al Estado. En definitiva, a aquel que encarga la música.

La voz aguda del orador, fuerte y solitaria, resonaba en la niebla. Ni las gaviotas posadas en las boyas se atrevían a replicar y miraban con indiferencia a la barca que surcaba el agua junto a ellas. Les daba pereza echarse a volar.

—¿Tampoco le ha complacido ésta? Tal vez prefiera una versión más lírica. El arte es una infusión de belladona, una droga que evita que perdamos la cabeza ante el absurdo de este mundo. ¿Que tampoco ésta le convence? Es usted muy exigente, oiga… Pero mi ingenio supera su exigencia… A ver si abordo la cuestión desde otro ángulo: el arte es el estiércol con el que se abona…

—Ha salido el sol—lo interrumpió Tissé—. Es hora de que nos pongamos a trabajar.

El director alzó las manos manchadas de mermelada en señal de paz: «me callo y no molesto más», parecía decir… Durante un rato, en la barca sólo se oyó el chasquido de la cámara, que no paraba de capturar instantes fugitivos.

—A fin de cuentas, Tis, usted y yo somos iguales—dijo Eisen cuando la cámara dejó de filmar. Hablaba en voz muy baja y sosegada, como si fuera otra persona—. El ocio nos vuelve locos: ¡no sabemos estar sin trabajar!

Tissé permaneció en silencio. No se apartó de la cámara. Parecía fundido con ella. Y, sin embargo, un milagro: ¡parecía sonreír!

—¡Lo que está claro es que nadie trabaja mejor que nosotros!—Eisen se alegró de la aprobación y su voz volvió a elevarse y a tintinear con aliento de travesura—. Nadie puede filmar mejor de lo que usted lo hace, ni nadie tiene más capacidad de invención que yo. ¿Qué tal si nos juramos lealtad?

Sin dejar que la pausa se alargara, Eisen se hincó de rodillas con gran destreza entre las sogas y los remos, meciendo peligrosamente la barca.

—¡Pues yo sí le juro lealtad!—exclamó llevándose una mano al corazón y extendiéndole la otra al amigo—. Juro por el honor ausente y la dignidad perdida y prometo ante el inexistente dios y mi efímera vergüenza…

La boca de Tissé dibujó una sonrisa todavía más grande, aunque su dueño no apartó el ojo del objetivo de la cámara.

—¡Pero qué insoportablemente aburrido es usted!—protestó Eisen, y volvió a sentarse en el banco—. Se me han quitado las ganas de prestar juramento.

La madre avisó de su llegada cuando ya había comprado los billetes. El viaje era muy inoportuno. Tremendamente inoportuno. Brutalmente inoportuno. Y más aún si se pensaba que con toda certeza le había costado el último dinero que él le envió, porque ella sólo viajaba en coche cama de primera clase. Seguro que no le habría alcanzado para pagar también el billete de vuelta y él tendría que ocuparse de ello allí en Odesa. Lo peor era que también tendría que ocuparse de ella durante todo el tiempo que decidiera permanecer a su lado. Que no serían un par de días solamente, eso seguro.

Hacía muchos meses que no se veían. Todo ese tiempo se habían comunicado sólo por carta. Si un extraño tuviera acceso de repente a la correspondencia que mantenían, habría decidido que no había en todo el mundo madre e hijo que se quisieran más. «Seriozha, mi precioso chiquillo», comenzaba ella sus misivas. «Mi dulce, noble, adorada mamaíta», o «querida mamita», le decía él. También le decía, en broma, «mi mamá gatita» o «mi amadísimo perrete». Esa última comparación con un perro no solía gustarle a ella, que se mostraba ofendida, de modo que él no la utilizaba demasiado.

Cada carta terminaba con las consabidas promesas de amor, y munificentes cantidades de los inevitables besos y abrazos epistolares.

Si ese mismo extraño hubiera observado a la madre y el hijo cuando se reunían, su certeza de que albergaban los más dulces sentimientos el uno por el otro no habría hecho más que reforzarse. Ella lo miraba con una adoración que no era fingida ni falsamente exaltada, sino genuina y salida de lo más profundo de su corazón. Él, por su parte, le sonreía con una sonrisa especial, reservada sólo para ella. En cualquier lugar, en medio de cualquier multitud, ambos parecían dos complotados que se entendían a la primera.

Pero el extraño de marras habría estado en un error, porque lo que esos dos hacían era interpretar el papel de quien ama. Y no había en la Tierra otra pareja de madre e hijo que supiera interpretarlo así.

Desde su más tierna infancia, su madre fue para Rorik un premio por comportarse bien o una recompensa por un éxito notable: aproximarse a ella y merecer una caricia suya sólo se le permitía si estaba vestido y peinado irreprochablemente y se comportaba de manera intachable. Para el Rorik con raspones, las rodillas sucias o malas notas, la madre era como si no existiera: al verlo en un estado reprensible, su rostro se helaba y lo ignoraba. Reaparecía, en cambio, para el Rorik estudiante ejemplar y para el Rorik artista: a ésos los elogiaba en voz alta por las notas de un trimestre o unos dibujos, cuya excelencia podía pasar después horas comentando con Papá y las visitas, entre risas y besando a su «adorado hijito».

De igual forma, desaparecía para el Rorik enfermo: bastaba con que el crío pillara un resfriado o alguna enfermedad como el sarampión o la escarlatina para que lo enviaran a su habitación hasta que se recuperara completamente. Asomarse a las habitaciones de los adultos le estaba, en esa situación, completamente prohibido; a él tan sólo lo visitaba su padre y, eso, muy de cuando en cuando. Todas sus enfermedades—y el debilucho Rorik sufrió no pocas—, las pasó en compañía de la buenaza de Filia: ella se las trataba con infusiones y miel, lo atiborraba de píldoras, le ponía ventosas, le cambiaba los paños fríos en la frente. Por las tardes, Filia rezaba en su lengua, y por las noches, cuidándose de que *Maman* y Papá no la descubrieran, rodeaba de cuentas de ámbar la almohada del niño y susurraba largamente frases incomprensibles. Así lo curaba.

Con fiebre o escalofríos, rascándose el picor de la puñetera urticaria, Rorik echaba de menos a su madre. Y ello se convirtió en hábito: saber que estaba muy próxima a él, que apenas los separaba una pared, pero no tener derecho a entrar a verla. Fue entonces cuando comenzó a escribirle notas en letra de imprenta. Le pasaba las notas por medio de Filia. Y esperaba respuesta. Nunca las recibía el mismo día: siempre llegaban una o, incluso, dos jornadas después.

Más adelante, cuando su padre se divorció de *Maman* y la envió de vuelta a San Petersburgo desde Riga en castigo por sus descarados y públicos flirteos, la correspondencia se incrementó. Ahora ella, de repente, escribía con frecuencia y utilizando palabras cariñosas: no ahorraba expresiones tiernas. También le enviaba regalos caros y dinero; lo invitaba a pasar con ella las vacaciones. Él le respondía con alegría: le daba cuenta de sus éxitos (y sólo de ellos le hablaba), le informaba con lujo de detalles sobre qué maestros lo habían elogiado y por qué motivo. Y al final de cada carta jamás se saltaba el «te beso fuerte, fuerte × 1.000.000».

Ciertamente, el amor por correspondencia se les daba mejor que el amor en persona. Y eso, por cierto, le resultaba cómodo: no tenía que atormentarse por no poder abrazarla, por no poder acurrucarse en el pecho materno, porque estaba a unos quinientos kilómetros. Tampoco tenía que sufrir por que la carta de su madre se retrasara: ya se sabe que el correo funciona con interrupciones. Tenía la certeza de que allá lejos, en la distante capital, estaba, viva y rozagante, su madre, y que siempre le escribiría sus «te quiero» y sus «te adoro». Una madre ideal para un hijo ideal.

Separada geográficamente, en cierto modo ahora la tenía más próxima. Descubrió que a ella podía escribirle abiertamente cosas que tenía terminantemente prohibido escribir a Papá: pequeñas travesuras que a Rorik le daba mucha vergüenza reconocer, pero que, una vez que gozaba de la aprobación de *Maman*, perdían toda su gravedad. Por ejemplo, que respondía obedientemente al profesor de historia que tan mal le caía mientras lo amenazaba con el puño bien guardado en lo más profundo del bolsillo. O cómo ocultó hábilmente a la dirección del colegio que había ido a ver la película con el sugestivo título *Los ojos de la bayadera*… La confianza que surgió entre ambos—la «encantadora picardía» que se permitían—los unía, y le gustaba mucho a su madre. Y él siempre supo adivinar lo que a ella le gustaba.

Ella quería sentirse orgullosa de él y Rorik no le fallaba. Era el mejor alumno, el futuro artista, un erudito. Y, encima, era un humorista de muchos quilates. Cuanto mayor se hacía, mejor le sentaba a su cara la máscara del hijo siempre exitoso, siempre alegre: la llevaba cada vez que le escribía una carta o la visitaba en San Petersburgo. De las otras hipóstasis de Rorik ella no sabía nada, ni quería saber. Y si se permitía quitarse la máscara siquiera un poco y quejarse de algo o permitirse un «tengo miedo», *Maman* no sabía qué responder: parpadeaba confundida y cambiaba enseguida de conversación. De la queja se olvidaba como si no hubiera existido. De hecho, olvidaba a menudo y olvidaba mucho. Echaba en el olvido todo lo que le causaba siquiera un ápice de incomodidad. *Maman* era todavía una mujer joven y la vida en la capital era turbulenta, apasionante: ¡no tenía suficiente memoria para que le cupiera todo!

La palabra *máscara*, propia de la jerga teatral, no formaba parte todavía del vocabulario de Rorik. Creía en su sinceridad: en la suya y en la de *Maman*. ¿Cómo no iba a creer en los millares de palabras tiernas que lo esperaban en cada sobre recibido de San Petersburgo? Esas palabras eran todo lo que le quedaba de su madre. Todo lo que tenía de ella. Todo lo que le había tocado. Lo que nadie le pudo quitar. Ni siquiera Papá, adusto y exigente como un alemán. Se ocupaba de su hijo, eso sí, como debe hacerlo un padre atento. Se ocupaba mucho, hasta el cansancio: salidas a la ópera una vez a la semana; equitación y saltos, dos veces a la semana; baños de mar, según el calendario establecido… Para su trato con Papá, Rorik tenía otra máscara, una llamada *Ordnung muss sein*, debe haber orden, la expresión que el niño odiaba más que nada en el mundo. Llevar esa máscara le resultaba cien veces más difícil.

A medida que se iba haciendo mayor, la frecuencia de las cartas de Rorik a su madre era cada vez menor. Se sentía culpable y se castigaba por su inconstancia, pero los intervalos entre las cartas no hacían más que crecer. Se imaginaba a su madre esperando la llegada de las cartas—vigila al cartero por la ventana, presta oídos a sus pasos subiendo por las escaleras—y su corazón gozaba con una dulce y culpable alegría. Ese poder, el que sentía la persona amada, lo quería prolongar. La madre hilaba reproches, mientras el hijo guardaba la carta una semana o incluso un poco más, ya fuera porque dudaba si se había dejado algo por anotarle o porque se le hubieran acabado los sellos y no encontrara tiempo para llegarse a la oficina de correos antes de enviarla. Lo

que nunca hacía era franquear la carta en cuanto la terminaba. Yulia Ivánovna se enfadaba, pero después se conformaba.

Más aún cuando su «romance epistolar» parecía llegar a su fin: Rorik se trasladó a Petrogrado para comenzar estudios superiores. Entonces descubrió algo, a saber: que los recuerdos que su madre tenía de los lejanos tiempos en los que habían convivido en Riga diferían considerablemente de los suyos. ¿Cómo podían recordarlo todo de forma tan distinta?

A ella le encantaba contar a parientes—lo mismo a los cercanos que a los lejanos—, a los conocidos e incluso al propio Rorik lo travieso que había sido de niño. *Maman* describía con lujo de detalles todas sus diabluras, lo mismo cuando metía palomas debajo de las faldas o se cayó adrede en un charco el día de su cumpleaños. Sin embargo, los relatos cambiaban cada vez que los contaba, lo que hacía pensar que se los inventaba sobre la marcha. Lo más curioso era que contaba las historias entre carcajadas que acababan contagiando a su auditorio. Rorik también reía. Y lo hacía aun cuando no conseguía entender cómo era que ahora a ella le hacía tanta gracia, cuando quince años atrás reaccionaba a cada una de sus travesuras con aquel rostro helado.

Pero recordar las enfermedades le gustaba todavía más. Enumeraba todos los males que había sufrido su hijo y nombraba, uno a uno, a los médicos que lo habían atendido, sin olvidarse, cosa sorprendente, ni a uno. Desde luego, no omitía mencionar sus propios sufrimientos y las oraciones que había pronunciado por la salud del niño enfermo. Entonces fruncía las cejas dibujando una línea de dolor con la que expresaba a sus interlocutores cuán pesada es de cargar la cruz de una madre. Y lo más sorprendente de todo era que no mentía: podía exagerar a veces y también adornar el relato con detalles, pero nunca se permitía mentir descaradamente. Simplemente, se callaba el hecho de que jamás se asomaba a ver qué tal estaba su hijo enfermo, ni le permitía a él ir a verla. Tampoco decía que no era ella quien cuidaba de su hijo enfermo, pues esa tarea se la dejaba a la niñera… Esos relatos melancólicos se alternaban con otros más alegres, como escenas en una buena pieza de teatro, pero se interrumpían pronto: no estaba bien que una dama educada agobiara demasiado a sus contertulios con su cháchara. Y si en algo Yulia Ivánovna era una maestra era en el dominio de las conversaciones mundanas.

Los oyentes se derretían con los relatos sobre su hijo. ¿Cómo iban a evitarlo? El apartamento de Yulia Ivánovna estaba lleno de fotografías de su vástago.

Rorik con cuatro años, cuando apenas había aprendido a levantar la cabeza. Rorik con un añito: apenas consigue tenerse en pie. Con dos años y los rizos revueltos. Con tres años, vestido con terciopelo y encajes. Con cinco años, bien pegadito a *Maman*. A los siete, abrazado a *Toyka*, el perro. Con ocho años: lleva pantalones blancos con lazos, un frac de color beige y un sombrero de copa blanco sobre las rodillas… ¡Imposible concebir un amor más grande! Ni una madre mejor que Yulia Ivánovna.

Rorik deseaba romper esas fotos. No sólo romperlas, sino hacerlas añicos. Ardiendo de vergüenza por su propia malicia, se imaginaba cómo esparciría los trozos de vidrio sobre el asiento del sillón preferido de mamá para que cuando ella se acomodara a hacer el relato de turno sintiera todo el peso dramático de la situación…

De la vida del Rorik adolescente *Maman* sólo conocía lo que él le había escrito en sus cartas. Sin embargo, el relato de esos años que ella hacía contenía tantos detalles y ponía en él tanta pasión que parecía que hubieran vivido siempre bajo un mismo techo, un alma pegada a la otra. Una vez más: no había una sola mentira, pero era falso todo. La narradora era una virtuosa. Algunos de los visitantes no podían sospechar que el hijo apenas llevaba un año en Petrogrado y que hacía ya diez que Yulia Ivánovna fue desterrada de la casa de su marido en Riga.

¿Qué era aquello? ¿Hipocresía? Por primera vez en su vida, Rorik se atrevió a hacerse esa pregunta. Y no fue capaz de responderla afirmativamente. *Maman* no actuaba: al principio contaba muchas veces una misma historia, calculando en los oyentes el grado de verdad y fantasía de su relato, y después ya iba sobre seguro, porque se creía ella misma lo contado. Se lo creía con total honestidad. Y todo lo que estorbaba a la sinceridad lo borraba de su memoria para siempre.

Era él, tal vez, quien se estaba convirtiendo en un hipócrita. Y ello era así porque su cerebro no era capaz de olvidar. Su memoria no era simplemente brillante: ¡era fenomenal! Y esa memoria no era capaz de borrar los recuerdos innecesarios, aunque Rorik hubiera querido que lo hiciera.

¡Cuánto le habría gustado olvidar cómo su madre desaparecía en cuanto a él se le notaban los primeros síntomas de una enfermedad! Pero lo recordaba. Y aun recordándolo, sonreía melosamente a los visitantes y bajaba los ojos al suelo cuando *Maman* la emprendía con sus fábulas, y después, cuando había acabado, le sonreía también a ella con mayor dulzura aún en los labios. Las

palabras más duras, las más soeces, bailoteaban en la punta de su lengua, bien guardadas detrás de los dientes apretados y los labios sonrientes. Sabía bien que jamás se iba a atrever a ofender a su madre o, siquiera, a decir tacos en su presencia.

¡Cuánto habría querido borrar de su mente los gritos de verdulera que profería su madre cuando ella y su padre reñían como dos perros rabiosos—gritaban tanto que se los oía hasta en la calle—y ella atravesaba el pasillo de un lado a otro hecha una furia y amenazando con arrojarse escaleras abajo! Habría querido, pero no podía. Lo recordaba y, aun así, abría las puertas para que ella pasara (tenía que hacerlo precisamente él: no se lo permitía a nadie más), le alcanzaba el abrigo (eso también era su exclusiva prerrogativa) y le ofrecía atentamente el brazo cuando salían a pasear. Actuaba como un joven paje con su idolatrada reina. El brazo se ponía rígido, cuando ella lo tocaba, porque le desagradaba el contacto. Y, sin embargo, su rostro resplandecía con gran nobleza. Quienes los contemplaban se derretían admirados. Pero lo más importante era que también se derretía *Maman*.

¿Acaso eso no era hipocresía? Sin embargo, le salía así. ¿Por qué? Para esa pregunta no tenía respuesta.

Fue entonces cuando a Rorik le vino a la mente la palabra *máscara* en un sentido que no tenía que ver con el teatro, sino con su propio comportamiento. Eso le produjo una gran fascinación: ahora su amado teatro dejaba de ser algo ajeno a la vida para fundirse con ella.

¿Acaso la máscara no era la esencia del oficio del payaso, fuera blanco, pelirrojo o cualquier otro? Era, entonces, la esencia de Rorik. ¿Acaso la máscara no era la mejor receta que uno podía usar en la vida? ¿Acaso no era la lección principal, y secreta, que *Maman* le dejaba a su amado hijo?

Comenzó a multiplicar el número de máscaras que usaba: probaba y echaba a la papelera docenas de ellas cada día. Fingía estar enamorado y la joven vecina tenía que ruborizarse cuando se tropezaban. Se hacía el enfermo y obligaba al profesor a dejar marchar al estudiante que se encontraba malo en medio de la conferencia. Adoptaba la pose del decadente y provocaba discusiones acaloradas entre los jóvenes asistentes a una reunión. Todo eso se le daba estupenda y hasta magníficamente. Por debajo de la máscara, Eisen reía a carcajadas, burlándose de la simplicidad de las personas y de su increíble credulidad o, para ser sinceros, de su manifiesta imbecilidad. Eso sí: nunca dejó

entrever la naturaleza de sus pensamientos. Al fin, Rorik se estaba convirtiendo en todo un actor. No en un hipócrita, sino en un cómico. Y no en un actorcito cualquiera: era un actorazo.

Sabía cómo hacer que los demás, desde el más humilde de los hombres hasta el pez más gordo, creyera e hiciera lo que de ellos necesitaba él, Serguéi Eisenstein, a sus menos de veinte años. Y su poder era más rotundo que el del actor más inspirado ante una sala con un público cautivo.

Pero por las noches, a solas con su almohada, Eisen sollozaba como lo había hecho desde que era un niño. Entonces el payaso alegre se transformaba en un payaso triste y exigía lo suyo. Era raro el día en el que las lágrimas no asaltaban sus ojos. Ahora ya comenzaba a sospechar qué nombre llevaban esas lágrimas y se avergonzaba de ellas, y las ocultaba todavía más. En lenguaje médico esas lágrimas se llamaban «histeria», que era una enfermedad de las damas aburridas de la alta sociedad: expresaba una libido reprimida que sólo encontraba su manifestación en inmotivados llantos. ¡Menuda vergüenza!

¿Acaso era él quien debía temer ser desenmascarado? ¿Él, con su habilidad para engañar a todo el mundo? Esa idea le servía de sosiego. Y Eisen sabía cómo tranquilizarse.

La vida conjunta con *Maman* no se prolongó mucho. La Revolución había puesto su mundo patas arriba, separando y diezmando a casi todas las familias de Rusia. Rorik partió apresuradamente de Petrogrado al Frente Noroccidental: allí construyó fortificaciones y leyó libros. Fueron dos años leyendo y construyendo. Y esos dos años el «romance epistolar» con su madre continuó.

¡Ella cambió tanto en ese tiempo! Su mundo de sombreros y afeites, de perfume Violette, esturión de la tienda de especialidades Yeliséievski, de recibir visitas los jueves y acudir al Teatro Aleksandriíski los domingos se había desvanecido, hundido en el pasado. Y ante ese desastre la hábil mente de *Maman* sí que no podía hacer nada. La vida se hacía añicos, se fundía como el hielo en primavera: el dinero perdió su valor y ahora se contaba por millones, la amenazaron con expropiarle el apartamento y convertirlo en una vivienda compartida—una *kommunalka*—, sus joyas y el servicio de plata los tuvo que cambiar por pan y queroseno. Su marido—por mucho que fuera exmarido y lo hubiera olvidado hacía tiempo, seguía siendo su marido—emigró, como muchos de sus amigos. Pero Yulia Ivánovna se quedó. Se quedó con Rorik. A

partir de entonces y en un instante, él, y sólo él, sustituyó para ella el mundo que había desaparecido.

Esto sucedió en el peor momento para Rorik, que se había sacudido de encima la vieja Rusia con alivio y junto con ella también su no precisamente feliz infancia. *Maman* era lo único que le recordaba su pasada vida burguesa y, en los tiempos que corrían, hasta esos recuerdos resultaban un gran escándalo.

Ahí se descubrió de repente que Yulia Ivánovna sabía de labores. Cuando visitaba a Rorik en la unidad militar, remendaba y zurcía como toda una costurera. También se vio que sabía guisar: le horneaba tortas con harina de color gris. Podía lavar y planchar. Y fabricar botones de madera contrachapada. Y preparar un bálsamo de miel para los males del corazón (para el débil corazón de su hijo, concretamente). Y hasta podía—¡eso sí fue toda una sorpresa!—ahorrar; ahorrar para Rorik.

Yulia Ivánovna visitaba a su hijo tanto como le permitían las normas o los buenos amigos que había hecho entre los mandos del batallón. E, incluso, un poco más. Con cada una de sus visitas, Rorik advertía cambios en su apariencia: se transformaba rápidamente de una mujer «todavía joven» en una mujer «que ya no era joven», nada joven. Contaba entonces poco más de cuarenta años, pero las mejillas le colgaban con tristeza, las comisuras de los ojos caían y los propios ojos se apagaban sin remedio. La ropa se le había ido ajando, los guantes se le habían llenado de agujeros, y todos sus velos y corsés se veían bastante ridículos en la Rusia soviética. La vida de Yulia Ivánovna estaba lejos de haber acabado, pero su tiempo sí. Y ella lo sabía.

Le escribía casi a diario. El tono de las cartas era más entrañable y, por difícil que parezca, los apelativos con los que llamaba a su hijo eran ahora todavía más cariñosos. Él no respondía a todas sus cartas; a cada una de las que recibía de su hijo ella respondía con varias epístolas. Cada vez con mayor frecuencia lo llamaba Seriozha y hasta Serguéi: lo de «querido Rorik» había quedado en el pasado. Pensaba y se preocupaba por todo lo que lo concernía y la vida que llevaba, como si permaneciera a su lado y juntos se movieran entre un piso oficial y otro. No sólo se ocupaba de lo que comía y leía, de si llevaba ropa limpia y dormía en un colchón adecuado; incluso se preguntaba si no era hora ya de que su hijo, un joven de veinte años, se ocupara de satisfacer sus urgencias carnales y visitara algún establecimiento de los de vida alegre, esos que son exclusivos para caballeros. (A fin de tranquilizar a *Maman*, Eisen tuvo

que inventarse un romance con una tal Katia del que le iba informando con todo lujo de detalles en las cartas).

Sorprendentemente, la Revolución le devolvió a Eisen a su madre, cuando había dejado de necesitarla. Por eso escapó de la asfixiante tutela materna y se fue a Moscú, a hacer teatro.

Su madre también lo visitaba allá. Y se habría mudado a vivir con su hijo si él hubiera tenido alguna vivienda independiente, algo de lo que, para su suerte, Eisen no disponía. En Moscú, el joven vivía en una *kommunalka* en el barrio de Chístie Prudí, y compartía habitación con su viejo amigo Max Shtrauj. El apartamento había pertenecido a la familia de Max antes de la Revolución y ahora, obligados a compartirlo, invitaron a hospedarse allí a Seriozha, de quien sabían que era un buen chico, para evitar que las autoridades les impusieran inquilinos menos agradables.

Entonces Yulia Ivánovna se mudó mentalmente a Moscú, como antes se había «mudado» al emplazamiento del cuartel de Seriozha en el frente. Aunque físicamente en Leningrado, se pasaba el día pensando en la vida que su hijo llevaba en la capital. El propio Seriozha apenas le escribía, excusándose con que el teatro le robaba todo el tiempo: los incontables ruegos, reproches y enfurruñamientos de su madre apenas le hacían mella. Los que sí le escribían puntualmente eran sus «espías»: en sus visitas a Moscú, Yulia Ivánovna se había ganado a muchos amigos y sobre todo amigas de su hijo, con quienes entabló una correspondencia que le permitía conocer los pormenores de la vida de éste.

La espía más locuaz resultó ser una tal Agnia, una actriz del montón. Eisen y ella tenían una suerte de romance del que la muchacha informaba en detalle: contó cómo Seriozha había cortado con su antigua amante; cómo en medio de una pelea en broma con Agnia había hecho jirones toda la ropa de cama y hasta le había dado tal mordisco en el labio a la muchacha que hubo que aplicarle emplastos de yodo; cuánto le reprochaba que ella no ejerciera sobre él «la acción» que corresponde a una mujer…

Lo de «la acción» femenina sobre su hijo preocupaba sobremanera a Yulia Ivánovna. En cuanto a él mismo, absorto por el trabajo en el cine y lanzado de cabeza al rodaje de su primera película, había dejado prácticamente de escribirle (¿acaso una escueta carta cada dos o tres meses se podía considerar un epistolario en serio?).

Y en agosto de 1925, al enterarse de que Seriozha había viajado al mar Negro para el rodaje de su segunda película, Yulia Ivánovna compró un billete y se subió al tren que cubría la ruta entre Leningrado y Odesa.

Eisen mandó a Grisha a recibir a su madre en la estación. Él tenía cosas mucho más importantes que hacer, pues ese día buscaba localizaciones con Tissé en las calles de la ciudad. Cuando regresó esa tarde al hotel se encontró a *Maman* instalada en su habitación.

Estaba sentada en la cama y remendaba el dobladillo de la enorme blusa de Aleksándrov, que tenía extendida sobre las rodillas. Desnudo hasta la cintura y con una enorme sonrisa de satisfacción en la cara, Grisha se había acomodado a sus pies, como un perro fiel que no se separa de su ama.

Después de cubrir de besos a su hijo, *Maman* ayudó a Grisha a embutirse la camisa ya zurcida y lo besó con igual abundancia. Mientras lo besaba, lo llamaba «hijito» y «mi lucero». Enrojecido de placer, Grisha pegó sus labios a la mano de ella con un gesto tan torpe que hacía pensar que era la primera vez en su vida que se permitía tal galantería. Después salió de allí felicísimo y convertido, desde ese día y para siempre, en el amigo más fiel de Yulia Ivánovna.

Como lo era también Tissé. A éste, *Maman* se lo ganó el día siguiente. El operador de cámara estaba herido: nadando durante su baño de mar matutino se había arañado la mejilla con unas piedras, cuando una ola le hizo perder pie y lo arrastró al fondo. Yulia Ivánovna consiguió enseguida un poco de vinagre (¡a saber de dónde lo sacó en el puerto de una ciudad desconocida, donde sólo pisaba muelles y barcos!) y con él le fue tratando los arañazos cada media hora. Lo hacía, por cierto, sin pronunciar palabra y con una sonrisa angelical en los labios: su actividad sanadora jamás entorpeció el proceso de trabajo del artista. Esa misma noche, Tissé no paraba de besarle las manos. En su caso, los ósculos eran plantados con señorial elegancia.

A Max Shtrauj, a quien conocía desde niño, Yulia Ivánovna lo conquistó con los recuerdos de las playas de Riga. Al resto de los asistentes, con mimos muy básicos: para cada uno de ellos tenía una palabra tierna, una caricia en la mejilla o la coronilla. Esto último, revolverle el cabello y rascarles la cocorota a los hombres, era algo que se le daba particularmente bien, por cierto. «Hijitos»,

«cositas mías», «conejitos»: así llamaba a hombretones musculosos como toros. Al antiguo soldado de la Caballería Roja Isaak Bábel lo llamaba con los cariñosos apelativos de Ísenka e Ísochka. Y Bábel, desde luego, se derretía…

Eisen observaba aquellas escenas de caza y no podía dejar de reconocer que *Maman* sabía capturar a sus piezas con carnada viva. Es probable que sólo ahora comprendiera a su padre, que celaba como un loco a su mujer cuando eran jóvenes. Se preguntaba, no obstante, si todos esos hombres hechos y derechos—el listísimo Tis, el astuto Bábel y media docena de víctimas más de *Maman*—no eran conscientes de que ella no hacía otra cosa que simular. Que la sonrisa acaramelada y los melosos ojos eran una máscara de una factura bastante burda, por cierto.

En los meses que llevaba sin ver a su madre, ocupado en montar espectáculos teatrales o rodar películas, su mirada había adquirido una madurez nueva, adulta: ahora miraba a Yulia Ivánovna como a una extraña y no veía más que la primitiva simulación a la que ella se entregaba. Todo era falso en ella: la manera deliberadamente subrepticia—una leve sombra, un suave soplo de brisa—con la que se movía de puntillas por el borde del set de rodaje para evitar ser vista por el objetivo de la cámara y estropear la escena. El modo en el que hablaba, como si tal cosa, de la infancia de Seriozhenka (y sólo sobre eso) en las pausas para fumar. La sonrisa radiante y la adolescente coquetería con la que se presentaba a los nuevos: «Yulia Ivánovna… Eisenstein», poniendo el acento en el apellido y asintiendo a la pregunta que ni siquiera le planteaban, como confirmando: «Sí, sí, soy su madre».

¡Falso! ¡Todo falso! Los gestos inflamados, *como* salidos del corazón. Las muecas exageradas, *como* si respondieran a sentimientos. Las amplias sonrisas que, con las mandíbulas completamente abiertas, dejaban ver hasta la última muela. Todos esos «relatos de la madre santa», que él había escuchado un centenar de veces y de los que conocía cada palabra (falsa) y cada (fingida) entonación. Fuera de todo aquello, a *Maman* ya no le quedaba nada: el resto de recuerdos que guardaba de su vida antes de la Revolución sonaban demasiado burgueses y de la situación actual Yulia Ivánovna no tenía nada que decir, porque no entendía un comino de lo que estaba pasando a su alrededor. Su madre se había quedado vacía, como una botella de leche de la que hubieran apurado hasta la última gota.

—¡Dios mío, Eisen! ¡Qué madre tiene!—comentó un día Tissé—: Nunca había visto a una persona tan llena de luz.

—A su madre es que dan ganas de estarla abrazando el día entero—le confesó Grisha en una ocasión.

—Yulia Ivánovna nos haría las veces de sol si nos tocara un día sombrío—le dijo Bábel. ¡Y eso lo dijo un hombre extremadamente parco en palabras, en cuya prosa no se permitía ni una interjección de más! Como tampoco epítetos, alegorías o demás «morralla verbal».

—Si es que ella subiría por usted, Serguéi Mijáilovich, hasta al Gólgota—le aseguró un día uno de los asistentes.

Eisen estuvo a punto de protestar diciéndole que el Gólgota era un territorio reservado a los hombres al que las mujeres no accedían más que a modo de acompañantes, pero se abstuvo.

Habría querido abrirles los ojos a todos aquellos ciegos. Habría querido echar a *Maman* de Odesa a la mañana siguiente. O, mejor: ¡aquella misma tarde!

Pero también de eso se abstuvo.

Por el contrario, se comportaba con su madre de manera muy cortés y afectuosa: reía mucho, se permitía muchas bromas, y hasta le seguía el juego y hacía el tonto, evocando su infancia. Era como si alguien lo obligara a llevar la máscara del hijo amantísimo, a pesar del dolor que sentía. A veces se enfadaba terriblemente consigo mismo, pero la máscara parecía habérsele adherido a la cara desde el primer momento en el que vio a *Maman* en la habitación del hotel de Odesa.

A ella se le antojó aparecer en una de las escenas de la película como figurante. Él aceptó al instante. Y no la relegó a la condición de extra: le dio un papel, aunque episódico; quince segundos en pantalla, pero un papel en toda regla.

En la segunda mitad de la película habían planeado un episodio en el que los vecinos de la ciudad, indignados por la muerte del inocente marinero, decidían llevar alimentos al barco amotinado. Estudiantes y bellas señoras de la alta sociedad, humildes trabajadores y ancianas matronas, subían con ímpetu a las barcazas y navegaban hacia el *Potemkin* provistos de sacos y paquetes, y algunos hasta con animales vivos en los brazos: lechones y gansos. A Yulia Ivánovna le fue asignado el rol de portadora de un ganso.

El papel no tenía una gran complejidad: surcar el golfo de Odesa en una barcaza, junto a otros «aprovisionadores» sujetando el ganso con fuerza para que no saltara al agua. Después, una vez a bordo del *Potemkin*, debía erguirse y ofrecer el ave a los marineros jubilosos. En el momento de la entrega, le tocaba apretar al ganso para que agitara las alas y así aportara un mayor dinamismo a la escena. Y eso era todo.

Maman se tomó muy en serio la encomienda. En el mercado local le compraron dos blusas (las dos bastante ajadas y sin algunos botones, pero ¿acaso eso iba a ser un problema para una mujer tan apañada como ella?), y también un sombrero enorme y orlado con un penacho de plumas. Fue inútil que Eisen le explicara que, cuanto más se parecieran en escena los actores a sí mismos en la vida real, mejor resultaba su interpretación. *Maman* se mostró inflexible. Y él acabó rindiéndose, y eligió la blusa más blanca, aunque ello fuera a restarle colorido a la escena. Lo que no consiguió fue impedir que llevara el sombrero, sustituirlo por algo menos pomposo, como un turbante o un pañuelo. Tampoco logró arrancarle el imponente penacho de plumas de cisne. Ni disuadir a la actriz primeriza de que se bañara en carísimo perfume. «¡El cine no huele, mamá!», le avisó.

La aparición de Yulia Ivánovna la mañana del rodaje fue un escándalo. Estaba radiante, rejuvenecida diez años, grácil y coqueta como una señorita de la alta sociedad: no hubo una sola persona en todo el set de rodaje que no quedara fascinada con su presencia. Las níveas plumas del sombrero temblaban movidas por el viento; también tremolaban los pliegues de la blusa y la propia mujer que la llevaba, ligera como una florecilla. Desde luego, aquella mujer no era Yulia Ivánovna, no. Era la *Maman* de la infancia de Eisen en Riga, la madre adorada y siempre distante. Su amplia sonrisa era contagiosa. Sonreía todo el equipo: sonreían Shtrauj y Grisha, sonreían los demás asistentes, sonreía hasta el último de los encargados de los objetivos. Todos abandonaban sus labores un instante para bromear con ella, piropearla, declararle su amor… También le sonreía Eisen, maldiciendo en secreto el momento en el que ofreció el papel a su madre.

—¡Atención! ¡Rodamos!—avisó en voz baja Tissé, que ya había comprendido que, con su estilazo simpar, Yulia Ivánovna eclipsaba a todo el mundo allí. En cualquier escena en la que figurara, fuera cual fuera el ángulo que eligiera la cámara o el plano en el que la ubicara, incluso colocándola en una posición

muy alejada, atraería toda la atención del espectador. Y ni siquiera se trataba de la tela blanca agitándose, algo que convertía su figura en un imán para el ojo, sino en la potente irradiación de energía a cuyo lado palidecía todo lo demás. Era un talento raro ese de brillar sin esfuerzo. Una cualidad que poseen las divas de la ópera y las grandes estrellas del teatro imperial.

—Pudo haber sido una gran actriz—observó Tissé en voz igualmente baja.

—¿Cómo que «pudo haber sido»?

Dedicaron la primera mitad del día a filmar las barcazas en la bahía. A *Maman* la colocaron en la primera fila, a un palmo de la cámara. Se le permitió brillar todo lo que quisiera y poner una cara feliz. En todo caso, Tissé filmaba por encima de su sombrero.

La segunda mitad del día les tocó el turno a las escenas de la entrega de provisiones a los marineros. Del episodio de la ofrenda del ganso se rodaron tres tomas.

—¡Modere esas sonrisas, actriz Eisenstein!—gritaba el director al megáfono —. ¡Muestre una mayor conciencia social en su personaje y menos coquetería!

La sonrisa de la actriz se moderaba poco a poco, en efecto, pero no dejaba de brillar como una estrella en la noche en medio de todas aquellas chaquetas de lana y abrigos de paño.

—¡Corten!—mandó finalmente Eisen acompañando la orden con un gesto del brazo.

Era consciente de que no podría eliminar esa escena. Lo que sí haría sería reducirla hasta apenas un par de segundos, que asomara un instante en el hilo de una secuencia, y punto…

Lo único que lo reconciliaba un poco con la presencia de *Maman* en Odesa era un secreto que compartían, a saber: que ella le leía por las noches.

Desde sus años en el colegio, Rorik había comenzado a recopilar recortes de prensa en los que se lo mencionaba por su nombre. Al principio, lo hacía con el propósito de enviárselos a su madre, pero después ya los guardaba para su propio disfrute. En los cuatro años de carrera que llevaba en el mundo del arte, había acumulado un buen montón con el que cargaba en todos sus viajes en un compartimento secreto que tenía el fondo de su maleta. Cada noche, a la hora de ir a dormir, cuando más quería llorar y dar curso a las emociones acumuladas a lo largo de la jornada, sacaba los recortes de prensa y se ponía a

repasarlos. A veces, hacerlo le servía de remedio contra la histeria. A veces, no. Pero si era *Maman* la que los leía, le funcionaba siempre.

Ella se metía bajo la manta con él, vestida y con los labios pintados, y pegándose los recortes a los ojos los leía con gran entonación. Él habría querido apartarse hasta el borde más lejano de la cama, pero esos catres de hotel no permitían demasiados desplazamientos. Eisen se quedaba tumbado muy quieto, con el ceño fruncido e intentando no aspirar el olor del cuerpo de su madre, que ya no olía como lo hacen los cuerpos jóvenes. Ese olor, no obstante, se abría paso por entre la fragancia del perfume que llevaba. Y, sin embargo, todo ello—los olores repelentes y la desagradable proximidad de su cuerpo—se tornaba soportable con tal de escuchar por enésima vez las líneas leídas por una voz que no era la suya. Líneas que hablaban de la osadía del innovador, la potencia de su temperamento, la colosal musculatura artística del director Eisenstein, etc., etc.

Después de esas lecturas, Eisen se despertaba cada mañana fresco y descansado. Echaba un vistazo a la cama vecina, donde su madre roncaba suavemente, y se sorprendía de nuevo, como cada día, de que no la quisiera nada y, por lo que parecía, desde hacía ya mucho tiempo. Y contaba las jornadas que faltaban para que se marchara…

A Yulia Ivánovna la despidió el equipo de rodaje en pleno. Eisen había vuelto a querer que fuera Grisha quien la acompañara a la estación excusándose con algún trabajo urgente, pero el tren de Odesa a Leningrado salía de noche y no pudo escaquearse. Los demás, al conocer que «la madre de todos» marchaba esa noche, se invitaron solos a despedirla. Fue incluso Bábel, siempre tan parco en emociones y, por lo que parecía, muy poco sensible a los encantos femeninos.

Ya en el andén, la viajera regaló a todo el mundo besos sonoros y repetidos. Y sólo cuando la locomotora silbó y se puso en marcha, saltó al estribo a la par del revisor: con una mano se sujetaba el sombrero (el de las plumas de cisne) y la otra la agitaba con fuerza, se enjugaba alguna lágrima y volvía a agitarla.

«¡Escribidme!—gritó a través de las nubes de vapor que expelía la máquina —: ¡No dejéis de escribirme!».

Eisen la vio marchar con las manos metidas hasta el fondo de los bolsillos (y los puños, allá dentro, muy apretados). Sabía que el ejército de espías de *Maman* había sumado nuevos efectivos. La cacería había sido espléndida: el simplón Grisha, el sofisticado Tis y el buenazo de Shtrauj. De ahora en

adelante, ellos la informarían de todos los pormenores en torno a su famoso hijo. Y ella gozaría estudiando cada una de las cartas, juntándolas en un mismo retrato, buscando armar el rompecabezas y dominar cada detalle de la vida de su hijo.

Nunca habían sido realmente cercanos, salvo, acaso, alguna vez en las cartas y, aun en esos casos, cuando hablaban de terceros. Nunca se habían quitado las máscaras delante del otro: no se conocían en verdad. Si alguien le hubiera espetado a él: «¿Quién es tu madre en realidad?», no habría sabido qué responder. ¿Existía, de hecho, una Yulia Ivánovna Eisenstein de verdad? ¿O toda ella consistía, únicamente, en sonrisas, mentiras y sombreros graciosos? Si alguien le espetara a ella: «¿Y quién es tu hijo en realidad?», ¿acaso podría aportar algo a ese conocimiento más allá de las fábulas que se había ido inventando? Bueno, si en los últimos veintisiete años no había tenido tiempo de conocer a su hijo, podía hacerlo ahora, dado que una mujer que envejece tampoco es que tenga mucho que hacer. Pero fracasaría estrepitosamente. Él era mucho más inteligente y talentoso que su madre: se fabricaría tantas máscaras que a ella no le alcanzaría la vida para comprenderlas y denunciarlas.

—No sufra demasiado—le dijo Bábel, y colocó su mano en el hombro de Eisenstein para consolarlo—. Cuando haya terminado esta película, usted será un clásico vivo. Y le asignarán una habitación adicional. Entonces podrá traerse este tesoro de Leningrado a Moscú.

Eisen asintió: «La acabaré, eso seguro, y seré un clásico, eso es seguro también. Y me darán esa habitación, ya lo creo».

Lo último que dijo Bábel, no obstante, lo pasó por alto. Ni siquiera lo había escuchado.

Las madres deben ver morir a sus hijos. Y esa idea Eisen decidió convertirla en el leitmotiv de la escena central de la película: la masacre en las escaleras de Odesa.

El tema de ese episodio fue creado el primer día del rodaje. En realidad, se construyó con una mitad de verdad y otra mitad de fantasía del director. Los vecinos de Odesa pasean y saludan al acorazado con los marineros amotinados y el Gobierno decide castigar su solidaridad: soldados y cosacos disparan sobre la pacífica multitud. Eisen había pensado mostrar a los hombres en los planos generales y reservar los primeros planos para las mujeres y los ancianos. Todos

habían caído en la misma trampa: por encima de ellos bajaban los soldados marchando como autómatas y disparando sobre todo ser vivo que veían; desde abajo, venían los cosacos al galope blandiendo sus sables e hiriéndolos de muerte con ellos. Los ciento veinte escalones se convertían en el escenario de una tragedia: las víctimas enloquecidas corrían hacia arriba o hacia abajo, incapaces de saltar las barreras laterales, caían y se pisoteaban, y después morían, morían, morían sin remedio.

La muerte de los niños debía ser mostrada en primerísimos planos y con el mayor detalle. A sus madres no se las debía matar inmediatamente: el dolor y el horror de las madres debía agudizar los sentimientos de los espectadores y conducirlos al grado más alto de una rabia pura, de un odio cerril. (Odio ¿a quién? Esfir Shub habría dicho que a los enemigos de la Revolución. Eisenstein prefería otra fórmula: ¡al mal absoluto!). Serían seleccionadas madres de diferentes edades y rasgos físicos: de ese modo cada espectadora en la sala encontraría en la pantalla a una mujer con la que sentirse identificada.

—¿Qué tipo de mamaítas estamos buscando?—preguntó Grisha Aleksándrov, que ya había llevado a todo un destacamento de mujeres para la selección—: ¿Rubias? ¿Morenas? ¿Delgadas? ¿Gorditas?

—Para empezar, encuéntreme una virgen—le decía Eisen—: no necesito un rostro cualquiera, sino un rostro icónico.

—¿Como esos que aparecen en los iconos?

—Exacto. Con unos ojos llenos de un dolor inconsolable.

Grisha, que ya llevaba varios días persiguiendo ese dolor por los bulevares de Odesa y el mercado de abastos, llegó a pensar en la posibilidad de insertar un anuncio en los periódicos. Y lo intentó, pero el redactor se negó a publicarlo con la excusa de que nadie lo entendería y, lo que era peor, se burlarían.

Finalmente, encontraron a una muchacha tan joven y bella como triste. Parecía georgiana o, tal vez, armenia. Eisen le quitó el pañuelo rojo que llevaba sobre los rizos—el adorno propio de las jóvenes comunistas—y le colocó un velo oscuro, que le dejaba el óvalo de la cara al descubierto y enmarcado con pliegues esculturales.

—Es una virgen de primera—confirmó Tissé observando el resultado a través del objetivo de la cámara—: Se le coloca un bebé en los brazos y parecerá salida de un fresco de Rafael.

Encontrar al bebé que emparejarían con la virgen resultó mucho más sencillo: todas las criaturitas que traían a las audiciones parecían ángeles.

Eligieron al bebé, cuyos padres se mostraron conformes con que el joven actor hiciera acrobacias en pantalla.

También se necesitaba una madre de mediana edad para un niño más grande. Aquí se buscaba algo distinto, porque no se primaba la delicadeza, ni una belleza especial. Lo que se perseguía era encontrar una figura recia y un rostro de rasgos marcadamente judíos, cuyos pómulos, nariz y mentón resultaran desproporcionados por separado, pero, juntos, formaran un conjunto absolutamente majestuoso. La mujer que encontraron se movía como una guerrera o, mejor, como un guerrero. Rebosaba energía y fuerza, lo que maravilló a Eisen:

—¡Bravo, Grisha!—exclamó—: ¿Dónde habéis encontrado a esta Atenea? ¡A ésta es a la que haremos correr por esos escalones, y bastante!

Aleksándrov, que había descubierto a la elogiada Atenea cuando ésta, vestida con su delantal de portera, empuñaba la escoba y barría la calle Grécheskaia, sonrió misteriosamente. El director se ocupó personalmente de elegir al hijo de corta edad que la acompañaría en la pantalla. Su elección recayó en un niño al que vio caer y levantarse con gran ímpetu cuando daba patadas a un balón junto a su pandilla en un patio.

La tercera y última de las madres que precisaban debía ser una mujer mayor. Entre todas las candidatas eligieron a la que transmitía mayor nobleza: sonreía con naturalidad abriendo la boca entera, dejando ver las encías, e incluso parecía que toda su alma. Eisen quiso tener una sonrisa así en el plano. La mujer acudió a la audición acompañada de una nieta, ya adolescente, que se le parecía mucho. «Que sea su hija, en lugar de su nieta», declaró el director. Y remitió al Viejo Testamento a los colaboradores que plantearon dudas: Sara dio a luz a los noventa años y con gran éxito.

Una vez localizadas las madres y sus retoños, tocaba ponerse a matar. O a rodar, si se prefería verlo así.

El rodaje de la escena de las escaleras se preveía largo. No iba a bastar un día y, tal vez, tampoco una semana. Cada mañana, el director y el operador de cámara se encontraban en el set con una multitud distinta: los figurantes con los que se había trabajado ayer, hoy, simplemente, no se presentaban. Esto no era, en sí, un problema muy grande, porque el montaje podía juntar material diverso en una acción coherente. Pero había una pega: cada día había que explicar nuevamente a los extras la tarea que tenían por delante y conseguir que

se pusieran en situación. No bastaba con decirles: «corre con todas tus fuerzas tropezando con los demás y empujándolos», sino que también había que agudizar sus emociones al máximo. Algunos se excitaban enseguida y ya desde la primera carrera comenzaban a chillar y a saltar como cabras de camino al matadero. Había otros, aún peores, que no sabían mostrar su nerviosismo desde el primer momento. El objetivo de la cámara captaba esas discrepancias y las mostraba sin piedad.

Bábel propuso contratar una orquesta que tocara una música trepidante: ello ayudaría a los actores a meterse en el papel.

—No es música lo que se necesita—lo corrigió Eisen—, sino cacofonía.

Entonces invitaron a una gran banda integrada por un conjunto de instrumentos, treinta y cinco en total, entre los que había de percusión, de viento y hasta un contrabajo. A los músicos se les ordenó hacer el mayor estruendo posible con su música, y que cada uno tocara la melodía que se le antojara sin acompasarse a los demás. Cuanto mayor y más desquiciante fuera el ruido, mejor. Se les pagó por horas y con generosidad, de modo que los jazzistas se emplearon a fondo: soplaron y golpearon los instrumentos con tal fuerza que dejaron a todo el mundo sordo. El truco funcionó: los extras corrieron por las escaleras como locos, ya fuera inspirados por la estruendosa música o ansiosos por escapar de ella.

Eisen, entretanto, inventó aún una cosa más. A los figurantes que gritaran más alto, a los que chillaran con más frenesí, se les dobló la paga. A cambio, sólo debían chillar con toda su alma desde que escuchaban la orden de «¡Acción!» hasta que el director gritaba «¡Corten!». Y la cosa funcionó. La orquesta aullaba su música infernal, los gritones chillaban como si los degollaran, y, por consiguiente, la multitud se rendía al estado de locura total que el director quería mostrar casi desde la primera secuencia.

Emociones tan fuertes requerían ser filmadas en primerísimos planos: no desde una cómoda plataforma, sino desde dentro de la multitud: había que correr junto a ella, ir arriba y abajo por las escaleras, rodando por los escalones. Todo eso lo hacía Tissé: corría, iba de un lado a otro, rodaba. Hacía tiempo que su cuerpo se había fundido con la cámara, de manera que sus asistentes sólo tenían que transportar aquel pesado organismo consistente en un hombre y su zumbante herramienta hacia donde ordenaban el operador o el entusiasmado director. Grisha y Shtrauj encajaban el organismo de marras

sobre sus brazos entrecruzados y lo llevaban por el meollo de la multitud, cuando ésta se dispersaba, huyendo de los cañones de los fusiles que la apuntaban. O lo ataban a un ancho tablón que rodaba por unos rieles especiales: uno de ellos lo soltaba desde lo alto de las escaleras asegurándolo con unas cuerdas, mientras el otro lo esperaba abajo para impedir que se saliera de su trayectoria y acabara hecho pedazos. Los riesgos de que algo saliera mal y Tissé se rompiera una pierna, el cuello o reventara el objetivo de la cámara se contaban por centenares cada jornada. Pero, ya fuera gracias al cuidado que ponían los asistentes o a la benevolencia del joven dios del cine, en las dos semanas que duró el rodaje en las escaleras de Odesa, ni el operador ni su cámara sufrieron un solo rasguño. Así filmaron varios miles de metros de celuloide: bocas aullando despavoridas, ojos que el pánico sacó fuera de sus órbitas, manos alzadas al cielo con desesperación, piernas corriendo en flashes sucesivos, cuerpos cayendo o tumbados hacinados. En definitiva, el horror en todas sus manifestaciones posibles y visto en todos los planos imaginables y desde todos los ángulos concebibles.

—¿Por qué sus soldados están masacrando a señoritas elegantes y a ancianos? —protestaban los testigos, que a diario se agolpaban en los alrededores del set de rodaje con ánimo de ayudar a la cinematografía—. Nosotros vimos con nuestros propios ojos lo que sucedió aquí. A los obreros que se manifestaban los dispersaron. A los bandidos y saqueadores sí los pasaron por las armas en el puerto. Pero de estas señoritas ya no quedaba ni una en Odesa en aquellos días: se habían largado todas con sus vestidos elegantes, sus sombreros y sus sombrillas. Nadie las ametralló, ni las rebanó con el sable. Esto que usted está haciendo aquí, camarada director, se parece más a una masacre bíblica que a un hecho histórico.

—Es lo mismo—protestaba Eisen, escurriendo el bulto ante el acoso de los consejeros—: Para el arte no hay la menor diferencia entre una cosa y la otra.

El plan consistía en mostrar las escenas del asesinato de los niños sobre el fondo de la multitud presa del horror.

Al hijo de Atenea decidió matarlo de un tiro en la cabeza. El niño y su madre bajan a la carrera por las escaleras. En un momento determinado, él cae herido y ella continúa corriendo un buen rato, sin ser consciente de que el hijo no la acompaña. Por fin, se da la vuelta y comienza, en otro plano largo, a subir las escaleras al encuentro de su hijo, que se va apagando. Mientras ella corre, apartando a codazos a la multitud que corre en dirección contraria, su hijo,

todavía vivo, es pisoteado por la multitud. Y acaba muriendo antes de que su madre pueda rozarlo con los dedos, aún con vida, por última vez.

—Sería mejor que muriera en brazos de su madre—propuso Bábel, que seguía apareciendo por el set de rodaje, pero nunca se había permitido un consejo tan directo—: Es que da pena el chaval.

—¡Ésa es la idea: que dé pena!—se inflamó Eisen—. ¿Qué otro sentido tendría filmar todo esto?

Lo de pisotear cuerpos vivos también generó discordia. Grisha, habitualmente presto a cumplir cualquier orden del director, se negó a participar en el primer plano del «pisoteo»: la idea era que su zapato se plantara sobre la manita de un niño, cuyos deditos se agitarían de dolor.

—¡Pues que no se le dé un pisotón de verdad! Que lo roce apenas con la suela y ya.

Grisha no se sentía cómodo con eso. Apartaba la mirada, sacudía la cabeza. Todo en su gesto resultaba elocuente: no estaba dispuesto a hacerlo.

—Se apoya en los demás y, simplemente, adelanta el pie: el niño ni se va a enterar.

Pero él no perdía su cara de mártir, ni paraba de sacudir la cabeza. No lo iba hacer, y punto.

—¡Váyase al diablo!—resopló Eisen, rindiéndose.

¡E hizo la escena del «pisotón» él mismo!

¡Lo de Atenea fue increíble! ¡Cuánto sufrimiento en su rostro! No era una mujer como cualquier otra: ¡era toda una tragedia griega subiendo por aquellos escalones al encuentro de su hijo agonizante! No gritaba: aullaba. No lloraba: se deshacía en llanto. Ahí sí valía la pena echar mano de los grandes reflectores. Había que iluminar su rostro desde todos los ángulos para ofrecer todos los detalles al espectador: y la arruga que la ira dibujaba en su entrecejo, y los pliegues en las aletas de su nariz, y la boca que parecía helada para siempre por un grito. Eisen dejó que la cámara gozara de la belleza antigua de la mujer y después mató a Atenea con un disparo directo a su barriga.

A Sara, la única mujer en toda la película que ya no podría parir un hijo que sustituyera al que le habían matado, decidió dejarla con vida. A su hija se la mató con un golpe de sable. A la niña con el pelo recogido en sendas trenzas, la mató un cosaco de un solo tajo que corría desde la garganta hasta el ombligo. Apretándose la herida sin éxito—no conseguía detener la sangre que chorreaba entre sus dedos, que, de blancos, se tornaban negros—, la niña se iba dejando

caer de rodillas y miraba estupefacta sus manos manchadas. Entretanto, Sara buscaba a su hija entre la multitud con los ojos entrecerrados detrás de los lentes rotos. La encuentra por fin, pero sólo cuando la niña ya ha caído desplomada: la cámara graba su rostro ya cadáver. Y después se fija en el rostro de Sara, que grita con furia: su rostro manchado con la sangre de su hija, pero vivo.

A la virgen hubo que matarla antes de que fuera consciente de la muerte de su bebé. De lo contrario, no se habría podido producir la imagen más relevante de toda esa escena: la del cochecito del niño que rueda escaleras abajo hacia una muerte cierta. Pero también aquí Eisen encontró una salida: mostró el rostro de la virgen recostado sin vida en los escalones, pero dando la impresión de que ella aún atendía a lo que estaba sucediendo. Y después, ¡mañas del montaje!, se veía al bebé temblando en su cochecito, pasando entre los vivos y los muertos, a punto de salir despedido del frágil vehículo, y llegando al pie de las escaleras, donde, ahí sí, vuelca y va a caer bajo los cascos de los caballos cosacos.

Los cascos convierten al bebé en pulpa. Eisen quiso traerse un cadáver de un niño de la morgue, pero los cosacos que participaban en la escena, efectivos de la policía local, se negaron a trabajar con un cuerpo verdadero. Hubo que apañárselas con un muñeco de trapo al que vaciaron de serrín y llenaron con tomates maduros: así se imitaba mejor la vida real.

A Eisen le encantaba recibir invitados en el set de rodaje. La mirada de los otros—lo mismo la de periodistas que la de curiosos o competidores de otros equipos de rodaje—no sólo era bienvenida, sino que le resultaba imprescindible. En la intersección de todas esas miradas, se sentía florecer. Y cuantas más eran, más amplios y elocuentes resultaban sus gestos, más sonora su voz, más procaces sus bromas.

—¡Camarada Prokopenko, ¿podría imprimir un poco más de energía a su actuación?!—ordenaba por el megáfono, mientras, desde la altura de la torre de filmación, observaba el mar de figurantes que se agitaba a sus pies.

Desde el mar lo miraban con admiración: el director que no sólo era capaz de descubrir cualquier error desde allá arriba, sino que, además, recordaba a cada uno por su nombre.

—¿De veras se sabe los nombres de todos?—quiso asegurarse el periodista que estaba a su lado en la torre.

Eisen lo miraba primero con total seriedad, como diciéndole «¿y qué se ha creído?», pero enseguida lo traicionaba la carcajada:

—¡No hay ningún Prokopenko! Pero cuando escuchan eso, todos se activan mucho más.

El periodista tomaba nota del detalle y los asistentes que estaban de guardia en la torre se miraban unos a otros: «¡Este hombre es increíble!», se decían con la mirada.

Eisen sabía que la anécdota se pasearía de boca en boca por todo el set y que hasta los tramoyistas se la estarían contando esa noche, riendo a la vez que asentían admirados con la cabeza. También sabía que el periódico no se iba a privar de reproducirla en el reportaje que publicarían…

Sabía cómo hacerse sentir admirado. Cómo provocar asombro y admiración. Cómo hacer que hablaran de él, ya fuera para elogiarlo o para criticarlo: eso le daba igual. Sabía hacer que hablaran de él porque sabía manejarlos a todos.

Por alguna razón, apartar la vista de él—de sus andares danzantes, de sus gestos elocuentes—resultaba imposible. Eso lo sabía bien y cuidaba de que la expresividad de sus gestos nunca menguara. Su voz, que lo mismo era la del tenor que rozaba el falsete que la del barítono, resultaba inconfundible. Ésa fue la razón por la que dejó de trabajar con el logopeda y abandonó los esfuerzos por corregir el tono «femenino» de su voz. Su conversación, llena de ideas claras y brillantes mezcladas con palabrotas, trufadas de palabras rebuscadas y citas de Marx y de Lenin, resultaba deslumbrante. Y Eisen regalaba ese tesoro a cada persona que se cruzaba con él: lo mismo a sus conocidos más cercanos que al camarero de una taberna.

Y cuando no había a quién regalarlo, se apagaba como una vela consumida hasta el final. Las noches que pasaba a solas en el hotel se le hacían insoportables. No había nadie ante quien reflexionar, sufrir, probarse las máscaras o, incluso, existir. ¿Acaso era posible que él sólo viviera cuando lo estaban mirando y que, en cuanto apartaban la vista, muriera? La energía que le provocaba la atención que le prestaban los otros se evaporaba de inmediato, y sólo quedaba de él el cuerpo flácido tumbado en la cama, tan débil que era incapaz de desvestirse sin ayuda. Entonces lo invadía una soledad desesperante, como si se encontrara encerrado en una celda y no estuviera separado de sus colegas por un finísimo tabique. Con enorme gusto se habría mudado a las

habitaciones de Tissé, e incluso a la de Aleksándrov, pero éstos, desde luego, no se habrían alegrado. De modo que sólo le quedaba llorar con la cara hundida en la almohada, como cuando era niño. Cada mañana, Eisen era de los primeros en aparecer en el set de rodaje, y ya a esa hora derrochaba energía y mostraba una sonrisa luminosa: «¡Heme aquí ya!», parecía gritar a los cuatro vientos, listo para mandar a hombres y cosas, para imponer su voluntad sobre el proceso histórico.

Odesa le regaló un montón de espectadores entusiastas: media ciudad acudía a presenciar el rodaje en el puerto. *Maman*, los asesores, los periodistas, los vecinos de la ciudad y los visitantes llegados de Moscú: todo el mundo tenía los ojos clavados en Eisenstein. El propio Bábel, oriundo de la ciudad, se asomaba de vez en cuando, y nunca venía solo, sino que se hacía acompañar de toda una retahíla de familiares, amigos y admiradoras. Todo marchaba: el rodaje iba viento en popa.

En cambio, Sebastopol, adonde el equipo se trasladó a finales de otoño, resultó mucho más aburrido. El rodaje no transcurría en la ciudad, ni siquiera en la periferia, sino en uno de los confines más apartados del barranco de Sujárnaia. Allí se hallaba encallado un destartalado navío, que en el pasado fue un acorazado de la flota del Imperio ruso y ahora servía como almacén de minas. Colocado perpendicularmente, el barco fue reconvertido en el *Potemkin* para un par de semanas de rodaje. Se filmó con cuidado para evitar que se vieran las rocas de la costa y, con ellas en pantalla, se rompiera la ilusión de que el barco se hallaba en mar abierto. No se molestaron en desalojar las minas: el tiempo apremiaba y se vieron obligados a corretear por el puente del barco sin olvidar que éste guardaba toneladas de pólvora en sus bodegas.

Lo malo de Sebastopol era que allá no llegaban visitas. De modo que faltaban los testigos que revolotearan en torno al director zumbando sus opiniones. No había curiosos, delegados de las autoridades municipales, plumillas, etc. Para suerte de Eisen, al menos sí que había un nuevo contingente de actores: a un destacamento de marineros soviéticos se les encargó representar a sus colegas del *Potemkin* en la película. Aunque, ¿cómo comparar las respetuosas miradas de los marineros con las enardecidas manifestaciones de los curiosos? O con los entusiastas ayes de las mujeres y el inquisitivo interés de la prensa. No se hacía fácil trabajar en Sebastopol. Más aún, era muy difícil hacerlo. Fallaba la inspiración.

En las dos semanas que se prolongó el rodaje no fue invitado nadie. Se preparaba la escena más compleja y costosa de toda la película, la escena que coronaría el final. En ella, la escuadra del mar Negro de la Armada Imperial lanza una salva de advertencia exigiendo la rendición de los amotinados del *Potemkin*. El barco rebelde responde izando tercamente la bandera roja. Aleksándrov tuvo que viajar a Moscú a la carrera para pedirle al propio Frunze, presidente del Sóviet Militar Revolucionario y Comisario del Pueblo de la Armada, la colaboración de la flota. La orden fue dada y el día señalado toda la escuadra soviética del mar Negro se puso, provisionalmente, a las órdenes del director.

Vestido con un abrigo negro y llevando unas gafas de sol que eran el último grito de la moda, Eisen se paseaba desde primera hora de la mañana por la torre recibiendo a los invitados. Vinieron muchos ese día. Tantos, que apenas se podían acomodar en la plataforma: reporteros de la prensa, mandos de la flota y hasta un pelotón de mandamases del buró local del partido acompañados de sus esposas y de algunas mujeres que todavía no lo eran. Después de un par de semanas aburriéndose como una ostra con la sola compañía de los marineros, Eisen gozaba de la numerosa concurrencia: hablaba por los codos, asignaba los piropos y colocaba los chistes con generosidad.

La jornada prometía ser la mejor de todas las que habían pasado rodando en Sebastopol. El cielo, sin una sola nube, resplandecía regalando una luz magnífica. Los barcos se situaron más allá de la línea del horizonte, para entrar en el cuadro desde el fondo de la masa de agua. El plan era que se acercaran a la costa en el momento convenido y, a una señal del director, dispararan todas sus piezas a la vez. Las cámaras tomarían la escena desde diversos puntos: algunas fueron colocadas en las alturas de las montañas de Balaklava y ya dirigían sus objetivos hacia el lugar de la acción. Faltaba una media hora para el comienzo del rodaje.

—Camarada director—dijo una mujer a la que la aguijoneaba la curiosidad —: ¿Y cómo exactamente le dará la señal de partida a los barcos?

—Pues como lo hacían los helenos cuando se acercaban a las costas de su patria—respondió Eisen desde lo alto multiplicando así el suspense y concitando más miradas llenas de curiosidad—. Como aún lo hacen los

españoles cuando da inicio una corrida de toros. Como quiso, pero no pudo hacerlo, la pobrecita Desdémona. Como… ¡pues así, mirad!

Y sacó del bolsillo un gran pañuelo blanco, y lo agitó.

Enseguida se vio una nube de humo en el horizonte y un instante después retumbó un estruendo. Desde los barcos, al ver la señal por los catalejos, dispararon la salva, sin esperar la llamada oficial para iniciar el rodaje. Inmediatamente después, se dieron la vuelta y se dirigieron a puerto.

No había una sola cámara encendida, de manera que la escena tan minuciosamente preparada no se pudo grabar.

Eisen se llevó un disgusto de muerte y la noche de ese mismo día tomó el camino de Moscú para dar inicio a las tareas de montaje. Grisha y Tissé quedaron encargados de terminar el trabajo pendiente.

Eisenstein montó el *Potemkin* en dos semanas. Apenas se permitió unos pocos recesos para dormir. No salía de la sala de montaje. En todo ese tiempo sólo se afeitó la barba tres veces. Y eso, porque le pareció un buen motivo para alejarse de la mesa aunque fuera un rato y dejar descansar la vista. Tissé, que ya había vuelto de Crimea, se pasaba por allí con frecuencia y le llevaba bocadillos, que solía tener que retirar al día siguiente, mordisqueados y resecos: Eisen no tenía cabeza para la comida.

Kilómetros de celuloide se cortaban en pocos centímetros que se iban juntando en un completo lienzo: en pinceladas—lo mismo finas que gruesas —, notas—enteras, medias, negras…—. La armonía iba hilándose. Salía de los gritos, los gemidos, los disparos y la sangre, el dolor y la desesperación, pero se iba hilando. La historia de la opresión de los marineros y la masacre que sufrió la pacífica multitud se contaba en cinco actos, como una tragedia antigua, y tenía una fuerza semejante. Incluso las tomas más líricas de Tissé, las que hizo en la niebla matinal, encontraron su lugar en el filme: se las utilizó para insertarlas entre las escenas más crueles para aumentar así su efecto sobre los espectadores.

El montaje, que es el arte más sensible y complejo dentro del arte del cine, obedecía mansamente a la voluntad del director. En la sala de montaje no estaban presentes ni el operador de cámara con su visión de la escena, ni los actores con sus caprichos, ni el tiempo atmosférico cambiante. Allí sólo

cuentan el tiempo medido en tramos de celuloide y los sentidos con los que el autor hace sus malabares.

Eisen manejaba las tijeras, como un escultor maneja el cincel, e iba recortando los milímetros/segundos sobrantes. Lo hacía con sutileza y precisión. Sabía que no era simplemente la cinta lo que cortaba y pegaba: eran los sentimientos del público. No estaba construyendo un drama, sino la catarsis de los espectadores. Ajustaba, cercenaba, pegaba: construía. Cada empalme y cada fotograma encontraron el único lugar posible para ellos en alguna de las cinco bobinas que fueron llevadas con urgencia al Teatro Bolshói desde la sala de montaje. Allí se haría una proyección privada en honor del aniversario de la Revolución. Junto a las bobinas se llevaron también al director, que se quedó profundamente dormido en cuanto se acomodó en el asiento trasero del Ford oficial.

El acorazado Potemkin se estrenó en las salas de cine en el mes de enero de 1926. Después de un fastuoso estreno—las fachadas de los cines Judozhestvenni y Metropol fueron decoradas como si se tratara de enormes barcos y los taquilleros y los proyeccionistas se vistieron de marineros—, la cinta apenas se proyectó en unas pocas salas y, a veces, como sesión secundaria. Faltaban copias—la Rusia soviética no compraba suficiente película—, pero también faltó interés en algunos lugares: los espectadores no se mataban precisamente para adquirir una entrada. Es verdad que tenía un buen competidor en las pantallas. Nada menos que el *Robin de los bosques* de Fairbanks, una película rodada con el fabuloso presupuesto de un millón de dólares. La prensa le cantaba loas al *Potemkin* (¿qué otro tratamiento iba a recibir una película de afán conmemorativo?), pero, por lo visto, los anónimos marineros perdían en la competencia contra Ricardo Corazón de León y la doncella Marian.

Los colegas del gremio fueron severos. Kuleshov no se cortó un pelo y le puso un tres sobre cinco por el montaje. Dziga Vértov, por su parte, lo llamó «director sin rostro» y volvió a acusarlo de plagio. Romm manifestó su indignación, porque los personajes «fueran ofrecidos de manera esquemática, como si se tratara de máquinas». Leo Mur le negó toda originalidad y comparó los planos generales de la multitud con «un paisaje de huevas de salmón». El especialista en teoría del arte Alekséi Gan, que era además el marido de Esfir Shub, fue tajante: «Es una mala película», sostuvo.

La distribuidora alemana Lloyd, que compraba películas para su exhibición en Alemania, contrató veinticinco películas rusas. El *Potemkin* no fue una de ellas.

Eisen sufría, recopilaba los recortes de prensa y escribía largas cartas a *Maman*: en los momentos difíciles le daba por la sinceridad.

No, todavía no había encontrado la llave de oro del arte. Ni el repertorio de tipos humanos, ni la inédita violencia que mostraba en pantalla, ni el montaje alucinante (¡mil doscientos ochenta empalmes!): nada de eso le proporcionaba la piedra filosofal. Los recursos funcionaban, sí, pero no pasaban de ser recursos como cualesquiera otras de las herramientas de las que se disponía en el arte cinematográfico. Entretanto, Eisenstein continuaba siendo un director más, como tantos otros artesanos de su oficio.

El joven arte del cine, que apenas comenzaba a ser reconocido como un «arte», prometía mucho a los pioneros que se atrevieran a practicarlo. Porque no había nada detrás, ni siglos de evolución de ese arte, desde las pinturas rupestres hasta los frescos de la Capilla Sixtina, ni adustos padres fundadores como Homero o Balzac, ni el peso abrumador de incontables obras ya hechas, fueran misas, réquiems o piezas de jazz. No había fundamentos. No había reglas. No había competencia. Todo quedaba por delante, pues: la absoluta libertad del creador, la gloria absoluta del fundador. Y así por los siglos por venir. Y lo más importante: un poder absoluto sobre el espectador. El cine prometía tanto, pero acabó dando tan poco.

La pantalla chisporrotea. Vibra con los sentimientos que en ella se proyectan. Entretanto, el espectador, tras saludar con entusiasmo las escenas más intensas, continúa abrazando a su pareja y escupiendo cáscaras al suelo. O se marcha en medio de la proyección. O, peor aún, compra la entrada para alguna película mala, alguna historia de salteadores de caminos rodada con mucho presupuesto pero poca destreza. Y el director, oculto detrás de una columna, permanece en la sala, ve su película hasta el final y con dolor se pregunta qué fue lo que hizo mal.

Después deambula toda la noche por la ciudad espantando a las parejas que se besan en los portales. Y llora con la cabeza hundida en la almohada hasta que le suenan las costillas, como baquetas que golpean un tambor. Y se queda tumbado en la cama, incapaz de conciliar el sueño, hasta que amanece y también hasta la noche siguiente, sin haberse levantado a cepillarse los dientes.

Y pide por teléfono con voz apagada: «¿Podría recomendarme a su psiquiatra, por favor?».

Y entonces, de repente—¡redoble de tambores!—, el millonario rojo Willi Münzenberg compra el *Potemkin* para proyectarlo en los cines alemanes. Sovkinó envió urgentemente a Eisenstein y a Tissé a pasearse por la República de Weimar.

Y ahí está ya Berlín al otro lado de las ventanas, la tercera megalópolis del planeta y, de paso, «la segunda ciudad roja del mundo, después de Moscú». Everest de la arquitectura y Meca del cine, el no va más de las ciencias exactas y el psicoanálisis.

Apenas recuperada de la derrota en la Gran Guerra, Berlín se entrega a los cabarés y los musicales, se pega puñetazos en las peleas callejeras y se empacha de películas de terror rodadas por sus propios directores, entre los que el que goza de mayor fama es aquel Fritz Lang, un viejo conocido de Eisen.

Los filmes de terror son el primer producto de exportación del cine alemán. Todo el dolor y los miedos del pueblo vencido cristalizaban en las historias de vampiros y las alucinaciones. Si para el resto del mundo esas películas no eran más que cuentos registrados en celuloide, lo que veían en la pantalla los propios alemanes era un cruel espejo. Fantasmas distraídos que cometen asesinatos sin contar con la voluntad de sus dueños, ¿acaso eso no es una historia fantástica? ¿Y las manos asesinas trasplantadas a una pianista? ¿Y las figuras de cera de los tiranos del pasado que cobran vida de repente? ¿Y la Muerte, harta ya de explicar a los héroes la inutilidad de sus intentos de escapar del infierno? Mientras los estadounidenses mascan algodón de azúcar ante las producciones de Hollywood, los alemanes aprenden a gustar de un cine muy amargo.

Pero incluso para ellos, el *Potemkin* resultó una película demasiado radical. La Cámara de la Censura cinematográfica ordena eliminar los momentos más sangrientos de la secuencia de las escaleras. En total, catorce cortes.

Eisen se pasa catorce horas en la sala de montaje de la UFA: una hora para cada corte.

—*Herr Eisenstein*—le preguntan con cautela desde la puerta, cuando la noche ya oscurece la ciudad—: *Haben Sie bereits abgeschlossen?* (‘¿Ya ha

terminado, señor Eisenstein?').

—*Ich hab's noch nicht angefangen* ('Todavía no he comenzado')—responde.

¿Cómo iba a cortar con su propia mano uno solo de los fotogramas que habían creado una *Kunstwerk*, una obra de arte llena de armonía? ¿Cómo iba a cortarle un trozo de carne a su propia criatura? O, más bien, catorce trozos.

Y acaba recortándolos cuando ya amanece y el silencio de los pasillos muta de nuevo en un agitado ir y venir de pasos y voces. Veintinueve metros de celuloide amputado (¡fibras nerviosas de la película!): los fotogramas más sangrientos. El momento en el que el bebé sale despedido del cochecito para ir a parar bajo los cascos de los caballos. El rostro de la virgen, inmóvil en el suelo, contemplando el vuelo del bebé. El cosaco descargando su sable sobre el cuerpo de la muchacha, abriéndola de arriba abajo…

La mano no se atreve a tirar el celuloide amputado al cesto de la basura o entregarlo a los empleados de la UFA. Pero tampoco puede cargar con esos metros de cinta: le duelen demasiado. Los quema en el cenicero.

Cuando sale de la sala de montaje, Eisenstein, que lleva las mejillas manchadas de ceniza surcada por el rastro de lágrimas ya secas, se tropieza con un tipo que exhibe una gran desenvoltura. El elegante traje que viste delata en él a un millonario, pero la bandada de montadores que lo rodea proclama que es un hombre de cine. Lleva las pestañas pintadas, una pipa entre los labios y un monóculo.

Los presentan:

—*Regisseur Sergei Eisenstein.*

—*Regisseur Fritz Lang.*

El nombre del huésped ruso nada le dice a quien es ya director de diez películas que integran el tesoro del cine alemán. Apenas echándole una mirada a través de la inmensa lente que, de forma increíble, se mantiene sujeta entre la ceja y la mejilla sin ningún soporte visible, el maestro se aleja hacia la sala de montaje. Ya trabaja en la conclusión de *Metrópolis*, el proyecto más caro del estudio con un presupuesto colosal que suma los siete millones de marcos. La fragancia de la Kölnisch Wasser que lleva queda flotando en el aire. Las montadoras corren a toda prisa para darle alcance…

Nada menos que dos ministerios—el de Justicia y el de la Guerra—dictaminan contra el *Potemkin*: temen que contenga propaganda

revolucionaria y, particularmente, «enseñanzas de técnicas de insurrección». Y, sin embargo, se autoriza su proyección.

Las grandes salas rehúsan proyectar el filme. Pero aparece un valiente: el cine Apolo, que antes fue una sala para operetas y ocio frívolo.

La Cámara de la Censura prohibió la exhibición de la película a los jóvenes; el mando militar prohibió que la vieran los soldados. Pero los interesados eran legión: la noticia de la escandalosa película ya corría de boca en boca.

Las pasiones hierven durante un mes entero. Eisen saborea el escándalo como un éxito, aunque sea prematuro, y anticipa el estreno. Pero en eso Sovkinó le pone el punto final al viaje: basta de gastar divisas que el país necesita para su supervivencia.

Con enorme dolor, Eisenstein y Tissé se suben al tren en la *Hauptbahnhof* y toman el camino de Moscú. Apenas tres días después, la película se proyecta por primera vez en el Apolo.

¿Qué ven los alemanes destrozados por la guerra, derrotados, atormentados por la culpa, el agravio y la impotencia, en esa pantalla sacramental? Carne agusanada (como la que ellos comieron en los días de hambre de la guerra). Una rebelión contra las reglas, un levantamiento por la dignidad humana (el mismo que está madurando en sus corazones). Una masacre padecida por inocentes (la rabia que bulle en esas imágenes, ¿es contra los opresores o contra algo más que ellos todavía no alcanzan a comprender?).

El público gime y aplaude a rabiar. Y no sólo lo hace al final de la película, sino también en varios momentos intermedios. Y eso no sólo sucede en el estreno, sino en cada una de las funciones. Al principio, se proyecta la única copia, pero pronto ya son sesenta y siete y cada una de ellas desata una tormenta. Los sollozos de la multitud en las escaleras de Odesa desatan los gritos de los espectadores en Berlín, Dresde, Leipzig y Fráncfort del Meno. El grito grabado en celuloide se transmite con tal perfección que lo escuchan claramente desde las mudas pantallas.

¡Qué películas de terror ni que ocho cuartos! ¡Ni vampiros, ni zombis, ni payasadas! Gente real y no actorcitos maquillados, currantes como los que los miran desde la sala, caen bajo las balas en la pantalla. Sangre de verdad, y no tinta de cine: es el jugo de la vida el que se derrama por esos escalones. Niños de verdad conociendo muertes de verdad: los ven morir madres de verdad.

Fíjate cómo es la distante Rusia: hay más horror en ella que en las películas de Wiene o Murnau.

Fíjate cómo es el espectador alemán del año 1926: ardiente, explosivo, rebosante de sentimientos que todavía no comprende.

Comunistas, demócratas, líderes sindicales, nacionalistas y simpatizantes: todo el mundo acude a ver el *Potemkin*. Cada uno se emociona o se indigna a su manera. Alemania enloquece por Eisenstein.

«Es la película más grandiosa que se ha visto en el mundo», dictamina el *Berliner Tageblatt*. «Un punto de inflexión en la historia del cine», lo secunda el *Vossische Zeitung*. El *Frankfurter Zeitung*, el *Deutsche Allgemeine* y otra media docena de periódicos no se quedan atrás.

El éxito barre Europa como una ola: Viena, Ginebra, París. Acaba llegando a Estados Unidos. Allá organizan una proyección privada para Mary Pickford y Douglas Fairbanks, y el entusiasmo que muestran ambos se utiliza en la campaña de promoción de la película. Charlie Chaplin dice que se trata de «la mejor película del mundo». En un congreso de cineastas se escucha la idea de proponer a Eisenstein para el Premio Nobel.

Pero también crece la ola del escándalo: la película se prohíbe en Italia, España, Dinamarca, Noruega y Bélgica, así como en los países bálticos. La prensa soviética se lo pasa bomba: ¡vaya miedicas que nos han salido estos capitalistas!

¿Cómo no iban a estar contentos? Dos guerras seguidas, la Gran Guerra y la Guerra Civil, diezmaron los hombres en Rusia, quebraron su antigua fuerza. De la Armada, la artillería y la aviación apenas quedaban porciones. Y, de repente, resultaba que se contaba con un arma nueva: el cine. Muy peligrosa y de gran eficacia psicológica: daba más miedo que los cañones. Aunque producir el primer ejemplar costaba un buen pico, resultaba muy barato hacer copias después: se podían hacer por miles y miles. Y llevarlas por todo el mundo. Una vez activada, esa arma funcionaba para siempre.

En apenas unos pocos meses, Eisenstein se convierte en un director de fama mundial. «Un producto de exportación», bromean en las oficinas de Sovkinó. «Un arma de efectos masivos», los corrigen en oficinas de mayor rango. Eisen se convierte en parte del arsenal, como el fusil Mosin o el blindado Putilov.

El triunfo en el extranjero encuentra eco en su patria. El *Pravda*, el *Izvestia* y el *Sovietski Ekran* (‘La pantalla soviética’), y luego el resto de la prensa rusa,

publican ditirambos dirigidos a la película y a su director, sin ahorrarse epítetos como «grandioso» o «genial».

El genio concede entrevistas a tutiplén: hasta media docena al día. Decenas de copias recorren todo el país. Desde luego, ya no las proyectan en salas de segunda. Ahora van a las principales, a las más grandes. DEBIDO AL COLOSAL ÉXITO COSECHADO EN EL EXTRANJERO…, proclaman los carteles modificados. ACABADA DE LLEGAR DE BERLÍN, PARÍS Y VIENA… ¡HOY Y TODOS LOS DÍAS! Los espectadores leen esos cintillos y forman filas que no caben en los vestíbulos de los cines y salen a la calle, crecen por las aceras.

A la *kommunalka* de Chístie Prudí en la que Eisen ocupa una habitación se acude en procesión. Durante más de un año todos los visitantes de Moscú corren a visitar a la nueva estrella: Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Léon Moussinac, Le Corbusier, Diego Rivera… Y, desde luego, también lo visita Douglas Fairbanks, antiguo rival en la taquilla y ahora ferviente admirador, junto a su inseparable Mary Pickford. Los vecinos de la *kommunalka* observan boquiabiertos cómo Robin Hood y la Pobre Niña Rica, salidos directamente de la pantalla, beben té y comen rosquillas en la cocina abarrotada de muebles y baúles en el número 23 de la calle Chistoprúdnaia.

La gloria cae sobre Eisenstein con el peso de un puente de hierro fundido. Suben los honorarios que cobra, se relaciona con gente cada vez más importante, y su cara resplandeciente aparece en los periódicos un día sí y otro también, algo, esto último, con lo que se maneja muy bien. Sabe gastar el dinero (la parte del león la gasta en libros y el resto en restaurantes), habla de arte con gran inteligencia (con fluidez en alemán e inglés; algo peor en francés), es diestro sonriéndole a la cámara. Hay solo una cosa que no lleva bien: el miedo de que todo esto pueda acabar pronto.

Ese miedo lo atenaza por las noches, llevando su histeria al extremo. Y una mañana levanta el teléfono y dice con voz compungida: «Por favor, ¿podría recomendarme a su psiquiatra?».

Las funciones de cine a menudo comenzaban con un noticiero. En las capitales éstos traían noticias frescas; en provincias, se proyectaba lo que había. En algunos lugares, las proyecciones de *El acorazado Potemkin* se abrían con

escenas de la Guerra Civil; en otros, se mostraban imágenes de los tiempos de la Gran Hambruna, lo que multiplicaba el efecto ya de por sí potente que tenía la película. En unos pocos lugares, el noticiero cubría los sucesos del motín de Kronstadt.

Y aquello parecía el fruto de una decisión correcta: primero, se recordaba la vil rebelión en la flota del Báltico y después se conmovía al público con un motín justo, el de la marinería del mar Negro. La película documental y la película de ficción parecían partes de una misma serie y se complementaban. Y ni el proyeccionista que daba vueltas a la manivela del proyector ni el público en la sala se imaginaban que aquel noticiero también era una ficción rodada por orden de Trotski a toda prisa y con el mayor secreto inmediatamente después del aplastamiento de la rebelión. Lo único que era verdadero en aquel filme eran los redondos agujeros dejados por los proyectiles en el hielo de Kronstadt, la superficie sobre la que transcurrieron los combates. El resto era todo mentira.

En Kronstadt no hubo ni conjura, ni guardias blancos, ni agentes de inteligencia franceses. Lo que había eran marineros quebrados por el hambre de 1921 y enloquecidos por las cartas que sus familiares les enviaban desde las aldeas, donde el hambre ya estaba segando vidas. Pero eran los mismos marineros que en octubre del 17 asaltaron el Palacio de Invierno y el edificio del Almirantazgo. Los que arrestaron a los miembros del Gobierno provisional. Los mismos que arrojaron a la zanja del dique a los oficiales que habían asesinado, desde tenientes hasta almirantes. Los que se dejaron la piel luchando en la Guerra Civil; nadie peleó como ellos. La belleza, el orgullo y la conciencia de la Revolución. Sus brazos y sus bayonetas caladas. Tres años después volvieron a la lucha abierta tras declarar que el futuro que les ofrecían Lenin y Trotski era «una vía a una inédita esclavitud».

La revuelta comenzó en los acorazados *Sebastopol* y *Petropávlovsk* hasta acabar abarcando todo Kronstadt: la ciudad fortaleza presentó sus demandas (¡libertades y más libertades!) y adoptó una posición defensiva. Trece mil marineros desesperados se opusieron al Estado soviético.

El Estado fue inflexible: nada de negociaciones; sólo se acepta la capitulación sin condiciones. Y pronto pasó al ataque. Los marineros consiguieron repeler el primer asalto; el segundo, no, y fue el decisivo. Lo realizó el ejército. Contra los marineros dispararon ciento cincuenta piezas de artillería y quinientas

ametralladoras: un cañón por cada veinte rebeldes. Veinticinco aeroplanos descargaron bombas sobre ellos. Iban a emplear «gases asfixiantes y proyectiles tóxicos», pero éstos no llegaron a tiempo. Cuando transcurría el décimo primer día del motín, los acorazados cayeron y la ciudad fortaleza fue tomada. Otra revolución rusa era sofocada.

Una parte de los marineros alcanzaron a huir a Finlandia por el hielo. Los finlandeses, temerosos, los encerraron en campos de reclusión. Otros se quedaron en Kronstadt: a algunos los fusilaron en los primeros días y a otros los enviaron también a campos de reclusión, que tenían un régimen de cautiverio mucho más estricto que el aplicado por los finlandeses.

Nadie conocerá jamás el número de personas que murieron en esos días, entre marineros y los vecinos de Kronstadt que tuvieron la desgracia de encontrarse en medio de un acontecimiento histórico tan turbulento. Cuántas madres, padres e hijos cubrieron con sus cuerpos las calles de la ciudad. Cuántos cayeron bajo las balas durante los tiroteos y cuántos murieron víctimas del filo de las bayonetas en el combate cuerpo a cuerpo. Cuántos quedaron congelados en el hielo del Báltico y, con la llegada de la primavera, fueron a parar al fondo del golfo de Finlandia. Y a cuántos se comieron los peces allá abajo.

Inmediatamente después del incidente en Kronstadt improvisaron una «crónica cinematográfica» con la que ocultar la vergüenza que el motín significó para el poder soviético con la invención de un complot a sueldo extranjero. Las octavillas y los periódicos que publicaban los rebeldes fueron confiscados. A la prensa se le ordenó callar.

A medida que pasaba el tiempo, ese silencio se iba tornando más espeso. Las cintas con la seudocrónica se iban corrompiendo y no eran sustituidas con copias nuevas. En las enciclopedias se mencionaba el asunto, pero muy brevemente, como de pasada y refiriéndose a él como un «motín».

Vsévolod Vishnevski escribirá la pieza teatral *Somos de Kronstadt*, donde contará la historia de los marineros presentándolos como héroes de la Guerra Civil. La pieza fue convertida en película, exhibida en todas las salas de cine del país y recibió el Premio Stalin. Así se barrió definitivamente de la memoria popular cualquier vaga idea de una rebelión en Kronstadt y se la sustituyó por el mito heroico de esa ciudad como un bastión revolucionario.

Eisenstein vería la película y le dedicaría grandes elogios, pero sólo en el sentido de que continuaba el estilo épico iniciado con el *Potemkin*. Dirá que él y su amigo Vishnevski eran los representantes de dos flotas hermanas. Pero se reservará, no obstante, el papel de hermano mayor y dirá con enrevesada y pesada metáfora que por medio de sus manos—las suyas y las de Vishnevski —«el mar Negro del *Potemkin*… apretó la diestra al mar Báltico, su hermano menor en los días de la Guerra Civil».

LA PERSONA

Por Colón emparedado,
a los océanos miro.
Y conduzco por los nuevos mares,
una pantalla que nadie ha comprendido.

DZIGA VÉRTOV, 1923

En junio de 1927, Eisenstein era el amo de Leningrado.

Su butaca de director estaba ubicada en el Arco de Triunfo, frente a la «Cuadriga de la Gloria». Detrás de Eisen, seis divinos e impacientes caballos de bronce golpeaban el suelo con los cascos. Una musculada Niké blandía en una mano el estandarte de la victoria y, con la otra, sostenía una corona de laurel sobre la cabeza de Eisen.

Entretanto, él, enfundado en un crujiente abrigo de cuero (a la manera de Meyer) y con una gorra a cuadros (ésta, a la manera de Tissé), llevaba dos semanas instalado en esa azotea. No necesitaba bajar de allí, porque todas las órdenes las gritaba a un megáfono enorme de casi un metro de largo. Desde abajo, al director apenas se lo distinguía y su voz, multiplicada por el megáfono, volaba sobre la plaza del Palacio, cual si se tratara de la Voz Celestial.

Un haz de cables de teléfono bajaba desde las ruedas de la cuadriga y se dispersaba en varias direcciones para alcanzar los lugares a los que no llegaban las órdenes voceadas al cono de latón: al Palacio de Invierno, al malecón del Palacio; por medio de una centralita, salía una línea directa al Smolni. Había técnicos de comunicación montando guardia para garantizar las conexiones. Hacían turnos que cambiaban dos o tres veces al día: ese dato Eisen lo desconocía, porque era incapaz de recordar sus caras.

Los señalizadores también montaban guardia las veinticuatro horas en otros tejados, por debajo del que ocupaba Eisen. Allí se habían armado de gallardetes y sirenas que les habían traído de los puertos: el Grande, el Marítimo, el Pesquero y el Comercial. Se había diseñado todo un arsenal de señales con los

brazos, y con ellas iban replicando las órdenes de Eisen: ya no con la voz, sino agitando los brazos, y así él no tenía que esforzarse en gritar por encima de ellos. El inicio y el final de cada rodaje se marcaba con un aullido de sirenas.

Apostados en el río Moika y el canal de Invierno, en las calles Miliónnaia y Bolshaia Morskaia, los simples mortales esperaban las órdenes «caídas del Cielo»: los figurantes, cinco mil, y los curiosos, que eran diez veces más numerosos. La policía y los soldados venidos de los cuarteles mantenían el orden.

Los gacetilleros—y toda la prensa soviética estaba allí, lo mismo el *Izvestia* que *Bezbozhnik* ('El ateísta'), lo mismo *Sibirskie Ogni* ('Los fuegos de Siberia') que el *Kyrguiz Tuusu* ('La bandera de Kirguistán')—se habían mezclado con la multitud, aunque algunos habían trepado a los tejados del Hermitage para apostarse allí entre las piernas de las estatuas de piedra.

Bajo las bóvedas del arco del Cuartel General se escondía un tupido amasijo de cables, paneles y palancas: formaban la Estación eléctrica n.º 1. Hasta allí fluía la energía desde varios distritos de la ciudad, cuyos vecinos ya llevaban días sin luz, y era conducida a la plaza del Palacio donde, en el momento señalado, se encenderían cientos de proyectores. Por cierto, Sovkinó no contaba con tantos focos Júpiter como se requerían y hubo que traer otros desde los estudios de Moscú, Odesa y Kíev. El plató de rodaje (¿o deberíamos decir directamente «la plaza de rodaje»?) tenía una extensión de cincuenta mil metros cuadrados, que fueron iluminados con dieciocho mil amperios, algo nunca visto. A Eisen le gustaba recordar otro número: los cinco millones de bujías. Ambas magnitudes venían a decir lo mismo, pero esta última sonaba más impresionante.

Filmaban el asalto al Palacio de Invierno, el acontecimiento clave de la Revolución. Y ello se hacía en el mismo escenario donde se produjo: la plaza del Palacio. Pero en modo alguno se filmaba tal como sucedió.

¿A quién podía importarle que la multitud no asaltara el palacio entrando por la puerta principal? ¿A quién podía importarle que a aquellas alturas el palacio llevara ya tres años convertido en hospital y estuviera lleno de heridos, y que la familia real se hubiera retirado discretamente a las afueras de la ciudad cediendo su casa a las necesidades de la guerra? O que hiciera ya mucho tiempo que las águilas imperiales habían sido retiradas de las puertas principales. ¿A quién podía importarle, por fin, que en cuanto los soldados descubrieron las

bodegas de palacio, llenas de vino, comenzaron a bebérselo con enorme entusiasmo y montaron una juerga que se prolongó durante toda una semana?

Tales cosas no importaban a nadie.

¡No a la prosa! ¡Sí a la poesía! Que sea un mar de gente—un remolino, un huracán—el que caiga sobre el bastión del zarismo y lo haga saltar por los aires. Que sean marineros y soldados rojos con sus rostros hermosos y llenos de luz, como de héroes épicos, y que sean legión. Que se vea la corona imperial sobre el portón y que caiga después pisoteada por la bota de un pobre. Y que no se vea a los soldados bebiendo de las botellas, sino estrellándolas contra el suelo sin piedad, como si golpearan al absolutismo.

—¡Preparaos! ¡Comienza el rodaje!—proclama la voz celestial—. ¡A los muertos, que no se les olvide caer!

Esa última frase, Eisen se la había inventado pensando en los periodistas. Todavía se guardaba dos más en la recámara, aunque menos efectistas: por eso decidió repetir ésta varias veces, en todas las tomas.

Los señalizadores agitan los brazos desesperadamente: parece que van a salir volando. Los soles eléctricos se encienden por todo el perímetro de la plaza: ni un solo adoquín se queda a oscuras. Unos proyectores más pequeños dan luz en el interior del palacio, desde las ventanas.

Eisen le hace un guiño al ángel que se alza encima de la columna de Alejandro. Éste lo mira de soslayo, como por encima del hombro, pero con gran atención, tal vez hasta con admiración. El director da la orden por fin:

—¡Acción!

Aúllan las sirenas y cinco mil figurantes se lanzan al ataque. Eisen había pedido cincuenta mil, pero el presupuesto de medio millón de rublos ya había sido notablemente rebasado, de manera que tuvo que contentarse con un número muy inferior.

Los curiosos aúllan también: su número supera con creces el de figurantes, y, de hecho, estarían encantados de sumarse al asalto, pero el cordón de seguridad se lo impide. Sus gritos se funden en un clamor que se eleva muy por encima del sonido de las sirenas.

—¡Abajo los zares!—ruge la gente en el Moika y el canal de Invierno—. ¡Abajo los zares! ¡Abajo esa espía alemana! ¡Fuera! ¡Fuera la mosca de Hesse!

Los dos rugidos chocan en la plaza del Palacio: la masa actoral hierve como el agua en un puchero. Salpica las ornamentadas puertas principales, las empuja

hasta abrirlas de par en par e inunda el palacio. El Palacio de Invierno acaba de ser tomado por enésima vez en lo que llevan de semana.

Desde luego que Eisen tuvo una buena idea cuando mandó formar un cordón de seguridad más cerrado. Sabía que el espectador siempre ayuda mucho en los rodajes: ayuda a los actores, pero, sobre todo, ayuda a los directores. De los miles de ojos que seguían su trabajo desde la distancia se transmitía una potente fuerza que inundaba todo su cuerpo: la mente le iba a mil por hora, se le ocurrían ideas todavía más grandes, y ni siquiera los vientos marinos que barrían los tejados conseguían helarlo; aunque apenas comía, no sentía el menor cansancio.

Eisenstein está rodando la película central de los actos por la inminente celebración de la Revolución. No de la primera, la fracasada, sino de la principal y victoriosa: la Revolución de 1917. Ya tenía título: *Octubre*. Lo que no tenía era un guion muy claro sobre el que basar el rodaje. Se habían puesto en marcha con urgencia: el rodaje apenas había comenzado, cuando el Comité Central les exigió que en otoño la película estuviera montada, hubiera superado el escrutinio de la censura y sus rollos se apilaran en las salas de proyección. ¿A quién se le podía encargar un asunto de tamaña importancia, significación y urgencia si no al triunfador del *Potemkin*?

—¡Prepárense para la siguiente toma!—ordena Eisen desde su altura celestial —. ¡Que resuciten los muertos! ¡Todos a sus posiciones!

¿Durmió alguna vez en aquellos días? A veces, apoyado en el respaldo de su silla, daba la impresión de tener los ojos cerrados. Pero cada una de esas raciones de sueño parecía más bien un parpadeo: en cuanto las pestañas se tocaban abría los ojos de nuevo y continuaba el rodaje. Se trabajaba siempre de noche. Al menos en ese aspecto se regían escrupulosamente por la verdad histórica. Por ello, las necesidades del organismo había que desplazarlas hacia las horas del día, o saltárselas. Si el cuerpo reclamaba lo suyo en medio del fragor de una jornada de trabajo, Eisen levantaba el teléfono y pronunciaba una única palabra: «Café».

Sabía que, en cuestión de segundos, un camarero de la confitería Wolf & Béranger saldría a la carrera del establecimiento en la avenida Nevski llevando una bandeja en la mano y un pase de primera clase en la solapa de la chaqueta. Enseguida se le vería abriéndose paso entre la multitud al grito de «¡Café para el director!». Superaría cordones de seguridad y vallas, se colaría por puertas y

salvaría escalones, y, jadeando y enrojecido por la carrera, acabaría llegando al lado del cliente que hizo el pedido, y le colocaría delante su preciada carga: una cafetera minuciosamente envuelta en una toalla y, por lo mismo, aún caliente. Desde luego, el café se podía encargar a cualquier establecimiento próximo, pero a Eisen el que le gustaba era, precisamente, el que expedían en Wolf.

A pesar de su aire distinguido y sus maneras de *dandy*, Tissé resultó ser menos quisquilloso: consumía cafeína de cualquier continente, incluso la aguachirle que vendían en una cafetería próxima. También se las ingeniaba mejor que nadie para echar cabezadas en medio del rodaje: en cualquier momento disponible se tumbaba encima de una puerta sin bisagras que siempre tenía cerca. La colocaba en la propia calle, en el tejado o en el suelo de mosaico de las habitaciones reales, la maletita con los objetivos le hacía las veces de almohada y se quedaba dormido. Dormía abrazado al trípode con la cámara, como si fuera una mujer. La gente pasaba a su lado, rozándolo a veces con los zapatos, hablaban en voz alta, reían: y él, como si nada.

—¿Habilidades aprendidas en una infancia sin hogar?—lo provocaba Eisen.

—De joven, en el Ejército—le respondía el otro sin reparar en la broma.

Su ojo derecho estaba permanentemente rodeado por lo que parecía un cardenal: era la huella del constante roce del objetivo de la cámara.

Grisha envidiaba la habilidad que tenía Tissé para dormir de a poco. Él, insomne, llevaba varios días con los ojos rojos como ascuas. Sus mejillas, normalmente sonrojadas, estaban ahora hundidas, adheridas a los pómulos. En su caso, no se animaba con cafeína (llevaba años intentando habituarse a tragar aquel brebaje amargo y ardiente, pero sin éxito), sino subiendo a su motocicleta. Cada uno de los cinco asistentes que formaban el núcleo duro en torno a Eisen—Grisha, Shtrauj, etc.—recibió una motocicleta ruidosa, todas especialmente ensordecedoras en los giros, con faros en forma de estrella y un claxon chillón, que utilizaban para desplazarse a toda velocidad por la plaza distribuyendo las órdenes del jefe. En cuanto Grisha sentía que su cabeza melenuda comenzaba a inclinarse sobre su pecho, saltaba sobre su motocicleta y salía disparado por el plató a despejarse y recuperar fuerzas.

Todos trabajaban como posesos. No creían que existiera nada imposible. Todos allí sabían que la película saldría. Lo sabían lo mismo la masa de figurantes que los curiosos. Lo sabía incluso el cocinero de campaña instalado

en una de las esquinas de la plaza de Palacio para dar de comer al equipo de rodaje y que nadie tuviera que apartarse de allí ni un solo instante.

Los periodistas escribían inflamados reportajes desde el set. Algunos se permitieron hasta versos:

> Por las calles desiertas vagaba yo a solas,
> y asistí al ataque al palacio de noche,
> órdenes a gritos y balas volando.
> Bajo las grises guerreras los corazones latían,
> las mil sombras la plaza batían…
> Era Eisenstein, que las convocó a la resurrección:
> ¡levántate y actúa, historia de la revolución![1]

Sólo había una persona allí que dudaba del éxito: el propio Eisen. Miraba como un águila y mandaba como un general, lo que muy pronto le granjeó el apodo de «Comandante supremo». Y, sin embargo, dentro de él vivía la ponzoñosa pregunta: «¿Y qué pasa si no me sale?». Escondía esas dudas tanto como podía. Cuanto mayor era su desasosiego interior, más fuerte gritaba («¡Más ímpetu en el ataque, camaradas, que no estamos bronceándonos en la playa!»), más pesadas eran sus bromas («¡Eh, los de las luces: ¿por qué veo una polla negra en medio de la plaza en lugar de la columna de Alejandro?!»), más urgentes eran las exigencias que gritaba al auricular («¡Más electricidad!»; «¡Más figurantes!»), con mayor enojo reñía a sus asistentes y soltaba tacos. No paraba de arrojar más gastos, más ideas y más cambios al guion en uno de los platillos de la balanza.

En el otro estaba todo lo que aún no había sido creado: la epopeya cinematográfica, la cumbre cinematográfica que marcaría la primera década de poder soviético y, lo que era mucho más importante, de su propio camino como artista. Había cumplido veintinueve años: ya era hora de pasar, de un solo salto, de la condición de genio en ciernes a la de genio consumado.

A la primera reunión con el director, el futuro Ulianov-Lenin apareció algo achispado. El viaje de Novorossiisk era largo y el joven actor, a quien habían citado de urgencia a Leningrado, ya había celebrado que le dieran el papel,

aunque algo prematuramente. Porque el maquinista del remolcador Nikandrov no albergaba la menor duda de que el papel sería para él.

Era tanto su parecido con el líder del proletariado mundial que los niños que encontraba en la calle le rendían honores y las viejas se santiguaban al verlo pasar. La Dirección del puerto llevaba un año pensándose si colgaba su fotografía en el mural donde denunciaban a los juerguistas, pero no se decidía. Nikandrov llevaba una barba semejante a la de Lenin y en sus horas libres vestía un traje de tres piezas, igual al que gastaba el líder bolchevique. La boina, cuya adquisición le fue asignada en la tienda local—una boina que era, desde luego, idéntica a la de Lenin—la llevaba también en horario de trabajo.

—¡Saludos, camar-radas!—pronunció con un leve tartamudeo y gran soltura al entrar en el vestíbulo del hotel Evropéiskaia, donde el equipo de rodaje solía celebrar reuniones improvisadas.

Eisen, que presidía la mesa, alzó la vista y le respondió con una carcajada a modo de saludo.

—¡Otra vez, va!—le ordenó de inmediato.

—¡Saludos, camar-radas!—repitió el recién llegado sin hacerse de rogar.

En aras de convencer aún más, lo hizo con la mano por debajo de la solapa y ofreciendo al director su otro perfil.

Las veinte personas del equipo que presenciaron la escena estaban boquiabiertas: el líder, muerto tres años atrás, parecía haber vuelto a la vida. Algunos se pusieron de pie. También el portero del hotel, que acababa de dejar pasar al «resucitado» sin decir palabra, lo seguía mirando como hipnotizado.

Eisen corrió hacia él y, sin parar de reír con júbilo, le palmeó la espalda: «¡Está vivo! ¡Parece de verdad!». Le quitó la gorra y, en lugar de la preceptiva calva, se encontró con unos abundantes rizos.

—Saludos, camaradas—repitió por si acaso el líder, aunque con menor entusiasmo.

Y se encogió de hombros a modo de disculpa: qué le voy a hacer si me crecen así de frondosos.

—¡Que se los afeiten de inmediato!—le ordenó Eisen a Aleksándrov.

En definitiva, el candidato fue aceptado.

Eisen se volvió hacia Shtrauj con otras órdenes:

—¡Y que lo enseñen a actuar sin esas monerías que hace! Desde esta misma noche, lo quiero recibiendo clases hasta que deje de hacer esas muecas. ¡Como si se tiene que pasar las noches enteras ensayando!

—Saludos, camaradas—repitió el líder por cuarta vez, pero esta vez se notaba la molestia en su voz.

Pero se abstuvo de protestar…

No consiguieron que dejara de hacerlas. Shtrauj y Nikandrov trabajaron horas y horas cada noche ensayando el característico entrecerrar de ojos de Lenin y los gestos que hacía con los brazos, pero, por mucho que se esforzaron, no consiguieron despojar al improvisado actor de su aire de caricatura. En todo caso, aquello parecía no afectar a la impresión que daba: en cuanto se presentaba en el set de rodaje, el gentío prorrumpía en un sonoro «¡Hurra!» y los asistentes se desgañitaban gritando por los megáfonos para tranquilizar a la gente. Había peregrinos que venían de los suburbios, se sentaban en la calle delante del hotel Evropéiskaia y esperaban pacientemente con los rostros cubiertos de polvo a que apareciera la milagrosa resurrección de Lenin y, acaso, tocarla.

Eisen reía divertido: ¡ahí está! ¡Ésa es la fuerza de la verdad! O de la verosimilitud. No por gusto el viejo Goethe colocaba a la segunda por encima de la primera. Le daban ganas de llevarse a Nikandrov a Moscú, filmarlo con el mausoleo al fondo y enviar después la «crónica» al Instituto del partido en Moscú de parte del Comité de Cine y preguntarles en qué año se había grabado esa escena.

Era una pena que no tuviera tiempo para bromas. De hecho, no tenía tiempo para nada que no fuera avanzar en el rodaje. Tras grabar un par de planos generales con Nikandrov, Eisenstein tuvo que partir urgentemente a Moscú y dejó a Grisha y a Tissé a cargo del rodaje. Ambos tenían que filmar varias escenas en ausencia del jefe, incluyendo los principales episodios en los que participaba Lenin.

Y fue ahí cuando el improvisado líder se desató.

Nikandrov siempre le había tenido miedo al jefe, pero al blandengue de Aleksándrov no se lo tomaba en serio. De modo que ya el primer día a solas montó el numerito. Y exigió que llevaran a su hijo al rodaje para así «nutrir su alma de actor». Desde luego, el viaje se lo tenían que pagar del presupuesto de Goskinó.

Aleksándrov se negó en redondo.

—¡Ojo, Grisha, que se va a quedar sin su Lenin!—lo amenazó Nikandrov—: ¡Me marcharé de vuelta a Razliv y a ver quién me encuentra después en aquellas chozas!

Aleksándrov se negó de nuevo.

Y entonces Lenin desapareció. No lo encontraron ni en la habitación del hotel Evropéiskaia, ni en el vestíbulo, ni en las cervecerías próximas, de las que Nikandrov ya se había convertido en un cliente fijo. El actor se había esfumado.

El equipo del director pasó medio día buscándolo por toda la ciudad. Miraron en cantinas, bares y comedores: ¡nada!

Quinientos soldados y marineros y quinientos curiosos esperan el comienzo del rodaje frente a la Estación de Finlandia, acordonada para la ocasión. También espera el blindado con la luz de los reflectores Júpiter ya iluminándolo. Tan sólo falta Lenin.

Grisha se ofreció para ir a buscarlo sin demora a Razliv. Pero Tissé, más sensato, propuso indagar primero en la policía. Y dio en el clavo. A Nikandrov lo habían encerrado en una de las celdas del distrito de Palacio.

Resultó que la noche anterior, en el restaurante El Tejado de la plaza Mijáilovskaia, se había ido de juerga con unos forasteros. Bebió mucho, insultó a la gente con ferocidad y se lio a puñetazos. Cuando se lo llevaban al cuartel de la policía, gritó: «¡No sabéis a quién estáis prendiendo, cabrones! ¡Maldita sea la hora en que se me ocurrió liberaros del zar en el 17!».

Todos los detalles del incidente fueron recogidos en el acta, incluidos los espejos rotos en el restaurante y los leves golpes que recibieron los agentes que practicaron la detención. El propio Nikandrov se ganó un cardenal en el ojo, que con el paso de la noche cobró un intenso color violáceo y se extendió por media cara.

El jefe del cuartel se negó en redondo a dejar marchar a aquel alborotador y farsante. Las súplicas de Aleksándrov sirvieron de poco y tan sólo una carta llegada desde el Smolni, donde se manifestaba oficialmente—negro sobre blanco y con el sello correspondiente—que Nikandrov no era un maleante, sino el actor que representaba al líder soviético en la película central del inminente jubileo, salvó la situación.

Una vez calmado, al alborotador se lo condujo del cuartel de policía al rodaje. Para ello se utilizó un vehículo de la marca Russo-Balt, propiedad del Consejo Metropolitano. Por el camino, Aleksándrov se esforzaba en maquillarlo para cubrir el cardenal que cantaba en el rostro magullado del actor. Pero su esfuerzo resultó inútil, porque al llegar a la Estación de

Finlandia, Nikandrov se echó a llorar de repente y sus lágrimas borraron todo el esfuerzo de Grisha.

—No quiero seguir haciendo de Lenin—lloriqueaba con la cara hundida en el hombro de su rescatador y devolviendo a la chaqueta de éste los polvos con que lo había maquillado—: Quiero hacer del zar. O, al menos, de Kerenski…

Le dieron a beber agua mineral para que se calmara, le regalaron unos cuantos piropos y le empolvaron la cara de nuevo.

Y cuando Nikandrov, ya revivido por el espumeante Borzhomi y las lisonjas, saltó sobre el vehículo blindado, los soldados y los marineros que se aburrían en el set gritaron un ensordecedor «¡Hurrrrrra!», del que se hicieron eco los curiosos apostados al otro lado del cordón: «¡Hurrrrrra!». No se quedó atrás la policía ocupada de la seguridad del plató, lo mismo la que iba a pie que la montada: «¡Hurrrrrra!». Las gorras volaron por el aire, los guardias agitaron los fusiles a modo de saludo.

Tissé apenas podía girar la manivela de su Debrie. Tal era su excitación que se olvidó hasta de respirar: la escena resultó tremendamente viva, absolutamente veraz…

Los demás numeritos que montó Nikandrov fueron menos originales. Un día Grisha se lo encontró en el vestíbulo del hotel dando una conferencia a una delegación de Noruega. Sus miembros no estaban muy seguros de si el líder de la Revolución ya había muerto o no. Tampoco es que entendieran mucho el ruso, así que escucharon con gran humildad y, al final, pidieron autógrafos. En otra ocasión, Grisha libró a una camarera del acoso del actor. La muchacha no quería nada con Nikandrov, pero no se atrevía a desairar al líder.

El día que rodaron la última escena con Lenin, Grisha entró al bar más cercano al set y se bebió de un trago un vaso de leche con cacao. Ahí se prometió a sí mismo que cuando terminaran el rodaje de la película se bebería otro igual, pero de vodka. Así celebraría el final a todas las locuras de Nikandrov.

El propio actor se quedó a vivir en el hotel Evropéiskaia. El director Borís Barnet lo filmó también en el rol de Lenin para otra de las películas conmemorativas. Después se dijo que se lo habían llevado a la capital para representar al líder en una puesta en escena en el Teatro Malii.

Las manos de Kerenski en primer plano: ¿las mostraba nudosas, a la manera de Miguel Ángel, o suaves, como las de Rafael? ¿Unas u otras? A Kerenski, un tipo tan refinado, le irían mejor las de Rafael, pero el sentido de la película exigía que tuviera unas manos depredadoras, más parecidas a las que pintaba Miguel Ángel. También estaban las de Durero, por cierto, esas manos tan huesudas…

Para el caballo blanco que, durante los disturbios de julio, caerá a las aguas del Neva desde el puente levadizo, ¿debería usar uno vivo o uno muerto? Si elegía uno vivo, se lo vería caer con naturalidad, agitando las patas, lo que tendría un efecto a la vez trágico y cómico. Con uno muerto, en cambio, podría hacer cuantas tomas se le antojara y siempre caería como una piedra. ¿Cuál elegía? ¿Las convulsiones o la piedra?

A la enemiga burguesa, ¿la mostraba con un sombrero de ala ancha con muchas plumas (como el que usó *Maman* en Odesa) o con un sombrero campana (como el que *Maman* llevaba en Leningrado)? ¿Odesa o Petersburgo? ¿Alas anchas o alas estrechas? ¿O quizá mejor una redecilla, como las que recordaba de su infancia en Riga? ¡Ah, qué cosa más insoportable esa de tener que elegir!

Las dudas atormentaban a Eisen, como los leones a un gladiador caído. En las cartas que escribía a sus amigos con ánimo confesional, llamaba a esa pena «*obsession of doubt*». Una eterna vacilación del pensamiento, incapaz de fijarse en alguna de las variantes que le ofrecían la memoria y su propia fantasía. Era una infinita carrera en círculo, que lo agotaba más que las fiebres. Nadie sabía cuánto le costaba tomar cada decisión, cuánto le costaba cada elección, hasta la más nimia: contratar a un actor para un plano que duraba un segundo; decidir los detalles de un decorado que apenas serviría de fondo.

Esta molestia se manifestaba en la creación, aunque en su vida ordinaria influía poco. Si bien, vida propia, aparte del cine, Eisen no es que tuviera mucha.

A cambio, tenía una gran cantidad de otros padecimientos, que resultaban invisibles para los demás, pero que a él lo atormentaban de mala manera. Aparte de las dudas, a Eisen lo desgarraba constantemente la ansiedad. ¿Conseguiría juntar en una sola película todo el material rodado? ¿Volvería a conseguir recomponer en la mesa de montaje aquel mosaico de ideas carentes de un guion firme, como lo hizo antes con el *Potemkin*? ¿Le saldría algo que valiera la pena o estropearía el reciente éxito con un fracaso? ¿Qué hacer, si lo

arruinaba todo? Porque permanecer aferrado a la profesión después de una derrota no era una opción viable. Si fracasaba, ¿a quién iría a parar la corona que acreditaba al mejor director del país? ¿Con quién se iría, entonces, Tissé, el mejor de todos los operadores de cámara? Por cierto, ¿a Tissé le gustaba de veras lo que él hacía o, simplemente, hacía como que sí, pero en el fondo de su alma lo despreciaba? Primero, por sus caprichos, como ese de beber café solo de Wolf & Béranger. ¿No lo criticaría el camarero por hacerse llevar el pedido hasta la azotea una docena de veces al día? ¿No provocarían esos gustos que los miembros del equipo vieran a Eisen como un señorito? ¿Cómo lo verían los curiosos que asistían al ir y venir del camarero entregando los pedidos?

Con cada pensamiento inquietante brotaba de su subconsciente todo un rosario de miedos: Eisen iba pasando las cuentas de ese rosario, incapaz de parar. Hacía el ganso, buscando esconder su miedo detrás de bromas y burlas, algunas veces la mar de gruesas. Pero por detrás de la máscara de payaso—¡y eso él lo sabía muy bien!—miraban al mundo los dos ojitos de un niño que se moría de miedo. A veces el niño no era capaz de ocultar el miedo y chillaba dominado por el pánico. Bueno, más bien era Eisen el que gritaba en el set de rodaje: «¡Grisha, la madre que le parió, ¿cómo es posible que Kerenski tenga los labios pintados como si fuera un mariquita?! ¿Qué clase de payaso es ése? ¡Sacadle ese estúpido maquillaje!».

Otro mal que lo afectaba era la pasión por el trabajo o, más bien, la dependencia adictiva que tenía de él. Otro más, la increíble debilidad de su voluntad cuando le faltaba atención exterior. Otro, la constante imitación de los grandes artistas. Otro, finalmente, los ataques de histeria que padecía de noche y a veces, también, en medio de los rodajes…

Nikolái, un tío materno, acabó sus días en un hospital psiquiátrico. No había fotos suyas en el apartamento de Riga y su nombre tan sólo se mencionaba en susurros. Rorik le preguntó dos veces a *Maman* por la naturaleza de la locura de su hermano y en ambas ocasiones sólo recibió la callada por respuesta.

Por eso se temía tanto a sí mismo, a todo lo que ocurría dentro de su cabeza. Temía que sus rabietas se transformaran en histeria, y que acabara revolcándose por los suelos riendo como un demente y echando espuma por la boca. Que la ausencia de voluntad alcanzara el límite y lo convirtiera en una momia viviente que no fuera capaz ni siquiera de levantarse de la cama. Que sus miedos resultaran ser una neurastenia, una *dementia praecox*, sobre la que había leído

en una revista de medicina durante su reciente viaje a Berlín. Ése era, tal vez, el más grande de sus miedos: perder la razón.

La euforia del *Potemkin* generó un enorme carnaval de emociones dentro de él. Sus fobias y su histeria se dispararon desmesuradamente, alternando episodios de incontenible alegría y desbordante entusiasmo. Es evidente que se trataba del pago por el éxito y Eisen a veces dudaba de si siempre tendría con qué pagar las facturas que le presentara la suerte. En los momentos más oscuros, en sus actos, deseos y, sobre todo, en sus películas veía claramente los signos de su demencia. Se asombraba y se horrorizaba ante la amplia palestra de diagnósticos que encontraba para su malestar.

¿Acaso no era una muestra de megalomanía el placer con el que mandaba a legiones de figurantes a morir o resucitar? ¿Acaso no era puro y descarado sadismo pegar esas palizas a tantos inocentes en las escaleras de Odesa? ¿Acaso, por fin, no era histeria la ardiente necesidad de alimentarse de la admiración de los otros?

Pero el eclipse pasaba pronto y con él se iban también las sospechas. Eisen guardaba sus restos en el rincón más recóndito de la memoria para la próxima vez. Estuvo largo tiempo preparándose para hacer una visita a un psiquiatra, y acudió en dos ocasiones a la consulta del célebre doctor Zalkind, que aplicaba las teorías de Freud en clave marxista, pero quedó decepcionado con el resultado. En el reverso de la cubierta de su agenda anotó los números de teléfono de tres eminencias: un psicólogo, un psicoanalista y un hipnotizador. Por si las moscas…

Profundamente inmerso en temas de psiquiatría, a Eisen le dio por diagnosticar a sus compañeros de oficio: en las películas de Romm detectó cierto goce en lo repugnante; en las de Kuleshov advirtió una propensión al fetichismo. A su lado, sus propias neurosis le parecían más productivas para un director de cine. Eso lo consolaba, aunque no le infundiera sosiego.

Buscaba un método, una receta, una salida astuta, una suerte de muleta que le ayudara a sobrellevar sus padecimientos. Comenzó a llevar un diario íntimo en el que iba registrando los distintos grados del estado de su ánimo. En él escribía sólo en alemán, porque no pudo resistirse a la tentación de analizarse a sí mismo en la lengua de Freud.

El alemán era un idioma armónico y severo, como un ballet mecánico, y ejercía sobre él una gran fascinación. Los verbos se dividían y reagrupaban

según el lugar que ocupaban en la frase. Los tiempos verbales se combinaban entre sí formando parejas lógicas y desechando cualquier combinación falsa. Las palabras tenían cada una su sitio y lo respetaban: seguían unas a otras, unas a otras, unas a otras… Cada palabra era el matiz más sutil y preciso de todos los posibles: los conceptos se dividían en partes, como las figuras de un caleidoscopio, y esas partes, a su vez, se dividían en otras aún más pequeñas y hasta minúsculas: cada figura de esa geometría reducida, fuera grande o pequeña, tenía su propio nombre.

Esa lengua estaba destinada al análisis, ya fuera al filosófico o al del alma. Eisen tensaba sus emociones agitadas con las cuerdas de la gramática compleja y severa de la lengua alemana, fijándolas con las palabras más precisas entre todas las disponibles, y, entonces, sus sentimientos se aquietaban, crucificados. El corazón se sentía aliviado. Parecía haber encontrado la muleta en la que apoyar su espíritu.

Le había cogido el gusto a pasar horas sentado a la mesa escribiendo. Sucedió en el intervalo entre las dos vorágines, la del *Potemkin* y la de *Octubre*, cuando su espíritu necesitaba otra dosis de embriaguez, pero no había ningún rodaje al que atender. Se sumió, entonces, en la borrachera de la escritura. Del análisis de su alma pasó al análisis de sus películas y comenzó a suministrar a la prensa artículos, primero acerca de su propia obra y, después, sobre la cinematografía en general.

Los textos que Eisenstein escribía en ruso eran pesados y extremadamente prolijos. Los editores sudaban por el esfuerzo, luchando por atravesar las empalizadas de sinónimos y subir por las plantas de las oraciones subordinadas. A veces, lo conseguían. Pero muchos de los textos de Eisen acababan publicados sin correcciones editoriales, dejando a criterio del lector intentar desbrozar por sí mismo el camino a través de ellos o, por el contrario, retirarse con una respetuosa reverencia, consciente de su pobreza mental.

Nadie adivinó que todos aquellos textos no eran más que esforzadas e infructuosas traducciones del alemán, que Eisen los hinchaba de palabras en su esfuerzo por trasladar todos los matices de su sentido. Y que esos textos no eran escritos pensando en sus futuros lectores, sino única y exclusivamente para su propio autor. Su redacción era un fin en sí mismo: no pretendían compartir ideas, sino alejar la locura.

Y, desde luego, tampoco nadie adivinó que detrás de la máscara de intelectual—y Eisen muy pronto fue tenido por el más intelectual de todos los directores de cine del país—se echaba unas risitas y se frotaba las manitas un niño pequeño, encantado del éxito de su engaño.

—¿Cuántos cubos de mermelada de cereza traemos?—preguntó Grisha en la primera reunión de producción de *Octubre*.

A él le correspondían los suministros del atrezo: lo mismo de hojarasca que echar en las calles para simular el otoño que de colillas que esparcir por los pasillos del Smolni. Dados el carácter trágico de los acontecimientos que se iban a narrar en la película y el temperamento del director, todos estaban convencidos de que se iba a derramar mucha sangre en el set de rodaje.

—No hace falta—le respondió Eisen—: esta vez nos las ingeniaremos sin ella.

«¿Y cómo nos la vamos a apañar, exactamente?», se preguntaron los colaboradores intercambiando miradas muy significativas. Ninguno se atrevió a preguntarlo directamente: el director estaba muy irritable esos días.

Eisen tampoco habría sabido explicarlo. Por su cabeza vagaban (o, más bien, bullían) deseos muy confusos, a cuál más dudoso.

Ah, ¡qué bueno sería utilizar la misma receta del *Potemkin* y cocinar con ella un nuevo filme! Los relatos bíblicos serían la levadura salpicada con la sal de los hechos. Mezclarlo todo bien hasta obtener una masa homogénea, echarla en el molde de una tragedia antigua y cocerla en la mesa de montaje. Aderezar con un poco de violencia para que espesara y con emociones dulces para equilibrar los sabores. Elegir el plano más impactante para que figure en el cartel. Y el plato estaría listo: la Historia ofrecida por medio del arte y cocinada de acuerdo con todas las reglas de la gastronomía cinematográfica. ¿Gustan?

Todo eso estaría muy bien, pero no sería suficiente. Eisen sabía que ahora quería hacer algo más que limitarse a contar la Historia. Lo que no sabía era en qué consistía ese «algo más». Y ésa era la pregunta más importante, y la más compleja, que se estaba haciendo.

Tenía un gran reproche que hacerle a la Historia, a saber: que se había mostrado muy avara: habiéndole dado la fama, no le dio los medios para conservarla. En otras palabras, le había ocultado el mayor de los secretos: el del

poder sobre los espectadores. De modo que él, un artista de fama mundial, seguía tanteando en la oscuridad, buscando a ciegas el secreto sagrado. Ya no estaba dispuesto a seguir aferrado a la falda de esa mentirosa: tenía el firme propósito de dar el siguiente paso. Lo malo era que no sabía qué dirección tomar.

En todo caso, el tiempo para esas reflexiones escaseaba, porque apenas les habían concedido dos meses para el rodaje. Eisen inspeccionaba las localizaciones: los salones imperiales, los puentes y los malecones, las avenidas Nevski y Sadóvaia. Elegía, de entre la gente que le proponían, a los actores para los distintos episodios. Garabateaba incontables versiones del guion. Firmaba presupuestos y pases para acceder al set. Y ya comenzaba a rodar por fin. Ya rugía al megáfono desde el Arco de Triunfo: «¡Ciudadanos muertos! ¡Caed con más fuerza, que no es en una cama donde os tumbáis!». Y ni un solo instante dejaba de buscar la respuesta a la pregunta principal. No dormía, apenas comía: sólo bebía café. Y persistía en la búsqueda.

Ya se habían tomado casi todas las decisiones. Qué hechos serían mostrados y qué personajes participarían. Que no habría una trama corriente, pero sí tipos concretos. Que algunas partes se filmarían de modo documental, para generar en los espectadores la ilusión de que asistían a la verdad absoluta, y otras se rodarían en clave de ficción para conseguir un efecto más artístico. Se elaboraron detalladas listas con la utilería y los figurantes que se emplearían en cada una de las jornadas, desde las ratas vivas y los campesinos musculosos hasta las esculturas de Rodin que se tomarían prestadas de las colecciones del Hermitage. Semejantes listas se elaboraron también de los actores tipificados para cada escena, con sus fotografías. Mediante anuncios en los periódicos y el boca a boca, se localizaron intérpretes para cada personaje histórico: un estudiante de rizos abundantes haría de Kerenski, un dentista de origen judío haría de Trotski, un mecánico de puerto sería Lenin… Para cualquier otro director, aquello habría sido más que suficiente. Pero Eisen se torturaba: le parecía que algo faltaba.

Se filmaron decenas de miles de metros de celuloide, una extensión que habría bastado para unas cinco películas. Se gastaron setecientos mil rublos con un sobrecoste de casi una vez y medio lo presupuestado, una suma que habría alcanzado para una decena de filmes. Se hicieron numerosas tomas sin reparar en gastos. ¡Y qué tomas!: escenas con masas, varios miles de figurantes, indistinguibles de una crónica de los sucesos que se mostraban en pantalla.

Pero a Eisen todo le parecía poco: el asesoramiento, las tomas, el dinero, el sol que hacía de día, la luz eléctrica que alumbraba de noche… En realidad, lo que le faltaba era la respuesta a la pregunta principal.

La tensión que le producía la angustia por esa respuesta que le faltaba hizo que comenzara a percibir un aire de reproche en los rostros de todas las personas que veía: el maquillador, el encargado de los espejos y hasta en el ángel que coronaba la columna de Alejandro. ¿Sería que todos ellos adivinaban (o incluso sabían) que él era una nulidad, que lo abrumaba su propia impotencia creativa? Cada día le resultaba más difícil ocultarse tras la máscara de generalísimo. Le dolía el alma, y ninguna de las muletas que había usado antaño—llevar el diario o las conversaciones sinceras con Tissé—le servían de ayuda ahora.

Arruinó una jornada de rodaje: les pegó tales gritos a los ingenieros, que éstos, ofendidos, cortaron la electricidad. Arruinó otras más cuando, simplemente, no se presentó en el set de rodaje, porque «se pasó todo el día pensando en una escena y no la supo resolver». Luego, le pidió a Aleksándrov que tomara las riendas y se tumbó en la cama para quedarse mirando fijamente al techo encalado, como esperando encontrar en él la solución secreta. Así se pasaba días enteros, sin dormir.

El equipo se reunió y tomó la decisión de enviar al director quemado a Moscú: que comenzara a trabajar en el montaje, mientras Grisha y Tissé terminaban las escenas pendientes. Eisen se dejó convencer y hasta subió al tren, pero bajó en la estación de Bogolom para volver enseguida a Leningrado. Lo enviaron de vuelta: esta vez en un compartimento de primera clase y vigilado de cerca por la revisora del coche, a la que se recompensó generosamente por el encargo.

Eisen nunca llegó a su habitación en Chístie Prudí: de la estación se fue volando a la sala de montaje. El equipaje se lo dejó en el tren, y la revisora—rezongando, pero fiel a la encomienda pagada con billetes de banco—tuvo que buscar al pasajero por todo Moscú para entregarle la maleta extraviada.

Eisen pasó una semana en la sala de montaje. Trabajaba de noche, y de día dormía en un sofá que había en una esquina, destinado a los fanáticos del trabajo extremo. Si comía algo, no lo recordaba. Como Tis y Grisha se habían quedado en Leningrado, no había nadie ahí para darle de comer. Lo que sí hacía era beber sin parar: el grifo tenía agua de sobra. A los siete días volvió a

ver la luz del sol. Pero no salió por su cuenta, sino acompañado de dos enfermeros que vestían batas blancas.

Liolia entró en el Metropol como una exhalación y pegándole un empujón al portero que corrió a abrirle la puerta. Resbalando en el suelo de mármol con sus zapatos de tacón, avanzó hacia la conserjería y preguntó sin preámbulos:

—¿Dónde está el director Eisenstein?

—Tercera planta, a la izquierda. La habitación es la…

Pero ella no escuchó cómo acababa la frase, porque ya corría en dirección a las escaleras y después subía por ellas: un tramo, otro, otro más… El sol que entraba por los vitrales de colores ora la cegaba, ora le daba en la espalda. Los tacones percutían sobre la vieja alfombra, deshilachándola.

Un camarero que se cruzó en su camino tuvo que hacerse a un lado de un salto: la vajilla que llevaba en la bandeja tintineó, a punto de rodar por los suelos.

Una camarera jadeó y pegó la espalda a la pared para dejarla pasar como un bólido.

Al otro lado de la barandilla rugía el ascensor: la cabina subía lentamente y Liolia le dio alcance en un instante.

Otro tramo de escalera, otro más, y ya se veía la alta figura de Grisha al final del pasillo. Liolia echó a correr hacia él, ahogándose por el esfuerzo e incapaz de pronunciar su nombre, pero entonces él se dio la vuelta y abrió los brazos para recibirla.

Ella se arrojó a su pecho enorme, firme y oloroso a juventud, pero no consiguió esconderse en su abrazo. Los brazos de Grisha colgaban débiles, como si fueran de paja, y, en lugar de abrazarla con fuerza, colgaron impotentes sobre sus hombros. No era capaz de consolarla, porque él mismo buscaba consuelo.

—¿Qué le pasa?—preguntó ella, recuperando el aliento.

Grisha tenía la mirada perdida, como la de un recién nacido. Sus ojos estaban llenos de lágrimas.

—Dicen que es una ceguera histórica—respondió a la vez que negaba con la cabeza, incrédulo.

—Histérica, camarada Aleksándrov—lo corrigió alguien—. Y es de origen psicógeno.

No sin cierta pena, Liolia se liberó del abrazo de Grisha y reparó en el hombre que había hablado. A todas luces, se trataba de un médico. Había otras personas allí. Estaba Shtrauj, y también varias muchachas que tenían pinta de auxiliares. Todos se agolpaban frente a una puerta de roble macizo que, en lugar de con un número, estaba marcada con una única letra de color dorado: la «A». A un lado, y en completo desorden, había mesas y sillas apiladas; sobre ellas habían colocado abrigos y maletas de viaje con cruces rojas. De la figura de una ninfa que había en la entrada de la habitación colgaba una bata blanca.

—No se observa ninguna patología ocular—continuó el doctor—. Conserva todas las funciones y los reflejos. El paciente manifiesta que no ve nada y no tenemos fundamentos para creer que miente. Pero puede creerme: en términos fisiológicos, su visión es normal.

—¿Se puede curar?

—La histeria no requiere ningún tratamiento. Simplemente, se necesita paz espiritual y emociones positivas. Una oscuridad y un reposo absolutos: he ahí toda la receta. Le receté bromuro como placebo.

—¿Cuándo recobrará la vista?

—Puede tardar un día—dijo el médico encogiéndose de hombros—. Puede tardar una semana. Puede tardar un mes, varios meses…

—Tenemos el estreno dentro de un mes—advirtió Aleksándrov.

—Entonces, vayan a la farmacia que hay doblando la esquina y cómprenle al camarada Eisenstein alegría para un año. Adminístrensela tres veces al día, sin limitar la dosis.

—No hace falta ir a la farmacia—intervino Liolia—. Vaya usted mismo, Grisha, al apartamento de Chístie Prudí, y localice el álbum en el que Seriozha guarda los recortes de prensa. Regístrelo todo hasta encontrarlo: ¡no vuelva con las manos vacías! Yo me quedaré con él esperándolo.

—Ha prohibido que entre nadie—le anunció el doctor dejándose caer en una de las butacas e invitando a Liolia a acomodarse a su lado—. Ha echado a todo el mundo: a mí, a los otros doctores y hasta a unos jefazos del Comité de Cine que vinieron a verlo.

Pero Liolia hizo caso omiso de la advertencia: al comprender que del médico no decidía nada allí, había dejado de mirarlo y parecía que también de escucharlo.

—Juró que saltaría por la ventana si alguien se atrevía a molestarlo.

Liolia se alisó el cabello revuelto y se aferró a la manija de la puerta.

—Espere un momento—la retuvo el doctor. Encendió una cerilla y con ella una lámpara de queroseno que había sobre la mesa. Ajustó la mecha al mínimo para que la llama no alumbrara mucho. Se explicó—: Lleve esta lámpara y no descorra las cortinas. Tampoco encienda la luz. Si ve que pierde el control, péguenos un grito y acudiremos a socorrerla.

Sin devolverle la mirada, Liolia agarró la lámpara y empujó la pesada puerta. Aquella suerte de pared de roble se hundió en una oscuridad tan rotunda que media puerta junto con la letra «A» y la manija dorada se perdieron en ella. Liolia dio un paso hacia esa noche y enseguida se vio envuelta en la más absoluta oscuridad. El doctor tuvo la amabilidad de cerrar la puerta tras ella.

—Soy yo, Rorik—le dijo Liolia a la noche—: Ya estoy aquí.

La oscuridad no pronunció palabra. Allá lejos, por detrás de las cortinas, el mediodía de Moscú estaba en su apogeo: traqueteaban los tranvías, sonaban los cláxones de los automóviles, los cascos de los caballos golpeaban los adoquines. Ni un solo rayo de luz conseguía abrirse paso a través de la tela de las cortinas: Liolia no era capaz de ver ni la sombra de las ventanas.

El débil resplandor de la lámpara de queroseno apenas alumbraba. Pero los ojos de Liolia se fueron acostumbrando poco a poco a la oscuridad y pronto comenzó a distinguir los objetos más próximos. Avanzando con cuidado de no tropezarse con las esquinas puntiagudas de los muebles, se movió por la habitación en busca de su inquilino.

Ni en las butacas Bergère, ni en las sillas de respaldo alto estilo Imperio, ni en la mesa lacada había nadie. En la cama con respaldo de madera tallada y un montón de almohadas tampoco había nadie. Ni en el armarito con las puertas de espejos. Ni detrás de la columna de granito que se alzaba junto a la pared. Ni en el sofacito Recamier, ni debajo de él, ni debajo de la cama, ni debajo de los almohadones de plumas, ni bajo las mesas o las sillas, ni en las esquinas o rincones, ni en los pliegues de las cortinas. No había nadie por ningún lado.

—Sabes que al final te encontraré.

Las puertas del baño tienen dos hojas de árbol de color dorado pegadas a una madera blanca. Por detrás de esas puertas, a la luz temblorosa de la lámpara de queroseno se aprecia la misma abundancia de dorados y blancos, como si esa cámara sagrada fuera el lugar más solemne de todo el apartamento. Mármol de tonos claros, esmalte brillante, espejos con marcos pomposos. En los últimos, Liolia veía su propio reflejo: su rostro exhausto después del viaje y marcado por las angustias de los últimos tiempos.

—¡Basta ya de juegos! ¿Me escuchas?

No obtuvo respuesta. No había nadie sentado sobre el blanquísimo trono del inodoro, ni sobre el trono vecino: el bidé. El amplio lecho de la bañera estaba vacío y seco; tan sólo se lucían ahí las cortinas, que, como un dosel, colgaban desde poco más abajo del techo.

Liolia tira de la tela arrugada. Tras los numerosos pliegues de seda a la que había cosidas estrellas, descubre el cuerpo encogido: está vestido y calza las botas.

—¡Rorik!

Tan encogido está que no se estira: ni endereza la columna doblada, ni descruza los brazos en torno al tronco. Los pelos, los codos, los dedos y las costillas: todo está apretado, recogido en un bulto inmóvil.

Liolia dejó la lámpara en una mesita cercana junto a unas rosas blancas que se alzaban en un florero de nácar. Lo primero que intentó fue abrazarlo desde el borde de la bañera, pero le resultó incómodo. Después, quiso hacerlo sentada junto a la bañera y apoyando los brazos en el borde, pero eso tampoco funcionó. De modo que acabó metiéndose dentro.

—Mi niño—le dijo mientras amasaba aquel guiñapo humano entero, de arriba abajo, y lo besuqueaba—. Hijito mío…

Las rodillas, clavadas en el duro y frío esmalte, le dolían. De poco servía que las protegiera la falda de lana que llevaba. ¿Cuánto frío y dolor no habría padecido Eisen, que llevaría muchos minutos, tal vez hasta horas, sentado en aquel lecho de hierro colado?

—Vamos a la camita, granujilla.

Ni los ruegos ni las caricias surtían efecto. Liolia intentó vislumbrar su rostro en la oscuridad, pero la pálida luz de la lámpara vacilaba, amenazando con apagarse y generando inmensas sombras que se hacían eco de cada movimiento de la mujer. Sus ojos sólo captaban fragmentos de la figura tan querida, y eso apenas un segundo, dos: un mechón rizado o la mitad de la frente altiva y surcada de arrugas nacidas del sufrimiento.

—Mi niño lindo, mi niño querido, mi niño bueno…—iba susurrando Liolia sin parar, llenando toda la habitación de palabras, ya que no podía llenarla de luz—. Mi corazoncito, mi sangre, mi gozo…, mi almita preciosa…, mi solecito brillante, mi estrellita…, mi angelito con su par de ojazos, con esos morros tan chulos…

La carne comenzó a palpitar por fin bajo el abrazo, respondiendo a las caricias; Liolia apretó aún más fuerte, como si se dispusiera a tomarlo en brazos.

—Mi chiquitín, mi sinsonte cantarín, mi patito con sus dos patitas, mi botoncito brillante…, mi estrellita linda, que la subo al cielo y la bajo otra vez, la subo y la bajo…, y a quien le haga daño a mi Rorik: ¡zas, un coscorrón! A mi Rorik no le hace daño nadie; a mi Rorik hay que quererlo y hay que mimarlo…

El temblor creció y pronto el bulto comenzó a agitarse con grandes sacudidas. ¿Serían escalofríos? No: estaba sollozando. Esos sollozos salían de un lugar muy profundo dentro de él: era un sonido intermitente, como los balidos de un corderito.

—Llora, pequeñito mío, llora…, mi juguetito adorado, mi cosita rica… Esas lagrimitas tan lindas, esa penita que ya se va solita…, vete, penita: ahí tienes la puerta, ¡puerta!…, vete, dolor, o te daré un sopapo…, ya es febrero afuera, ay, feliz quien te viera…, llora, mi niño lindo de cabellos rizados… Llora, llora…

Y él lloró, obediente. Primero con grandes sollozos; después gimoteó un rato; por último, se echó a llorar con total desconsuelo, clavando la frente en la abultada barriga de Liolia. Los sollozos rebotaban en las paredes de mármol: cada suspiro replicándose en la penumbra, alto y nítido, como multiplicado.

Liolia, entretanto, no deja de acariciar los hombros de su hijo que se agitan, y la nuca, y la espalda, y no para de balbucear sus ensalmos, intercalándolos entre los sollozos:

—Te quiero, vida mía: te quiero más que papá, más que Filia, más que la abuela y el abuelo, más que *Toyka*, más que el tío Nikolái…Te quiero más que a mí misma, más que a todos y más que a todo, tanto como se puede querer te quiero… Te quiero, te quiero… Mi bomboncito lleno de azúcar, mi bollito relleno de mermelada, mi empanadita bien gordita…

La respiración del hombre deshecho en llanto se acelera, se torna más ruidosa. Ya no inspira y expira el aire: ahora respira entre convulsiones y tose cada vez que el aire pasa por su garganta, entrando, succionando y saliendo con un rugido, sin un segundo de sosiego. Desmadejado en el fondo de la bañera, tose y resuella, incapaz de parar.

Enredándose en el dobladillo de su vestido, Liolia sale a duras penas de la bañera y corre hacia el interior de la habitación: le parece ver una jarra con

agua en la mesilla. Pero en lo que avanza a tientas en la oscuridad, golpeándose con los muebles, encuentra por fin la vasija y vierte el agua en el vaso, vuelve a la carrera a dar de beber a su sufrido hijo y aliviarlo de los espasmos en la garganta. Las convulsiones se han transformado en un abundante vómito.

Gimiendo y ahogándose, Rorik está sentado en la bañera con la ropa toda manchada y los ojos cerrados con fuerza. Ahora Liolia puede examinar por fin su rostro iluminado por la débil llama de la lámpara: tiene la cara hinchada por el llanto, abotagada. ¿Puede, no obstante, que no estuviera inflamada por el llanto, sino por el paso del tiempo? Hacía un año que no se veían. Acerca el vaso a los labios temblorosos de su hijo y lo mira beber. Pero tampoco eso resulta fácil: los espasmos transforman la boca de su Rorik en horribles muecas y derrama el agua, incapaz de tragarla.

—¡Ay, mi caramelo de miel!—le dice, y deshace las arrugas que el dolor ha trazado en la frente de su hijo—. Te pondría sobre mi pecho y no te daría jamás a nadie.

Después, lo desviste: le saca toda la ropa sucia y la arroja a un rincón de la habitación para lavarla después: la americana, la camisa, los pantalones, los zapatos y los calcetines. Al constatar que las manchas del vómito han alcanzado la ropa interior, se la saca también. Rorik abre la boca, pero no emite ningún sonido: puede que continúe llorando, aunque no se vea aflorar las lágrimas, puede que quiera decir algo pero sólo consiga hinchar burbujas de saliva.

Liolia abre el grifo, agarra un cazo y comienza a lavar a su hijo. Mientras lo hace, continúa hablándole como antes: sabe que no puede interrumpir su murmullo hasta que pase el ataque de histeria.

—Lo vamos a lavar todito hasta dejarlo reluciente: esas manitas tan sabrositas, esas manitas de oro… y los piececitos con todos sus plieguecitos… y esa barriguita que parece un tambor… y esa zanahoria tan dulce que tiene mi niño con sus frutitas colgando por abajo…

Liolia lava el cuerpo robusto de su hijo y, como cada vez, no puede parar de sorprenderse por lo mucho que se parece al suyo. Mire a donde mire—los hombros redondos y carnosos, las caderas anchas, los pliegues de grasa en las axilas—, todo parece haber sido hecho con el mismo molde. Todos los canales por los que corre el agua, cada saliente, cada irregularidad, cada depresión y cada colgajo, le resultan tan conocidos, tan familiares, como si mirara a un espejo. Y, sobre todo, la cara, por mucho que él mantenga los ojos fuertemente cerrados.

—Vamos a lavar ese cuellito mullido… y esos mofletes tan ricos… y las orejitas de ratón… y los ojitos como luceros… Los rizos enroscaditos, la frentecita esta tan suave…, y las cejitas, ¡ni tocarlas!

Va derramando el agua sobre la coronilla y con los dedos peina los rizos que se enredan. ¡Cuánto ha raleado el cabello de su hijo en apenas un año! ¡Cuánto ha crecido la calva que, desde la frente, ha ido dejando la piel descubierta casi hasta el cogote! ¡Cuánto se han hundido las mejillas formando ahora unos colgajos! ¡Cómo se ha desdibujado el cuello, cómo ha desaparecido casi: por delante, formando un segundo mentón y, por detrás, creando un pliegue que se hunde entre la cabeza y la espalda!

Su hijo ha envejecido.

—Ay, mi bebé: cuánto te quiero, te adoro, te beso, te mimo…

El agua que corría por su cuerpo y las palabras cariñosas de Liolia fueron venciendo la desesperación de Rorik: los sollozos ahora eran menos frecuentes y las muecas de dolor que le torcían la boca eran más raras. Los labios comenzaban a obedecer a su dueño y parecían listos para pronunciar palabras.

—¿Qué tienes, Rorik? Dilo más alto, que no te oigo.

Liolia no podía discernir si se trataba de la respiración entrecortada o de intentos de formar palabras. Apartó el cazo y escurrió las gotas de la melena mojada de su hijo. Le envolvió la cabeza con una toalla de felpa tan grande como una sábana. Le secó completamente el cuerpo ya limpio, primero de arriba abajo y después en dirección contraria, sin olvidar acariciarlo y besarlo durante todo el proceso. Prestaba oídos a los sonidos que salían de la garganta de Rorik.

Eran sonidos que, más que palabras, parecían sollozos o un leve hipo. No obstante, el fino oído de la madre ya distinguía una palabra repetida sin parar:

—Yo… yo… yo… yo… yo…

—Tú eres mi amor—le aseguró Liolia—. Y eres mi vida. Eres mi todo.

—Yo… yo… yo…

Acompañados por ese balbuceo, Liolia sacó a Rorik de la bañera. Él la dejó hacer. Sacó una pierna, después la otra, y avanzó a rastras por la habitación guiado por la mujer. Es pesado y alto, de manera que ella no puede abrazarlo por los hombros. Lo sujeta por el talle y, en esa posición, él se va dejando caer sobre ella, como desmadejado. La cabeza del hijo se apoya en el hombro de la madre, que apenas consigue sostener todo ese peso.

La lámpara de queroseno se ha quedado atrás, pero Liolia ha memorizado la colocación de los muebles y conduce a Rorik a través de la oscuridad, sin hacerlo tropezar ni una sola vez.

—Yo… yo… yo…

Lo acomoda en la cama, lo ayuda a encaramar los pies: primero, sube la pierna derecha; después, la izquierda. El cuerpo de Rorik se instala más cómodamente entre los almohadones de plumas. Ella quiere sentarse a su lado, pero Rorik se sujeta a ella como lo haría un bebé, porque no quiere reposar la cabeza en las almohadas, sino sobre el pecho de su madre. Liolia acaba cediendo.

Ahora está tumbada muy quieta, sin decir palabra, hundida en los almohadones de plumas bajo el peso considerable del cuerpo de su hijo. Intenta respirar despacio para conseguir que la regularidad de su respiración ayude a tranquilizar a Rorik o, mejor aún, a dormirlo. Él, en efecto, se ha sosegado. De cuando en cuando un leve escalofrío recorre su cuerpo y cada vez Liolia espera que sea el último.

Fuera, en la calle, el bullicio no se rinde, aunque cada vez se lo percibe más lejos, más calmo. En el cuarto de baño, el grifo deja escapar gotas que, al caer, cuentan los minutos. Por la puerta abierta llega la tenue luz de la lámpara, que acaba titilando hasta que se apaga. Es el queroseno, que se ha consumido.

Liolia es consciente de que sus mangas y los bajos de su vestido están completamente mojados. Recuerda que no se ha cambiado de ropa al llegar, de modo que lleva la misma del viaje: el mismo atuendo elegante con el que salió anoche de Leningrado y llegó esta mañana a Moscú en el Estrella Roja es el que viste ahora tumbada allí. No se ha quitado ni los zapatos. Con mucho cuidado, frota la planta de un pie contra el talón del otro para sacarse los zapatos, pero la asusta que alguno haga mucho ruido al caer al suelo y lo deja estar.

La puerta de entrada chirrió levemente. Era Grisha que entraba.

—He traído el álbum, Yulia Ivánovna—dijo en un susurro.

Ella no respondió, y la puerta se cerró de nuevo dejándolos a solas.

El brazo que sostenía la pesada cabeza húmeda de su hijo se le ha entumecido, pero Liolia no se mueve. ¿Se habrá quedado dormido ya? ¿O es ella la que duerme?

La voz de Rorik insiste muy bajito a su lado, a no ser que ella se lo imagine:

—Yo… yo… yo… soy una basura…

Y entonces—acaso sea verdad, acaso lo haya imaginado—Liolia abre un botón del vestido y con la mano libre se saca un pecho y lo coloca en la boca balbuceante de su hijo. Sólo así se calma, definitivamente sedado.

Madre e hijo despertaron al mismo tiempo, como si fueran un solo organismo. Afuera, los chiquillos voceaban los periódicos de la mañana.

—No veo nada, mamá—dijo Rorik con claridad, y Liolia comprendió que lo peor ya había pasado.

—Lo sé, Rorik—respondió ella con el tono más sereno que pudo imprimirle a su voz.

—No puedo filmar películas así.

—Sí que puedes, Rorik—protestó ella, e intentó abrazarlo más fuerte, pero él se zafó y se sentó en la cama.

—Todos están filmando ahora mismo: Pudovkin, Barnet, Kózintsev, Trauberg. ¡Hasta Dovzhenko, que todavía está en pañales, anda filmando algo por ahí!

—Y tú también estás haciendo una película. De hecho, les sacas ventaja a todos, porque ya estás montando. Ahora descansas un par de días más y vuelves al trabajo.

—No estoy descansando: estoy ciego. ¡Completamente ciego! Ciego como un topo, como un adoquín. Y como un adoquín me siento: estoy vacío por dentro; soy pura pesadez, pero nada más.

—¡Qué difícil está siendo todo esto para ti, niño mío! Pero ya se te pasará. Estas cosas siempre pasan al final: tú lo sabes bien.

—No quiero una vida así: no la necesito. Pensé tirarme por la ventana, pero estoy en la tercera planta: me rompería la crisma, pero quedaría con vida. Sería dos veces inválido: por ciego y por inmovilizado. Y tendría que pasarme todavía cincuenta años tumbado en una cama. ¿Quién va a cuidar de mí? Porque tú ya estarás muerta entonces.

—Fuiste muy juicioso, Rorik.

—¿O crees que debo probar?

—No hace falta, Rorik.

—Probaré de todos modos.

Se levantó de la cama y tanteando en la oscuridad con ambos brazos se dirigió hacia los sonidos que provenían de la calle.

Liolia sabía que lo que le tocaba ahora era mostrarse asustada.

—¡No sigas! ¡Te lo ruego!—dijo subiendo la voz media octava—. Apártate de esa ventana.

—No. No me apartaré.

—Rorik, te lo pido por lo más sagrado: ¡apártate de esa ventana!

—No.

—De rodillas te lo pido.

Liolia apartó la manta y bajó los pies. Los tacones de los zapatos que no se había quitado la víspera golpearon el suelo cuando avanzó hacia su hijo. Éste la esperaba muy quieto, aferrado a las cortinas que no se había atrevido a descorrer. Liolia palpó en la oscuridad el cuerpo grandote de Rorik y se dejó caer de rodillas sobre el suelo de tarima.

—¿Lo ves? Me arrodillo ante ti para pedírtelo.

Las rodillas le dolían después del largo rato que había pasado la víspera acuclillada en el baño, de modo que se puso de lado y se apoyó en el muslo: en la oscuridad no se notaría esa treta y la conversación que la esperaba prometía ser larga. Por suerte, algunos tramos del suelo de la habitación estaban alfombrados y Liolia había caído ahora en una de esas islas. Así estaría protegida del frío.

Al otro lado de la ventana, la ciudad comenzaba a despertar: rugían los automóviles, el silbato de un policía soltó su aullido ronco. Rorik no se había movido: sujetaba la pesada tela y pesadamente respiraba.

—¿Sabes por qué no descorro las cortinas, mamá? Porque la luz me hace daño en los ojos. Quiero quitarme la vida, pero me acobardo por un dolorcito de nada. La mía es la peor farsa que alguien pueda concebir.

—¡No lo hagas! ¡Te lo suplico!—Liolia era consciente de que no podía dejar que su hijo recayera en la autoconmiseración, de manera que puso otra marcha más—. ¡Hazlo por mí, hijito! ¡Me vas a romper el corazón!

—Pensé en pegarme un tiro, pero no encontré un revólver. Pensé asfixiarme con gas, pero la iluminación de este hotel es eléctrica: ¡malditas sean todas estas tecnologías modernas! Después, estaría lo de colgarme de una sábana. Pero no tengo valor para hacerlo, porque eso duele…

—«El director Eisenstein tuvo el coraje de poner el mundo del cine patas arriba y sacudir de él todas las rancias costumbres y los recursos cubiertos de moho». ¿Recuerdas dónde se publicó eso?

—No lo recuerdo. Y basta ya de distraerme, que no soy un niño.

—Creo que en *L'Humanité*.

—¡Claro que no fue ahí! ¡Eso lo dijeron en *La Stampa*!

—No puede ser. Recuerdo perfectamente esa frase impresa en francés.

—Eso es porque los franceses fusilaron esa reseña. Pero primero salió en italiano.

—Aun así, lo dudo. ¿Qué tal si lo comprobamos? Es importante. Por suerte, Grisha trajo el álbum ayer.

Rorik no respondió, y Liolia no se atrevió a insistir. Pero tampoco convenía alargar el silencio.

—Aún no he visto los últimos recortes. Cuando vuelvas al trabajo, podría reunir los artículos más favorables. ¿Me dices dónde debo mirar?

De nuevo, no hubo más respuesta que el silencio. Rorik estaba inquieto: arrugaba la nariz, se mecía apoyando el peso de su cuerpo ora en un pie, ora en el otro. Tal vez estuviera recordando el contenido del álbum o preguntándose cómo salir de la difícil situación en la que se había metido.

—¿Quieres que volvamos a la cama?—se preocupó Liolia—. Estás descalzo y te vas a resfriar.

—Aquí estoy a gusto.

—«Eisenstein no da su brazo a torcer y continúa ofreciendo al mundo nuevas posibilidades del montaje que ama tanto. Como un ilusionista, no deja de extraer sorprendentes fórmulas creativas del sombrero…». ¿Esto se dijo en el *Vorwärts* o en el *Deutsche Allgemeine*?

—En ninguno de los dos. Y déjalo ya, mamá, que no voy a apartarme de la ventana.

—¡Como quieras!—se entusiasmó Liolia, que había captado un asomo de duda en el tono caprichoso de su hijo—. Lo traeré todo aquí.

Saltó con ímpetu de la alfombra y comenzó a preparar condiciones cómodas para su tozudo hijo: acercó a la ventana el sofá Recamier, trajo una manta de la cama y un par de almohadas. Sentó a Rorik y lo arropó bien, lo hizo recostarse en la pared. Le colocó una almohada en la espalda y la otra bajo las piernas. Mientras la dejaba hacer, Rorik permanecía agarrado a las cortinas, una posición que no modificó después. Al tirar del borde, dejaba pasar un hilillo de luz diurna a la habitación. Él no hacía nada por evitarlo.

—Esa frase en la que se me compara con un ilusionista es del *Frankfurter Allgemeine*—dijo como si nada, cuando ella hubo acabado de acomodarlo—. Y

si quieres juntar las últimas reseñas, puedes usarlas todas, porque lo merecen.

—¡Eso es fantástico!—se congratuló ella—. Ahora mismo lo vamos a ver.

Salió de la habitación y cogió el álbum de recortes de la butaca en la que Aleksándrov dormitaba. Ordenó traerle algo de comer al paciente: un alimento ligero y caliente. Después se acomodó en una almohada a los pies de su hijo y, colocando las páginas del álbum bajo los rayos de sol que se colaban a duras penas por la abertura de la cortina, comenzó a leer.

Un joven titán del cine soviético… Un alquimista del arte que lleva la bandera roja en una mano y el nombre de la Revolución en los labios… Pionero de la ruta comunista en la cinematografía…

Cada frase y cada epíteto eran la mejor medicina y el mejor alimento para el enfermo. Aun en aquella cerrada penumbra, Liolia percibía cómo el gesto de su hijo se iba relajando y sus movimientos se tornaban más suaves; ya no era un puñado de músculos en tensión, sino un gatito hecho un ovillo que se había acurrucado entre las mantas. Podía escuchar su respiración, cada vez más profunda y serena. También su voz, en las escasas ocasiones en las que hacía alguna observación o pedía algo, era más suave y baja: «Estos franceses sí que saben poner emoción en lo que escriben, ¿no es cierto?»; «Un periodista soviético nunca escribiría con tanta fuerza: les falta pólvora»; «Lee ése otra vez, hazme el favor».

Y ella lo releía entusiasmada una segunda y hasta una tercera vez. Y los párrafos mejor logrados los declamaba, como si estuvieran escritos en verso, y algunas frases las cantaba, como si fueran estribillos de canciones. Por suerte su voz de contralto no había perdido profundidad con los años.

Finalmente, se quitó los zapatos que llevaban dos días reventándole los pies. Aflojó el cuello del vestido. Relajó el cinturón. No se percató de que habían dejado de dolerle las rodillas. Sintió que todo el cansancio de la terrible jornada anterior se había desvanecido en un instante. Y fue consciente de que, entre lectura y lectura, su hijo y ella charlaban y se reían como en los viejos días de Riga, ya casi hundidos en el olvido.

Liolia sabía que el idilio no duraría mucho tiempo. Nada duraba mucho con Rorik, sobre todo las emociones. Pero esas breves horas de felicidad que le habían sido regaladas, horas en las que ella y su hijo se comprendían completamente, cuando sus sentimientos latían al compás y sus risas sonaban

al unísono…, esas horas valiosas las iba a apurar hasta la última gota. Y así las apuró.

Romper todo lo que es antiguo en el arte, revolucionar todo lo que es viejo: he ahí nuestro deber. Y estamos en la obligación de gritarle a Eisenstein: ¡te damos vivas como al primer director de cine verdaderamente revolucionario!... Celebro la cabeza clara de Eisenstein y las musculosas piernas de su método de creación. Desde hoy, es sobre esas piernas que han de apoyarse no sólo el cine patrio, sino toda la cinematografía universal… Es sólo por el talante innovador de Eisenstein que la cinematografía soviética ha adquirido, por fin, una fisonomía propia…

A algunos recortes les faltaba el comienzo o se interrumpían por la mitad. Por lo visto, Rorik había eliminado lo que no resultaba bastante halagüeño. Algunos estaban por duplicado: las copias estaban cuidadosamente pegadas por la parte superior de tal manera que la primera se desprendía con facilidad sin dañar la segunda. La copia de arriba estaba destinada a su madre: eso era algo que habían acordado desde las primeras páginas del álbum. En todo caso, no había muchos artículos en dos copias, porque conseguir los periódicos occidentales resultaba difícil. En esos casos, se imponía copiar los artículos a mano.

Ya he dejado de inflamarme de alegría para disfrutar plenamente de las obras de Eisenstein, pero miro a la pantalla y ardo de puro contento… Esta película ha sido concebida por un genio… ¡Toda la Europa que escribe, que compone, que crea, no es nada delante de este himno!

Trajeron la papilla de sémola. Liolia daba de comer a su hijo de una cucharilla, chupándola cada vez que él tomaba un bocado y limpiando las gotas que le caían en el mentón o las mejillas.

Después de desayunar, Rorik echó una cabezada y soltó por fin la cortina que había mantenido sujeta con el puño desde la mañana. Liolia lo calzó con más almohadas para evitar que se cayera mientras dormía, tomó una ducha y lavó la ropa interior de Rorik, que estaba desde la víspera desperdigada por el suelo del baño.

Fresca y reconfortada después de tomar un baño y animada por las alegrías de las últimas horas, salió un momento al corredor para tranquilizar a Grisha, que no había abandonado la guardia, y al resto de miembros del equipo, que se

agolpaban junto a la puerta. De hecho, el número de personas reunidas allí no había disminuido desde la noche anterior, sino más bien todo lo contrario. Liolia les informó de que el estado del enfermo ya no revestía peligro. Y a modo de prueba les mostró el plato de papilla vacío. En señal de agradecimiento, Aleksándrov y Tissé corrieron a besarle las manos. Lo hacían a la vez—uno le besaba la izquierda; la derecha, el otro—, inclinado cada uno a un lado de ella, como dos caballeros enamorados. Ella se sonrojó, apretando las manazas de sus adoradores con sus manitas suaves: no les permitió una prolongada expansión, pero sí los dejó hacer unos instantes para gozar del dulce estremecimiento, y volvió a meterse en la habitación.

Rorik ya se había despertado. Volvieron a entregarse a la lectura hasta la hora de la comida (puré de patatas con albóndigas dietéticas machacadas), y después siguieron leyendo hasta la cena (un jugoso filete de ternera, nada dietético, nada machacado, que les sirvieron cortado en grandes trozos).

Antes de ir a dormir, Rorik permitió que le colocaran el Recamier junto a la cama. Liolia tenía esperanzas de que su hijo volviera a querer dormir abrazado a ella, pero no fue así. Se tendió en medio de la cama en diagonal, ocupándola toda. Después se envolvió en la manta y se quedó muy quieto. Ella tuvo que acomodarse como pudo en un borde del colchón y cubrirse las piernas con un gobelino, pues no había más mantas en la habitación del hotel.

—Buenas noches, mi querido niñ…—comenzó ella, pero él no la dejó acabar.

—Estás compensando todo lo que no hiciste cuando yo era un crío—le dijo.

Y ella no supo decir si lo preguntaba o lo afirmaba.

Lo que sí comprendió Liolia fue que su hijo estaba mejorando. Y que su tiempo allí se estaba terminando.

Por delante quedaba la parte más pesada, pero inexcusable, del tratamiento: la separación.

Tras cada uno de los ataques de histeria (y de éstos hubo bastantes en la vida de Rorik), su hijo caía primero en la infancia (y entonces a Liolia le tocaba seguirlo en ese viaje y acompasarse a las emociones y las necesidades de su bebé), y después crecía de golpe, repitiendo en un par de horas o de días todo el proceso de crecimiento que vivió en el pasado, cuando se fue separando y distanciando de su madre. A él, romper el cordón umbilical que había vuelto a

crecer entre ambos le resultaba difícil; para ella, era todo un tormento. Echaba mano de todos los recursos: caprichos, mentiras, huidas y evasivas. En definitiva, todo aquello que le permitía sentirse separado de su madre, liberado de ese estado de fusión. Poco a poco, aprendía a ser mordaz y a atacarla con el sarcasmo; ella sabía que en cualquier momento se montaría una pelea muy gorda.

La ceguera era algo nuevo, pero Liolia creía que acabaría pasando de la misma manera que pasaron antes los ataques de tos, los prolongados escalofríos, el temblor diario de las manos y la mudez aparente: una vez, todavía en la escuela primaria, a Rorik le pareció que había olvidado cómo hablar y todo el plantel de maestros y sus padres se pasaron toda una semana siguiéndole el juego para conseguir que el mudo volviera a hablar.

La imaginación del pequeño Rorik era tan desbordante que a veces conseguía confundir al propio niño. No mentía por el afán de engañar: era verdad que se pasaba horas tosiendo sin poder parar, como era verdad que en los momentos difíciles de su vida era incapaz de pronunciar palabra o ver algo.

Ahora, en vísperas de la etapa final de una empresa importante, el colapso nervioso resultaba inapropiado, aunque completamente comprensible. Y Liolia hacía lo que podía, que era aliviarlo. La salud de su hijo dependía de ella. Y, por ende, también el destino de la película más importante del año. Y, por lo mismo, también el estado de ánimo de todo el país. Un objetivo tan elevado merecía soportar tanto la creciente frialdad de Rorik como sus injustos reproches. Porque Liolia no tenía la menor duda de que estos últimos estaban a punto de surgir. Y lo hicieron, efectivamente, en cuanto comenzó a clarear el último día que iban a pasar a solas.

—Dime, mamá, ¿por qué me dejabas en manos de Filia cuando enfermaba? —le preguntó en lugar de darle los buenos días—. ¿Tenías miedo a contagiarte? ¿No querías perder tiempo? ¿O, simplemente, ni pensabas en eso?

Hacía ya tiempo que Liolia había aprendido a responder a ese tipo de reproches. Con silencio. Dejada sin respuesta, la maliciosa pregunta quedaba flotando en el aire y no degeneraba en un conflicto.

Liolia esperó medio minuto y avisó con cálido júbilo y una gran sonrisa en los labios:

—¡Hoy tenemos blinis para el desayuno!

Aquél era un golpe maestro contra el que Rorik no tenía armas. Habituado a someterse a su madre, le resultaba difícil atacarla. Montar una escena, cuando

ella no ayudaba en lo más mínimo, era más difícil aún. Se dejó lavar y conducir a la mesa. Incluso permitió que ella le diera la comida.

Los blinis estaban en el punto exacto que él prefería: generosamente untados de mantequilla y bañados en miel. Liolia los había encargado la víspera por mediación de Grisha. Siguiendo sus indicaciones, los trajeron del restaurante envueltos en toallas para que la mantequilla y la miel no se enfriaran entre la primera y la tercera planta y gotearan de los blinis cuando los sirvieran. El café también lo pidió muy caliente y fuerte, que era como le gustaba tomarlo a su hijo. Pero ahí cometió un error, porque, animado por la cafeína, Rorik sintió crecer su ardor guerrero.

—Respóndeme a esto, mamá: ¿por qué, al divorciarte, me dejaste con Papá? ¿Por qué no me llevaste contigo a San Petersburgo? No me creo que no hubieras podido convencer a los jueces, porque nadie tiene mayor poder de persuasión que tú. Deberías representar a Desdémona en el teatro.

Ayer se las habían arreglado con una rendija en las cortinas para que dejara pasar un hilillo de luz. Hoy Liolia las descorrió un poco, apenas media palma de la mano, para ir entrenando la vista de su hijo. La oscuridad no era ahora total, pues, sino que estaba permeada por los rayos de la luz matinal. Podía distinguir el semblante de Rorik en la semipenumbra: había envejecido más de lo que Liolia alcanzó a ver en el baño. Era un rostro más viejo y que mostraba una mayor indefensión. Los ojos bien abiertos y enmarcados por unas pestañas que siempre fueron motivo de admiración y orgullo de mamá miraban ahora sin ver. No les dolía la luz.

—Voy a continuar donde lo dejamos ayer—le informó ella abriendo el álbum.

Liolia leyó un rato, pronunciando cuidadosamente las palabras y echando de menos en secreto la indolencia que él mostraba el día anterior. Ya no tenía fuerzas para declamar o cantar, pero seguía confiando en la fuerza de la palabra pronunciada en voz alta. Quiso pensar que las palabras de elogio amansarían a su hijo. Pero no le funcionó: concluida la lectura de media docena de reseñas, Rorik volvió a la carga.

—A mí no me llevaste contigo a San Petersburgo, pero sí cargaste con tu dote. La vajilla, los muebles y hasta el piano de cola. Sabías que me gustaba la música y que quería aprender a tocar. Pero te lo llevaste todo. Dime una cosa, mamá, ¿esa caja de madera con teclas valía más que yo?

Rorik nunca había disparado contra ella con fuego tan pesado.

Liolia continuó leyendo. Una hora más. Y otra, y otra más. Eran muchos recortes, porque a la prensa le encantaba publicar artículos sobre Eisenstein, de modo que no había motivos para temer que el álbum se terminara pronto. ¿La escuchaba Rorik? Liolia lo miraba en los breves recesos entre artículos y estaba dispuesta a jurar que sí que escuchaba y hasta que lo hacía con mucha atención. ¿O se estaba preparando para la próxima andanada de reproches?

—¿Y por qué engañabas a Papá, eh, mamá? ¿No te alcanzaba el amor? Porque yo a ti te amaba como un loco, ¿sabes?

Liolia sintió que su voz estaba a un tris de quebrarse. Hizo una pausa. Ahí seguro que Rorik sintió que había conseguido provocarla, aunque fuera por medio de ese quiebre de la voz. Se apresuró a afianzar esa mínima ventaja:

—Y Papá te amaba: ¡te adoraba!… Aunque en ese punto te entiendo, ¿sabes? Yo tampoco habría elegido vivir con Papá si hubiera podido escoger… Era insoportable, ¿verdad que sí? Y tú, sabiendo eso, me dejaste con él.

Tenía en la punta de la lengua un «¡Basta ya!» cargado de furia, pero no podía dejarse arrastrar a la pelea.

—¡Mira qué epítetos más divinos, Rorik!—exclamó Liolia forzando la voz para liberarla del temblor que denunciaba su fragilidad—: «El Leonardo de la cinematografía». ¡Eres mi alegría! ¡Mi orgullo!

—Eso es todo lo que sabes hacer: gozar de la vida y enorgullecerte. Goce y superioridad es todo lo que buscas: en ti no hay ni compasión, ni agradecimiento, ni vergüenza, ni dolor. ¿Sabes que comprendo muy bien a Papá? Porque yo también te habría mandado a tomar viento si hubiera tenido la desgracia de haberme casado contigo.

Las lágrimas brotaron de golpe, y Liolia apenas alcanzó a taparse la boca con la palma de la mano para sofocar un gemido. Los sollozos que pugnaban por brotar de su pecho la hacían temblar por dentro. Apretaba con fuerza la garganta buscando contener el llanto, pero su respiración quedó presa del ritmo de los espasmos.

No podía permitir que su hijo la escuchara llorar. Se levantó haciendo ruido con el vestido y se encaminó al cuarto de baño para refrescarse y lavarse los ojos con agua helada. También bebió agua del grifo, como una plebeya.

Miró largo rato en el espejo los párpados enrojecidos y las manchas de color rosa que habían aparecido en la cara y el cuello provocadas por el llanto. Qué dichosas son las mujeres a las que les embellecen las lágrimas. A Liolia la

afeaban, y mucho. En todo caso, había hombres a los que la pérdida de la belleza los excitaba, como le sucedía a su difunto marido.

Tenía tantas ganas de llorar y gritar con todas sus fuerzas, sin freno. ¡Menuda era ella cuando se soltaba a llorar! Podría derramar entonces sobre su hijo todos los sentimientos que bullían en su interior, escaldarlo, ensordecerlo, cubrirlo de acusaciones, ahogarlo en veneno. Pero no, no y no. Eso no lo podía hacer, porque ella era madre, y su destino era mostrar una paciencia infinita. Pesada es la cruz que carga una madre, y no se libra de ella.

Liolia volvió bastante calmada a donde la esperaba su hijo y abrió el álbum nuevamente.

—Tienes una habitación lujosísima, querido—le dijo con voz muy serena, sin la menor sombra del temblor de antes—. ¡Tienes unos espejos increíbles en el cuarto de baño! Dignos de un palacio real. Por lo que veo, tus jefes te valoran mucho.

—Me cago en los espejos, mamá: ¿es que te has olvidado de que estoy ciego? Es probable que no recupere la vista jamás. La ceguera me ha robado la profesión, pero, sorprendentemente, me ha dotado de un gran valor. Como no te veo, ahora puedo decirte a la cara todo lo que he ido acumulando estos treinta años. Porque pronto cumpliré los treinta, mamá, y todavía no me he decidido ni una sola vez a decirte todo lo que creo de ti. Te lo diré ahora. Eres una pésima madre, mamá. Nunca he visto una peor.

Cada frase la golpeaba como un puñetazo en el estómago. Esos golpes la dejaban sin aire. Pensó por un instante que sería ella la que se quedaría ciega ahora, ya fuera por el dolor o por la catarata de lágrimas que amenazaba con brotar de sus ojos.

—Y, además, eres muy mala persona. Eres mentirosa y deshonesta. Siempre llevas una máscara, hasta cuando duermes. Ahora sólo puedo escucharte, pero me basta oír tu voz para saber la máscara que llevas en cada momento. Me gustaría quitártela, mamá, arrancártela, pero temo que acabe llevándome también la piel.

A Liolia la ahogaban las lágrimas. Se tapaba la boca con las manos; los sollozos la mecían hacia delante y hacia atrás. Las lágrimas caían copiosamente de sus ojos, se colaban entre sus dedos y caían sobre las páginas del álbum. Tuvo que abandonar la lectura para no mojar los recortes.

En eso, para su suerte, llamaron a la puerta: habían traído la comida. El camarero le pasó la bandeja cubierta por una tapa de forma abombada y efecto

de espejo. El rostro de Liolia la miró desde la tapa, deformada por la curvatura y roja de tanto llorar.

No habría podido recordar qué les sirvieron, si pescado o carne. Sólo recordaba que cortaba la comida en trozos que colocaba entre las mandíbulas de su hijo. Rorik masticaba con apetito, pero se las arreglaba para continuar con los reproches en las pausas entre bocado y bocado. Liolia cortaba trozos cada vez más agrandes en la esperanza de que así su hijo se callara, pero él masticaba con mayor fuerza, con más furia.

—Es una pena que Papá no viva para ver que estoy inválido. También le habría contado lo que pienso de él. Tú y papá sois tal para cual: dos botas de un mismo par, como suele decirse. Y es terrible que yo haya heredado lo peor de cada uno de vosotros. De él, la manía de llevarlo todo hasta el final. Cualquier cosa que empiece, tengo que llevarla hasta el límite: sencillamente, no sé parar. Y de ti heredé la hipocresía. Y no una cualquiera, sino una hipocresía colosal, infernal.

Ella no paraba de repetirse que su hijo estaba enfermo y que en apenas un par de días volvería a ser el Rorik dulce y cariñoso de antes, el atento caballero, el consuelo de mamá, el chico respetuoso y alegre, cuya sonrisa la calentaba más que la música más maravillosa. Y que las terribles palabras pronunciadas en plena crisis caerían en el olvido, sepultadas en el tiempo: ella se encargaría de que así fuera. Y Rorik también ayudaría, porque era muy bueno cuando se trataba de olvidar las cosas malas.

—No soy un simple hipócrita, mamá. Soy un astuto zorro, soy el rey de los embusteros, el más jesuita de todos los jesuitas. Y no tengo una docena de máscaras como tú: tengo más de un centenar. Si se me despoja de una máscara, hay otra detrás, y otra detrás de ésta, y detrás aún otra más, y así hasta el infinito. En el lugar donde los otros tienen el alma, yo tengo una máquina que fabrica máscaras. Si mi interlocutor me aburre, no me molesto en preguntarme qué máscara ponerme, sino que cojo la primera que tengo a mano. Y si me resulta interesante, entonces me preocupo por ponerme una adecuada. Tú no eres capaz de actuar así, porque tu inventario de máscaras es bastante pobre.

En ese mismo momento, Liolia podía haberse levantado y abandonado la habitación. Podría haberse marchado a toda velocidad a la estación y tomado el primer tren que la llevara a casa, a Leningrado. Pero se había propuesto esperar a que Rorik recuperara la visión: mirarle entonces a los ojos y ver de nuevo en ellos a su hijo adorado y no a aquel monstruo que le hablaba ahora.

—¿Nunca te has preguntado si hay, en ti y en mí, algo más que máscaras? En el mismo centro de nosotros, digo. ¿Eh? ¿Y si todo está vacío ahí, mamá? ¿Acaso no te da miedo pensarlo? ¡A mí me aterra! Y mucho.

Pero Liolia ya no lo escuchaba. Con el rostro mojado y caliente escondido entre las manos, corrió al cuarto de baño y se dejó llevar: una hora entera, o acaso más, permaneció allí llorando a mares, sentada en el borde de la bañera y despreocupada ya de si su hijo escuchaba o no el torrente de sollozos, que tal vez ahogara el sonido del agua cayendo por el grifo abierto. Es probable que esa noche vertiera al acueducto un río entero o un lago de pequeñas proporciones.

A juzgar por los pasos que se oían tras la puerta, parecía que Rorik caminara por la habitación con gran ímpetu. Parecía que habían traído ya la cena, porque olía a comida caliente. Parecía que ya era de noche.

Cuando Liolia dejó el cuarto de baño y volvió a la habitación, el silencio era total. Ningún sonido llegaba de la calle. Rorik tampoco emitía ninguno. Dormía como de costumbre: despatarrado y ocupando toda la cama.

Liolia recogió del suelo una almohada caída y se tumbó en el pequeño sofá que llevaba junto a la ventana desde la noche anterior. No creía que fuera a dormirse, pero tardó apenas un par de minutos en cerrar los párpados y rendirse al sueño…

La despertó el brillo de la luz que la golpeó en los ojos. Las cortinas habían sido descorridas a todo lo ancho y el sol llenaba la habitación hasta el más recóndito de los rincones. Por primera vez en los tres días que llevaba allí, Liolia pudo examinar la habitación a su antojo. La sorprendió su amplitud y el lujo con el que estaba amueblada. Cuando avanzaba a tientas en la oscuridad, los muebles se interponían en su camino, como si se hubieran conjurado para hacerla tropezar. Ahora veía a las claras que espacio había allí de sobra, como para bailar un vals. Se miró en los espejos de la puerta del armario, pero apartó la vista enseguida: las pasiones de la víspera le habían estropeado el semblante hasta parecer indecente.

A Rorik no se lo veía por ningún lado. Se advertía, no obstante, una nota de color blanco sobre la mesa. Resultaba evidente que esperaba por Liolia.

Tomó el papel en la mano y reconoció la letra de su hijo. Tuvo que leerlo tres veces para comprender cabalmente lo que ponía.

Peludita mía:

Ha sido muy amable de tu parte que vinieras a verme. Es una pena que hayas decidido marchar ya hoy, antes de que yo pueda salir de mi encierro con el montaje.

He enviado a Grisha a la estación. Espéralo en el hotel: vendrá con los billetes comprados, te acompañará a la estación y te dejará en el tren.

Te quiere tu hijo

SERGUII

Eisen se pasó todo el resto del otoño en la sala de montaje. Con la cabeza fría y sin mostrar ningún síntoma patológico, se dedicó a contar, cortar y pegar las escenas escrupulosamente. A veces le parecía que era una abeja que construía en solitario un castillo de cera.

El material filmado era enorme: casi cincuenta mil metros de película. Tan sólo ver el material bruto les llevó tres días enteros. Eisen lo miraba y se asombraba de la enorme verosimilitud que tenía la imitación que habían filmado cuando era proyectada en la pantalla. La demolición del monumento a Alejandro III resultaba indistinguible de la crónica del suceso (desde luego, lo que se demolió delante de la cámara no fue la escultura original, fundida hacía tiempo, sino una réplica en papel maché). Lo mismo sucedía con las escenas en las que aparecía la División Salvaje (cuando se filmó, Leningrado se quedó sin limpiabotas: todos fueron puestos a disposición del director). Y con la toma del Palacio de Invierno. Las escenas de Lenin eran sencillamente portentosas. Y no por la actuación de Nikandrov en los primeros planos, pues en ellos todavía había un elemento grotesco, sino por la exaltación del pueblo en los planos generales: ¡con cuánto fervor aplaudían, con cuánto júbilo gritaban!

Extraer de aquellos kilómetros de película los centímetros más afortunados y pegarlos para conseguir un relato coherente no iba a ser una tarea difícil. Además, sería una labor agradecida: los espectadores se creerían el relato. Lo que no iba a ser era interesante.

Eisen quería otra cosa; quería mucho más. No sólo quería representar una trama histórica en términos cercanos a la verdad. No sólo llenar esa historia de emociones con el propósito de despertar y reforzar los sentimientos de clase de los espectadores. A la vez y por encima de todo eso—lo primero y lo segundo lo había conseguido con creces en sus anteriores películas—, quería sentar las pautas del camino que debía recorrer el lenguaje del cine.

Ahí estaba, sí, la respuesta a la principal pregunta que se había estado haciendo esos últimos meses, el resultado de sus tormentos y reflexiones: el cine es un lenguaje. Un lenguaje tan preciso como el alemán. Tan sensorial como el ruso. Tan abarcador como el inglés. Pero, a diferencia de ellos, era un lenguaje planetario, universal. El lenguaje cinematográfico le hablará directamente a la conciencia del espectador, superando a las lenguas maternas. O, mejor dicho, es el director quien les hablará por medio de recursos, planos, la puesta en escena, el contenido de los planos y sus combinaciones.

Un lenguaje que no requiere traducción ni conoce fronteras geográficas o sociales, ni límites impuestos por la religión o la psicología. Un lenguaje comprensible para los burgueses en Europa y los esquimales del norte, los pastores del Turquestán y los pobres de las favelas de Río, los cuáqueros de Australia y los curas del Vaticano. Un lenguaje único como no se había visto otro en la Tierra.

Ese lenguaje sustituirá la efervescencia de las emociones por la pureza y la magnificencia de la lógica. Transformará el sentido para expresarlo en un nuevo plano visual, y cientos, miles de espectadores (¡no salas de cine, sino estadios enteros!) se estremecerán alcanzando esa comprensión instantánea y sincronizada. Y así una vez y otra, ¡y otra más! Y se entregarán a un proceso de catarsis, captando la idea del director, sin necesidad de pronunciar ni escribir una sola palabra en la pantalla. Y eso ocurrirá en diferentes países, cuyos nacionales son incapaces de entenderse entre ellos, pero todos podrán comprender el lenguaje en el que les habla el director de la película.

El montaje será la gramática de esa nueva lengua: su fundamento, su pegamento, su hormigón. No será un montaje de atracciones, como el que nació en la pista de los circos para entretener a una multitud que chupaba conos de helados, sino un montaje de ideas puras, un proceso intelectual. ¡Abajo los espectáculos de atracciones y las emociones vulgares! ¡Qué vivan las buenas ideas, y las más profundas! El cine no sólo se va a dedicar a contar historietas pequeñoburguesas y a repetir viejos hechos históricos. ¡El cine se va a dedicar a P-E-N-S-A-R!

El lenguaje cinematográfico abrirá horizontes inconmensurables. Por ejemplo, se adaptarán las obras más complejas de la literatura y el pensamiento filosófico y científico: *El capital*, de Marx, el *Ulises*, de Joyce, o el psicoanálisis de Freud. (Eisen se proponía comenzar por el primero, por ser el más

importante desde un punto de vista político; continuar por el segundo, por su relevancia en el plano cultural, y, por último, ocuparse del tercero, ya por un interés personal). Las universidades enseñarían el lenguaje cinematográfico y lo harían en lenguaje cinematográfico. Se celebrarían simposios mundiales con ponencias en forma de películas: en ellos participarían pioneros del cine de las principales potencias. Se les concederían grados científicos a los directores…

Daba igual que el abecedario de esa novísima lengua todavía no estuviera inventado, daba igual que Eisen se estuviera dejando llevar por una intuición, por la poderosa llamada de la curiosidad: él sabía que ese impulso no era en vano. Porque era ahí arriba, en las cumbres del pensamiento abstracto habitadas por la filosofía y la ciencia y a las que rara vez consigue llegar la literatura, donde la cinematografía tenía su lugar. Una cinematografía que pronto se convertiría en la principal de las artes en la Tierra. Y transformaría el planeta como ninguna otra arte lo había hecho hasta su aparición. (Esa idea también se podía formular de otra manera: era él, Eisen, quien iba a producir esa transformación).

¿Acaso era posible transmitir ideas por medio de planos separados sin pronunciar una sola palabra? Bueno, eso era precisamente lo que él conseguía en la mesa de montaje.

Tomaba un episodio histórico, ya fuera la Protesta de Julio o las jornadas que pasó Kerenski en el Palacio de Invierno, y elaboraba una idea por encima de la superficie de los hechos. Una secuencia de imágenes de dioses, desde el Salvador renacentista hasta los burdos iconos paganos, estaba destinada a revelar la esencia de la religión y desenmascararla. Las interminables hileras de piezas de vajilla en el Palacio de Invierno—copas, cubiertos, mantequilleras, fruteros, salseras—debían denunciar el materialismo burgués y la esterilidad de la acumulación de la familia del zar y todas las elites pudientes en su conjunto. Los relojes desincronizados con los nombres de las distintas capitales europeas se pensaron para insinuar la distancia de cada una de ellas con la victoria de la revolución mundial… *Octubre*, la película, crecía no tanto en la extensión del metraje como en la cantidad de acontecimientos e ideas que entraban en ella.

«¡Los espectadores van a tener que estrujarse las meninges!», se decía entusiasmado Eisen. Tendrá que olvidarse de pelar pipas delante de la pantalla y hacer trabajar la mollera mucho más que cuando la ponían a leer novelitas.

La película habría que verla dos y tres veces, y acaso cinco, para desentrañar todos los enigmas y comprender todas las tesis que planteaba.

Pidió permiso al TSiK, el Comité Ejecutivo Central, para tomarse más tiempo en el montaje y editar la película en dos partes en lugar de en una sola, como se había previsto. Le dijeron que no: la película tenía que estar lista para celebrar el aniversario.

Pidió más dinero para rodajes adicionales que ayudaran a expresar algunas ideas de manera más cabal. Recibió otra negativa: la película tenía que estar estrenada en las salas de cine cuando se celebrara el aniversario.

Quiso escribir una carta de protesta a Stalin y pedirle audiencia, pero luego decidió que no debía perder más tiempo: la película tenía que—¡debía!—estar estrenada cuando se celebrara el aniversario.

El 7 de noviembre de 1927, la versión definitiva de *Octubre* había salido de la mesa de montaje, guardada en bobinas, y esperaba al mensajero que la depositaría en el Teatro Bolshói. También lo esperaba Eisen, que se había afeitado para el estreno la barba rala que le había crecido aquellos meses y vestía su mejor traje y llevaba pajarita (quiso comprarse en el GUM, los grandes almacenes del Estado, un elegante traje de tres piezas, como los que gastaba Fritz Lang, pero la copia que le ofrecieron resultó bastante más modesta).

No obstante, en lugar del mensajero, llegó un funcionario del Comisariado de Educación, el Narkompros, y no un don nadie, sino uno de esos que llevaban altos gorros de piel de castor y se desplazaban en coche oficial. El hombre estaba pálido como una hoja de papel.

—¿Aparece Trotski en la película?—preguntó sin preámbulos.

—Aparece, como aparecen Lenin, Kerenski, el Palacio de Invierno y la ciudad de Petrogrado en el año 17—respondió Eisen, que ya había comprendido de qué iba aquello y sintió un escalofrío—. El guion fue aprobado por la Dirección Principal de Repertorios.

El líder de la oposición de izquierdas llevaba algún tiempo en minoría y, más aún, caído en desgracia. Había perdido sus antiguos cargos y ahora se rodeaba de otras personas a las que, como a él mismo, la fortuna les había sido esquiva. Expulsado del politburó y machacado por la prensa, Trotski todavía conservaba el carné del partido. Muchos ciudadanos soviéticos lo seguían considerando un símbolo de la Revolución. Ninguna de las instancias que

encargaron la película puso en duda su presencia en *Octubre*, aunque sí se la rebajó sustancialmente en el guion a tenor de la situación política (no era la primera vez que Eisen tenía que recortar al León, de manera que cumplió con el encargo sin inmutarse).

—Hay que sacar a Trotski—ordenó el de la cara pálida—. Hay que sacarlo todo, hasta la última filmina.

—Camarada, la historia no es una tarta a la que se le pueden quitar en un segundo todas las rositas de merengue.

—Pues usted inténtelo—le dijo el funcionario, y se marchó.

En tales condiciones, la película no podía llegar a los espectadores, de modo que el estreno fue pospuesto. En el Bolshói se proyectaron otras películas. Concretamente, filmes de Pudovkin y Barnet.

Eisen conocería más adelante el motivo de aquellos cortes radicales. Ese mismo día—el del décimo aniversario de la Revolución y las múltiples manifestaciones populares en su honor—la oposición dio un paso tan desesperado como suicida: sacó a sus seguidores a la calle para una marcha alternativa con pancartas igualmente alternativas. Los manifestantes fueron recibidos con piedras y leña que les arrojaron sus adversarios; sólo a duras penas escaparon con vida. Eso sí, políticamente ya estaban muertos: todos fueron expulsados de las filas del partido, de la capital e incluso del país; algunos fueron fusilados y otros se descerrajaron un tiro en la frente antes de que los fueran a arrestar. En cuanto a Trotski, desde ese día se convirtió en un cadáver político que tenía que ser eliminado completamente de la historia. A Eisenstein le tocó practicar la primera de esas amputaciones.

¿Qué significaba recortar, en una película sobre la Revolución, a uno de sus dos principales líderes? Aun cuando no se trataba del más importante de los dos y su presencia ya había sido reducida considerablemente, no era poca cosa. Era como eliminar una pared de carga de un edificio que ya había sido construido y alicatado. A Eisen no le preocupaba la verdad histórica (a fin de cuentas, la historia es sólo la plastilina con la que trabaja el artista), sino la arquitectura de la película. Las frases del montaje estaban medidas segundo a segundo, los planos habían sido calculados tanto por su duración como por la dinámica y la densidad de las ideas. Invisible para el espectador, la composición total del filme había alcanzado un complejo equilibrio que a Eisenstein le

parecía el único posible. Y ahora tenía que arrancar de esa preciosa filigrana un buen trozo. Y a hachazos.

Derrumbado en el pequeño sofá de la sala de montaje, el director lloró a mares con la cara hundida en la vieja almohada que olía a polvo y humo. Después, durmió unas horas y al despertar lloró de nuevo. Esa secuencia se prolongó durante horas.

Lamentó que su ceguera hubiera sido algo temporal y la hubiera superado tan pronto. Lamentó que Trotski no hubiera esperado un añito o dos para montar su numerito final. Lamentó haberse enfadado con su madre y no poder escribirle ahora una larga carta contándole, en son de queja, todos los detalles. Y lamentó haber elegido dedicarse al cine, la más dependiente de todas las artes.

Se hizo cientos de promesas, cada una de ellas contradiciendo la anterior: dejar el cine para siempre; marchar a trabajar en el extranjero, aunque fuera al puñetero Berlín; conseguir al fin una audiencia personal con Stalin para que, en adelante, todos los guiones se los aprobara él; convertirse en ayudante de iluminación o encargado de espejos; dedicarse a la literatura; quitarse la vida en cuanto se estrenara *Octubre*.

Revisó su criatura una y otra vez tal como la había creado, sin cortes.

Después, se comió tres tabletas de chocolate para calmar los nervios y se puso manos a la obra con la amputación.

Y el 23 de enero, el mismo día en el que Eisenstein cumplía treinta años, entregó al Gobierno y al Comité Central del partido la película sobre el décimo aniversario de la Revolución. El filme superó la censura y recibió autorización para llegar a las salas de cine, y a muchas de golpe: por todo el país soviético cien pantallas lo estrenaron de forma simultánea.

Como compensación por sus tormentos, Eisen escribió inmediatamente un artículo sobre la ligereza con la que cortaba y montaba las imágenes que rodaba: toda vez que el montaje le ofrecía una enorme cantidad de interpretaciones del metraje, la maestría de un director de cine consistía en saber detectar esas múltiples combinaciones y ofrecerlas al público.

La idea del artículo-farsa resultó eficaz y hasta curativa: cuando comenzó a escribirlo, le pareció un sacrilegio; cuando lo acabó, supo encontrar en lo escrito un ápice de razón.

Como era tradición, Eisen fue al cine Judozhestvenni a observar al público. El cartel que anunciaba la película prometía un filme trepidante sobre la Revolución. El reclamo funcionó, porque la sala estaba llena a reventar. En esta ocasión, Eisen no se escondió detrás de las columnas, sino que se acomodó en una butaca, entre la gente.

—¿Ya ha visto la película?—le preguntó al hombre que tenía al lado, percatándose con placer del origen obrero de éste y de la insobornable alegría con la que esperaba el inicio de la proyección.

—No, es la primera vez que vengo.

—¿Y por qué ha venido?

—Es que soy un gran admirador del director éste, de…—el tipo se trabó en ese punto y frunció el ceño rebuscando en su memoria—Eisenspis…

—¿Ha visto sus demás películas?

—¡Desde luego que sí! *La huelga* la vi siete veces. Y el *Potemkin*, doce. ¡Un pedazo de película ésa!

—¿Qué es lo que tanto le gusta de ese director?

El tipo sonrió con picardía y le hizo ademán de que se acercara. Eisen lo hizo, encantado.

—Después de ver estas películas, a uno le dan unas ganas tremendas de echar un polvo—le susurró al oído con un aliento que olía a gachas y ajos—. De echar un polvo a lo loco, en plan fiera. Es como si no fuera yo, sino otro, un canalla feroz, el que estuviera encaramado encima de mi mujer. Salgo del cine y me voy a casa corriendo. Y tendría que ver cómo goza ella…

Y le guiñó un ojo como diciéndole: ¡tú hazme caso, que esto va en serio!

Eisen se echó a reír. Primero rio por lo bajo y cubriéndose la boca con la mano, pero después, sin poder controlarse, soltó una carcajada en su habitual falsete. El otro se le unió con una risa baja, pero salpicada de gritos profundos.

Al final, los dos se habían soltado, incapaces de contenerse, animándose uno al otro, apretándose las manos, y sollozando por el dolor que la risa les producía en la barriga. Y así continuaron hasta que se apagaron las luces y los mandaron callar—«¡Psst, psst!»—desde todos los confines del patio de butacas: ésta es una película seria, camaradas, no molestéis al público.

La crítica se cebó con *Octubre*: la tiró por tierra. De su director se esperaba un segundo *Potemkin* y no ocultaron su decepción al no recibirlo. Se lo reprocharon todo. Por el retraso con que llegó a las pantallas de cine, la llamaron «un despertador que suena una hora tarde y cuesta un millón más caro». Del montaje, que resultó en una carnicería visual, escribieron que era «una cosa fisiológicamente insoportable». La criticaron por lo terrenal del enfoque y la carencia de «un sueño» que comunicar al espectador (este último reproche lo lanzó nada más y nada menos que Meyer, lo que lo hizo triplemente doloroso).

La actuación de Nikandrov atrajo la furia crítica de muchos. Romm se quejó de «la pobreza espiritual de su rostro y, especialmente, de los ojos», mientras que Maiakovski prometió arrojar huevos podridos a la pantalla en la que viera asomar al falso Lenin. (Eisen pensó responder a esa última invectiva con un artículo que despertara una polémica y hasta tenía un título provocador para él —«Los huevos podridos de Maiakovski»—, pero no pasó de ahí). En Nikandrov no se veía la imagen luminosa de un líder, sino una máscara barata de confección vulgar.

Las principales críticas, no obstante, iban dirigidas contra la falta de veracidad histórica de la película. El tono documental era bueno en sí mismo, pero al aparecer tan mezclado con escenas de ficción y al estar sometido a los experimentos de montaje del director (interminables planos de vajillas, dioses, ídolos, idolillos y demás enseres de la vida palaciega) generaba la impresión de «una falsificación grotesca» y, a veces, hasta movía a la risa. Esfir Shub, gran defensora de la verdad, no se mordió la lengua a pesar de su amistad de tantos años con el autor: «Esta película nos pide a gritos que filmemos los acontecimientos, los hechos y a las personas que están vivas de veras, y no a actores que simulan estarlo». Brik se mofó abiertamente del «genio» de Eisenstein diciendo que su película era «una falsedad histórica de lo más vulgar».

Nadie pareció reparar en el esfuerzo por crear un lenguaje cinematográfico: simplemente, no lo vieron. Lo que Eisen llamaba «montaje intelectual» otros prefirieron darle nombres mucho más banales: vieron en él una carencia del sentido de la proporción y «una concesión a los gustos burgueses». «Eisenstein se perdió en las decenas de miles de habitaciones del Palacio de Invierno»,

recriminó Shklovski, y añadió con desdén que los planos con los enseres del palacio parecían un intento de inventarse un barroco soviético.

Eisen se sintió profundamente herido. Se justificaba escribiendo artículos superingeniosos en defensa de la película y proclamando—¡qué arrestos tenía!—su desprecio por la verdad histórica. Sin embargo, sus truquitos teóricos no ayudaron demasiado. «¡Cuánto me gustaría tener un fracaso tan cojonudo!», declaró Pudovkin, y con ello resumió toda la discusión que había al respecto en Rusia. El estigma del fracaso se posó sobre la película; pocos recordaban ya la fuerza tremenda que tenía.

La historia no tolera el desprecio a sus documentos. O, mejor dicho, el desprecio por ella. Quería ser mostrada a los espectadores de manera clara y con mucha intensidad. Emocional, como en las anteriores películas de Eisenstein, y no que se la tomara por un polígono para experimentos vanguardistas. Reclamaba sus derechos al director sobre todas sus obras, las pasadas y las futuras: estaba claro que por muchas películas que Eisen filmara, todas iban a ser comparadas con *El acorazado Potemkin*.

Cualquier episodio trágico que creara iba a ser comparado con la masacre en las escaleras de Odesa y pobre de él si la intensidad del dolor se quedaba por debajo de la de aquélla. Cualquier plano lírico que filmara sería comparado con la suite de nieblas y pobre de él si la belleza que ofrecía se mostraba insuficiente. Cualquiera que fuera la época de la que se ocupara, lo mismo los tiempos antiguos que actuales, de sus películas se esperaría la intensidad eléctrica con la que había cargado el *Potemkin*, y ni un amperio menos.

Pobre de Eisenstein si traicionaba a la historia: el pacto que una vez selló con ella no admitía renuncias.

Octubre fue estrenada en Alemania poco después. También la prensa alemana la machacó con saña. La crítica fue feroz y las acusaciones (¡vaya sorpresa!), las mismas: la falsificación de la historia. Pero las razones, no obstante, eran completamente distintas. «Esta película […] no nos interesa, porque ha sido creada por la experta mano de un funcionario del aparato de propaganda», denunció el *Berliner Tageblatt*. Al siempre mordaz *Film-Kurier* lo horrorizó «el nivel de la tendenciosa falsedad que hay en esta película». La falsedad se refería, desde luego, a la eliminación de Trotski, así como a la imagen especialmente zafia que se ofrecía de la burguesía y del resto de enemigos de clase. Lo mismo en la prensa de derechas que en la

socialdemócrata y la propia del sector cinematográfico—*Berliner Westen*, *Der Film*, *Neue Preussische Kreuzzeitung*, *Deutsche Allgemeine*—: la película fue repudiada unánimemente, con total independencia de que los reseñistas pertenecieran a bandos políticos distintos.

A raíz del linchamiento mediático, la revista soviética especializada *Kinó* ('El cine') publicó una reseña que glosaba con orgullo los ataques que la película recibió en la prensa occidental. El autor interpretaba los insultos como si fueran halagos, y saboreaba las acusaciones más despiadadas: esto era lo normal en piezas de ese tipo, donde los reproches de los periodistas extranjeros eran recibidos como aprobaciones de la calidad. Probablemente, esa ingeniosa transmutación de la crítica en alabanza fue el artículo más halagüeño que se escribió sobre *Octubre* en todo el tiempo que se prolongó la polémica sobre la película. El texto llegó a la redacción con el provocador título de «Un funcionario del Estado para la falsificación de la historia», pero el redactor jefe se cuidó de cambiarlo por otro menos problemático. Lo firmaba un tal O. Rick, que a veces firmaba también con un seudónimo algo distinto: R. O'Rick. En todo caso, solía escribir sobre las películas de Serguéi Eisenstein.

El día que el número de la revista con ese artículo salió a la venta, Eisenstein ya había abandonado la capital. Tras el fracaso de su película en la Unión Soviética y en el extranjero, se sumió en una depresión tan negra que Sovkinó lo envió de urgencia a un sanatorio en Gagry, donde debía recuperar la salud mental perdida.

¡¿Quién fue el torturador al que se le ocurrió poner una sala de cine en Gagry?! ¿Qué necesidad tuvieron de colocar una docena de sillas en aquella salita minúscula, cubrir las ventanas con cortinas, montar un proyector en una vieja mesa bufet y llamarle a aquel improvisado local «electro-cine»? ¿A qué venía proyectar filmes allí dos veces al día—antes y después de comer—, películas desgastadas por el uso, que habrían sido dadas de baja de inventarios en Tiflis, Novorossiisk o quién sabía dónde?

Eisen maldecía al anónimo entusiasta. Y cada mañana, después de tragar el copioso desayuno, cuyo sabor apenas percibía, iba a dar con sus huesos al maldito lugar. A Grisha—a quien le había sido encomendado acompañarlo como si fuera una de aquellas carabinas españolas—le mentía diciéndole que se

marchaba a dar un paseo. Se mentía también a sí mismo diciéndose que iba por última vez y que luego dejaría esa actitud masoquista. Mentía a sus amigos en las cartas, asegurándoles que se estaba tomando un descanso del cine. En realidad, lo que hacía era dar unos pasos por la alameda principal para que se creyeran que paseaba, se perdía por un sendero lateral y, avanzando a la sombra de los cipreses y las palmeras, corría a ver la primera sesión del día. En ésta, dada la hora, solía haber menos espectadores, de modo que a Eisen no le resultaba tan doloroso observar a quienes veían filmes que no eran los suyos.

Pasaban películas de distintos directores: de sus eternos competidores Pudovkin y Kuleshov, y también de su nuevo, ¡novísimo!, y prometedor competidor Dovzhenko. Películas de Serguéi Eisenstein no proyectaron ni una.

En una ocasión trajeron una película ya no de un competidor, sino de un enemigo declarado, un rival de toda la vida que se había incluso permitido acusarlo de plagio: Dziga Vértov. Eisen tardó unos instantes en darse cuenta de que se trataba de la película sobre la exportación de pieles que él mismo se había negado a filmar unos años atrás. Aquel proyecto era un encargo de Gostorg, la Cámara de Comercio Estatal, y prometía unos honorarios considerables, pero el aniversario de la Revolución ya asomaba y Eisen prefirió el encargo político al encargo comercial. Hizo un buen cálculo, porque de ahí salió *El acorazado Potemkin*. Mientras, Dziga se ocupó de la película sobre las pieles. Y ahora el fruto de su esfuerzo, tras pasearse por las salas de cine de las grandes ciudades soviéticas, llegaba al teatrillo marginal de aquel distante balneario. Más que la película en sí, llegaba el más severo de sus críticos y lo hacía, encima, en la hora más triste de su vida. Eisen repasó todas las ofensas que Dziga le había infligido. No tuvo que esforzarse mucho, porque su memoria le mostró enseguida todas y cada una de las reseñas ofensivas, los ataques y los sermones, y compró la entrada.

¿Para qué necesitaba ver una película de su adversario y, de ese modo, reabrir una herida en el alma? ¿Para qué ayudarle a engordar la taquilla? Pues para comprobar con sus propios ojos el inmenso abismo que había entre el autor de «la mejor película de la Tierra» (¡ese título sí que nadie se lo iba a quitar al *Potemkin*!) y un simple fabricante de peliculitas de propaganda. ¡Una razón más que suficiente!

En la sala apenas había espectadores. Aparte de Eisen, apareció por allí una pareja de cierta edad y con toda la apariencia de ser campesinos premiados por

su trabajo con unos días de vacaciones en un balneario del sur. También se asomó un gato lugareño. Un público más que digno, ¿no? Eisen se acomodó en la última fila y se preparó para la demolición crítica a la que sometería el material.

No había mejor terapia que ésa para sus males. Desde luego, sería mejor que tragar el agua mineral con un sabor espantoso que le daban o tumbarse en el fango medicinal. Destrozar las películas ajenas, aunque lo hiciera para sus adentros. Sólo entonces su mente emergía del plasma de los tormentos que herían su espíritu y recuperaba su agudeza habitual: juzgaba sin piedad la imaginación ajena (siempre pobre), las vacilaciones del alma (por lo general, torpes), el ímpetu de sus ideas (con toda seguridad, escaso). Sólo entonces su mirada, nublada por las incontables lágrimas derramadas por la noche, volvía a enfocarse y hurgaba como un bisturí en cada plano, en cada corte, en cada esfuerzo en el montaje y alarde de la puesta en escena. Sólo entonces se encendía de nuevo. Y ese fuego que le ardía dentro era tanto más doloroso cuanto mejor era la película y mayor la cantidad de público que llenaba la sala.

Eisen solía mirar la película al tiempo que escrutaba los rostros de los espectadores fijándose en sus emociones. Pero ese día no apartó la vista de la pantalla en la hora y media que duró la proyección, porque la película lo atrapó con una fuerza extraordinaria. Tenía un título pretencioso: *La sexta parte del mundo*, y había sido rodada pretenciosamente: no parecía ser un anuncio de publicidad de pieles, sino de todo un país, un país soviético de ensueño que se extendía desde las cumbres del Cáucaso hasta los desiertos parajes del Ártico. El montaje era desmañado. Y le habían metido intertítulos, escritos por el propio Dziga, que eran un espanto. En algunos tramos estaba monstruosamente recargada. En otros, no se entendía nada. Y, sin embargo, resultaba una película fascinante.

La pantalla no mostraba otra cosa que una ensalada de escenas bonitas: ovejas dándose un baño de mar, pájaros volando sobre el hielo, manadas galopando por la estepa o un esquiador solitario atravesando un campo nevado que parecía infinito. El montaje no revelaba un particular virtuosismo. La película no contaba una historia que enamorara, carecía de un sentido profundo, de imágenes espectaculares o de alguna otra proeza técnica con la cámara. No poseía nada de eso, no. No obstante, era una película fascinante.

Algo latía en ella, tras las secuencias interminables de campos de trigo y rebaños de renos, en aquel variopinto mosaico de la vida en ciudades, aldeas kazajas y poblados indígenas, algo lleno de vida, algo punzante, que clavó a Eisen a la butaca y pegó sus ojos a la pantalla. ¿La poesía? Eso sin duda. ¿La dimensión documental y la verdad que emanaba de ella? Eso también. Intentó discernir si era más una cosa o la otra, hasta que se le encendió la bombilla con la aparición de una palabra que ardía de puro fuego: «sinceridad».

La poesía (por mala que fuera) multiplicada por la sinceridad (por ingenua que fuera) convertía la película en todo un imán. Dziga creía en cada uno de sus planos, en cada una de sus absurdas rimas. Su cámara miraba a cada mujer como si fuera un milagro: daba igual que fuera una secretaria con un barato sombrerito campana o una tejedora en el taller donde trabajaba. Su cámara se maravillaba mirando a los pescadores, los vendimiadores, los labriegos o los estibadores del puerto: daba igual que fueran jóvenes o canosos ancianos, que el gesto de sus rostros fuera noble o adusto, que en sus ojos aflorara el cansancio o los iluminara la inspiración. Su cámara no se cansaba de mirar el agua—lo mismo la del mar que la de un río—, la tierra—lo mismo la fértil que la pedregosa y reseca—, los cielos—lo mismo si eran resplandecientes que si estaban cubiertos de nubes—. Su cámara miraba encantada todo ese mundo nuevo y maravilloso que se extendía generosamente ante el artista permitiéndole que lo regalara después al espectador. La fe de Dziga iluminaba cada plano junto a la luz del sol y pegaba los episodios mejor que cualquier afán con el montaje. Aunque muda, la película sonaba a música, a la mejor sinfonía que Eisen hubiera escuchado jamás.

Cuando el proyector dejó de zumbar y el proyeccionista abrió las puertas de par en par invitando a abandonar la improvisada sala, los espectadores permanecieron aún unos instantes en sus butacas. Eisen dejó de mirar la pantalla apagada y, por primera vez desde que comenzó la película, reparó en la pareja que lo acompañaba. De nuevo sintió que no podía apartar la vista de lo que miraba.

El hombre besaba a la mujer. Con sus enormes manos, tan toscas que parecían mantener la forma del arado, sujetó la cabeza de su mujer, cubierta con un pañuelo, y pegó los labios a su frente. En aquel largo beso no había ni ardor juvenil, ni un ápice de deseo: sólo una ternura infinita. Y también una plena comunión, un completo aislamiento del mundo exterior. Y una promesa de amor: la de amarla hasta el último latido de su corazón.

Eisen se levantó apartando ruidosamente la butaca y salió a la calle. Se sentía completamente derrotado. La terapia no había servido de nada: no era capaz de hacer trizas la película que acababa de ver.

¿Cómo era posible que Dziga, tan inferior a él en el dominio de la técnica del oficio, estuviera mucho más cerca de alcanzar el secreto del arte?¿Sería debido a esa limitación del talento que se había diagnosticado a sí mismo desde niño?

El don que poseía Eisen—y de que tenía un don no dudaba en lo más mínimo—era de una naturaleza muy curiosa: contenía muchos elementos valiosos, pero carecía por completo de uno que era muy importante, a saber: el sentido de la belleza. No la capacidad de admirarse ante un cuadro de Monet o las líneas perfectas de la *Pietà* esculpida en mármol—es decir, de la belleza que ya habían fijado otros para la eternidad—, sino de ver la belleza al lado de uno, la belleza que vivía en el océano de la vida. La capacidad de conmoverse no sólo por la riqueza de un color o la delicadeza de una forma, sino por el encuentro con un alma pura, con la alegría de alguien. La capacidad de crear algo bello uno mismo: pronunciar una palabra bondadosa, hacer algo cargado de nobleza.

Eisen ocultaba ese defecto lo mejor que podía. Se las daba de experto en pintura (podía pasarse horas perorando acerca de Magnasco o de Goya), de amante de la poesía (citaba a Pushkin, a Shakespeare, a Goethe y a muchos otros). Todo lo que a él le resultaba inaccesible lo despreciaba en sus colegas calificándolo de «lirismo barato». Pero en su fuero interno, se sabía destrozado: la poesía, que era el refugio de la mayoría de los artistas, incluso de los mediocres, le resultaba inalcanzable al más famoso de los directores de cine soviéticos.

Toda la poesía que había en sus cuadros—Eisen la utilizaba poco y en pequeñas dosis—era obra de la cámara de Tissé. ¡Ése sí era un verdadero lírico! Con tal que lo dejaran, podía elevar un canto a cada objeto que se ponía delante de su objetivo, lo mismo la bota sucia de un marinero que un papel arrugado mecido por las olas del río Nivá. Eisen no le concedía esa libertad, pero se tropezaba a cada rato con esas imágenes prohibidas en el metraje bruto: la cámara de Tissé no podía aguantarse y a veces gozaba con la contemplación de los rayos del sol, de una cara bonita, de un paisaje vacío. La implacable mano de Eisen enviaba toda esa belleza a la basura: rara vez dejaba que alguna asomara en el montaje final.

Si huía de la lírica no era tanto porque la despreciara como por miedo a hacer el ridículo. No le gustaba mostrar los objetos de abajo arriba, con la boca abierta y babeando de admiración. Mejor al revés: de arriba abajo, con sarcasmo, burlonamente. De la lírica mejor que se ocuparan aquellos que no tenían nada serio que decir. Ese argumento convencía a todo el mundo. Menos al propio Eisen.

Él sí sabía que lo bello le resultaba, sencillamente, inalcanzable. Representar los vicios se le daba de maravilla: sus propios defectos le proporcionaban una gran habilidad para detectar los defectos en los demás, y las payasadas y la caricatura se convirtieron en una extensión natural de su temperamento. Pero lo bello, por desgracia para él, siguió resultándole inalcanzable.

Y lo sería, con certeza, hasta el fin de sus días. Eisen continuaría siendo el bufón cuya risa acaba convirtiéndose en llanto, mientras Arlequín no se convierta definitivamente en Pierrot y no se borren todos los colores de su cara pintada, excepto el blanco mortecino y el negro…

De vuelta en el sanatorio, Eisen se sentó ante la máquina de escribir y pasó un largo rato aporreando las teclas. Escribía otra carta a su corresponsal habitual: Esfir Shub. Lo hizo con tal soltura y salpicó el texto con tal cantidad de juegos de palabras y adjetivos picantes, deslizando bromas hirientes y hasta sardónicas, que Esfir, al leerla, no pudo aguantar las carcajadas. Y se alegró por su amigo: el sanatorio de Gagry le estaba sentando muy bien.

Tan sólo Grisha Aleksándrov, su «dueña», sabía que, mientras escribía esa carta, Eisen lloraba a moco tendido. Grisha estuvo de pie al otro lado de la puerta las tres horas que duró la redacción de la epístola, porque la habitación estaba cerrada por dentro. Escuchó cómo el repiqueteo del teclado se mezclaba con los sollozos y los gemidos desgarradores de su adorado maestro.

Grisha Aleksándrov era bondadoso como una mujer y tierno como un niño. Desde que era un chiquillo, su alma—más blanda que la cera; más dócil que el agua—amó a todo el que se cruzó en su camino. Y le creyó. Su ingenuidad era tan grande que a veces lo protegía de las adversidades mejor de lo que lo hubiera hecho un carácter fuerte, y su flexibilidad le permitía triunfar allí donde hombres de ánimo firme como una vara se habrían roto, como ramas expuestas a una helada.

Pero el rasgo más notable de su personalidad era una desbordante imaginación: a menudo, cuando conocía a alguien, se reinventaba por completo, adornando su biografía, colando en ella lo que anhelaba haber vivido: al hacerlo, confiaba en que sus interlocutores iban a ser tan crédulos como lo era él.

Desde niño trabajó en el teatro—¿en qué otro lugar se iba a meter un crío tan dado a dejar volar su imaginación?—, cuyo escenario le resultaba al pequeño Grisha cien veces más grato que la miserable vida que transcurría a su alrededor. Corría a hacer recados, hacía toda suerte de apaños, reparaba el atrezo. Por las noches, se escabullía bajo el techo decorado con estuco, en el balconcito desde el que alumbraban los proyectores, y se iba volando muy lejos de su Yekaterimburgo natal: se iba a Sevilla a carcajearse con el pícaro barbero, o a Nagasaki, donde sufría por una geisha, o al Leipzig medieval o a la Escocia donde las brujas gozaban de sus aquelarres… Nunca quería volver: en los Urales lo esperaban la sequía y las malas cosechas (las colas de gente famélica cruzando la Gran Piedra, los pordioseros que vendían a sus hijos a cambio de comida), las guerras (reclutaban a la gente en las calles sin atender a excusas, convertían toda la ciudad en un hospital de campaña), o el cólera y el tifus, que siempre venían de la mano.

Su padre era dueño de una posada y de un buen restaurante (los había heredado de su abuelo, que los heredó, a su vez, de su propio abuelo), pero a Grisha las cosas de su familia lo traían sin cuidado. Si hablaba con un desconocido, se inventaba un padre nuevo en medio de la conversación: a menudo, decía ser hijo del bailarín Nijinski; en algunas ocasiones, se decía vástago de un barón estadounidense que había parado en la ciudad de camino a Japón o África.

Después de la Revolución, no obstante, tuvo que olvidarse de los dos a toda prisa, como también, por cierto, de su verdadero papá, porque ser hijo de un burgués se convirtió en algo peligroso. A partir de entonces, en todos los impresos que traían la casilla de «Origen social», Grisha escribía con mano firme: «Hijo de una familia minera». Y, en caso necesario, podía describir con todo lujo de detalles cómo su padre taladraba con los ojos vendados o distinguía tan sólo por el olor una veta de cobre de una de plata.

Y para su nueva biografía adoptó un nuevo apellido. Abandonó el antiguo, que no sonaba muy acorde a los nuevos tiempos («Mormonenko» olía a religión y, encima, a una religión estadounidense) y Grisha se convirtió en

Aleksándrov. El nuevo apellido le gustaba infinitamente: sonaba a proletario y a noble; pero también tenía cierto aire a cosa anclada en la antigüedad.

Cuando alcanzó la mayoría de edad, Grisha terminó los cursos de teatro obrero y marchó inmediatamente al frente. Con el título de director de teatro en la mano, vivió en un vagón de agitación y propaganda, durmiendo sobre las cajas con los decorados. A modo de almohada usaba, convenientemente enrollada, una pancarta que decía: «¡De las tinieblas a la luz!». Cuando se echaba a dormir se cubría con los trajes que utilizaban en las representaciones: una sotana de pope, una túnica de las que llevan los mulás y una chaqueta campesina. Cuando hacía más frío, se echaba encima una pelliza de kulak. De noche, escribía obras para llevarlas a escena; de día, se inventaba otras realidades, porque no podía conformarse con lo que sucedía alrededor.

Como no podía soportar que sus camaradas murieran—cada día perdía a varios—, se inventó el tren de la misericordia. Los soldados por los que sentía aprecio, los que gozaban de su simpatía o, simplemente, aquellos a quienes conocía no caían alcanzados por las bombas, partidos en dos; tampoco se tumbaban en camillas con sus tripas al lado o se arrancaban la piel de la cara con las uñas después de haber inhalado gases ponzoñosos: todos subían sanos y salvos al tren y se marchaban lejos. Tal vez, a sus casas; o puede que al mar Negro. Grisha los veía marchar sonrientes y escuchaba el traqueteo del convoy que se los llevaba.

No podía aceptar que en cada aldea a la que llegaban las tropas del Ejército Rojo, los recibieran cadáveres ahorcados en los postes o isbas reducidas a cenizas y llenas a rebosar de esqueletos calcinados. Eran los saludos que les dejaba el Ejército Blanco. Como si rebobinara una película, Grisha descolgaba a los ahorcados, sacaba a los secuestrados de las isbas aún enteras, y los mandaba a todos a sus casas, a cebar las estufas y cocer empanadillas rellenas de cerezas silvestres. El olor dulzón se extendía por doquier y Grisha tragaba saliva: ay, si me dieran un poquito…

Sus fantasías olían, se escuchaban y hasta tenían sabor. Su mente albergaba a la vez la realidad y la ficción; la primera se alejaba como una sombra, mientras que la segunda permanecía a la luz del día: eso permitía que se respirara y se viviera mucho mejor.

Desde luego, Grisha no ignoraba que sus amigos estaban muertos. Como sabía que no podía resucitar a los quemados o los ahorcados, ni devolver a la vida a los mutilados o aplastados por los tanques, a los que el ácido había

disuelto en los sótanos. Eso no podría hacerlo ni con los muertos del frente oriental, ni con los de los frentes sur u occidental. Sabía que el país estaba padeciendo una guerra como no había conocido otra, y que hombres que compartían una misma lengua se estaban matando unos a otros a tiros o golpes de bayoneta. Y que todo ese delirio estaba devorando, como las llamas de una hoguera, no sólo las vidas de los agonizantes, sino también el alma de quienes quedaban con vida. De ahí que se esforzara aún más con sus ensoñaciones: no necesitaba esas ficciones para olvidar, sino para salvarse.

Y, desde luego, Grisha creía en el futuro luminoso. Las palabras que aparecían escritas en las banderas de la Revolución—*libertad*, *igualdad* y, sobre todo, *fraternidad*—parecían salidas de lo más profundo de su corazón. Un futuro trenzado con tales mimbres tenía que ser luminoso por fuerza: ¡no podía ser de otra manera! Y esa confianza Grisha la compartía con la mitad de los habitantes del país de los sóviets. Y a la otra mitad—la que integraban los herejes y los contrarrevolucionarios—deseaba convencerla de que su causa era la correcta, o vencerla.

Y así iba tirando Grisha: mezclando sueño y fantasía, intercalando las batallas reales con las piezas teatrales. Así fue hasta que decidió marchar a Moscú en busca del arte verdadero. Lo premiaron generosamente. Le proporcionaron un abrigo de los adquiridos como botín de guerra, una gorra de comandante y unas botas, porque suyas no tenía. Para el viaje le dieron un saco con sal, porque en esos tiempos no había dinero en circulación en el país. Es decir, papel moneda quedaba, pero sólo servía para calentar la estufa.

La Gran Hambruna ya estaba haciendo de las suyas. Grisha viajó durante dos semanas, salvó más de dos mil kilómetros cruzando los Urales y el Volga, donde el hambre había pasado de rugir a reinar.

No podía aceptar que todas las estaciones de ferrocarril por las que pasaba el convoy estuvieran llenas de cuerpos tumbados. Gente devorada por el hambre; hombres y mujeres que, por mucho que aún no fueran cadáveres, no podían andar, sino sólo arrastrarse o estar sentados juntos unos con otros y meciéndose al viento, como si fueran hierba. No podían hablar, sino sólo aullar, cada vez que veían llegar un nuevo convoy o marcharse otro y les mendigaban algo de comer. Grisha les daba de comer, pero no los alimentaba en realidad, pues él mismo no tenía qué comer y pasaba hambre, sino en sueños: entonces los huesos de aquellas personas se llenaban de carne y de fuerza, los ojos hundidos

en aquellos cráneos se abrían, y la gente se ponía de pie. Abrazaban a Grisha y le estrechaban la mano durante largo tiempo—¡gracias, hermano, gracias!—hasta hacerle daño.

Grisha no podía aceptar que en muchos convoyes viajaran niños que ya no eran niños, sino ancianos. Cubiertos con unos pocos harapos, se desplazaban trabajosamente sobre sus piernecitas hinchadas, sus cabezas rapadas mostraban la vacilante indiferencia de los ancianos y la debilidad las mecía sobre los cuellos endebles. Los llevaban al Turquestán, a salvar allá a tantos como diera tiempo. También a ésos los alimentaba Grisha sin pausa, día tras día: les daba panecillos e infusiones de especias, patatas cocidas con tocino, ternera con huevos, fresas, caldo con requesón seco de Bashkiria. Les daba eso y todo lo que encontraba en su memoria con tal de que volvieran a ser niños de nuevo. Y ellos lo dejaban hacer, comían, se ponían buenos, se les coloreaban las mejillas. Y se ponían a dar saltos de alegría, y a corretear y a reír tan alto que dolían los oídos…

En Moscú, Grisha iba dando tumbos de un lugar a otro entre rincones, pequeñas habitaciones, estudios y talleres. No paraba de actuar y estudiar; sobrevivía como podía. Temblaba de frío y, por las noches, lloraba de hambre. Pero, de día, salía al escenario y temblaba de emoción. Su vida era dura, de manera que su imaginación tenía que trabajar a toda marcha para colorear su penosa existencia: las ruinas, la miseria, los robos y la criminalidad, las jaurías de niños y perros callejeros, el tifus, la sífilis y la gripe de 1918.

La realidad y el sueño no paraban de entrelazarse, y cuanto más dura era la primera, más rica debía ser la segunda. En ocasiones, Grisha ni siquiera quería distinguir entre ellas. Y el arte se lo posibilitaba, de manera que se zambullía en él como un peregrino en el último refugio.

Ahora ya sabía hacer mucho más que escribir obras: cantaba, tocaba el violín, hacía acrobacias, montaba decorados y hasta se atrevía a garabatear versos. Es verdad que todo eso lo hacía más bien pobremente, con escasos refinamiento y talento. Pero al menos le ocupaba todo el día sin descanso, ni ocasión para mirar por la ventana.

> Las contradicciones así me hicieron,
> pero contradicciones no hay en mí.
> No existo yo:
> de una invención soy producto.

Vigilia soy, pero en sueño duermo.

La fe en el futuro soñado, en que llegaría en cualquier momento, en que llegaría muy pronto, lo ayudaba a vivir despierto en el sueño. ¿Sería que ese futuro estaba llegando ya de veras?

En el mercado negro no sólo vendían ya polvo de harina con cáscaras, sino harina propiamente, aunque fuera de color gris. Había aparecido el dinero de nuevo: no papeles que sólo servían para limpiarse el trasero, sino billetes de verdad, crujientes billetes de banco (si bien era verdad que Grisha no tenía muchos). Y se filmaban películas. Y Grisha había conocido al hombre que se convertiría en su padre, su amigo y su mentor por muchos años.

¡Ei-sen-stein! Un poderoso apellido hecho de piedra y acero. Un poderoso genio trenzado con los mimbres más finos del alma y una impensable vastedad de conocimientos. El Gran Maestro y el Gran Amor de Grisha, no un amor por el que sentir vergüenza, como decían las malas lenguas, sino el amor más puro que se pudiera concebir.

El nombre de Eisenstein estaba en boca de todos en Moscú. Al pronunciarlo, la gente fruncía los labios, pestañeaban. Decían que era un monstruo con los nervios a flor de piel. Un manual andante sobre la neurosis. Un narcisista de tomo y lomo. Un histérico capaz de competir con las divas más conspicuas. Que era un tirano en los ensayos. Que fuera de los ensayos era un tipo vulgar y hasta depravado. Que era un lameculos, un hombre sin escrúpulos, uno que se colaba por cualquier rendija sin vaselina, que se zampaba a sus competidores a docenas y no se atragantaba. Que era, encima, un plagiador: no en vano cada estreno de una de sus películas generaba un escándalo en la prensa con todos a la gresca. En definitiva, que Eisenstein era un auténtico cabrón.

Grisha recibía todos esos reparos con una sonrisa. Si había algo en lo que se mostraba verdaderamente terco era en considerar bueno a todo el mundo.

—A ver, Grisha, cuénteme cómo me llama toda esa gentuza a mis espaldas. Y no se calle nada, ¡eh! ¡Hábleme claro, se lo ruego!

—Lo llaman «el Cocodrilo», jefe. Dicen que tiene la boca muy grande y que nada en aguas turbias. Y que cuando a usted lo sacan de esa agua, se arrastra y llora.

—¡Qué ridículos! ¡Ni insultar con brillo saben! Lo tienen justito en materia de imaginación. En una cosa sí llevan razón, Grisha: huevos sí que tengo. Y más grandes que los demás. ¿Qué más dicen, a ver?

—Dicen que es el Gato de Cheshire de la cinematografía. Porque en el mundo del arte lo mismo aparece que desaparece. Y que en su rostro sólo hay una cosa que es de verdad: la sonrisa.

—¡Bravo! ¡Eso está mucho mejor! ¿Sabe una cosa? Me voy a convertir de verdad en el Gato de Cheshire para ellos, pero un gato de marzo, un gato en celo, y así en vez de dejarles una sonrisa de recuerdo, se quedan con mi polla bien tiesa… ¿Qué dice usted, Grisha? ¿Cocodrilo o el gato ése?

—Lo que yo creo es que usted es un genio.

—¡Perfecto! ¡Estoy ante el único hombre razonable en todo Moscú!

—Y creo que usted es el mejor pedagogo, el mejor maestro de entre todos los que he conocido.

—¡Oh, continúe! ¡No pare! ¡Deme más, *mon dieux*, deme más!

—¿Más? Pues entonces le digo que es usted el perfecto ideal del artista soviético. ¡Ahí lo tiene todo!

—¡Oh! *Got over the mountain*, como habría dicho nuestro erotizado gato… A usted, Grisha, habría que colocarlo sin demora en algún puestazo de Goskinó, lo más alto posible. ¿Le parece bien?

—Sí.

—¡Pues ya lo tenemos! Eso sí, ciudadano jefe, no se vaya a olvidar de mí después, eh…

—Jamás me olvidaré de usted…

El porvenir que esperaba a Grisha y a todo el país de los sóviets era espléndido, cegador. No había sitio en él para los barracones llenos de enfermos de tifus en los que los moribundos se mezclaran con los muertos. Tampoco para niños con las negras sonrisas del escorbuto, ni para campesinos con faldas porque sus piernas hinchadas por el hambre ya no caben en los pantalones, o mujeres que dan a luz hijos muertos. En el futuro deslumbrante por venir no habría espacio para una guerra interminable.

Y, por lo tanto, tampoco para una fantasía eterna. Grisha sabía con certeza que algún día no tendría que continuar soñando, que vivir despierto en medio de un sueño. La realidad soviética acabaría superando triunfalmente todo lo que se pudiera soñar en su alba. Desde los volcanes de Kamchatka hasta las dunas del Báltico, el gigantesco país se llenaría de magníficas creaciones, de amistad y de amor, el amor más honesto que la humanidad hubiera conocido.

EL SACRIFICIO

Ni Pathé
ni Gaumont.
Ni es eso
ni de eso va.

DZIGA VÉRTOV, 1923

Eisen sedujo a su futura esposa con su emblemática mirada medio enamorada, al mismo tiempo que a todo un batallón de chicas intelectuales—guionistas y periodistas de cine—que había acudido a escuchar sus conferencias en el Instituto Técnico Estatal de Cinematografía. Eisen apenas acababa de comenzar a trabajar allí: lo nombraron profesor poco después del estreno de *Octubre*. Tras haber dejado atrás la profunda depresión que le produjo el fracaso de la película y una cura en Gagry, superado otro ataque colosal de autoanálisis y grafomanía, apareció, renacido de las cenizas y rebosante de vida, para ofrecer sus conocimientos a los jóvenes.

Pera Atasheva (Fogelman, de acuerdo con su pasaporte) ya no era una mujer muy joven. Tenía, concretamente, un año y medio menos que él y, desde luego, conocía al más famoso de los directores de cine soviéticos no sólo por los periódicos, sino también en persona. Se habían encontrado en dos ocasiones. La primera fue hacía una década, en una fiesta desenfrenada con gente del teatro, donde todo era vino barato, besos y abundantes risas.

«El peludo arribista», el sobrenombre con el que Pera recordó a Eisen, era el que más bromas hacía y menos besos regalaba. En realidad, no dio un solo beso. Solo llegó a la fiesta y solo se fue. Pera andaba entonces con un tal Vasíliev y «el peludo» se inventó enseguida un juego de palabras un tanto vulgar, pero a fin de cuentas gracioso, así que ella se lo perdonó: «Vasili se emparafolló y Pera se envaselinó».

La segunda vez se encontraron años después y a solas. Pera, ya entonces una periodista reconocida y colaboradora habitual de la revista *Sovietski Ekran* (‘La

pantalla soviética'), acudió a entrevistar al reconocido director y guionista de la sonada película *El acorazado Potemkin*. La entrevista se convirtió en un torrente inagotable de chistes, chanzas y bromas, primero en ruso y después en inglés (pronto detectaron que ambos dominaban sobradamente la lengua de Shakespeare); primero, salidos de sus labios y, después, de los de ella (porque enseguida detectaron que ambos tenían la lengua muy afilada). A ella le resultaba extraño y divertido estar haciendo el payaso con el director más importante de la Rusia soviética. En cuanto a él, simplemente estaba calentando su carisma y su inglés antes de la siguiente entrevista con un reportero de la revista *Variety*.

El profesor Eisenstein brillaba en la cátedra del Instituto de Cine. Más aún: resplandecía con una luz completamente cegadora. Goloso de miradas ajenas después de meses de encierro, esos cuyos días pasó tumbado en la cama y las noches garabateando profundos textos, se pavoneaba ante el auditorio como una grulla recién liberada del cautiverio. Sus conferencias podían ser convertidas en una sucesión de frases listas para ser citadas; los esbozos de puestas en escena que dibujaba con tiza en la pizarra podían ir directamente a las páginas de un manual para enseñar dirección. No se limitaba a arrojarle a la audiencia cada una de las ideas que sacaba a la palestra, sino que las exponía como un virtuoso mostrándolas iluminadas por un lado y el otro. Describía cada una de las escenas que ponía de ejemplo, pero también las representaba, ¡y las representaba de verdad!, a veces aún mejor que los actores que lo habían hecho en pantalla. Cada una de sus miradas no sólo iba dirigida a la sala en general, sino que atrapaba la mirada de alguien en el auditorio, y esa conexión instantánea entre el profesor y la alumna era todavía más íntima cuanto mayor era el número de testigos.

El profesor las tenía locas a todas. Pero Pera se excitó como no le había pasado en toda su vida. Más aún cuando por parte de Eisen las chispas volaban profusamente. Se veía en las miradas, los suspiros, los leves roces y charlas sobre temas tan íntimos que no podían dejar lugar a dudas sobre sus intenciones. Lo que Pera aún no sabía era que, con Eisen, las chispas no siempre anunciaban fuego.

Daban paseos juntos: a veces iban por el bulevar de Gógol hasta el apartamento de ella; en otras ocasiones, llegaban hasta Chístie Prudí, donde

vivía él. Eisen se dejaba acompañar hasta su portal y, al despedirse de ella, no la invitaba a subir.

Hablaban de todo: de cine, teatro, el expresionismo alemán, las pinturas rupestres, la poligamia entre los chimpancés, las maneras de preparar té negro y otro largo centenar de temas. A Eisen le gustaba que ella opusiera resistencia a las ideas que él exponía pero acabara cediendo. Y ella hacía exactamente lo que a él le complacía.

Juntos fueron a los almacenes GUM a comprar zapatos para él: ella buscaba en los anaqueles el par de mocasines adecuados, mientras él esperaba en la cafetería hojeando el último número de *Seance*, que traía, por cierto, un artículo de Pera.

Fueron a la tienda de ultramarinos Yeliséievski a comprar dulces y el carísimo cacao de Brasil para ofrecerlos a los invitados de Eisen. Primero, el escritor Stefan Zweig; después, la bailarina Valeska Gert. Él le permitió ocuparse de esas compras, aunque no la invitó a participar en los encuentros.

Iban a la oficina central de correos a enviar las cartas de Eisen a sus muchos corresponsales en Europa y América. Al principio, iban juntos, pero después ella aprendió a hacerlo sola. Él le daba el dinero de los sobres y los sellos a cambio de los recibos que ella le presentaba.

Cada intento que Pera hacía de abrazarlo, besarlo o de, siquiera, pasar al tuteo terminaba en bromas y toda suerte de jueguitos: lo mismo él caía ante ella de rodillas y le juraba con caballeresco ímpetu «una inquebrantable elevación de sentimientos» (al hacerlo, se le rompieron los fondillos del pantalón y ella tuvo que coserlos después) como hacía el payaso besando las huellas que los zapatos de ella dejaban en el rugoso asfalto del Anillo de Bulevares (al besar el suelo de verdad, se ensuciaba los labios de tal manera que ella se veía obligada a lavarle después la cara en la fuente más cercana). Los abrazos que ella intentaba él los frustraba convirtiéndolos en pasos de tango, polonesas o valses. Por cierto, Eisen bailaba muy bien el vals, pues ponía en él mucha pasión.

No sería hasta mucho después que Pera comprendería que todos aquellos ritos nupciales—los bailes, las compras en común para encuentros que no compartirían y las labores de secretaria que ella asumía voluntariamente—no eran más que invitaciones al sacrificio. Al participar en ellos, ella le daba a entender que estaba dispuesta a hacerlos y él, que estaba dispuesto a aceptarlos.

Entretanto, las chispas continuaban saltando de Eisen, como del cuerno de la abundancia. Miraba los labios de Pera y sus ojos se humedecían, pero, por alguna razón, no los besaba. Le leía—desde luego que en inglés y con pasión desbordante—poemas de Byron y de John Donne. Pero, al acabar la lectura, se despedía y se marchaba a toda prisa. La llevaba al Museo de Bellas Artes, donde pasaban largo rato discutiendo las curvas de los cuerpos desnudos de las tahitianas de Gauguin. Pero no mostraba el menor interés por el cuerpo de Pera, más próximo que los de las muchachas mestizas de los cuadros, y no menos hermoso, sensible y anhelante. Todas las chispas que despedía Eisen eran balas de fogueo.

Después de medio año de relación continuada, se seguían tratando de «usted» y mantenían la misma distancia en el plano físico que el día en que se conocieron.

Ya se los veía como a una pareja y los invitaban juntos. En público, él la llamaba Pearl, 'perla', alterando el nombre de ella con una nota íntima. Esfir Shub discutió seriamente con ella un tema mucho más personal: a saber, el ingreso de Eisen en el partido. Yulia Ivánovna, por su parte, le enviaba largas cartas desde Leningrado. En ellas, la mitad la dedicaba a anotarle detalles para organizar la vida doméstica de Seriozhenka y la otra consistía en preguntas acerca de los planes que tenían ambos. La palabra *matrimonio* no figuraba en las cartas, pero se percibía entre líneas con toda claridad.

Pero planes como tales no tenían. Poco a poco, y con la tácita anuencia de Eisen, Pera se iba haciendo cargo de todo aquello que suele constituir la cruz que carga la mujer de un artista talentoso. Editaba y pasaba en limpio sus textos, algunos de ellos ininteligibles, los traducía para las revistas estadounidenses, mantenía correspondencia con revistas, universidades, estudios de cine y particulares, tanto de la Unión Soviética como del extranjero. Al final, llegó incluso a escribir los artículos que le encargaba Eisen para firmarlos con el seudónimo de R. O'Rick. Le buscaba libros en la biblioteca. Llevaba las cuentas de los gastos de la casa, pagaba las facturas del agua y la luz, contrataba a las limpiadoras, compraba víveres para la mesa del soltero, corría a la lavandería…

Pera acabó siéndolo todo para Eisen: asistente, secretaria, traductora, agente literario y, por si todo ello fuera poco, también criada. Y todo eso lo hacía, por cierto, voluntariamente, por amor al arte. Sería mejor decir que por amor a

Eisen, mas ¿a quién le podían importar esos detalles? Con todo, el papel, la función principal de Pera en relación con él era otra: se convirtió en su psicoanalista personal.

Eisen podía hablar de sí mismo ilimitadamente. Pasaba de *Maman* a Papá, de los dibujos al teatro, de una película a otra, del rodaje de *Octubre* al período que pasó en el útero materno. La lengua de Eisen no se cansaba jamás de pronunciar toda suerte de pronombres que lo concernían a él mismo: yo, conmigo, hacia mí, para mí. Pera, por su parte, sabía escuchar: no sólo atendía con los ojos y la boca bien abiertos, sino que también se interesaba, pedía detalles, repreguntaba una y otra vez. Era un don que tenía: empaparse del otro, fundirse con sus angustias y sus miedos, perdiéndose a sí misma en el proceso, pero conservando la capacidad de razonar con sensatez y para el bien de su interlocutor. En tales instantes de absoluta exposición y vulnerabilidad, Eisen se entregaba a Pera por completo: estaba en sus manos, y el poder que ella tenía sobre él era tan absoluto como efímero. Pera nunca se permitió aprovecharse de ese poder, y esa renuncia no hacía más que incrementar la sensación de poder que sentía. Ésos eran los instantes en los que sentían una mayor proximidad: sustituían el placer carnal y compensaban todo lo demás que el matrimonio suele ofrecer.

Después de largas charlas cuyo tema era Eisen, charlas en las que había profusión de lágrimas, algunos abrazos reales y besos de agradecimiento en las manos, Pera le solía leer recortes del álbum secreto. Su lectura era más expresiva que la de *Maman*: conocía bien la materia de los artículos y podía añadir muchas ideas de su propia cosecha, lo que hacía aún más eficaz la lectura.

A aquellas alturas, Eisen era incapaz ya de atender a las necesidades de su vida cotidiana sin Pera. De hecho, ya no podía vivir sin ella. Las separaciones se le daban mal. Cuando marchaba a rodar (y ahora Eisen estaba rodando una nueva película sobre el campo soviético y se tiraba meses en los polvorientos rincones de la región de Penza, concretamente en una aldea que llevaba el cautivador nombre de Nevezhka (‘la pobre ignorante’), le escribía mucho y le contaba todo con lujo de detalles, como continuando sus eternas conversaciones, cuando se sentía mal. Pero si el trabajo fluía y Eisen estaba concentrado en él, la correspondencia se interrumpía sin explicaciones. Entonces, Pera comprendía que él no necesitaba de ella y se desesperaba. Sabía

que dentro de dos o tres semanas le llegaría una larga carta escrita con una caligrafía vacilante y llena de signos de admiración: «¡Ay, Pera, no se imagina cuán roto estoy ahora mismo! ¡Completamente roto! ¡Estoy en las últimas!».

Las cartas de Eisen alcanzaban un nivel de confesión extraordinario, impensable: desnudaba su alma hasta alisar el último pliegue y mostrar la más recóndita de las ideas que aún vivían en su mente en fase embrionaria: informaba de sus penas—las reales y las imaginarias—, explicaba sus ideas suicidas, describía sus fantasías sexuales, sin inhibirse para no herirla. Se quejaba de todo: del caos que tenía dentro, de su carácter monstruoso, de su incierta sexualidad. Decía de sus cartas que eran «lloriqueos»; Pera, para sus adentros, las tenía por muestras de exhibicionismo.

A veces, el tono lastimero mudaba en exigente: «Usted me conoce bien, Pearl. Dígamelo, entonces: ¿qué propósito tiene mi vida? ¿Qué persigo? ¿Hay algo, una cosa siquiera, que yo anhele de verdad? Y si lo hubiera, ¿vale la pena luchar por ello? ¿Para qué vivo? ¡Dígamelo de una vez! ¡Tiene que decírmelo!».

Ella respondía dócilmente. Es verdad que, al hacerlo, se preguntaba si él recordaba, siquiera, su fecha de cumpleaños. (En todo caso, nunca tenía el valor de comprobarlo: siempre se lo recordaba de antemano, pero le prohibía terminantemente que le comprara algún regalo. Por aquello de evitar la frivolidad burguesa. Y eso él lo agradecía de todo corazón).

Pera acabó aceptando todos sus papeles: era el gramófono que voceaba toda suerte de ditirambos, el contenedor de basura al que él arrojaba las quejas, el pedestal al que él encaramaba su autoestima. Nunca imaginó que apenas seis años más tarde del momento en el que comenzó esa vida que llevaban, una vida rara, una vida compartida a medias, ella se convertiría en su mujer. Y que entonces la vida la compartirían al cien por cien. Pero esa existencia compartida por dos seres, Eisen la colmaría sólo con él mismo: lo haría de la misma manera en que el aire llena un recipiente vacío. Y entonces de Pera no quedaría más que el nombre transformado al gusto de él—Pearl—y su amor, el gran amor que ella le profesaba.

—Usted odia a las mujeres.

Ésas fueron las primeras palabras que le dijo Tissé después de ver el montaje final de *Octubre*.

Eisen se carcajeó, desconcertado: estaba preparado para cualquier cosa, sobre todo para la defensa de sus experimentos con el montaje, pero en modo alguno para una disputa sobre los sexos.

—¡Déjese de bromitas, Tis! A ver, ¿qué me dice del montaje?

—¿Cómo que «bromitas»? Las heroínas del batallón de la muerte son repugnantes: parecen putas de taberna. Toda la pantalla atufa a sus sobacos peludos y sus calcetines sucios, como la letrina de un campamento. Y las damas ésas de Petrogrado que muestra parecen dragones con sombreritos y sombrillas: de sus bocas rebosantes de carmín parece que gotee veneno. La crítica que hace del zarismo parece dirigida exclusivamente a la zarina, mientras que el zar se va de rositas: sus cojines de plumas son destripados en público y las plumas vuelan desde la pantalla y se le meten en la nariz al espectador. Su inodoro, su bidé, su papel higiénico y sus cepillos de baño se muestran en tan primerísimos planos y tan largos que el espectador se ahoga de puro asco. En toda la película no sale una sola mujer normal… ¡A ver si eso me lo puede negar, señor mío! Si es que tiene con qué.

Consciente de que no podía refutar a Tissé, Eisen se carcajeó con más fuerza todavía. Reservándose la última palabra, recitó un par de versos en francés, como si con ellos diera respuesta a su interlocutor, pero, en realidad, buscando ocupar la pausa con palabras. Eran unos versos de una coplilla infantil sobre un pobre conejillo que se hiela, de modo que difícilmente podían servir de argumento en una discusión. Pero Tissé apenas sabía francés y no fue capaz de entenderlos.

Eisen volvió a ver *Octubre* al día siguiente. Esta vez la vio con «ojos de hombre» y, en efecto, no encontró una sola mujer capaz de despertar algún sentimiento de ternura. Y eso, cuando había todo un destacamento de héroes masculinos destacables: marineros enormes con ojos transparentes, como nórdicos, y rostros llenos de luz; obreros con pómulos esculpidos, como si se tratara de dioses helenos. Y hasta el propio Tis, que encarnaba a un cabo alemán, se veía, en los breves momentos en los que aparecía en pantalla, como un apuesto galán de blanquísimos dientes.

Las mujeres, en cambio, eran todas, sin excepción, una caricatura. Las soldaditas del batallón de la muerte eran todas regordetas como túmulos o flacas como juncos. Las cortesanas iban todas cargadas de perlas. Las burguesas eran megeras con sombreros de plumas blancas: enloquecidas por el odio de

clase, destrozaban las banderas proletarias a dentelladas, despedazaban a un desdichado proletario con las manos enguantadas en encajes y, después, lo pateaban y le clavaban las astas de las sombrillas hasta matarlo (durante la ejecución, la cámara husmeaba largamente por debajo de las faldas hechas jirones y mostraba al espectador los muslos nudosos y los refajos de las verdugas).

Eisen jamás se apartaba de la caricatura: ésta aparecía en todas sus obras, como el fantasma de Canterville.

Pero ¿quién ha dicho que el artista no puede burlarse de lo que y de quien le venga en gana? ¿Que el género protege de los venablos de la sátira, o, mejor dicho, de la justicia?

Desde muy niño, Eisen intentaba entender el porqué de esa actitud especial y hasta reverencial hacia las mujeres. Con una pedantería a veces rayana en el delirio, Papá guardaba la etiqueta: saltaba de la silla en cuanto *Maman* aparecía en la sala; cuando paseaban juntos, le ofrecía el brazo, que levantaba a gran altura y con ostentosa energía, como si levantara pesas en un gimnasio; elegía complejas expresiones en la conversación, como si las extrajera sobre la marcha de un diccionario evitando cualquier forma vulgar: parecía que no hablara en ruso, sino en un altisonante Hochdeutsch y se cuidara de mancharse los labios con alguna «palabrita del pueblo». Bien es verdad que eso era de día, porque de noche, cuando los muros de la casa temblaban sacudidos por sus maldiciones, «puta» era la más dulce de las palabras de su repertorio.

Vigilaba con celo que la ropa de *Maman* no dejara mucho a la vista: que el encaje del escote fuera lo bastante denso y que las mangas, incluidas las de los vestidos de verano, fueran lo bastante largas. Sin embargo, a las inmensas cariátides con las que decoraba las fachadas de los edificios que construía las dejaba completamente desnudas. Cuando era todavía un adolescente, Rorik se deleitaba viendo caer el agua de la lluvia por los pechos y las entrepiernas de hojalata dejando manchas oscuras que, con los años, se tornaban cada vez más marcadas y evidentes, incluso cuando hacía buen tiempo. «Te gustan mis edificios, ¿verdad?», le preguntaba su padre con orgullo por enésima vez. «Me gustan mucho», le respondía Eisen honestamente. Las malas lenguas decían que los rostros de las cariátides recordaban a los de las muchachas más bellas de Riga.

Papá disfrutaba del arte con el mismo fervor con el que elegía las palabras. También esperaba que Rorik compartiera ese fervor, lo mismo al admirar la Gioconda que la Venus de Milo en el Louvre, que la Olimpia y las bailarinas del Museo de Orsay. Rorik obedecía obediente. Con todo, era consciente de que en los libreros de Papá—no en los estantes abiertos, sino en otros que estaban cerrados con llave—se guardaban álbumes con fotografías mucho más interesantes que los más famosos retratos.

(Sin embargo, por alguna razón, los cuerpos masculinos no despertaban el entusiasmo de Papá, pese a que sus formas eran igual de bellas. ¿Acaso las diosas de Rodin superaban en belleza a los esclavos de Miguel Ángel? ¿Eran menos bellos los mozos que venían a casa a pulir el parqué que las estrellas de los burdeles? Rorik no consiguió desentrañar ese enigma en aquel entonces, y lo dejó para su vida adulta).

Lo inquietaba la extraña dualidad de la mujer: objeto de respeto, pero también de mofa, de admiración, pero también de deseo, y todo eso al mismo tiempo. *Maman* era la manifestación más brillante de ese dualismo.

Las miradas de los hombres se adherían a su cuerpo como las moscas a la miel. Ya pasaba antes de que se divorciara de Papá; y en San Petersburgo, cuando volvió a ser una mujer soltera, pasaba aún más. *Maman* disfrutaba tanto si aceptaba el cortejo como si lo rechazaba: Rorik fue testigo de ello durante cada una de sus visitas en las vacaciones. En las cartas que le escribía, *Maman* siempre llamaba «enemigos» a los hombres, sin importarle el hecho de que su hijo perteneciera a ese odiado género. Por lo visto, su vástago era el preferido de entre todos esos enemigos. O, al menos, eso fue lo que decidió Rorik en su fuero interno.

Eisen tampoco se sentía completamente cómodo con los hombres. Su voz excesivamente aguda—él llamaba en broma «voz de bajo» a su falsete—era lo que le impedía gozar de su pertenencia al rebaño masculino. De niño, su vocecita de pito enternecía a quienes lo oían hablar; en la adolescencia, se le perdonaba; en sus años mozos, despertaba una sonrisa; ya de adulto, provocaba risas. Una leve frialdad emanaba siempre de los hombres que lo trataban, hombres con verdaderas voces de bajo, barítono o, incluso, de tenor. Voces genuinamente masculinas y no vocecitas de risa. No era un rechazo, sino una levísima tensión, imperceptible para quien la generaba, pero perfectamente palpable para quien era su diana.

Se pasó toda la vida tratando de domesticarla. Primero, aprendiendo a maldecir en los términos más soeces. Desde luego, no lo hacía en presencia de mujeres y ni siquiera delante de la impresionable *Toyka*, a la que hasta el más discreto de los estornudos de sus amos hacía ladrar como una loca, sino sólo en sus intercambios con representantes del género masculino. Concretamente, Max Shtrauj y el osito de peluche. Dotado de un gran talento para el aprendizaje de idiomas, Rorik aprendió a blasfemar en un suspiro. Las mejores lecciones se las impartió, sin saberlo, Papá: las clases eran nocturnas y coincidían con sus broncas con *Maman*. Pero Rorik también se sirvió de manuales que encontró en la biblioteca paterna: la *Enciclopedia médica* y un prontuario de zoología. A ganar soltura en el manejo de esa parte de la lengua lo ayudaron los vendedores del mercado, los estibadores del puerto de Riga y sus compañeros de estudios. Pero a estos últimos los superó tan rápido que muchos de ellos anotaban las enrevesadas diatribas de Seriozha Eisenstein para aprendérselas, como si de sentencias latinas se tratara.

Más adelante, Rorik comenzó a dibujar todo aquello que ya describía tan bien con palabras gruesas. No fue algo que se le ocurriera por casualidad. Lo ayudó una circunstancia fortuita. En 1914, el edificio que albergaba la compañía de seguros de Riga fue destinado provisionalmente a acoger un hospital militar, y todos los vecinos decentes de la ciudad consideraron un deber ayudar a los pacientes con víveres y cartas que les subieran el ánimo. Papá envió a su hijo al lazareto con la tarea de entretener a los enfermos con la lectura y el dibujo de caricaturas de contenido patriótico. Sin embargo, los retratos burlones del káiser, los sultanes y demás jefes de los países en conflicto aburrían a los heridos y pronto le pidieron al jovencísimo pintor que recurriera a la escatología, algo más interesante y menos ligado a la actualidad política. Rorik atendió al ruego y cosechó un éxito descomunal. Con todo, aquello no duró mucho: Papá no tardó en descubrir la ilegal actividad del pintor en el campo del erotismo y lo puso bajo arresto domiciliario.

Rorik nunca dejó de dibujar lo prohibido. Lo hizo con temas líricos, sensuales, escenas de alcoba, asuntos escabrosos y, en ocasiones, abiertamente obscenos. Obligado a someterse a las reglas de la decencia cuando operaba en público, a solas delante de una hoja en blanco su talento—o el propio grafito actuando por su cuenta—se liberaba de sus cadenas. En el Ejército, y después lo mismo trabajando en el campo del teatro o el cine, el afilado lápiz le sirvió a

su dueño mucho mejor que su aguda voz, dibujando caricaturas de contenido sexual sobre temas de actualidad o retratos obscenos de sus colegas, hechos sin piedad alguna con las víctimas y que provocaban la risa desbordante de quienes los veían. (Eisen se ufanaba en particular de un retrato de Tissé en el que éste sujetaba no su cámara, sino un falo gigante que iba dirigiendo a las formas que iban apareciendo delante de él y se abrían como flores).

Pero ni el habla salpicada de tacos que Eisen usaba mejor que los camioneros y con manifiesto gusto ahora también en presencia de las damas, ni el furor erótico de su lápiz ayudaban demasiado a aliviar la tensión que emanaba de los hombres que lo trataban. Apenas ingresó en el mundo de la bohemia, Eisen memorizó un centenar de chistes tan groseros como desternillantes, y pronto aprendió a inventárselos por su cuenta. Todos los ensayos y rodajes los calentaba con sus chistes procaces; y lo mismo hacía con cualquier conversación: a todas les echaba sal a paletadas. Incluso en *Octubre*, una película con tal carga política, se las ingenió para intercalar dos escenas eróticas y lo hizo con tal virtuosismo que ambas consiguieron sortear los escrúpulos de la censura. En una de ellas, una ametralladora dispara entre las piernas de un Atlante y el ángulo de la cámara fusiona el arma y el cuerpo de mármol como si la primera saliera del segundo; en la otra escena, en el dormitorio de la emperatriz se muestra una escultura femenina cuya parte superior está cubierta, pero la inferior aparece desnuda. Aun así, no bastaba.

Los hombres—tanto los jóvenes como los que no lo eran tanto—lo valoraban como director de cine y como profesor, lo adoraban como humorista y lo respetaban como intelectual. Pero en medio de cualquier conversación viva, cuando las frases cargadas de ingenio volaban como balas y las bromas irrumpían como fuego de perdigones, Eisen acababa percibiendo siempre la leve tensión de marras, que establecía, invisible como el celuloide, una barrera fina pero firme entre él y los demás hombres.

¿No sería su afán por romper esa barrera lo que hacía que cada una de sus películas fuera más brutal que la anterior? Sangre y violencia en *La huelga*, mucha sangre y mucha violencia en *El acorazado Potemkin*. Radical distancia de todo lo femenino en el arte: la creación, el cultivo de los matices, la compasión, la belleza. Y búsqueda de lo masculino: el ímpetu, la destrucción, el arrebato… Pero, desde luego, tampoco eso ayudó. Al más sanguinario de todos los directores de cine del mundo soviético los hombres le quedaban lejos.

Las mujeres, en cambio, lo amaron desde sus primeros días en Moscú: lo amaron, lo celaron y hasta casi se mataban por él. Y todo eso, por cierto, sin tener más vínculo emocional con él que el del amor platónico. Eisen ejercía un poder magnético sobre el sexo femenino: miraba a cada mujer como si ya estuviera enamorado de ella, y ésta caía realmente enamorada primero. Sabía del efecto de su fascinante caída de ojos, era consciente de sus consecuencias, pero no la desconectaba jamás: que lo rodeara siempre un auditorio medio o completamente rendido a su encanto era algo que le complacía. De modo que no paraba de bromear, provocar, ruborizar, espantar, apabullar con su erudición, cubrir de lisonjas y abrumar con frases de doble sentido. Pero no pasaba de ahí. Porque no le salía nada más.

Tras algunos intentos fallidos, Eisen decidió poner punto final a esos experimentos, una decisión que apoyó en un sólido argumento que debía, nada más y nada menos, que a su adorado Leonardo da Vinci, a saber: la continencia: ahorrar todas las fuerzas vitales, incluidas las sexuales, para utilizarlas única y exclusivamente en favor de la creación artística. Sacrificar la vida íntima en el altar del cine. Un donjuanismo que se desplegaba no hacia las mujeres, sino hacia el arte. En lugar de copular con cuerpos sudorosos, fecundar a las Melpómene y las Talía, copular con y fecundar a la gráfica y el cine. No engendrar bebés viscosos con los labios azules, sino espectáculos y dibujos.

Además, otro de sus referentes, nada menos que Freud, había meditado largamente acerca de la sublimación en la creación y comprobado su utilidad. El psicólogo Zalkind, que buscaba encauzar la teoría freudiana en el marxismo, había llegado a proponer una sublimación marxista de la sociedad. Eisen se sentía en buena compañía, pues, y a la vanguardia del progreso.

Había aun otra ventaja, una ganancia secreta, en la abstinencia. La sola idea de que hubiera por ahí una Vera, una Ira o una Angnia que se pasaran las noches en vela pensando en él excitaba más a Eisen que cualquier fantasía sobre la culminación natural de un idilio.

En aras de calmar su caprichoso ego, que a veces podía resentirse por la imposibilidad de cobrarse una victoria digamos clásica, Eisen ideó una curiosa fórmula: «Dividir los objetos de su interés en dos conjuntos: el fisiológico y el sentimental. Con las del primero, me acuesto, pero no las amo; a las del segundo, las adoro, pero no copulo con ellas». Eisen compartió esa fórmula

con su amiga más querida, *Pearl* Atasheva, con quien mantenía una relación que se había hecho extremadamente larga. De ese modo, buscaba consolarla a ella, pero sobre todo también a sí mismo. En todo caso, el «conjunto sentimental» de Eisen era amplio y estaba a la vista de todos, mientras que el «fisiológico» permanecía en la sombra o estaba vacío.

Para el mundo, Eisen era una fuente que derramaba insolencias, una bengala que ardía eternamente, un surtidor de chispeantes ocurrencias. Un canalla espectacular, un granuja, un seductor, un donjuán. Era el eterno imán de las mujeres y un gran conocedor del sexo opuesto.

Pero bajo esa máscara chillona, llena de brillos y cascabeles, se escondía el rostro de un hombre descolocado: alguien a quien los demás hombres no aceptaban como a uno de los suyos, que no confiaba en las mujeres, incapaz de fundirse con otro ser por medio del amor, pero que deseaba hacerlo desesperadamente; alguien que a nada le temía más que a quedarse solo en el mundo. De modo que eso que Tissé interpretó como odio a las mujeres, se explicaba por la angustia: una angustia que, vuelta del revés como un calcetín, adquiría la dimensión de una caricatura. Era angustia por la mujer.

Fue el propio Stalin quien le encargó a Eisenstein la película sobre el campesinado. Desde luego, lo hizo con la esperanza de obtener un nuevo *Potemkin*, pero esta vez salpicado de arados, ordeños de cabras y terrenos abonados. El tema rural estaba adquiriendo una importancia cada vez mayor en el país: los ciento veinte millones de campesinos eran la principal riqueza de Rusia, y el Estado cobraba conciencia de la necesidad de luchar en ese frente. La línea general de trabajo del partido pasaba ahora por las aldeas y los pueblos; o, mejor, por las vidas y los destinos de sus habitantes. De ahí que el título del filme cayera por su propio peso: *La línea general*.

El encargo recorrió la escalera del poder soviético—pasó por el Comité Central antes de bajar a Sovkinó—hasta caer a plomo sobre la cabeza del director. Renunciar a un encargo que venía de Stalin era impensable. Pero aceptarlo también era un problema, toda vez que Eisen sabía de la vida rural soviética lo mismo que de la de los bosquimanos. (De hecho, de estos últimos sabía algo más).

Como era de esperar, Eisen aceptó la encomienda. Y, como era igualmente de esperar, se equivocó al hacerlo.

A la película no le sonrió la suerte desde el primer instante. Los trabajos comenzaron en 1926, es decir, antes aún de que se volcara con *Octubre*. En aquel momento, el futuro del campesinado ruso, habituado desde antaño a los afanes colectivos, se veía en la cooperativización. Luego, al director se le encomendó mostrar ese brillante porvenir de manera gráfica y con los colores más atractivos.

La tarea, clara y aparentemente sencilla, confundió a Eisen desde el primer momento: nunca había rodado una película sobre el hoy y el mañana, pues siempre se había ocupado del ayer. Su mente, a la que tan goloso le resultaba el pensamiento científico, se movía valientemente por toda la escala del tiempo: no sólo se asomaba al mañana, sino que volaba décadas y siglos hacia adelante. En sus pesquisas teóricas, su inteligencia era valiente, tenaz e incansable, como el más perseverante de los peregrinos. ¿También lo era su imaginación a la hora de crear?

El viento de la Historia siempre sopló en las velas de su imaginación. La distancia temporal dotaba a sus películas de la cualidad de una lupa: cada vez que Eisen acercaba la lupa a un suceso ocurrido años y años atrás, el espectador lo veía enormemente resaltado, mágicamente distorsionado e irrealmente brillante. Era ella, la Historia, la que insuflaba rasgos míticos a cada imagen, lo mismo apareciera en pantalla un obrero en huelga que un marinero del *Potemkin*, un gendarme en las escaleras de Odesa o sus sufridas víctimas. Iluminados por la luz del pasado, todos ellos se convertían en figuras legendarias, épicas (y casi bíblicas, decía Eisen para sus adentros). Era ella, la historia, la que convertía cada gesto de un actor en un símbolo, cada detalle en una metáfora, cada historia en un mito. Para Eisen, la historia se había convertido en un tema, en un método y en la paleta de los sentimientos más elevados con los que colorear la trama.

¿Encontraría colores semejantes para una película sobre las aldeas miserables, sobre su miserable hoy y su bastante incierto mañana?

Para narrar el presente se necesita una mirada impasible, quirúrgica. Y un oído muy fino. El hoy habla con la lengua trabada, con muchas voces y tal caos que son pocos los que alcanzan a distinguir las voces y muchos menos los que consiguen comprender algo. El hoy esconde lo más importante en el océano de

la rutina. Disfraza la esencia bajo los harapos de las noticias. Al hoy lo miras y no lo ves. Lo oyes y no lo escuchas. Lo agarras, pero no lo sujetas. Y si has conseguido sujetarlo, se te escurre enseguida entre los dedos convertido en el día de ayer.

Para narrar el mañana, en cambio, se precisa de una mente febril. No se trata sólo de la facultad de soñar (fantasear es oficio de autores de cuentos chinos), sino de mirar con ojos distintos, con una mirada amiga de la paradoja y la insolencia: ver en un bichito del mar la silueta del pez que llegará a ser, ver en la silueta del pez la armadura del barco futuro, ver bajo la superficie del mar los contornos de una ecúmene futura. No ver lo que sucede un paso más adelante, sino diez zancadas más allá. Ver aquello que todavía no existe, cuyo primer brote todavía no ha roto el terrón que lo guarda, cuando la semilla ya germina bajo tierra.

¿Tendrá Eisen esas cualidades contrapuestas—impasibilidad e insolencia, quirúrgica contención y arrojo—para apartarse con éxito del pasado en el que siempre se ha movido y adentrarse en tiempos ignotos?

Las dudas lo royeron, pero no por mucho tiempo. Llegó el verano, la temporada de rodaje. Y a Eisen le tocó alejarse de su escritorio, dejando atrás las revistas *Batrak* (‘El jornalero’) y *Molochnaia Promyshlennost* (‘La industria láctea’), y recortes con artículos como «Apuntes sobre la coliflor» u «Oda al filo del arado», para irse al campo con Grisha, Tis y el resto del equipo.

Era la primera vez en su vida que veía en directo, y no en las láminas de un libro, los zócalos de las isbas, las sandalias de esparto, los yugos, las casas renegridas de humo, las hoces y las guadañas, los poyos y los molinillos, y todo lo que pertenecía al paisaje del campo y la vida rural. Los aldeanos, por su parte, también lo examinaban a él: un petimetre con gabardina francesa y gafas de sol con la montura redonda, voz de mujer y andares de bailarín. Cuando se paseaba por la calle principal de la aldea agitando los brazos y sonriéndole a cada ganso que se cruzaba en su camino, las campesinas cubrían los ojos de los niños: «¡No miréis esa desvergüenza, que se os caerán los ojicos!», decían.

Igual de extraño se veía ahí Tis con su boina blanca y los pantalones del color de la leche cocida. Aleksándrov era, de todo el equipo de rodaje, el único que parecía parte del paisaje local. Aun cuando llevaba tirantes chillones y sombrero de paja con una cinta del mismo color, parecía uno más en la aldea, pero disfrazado.

—¿Sabe ordeñar, Grisha?—le preguntó un día Eisen.

Buscaban localizaciones y se habían asomado a un establo: una choza toda achacosa con medio tejado de paja hundido. Dentro, apenas había sitio para un par de vacas enclenques. Afuera, se agolpaban los chiquillos que seguían al equipo de rodaje por toda la aldea: miraban al interior por las rendijas entre los tablones de las paredes.

—Desde luego que sí—respondió Aleksándrov con timidez.

—¡A ver! ¡A ver!—se entusiasmó Eisen—. ¡Prepare la cámara, Tis! La escena se titula: «La *superstar* de la cinematografía soviética Grigori Aleksándrov en el ordeño matutino». ¡Adelante!

Muriéndose de vergüenza y, por lo mismo, con las mejillas encendidas, Grisha se arremangó la camisa y tomó asiento en un cubo agujereado que colocó junto a una de las vacas. El segundo cubo, algo menos maltrecho, lo puso con cuidado debajo de las ubres. Lo primero que hizo fue escupirse en las manos. Después, amasó suavemente las ubres, y fue apretando más y más en cada recorrido. El contacto de la mano desconocida hizo que la dueña de la ubre se quedara paralizada, pero la habilidad del ordeñador la relajó muy pronto y suspiró aliviada. Brotaron, saltarines, los primeros chorros blancos.

—¡Pero qué escena más sensual, *mon Dieux*!—exclamó Eisen, que había acercado la cara a la ubre y les sonreía, alternativamente, al ordeñador y a la cámara que lo filmaba zumbando quedamente—. Las putas del barrio rojo deberían dedicarse a ordeñar y no a bailar en sus escaparates. ¡Ahora entiendo por qué María Antonieta se pasaba días y días dedicada a ordeñar vacas por placer!

—¡Tía Motia, la gente de la ciudad quiere ordeñar a la vaca manchada!—los denunciaron a gritos los chiquillos que los seguían por curiosidad, pero también por el afán de vigilarlos.

Los gritos convocaron a una vieja que salió como una exhalación de la isba contigua. Agitaba en la mano una horca como si fuera una lanza.

—¡Fuera de aquí!—gritó con furia. Su rabia no parecía dirigida a Grisha, sino a Tissé. Y añadió—: ¡Aparta ese trasto de aquí, puñetero engendro!

La vaca, asustada, pegó una coz y volcó el cubo de leche.

—¡Coja bien a esa gárgola, Tis!

Eisen ya había evaluado el rostro tuberoso de la campesina, más parecido a una patata con tierra adherida aquí o allá, y sus ojos resplandecientes de ira:

¡un portento, la mujer! Parecía estar mendigando la atención de la cámara…

Tissé ya se había percatado del valor de la improvisada actriz y avanzaba a su encuentro por el patio. La mujer corría hacia la cámara con todo el ímpetu que le permitían sus piernas cansadas.

—*Madame!*—Eisen saltó por detrás del cámara para evitar colarse en el cuadro, y desde ahí agitaba los brazos intentando atraer la atención de la anciana hacia él—. ¡Señora! *Donna mia!* ¡Le ruego que baje su espada justiciera!

—¡Una mierda la voy a bajar!—La vieja ya estaba encima de ellos, en un rotundo primer plano, pero no acababa de atreverse a descargar la horca sobre la Debrie y sólo la blandía, como decidiendo si la dejaba caer sobre el operador de la cámara o sobre el director—: ¡Te voy a dar una tunda que no te va a quedar una costilla sana! ¡Basta de zumbar aquí, que me les vas a echar mal de ojo a las vacas!

—¡La cámara no echa mal de ojo! ¡Es buena suerte lo que trae!—Eisen se agarró a la última frase de la vieja como a un salvavidas—. ¿Ha visitado alguna vez una sala de cine, *Gnädige Frau*? ¿Ha visto lo bellas que son las actrices que aparecen en pantalla? ¡Es gracias a la cámara!

—¡Mentira podrida! La manchada va a dejar de dar leche mañana por culpa de todo este barullo que os traéis aquí.

—¡Nada de eso! ¡Dará el doble de leche!

Eisen y la tía Motia giraban en el patio como dos boxeadores en un ring: ella amenazaba con el arma; él hacía molinetes con los brazos. Fundido con la Debrie, Tissé estaba en medio de los dos, como el eje en torno al que los contendientes giraban, pero no apartaba el objetivo de la mujer. Los chiquillos bailoteaban en torno a ellos, locos por formar parte de la discusión:

—¡Mi mamá dice que esa cosa deja embarazadas a las chicas!

—¡La mía dice que te deja calvo! ¡Sin un solo pelo te quedas!

—¡La mía dice que te deja en los huesos!

—¡¿Quién inventó esa tontería?! ¡Miren al actor Aleksándrov que tienen aquí!—Sin apartar la vista de la amenaza de la vieja, Eisen señaló en la dirección en la que suponía al interpelado—: ¡Grisha, agite esa melena, que la vean!

Grisha se descubrió dejando ver los mechones de pelo rubio, tan abundantes que hasta la vieja cesó en su ataque y lo miró desde lejos, incrédula.

—¡Éste pasa día y noche delante de la cámara y miren el resultado!—continuó Eisen a quien la carrera ya comenzaba a pasarle factura—. ¡Miradme a mí mismo!—dijo revolviéndose los pelos y tirando de ellos para que se viera lo bien sujetos que estaban a la cabeza—. ¿Y a ver dónde ven aquí que yo me esté quedando en los huesos?—añadió palpándose la dura barriga. Y los invitó a tocarla—: ¡Apretad! ¡Apretad!

Sacó la barriga y se la puso a los chiquillos delante de la cara. Uno a uno, los niños apretaron la panza del director con el dedo y asintieron complacidos, reconociendo que no había mentido.

Carente de argumentos tan sólidos, la tía Motia se quedó parada delante de la Debrie, consumida por las dudas. En su cara tuberosa la duda fue mudando en curiosidad, antes de volver a adoptar una mueca de escepticismo.

—¡Le ruego que abandone sus dudas y esa horca, milady! Le aseguro que mañana mismo notará cómo le crece el pelo y las mejillas se le colorean de rosa, como las de una mocita. Compruébelo usted misma y no lo lamentará. Vendrá usted sola a pedirnos que la filmemos más y más.

Sin dejar de mirar con recelo al cámara y al director, la vieja soltó la horca por fin y clavó una mirada llena de desdén en el objetivo.

—¡Bravo! ¡Bravísima!—Eisen aplaudió y salió de detrás de Tissé.

Decidió que aquella mirada de fuego la utilizaría en la película para condenar algo o a alguien que fuera políticamente despreciable: los kulaks, los capitalistas o, en el peor de los casos, las supersticiones de cariz religioso.

Mientras la tía Motia se comía la Debrie con los ojos—un minuto; luego otro—dándole al operador la oportunidad de captarla desde distintos ángulos, los chiquillos manifestaban su decepción por que la pelea no hubiera llegado a mayores.

—¡Fílmame a mí también!—pidió uno—. Yo también quiero tener una buena melena…

—¡Y a mí! ¡Y a mí también!—chillaron otros.

—¡Filmadme a mí!—exigió un campesino desde el otro lado de la empalizada…

Visto de cerca, el material que el medio rural ofrecía al cine parecía sencillo y perfectamente asequible. El presente, por su parte, resultaba más tangible y desprovisto de dobleces que el pasado. Eisenstein se dijo que podría con aquello. También decidió que su próxima película sería una comedia. Lo cómico era un elemento que le resultaba conocido, familiar: era un marco

perfectamente adecuado para retratar ruecas, cochinos, pastorcillos y demás elementos de la realidad del campo.

Y ahí comenzaron las desgracias.

La primera, la más ostentosa en opinión de Tissé, fue la elección de la protagonista. Ésta recayó en una mujer del pueblo, una tal Marfa Lápkina, que estaba previsto que hiciera de sí misma, es decir, de una mujer rusa maltratada por la vida. Cuando la vio por primera vez, Tis entrecerró los ojos como si le doliera algo: Marfa no sólo parecía castigada por la vida, lo que le pedía el guion, sino que era abierta y provocativamente fea. «Hasta producir escalofríos y hacer que te rechinen los dientes», según se refirió Grisha a su fealdad sin morderse la lengua. «Aquí no hemos venido a filmar a divas de Hollywood», les dijo Eisen con un guiño; él sí, contento con la elección.

(Después de estrenada la película, los críticos quedaron sumidos en el desconcierto: no parecía ético comentar el físico de la actriz, pero pasarlo por alto tampoco resultaba posible. Sólo los más valientes se atrevieron a describirla honestamente, como «una mujercita enteca, increíblemente fea y con una nariz hundida, cuya sola visión provoca las más tristes reflexiones»).

La elección del resto del elenco fue más feliz: dieron con unos kulaks bien gordos, cuyas mejillas hinchadas de grasa y cuellos macizos temblaban en los planos como enormes trozos de gelatina; también dieron con enclenques campesinos, a los que las barbas les crecían hasta la altura de los ojos. Todos los tipos elegidos respondían a la caricatura y eran perfectamente previsibles. A Eisen le venía a la cabeza sin cesar el adjetivo «triviales», pero él lo apartaba con vehemencia.

Apenas tuvieron escogido el elenco, comenzaron las lluvias y hubo que suspender todos los rodajes en exteriores, es decir, el grueso de las escenas de la película. Como a la abundante lluvia no se le veía fin, Eisen decidió evacuar a todo el equipo en busca de sol. Se fueron al sur, a Rostov. Y la lluvia los siguió allá dispuesta a continuar plantándoles batalla.

Rodando de a poco por los caseríos, Eisen fue recorriendo todo el Kubán para escapar de la persecución de la lluvia, pero, por alguna razón, el cielo ya se había posicionado en contra de su película y las nubes acudían unas tras otras cargadas de robustas gotas que no paraban de caer sobre sus cabezas.

Eisen huyó a Tiflis. Las lluvias lo siguieron allá.

Corrió a Bakú. Y las lluvias con él.

Escapó a la frontera persa, a las abrasadas estepas de Mugán. Y las lluvias, que rara vez habían mojado aquel suelo calcinado, lo persiguieron.

Allá, atrapado en esos confines del país soviético y acosado por el mal tiempo, Eisen pasó el otoño más largo de su vida. Filmó alguna que otra escena, sacándole partido a las pausas entre aguaceros, lloviznas o sirimiris. Pero lo que más hizo fue pensar: escuchaba el incesante repiqueteo de las gotas sobre el techo y elaboraba ideas igualmente interminables y bocetos de artículos. Luego, con el afán de llevar sus ideas a la práctica, pulía una y otra vez el guion, complicándolo hasta lo indecible. He ahí otra de las desgracias que se abatieron sobre la película por venir.

(De no haber sido por esas semanas de obligado ocio, quién sabe si la película no habría acabado siendo una comedia pasable, con un argumento bien trazado y graciosas escenitas para hacer reír. Pero la cosa fue muy distinta: no hubo muchos momentos en la película que despertaran la risa; en cambio, momentos pesados y absurdos los hubo de sobra. Muy pocos de sus contemporáneos consiguieron desentrañar todos los enigmas que Eisen colocó en el filme. Tuvo que ser él quien, mucho después y en diversos artículos, describiera todo el poso de ideas incrustadas en la película, ideas que sólo comprendía él o intelectuales como Shklovski: el sustrato psicológico del éxtasis en el espectador que debía provocar, nada más y nada menos, que el funcionamiento de la máquina de separar la nata de la leche; las alusiones a los mitos antiguos; el montaje dotado de la síncopa del jazz estadounidense… Un alarde de erudición que buscaba conquistar al espectador, pero que sólo consiguió asustarlo).

Pero el peor golpe todavía estaba por llegar. A Eisen se le ordenó interrumpir los trabajos y volver a Leningrado a rodar *Octubre* con vistas al venidero aniversario de la Revolución. El receso duró un año. En ese lapso, Eisen tuvo tiempo de idear, filmar y montar una nueva película; alcanzó a quedarse ciego y a recuperar la vista; a caer en una depresión y salir de ella; a formular la concepción del montaje antiintelectual; a comenzar a impartir clases de cine… En ese año Eisen incluso tuvo tiempo para encontrar a su futura esposa… Y cuando el rodaje de *La línea…* se reanudó, su director había alcanzado un crecimiento colosal en el dominio del arte cinematográfico… También la actriz

Marfa Lápkina había tenido ocasión de crecer. En su caso, porque se quedó embarazada.

Para sortear esa última circunstancia, se rodó utilizando planos medios y generales, se buscaron ángulos adecuados y a una doble, se las apañaron como pudieron y recurrieron a toda suerte de malabares… Pero pronto hubo que pararlo todo por mandato del obstetra. Pararon unos cuantos meses más… Eisen bautizó personalmente al recién nacido en la separadora de nata (salieron unas fotografías espléndidas para la prensa) y retomó el trabajo, por tercera vez, sobre la película que tantas penas le estaba causando. Para entonces, la película ya le parecía una abominación: hacía tiempo que Eisen quería dar carpetazo a aquella comedia sin pretensiones.

El ánimo de los compañeros de oficio a quienes se decidió a mostrar el material en bruto se tornaba muy sombrío hacia la mitad de la proyección. Al salir de ella, iban mascullando frases ininteligibles. Ni siquiera el siempre tan diplomático Bábel, a quien Eisen consideraba toda una autoridad y era su amigo de tantos años, encontró palabras de apoyo que expresarle, y no dijo nada. Una de las peores señales que se podía esperar en tales circunstancias.

De Hollywood llegaban noticias asombrosas, que pronto adquirieron rango de oficiales: las películas habían comenzado a hablar. Había nacido el cine sonoro. Y, mientras eso sucedía, Eisen, el director más avanzado del frente cinematográfico soviético, en lugar de comenzar a experimentar con el sonido, continuaba a vueltas con sus terneros y sus cerdos, esforzándose por arrancarle emoción a los separadores de suero.

Solicitó un pasaporte para viajar a Estados Unidos, y siguió filmando sin parar un instante: quería terminar de una vez con la reproducción de las vacas y el día a día de las granjas lecheras. Desde luego, la tentación de delegar todo el trabajo pendiente en su codirector—ése era precisamente el título con el que Grisha aparecía en los créditos—era grande. Pero difícilmente habría ayudado a la película. Encima, Eisen no se disponía a viajar a Estados Unidos solo, sino con toda su corte, uno de cuyos miembros era Aleksándrov: su ayudante, secretario, adorador oficial y suplente igualmente oficial; eterno alumno y sombra fiel de su maestro. De modo que Eisen seguía doblando el lomo con *La línea general*, maldiciendo una y otra vez la hora en la que aceptó ese encargo oficial.

Pero la cadena de infortunios que comenzó el primer día de rodaje no se interrumpiría hasta el último. Cuando la película estuvo al fin montada y superó el escrutinio de la censura, se advirtió algo que resultaba irreparable: en los tres años transcurridos desde la aprobación del proyecto, la línea general del partido se había desviado grandemente y ahora no abogaba por las cooperativas, como se mostraba en la película, sino por la colectivización total.

Inicialmente, se programó una reunión especial en Sovkinó para analizar ese error fatal. Pero ésta fue suspendida antes de comenzar: Stalin quería hablar antes con los directores.

Los llevaron al Kremlin cuando caía la tarde y el cielo adquiría el mismo color que los muros de la fortaleza.

Los condujeron durante largo rato por pasillos cubiertos con alfombras rojas y los hicieron entrar a un despacho con las ventanas herméticamente tapiadas con pesadas cortinas color Burdeos oscuro. Tan sólo unas pocas lámparas de mesa alumbraban la habitación: las esquinas estaban en penumbra. En una de las paredes resplandecía el blanco de una pantalla; en la pared opuesta, sumido en la oscuridad, estaba instalado un proyector de cine. Un par de butacas y algunas sillas dejaban claro que se trataba de una sala de cine.

Allí los esperaba un hombre agitado, de nariz prominente y bigote, que parecía una fierecilla enjaulada. Eisen lo tomó a primera vista por el proyeccionista, pero después se percató de la camisa almidonada y los zapatos relucientes de confección claramente extranjera. El inquieto hombre se presentó como Shumiatski y, agitando los brazos y bufando como indignado, impidió que Eisen y Grisha se presentaran: ¡¿cómo no iba a conocer las caras de los más célebres directores de cine del país?! De su papel en el encuentro que se iba a producir aquella noche no dijo palabra. El tipo estaba tan desesperado que se mordía los labios, se tiraba de las cejas y movía la cabeza de tal manera que Eisen quiso enseguida dibujarlo como un hurón provisto de cinco hocicos, cada uno de los cuales era dueño de su propia y curiosa expresión. Por desgracia, no había llevado consigo un lápiz, ni se veía uno por allí.

Eisen, desde luego, también estaba nervioso, pero como a cualquier buen actor, el nerviosismo le ayudaba: le agudizaba la mente, le activaba los reflejos. La anticipación lo estimulaba más que el café, y su corazón latía con una

jubilosa urgencia, golpeando más fuerte con cada latido: ¡vamos, vamos: más fuerte!

Grisha parecía allí el más tranquilo de todos, porque, y eso Eisen lo sabía muy bien, los peligros más grandes lo convertían siempre en una estatua. De pie junto al proyector, pasaba el dedo suavemente por las bobinas metálicas, como si estuviera estudiando el aparato. En realidad, lo que hacía era arrimarse al único objeto familiar en aquella habitación que le resultaba tan ajena forrada en madera lacada y piel cara, y con molduras en el techo que la penumbra no permitía distinguir con claridad.

Con las manos sujetas a la espalda, Eisen se puso a recorrer lentamente la habitación como si la considerara una localización de rodaje y estuviera estudiando los decorados en los que rodaría la próxima escena. Shumiatski, por su parte, no sabía dónde meterse y, sin atreverse a tomar asiento en alguna de las butacas, comenzó a girar alrededor de ellas a toda velocidad.

—Estoy sudando a chorros—le susurró a Eisen con una risita.

—Sí, sería mejor cagarnos ya de una vez—le respondió Eisen con una sonrisa y tratando de que su tono de voz sonara amistoso, aunque le salió más bien burlón y muy poco compasivo.

Shumiatski parpadeó, tragó saliva y se escurrió ofendido hacia una de las esquinas. Pero no alcanzó a hundirse completamente en la penumbra.

Se abrió la puerta. Un puñado de luz dorada se derramó en la habitación oscura desde el pasillo y, andando silenciosamente por el suelo de oro, la figura baja y robusta de un hombre se reunió con ellos. En un primer momento, no se distinguía ni su rostro ni su ropa: era sólo una silueta a contraluz. Y, sin embargo, todos los presentes sabían, habían comprendido, y sólo un nombre ocupaba sus mentes. Ese nombre era «Stalin».

Él entró—un poco cansado, un poco sonriente—y estrechó con fuerza las manos de los presentes. La calidez de ese contacto parecía indicar una disculpa por la espera.

Al ver al líder, Grisha abrió la boca y ya no la volvió a cerrar hasta que terminó el apretón de manos. Shumiatski, pálido como el papel, parecía a punto de caerse redondo de tan emocionado como estaba. Eisen simplemente sonrió.

Sólo a dos personas en el mundo Eisen les había regalado sonrisas tan amplias, tan esforzadas: a *Maman* y a Papá. Hacía mucho tiempo que había

echado en el olvido esa sonrisa cándida y servil que dejaba todos los dientes al descubierto y tensaba todos los músculos de su cara, pero ahora había vuelto por sí sola a su rostro con la misma espontaneidad que treinta años atrás. Estiraba sus mejillas, le cerraba los ojos, le aguzaba el mentón, le enderezaba el cuello, los hombros y el pecho, lo dotaba de una pose erguida, le escondía la barriga, le ponía todo el cuerpo en tensión, desde la punta de los dedos de las manos hasta las de los pies. A Eisen le habría gustado borrar esa sonrisa, no fuera a ser que la tomaran por descarada o servil, pero Rorik se sentía muy a gusto con ella. Con todas sus fuerzas y total dedicación, le sonreía a aquel hombre cansado con ojos de sabio para que el apretón de manos se prolongara.

Detrás del líder, también avanzando a contraluz, surgieron dos figuras. Ambas eran más altas y corpulentas. Eran dos generales a los que no resultaba difícil identificar, porque sus fotografías solían aparecer en las portadas de los periódicos. Uno de ellos tenía las cejas tan pobladas como los bigotes. El otro llevaba un osado copete.

—Comencemos la proyección—dijo Stalin invitando a tomar asiento—: ¿Nos podrá echar una mano, camarada Aleksándrov? Tenga la bondad…

Grisha se puso enseguida manos a la obra: ordenó las bobinas apiladas junto al proyector y cargó la primera en el aparato. Al hacerlo, su cara resplandecía de contento, inspiración y hasta un punto de orgullo.

Stalin se acomodó en la butaca central y, con un gesto, invitó a Eisen a tomar asiento a su lado. Los generales ocuparon las otras dos butacas. Shumiatski, que se quedó sin asiento, se acomodó en una silla detrás del «patio de butacas». Y fue mejor así, porque la cercanía al cuerpo del líder lo aturdía y lo privaba de la capacidad de pensar.

Se apagaron las lámparas, comenzó a traquetear el aparato: el rostro anguloso y pétreo de Marfa Lápkina asomó a la enorme pantalla con su nariz aplastada y las cuencas de los ojos hundidas. Eisen, siempre muy sensible al ánimo del público, captó el profundo silencio de los generales: parecía que la profunda opresión generada por la cara de la actriz los había privado de la capacidad de respirar.

La acción comenzó a desarrollarse lentamente—arrastrándose por las florituras del director y sus truquillos de montaje—, pero avanzaba: los ignorantes campesinos se resistían a aceptar el brillante porvenir que les había tocado en suerte en forma de su paisana Marfa, que no paraba de animarlos a juntarse en una cooperativa, se enfrentaba a los kulaks y a los burócratas de la

ciudad y, al final de la película, llegaba a ponerse al volante de un reluciente tractor demostrando, de un solo golpe, la emancipación de la mujer soviética y la modernización que vivía el medio rural del nuevo país.

Eisen miraba de reojo escrutando las caras sobre las que caía la luz cambiante. Los rostros de los generales transmitían gravedad: aparecían cargados de tedio y una obstinada desaprobación. El perfil del líder, en cambio, irradiaba benevolencia. De hecho, en un par de ocasiones Stalin apartó la vista de la pantalla y volvió sus ojos hacia Eisen. Era tal el derroche de aprobación y de protección paternal que había en su mirada que al director se le hizo un nudo en la garganta.

Nadie lo había mirado así nunca, con tanta ternura y afán de protegerlo: ni Papá en los años de Riga, ni Meyer en sus años de juventud en el teatro. Sus dos padres—el biológico y el espiritual—eran hombres severos que preferían la frialdad de espíritu al calor cordial. Lo educaron con rigor; le exigían con dureza. No fueron cariñosos, fueron injustos, tacaños de sentimientos. Y ambos se callaron lo más importante que tenían que comunicarle: Papá no le dijo ni una sola palabra del primer secreto que comparten los hombres; Meyer no le comunicó el principal de los misterios de la creación artística. Sus padres fueron sus adversarios, y ambos más fuertes que Rorik. Eran como Urano y Cronos, como los celos y la crueldad. Nunca como el amor.

Stalin, en cambio, era todo benevolencia, bondad, sinceridad, ternura. Sus manos, que la edad había vuelto nudosas, eran una caricia; las arrugas que corrían desde sus ojos hacia las sienes, clarividencia; la sonrisa, aprobación; la suave voz, serenidad, paz.

Aun antes de que Marfa encontrara a su príncipe rural y resplandeciera en la pantalla la palabra «Fin», Eisen sabía con certeza que a Stalin le había gustado la película. Y lo más importante: a Stalin le había gustado él, Eisen.

—¿Qué os ha parecido, camaradas?—preguntó el líder cuando encendieron las luces.

Los generales bufaron un poco, cediéndose uno al otro el turno de palabra. En la última fila, Shumiatski estaba petrificado: temía que lo hicieran hablar el primero. No obstante, nadie parecía percatarse de su presencia.

—¡Más que una película, esto es una calumnia!—soltó de pronto el de las cejas gruesas—. ¡Eso no es una aldea soviética, sino un cementerio zarista vuelto a la vida! ¡No es el campo que trabaja hoy en día, sino el pasado tenebroso! Esos campesinos parecen salidos de los tiempos de Iván el Terrible:

¡pero si no quedan de ésos en el campo soviético! Parecen cucarachas corriendo por la pantalla. ¡Da asco verlos, camarada director! Usted ha calumniado a los ciudadanos soviéticos.

—¡Coincido plenamente con esos criterios!—lo secundó el del copete—. Y esa calumnia comienza desde que aparece la actriz principal. Puede que sea una buena mujer, no digo que no, pero no hace falta que le explique, camarada director, que la pantalla y la vida son cosas distintas. La pantalla tiene que animar a la gente a la lucha revolucionaria, y no asustarla. Y con esa Marfa que usted ha sacado ahí… creo que la gente saldrá huyendo de esta película y no volverá a aparecer jamás por una sala de cine.

Shumiatski resoplaba en la última fila: no se atrevía a hablar, pero manifestaba su adhesión a lo que escuchaba con toda suerte de gestos, muecas y aspavientos.

—No les han gustado los campesinos—le dijo Stalin a Eisen, y le sonrió como si estuvieran a solas en la habitación—. La actriz, tampoco. Yo digo que hay cosas peores.

Eisen se zambulló en la cálida sonrisa del líder, como si fuera un rayo de sol.

—¡Y qué decir de la aldea!—continuó su diatriba el de las cejas—. Las isbas parecen madrigueras. Da miedo vivir en una de ellas: ¡hasta de morir allí da miedo! ¿Dónde demonios encontró ese pantano que parece salido del principio de los tiempos?

«En la provincia de Penza, a unos quinientos kilómetros del Kremlin», estuvo tentado de responder Eisen. Pero no dijo nada, porque sabía que alguien hablaría en su favor.

Había en ello algo inusual y maravilloso: no tenía que lanzarse sólo a la batalla esgrimiendo sus ocurrencias y frases punzantes. Podía quedarse callado tranquilamente y esperar a que fuera alguien más fuerte que él quien lo defendiera. Observar cómo las pobladas cejas y los no menos poblados bigotes del general temblaban de rabia, cómo se agitaba el hoyuelo que tenía en medio del mentón, y sentirse más poderoso que esos bigotes, esas cejas y el resto de las partes del cuerpo de tan temibles comandantes.

—Nuestros espectadores se burlarán de una aldea como ésa—lo secundó de nuevo el del copete—: ¡Y los extranjeros, más aún! ¿Por qué regalarles un motivo para mofarse de nosotros?

Desde su posición en la retaguardia, Shumiatski resoplaba con fuerza en apoyo de los criterios expuestos, pero su adhesión quedaba sofocada por las

potentes voces de los generales. Las réplicas de Stalin, en cambio, aunque pronunciadas en voz muy baja, se escuchaban mucho mejor que las protestas de los encendidos oradores.

—Tampoco les gustó la aldea—continuó su diálogo con el director—. Y le repito que hay cosas peores.

Eisen—¿o sería Rorik?—quería que aquella conversación continuara eternamente. Por un lado, los ataques furiosos de los críticos; por el otro, la firme defensa que de él hacía el líder. Era como observar el paso de un terrible huracán desde las almenas de una torre inexpugnable. Como atravesar un mar erizado de tiburones en un acorazado insumergible. Como estar sentado en las rodillas de tu padre y observar el peligroso mundo que se extiende allá abajo.

Eisen se imaginó cómo se vería uno de sus jueces sin el pomposo copete que a todas luces tenía en gran estima y peinaba hacia arriba para que le cubriera la frente como un gorro. La imagen estuvo a punto de arrancarle una carcajada. Después, comenzó a borrar mentalmente los bigotes y las cejas del segundo juez, pero temió que entonces ya no podría aguantar la risa y lo dejó.

—¿Y qué decir de la filosofía del filme?—atacó por otro flanco el del copete—. ¿Dónde radica el meollo de la cinta? ¿Cuál es el sentido último de esta película tan alejada de la realidad y, hablando honestamente, tan desordenada? ¿Qué modelo futuro propone para el campesino soviético del mañana? Yo es que no veo ningún futuro en todo ese filme. Me froto los ojos con todas mis fuerzas ¡y no veo ningún futuro ahí! Las películas han de servir para moldear nuestro futuro de la misma manera que el alfarero moldea una maceta. Y si no, ¿para qué lo hacemos? ¿Con qué propósito?

—Es verdad: ¿por qué no se muestran los koljoses como se debe?—insistió el de las cejas—. ¿Y por qué la película se permite la insolencia de titularse *La línea general*, cuando la línea del partido no aparece ahí por ningún lado?

—Ésa sí que es una observación correcta—convino Stalin—. Hay que añadir los koljoses.

«¡¿Más jornadas de rodaje?! ¡¿Más días en la mesa de montaje?!», se horrorizó Eisen para sus adentros.

—Desde luego, no insisto—lo tranquilizó enseguida el líder—: ¿Quién soy yo para imponerle mi voluntad a un artista?

—Por supuesto que añadiremos los koljoses—declaró Rorik.

—Y habría que mostrar un poco mejor el enfrentamiento con los kulaks: que sea más rabioso, más implacable—continuó suavemente Stalin—. Usted ha mostrado muy bien a los kulaks en la película, camarada Eisenstein: lo ha hecho desde la sátira. Pero hay que ir más allá y mostrarlos desde un ángulo absolutamente político. ¿Podrá hacerlo?

«¡Pero si los kulaks son ya unos monstruos y unos demonios en la película!—quiso objetar Eisenstein—. ¿Qué quiere? ¡¿Qué les pegue cuernos, un rabo y los ponga a andar con cascos?!».

—Desde luego que podemos hacerlo, sí—dijo Rorik, y acentuó su disposición mostrando de nuevo la amplia sonrisa de su infancia.

—Inténtelo—le pidió Stalin devolviéndole la sonrisa—. Y no se demore. Porque tengo entendido que se dispone a viajar al extranjero, ¿no es cierto? Buena idea ésa. Su futuro jefe no tendrá nada en contra, ¿verdad?

»Camarada Shumiatski, ¿Soyuzkinó tiene algo en contra de que el mejor director soviético haga un viaje de trabajo al burgués Hollywood?—preguntó Stalin volviéndose hacia «el gallinero».

Sin abrir la boca, Shumiatski se limitó a negar vigorosamente con la cabeza: ¡no, no, ¿cómo se nos iba a ocurrir tal cosa?!

—¡Pues excelente! ¿Cuánto tiempo le llevarán esos arreglos en la película, camarada Eisenstein?

«Para que quede bien, al menos un año», se dijo Eisen, y suspiró desalentado.

—Tres meses—dijo Rorik lleno de entusiasmo.

—Le deseo un buen viaje—concluyó Stalin, levantándose de la butaca y dando a entender que el encuentro había acabado—. Sáquele partido a ese viaje y no se demore mucho por allá. Tenemos un montón de cosas que nos requieren aquí en la patria. También para usted, querido camarada Aleksándrov—dijo dirigiéndose al proyector donde aún esperaba Grisha, ignorado por todos los presentes—: Cuento mucho con usted. Con usted en particular.

Las últimas palabras hirieron a Eisen, pero era absurdo que sintiera celos del aprecio que el líder le había manifestado a Grisha.

Esperaba que al despedirse Stalin volviera a estrecharle la mano, pero no fue así: el líder se dirigió a la puerta, la abrió y desapareció en la luz dorada de la que había salido dos horas antes.

El 19 de agosto de 1929, Eisen, Tis y Grig tomaron el tren que cubría la ruta Moscú-Berlín con el propósito de continuar viaje hacia Estados Unidos y, concretamente, a Hollywood, la tierra prometida. En una maleta aparte, cargaban las bobinas con *La línea general*, modificada siguiendo las instrucciones de Stalin, con la esperanza de poder sonorizarla en Europa.

El estreno de la película tendría lugar sin la presencia de sus creadores y en un marco muy modesto. Es decir, que apenas concitó la atención de la crítica y los especialistas. La película no consiguió un gran eco en la prensa, y el que tuvo no fue halagüeño. El comentario más sonado fue una sátira firmada por Ilf y Petrov, quienes sacaron una conclusión desalentadora: «el cliché se comió al director». Y los clichés que enumeraron no fueron pocos: «el kulak convertido en una columna de publicidad ambulante con los ojos inflamados de odio antisoviético», la mujer del kulak como «una campeona de la gordura, con sus sobacos antisoviéticos», «la miseria en el medio rural, representada por medio de unos idiotas sucios», etc., etc. Pronto la fallida película se retiró de las pantallas.

Casi al mismo tiempo, el Gobierno soviético intensificó la campaña de deskulaquización y apeló a eliminar a los kulaks como clase social. Los campesinos acomodados se convirtieron en las víctimas propiciatorias: no hacía falta avivar el odio de la gente contra ellos, porque sobraba rabia acumulada en su contra, mientras que defensores no tenían ni uno. La línea general del partido golpeó la columna vertebral del campesinado y la quebró con un sonoro crujido: junto con los kulaks fueron machacados los campesinos medio acomodados (los llamados *seredniaki*) y los peones que trabajaban para éstos, así como los dueños de prensadoras de aceite, molinos, ganado o aves, y todos aquellos que no querían ingresar en los koljoses y dar su trigo al Estado; igual suerte corrió todo el que creía más en Dios que en la colectivización, y muchos más. Los planes de retirada de los kulaks—¿retirarlos de dónde?; ¿de la vida, acaso?—se cumplieron con creces por todo el país.

La promesa hecha en el alba de la época soviética de que «los campesinos serían ofrecidos en el altar de la revolución» se cumplió: a millones de ellos los desposeyeron de sus bienes, su ganado y sus granos de siembra, condenándolos al hambre; a otros millones los enviaron al destierro por su condición de kulaks. Los trasladaron por todo el país hacinados en vagones de ganado, sin apenas agua y comida, ni decirles el nombre de la estación de destino, ni

siquiera si iban por la línea del Norte o por la de Nizhni Nóvgorod, por la de Perm o por la que circunvala el Baikal, la del río Omsk o la del río Ussuri, la de Murom o la de Múrmansk, la del Amur o la que llega al Cáucaso, la de Tashkent o tantas, tantas otras. En todo caso, acabaron dejándolos en los bosques de Altái o las estepas del Turquestán, la tundra al borde del círculo polar ártico o la taiga, donde, completamente desamparados, tuvieron que cavar refugios subterráneos para sobrevivir.

Pocos kulaks deportados podrían parecerse a una columna de publicidad ambulante. En cambio, muchos se asemejarían bastante a la Marfa Lápkina consumida por sus desgracias.

Esa gente seguiría con vida. Y viviría cazando, recogiendo bayas, pescando, pasando hambre, robando espigas de los campos, muriendo de enfermedades o inanición, escapando para volver después a los asentamientos. Reinventándose como kulaks, rehaciendo a duras penas su economía agrícola, y perdiéndola de nuevo en cuanto las autoridades declaraban nuevas guerras contra los kulaks. Aprendiendo a relacionarse con las poblaciones de sus lugares de destino: kazajos o tunguses, kalmukos o gente del pueblo mari. Sintiendo nostalgia de su patria chica o echando de menos a sus hijos, los chiquillos que no sobrevivieron a las penurias del reasentamiento. Casándose con los lugareños y engendrando hijos.

Lejos, en ciudades y pueblos, la maquinaria desatada del nuevo Estado seguirá truncando el destino de la gente, machacando a más y más kulaks, desperdigándolos por los más distantes confines del país. En algún momento, las autoridades tratarán de poner el freno a ese molino terrible, pero frenar el trabajo de sus muelas resultará cien veces más difícil que haberlo puesto en marcha.

Pero todo eso sería allá, en la llamada Tierra Grande. En los asentamientos laborales, en cambio, en el último afluente del Angará o en el rincón más apartado de Mangyshkalá, en las salinas del mar Aral o en una manga de tierra de la bahía de Onega, la vida continuará obstinadamente a pesar de (o acaso gracias a) la gigantesca lejanía. En la tienda local venderán pan (en días alternos) y velas (una vez al mes), en el tablón de información colgarán los diarios (casi siempre recientes, es decir, con un retraso de apenas un par de semanas). Llevarán yodo y jabón al puesto médico. Y muy de cuando en cuando, al club local llegará una película traída por el cine ambulante.

Estos sombríos deportados, olvidados tiempo atrás por sus amigos, sus familiares y hasta, según parece, también por Dios, serán los admiradores más fervientes de la comedia de Eisenstein. Esa gente despojada de sus bienes, sus esperanzas y su dignidad, pero tenazmente aferrada a la vida, verá la divertida película una y otra vez y reirá a carcajadas olvidando durante hora y media su triste destino. La granja lechera que parecía un palacio de paredes blancas: ¿dónde se había visto tal cosa? ¡Y los cerdos tomando un baño en el río! ¡La boda de un buey con una vaca! ¡Una tía conduciendo un tractor! ¡Y aquello! ¡Y lo otro! ¿De dónde habían sacado todo ese absurdo? Cada escena, cada plano, todos tan desconectados de la verdad, tan fantasiosos, que no quedaba más que pasmarse y mondarse, pegarle codazos al vecino, palmearse las rodillas como un loco… ¡Vaya imaginación la de ese Eisenhardt, Eisenspiel o como se llamara! ¡Un fenómeno, el tipo!

LA VIDA ES MARAVILLOSA

> Llegará el día en el que nos ganaremos el
> derecho de recoger cosechas el año entero.
>
> DZIGA VÉRTOV, 1943

Había una nueva película esperándolo.

Todavía no estaba escrito el guion, ni escogidos los protagonistas. Ni siquiera se había imaginado la historia que el filme iba a contar. ¡Ni falta que hacía! No se tenía la menor idea de la historia que se iba desarrollar en la pantalla. Todo lo que se tenía era el presentimiento. Eisen estaba embarazado y no era de la idea, sino del carácter ineluctable de la nueva obra que lo esperaba.

Era la primera vez que ocurría algo así. Una película que todavía no había nacido, ni siquiera concebido como libreto, llamaba al director desde algún lugar en el futuro, a meses o incluso años de distancia. La película esperaba que la crearan.

Eisen escuchaba estupefacto esa llamada. Nunca podría explicar a quien no la hubiera escuchado cómo el presentimiento te desgarra día y noche, lo doloroso de la espera, y cuánto uno teme dejar de escucharla. Cómo los ojos buscan en todo lo que ven la respuesta a la pregunta: ¿de qué tratará la próxima película? Cómo los oídos capturan cada sonido circundante, listos para tomarlos como una pista. Y cómo se funden la conciencia y la intuición, convirtiendo el cerebro y el corazón en un único y preciso compás dirigido a la búsqueda del objetivo único.

La película llamó por primera vez a Eisen en cuanto el tren cruzó la frontera, más allá de Minsk. Contemplando los campos dorados de Polonia, y las manzanas color rubí en los huertos, Eisen comprendió de inmediato que su futura película iba a ser lo más importante que sucediera en toda su vida. No por él éxito que le reportara, ni por la adoración del público o el júbilo de los críticos, sino por la película en sí. Era más trascendente que todos sus triunfos y fracasos, que todos sus brotes de histeria o sus depresiones, más significativa

que todos sus tientos con la teoría del cine, y hasta que la célebre *Potemkin*. Todo eso Eisen lo vio con una claridad meridiana. Tis y Grig hacían el tonto, embriagados por el aire de Europa. Eisen hacía más payasadas que nadie, pero debajo de la máscara de la alegría latía el temblor que se había adueñado de él.

Al pisar el andén de la estación de Silesia y llenarse los pulmones con el aire de Berlín—polvo de hollín, gofres, pescado y los gases de la combustión de la gasolina—, Eisen ya sabía que quien lo llevaría de la mano por las *Strassen* locales no sería el guía enviado desde el hotel, sino la nueva película. Y lo mismo por las *streets* de Londres y las *rues* de París. Por todos los caminos que le tocara transitar en los próximos tiempos lo estaría guiando esa llamada. Sentir la presencia de una obra que todavía no había sido creada era una sensación de veras extraña y a la vez dulce. Y muy agotadora: tenía por delante una larga búsqueda y todas las posposiciones y retrasos que vinieran no serían un descanso, sino un motivo para el remordimiento.

La espera del contrato con Hollywood, y, por lo tanto, del visado estadounidense se alargó primero unas semanas y después algunos meses. La cosa era todavía más molesta cuanto que los compañeros de Eisen estaban gozando de lo lindo en Berlín.

El trío de cineastas se alojó en una pensión de la Martin-Luther-Strasse, donde les servían café exclusivamente brasileño en los desayunos y, en las comidas, cocina francesa, que incluía carta de vinos. Los tres recibían una asignación en Reichsmarks, mientras que sus familias en la URSS recibían un estipendio en rublos que, por propia iniciativa, gestionaba Pera. Todos eran bienvenidos lo mismo en las oficinas de la UFA que en los mejores salones: en aquel entonces «los rusos rojos» despertaban más interés que miedo.

Eisen también hubiera querido disfrutar. Le hubiera gustado pasar días enteros viendo películas sonoras en los estudios de Babelsberg, como hacía tranquilamente Tissé, y dejar de preocuparse por que su propia película aún no se basara en una idea clara, ni tuviera firmado el contrato con Hollywood para hacerla. Habría querido saborear las picantísimas salchichas Bratwurst con el mismo entusiasmo que ponía en ello Grisha y acompañarlas, como él, con cerveza de trigo helada, conservando el apetito aun después del rechazo mostrado por la United Artists. Lo habría querido, sí, pero no lo conseguía.

En aras de calmar la creciente ansiedad, se lanzó de cabeza a luchar en el frente intelectual y se fue a dar conferencias por toda Europa: el Instituto de

Psicología de Berlín, la Sociedad de Cinematografía de Londres, Cambridge, la Sorbona, Zúrich, Róterdam y otra docena de lugares del máximo prestigio. Dictaba las conferencias en alemán (con fluidez), en inglés (con bastante fluidez) y en francés (lengua en la que, para enorme gozo del público, mezclaba términos académicos con palabras del argot, de modo que compensaba la insuficiente corrección en el uso del idioma con la intensidad emocional que ponía). La mente de Eisen se movía gozosa a saltos por campos amplios pero vecinos: la historia de la cultura y la religión, la psicología del arte, la teoría del cine. De ese modo, volvía locos de contento a los intelectuales, pero él se sumía en la melancolía: pensar el cine sin hacer cine era oficio de tontos.

Buscando el equilibrio emocional que veía perdido, Eisen se zambulló en una «vorágine del desenfreno». El Romanisches Café, sede de la bohemia berlinesa, donde hasta el propio aire que se respiraba parecía consistir en una mezcla de absenta, chismes y labios de mujer muy pintados (de esos que se veían en una escena del *Staatstheater* o una película de Kirchner), le supo a poco. A disposición del más famoso de los directores rojos había establecimientos mucho más vibrantes. Haciendo honor a su nombre, el cabaré Eldorado ofrecía a sus visitantes todo un abanico de ensoñaciones: jazz, cocaína, amor de hombre y amor de mujer; y todo ello listo para ser consumido por hombres y mujeres en cualquier formato. A los más insaciables los esperaban en París en la rue de l'Université, a poca distancia de la torre Eiffel: allí, el salón de baile Magic City acogía a «los nietos de Sodoma» y a todos los admiradores de la belleza masculina vestida de mujer.

Eisen traspasó todas esas puertas y no una, sino muchas veces y por largas temporadas. Pero siempre y sin falta lo hizo en compañía femenina. Y sólo así. Su Virgilio por los bajos fondos de Europa fue una pequeña bailarina con el pelo cortado a cepillo y voz de fumadora empedernida: Valeska Gert, que en el teatro representaba a cadáveres de niños, y en los cabarés bailaba una suerte de «danza-orgasmo». El director y la bailarina eran el grotesco ambulante: ambos eran pequeños, rechonchos y feos. Ambos estaban sedientos de la atención ajena. Valeska sentía una verdadera pasión por Eisen: todavía no era consciente de que se ponía a la cola de una larga y triste lista de nombres de mujer, desde Irina hasta Pera, en la que no sería ni la primera ni la última, sino una más. Para él, era costumbre mantener vivo el fuego que ardía por él en sus amigas. Pero a Valeska la necesitaba: se habría perdido sin Virgilio.

No obstante, la «vorágine del desenfreno» no le procuró alivio: su libido hervía como la lava de un volcán, pero no encontraba el habitual desahogo en el arte. Probablemente, a un Eisen tan amigo de la sublimación le resultaban contraproducentes las visitas a los cabarés o los descubrimientos pornográficos…, al menos hasta que comenzara a trabajar de verdad en la nueva película.

Se dedicó a coleccionar conocidos, consolándose con la lista creciente de sus amistades. Erwin Piscator y Joseph von Sternberg en Berlín; Colette, Jean Cocteau y André Malraux en París. Y, además, James Joyce, Bernard Shaw, Albert Einstein… En ocasiones, algunos ignorantes europeos lo confundían con el físico, y lo honraban como si de él se tratara, lo que agravaba su ya de por sí lamentable estado anímico. La vida continuaba girando en círculos, pero a mayor velocidad cada vez: restaurantes, auditorios, vestíbulos y salones de hoteles, más restaurantes… en Berlín, Hamburgo, Bruselas, Londres, Colonia y otra vez Berlín. Eisen no conseguía salir de ese círculo y pasar a un estadio superior.

Tras medio año, sobre los rusos entregados al *dolce far niente* se cernió la amenaza de la expulsión. Sovkinó les metía prisa para que pusieran fin a la frustrada expedición y volvieran a la URSS: el primer plan quinquenal estaba en su apogeo y la patria necesitaba el cine y la propaganda tanto como el trigo y el acero. Hollywood, entretanto, seguía tardando con el contrato; el hundimiento de la Bolsa de valores puso fin a muchos proyectos, sobre todo a los cinematográficos. Sin embargo, Eisen se aferraba a Europa cuanto podía.

El dinero comenzó a escasear; con la presencia de ánimo la cosa iba aún peor.

Los meses transcurridos no lo habían acercado ni un ápice a la nueva película, pero, sorprendentemente, fortalecieron el vínculo que los unía. Pensaba mucho en la película, como no lo había hecho nunca en otras que había efectivamente realizado. Y la comprendía muy bien, aunque todavía no sabía el tema. Pasaba noche tras noche en vela, lo mismo en su *Pension* berlinesa, que en un *auberge* suizo o una *guesthouse* perdida en Cambridgeshire, prestando oídos a lo que le iba diciendo su futura película.

Las películas anteriores eran esculpidas en la mesa de montaje por los dedos expertos de Eisen. Miles de metros de celuloide acababan conformando un mosaico y, finalmente, se fundían en secuencias dotadas de sentido. Con el poder que le conferían las tijeras que empuñaba, Eisen sometía el celuloide a su

fantasía, antes de someterlo también, de cuando en cuando, al escrutinio de la censura. Pero ahora el poder parecía haberse desplazado del director a un fantasma nebuloso y aún informe: la nueva película, la misma que todavía no había sido creada, se dirigía a su creador y le imponía su voluntad.

La nueva película no quería que la hicieran con prisas. Nada de maratones para llegar a tiempo a un aniversario. Nada de récords de velocidad que sacrificaran ideas. Escribir, rodar y montar cuanto fuera necesario, sin responder al plazo señalado hasta la celebración de turno. En lugar de atracciones de circo, la perfección. En lugar del estruendo, la sabiduría. Porque esa película no se rodaría para un festejo puntual: se filmaría para la eternidad.

La nueva película rechazaba los caminos trillados y los recursos manidos. Decía no a las claves utilizadas antes. Y proclamaba su búsqueda ardiente. La pasión del buscador era el verdadero motor del artista y en modo alguno la habilidad para hacer malabares con los hallazgos ajenos. Era en la búsqueda donde radicaba la vida.

Y, por último, la nueva película no quería volver a contar la historia de la Revolución. ¡Ya estaba bien de argumentos basados en la historia! La joven historia soviética que Eisen había llevado a la pantalla en tres ocasiones había que dejarla en paz de una vez. El contrato antaño firmado para convertirla en arte había prescrito con el paso de los años. En todo caso, la historia había demostrado ser un socio bastante dudoso: no había servido para descubrir el secreto del poder que el artista tenía sobre el espectador, y la gloria que inicialmente le regaló acabó llevándosela muy pronto…

Eisen se revolvía en la cama, sin atreverse a interrumpir el diálogo que mantenía con la futura película. No podía parar de asombrarse ante lo que estaba sucediendo. ¿Era él, eterno improvisador y experto en conmemoraciones, quien estaba razonando de esa guisa? ¿Él, amante de las alusiones lo mismo secretas que explícitas a cualquier cosa, fuera la Biblia o Meyerhold? ¿Él, el apasionado perseguidor de la gloria? Pues sí: era él. Los fracasos de los últimos años, mezclados con el aire de libertad en Europa y el obligado parón, habían operado cosas sorprendentes en su psiquis. También podía ser que fuera cosa de la edad: hacía poco que Eisen había cumplido treinta y tres años.

El inactivo maestro era asediado por toda suerte de empresarios: los ofrecimientos para rodar anuncios publicitarios se arracimaban. La Nestlé declaró que no había un solo director en el mundo que fuera capaz de filmar la

leche como lo hacía Eisenstein y le ofreció rodar un anuncio de leche condensada. Por lo visto les había gustado el derroche de talento con el separador de suero. La burguesa Bélgica quería contratarlo para que hiciera una película sobre el centenario de su independencia y el departamento de cine de la Cámara de Comercio británica quiso que rodara una película sobre África.

Pero ¿acaso era concebible filmar una película publicitaria después de que Vértov entregara *La sexta parte del mundo*? No y no. ¿Acaso era concebible ponerse a rodar un anuncio cuando Eisen tenía una nueva película esperándole?

Para entonces, al trío de soviéticos se le había acabado el dinero y Eisen consiguió trabajos decorosos para sus compañeros: Tissé rodó una película de intención científica y pedagógica sobre el aborto, y a Aleksándrov le consiguió un pequeño papel en un cortometraje cuyo mecenas era el amante de la protagonista. En cuanto a él, continuó llenando su agenda de encuentros, viajes y entretenimientos diversos, como si quisiera explotar el carrusel de la vida hasta el límite, a ver si en la próxima vuelta salía disparado por fin de su encierro.

Y le funcionó. Cuando todos los visados y plazos habían vencido y, por boca de Shumiatski, Sovkinó había ordenado volver a la patria sin excusas ni pretextos, Eisen recibió un telegrama en la habitación de la pensión berlinesa: los estudios Paramount invitaban al más célebre de los directores soviéticos a visitar Hollywood. A pesar de la crisis económica, las condiciones que le ofrecían eran regias. Y lo que le encargaban era llevar a la pantalla la adaptación de una de las novelas más sonadas de aquellos años.

Eisen firmó el contrato. Una semana después subió a bordo del lujoso trasatlántico *Europa* y partió a cruzar el océano. No, no iba a Nueva York. Ni siquiera iba a Los Ángeles. Eso fue lo que dijo la prensa soviética. En realidad, iba al encuentro de su próxima película.

La geografía determina la conciencia. Eisen llegó a esa conclusión tan poco científica después de una semana navegando en el *Europa*. Cuanto más se alejaba el barco de las costas europeas y Rusia iba quedando más lejos, más díscolas eran sus fantasías.

Recordaba al neurótico Von Sternberg, cuyo inflado ego era tan gigante que no cabía ni en el más grande de los platós de la UFA, y lo trasladaba mentalmente a una de las estrechas oficinitas de Sovkinó, donde transcurría una reunión con las autoridades del cine. ¡A ver cómo se las arreglaba para convencer a la comisión artística de que la adorada Marlene encarnaba el ideal de la mujer soviética mejor que una Marfa Lápkina cualquiera!

Cogía a Colette y la mandaba de cabeza a la RAPP, la organización de escritores proletarios, para que la machacaran bien por su comportamiento, a todas luces indigno para cualquier escritor soviético. Y allí la irían haciendo trizas punto por punto, siguiendo la lista: primero, por besos lascivos en público; segundo, por mantener relaciones con personas menores de edad, y tercero, y lo principal, por su renuncia a representar debidamente en sus textos a los protagonistas del primer plan quinquenal.

Cogía del cuello a Fritz Lang con sus pestañas coloreadas y su fragancia a Kölnisches Wasser que se olía a una milla a la redonda y lo metía en una reunión del Comité de Censura. ¡Que defendiera aunque fuera la mitad de lo que había filmado en su vida! ¡Gesticula, retuércete, suplica, agita la colita y lame lo que tengas que lamer!

Se reía para sus adentros, porque sabía que gesticularían, suplicarían y lamerían. Todo el que quisiera publicar un libro o filmar una película lo haría.

Y su mente, desbocada, seguía volando. Los artistas son gente que se deja someter, porque su necesidad de crear es puramente biológica: eso explica gran parte de su comportamiento. Pero ¿qué sería de la gente común? ¿Cómo se comportarían los fruteros de los mercados, los dentistas o los tenderos de la avenida Kurfürstendamm?

¡Ah, si se pudiera recortar un trocito de Europa—algún cantón o condado venido a menos—y trasladarlo a las afueras de Moscú con todos sus vecinos! ¡Cómo iban a bailar esos burgueses al son de la flauta socialista! Enseguida aprenderían a respirar, no su «aire libre», sino las emanaciones de las órdenes del partido. Y desaparecerían, como polvo barrido por el viento, la arrogancia secular de los nobles y los ideales amasados por los burgueses. Y juntos se pondrían, hombro con hombro, a liquidar el orden antiguo para construir el nuevo. Y tomarían apuntes de los textos de Lenin, y a comprar el pan con los cupones de racionamiento, y a votar en perfecta unanimidad de acuerdo con las orientaciones recibidas. ¿Acaso no iba a ser así?

La geografía del nacimiento es un billete de lotería que cada uno saca al venir al mundo. Esto no determina por completo el destino de un hombre, pero sí el sendero por el que ese destino se habrá de desarrollar. Eisen se sentía bastante satisfecho con el sendero que le había tocado a él. Se ponía en la piel de una docena de otros directores cuyas sombras pululaban por los rincones de los estudios UFA y se le erizaba la piel de la repulsión que lo embargaba.

Es verdad que tenía una existencia difícil, pero hacía películas. Es verdad que tenía que pasarse la vida mintiendo y disimulando, pero hacía películas. Había hecho buenas migas con Stalin, lo habían autorizado a viajar a Estados Unidos, lo esperaban de vuelta con ansiedad, porque sentían necesidad de él. El mundo del capital no ofrecía bienes semejantes. Aquí cada cual, lo mismo si era un Von Sternberg que un Fritz Lang, sólo se necesitaba a sí mismo.

Pero a medida que la distancia entre Eisen y Rusia aumentaba, sus ideas iban cambiando. No cambiaban de manera cardinal, no, sino que se iban alimentando de nuevos matices. Y lo hacían como si la sola posición en el espacio fuera capaz de cambiar la dirección de las ideas.

Cuando las islas británicas se desvanecieron en la niebla y el océano Atlántico se extendió ante ellos con toda su azul inmensidad, Eisen esperaba que la película que iba a filmar fuera un brillante ejemplo de arte soviético que resplandeciera sobre el oscuro fondo del arte capitalista.

Cuando unos días más tarde los acantilados de Islandia aparecieron en el horizonte, confiaba en acabar una película que mostrara las contradicciones entre un arte y el otro.

Y cuando por fin la estatua de la Libertad agitó su antorcha color esmeralda en la bahía de Nueva York, ya sabía con toda certeza que lo único que quería era hacer una cosa: cine. Sin adjetivos como «socialista» o «capitalista». Sin ojitos vigilando, sin sugerencias, sin fronteras. ¡El mundo era tan grande y su diversidad embriagaba tanto! ¡Y cuánto de misterio, pasión, caos, armonía y vulgar roña había en el mundo mezclados con el entusiasmo creador! ¡Cuánto más grande era el mundo que lo que el arte era capaz de contar!

Lo primero que hizo la Paramount, respondiendo a las reglas asesinas del *business*, fue montar una campaña publicitaria. El rojo director llegado del otro lado del planeta tenía que hacerse famoso en este lado para que la película tuviera alguna posibilidad de ser distribuida.

De ahí las fotos con las estrellas: con Mickey Mouse («*Give me your smile, Eisy!*»), con el pastor alemán *Rin-Tin-Tin* («*Give me your best smile, Eisy!*»), con Walt Disney («*Say Di-i-i-i-isney!*») y con Charlie Chaplin («*Look natural, Eisy, not tensely!*»). Los retratos en solitario: el director comiendo, el director bebiendo, el director leyendo un libro, el director mirando a lo lejos, el director mirando a la cámara, el director contemplándose a sí mismo. Las entrevistas realizadas antes de dictar una conferencia en las universidades de Harvard, Columbia y Chicago, y también después de ellas. Los desayunos, las comidas y las cenas, que siempre transcurrían con estrellas y con cámaras presentes: Marlene Dietrich, Gary Cooper, Greta Garbo, etc., etc. Recepciones, recepciones y más recepciones…

Eisen se cansaba como un buey tirando del arado, y no por tener que llevar puesta siempre la máscara (¡en eso era todo un experto!), sino por la monotonía. Vista de cerca, América resultó simplona hasta la náusea: aquí sólo se necesitaba una máscara, la más resplandeciente. Durante el primer mes que pasó en Los Ángeles, Eisen la gastó tanto, que ya estaba a punto de caer hecha jirones. Los músculos de la cara apenas conseguían dibujar sonrisas: el tiempo pasaba y él seguía tan lejos de su nueva película como un año atrás.

Eisen añoraba la película que aún no había hecho, como una madre añora a un hijo que le han arrebatado. Sufría por ella como una mujer madura sufre por su joven amante. Llevaba meses observando rostros y paisajes, repasando las páginas de los libros y escudriñando en sus propios sueños con la esperanza de dar con los contornos de su futura obra. Había fuertes lazos que unían muchos de los elementos que iba encontrando. Pero, a la vez, eran nexos flojos, intermitentes. Y él valoraba esos vínculos más que cualquier otra cosa, y temía que acabaran desanudados.

Nadie hubiera creído en la tristeza que embargaba a Eisen: vivía a todo tren, argumentaba sus ideas con cinismo y se aferraba a sus propósitos como un *bulldog*. Todas las obligaciones publicitarias las satisfizo con brillantez, vendiéndose a sí mismo como un veterano viajante de comercio. Y sólo por las noches, cuando se recogía a solas, daba rienda suelta a su tristeza: la nueva película no encontraba un asiento en la realidad y seguía siendo un sueño. ¿Acaso una quimera?

Después de haberse dejado los riñones en la promoción, comenzó a reunirse con los mandamases de la industria. Elegían un tema. Cuando se firmó el

contrato había veinte novelas y biografías sobre la mesa. Después de repasarlos uno a uno, la lista se redujo, menguó y se encogió hasta acabar en tres. En correspondencia con su recién adquirida categoría de gran estrella, le mandaron a casa todo un destacamento de traductores y mecanógrafas para que trabajaran de sol a sol ayudándolo. También le enviaron una caja de lápices y mucho papel.

Ready, steady, go!

Primero, dedicaron largo tiempo a torturar una novela sobre la fiebre del oro. Después, se centraron en una idea de Eisen: una película cuya acción transcurría íntegramente en una casa con paredes de vidrio. Por último, sufrieron hasta dar por terminado un guion basado en *La tragedia americana*, el sagrado libro de Theodore Dreiser.

La Paramount rechazó los tres proyectos, uno tras otro.

Los guiones no eran malos. ¡Desde luego que no! Y eso lo reconocían los productores. Los tres textos rebosaban complejos recursos y metáforas profundas, chispeaban en ellos las alusiones de todo tipo y bullían las emociones. Por último, todos estaban primorosamente estructurados.

El problema era otro, a saber: que Serguéi Eisenstein resultó ser un director de cine profundamente soviético. Soviético hasta los huesos, hasta la médula, hasta el último cabello. Todo lo que tocaba—fuera un texto literario, una biografía o un hecho histórico—se convertía en arte soviético. No se trataba de clichés propagandísticos, que habría sido sencillo eliminar. El problema es cuán soviética era, precisamente, su manera de pensar.

Cualquier tema, cualquier historia, Eisenstein la colocaba en el sistema de coordenadas soviético, uno de cuyos ejes contenía los vicios en grado supremo: la avaricia de Midas, la crueldad más bestial y la tiranía de los poderosos. El otro eje mostraba las virtudes, igualmente excelsas: la fraternidad de los pobres y el instinto de ganar la libertad a cualquier precio. Esas coordenadas dibujaban la cruz en la que cualquier historia acababa crucificada, la cruz que sobresalía por encima de la urdimbre de las ideas y la trama que contaba el guion. Dos colores, el negro y el blanco, que sólo fingían formar parte de una paleta más amplia. En cuanto los asesores de guion intentaban eliminar una de las coordenadas—la de los ideales comunistas que resultaban incomprensibles en la sociedad occidental—, el guion se coloreaba de un negro absoluto.

Todo artista cuenta en el alma con un soporte sobre el que se apoya cuando se entrega a la creación. Para algunos, ese soporte es la fe en la belleza; para otros, la fe en Dios. Hay aun otros para los que como tales soportes funcionan el progreso y el esplendor de la razón, la preeminencia del derecho y la justicia. Todos esos soportes parecen distintos, pero, al final, se reducen a uno solo: la fe en el hombre.

El soporte de Serguéi Eisenstein, asombrosamente, era la ideología. Ése era el único soporte en el que se apoyaba para crear sus obras. Y si lo retirabas, que es lo que intentaron hacer los *script doctors* de Hollywood, lo único que quedaba del guion era la cáscara vacía de la trama.

La Paramount se inventó pretextos muy halagadores para echar el freno: el alcance de las ideas del autor era titánico y de ahí se derivaba un coste absolutamente inasumible de la producción. Pero Eisen se daba cuenta de que la cuestión del presupuesto era una mera excusa. Él sentía perfectamente que todas sus últimas obras eran «esculturas de alambre» a las que les faltaba la sangre caliente de la vida. Sabía también que sus creaciones resultaban intragables y que se le atragantarían a cualquier espectador. Que tanto él como sus textos eran radicalmente extraños a «la fábrica de sueños».

De niño, no sabía dibujar más que caricaturas. ¿En serio que ahora, de adulto, no sabía filmar nada más que episodios de la historia soviética? Es verdad que el aliento de los años soviéticos llenaba sus películas mejor que el aire del presente. ¿Acaso ese aliento se había convertido en la droga de la que el artista Eisenstein no había aprendido a prescindir?

Lamentablemente, no era capaz de contar la complejidad del mundo. Ni siquiera podía contar una historia ambientada en la fiebre por conseguir el vil metal en California. Tampoco podía representar el caos y la armonía, ni las ideas plasmadas con claridad por el novelista Dreiser en las páginas de su libro. Ni siquiera liberado de las cadenas impuestas por la Historia soviética era capaz de contar algo que no la concerniera directamente a ella. La geografía de la vida que había vivido condicionaba su conciencia mucho más de lo que Eisen hubiera podido suponer.

Poco después, la Paramount rescindió el oneroso contrato y compró al trío de soviéticos los billetes para volver a casa. Esta vez, navegarían por el océano Pacífico. Después de dar la vuelta al mundo, desperdiciar quince meses de su vida y gastar un montón de valiosas divisas del Estado, el estelar director,

frustrado esta vez, tenía que volver a la Unión Soviética. Y con las manos vacías, pues no había hecho la nueva película que había motivado su viaje.

—¿Y no ha pensado en filmar algo en México o las Bahamas? Friedrich Murnau está rodando algo ahora en la Polinesia y dicen que le está saliendo de fábula.

Eisen ni siquiera recordaba quién había sido el primero en hacerle esa pregunta. Fue en el apogeo de una *party* con motivo de su próxima marcha. Un par de docenas de ociosos y ociosas de Los Ángeles, ninguno de ellos de primer rango, sino más bien de segunda o tercera categoría, se habían reunido para emborracharse con champaña gratis y, de paso, echar un último vistazo al escandaloso director rojo.

Era muy poco probable que alguno de los presentes supiera qué películas habían hecho famoso en su patria al ruso de corta estatura. Allí en California se lo recordaría gracias a la inmensa campaña que durante dos meses no se descolgaba de las páginas de los periódicos bajo el lema entre comillas «Eisenstein: el enviado del infierno».

Temerosos de la contagiosa influencia del comunismo, los políticos conservadores avivaron el fuego con destreza: comenzaron escribiendo cartas abiertas a la Paramount; después, inundaron Hollywood con los correspondientes folletos; por último, consiguieron que se celebrara una sesión especial del Comité Fish. Allí se investigó en detalle la actividad comunista en California, lo que se hizo, desde luego, con amplia cobertura en la prensa. De modo que no quedó una sola persona en Los Ángeles, al menos una que supiera leer, que no estuviera al tanto de que, a pesar de su sonrisa de dientes blancos y su *fluent English*, el pequeño y peludo judío de la Unión Soviética era una clarísima amenaza roja. Por sus películas corrían ríos de sangre inocente, y los salvajes marineros y proletarios que las protagonizaban se la bebían con avidez día y noche acompañándola con *blini*.

En la *party* de marras había champaña de sobra (¡qué pena que Eisen no supiera beber y mucho menos emborracharse hasta perder el sentido!). Al protagonista de la noche lo miraban con una curiosidad descarada, como si de una exótica salamandra en un terrario se tratara: en L. A. había muchos,

muchísimos directores fracasados, pero que fueran verdaderos «sóviets» y, encima, tan crueles y a la vez tan encantadores, sólo estaba él.

Todo el mundo hacía como que lamentaba el fracaso del proyecto. Todos fingían apenarse por la inminente marcha del director. Todos manifestaban su esperanza en que pronto volvería a la ciudad. (Esos puntos asomaban en una de cada dos charlas de sociedad de aquellos días en la capital del cine).

—Lo que le decía: ¿no ha pensado filmar algo en México?

—Lo he pensado, sí. México es mi país favorito.

Mentía, desde luego. A lo largo de los últimos seis meses, Eisen había estado exprimiéndose el cerebro en busca de ideas, contactos y oportunidades para hacer su próxima película. Había conocido a mucha gente, a gente influyente y no tanto; había intentado caerle en gracia a todo el mundo. Los hacía reír, les contaba confidencias, jugaba al tenis con ellos: con los millonarios de la patata del estado de Idaho, los del maíz del estado de Iowa, los del acero de Illinois o los del petróleo de Pensilvania. Estaba dispuesto a irse a rodar hasta a Alaska si se le daba la oportunidad («Usted no lo entiende, señor: nadie puede captar la nieve en una película como lo hace un director ruso») e incluso a Miami («Yo crecí junto al mar, señor, y por mis venas corre el agua de mar»). Pero si se trataba de pensar algo fuera de las fronteras de Estados Unidos, ahí su fantasía se frenaba.

Y era una pena. Porque ¿a qué estar dándose codazos en un mercado saturado cuando allí al lado había una frontera inmensa sin un solo cineasta que se ocupara de dos millones de kilómetros cuadrados?

Al final, una frase casual dicha en un *small talk* resultó ser la última tabla de salvación de un náufrago. Y Eisen se agarró ahí mismo a ella con la desesperación de un condenado. Se retiró discretamente del escenario principal de la fiesta, dejando al público ocupado con el despiece de Tis y Grig, y se encerró en la oficina a hacer llamadas. Ya era cerca de medianoche. Pero en L. A. la jornada laboral se prolongaba sin límites.

Tenía sólo dos tareas por delante, pero ambas requerían la estatura de un supermán: encontrar financiamiento y obtener el beneplácito de Sovkinó.

—¡¿Pero qué demonios se le ha perdido a usted en México?!—le preguntó a Eisen el supervisor en Estados Unidos, el director soviético de Amtorg.

El resto de sus interlocutores, desde Charlie Chaplin hasta los ricachones que conocía formularon la pregunta en términos casi idénticos:

—*What the hell do you want in Mexico?!*

Y ahí Eisen, desde luego, se lució. Al funcionario soviético le habló de la colosal significación política del país. Las relaciones diplomáticas con México se habían roto poco antes, lo que había provocado el evidente disgusto de las autoridades soviéticas. A Charlie le habló de la belleza indecible de las junglas mexicanas que le ganarían por goleada a los experimentos polinesios de Murnau. A otros les habló de México como un mercado todavía subestimado: ¡veinte millones de espectadores potenciales nada menos! A otros, por fin, les anticipó la gloria de los pioneros del cine mexicano. Y así, una y otra vez…

Cuando, después de tres horas de soliloquio telefónico, se calló por fin y se dejó caer en la butaca (entonces descubrió que había estado todo el rato paseándose por la oficina arrastrando el teléfono tirando del cable), el teléfono sonó.

—Me llamo Upton Sinclair—dijo el auricular—. He oído que tiene usted grandes dificultades. También que quiere marchar a filmar una película en México. Pienso que podremos encontrar financiamiento. ¿Tres meses y treinta…, no…, veinticinco mil le parecen bien?

Eisen no tenía idea de si eso era mucho o poco. Tampoco tenía idea de qué película iba a hacer, ni qué guion le ofrecerían o en qué lugar exacto de los mentados dos millones de kilómetros cuadrados instalaría la cámara.

—Desde luego que sí—respondió sin titubear.

Una semana más tarde se creó el Trust del Cine Mexicano; los enormes esfuerzos de los socios consiguieron reunir la suma necesaria. Se firmó un contrato que le dejaba libertad creativa plena y concedía a la esposa de Sinclair el derecho sobre todo el material bruto y el montaje de la cinta. La sagrada palabra *libertad* fue, con toda certeza, la única que Eisen leyó en el texto del contrato.

—¿Es verdad eso que dicen, míster Eisenstein, de que en Rusia fusilan a los que hacen malas películas?—preguntó la señora Sinclair, guardándose el contrato en su cartera de moda.

—Es cierto, sí—respondió él sin inmutarse—. Pero no estamos en Rusia.

México olía a libertad y a sol.

Su cielo gigantesco se extendió sobre Eisenstein desde que se acercó a la frontera. Distaba de ser la gris cúpula que se cernía sobre Nueva York entre los rascacielos o el dulzón azul que era la decoración de «la fábrica de los sueños». Era, por el contrario, una poderosa amplitud que ofrecía un abismo de luz y un abismo de soledad.

México podía matar.

Y eso se lo fue contando a Eisen, sin la menor exageración ni patetismo, todo el que se encontró en el tren. En los roquedales y las praderas vivían indios; en la jungla, jaguares; en los ríos, cocodrilos. La muerte estaba repartida por el suelo, donde pululan escorpiones y viudas negras, y estaba diluida tanto en el aire como en el agua. Y ello confería a la vida una intensidad especial e inextinguible.

México era diferente.

Eso Eisen ya lo comprendería por sí mismo más tarde. Todos los conceptos y estereotipos previamente adquiridos había que dejarlos en el punto fronterizo de Nogales, como equipaje que no se quería reclamar. Lo que tocaba ahora era cargarse de la curiosidad infantil y de frescura de ánimo. Porque allí tanto la gente como la naturaleza y el propio tiempo vivían de acuerdo con reglas distintas, que no eran las soviéticas, ni las europeas, ni las de Estados Unidos.

Y todo ello, la gente, la naturaleza y el tiempo, era a la vez tangible y visible, como si estuviera convocando a la lente de la cámara. En cuanto el trío soviético hubo cruzado la frontera, bajaron del tren y avanzaron entre dos columnas de piedra y de repente «ya no éramos más *místeres*, sino *señores*», México salpicó sus ojos desde todas partes. No, no es que los salpicara: los inundó.

El rojo, el amarillo y el lila en toda su gama: la calle estaba llena de campesinos envueltos en ponchos de colores tan brillantes que daban ganas de cerrar los ojos. ¿O era la blancura de los sombreros la que cegaba? Los sombreros gigantes que tropezaban unos con otros y no cabían por las puertas.

Igualmente enormes eran las calabazas pintadas que parecían flotar en el aire: las mujeres las llevaban sobre las cabezas sin usar las manos para sostenerlas.

Los niños de piel oscura y ojos como cerezas, hermosos como ángeles y sucios como la suciedad misma, se entretenían en el polvo jugando con los perros entre las piernas de los adultos que iban deprisa, descalzos o calzados con sandalias de soga.

En ese mismo polvo había vírgenes de madera hechas toscamente. Las había en las esquinas de los edificios, en nichos abiertos en las paredes, en altarcitos que se alzaban junto a los caminos. Al pie de cada una de ellas había flores frescas.

Las cabezas de los soviéticos se volvían a la derecha y a la izquierda, miraban a los pies, miraban arriba: «¡Mire esto, Eisen!», «¡Mire acá, Tis!», «¡Atento aquí, Grisha!», «¡Esto lo vamos a filmar, y esto también, y aquello!», «¡Recuerde todo esto, Grig, memorícelo y no se atreva a olvidarlo!».

Azul verde y rosa encendido: aquí pintan las casas como si fueran huevos de Pascua. Hay perros corriendo por los tejados planos: están ahí para cuidarlas. Hay rosas subiendo por las paredes y dibujos y más dibujos: anuncios, retratos de los dueños, rostros sagrados, paisajes, naturalezas muertas, etcétera, etcétera. Es como si en la ciudad vivieran sólo pintores. ¿Será eso de veras?

Y por encima, por encima de la pintura, de las formas y del hormiguero de gente, se dibujaban las sombras de las hojas de las palmeras que colgaban sobre la ciudad, como desde el cielo.

Las manos se iban solas buscando la Debrie y, de no haberla dejado en la aduana junto al resto de las maletas y funcionarios, habrían comenzado a filmar desde los primeros minutos, aún antes de volver al convoy ferroviario que los esperaba.

¡Eso mismo ya daban ganas de firmarlo! A lo largo del andén están llevando las metralletas que asomarán las bocas por las ventanillas de los coches. Y avanzan los carabineros que luego se plantarán detrás de ellas. Unas chiquillas los miran pasar y lloran: los despiden como si fueran a la guerra. Hay mucho camino hasta la Ciudad de México, de modo que se necesita escolta.

Suena el silbato. Suena la bocina. ¡En marcha!

Ya se ven las laderas de Sierra Madre. El convoy es ahora una serpiente que se enrosca y se sacude como un látigo, sujetándose a las piedras con la mitad de las ruedas mientras la otra mitad cuelga sobre el océano. La ventanilla de un lado muestra toda la gama ultramarina azul. La otra es toda tonos ocres: piedra y hojarasca.

Posadas inmóviles en lo alto de los acantilados, las águilas observan desde las alturas. Los campesinos, desde puntos igual de altos e igual de inmóviles, también ven pasar el convoy. Sus ponchos color carmesí parecen hogueras. Sus casas adheridas a las laderas, todavía más arriba, se ocultan entre las nubes.

¡Ay, Grisha, ¿cómo es que no te trajiste un poco de película de color de Hollywood?! ¡Aunque fuera un centenar de metros para haber podido filmar toda esta belleza! Una belleza que estalla en la cabeza de tan extraordinaria: ¡no se puede dejar de contar, no se puede dejar de evocar! Se va a perder, palidece, ya se fue…

Una curva, otra, otra más; y un día, y otro día, y otro más. Resulta imposible habituarse a esta paleta de colores. No es humana, no. Es de Dios. No cabe duda de que México fue el rincón predilecto de los que Él creó.

Ahora las montañas se van recogiendo, tienden a formar una pradera: la tierra se colorea de oro desde el confín del cielo hasta donde se junta con ésta. En la planicie de oro, como estrellas azuladas y alineadas hasta el infinito, se extienden las plantaciones de agave. Al agave aquí le dan nombre de varón: Maguey. Cada arbusto es del tamaño de un elefante. Vistos de cerca no parecen estrellas, sino un ciempiés, una bestia miriápoda que extiende al sol sus dedos llenos de espinas. ¡A ti también te filmaremos, monstruo, prometido queda!

Los rusos ríen, se descuelgan por las ventanillas o corren por los pasillos del vagón para ver mejor el paisaje que pasa. No parecen hombres hechos y derechos, sino niños. No parecen colegas, sino hermanos dominados por la euforia, aunque sólo la hayan recuperado desde hace unos días. Porque hace mucho tiempo ya que el trío no conocía esta intensa sensación de unidad. No, desde los tiempos del *Potemkin*. Y ahora la vuelven a tener. La risa, el júbilo y hasta el aire mismo que respiran: todo es común, todo es de los tres.

Al fondo, dibujadas sobre la bóveda celeste, hay inmensas nubes o acaso montañas. La blancura celestial resplandece cegadora, ¿será nieve?

¡Los folletos turísticos se quedan pequeños ante tanta belleza! Eisen lleva uno en el bolsillo. Al despedirse, Upton Sinclair se lo entregó al trío con el encargo de filmar algo parecido, así de maravilloso. Las imágenes brillantes, comprimidas en una doble página, no eran más que un penoso intento de capturar los rayos del sol. Eisen saca el folleto del bolsillo. Quiere hacerlo trizas. El papel es grueso, es papel de alta calidad, y se rasga con dificultad, pero pronto las tiras blancas salen por las ventanillas y desaparecen en el bosque de Maguey.

Tis las ve alejarse con incredulidad. En los ojos de Aleksándrov hay más bien susto.

¡No temáis, hermanos! No filmaremos algo parecido a esto, filmaremos algo completa, absoluta, categóricamente distinto: ¡eso es lo que vamos a filmar en México!

Se instalaron en el hotel Regis en habitaciones que daban a la insomne Alameda. Había tanto ruido en ellas que era como si cada noche se tumbaran a dormir en uno de los bancos del paseo con la cabeza en la pista de baile y de cara a la plaza donde daban los espectáculos. Sea como fuere, todo México era ruidoso y estaba atestado de gente por todas partes.

Comenzaron a rodar desde el primer día. Aún carecían de un guion sólido, no tenían siquiera una idea clara de lo que querían conseguir más allá del folleto turístico que Eisen había troceado, pero les resultaba imposible aguantar más: en cada lugar que visitaban (y visitaron el país completo) captaban la vida en su más prístina manifestación. Tissé filmaba con la Debrie; Aleksándrov tomaba fotos con un aparato que habían comprado poco antes.

Sabía que los cuadros que parecían un puñado de añicos mañana se convertirían en las piezas de un único lienzo. Para ello sólo se necesitaba una cosa: contemplar ese lienzo en toda la multiplicidad de trazos que contenía y luego mostrarlo a los demás. Y mientras sus compañeros capturaban con los objetivos de sus cámaras los distintos instantes, él intentaba atrapar, nada más y nada menos, que la esencia de México.

Había algo fundamental que observaba en México y le causaba un asombro indescriptible, a saber: la ausencia de una vertical, tanto en el sentido visible como en el más profundo, íntimo. En Europa (igual que en la Rusia que tanto quería parecérsele y, por supuesto, en la heterogénea América), la vida de los hombres se definía por el arriba y el abajo: la riqueza y la miseria, lo bello y lo monstruoso. Por esos ejes, por esas paralelas, se extendía cada destino individual. Algunos ascendían, lo mismo en el sentido espiritual que en el profesional o el personal; otros descendían y besaban el suelo. Uno se elevaba sobre lo mediocre y crecía, o se degradaba. Se humillaba o trepaba por la escalera del éxito. O se precipitaba en el abismo del vicio y llegaba al fondo. Se elevaba tirándose de sus propios cabellos o se hundía con sus propias manos… Todas las etapas, todos los matices de la existencia humana se medían con una escala invisible y rigurosamente vertical.

Bajo el sol mexicano, sin embargo, desaparecía esa vertical: no había arriba y abajo. Y todo lo que el europeo ubicaba en dos polos opuestos, aquí estaba mezclado en un mismo caldo de la vida. Lo elevado no suscitaba un estremecimiento; lo extremadamente vulgar no causaba horror. En todo caso, aquí no podía haber ni una cosa ni la otra, por separado. Por decirlo así, una y otra cosa estaban amalgamadas de tal manera que sus fragmentos eran, simplemente, partes de una y de la otra.

Los puestos de cerveza miraban a la calle lo mismo con los mostradores para la venta del producto que con los urinarios para reciclarlo después. De modo que aquellos que se acercaban a saciar su sed se ponían de pie, hombro con hombro, junto a aquellos que acababan de concluir el proceso. Unos espectaculares frescos de Orozco adornaban la pared exterior de los baños del mejor restaurante de la ciudad: la Casa de los Azulejos. Dioses y diosas desnudos—las piernas recias como columnas; las espadas en las manos como haces de luz—ofrecían a la humanidad toda la sabiduría del mundo Y, de paso, cubrían la puertecita coronada con un letrero dorado: SANITARIOS. Seguramente, el maestro no le habría hecho ascos a pintar los urinarios también por dentro, pero éstos no fueron tomados en cuenta en la monumentalidad de su visión.

—Recuerden estos instantes, señores Tis y Grig. No todos los días satisface uno sus necesidades regando las espaldas de los dioses.

—No exagere tanto, Eisen. En primer lugar, no son las espaldas; en todo caso, los talones. Y, en segundo lugar, entre nosotros y los dioses se alza una pared del grueso de la palma de la mano.

—Ahí se percibe a las claras el problema que usted tiene: su excesivo apego a la precisión. Por lo tanto, es usted soso, está demasiado pegado a la tierra, le falta alegría.

—¿Tanta es la alegría que da regarle la espalda a alguien?

—Pues ¡desde luego que sí! Ya le he dicho que es usted demasiado soso como para comprenderlo. El riego es la manera más natural que existe de interacción humana. Siempre nos estamos regando unos a otros: regándonos de ideas, de sentimientos, de estados de ánimo.

—Bueno, ésa es una metáfora bastante pobre, la verdad.

—Sí, sí, querido Tis, *c'est la vie*. La vida es amarga, ¿sabe? Y a veces huele mal. Sobre todo, para los que son regados.

—¡Qué asco! Si Orozco lo oyera…

—¡Ya se lo contaré yo mismo! En cuanto nos presenten, reproduciré para él esta conversación. Y estoy seguro de que se pondrá de mi lado. Porque, a juzgar por esta obra maestra en concreto, debe tener un sentido del humor extraordinario…

En México había pintura en abundancia. Los frescos le salían al encuentro a uno desde los umbrales de las iglesias y se mezclaban con la vida urbana; los santos representados en ellos se integraban en los retratos de los vecinos más ordinarios. Cualquier muro, diera a la calle o al interior, fuera de una oficina del Estado o de un burdel, encontraba al pintor que lo decorara. Cubrir de pinturas la pared del mercado no era un trabajo que cediera en nobleza al de hacerlo con los muros de un edificio público o una academia religiosa. Y el arte, de hecho, era simplemente un oficio como cualquier otro, ni mejor ni peor. Con un cepillo embadurnado de betún el limpiabotas pule una calva en un zapato. Con un pincel mojado en pintura un artista traza figuras en la pared. ¿Quién se atreve a decir cuál de los dos trabajos es más importante, más elevado, más maravilloso? ¿Quién dice que el más humilde peón es menos digno de ser retratado que una figura histórica o un personaje bíblico? ¿Quién decide, de entre ellos tres, cuál debe protagonizar un fresco? El mito, la historia y la vida se mezclaban hasta convertirse en una sola figura, sin disputarse la primacía.

—¿A usted le gustaría ser inmortalizado en un fresco, Tis?

—No, Eisen, me sentiría incómodo.

—Pues yo no me negaría, la verdad. A ver, imagíneselo: yo estaría sentado en un trono, digamos que hecho de latas de película. Estaría envuelto en una toga, desde luego blanca como la nieve, como una pantalla de cine. En el pecho, llevaría la medalla del Premio Nobel, otra, por el décimo aniversario de *Octubre* y la Orden de la Legión de Honor. A mi izquierda, Esfir Shub; a mi derecha, Pera. Ambas también llevarían togas, como un par de Afroditas. O, en su defecto, habría dos Ateneas. Y a usted, Grig, ¿le gustaría aparecer conmigo en un fresco?

—Bueno, eso sólo si sirvo a modo de alegoría.

—¡Por Nuestra Señora, cuánto ha aprendido Aleksándrov en los años que lleva conmigo! De acuerdo, usted será una alegoría de la Simplicidad… No, mejor una alegoría del Entusiasta aprendizaje… No, no, mejor aún: ¡una

alegoría de la Ignorancia que ha conseguido alcanzar la luz de la Ilustración! No se ponga así, Gri, que usted sabe cuánto lo quiero. Y si quisiera un día dejar de quererlo, no sabría cómo.

—Y usted, Eisen, ¿qué representaría exactamente en ese fresco? ¿El cine? ¿El arte como tal?

—No, algo mucho más grande aún: me representaría a mí mismo. Sólo queda convencer a Orozco para que pinte todo eso en el próximo lavabo que le toque decorar…

Eisen jamás había visto tal cantidad de figuras bíblicas. Figuras de Cristo con cabello humano natural esperaban a la entrada de cualquier iglesia. Las cejas dibujadas en arcos de dolor, el rostro lleno de lágrimas dibujadas. Los feligreses ponían cuidado en vestir estas figuras con sus ropas más hermosas, lo mismo con ponchos a cuadros que con pañuelos bordados de mujer. Eisen sonreía al imaginar las hermosas caderas que algunos de esos pañuelos cubrieron antes en un entorno íntimo. Pero su ánimo de mofa estaba fuera de lugar: los absurdos bordados atados al pie sanguinolento de Cristo no eran más que un signo del amor más puro por Él. Sencillamente, aquí no existía nada vulgar y, por lo tanto, tampoco nada sacrílego. Había una suerte de inteligencia inalcanzable flotando sobre todo este mundo. Era difícil que el forastero alcanzara a comprenderla: su conciencia habituada a separar y a contraponer, no era capaz. La oposición, el conflicto y el contraste son el principal combustible del pensamiento europeo; en México, ninguno de ellos ayudaba, sino que, más bien, entorpecían la comprensión.

La abundante presencia de elementos europeos—la arquitectura, las iglesias católicas, la ropa, los rostros blancos y la lengua española—generaba una impresión falaz. A Europa se le permitió acceder a este mundo, pero sólo con el derecho que asiste a quien está de visita. Europa era apenas una salsa en el alimento. Polvo de maquillaje que reposaba en una finísima capa sobre los pómulos morenos de los indios.

—Compañeros, he decidido renunciar a ser europeo. En México, hay que convertirse en indio para alcanzar a comprender siquiera algo. De modo que voy a tomar un nombre indígena y me voy a cubrir con la piel de un bisonte. No se sorprendan si, de pronto, decido ofreceros en sacrificio, ya sea al sol, a la luna o a la dirección de Sovkinó.

—Gracias por avisar, Jefe Salvaje.

—No, ese nombre no sirve: es demasiado obvio. Quiero algo más elegante.

—No sea tan quisquilloso, Magnífica Pluma.

—Ese tampoco es bueno: demasiado cursilón.

—Pues no sé qué más ofreceros, Despeinada Zarigüeya.

—Ah, no, no: las burlas sobre mi físico son de mal gusto.

—Pues, entonces, búsquese el nombre usted mismo, Retorcido Acorazado.

—Hmm…, ése ya suena mucho mejor. Pero quitemos lo de «Retorcido» y dejémoslo en «Herido»… No, no, mejor: «Acorazado Sangrante».

Otro de los fundamentos de este mundo era la disolución de todo en todo. El paganismo antiguo acogía con indulgencia al cristianismo llegado dos siglos atrás. Los episodios bíblicos y los hechos históricos se juntaban en los frescos, aparecían unos al lado de los otros, y entre ambos se intercalaban episodios de la vida de los campesinos más pobres. El arte no se escondía de la gente para encerrarse en museos y teatros, sino que existía a simple vista, como las ollas o los zapatos, formando parte de la cotidianidad. Aquí todo el mundo bailaba, dibujaba, componía, trabajaba, descansaba, seducía o mendigaba. Y a nadie se le ocurría ponerse a distinguir qué cantaban los peones en los amaneceres o en las puestas de sol, si eran canciones, si oraciones, si éstas estaban dirigidas a un único dios o a muchos, si, de acuerdo con la práctica pagana, juntaban la existencia cotidiana con las fuerzas superiores y, por la tensión que salía del alma, también con el arte. Uno se topaba con obras de los mejores pintores en frescos que aparecían lo mismo a las afueras de una estación de ferrocarril que en las estafetas. A los mejores actores te los encontrabas actuando para su gente en los teatros ambulantes que iban de pueblo en pueblo los fines de semana. A las mejores cantantes, a las mejores bailarinas de la ciudad, no las veías en los escenarios, sino en los burdeles. Éstos se arracimaban en la famosa calle del Coyote hambriento (en ese nombre, la gente de mayor instrucción reconocía otro, prácticamente impronunciable para un europeo: Nezahualcóyotl, el nombre del poeta y filósofo de la época precolombina; pero de ésos había pocos). Las primeras plantas de las casas se abrían al transeúnte con innumerables puertas de doble hoja. Detrás de cada una de ellas había una habitación minúscula donde, sobre un fondo de calicó rojo, una joven bailaba y cantaba zapateando. Sus dedos fuertes no necesitaban de castañuelas, y su voz ahogaba las voces de la competencia. Su pasión por la música y el ritmo, una pasión genuina, recorría al espectador con un escalofrío, aunque sólo pasara por allí de camino a la próxima portezuela.

—¿Por qué le gusta tanto observar a las prostitutas, Eisen, si usted no utiliza sus servicios?

—La puta refleja los anhelos del pueblo. Observo a las putas para entender mejor a la sociedad mexicana, para captarla en toda su magnitud, por así decirlo, a todo lo ancho, en toda su profundidad y… Por desgracia, no puedo terminar esta idea, porque me la tacha la censura…

—¿Y qué cosa es ésa tan importante que ha descubierto en esta última hora?

—Que es una pena que yo no utilice a las putas, eso es lo que he descubierto.

—Dígame una cosa, entonces, respetable camarada Eisenstein, ¿en quién se reflejan, entonces, los anhelos de la sociedad soviética?

—¿Qué pregunta es ésa, respetado pero inconsciente camarada Aleksándrov? Pues desde luego que en la *inteliguentsia*, la clase creadora. Y, más aún, en los miembros de los organismos del Estado, por ejemplo y sin ir más lejos, en nuestro querido Soyuzkinó. ¿Acaso no le basta con recordar el inspirado rostro de nuestro jefe, el camarada Shumiatski…? ¡Deje de reírse, Tissé! Respete el trabajo de las damas aquí presentes. Podrían pensar que está usted riéndose de ellas. Gri, controle a Tis…

También los distintos tiempos se disolvían unos en otros. El mundo precolombino y el mundo de los conquistadores, el orden feudal y el progreso técnico se mezclaban, se intercalaban, se fundían, por último, en una sola masa.

Y por el centro de la Ciudad de México rugían los Cadillacs con la misma furia que lo hacían en Mulholland Drive. Y de ellos bajaban las damas como apeándose de un cuadro de Velázquez, escondían su piel tierna bajo montones de encajes, flores y abanicos. A su lado, por las aceras, andaban los peones con sus pantalones blancos y los indios (éstos sin pantalones, sólo vestidos con sus plumas). Y los curas corrían a las iglesias, construidas donde antes hubo templos paganos. Desde la principal catedral, la Madre Guadalupana, hermosa y morena como el chocolate, miraba a la ciudad que tenía a su cuidado, y le sonreía.

La imagen de la Virgen de Guadalupe cumplía cuatrocientos años. Se esperaba la llegada de peregrinos desde todas las ciudades del país, lo mismo próximas que distantes. Eisenstein and Company pensaron en acudir a la fiesta después del desayuno, pero fueron despertados mucho antes.

Aún entre sueños, Eisen distinguió un poderoso zumbido que parecía provenir de una distancia tan corta como la de un brazo. Habituado ya al eterno ruido de la Alameda, quiso dormir un poco más, pero el zumbido fue escalando, a medida que ésta se llenaba de estruendo y silbidos. Cuando las campanas llamaron a misa en las iglesias ubicadas alrededor del hotel, no le quedó más remedio que frotarse los ojos y levantar la persiana.

El cielo estaba todavía coloreado de añil y por el suelo, alumbrando ya las manzanas más próximas, se acercaba lentamente un río de fuego. Incapaz de ser contenido por las orillas de la avenida, el río se desbordaba por las calles colaterales e iba inundando el parque. No eran cientos de personas: eran muchas más, muchos miles. Todas llevaban cirios en las manos, y algunas avanzaban en cuclillas, se arrastraban, cantaban. La temblorosa superficie del fuego despedía, de cuando en cuando, fuegos artificiales. El tañido de las campanas se mezclaba con las voces de la gente, convirtiéndolo todo en un único zumbido, que no sólo escuchaban los oídos, sino que también percibían las vísceras.

Eisen pegó un puñetazo en una pared de la habitación; después, golpeó la otra: ¡arriba, compañeros! Tanto Tis como Grig golpearon enseguida sus paredes en respuesta: llevaban ya un buen rato despiertos. Los relojes marcaban las cuatro de la mañana. ¡Por Dios bendito, y la Virgen!

Tenían la idea de ir sacando fotografías por el camino, pero resultó completamente imposible: era tal la aglomeración de gente en la calle que no había manera de tenerse en pie. Los peregrinos ocupaban todo el ancho de la calle y las aceras, y los curiosos que miraban sin ponerse en cuclillas eran empujados contra los muros de las casas y expulsados por las callejas laterales. Daba pena no poder capturar aquellas imágenes: el resplandor de tantas velas y petardos iluminaba la procesión con una luz tan brillante que se distinguía hasta la respiración helada de los pregoneros. No se podía hacer más que retirarse hacia las orillas del río de fuego a la velocidad de los que reptaban, sintiendo con las vísceras los monótonos ritmos de los cánticos y el tañer de las campanas. Para hacerse escuchar había que gritar a la oreja del interlocutor, y no una sola vez, sino muchas, de modo que pronto comenzaron a comunicarse por gestos. El flemático Tis, en momentos normales un hombre parco, ahora se limitaba a sonreír, mientras que el impresionable Grisha utilizaba las manos con pasión italiana: se agarraba de la cabeza, se tiraba de las orejas, sacudía las manos, intentaba comunicar una u otra cosa a sus camaradas por medio de

gestos. En cuanto a Eisen, observaba maravillado aquel torrente humano, con la admiración de un niño y la boca abierta de pura emoción.

Rostros indígenas de pómulos protuberantes, labios carnosos, narices anchas y aguileñas, estaban llenos de una devoción tan ferviente como Eisen no había visto otra. Ojos negrísimos ardían con una fe feroz, como si sus dueños no asistieran a una celebración, sino a una batalla mortal. ¿Qué sentimiento era ese que los empujaba a arrastrarse por la tierra fría kilómetros y kilómetros? ¿Era el amor a la Virgen o la antigua costumbre de adorar el cielo, cualquiera que fuera la forma que éste adoptara?

En el lento torrente que avanzaba, de vez en cuando se distinguían figuras andantes. Cada una de ellas llevaba un gran tronco cargado sobre los hombros, sujeto con los brazos, recordando al crucificado; la similitud aumentaba cuando se reparaba en la escasez de los vestidos: apenas una banda de tela que cubría las caderas. La carga era pesada, los cuerpos desnudos de los crucificados emanaban vapor. Al aproximarse a mirarlos más de cerca, Eisen comprendió que lo que esos hombres llevaban sobre los hombros no eran troncos, sino tallos de cactus. Sus largas espinas resplandecían a la luz de las velas, como si fueran de acero. Enseguida le pareció que en el murmullo general se distinguía otro sonido: los gemidos de los mártires.

Podían tomar por alguna calle lateral y llegar antes a la catedral: estaban llenas de peregrinos, coches y autobuses, de modo que los transeúntes avanzaban por ellas con mayor facilidad. Pero los compañeros no quisieron arrancarse a sí mismos de la arteria de la fiesta y optaron por continuar avanzando hacia el templo embriagados por la multitud.

Llegaron por fin. Nada anunciaba aún el amanecer, pero en la plaza delante de la catedral la feria bullía en pleno apogeo. Una docena de orquestas regalaba otra docena de melodías. Había tanta gente que sólo se podía avanzar golpeando a los otros con los hombros, los codos y, a veces, también con las rodillas. Pero nadie se estaba quieto, todos avanzaban, empujaban, se colaban: unos, en la catedral todavía cerrada; otros, alejándose de ella y yendo a las atracciones y las carretas que ofrecían comida formando un anillo compacto en torno al espacio de la congregación.

Los vendedores de plátanos fritos ofrecían a gritos su mercancía y golpeaban las sartenes con las espátulas para atraer clientes. Las escopetas resonaban en las casetas de tiro. Llenos de niños chillones, los carruseles y tiovivos parecían competir. Huele a la pólvora de los fuegos artificiales y huele a hierba

quemada: pegados a los muros de la iglesia, los chamanes con las cabezas cubiertas de plumas ahúman a quienes lo desean con los vapores de hojas y flores.

«Sodoma y Gomorra», leyó Eisen en los labios mudos de Tis.

En cuanto despuntaron las primeras luces del alba, las campanas que antes callaban despiertan de nuevo y llaman a misa con entusiasmo: ahogan la música, el jolgorio y los cánticos de los peregrinos que se han tumbado en el suelo formando una alfombra infinita que parte de las puertas de la iglesia, se extiende por toda la plaza y alcanza las calles y avenidas conexas. Hay fuegos artificiales por todas partes, y por entre su luz y la de los primeros rayos del sol, se abren por fin las puertas de la catedral. Aún de rodillas, pegándose más a la tierra, los peregrinos se arrastran hacia el altar: toda la gente que está en la plaza y en las calles adyacentes parece haber sido succionada por el templo. Todos no caben, eso sí, y la alfombra de cuerpos humanos permanece cubriendo el suelo afuera, como si no hubiera menguado. El órgano retumba puertas afuera: la misa ha comenzado.

Afuera, entretanto, continúan la risa, la música alegre, la venta de silbatos, los petardos y los carruseles. Eisen repara en un hombre ebrio, tal vez por el alcohol, tal vez por el humo, y en otro, y otro, y otro más…: ahora son muchos los borrachos tumbados bajo los carros. Los que todavía se tienen en pie tocan la vihuela y soplan flautas de carrizo. El retumbar del órgano se mezcla con las carcajadas de la multitud: mientras algunos rezan con devoción, otros se divierten con devoción pareja.

Tis instala la Debrie, dándose prisa para capturar el sol de la mañana. Pero antes de que alcance a montar el trípode, un indio lo tumba de un puñetazo. Sus ojos ardían, ya fuera de justa ira o por el efecto del pulque, y su boca maldecía a gritos.

Apenas un instante después, ya son varios los fanáticos: ríen a carcajadas, hiperventilan, clavan los dedos en el objetivo de la cámara. En las cabezas de todos ellos se erizan furiosas las plumas. Parecen una bandada de aves nunca vistas las que están atacando al cámara.

—¡Queridos señores!—Eisen rescata de la memoria las frases aprendidas, aunque sean claramente insuficientes—. ¡Encantado de conocerlos!

Ahora ya son una docena los inconformes que los rodean. Vociferan y agitan los brazos, como si bailaran. Hay uno que lleva toda la camisa llena de huesos

cosidos a la tela («Espero que todos sean huesos de animales», alcanza a pensar Eisen), que suenan con cada aspaviento.

—¡Silencio!—se abrió paso entre ellos un policía.

Pero es pronto para alegrarse: no es más que un solo hombrecito en medio de una muchedumbre exaltada. Todo lo que podía hacer era calmar y apaciguar a la turba. Amables gestos con las manos, sonrisas y frases conciliadoras eran todo su arsenal. Y ése fue el que empleó con los indios. A los blancos soviéticos los trató de forma distinta. Severas inclinaciones de cabeza y claras órdenes: «¡Marchaos de aquí deprisa, idiotas!».

Éstos se retiraron a toda prisa, corrieron entre la gente, saltaron sobre canastas de frutas, barriles olorosos a alcohol y sartenes en las que chisporroteaba la carne, hasta que consiguieron llegar a unos furgones que hacían las veces de cocinas. Allí se estaba más tranquilo, porque no había nadie más allá de unos pocos borrachos tumbados en el suelo.

—Hace un par de siglos nos hubieran comido vivos—dijo Tis recuperando el aliento.

—Nos hubieran comido vivos hoy también de no haber aparecido la policía —repuso Grisha—. Lo habrían hecho en honor a la Virgen y en una pausa entre sus oraciones…

Al final, ese día no alcanzaron a filmar nada, aunque vieron muchísimo: una pelea sangrienta, al obispo hablándole a la gente, un concurso de comilones, bailes (los españoles bailaban con una pasión vecina de la indecencia; los indios lo hacían como locos hasta caer redondos). Escucharon cantar a un coro de niños de voces cristalinas, voces que parecían de veras angelicales, y también las encendidas estrofas de los mariachis. En distintos rincones de la plaza les ofrecían cosas igualmente distintas: whisky, hongos alucinógenos, imágenes de la Virgen, amuletos hechos de garras de águila, tarjetas postales con imágenes de santos y de putas; un jinete ebrio estuvo a punto de atropellarlos, mientras que otro casi les pega un tiro (por suerte, resultó estar tan borracho que no apuntó bien con el revólver).

Acabaron el día exhaustos. Como apenas tenían fuerzas para volver a casa, se subieron a una tartana que les prometió llevarlos al Regis por medio peso.

—Estoy muerto de cansancio—admitió Grisha dejándose caer en el respaldo del asiento y entrecerrando los ojos—. Ah, y a punto he estado de quedarme sordo.

—¡Oh, sí!—se burló Eisen—. México es un país para gente fuerte de espíritu, y también que esté bien de la vista y de la cabeza.

—¡Y del estómago!—añadió Tissé.

La temible comida local llevaba torturándolos a los tres desde hacía muchos días. No obstante, Aleksándrov no alcanzó a valorar la ingeniosa réplica, porque ya casi dormía.

—¿Cómo es que usted no se cansa, jefe?—murmuró luchando contra el sueño—. Lo veo tan fresco como si acabara de salir de la cama.

—Eso es, probablemente, porque uno jamás se cansa de sí mismo. Y todo esto que veis aquí, todo esto que nos rodea: esto soy yo.

—¿Cómo que es usted?—Grisha abrió los ojos, sorprendido—. ¿Cómo que todo esto es usted? ¿Qué quiere decir?

—Todo esto que nos rodea soy yo. Así es como luce mi alma si se la mira por dentro.

Grisha miró a Eisen esperando una broma, pero no, el director hablaba completamente en serio.

Desde entonces, no paraba de repetir: «Ése soy yo».

En el mercado dominical vieron a un ventrílocuo. Llevaba un maquillaje de pena (la cara negra, las manos blancas) y tenía maneras de payaso. Tras haberse metido un cable de teléfono en su propio trasero, charlaba con una persona invisible, evidentemente, un estúpido gringo. La audiencia se moría de risa. Eisen, por su parte, y sin un atisbo de sonrisa, concluyó al finalizar el número: «Ése soy yo».

En el monasterio del Carmen visitaron las celdas que habían ocupado los flagelantes. Junto a ellas estaban enterrados quienes se habían mortificado hasta la muerte. Tras pasar un rato mirando las tumbas, Eisen confesó de nuevo: «Ése soy yo».

Un bailarín indígena se contonea sobre un poste muy alto. Amenaza caer y matarse: «Ése soy yo».

Otro se sacude bajo una máscara que se arranca. Hay otra debajo, y debajo de ésta hay otra más: «Ése soy yo».

Tis y Grisha intentaron burlarse del jefe comparándolo con algunos males locales: con los frijoles monstruosos que servían en cada comida y cuya ingesta constituía un acto heroico, con la puñetera malaria, con la temporada de

lluvias. Pero Eisen, siempre dispuesto a burlarse de los demás y, sobre todo, de sí mismo, esta vez no apreció las bromas, y se ofendió.

El último intento, bastante zalamero, por cierto, corrió a cuenta de Grisha. Estaban filmando una corrida de toros con tres matadores. Cuando el virtuoso Liceaga, cuya actuación tenía una gracia comparable a la del ballet, remató con la espada al toro ya herido y quedó inmóvil junto al cadáver disfrutando de la ovación, Grisha le hizo un guiño a Eisen:

—Jefe, ¡ése también es usted!

Liceaga permaneció de pie, el torso arqueado, los brazos elevados hacia las tribunas donde tronaba la gente: le llovían flores y sombreros de paja, en cada uno de los cuales se guardaba un billete de banco. El cuerpo del toro fue paseado en círculos por la plaza para mostrarlo a la multitud. Iba dejando detrás una estela de sangre.

—Qué desesperadamente primitivo es usted, Grisha—le replicó al cabo de un rato—. Yo no soy el torero. Yo soy el toro.

La nueva película se le reveló como la Virgen de Guadalupe a un pobre indígena. La grandiosa idea llevaba tiempo agitándose dentro de él—¿en su mente?, ¿en su alma?—sin que acabara de adoptar una forma comprensible. Y, de repente, sucedió: con su ojo interior, Eisen vio por fin la futura obra. Ésta compareció con una claridad tan prístina que parecía que ya estuviera acabada. La columna vertebral de la nueva película sería la Historia. Pero no la historia de un único país, la Unión Soviética, sino la historia de toda la humanidad. Siglos y siglos de historia, desde las épocas antiguas hasta el día de hoy, se desplegarían en la película como una cadena de episodios: el primero se ocuparía de la cuna de la civilización y la felicidad pagana; el segundo hablaría del cristianismo; un tercero estaría centrado en los pilares de la sociedad feudal; el cuarto mostraría el progreso y arrojaría luz sobre el futuro. La acción de la película se desarrollaría como una carrera de relevos, donde cada época sería heredada por la siguiente. Sería una película sobre México, sí, pero no sólo sobre México. También sería una carrera de relevos donde participarían todos los tiempos, donde se vería lo que sucede incesantemente en cada país, en cada Estado del planeta. Una película en la que se mostraría cómo conviven los hábitos de la Edad de Piedra con las visiones más contemporáneas, o la crueldad más salvaje con la Ilustración.

En la película se encontrarían diferentes culturas, culturas tan diversas como el día y la noche. Pero no se enfrentarían, no lucharían unas contra otras, sino que formarían un único coro. Con sus rostros morenos y sus rostros pálidos, los indígenas y los europeos convivirán en los episodios para crear juntos la historia del país. La fe cristiana y la pagana, las normas ancestrales y las impuestas, la sabiduría de la naturaleza y la fuerza de la técnica: esas antípodas se unirán, sin desaparecer por ello, sin devorarse unas a las otras. Será una película sobre México, pero también sobre el poder de la naturaleza y el poder del trabajo humano, y sobre cómo ninguno de ellos vence al otro. Una película que mostrará cómo el eco del progreso se refleja en las pirámides antiguas y los descendientes de sus constructores, que ahora construyen un mundo nuevo, industrial, sin destruir el antiguo.

La vida y la muerte serán los motivos fundamentales de la película. Algunos héroes noveleros morirán: un peón bajo el yugo del señor feudal, un toro bajo la espada del matador, soldados bajo el fuego de la Guerra Civil: todos ellos morirán, sí, pero lo harán para afirmar la vida. La película concluirá con escenas del carnaval de los muertos, donde bajo cada máscara de una calavera se verá el rostro risueño de un hombre vivo. Será una película sobre México. Pero también una película sobre cómo gira eternamente la rueda de Dios, no la del diablo. Y cómo gira eternamente el carrusel del ciclo de la vida, una vida que, por supuesto, triunfa, sin negar la muerte, sino sucediéndola eternamente.

Todo lo que había visto y comprendido a lo largo de esta semana en México y, también, en los años anteriores quería volcarlo en dos horas de proyección. Por primera vez, Eisen no quería un choque de trenes, sino componer una melodía. No quería hacer añicos la historia; quería síntesis. Llenar cada cuadro con una multitud de sentidos y convertirlo, no en una nota, sino en un acorde. Construir cada puesta en escena como una melodía. Hacer que los actores, la luz, el movimiento y hasta la más pequeña mosca que se colara por azar en una escena cantaran al unísono con sinfónica complejidad y armónica simpleza.

En este país, donde todo era excesivo, donde todo se multiplicaba por cien—los colores, los sonidos, las pasiones, la belleza, la desigualdad social—, en este país, Eisenstein se estaba reconociendo a sí mismo como si le hubieran vuelto el alma del revés y mostraran todos los objetos y las personas que en ella estaban contenidos. Eso sólo podía significar que la nueva película sería, precisamente, acerca de él mismo.

Grisha Aleksándrov se estaba convirtiendo en un hombre.

En su día, los tres cineastas habían abandonado su patria tremendamente ilusionados por las aventuras que anticipaban. Lo hicieron vistiendo trajes idénticos, que les confeccionaron en un taller especial siguiendo patrones igualmente especiales, que dotaban sus figuras de cierto aire extranjero. El trío lo conformaban dos hermosos atletas y un tipo panzudo de piernas regordetas. En el caso de este último, ni el esfuerzo de los sastres consiguió evitar que el traje se le arrugara en los rincones más inesperados. Grisha era el más alto de los tres y también el más joven. De esto último no sólo daba testimonio su edad, sino también la frescura de su espíritu.

Pero el año y medio pasado en el extranjero se había cobrado esa frescura. Los anhelos que alguna vez colmaron su vida ahora habían sido relegados por innecesarios: la guerra y la devastación habían quedado en el pasado. Grig, que es como tenazmente se llamaba a sí mismo y enseñó a los demás a llamarlo, ya había dejado de ser arcilla que podía ser moldeada por las manos de otros. Su carácter se había ido endureciendo imperceptiblemente, como le corresponde a la arcilla, y Eisen, a quien antes había adorado con pasión, después amado y ahora simplemente toleraba, tropezaba una y otra vez con esa firmeza y se llevaba chichones.

No paraban de pelear. Cualquier otro hacía tiempo que habría recogido sus bártulos o le habría dado una buena tunda al Viejo. Pero Grisha aguantaba: todavía tenía mucho que aprender.

Era consciente de las deficiencias de su formación (¡a ser consciente de ellas sí que lo ayudaba Eisen!) y sufría por ello, como se sufre por ser feo. De ahí que asimilara rápidamente cualquier enseñanza, cualquier experiencia. Lo agarraba todo al vuelo: cuando aprendía, la suavidad de su carácter se convertía en flexibilidad y su docilidad en una extraordinaria capacidad de absorción. Fuera como fuese, era un pupilo ideal.

Aprendía de todos. En primer lugar, desde luego, de su jefe: Eisen, el más abominable de los maestros imaginables, era también el más rico en cosas que enseñar.

Lo primero, lo primerísimo que Grisha adoptó del Viejo fue la amplitud de la ambición. Tratara de lo que tratara la película, fuera de la vida diaria de los campesinos, un drama amoroso o una fábula sobre la educación de los niños, jamás había que quedarse en la superficie: se tenía que penetrar en lo más

profundo y, preferiblemente, en la realidad social: convertir a los campesinos o a los amantes en un símbolo, ya fuera negativo o positivo, pero en todo caso en un símbolo claramente perceptible, uno que reflejara y, mejor aún, proclamara las virtudes del proceso que vivía la sociedad soviética. Eso era todo, en esencia.

Grisha también adoptó de su maestro, desde luego, la tendencia a la narración. Siempre resultaba ideal que la película no se olvidara de contar un cuento. El envoltorio del personaje había que tomarlo de la vida misma, y mejor aún si se lo encontraba en la portada de un periódico. El relleno debía hacerse echando mano del folklore: de una ordeñadora o una tejedora hacer una Cenicienta; de una maestra, una Elena la Sabihonda; de un kulak o una saboteadora, el Inmortal Koschéi o todo un demonio del infierno. Con lo que Grisha no comulgaba era con las parábolas religiosas. Lo incomodaba que el maestro encontrara para cada película al crucificado o a la Virgen de turno: eso resultaba tan monótono que le arrancaba un bostezo.

Y aprendió mil cosas más: cómo pintar cualquier conflicto en blanco y negro; cómo «dar profundidad» con un plano significativo de algún objeto concreto, etc., etc. Básicamente, lo que Eisen hizo en el *Potemkin* y en *La huelga*. *Octubre*, la película tan denostada, a Grisha no le gustó por su carácter rebuscado. Otro tanto le pasó con *La línea general*, aunque esta última le daba pena, porque sabía que él la habría hecho mejor.

El segundo maestro de Grisha fue, desde luego, Tissé. Con él no sólo aprendió de la arquitectura de la luz y los distintos encuadres: en esos años, Tissé se había convertido en todo un as de la cinematografía. También le debió cosas aún más importantes. La impasibilidad nórdica (¡y lo bien que ésta le vino para trabajar con Eisen!). El sentido de la belleza, que como sucede con la manteca en la papilla, en las películas más vale que sobre que no que falte. También aprendió de él la elegancia y el buen gusto.

En todo caso, para esa última disciplina, hubo profesores de mucho más peso: de hecho, todo Hollywood se puso a su servicio. La sonrisa la aprendió de Charlie Chaplin: todo tenía que sobrar en ella: la amplitud, el encanto y también una tímida sencillez. De Charles Farrell aprendió los modales. De Douglas Fairbanks aprendió el arte de vestirse bien. Otros cien de sus conocidos en Hollywood le enseñaron otro centenar de trucos. Por ejemplo, de qué hablar cuando no se tiene nada de lo que hablar. Cuándo activar recursos infantiles en el comportamiento y cuándo rebosar masculinidad (lo primero,

por ejemplo, cuando se juega al tenis ante espectadores o cuando uno se aparta el flequillo de la frente; lo segundo, cuando se acompaña a una dama a un baile o se entra en la oficina de un pez gordo). Cuándo decir *magnificent* y cuándo limitarse a decir *lovely*, sin mostrar excesivo entusiasmo. Cómo anudar las mangas de un *pully* sobre los hombros de manera elegante. Cómo cruzar las piernas, una sobre la otra, de modo que el gesto no parezca demasiado vulgar pero mantenga la elegancia inefable de lo *sexy*. Y, por fin, cómo posar ante un fotógrafo.

A Grisha le gustaba verse en las fotografías que le tomaban en Hollywood: en cada una de ellas se lo distinguía menos de las verdaderas *stars*. Eisen, en cambio, en todas parecía un vampiro: con el ceño fruncido, los labios apretados y finísimos, los puños en los bolsillos, daba la impresión de que le dolían a la vez las muelas, las vísceras y el alma.

Eso era algo que Grisha no alcanzaba a comprender. El jefe tenía la inteligencia de tres hombres, el encanto de cinco y extravagancias como de diez más. Sin embargo, todo ello lo carcomía por dentro como una úlcera y lo desfiguraba por fuera como una parálisis. ¡Y por gusto! Eisen no paraba de imaginar malas intenciones y deseos de humillarlo por todas partes. Lo ofendían las miradas demasiado atentas o las que no lo eran lo suficiente (incluso las que le dirigían desconocidos o personas con las que se reunía fortuitamente). Lo ofendían los comentarios al pasar, e incluso aquello que nadie había dicho. Sentía un miedo brutal a equivocarse: prefería quedarse con hambre antes que tomar el tenedor equivocado para uno de esos platos que no se sabía de qué estaban hechos, como si ese solo error pudiera acarrearle una condena a muerte. Lo mismo se creía que lo adoraban (y entonces se pavoneaba desplegando la cola como un pavo real, trinaba como un ruiseñor y hacía bromas sin parar, y todos de veras comenzaban a adorarlo), que decidía que no lo querían lo suficiente (y entonces se enfurruñaba, sacaba las uñas y asustaba a todo el mundo). Era, en definitiva, como una herida abierta y siempre en carne viva: con que la rozaras, ya dolía.

Por eso trabajar con el Viejo resultaba tan difícil y convivir con él en las pausas entre rodajes era sencillamente insoportable. No había nada a lo que Eisen le temiera más en el mundo que a dejar de rodar películas, y descargaba ese miedo y esa ansiedad sobre sus camaradas: no sólo chinchándolos y humillándolos, sino también tratándolos con crueldad.

Primero, los atacaba por el flanco intelectual. «A ver a usted qué le parece, Grig: esa jirafa con perlas que se acercó hace un rato a mostrarnos su admiración, ¿a quién se parece más: a una puta de Toulouse-Lautrec o a una de Schiele? Ah, ¡que no lo sabe! ¿Y cómo es eso? ¿Es que a usted no le gustan las putas? ¿O quien no le gusta es Schiele? Será que usted es más de Klimt, ¿no? Y le gustan las cosas modernas, ¿verdad? ¡Usted lo que es es un retrógrado, Grigor! ¡No sé qué demonios hace en el mundo del cine!».

En segundo lugar, los presionaba con el dinero. Decidió ocuparse personalmente de todos los gastos del trío. «Queridos camaradas, ninguno de vosotros se atreverá a negar que el más inteligente de los tres soy, por supuesto, yo. De modo que tomo la responsabilidad y la carga de ocuparme de nuestras finanzas, permitiéndoos así vivir con la mayor despreocupación y a la vez con la mayor solvencia». Como es natural, el jefe era miserable hasta lo inconcebible y obligaba a arrancarle cada dólar como si fuera un niño de tres años en lugar de contar casi treinta.

Y, por último, los aplastaba con su fama. En las revistas, siempre ilustradas con la fotografía del *star director* soviético, se hablaba exclusivamente de Eisenstein. A Tissé se lo mencionaba de cuando en cuando; a Aleksándrov, muy raras veces, y siempre llamándolo «asistente» o, lo que sonaba peor, «ayudante» del director. Desde luego, cada uno de esos datos destinados a la publicación los proporcionaba el propio Eisen.

Eso era algo que Grisha no podía soportar. Por eso, después de la aparición de cada uno de esos artículos se peleaban a muerte, casi hasta pegarse.

Grisha y Tissé sabían, no obstante, que todos los perniciosos caprichos del Viejo desaparecerían como por ensalmo el primer día de rodaje. Bastaría que la espera por el inicio del trabajo sobre la película concluyera y comenzaran a rodar para que cesaran todos los abusos y aquella tiranía personal se recondujera exclusivamente al ámbito profesional: ahí el director comenzaría a atormentar al cámara y a su codirector, y sobre todo a sí mismo para conseguir una película mejor, y sólo para eso. A partir de ese momento, en el aspecto personal Eisen se convertiría en un padre cariñoso para ambos, se comportaría con la fragilidad de un niño y desplegaría con ellos el encanto de un amigo. Y así sería hasta el último día de rodaje. A Tissé lo ayudaba saber que eso era así; a Grisha lo hería tremendamente: le daba la impresión de que, para Eisen, ellos

no eran personas, sino mecanismos apenas más complejos que una cámara de cine.

Lo más amargo de todo era que el amor que Grisha sentía por su maestro no había desaparecido, aunque sí había menguado a lo largo de los años: el júbilo del niño y la veneración del joven habían dado paso a un sentimiento maduro y triste, en el que el cariño y el agradecimiento se habían fundido con el dolor. Aguantar a Eisen era un suplicio. Perderlo, lo sería también.

¿Cómo pudo recaer en un ególatra de tal calibre la suerte de ser el principal cantor del comunismo? En opinión de Grisha, y esto es algo que nunca se atrevió a decir a nadie, ni siquiera a Tis, Eisen era el menos soviético de todos los hombres que vivían en la Unión Soviética. Era supersticioso como una campesina. En todo—lo mismo en las fechas que en los nombres o en las coincidencias—buscaba señales del destino. Era aficionado a la quiromancia y al psicoanálisis. No era más que una caricatura de hombre, y en modo alguno un creador del mundo futuro.

Cuando la Paramount comenzó a rechazar sus guiones, el jefe contrató un analista con el que discutió durante semanas las dificultades que tenía para escribir ¡Eso fue lo que hizo, en lugar de ponerse, precisamente, a escribir con más ahínco, a escribir más! Dilapidó el tiempo (el suyo), el dinero (el de los tres) y la paciencia (la de todo Hollywood).

En cuanto llegaron a México, lo primero que hizo fue correr a buscar un adivino con la esperanza de que le diera buenas noticias. Pero los oráculos locales balbuceaban en sus propias lenguas, de modo que el Viejo no entendió un pepino de sus cábalas. Grisha reía a carcajadas. ¡Eisen se ponía como loco de rabia!

En México, la susceptibilidad de Eisen se agravó aún más, si es que tal cosa era posible. El jefe sentía celos de la relación que Tissé y Grisha mantenían con los artistas locales, a los que se había encargado hacer compañía a los *comunistas* y, de paso, vigilarlos. Desde luego, también le producía celos que los artistas de marras prestaran más atención a Tissé y a Grisha que a él.

Celos le daba también la relación que Grisha mantenía con su madre (hacía mucho tiempo que él no le escribía cartas a Yulia Ivánovna, de manera que Aleksándrov tenía que ocuparse de escribir, de vez en cuando, unas palabras a la anciana en Leningrado para evitar que muriera de inquietud). Y, por

supuesto, cuando llegaban las respuestas de Leningrado sentía celos de su madre.

Pero más que nada, Eisen celaba de su joven amigo el diario que éste llevaba. Por las noches, Grisha tenía por costumbre tomar notas acerca de lo vivido a lo largo de la jornada. Al jefe, desde luego, se le metió en la cabeza que su ayudante podía estar preparando una obra propia. Y cuando éste se alejaba para ir al baño (en el Regis había un solo cuarto de baño por planta, lo que convertía las visitas al excusado en toda una excursión), Eisen corría a hundir el hocico en el cuaderno ajeno, sin pedir permiso, ni sentir vergüenza. Era algo que producía indignación y risa al mismo tiempo. En sus anotaciones, Grisha se permitía deslizar alguna que otra frase nada halagüeña sobre su jefe, alguna pulla, algo que sazonara el texto, y cuando volvía del lavabo adivinaba por la expresión de la cara si éste había mordido el picante chile.

A aquellas alturas, paciencia ya quedaba muy poca. O, mejor, ya no quedaba ninguna. Dejó de tener paciencia, como dejó de sentirse su pupilo. Cuando el monstruo con los nervios siempre a flor de piel que respondía por Serguéi Eisenstein metió por primera vez la nariz en sus notas, Grisha supo que la película mexicana era la última que haría con él en su vida.

Se fueron a filmar el México primigenio, el de la selva, el que se extiende a las orillas de los océanos: primero fueron al Pacífico y, después, en un vuelo en aeroplano sobre la manga estrecha de tierra, se dirigieron al Atlántico. Fueron tres meses al límite: física y emocionalmente.

Sus cuerpos, los del director, el operador y el codirector (Grisha había impuesto que se lo llamara sólo de esa manera), se desplazaban por el país por toda suerte de medios, muchos de ellos sólo conocidos por los aborígenes. A caballo, sobre animales como vacas manchadas y briosas, atravesando montañas y valles, vadeando ríos. Viajaron en carretas de bueyes, agarrándose desesperadamente al fondo enrejado para no salir despedidos con los botes o acabar arrollados por las gigantescas ruedas. Navegaron en barcas de todo tipo, desde pequeñas canoas que surcaban las aguas de los ríos hasta toscos veleros que se atrevían con los océanos. A pie, por pasarelas de madera tendidas sobre manglares… Por separado, viajaba el equipo, voluminoso y pesado.

Sus cuerpos, los cuerpos grandes y saludables de tres hombres jóvenes, se alimentaban de una porquería tal que ni los monjes habrían sobrevivido

comiéndola. Frutas de formas nunca vistas, semillas, cactus fritos: sus estómagos se revelaban a veces en solitario, a veces a coro, un coro de tres voces. La Debrie resultó ser la más resistente de todo el equipo: era la única que no dependía del menú.

Sus cuerpos enfermaban, incapaces de recuperarse de la vacuna del tifus, de volver en sí después de tanto ajetreo, de tanto vaivén, de viajes tan largos. También enfermaba la cámara: la enfermaba la humedad. Y Tissé tenía que desmontarla de tiempo en tiempo y secar a fondo las piezas.

Sus cuerpos sufrían como nunca, y Grisha y Tis sobrellevaban a duras penas la expedición. Sin embargo, Eisen, el flojo sibarita con sobrepeso y grandes ínfulas, la soportaba mucho mejor.

El mundo que se desplegaba en torno a ellos estaba tan lleno de luz y colores que parecía inverosímil: ¿acaso ese sol era el mismo que brillaba sobre Europa y sobre Rusia?

¿Acaso era ése el mismo color amarillo que quema los paisajes boscosos en otoño y colorea los márgenes de los ríos en verano en las orillas del Volga o el Rin? No, este amarillo era otro: espeso como la manteca, y tan empalagoso que hacía que se pegaran los ojos. Amarillos eran los ríos que cargaban su agua pesada para echarla al océano, cuyas olas brillaban como pieles de mandarinas o limones. Parecía increíble que toda esa agua espesa fuera pronto a diluirse en el verde transparente del océano.

En efecto, el océano era de color verde. Su azul, tan celebrado en mil canciones, era engañoso: a menudo perdía su aire frío y adquiría un cálido color cartujo o un chispeante viridiana. Era un verde distinto del que tiñe los bosques de la Selva Negra o los estanques británicos: el verde mexicano era el más brillante que Eisen hubiera visto en toda su vida. Las hojas del mangle resplandecían como si estuvieran hechas de vidrio, y el plumaje de los colibríes y los papagayos parecía espolvoreado de un polvo esmeralda.

¿Y el rojo? ¿Era ése el mismo rojo que se advierte en el fuego de una hoguera o en las rosas florecidas? No, era otro, era un carmesí incomparable por su intensidad y vastedad: todo el cielo se teñía de un rojo cegador de horizonte a horizonte y sobre él se dibujaban las bandadas de flamencos. Los ojos, que nunca habían conocido tanto púrpura, se negaban a dar crédito y renunciaban a mirar hasta que la última ave no hubiera pasado.

Los colores más ricos en matices eran precisamente aquellos que suelen tenerse por faltos de cualquier color: es decir, el blanco y el gris. Eisen nunca

había visto tanta variedad de esos dos colores. Las viejas pirámides, esas moles de mil peldaños que conducían a los cielos y que desde abajo parecían alcanzar el firmamento, estaban coloreadas de gris piedra. Las gigantescas raíces de los manglares, que parecían piernas, parecían dedos, parecían, en definitiva, el cabello que se descolgaba de los árboles, eran de un gris madera. Las iguanas eran de un gris como ornamental. Ellas eran las verdaderas dueñas de todo allí, y sus lomos parecían tener incrustaciones de azabache y obsidiana. Los pelícanos eran de un gris como de humo… A aquel mundo, el blanco se le había otorgado en grandes porciones: las nubes, las playas de arena, los vestidos níveos de las mujeres. Seguramente, ese último blanco sólo buscaba contrastar la paleta general.

Eisen únicamente había visto tal explosión de colores en los lienzos de los impresionistas. Ahora los comprendía por fin: a Degas con sus profundos ultramarinos; a Monet con su verde de matices infinitos; los alardes de Van Gogh al elegir la paleta de sus obras; a los *fauves*, seguidores de Matisse, que derramaban la pintura sobre el óleo sacándola directamente de los tubos. Ahora era el propio Eisen quien parecía vivir en uno de aquellos lienzos.

Comprendió entonces por qué Gauguin se solazaba sin descanso con los cuerpos de las jóvenes de Tahití. La piel de los indígenas, ya fuera la de los habitantes del Pacífico o la de los indios que habitaban los bosques mexicanos, contenía tal lujo de matices de miel y chocolate que era imposible no mirarlos embobecido.

Comprendió por qué Seurat y Pissarro rompían el mundo en mosaicos hechos de distintas pinceladas. La selva, sembrada de luz y sombra, era ella misma un gigantesco mosaico, que sólo por medio del esfuerzo de la vista componía un único retrato.

Pero a quien entendió mejor fue a Renoir. Sólo aquí, cuando uno se hallaba inmerso en esta deslumbrante intensidad, en esta carnavalesca y ubicua variedad, podía valorar de verdad su paleta de perlas: la delicadeza, el respeto hacia los tonos pálidos, la ternura en la transmisión de la luz, una luz que a veces parece sombra.

Y comprendió también a los grabadores: a Durero, a Piranesi, a su adorado Doré. Y las miniaturas japonesas. Y a los pintores holandeses que trabajaban en pequeño formato. Y a Rodin, y a Malévich, a quien conocía; comprendió, por fin, los bordados bielorrusos. Fueron muchas las cosas que comprendió y otras

muchas las que se vio obligado a repensar, cuando, en apariencia, sólo estaba reflexionando sobre su próxima película.

Se le reveló algo que era a la vez sencillo y fundamental: todos ellos, lo mismo Piranesi que Monet y las bordadoras bielorrusas, eran cantantes de un mismo coro. Sus temas suenan con siglos y a veces milenios de diferencia, pero al final acaban fundiéndose en una misma melodía para ser oída por quien quiera escucharla. Él quería hacerlo, desde luego. Fue precisamente ahí, en las casetas inundadas de arena de los pescadores, donde los ojos estaban siempre quemados por el polvo en suspensión y los cuerpos no alcanzaban a secarse del sudor en las noches, fue precisamente ahí donde lo alcanzó la más penetrante comprensión de la infinitud del arte.

Miraba a una anciana indígena, sentada muy sola de noche junto al fuego con una camisa a medio coser sobre el regazo y con la vista fija, ya fuera en el fuego o en el fondo de sí misma, y ahí Eisen veía a otra anciana, a una que llevaba la cabeza cubierta con una capucha roja. ¿A quién pintó Rembrandt trescientos años atrás? ¿Acaso sólo a la protagonista de su cuadro o a todas las ancianas que visten la razón con sus recuerdos y se consuelan con el pasado mientras esperan su próximo final? Miraba a los ancianos que, gimiendo de dolor, salían con las primeras luces del alba en sus barcas tan maltrechas como ellos mismos, y en sus perfiles nudosos reconocía los trazos a lápiz de Leonardo. ¿A quién había representado el Gran Maestro en sus figuras grotescas? ¿Retrató a sus contemporáneos o pintó la naturaleza humana luchando por escapar de los límites del cuerpo que a cada uno se le había señalado?

Observaba a una joven pareja—cortaban la hierba con melancólica sintonía, como obedeciendo a un instinto arcano—y reconocía en ellos a los segadores de algún pintor veneciano, hermosos en su entrega, que era también un desapego del trabajo agotador.

Observaba las calabazas decoradas, que aquí servían lo mismo como bolsos que como platos, y adivinaba en ellas los ecos del *jojlomá*, el arte tradicional ruso, como si no las hubieran pintado en las selvas de Tehuantepec, sino en algún recóndito rincón a las afueras de Nizhni Nóvgorod.

En las danzas religiosas que se bailaban en el filo del ocaso—y a éstas se entregaba allí todo el mundo, desde los más pequeños hasta los ancianos cuya vida pendía de un hilillo apenas—, se reconocían las multitudes de los lienzos

de Brueghel. En los cortejos fúnebres, Eisen veía las penumbras de Goya. En los rostros jóvenes, leía la dulzura de Rafael multiplicada aquí por el tono cobrizo de la piel, mientras que en los hombres ebrios de pulque veía claramente a los protagonistas de los cuadros de Hals.

¿Cómo es que no había percibido nada de esto hasta ahora? En sus películas, había esparcido citas de obras de la pintura universal, pero siempre lo había hecho como un mero decorador, no como un artista. Colaba motivos cristianos en cualquier lugar, pero eran meros recursos, despojados de su verdadera esencia. Sin embargo, ahora… ahora lo había comprendido todo.

Los artistas que habían cantado loas al cuerpo femenino—Fidias, Rubens, Klimt—lo hicieron a todas y cada una de las mujeres. Por lo tanto, su canto alcanzaba también a cualquier chica indígena de las que vendían piñas en el mercado. Y los que se las cantaron al cuerpo masculino—Praxíteles, Da Vinci, Durero—tenían en mente toda la belleza de los hombres, esa que uno puede admirar en cualquier cazador de lagartos. Como la admiraba Eisen.

También por primera vez en su vida, ahora podía sentir toda la belleza del cuerpo masculino. La percibía físicamente, de la misma manera en que uno siente el calor o el hambre. Había tanta de esa belleza en torno a él que era imposible pasarla por alto. Recubierta apenas por la ropa blanca y disimulada por las sombras que ésta proyectaba sobre la piel, ahora vivía con Eisen el día entero, fundiéndose con las ideas sobre la película futura y alimentándolas.

Esos muchachos que pasan ahora cargando sobre los hombros ramas de eucalipto, con las cabezas y los cuerpos cubiertos por las hojas: tan sólo se distinguen las piernas morenas que avanzan con paso rítmico y grácil. No se ven los rostros, ni los gestos, ni ninguna otra señal que los individualice: tan sólo la pura fuerza de los músculos que avanza por el espacio y, en su avance, fascina.

Esos pescadores que desanudan las redes con el agua a la cintura. Sus torsos resplandecen, como si estuvieran lacados, sus músculos se hinchan y se desinflaman al unísono. Y no había deseo más intenso, al contemplarlos, que el de despojarse de la ropa y correr a meterse con ellos en las cálidas aguas del océano: ayudarlos a tirar de las redes, soltarlas, tirar de nuevo y soltar otra vez…

Todos los trabajos que se hacían allí, cortar bambú, techar con paja, recoger cocos o cazar tortugas, consistían en movimientos sencillos y a la vez recios: daba ganas de imitarlos o, al menos, de gozar de su contemplación. Todo era

parte de una cinética elemental, que resultaba hermosa, como todo lo que pertenece a la naturaleza.

Eisen observaba el juego de los músculos bajo la piel del peón, la magnífica fortaleza de sus articulaciones, la finura de sus tendones, y la propia piel, del color del cacao espeso. «¡Siga rodando, Tis! ¡Capte toda esa belleza para mí!», le exigía sintiéndose Miguel Ángel esculpiendo el David.

Observaba los rostros de frente y de perfil, algunos llenos de decisión, otros suaves, casi femeninos, de mejillas y labios gruesos. «¡Consígame unos labios que nunca se hayan visto en el cine, Tis! ¡Deme el plano más grande que se haya hecho jamás!», clamaba sintiéndose Caravaggio cuando elegía a sus modelos.

Observaba los mentones llenos, los pómulos en punta, los cuellos largos donde apenas asomaba la nuez de Adán, y no podía elegir quién merecía la manzana de oro.

Tis y él buscaban sin cesar enfoques y ángulos con los que mostrar todo aquel lujo de la carne. A los hombres los filmarían siempre desde abajo, no sólo para reforzar su masculinidad, sino para que no se perdiera nada de ellos en el encuadre: la amplitud de la clavícula, la fosa yugular, los surcos labiales. Aleksándrov manejaba los reflectores como un malabarista: a veces, por orden del jefe, iluminaba las fosas nasales; a veces dirigía el haz de luz buscando sombras proyectadas por los pómulos.

Filmaron muchas manos masculinas, manos que salpicaban en el agua o rasgaban las cuerdas de una guitarra. También filmaron torsos y hombros: el sol avanzando por las colinas y los valles de los cuerpos. Filmaron a un joven que mascaba una florecilla y a otro que, tendido en la barca, salpicaba su cuerpo con el agua. También filmaron el suave, apenas perceptible reptar de un rayo de luz que corría por la tierna planta del pie para encaramarse al tobillo.

—Tenemos que capturar esa luz, Tis, ¿me oye?

—Lo haremos sin falta. Y bajaremos la luna del cielo, y rociaremos el mundo de estrellas…

Y atraparon toda aquella luz, claro.

Capturaron la luz llenando las nubes, convirtiendo sus pechos en un algodón resplandeciente, y registraron cómo ese algodón vagaba por el cielo brillante derramando rayos como si lo estuviera esquilando el sol. También filmaron a

las palmas acariciando el sol con sus manos anchas y suaves, sin temor a quemarse.

Fijaron en el celuloide cómo chorrea la luz por los claros en el manglar, cómo se cuela a través de las hojas y las ramas, mientras va trazando listas en la laguna, cayendo sobre la mujer desnuda que va en una lábil canoa, rodando por sus hombros y sus pechos llenos. Ella se peina, deja ver la penumbra de sus axilas, mientras el rayo de sol le acaricia la cara.

Grabaron cómo caía la luz sobre el océano, ora reflejándose en las olas, ora atravesándolas, mezclándose con la espuma, con las salpicaduras y la niebla marina, cayendo por fin sobre los guijarros. Las rocas, inquebrantables, permanecen quietas en el fondo, evocando aquellas que se alzan en las pirámides, las que se estiran en los peldaños que conducen a los dioses.

Filmaron también, por último, los contornos de los cuerpos, que reproducen los contornos de los árboles, y los rasgos de los rostros vivos calcados en los rostros de piedra. Y cómo el aliento de la brisa hace revivir las hierbas, las palmas, las banderas, las nubes, las faldas de las mujeres, y todo lo que hay alrededor, menos lo que es piedra.

—Hemos de capturar esa brisa, Tis, ¿me oye?

Y capturaban la brisa. Y las fragancias de las flores, el murmullo de las olas, la sal que daba sabor al agua. Y el calor de las manos de los enamorados, y la pasión, el deleite, y la libertad de vivir de acuerdo con las leyes de la naturaleza, y sólo de acuerdo con ellas.

Al término de la expedición a la selva, se separaron: Eisen y Tis se marcharon a filmar una lejana hacienda cerca de Ciudad de México, mientras que Grisha permaneció en la capital: le tocaba recuperarse de una infeliz vacuna contra el tifus y resolver diversos asuntos o, mejor aún, problemas que se habían acumulado en los meses transcurridos desde que se marcharon de la capital.

En primer lugar, el dinero. Los fondos asignados por Upton Sinclair se habían agotado hacía mucho; también se había agotado el tiempo que acordaron. Eisen se sacudía ambos problemas de encima: «¡Dejadme trabajar! ¡No estorbéis!», decía. (Eso a pesar de que, a juzgar por la magnitud del guion, el trabajo de marras no tenía vencimiento). Bastaba que Sinclair apretara un poco para que el director soviético estallara y le remitiera cartas, cuyo tono rabioso obligaba después a Grisha a sudar tinta en el frente diplomático, para

convencer a uno de que mostrara paciencia, y le enfriara los ánimos al otro devolviéndolo al rodaje. La situación alcanzó tal punto de confrontación que Aleksándrov tuvo que mediar en todas las comunicaciones y relaciones con la familia Sinclair.

Grisha se esforzaba llevando la correspondencia más de lo que lo habría hecho trabajándose un guion. Sinclair también se esforzaba lo suyo. Buscaba nuevos inversores, en vano. Intentó obtener un préstamo en el banco, también en vano; finalmente, intentó conseguir dinero de la URSS y escribió media docena de peticiones a figuras prominentes de la cultura soviética, desde Lunacharski hasta Gorki. También en vano. El Trust del Cine Mexicano estaba al borde de la bancarrota y el único de todo el equipo de filmación que era consciente de ello era Aleksándrov.

En segundo lugar, se ocupaba de las cartas que les llegaban desde la URSS. En los últimos meses, todas las misivas escritas por sus colegas y familiares se parecían sorprendentemente: sin excepción, los corresponsales los llamaban, alarmados y cada vez más apremiantes, a volver a Moscú. Lo hacía la esposa de Grisha, lo hacía Pera, lo hacía Yulia Ivánovna, lo hacían, por fin, los compañeros de oficio. Todos soplaban en la misma flauta y cantaban con una sola voz: ¡a casa!, ¡a casa! Las cartas de Shumiatski parecían órdenes dictadas por un tribunal: volved inmediatamente a Moscú para comenzar el rodaje de una película dedicada al decimoquinto aniversario de la Revolución. Grisha no entendía qué furia les había cogido a todos. Trataba de controlar toda aquella histeria, ganaba tiempo, les pedía paciencia. Pero los corresponsales, como si a todos les hubiera picado la misma mosca, daban rienda suelta a su psicosis y llegaban incluso a recurrir a las mayúsculas y los signos de admiración: ¡¡¡A CASA YA!!! Enfurruñado, él intentaba sacárselos de encima: ¡al diablo!, ¡dejadnos trabajar!

En tercer, cuarto y vigésimo quinto lugar estaba la cuestión del material rodado. Todo era absolutamente maravilloso; todo era objetivamente incapaz de superar la saña del censor. Grisha fue el primero que visionó los rollos revelados. Un escalofrío le recorrió la espalda: ¡qué bueno era todo aquello, y qué escandaloso! Ningún comité de censura de ningún país del mundo permitiría proyectar esos rollos en una pantalla de cine. Y ése sí era un problema que superaba con creces las posibilidades de gestión de Grisha.

¿Qué podía hacerse con el modo en que el matador danzaba en torno al toro, doblando la cintura y tremolando, como si de una explosión de deseo sexual se

tratara, mientras la cámara capturaba cada uno de sus movimientos en primerísimos planos? La cintura, las escaleras y los hombros del torero refulgían con sus galones dorados y sus perlas; en los ojos resplandecía la pasión. Los pinchazos de las banderillas tenían el ritmo de una serenata, y eran igualmente íntimos… ¿Qué hacer con el peón que aparece saciando su sed? ¿Bebe leche vegetal, los labios pegados a la esfera de un coco? ¿O bebe leche natural, mamando de la redondez de una mujer? ¿Y qué hacer con la pareja tumbada en la hamaca, ambos sumidos en tal éxtasis que no parece que tengan encima al operador de cámara y al director? Es como si no hubiera nadie más en muchos kilómetros a la redonda. Sólo las hojas de palma se balancean al compás de sus cuerpos y acarician con sus sombras las piernas desnudas de la mujer, la espalda igualmente desnuda del hombre o, por fin, los pechos de ella. Y lo hacen tan suavemente, en un plano tan cerrado, que uno se olvida de respirar…

Grisha enmudecía, en efecto, cada vez que veía esas tomas. Los rollos recorrían un largo camino antes de llegar a sus manos: iban primero a Hollywood para el revelado, seguían viaje hasta el Consulado de México para su examen y sólo después volvían al país. A los censores del Consulado sólo les preocupaba una cuestión: a saber, si el director rojo estaba haciendo propaganda comunista. Pero ni la naturaleza ni los cuerpos de hombres y mujeres mostrados en primerísimos planos inducían a pensar tal cosa, de modo que el material llegaba a las manos de Aleksándrov sin cortes, aunque lo hacía semanas y meses después de haber sido filmado. Grisha miraba entonces con ojos frescos el fruto de todas aquellas penalidades: la tortura de la selva, las ácidas discusiones y el trabajo desesperado, proyectaba una y otra vez las escenas indecentes y casi siempre estaba a punto de echarse a llorar al constatar que no habían sido rodadas por gusto. De hecho, eran lo mejor de todo.

Pero lo mismo pasaba con el resto: no es que fuera bueno, no es que fuera hermoso: es que era absolutamente perfecto. Los planos eran tan largos y la cámara siempre se mostraba tan atenta, como si el director hubiera decidido capturar en el celuloide algo mucho más grande que lo que veía el ojo humano. Y daba la impresión de que se había salido con la suya: había algo más ahí que simples instantes de belleza o sustos eróticos: era la energía misma de la vida la que había sido captada. Las escenas, hasta las más inocentes, rebosaban de una energía de altísimo voltaje.

El blanco en la pantalla resplandecía más que cualquier otro blanco que Grisha hubiera visto jamás arrojado por un proyector: eso valía para el blanco de las nubes en el cielo, para el blanco de la nieve en las montañas y, por fin, para el blanco de los vestidos de encaje de las mujeres, que parecían crisantemos. De las sombras diríase que eran la obra de un grabador o acaso de un pintor, de tan exactas, tan gráficas que lucían. Los planos eran tan expresivos que cada uno de ellos parecía un cuadro ya terminado y listo para enmarcar. Los monjes, los peones—hombres y mujeres—, los bailarines dando giros y las carreras de las sombras de las nubes por el mar de la selva: todo era vivo, todo era verdadero, todo parecía respirar.

Grisha era consciente de que nunca podría hacer una película *así*. Aunque, probablemente, tampoco Eisen volvería a mostrar nada semejante: las imágenes rodadas en México habían sido un golpe de suerte inesperado e irrepetible. «Tanto en el aspecto técnico como en el artístico, esta película será la mejor de todas las que hayamos hecho en la vida», le informó al jefe en una carta. Quiso añadir: «Y que hagamos jamás», pero prefirió no estropearle el ánimo. Tampoco le escribió que los planos más sensuales nunca llegarían a la pantalla si no que irían de cabeza al archivo: de eso, el propio Eisen se daría cuenta en la mesa de montaje.

Grisha eligió una docena de fotogramas impactantes y los envió a revistas de cine de Berlín y Londres a ver si había suerte y los publicaban: entendió que una película tan cargada de arte tenía que ir a Europa y no a Hollywood. Sus globos sonda tuvieron efecto: todas y cada una de las publicaciones se mostraron conformes con participar en la campaña de publicidad. La primera respuesta recibida de un medio de prensa fue tremendamente breve y clara: «Es una obra maestra».

—Bueno, ¿y qué se siente al haber sido elevado al rango de los santos, Eisen?

Roberto Montenegro pintó un fresco donde aparecía Eisenstein. Lo hizo en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, y el director soviético aparecía en medio de otras figuras divinas y alegorías. El trío acudió a echar un vistazo, dedicando un día entero a la excursión; fue un día lluvioso, de modo que no era apto para el trabajo. Conque allí tenemos a *los rusos* paseándose por la sala gigantesca con olor a pintura fresca y llena de andamios, volviendo una y otra

vez a la hornacina en la que resplandece el rostro cuidadosamente retratado de Eisenstein.

—Seamos honestos, Tis, no he sido elevado al rango de santo; simplemente, se ha puesto mi nombre en la lista. ¡Ah, y las sensaciones son magníficas!

—¿Dónde perdió la aureola y las alas?

—En México, ese uniforme del que habla hace tiempo que está pasado de moda.

En el fresco, el director vestía armadura de conquistador, pantalones bombachos españoles, calzaba botas con los cordones muy apretados: en definitiva, se veía como un hidalgo de tomo y lomo, sólo que en las manos no empuñaba un arma, sino que llevaba una película desenrollada. Además, ostentaba un cuello de encaje blanco, bien es verdad que de tamaño modesto, para evitar convertir su traje en un disfraz y al retratado en un bufón.

—¿Y esa polla que le sale del hombro derecho, Eisen?

—¡Caray, Grisha! ¡¿Para esto he pasado tantos años enseñándole?! Su incapacidad para entender las asociaciones me confunde. No es una polla lo que sale ahí detrás, es un nopal: el símbolo de México. Y también una fuente de alimento: en este caso concreto, desde luego, de alimento espiritual. Aunque, hay que decirlo, lleva razón en que su forma fálica y su tamaño desmesurado insinúan el enorme potencial creativo del modelo.

—Pues dígame entonces, respetable modelo cuyo potencial expresa esa polla, ¿y el caos que se aprecia detrás de vuestro hombro izquierdo es también un símbolo? Por cierto, parece un incendio en una iglesia.

—Definitivamente, nunca será usted director de cine, Grisha. No sabe distinguir lo más elemental, a saber: la distancia que hay entre el simbolismo y la polisemia. Lo que se ve detrás de mi hombro izquierdo es justamente lo segundo: unas mismas líneas crean, al tiempo, dos imágenes distintas. Que lo mismo pueden ser cúpulas de iglesias en llamas que representar la lucha contra la religión. O pueden ser también piñas de agave asándose al fuego, es decir, preparando el mezcal. O, por último, pura destrucción, es decir, creación. A mí me parece que es algo maravilloso.

—Pues lo que yo creo, jefe, es que Montenegro lo ha subestimado a usted. Y, por lo tanto, presento una queja al Gobierno mexicano. ¿Cómo es que le han dibujado sólo en un muro y, encima, de tamaño natural? Tendría que aparecer en el techo, como una paloma gigante, como la lente de la cámara.

—¡Oh, sí! Esa composición es la que propondremos para la Casa de la Cinematografía en Moscú. A Shumiatski le va a encantar. Y a usted, Grisha, le vamos a dar crédito entre los creadores del fresco en calidad de autor de la idea…, pero, oiga, la verdad es que me complace totalmente el lugar que Montenegro me ha concedido aquí.

Ese lugar está ubicado entre dos alegorías, la Agricultura y la Verdad, situadas en nichos vecinos y al alcance de la mano. Ambas estaban representadas por muchachas rollizas cuyas carnes desnudas sólo estaban cubiertas por sus propias trenzas. La Verdad le daba la espalda al espectador, buscando mostrar de ese modo, probablemente, la dificultad que extraña acceder a ella. La Agricultura, por su parte, ofrecía sus generosas y lozanas mejillas, así como su enorme busto, junto a los igualmente abundantes haces de trigo y frutos.

—No, no, compañeros, estoy muy satisfecho con esa compañía. Lo estoy tanto con su simbolismo como con su concreta encarnación carnal.

El resto de vecinos de Eisenstein en el fresco no eran menos dignos. Ahí estaban la Música, la Ilustración y el Trabajo glorificando a la nueva vida, y el Árbol de los Oficios, lo que subrayaba el carácter popular del conjunto. En el techo, o mejor, en el firmamento, soportado por cuatro cariátides, danzaba una ronda de signos zodiacales y rayos de sol.

—Hay una cosa que no entiendo, ¿cómo debemos llamarlo ahora? ¿Gran? ¿Ilustrísimo? ¿Tal vez «Director-Sol»? No quisiera profanar con la familiaridad de mi trato la imagen radiante de quien ilumina ahora todo un colegio y las manzanas adyacentes.

—Puede, simplemente, intercalar la interjección «Oh» ante cada uno de los apelativos: eso será suficiente.

—¡Oh, qué sabio es, oh, jefe! ¡Oh, qué dicha es tenerle como jefe y compartir con usted esta expedición! ¡Cada techo sobre nuestras cabezas, cada mesa de comer, cada letrina!

De todas las figuras que había en el fresco, algo más de dos docenas, sólo el director miraba a los ojos al espectador. Por eso su retrato se distinguía de los demás, captaba la atención. Aparte, era el único que llevaba una leyenda: «Éste es Eisenstein».

—Aquí falta una palabra, compañeros.

—¡Espere, oh, jefe! Deje que la adivinemos nosotros. Es evidente que falta un epíteto. ¿Magnífico? ¿Resplandeciente? ¿Solar? ¡Écheme una mano, Tis!

—A ver, lo intento. ¿Será, tal vez, una palabra de cuatro letras? ¡Y no es esa que le ha venido enseguida a la cabeza a su mente cochambrosa, Grisha! No es *pene*, no, sino otra mucho más hermosa: *Dios*.

—Casi lo adivina, Tis: sólo tiene que darle la vuelta al sentido: no es *Dios*, sino *peón*, peón del cine. Le diré a Montenegro que lo corrija.

Sólo allí, en México, Eisen comprendió lo que era el amor.

La nueva película iluminaba su existencia cotidiana, su sueño, su trabajo y sus ideas, llenaba cada uno de los instantes de su vida con una felicidad que no había conocido jamás. No era el atolondrado frenesí que bien conocía de rodajes anteriores, ni la fiebre de hacer, de alcanzar algo, sino la apabullante sensación de que se fundía con el mundo, de que vivir en él era motivo de júbilo.

Eisen se disolvía en lo que estaba rodando. Se disolvía en el océano, que salpicaba con furia, barriendo la superficie con sus olas. Cada ola, cada salpicadura de espuma, era él. Él era cada embate de la marea, y también era cada una de sus resacas.

Se disolvía en el gigantesco maguey, que elevaba sus gruesos dedos al cielo, a punto de desparramarse del encuadre. Sentía cómo las raíces bebían la humedad de las profundidades de la tierra, cómo esa humedad se filtraba por el organismo, por cada uno de sus vasos, de sus tejidos, de sus células, y subía y subía más, hasta evaporarse en las hojas vueltas al sol, como palmas de la mano.

Eisen era esos árboles, y era esas montañas. Eisen era esos cuerpos morenos de mujer, apenas cubiertos de telas blancas, o completamente descubiertos. Él era esos hombros bien torneados y era las rodillas abundantes y las espaldas suaves y los tobillos finos, y esos cabellos negrísimos que lo envolvían todo.

Era la chaquetilla del torero, con sus incrustaciones de piedrecillas y perlas, que reposa en los hombros recios y dota a cada movimiento de un brillo cegador. Él era la taleguilla que se enroscaba alrededor del torso juvenil abrazándolo vuelta tras vuelta y otra vuelta y otra más, hasta que el torero quedaba bien sujeto, como cubierto por una armadura. Él era la plaza El Toreo, donde las voces rugían ensordecedoramente celebrando la muerte del morlaco: esos miles de hombres que, en el éxtasis de la victoria, saltan de sus asientos y rugen como lobos.

Por primera vez en su vida, Eisen no construía los encuadres, sino que los adivinaba. Era como si en algún lugar ya estuvieran listos, y él solo tuviera que reconocerlos. Los descubría inmediatamente por el desasosiego interior que lo ganaba: «Así lo haremos», se decía, y lo tenía resuelto. En cierto modo, la nueva película no iba a ser un mérito suyo. Porque él no la estaba inventando, sino que la iba desvelando lentamente, con muchos nervios, escena tras escena, sesión de rodaje tras sesión de rodaje: la concepción de esa película ya estaba lista y bastaba que él se hiciera con ella.

Avanzaba a tientas, con mucha cautela, porque no quería asustarla, no quería romperla, no quería perderla… ¿Qué era exactamente lo que no quería asustar, ni romper, ni perder? A eso no habría sabido responder. Pero lo temía más que a nada. Eso que no podía describir con palabras se reflejaba en la lente de la cámara: lo no dicho, lo aún no mostrado claramente, con precisión fotográfica, se manifestaba en los objetos y los rostros, cobraba vida en ellos y ofrecía todo un abanico de interpretaciones. El embrión de cada idea germinaba no por medio de la palabra, sino a través de la imagen, y se abría en un ramillete de significados.

—¡Captúreme ahí ese rostro, Tis! ¡No en un primer plano, sino en un *superprimer* plano, un *ultraprimer* plano, en el plano más grande que se pueda concebir!

Y Tis lo capturaba. Registraba la tímida sonrisa que se dibujaba en una boca, fuera la de una niña o la de una muchacha. Grababa como se aterciopelaban unas mejillas, fueran las de una joven o las de un muchacho. Y filmaba cómo ese joven—¿o era una muchacha?, ¿o era, acaso, un niño inocente?—escondía su mirada avergonzada bajo las pestañas.

—¡Démelo desde un enfoque que no permita descubrir si se trata de un hombre o de una mujer!

Y Tis se lo daba. Las alas anchas de los sombreros arrojaban sombras sobre los rasgos severos, que un instante después ya no lo parecían tanto y se ofrecían dispuestos a un beso. El beso tenía lugar: alguien más, que no era él, ni tampoco ella—pero ¿qué importa quién?—, se inclinaba y buceaba bajo el sombrero que los cubría a ambos.

¿De quién es el perfil de esa figura que canta una serenata? ¿Pertenece a un hombre o a una mujer? ¿De quién es la mano que acaricia ese cuello? ¿De

quién es el rizo que se pega a la frente, humedecida por el calor vespertino y las canciones que saludan a la noche?

Los cuerpos se funden en abrazos, las caras se funden en los besos. Se borra la frontera entre lo pálido y lo moreno, entre el cazador y la víctima, entre el débil y el fuerte: todos se juntan en un mismo ser, que ya no conoce límites, ni sufre en solitario. Las escenas en las que había besos le parecían a Eisen su mayor logro como cineasta. ¿Dónde más podía pasar días enteros concentrado en el reflejo de los momentos más íntimos, observando su desarrollo a través de la lente de la cámara desde todos los ángulos concebibles, lo mismo inclinado sobre las figuras que se lamen que emergiendo por debajo de las piernas en busca del ángulo más atrevido y a la espera del instante más sensual? En Hollywood, y sobre todo en Rusia, ningún director podía permitirse tales libertades. Pero aquí, en México, no sólo eran permitidas, sino que los actores aficionados las desarrollaban con fabulosa ligereza.

Desde luego, Eisen era también esos planos. Él era esas caricias de los dedos, suaves al principio y cada vez más atrevidas al final. Él era esa piel tierna que acarician las sombras, las ramas, unas manos. Él era los brillos en las mejillas empolvadas a las que tienden los labios de los hombres. La pintura de labios, espesa como el chocolate. Y el rímel denso, y las cejas negrísimas. Eisen era el carmín que los salvajes dientes de los hombres arrancan de las bocas de las mujeres.

Ya no había fronteras: ni entre el creador y su creación, ni entre aquellos a los que se suele llamar, distinguiéndolos, hombre y mujer. Eisen se diluía en esa distinción, como se diluye la luz solar entre las olas sin dejar rastro.

Shub a Eisenstein: «Debe regresar a la URSS cuanto antes, lo antes posible».

Shumiatski a Eisenstein: «Esperamos su regreso. Sinceramente, lo esperamos con total independencia de lo que suceda con su película mexicana… Mostramos esta impaciencia porque no es aceptable, desde ningún punto de vista, que usted se mantenga alejado por más tiempo de la cinematografía soviética».

Atasheva a Eisenstein: «Le ruego que me crea lo que le voy a decir. Su situación se vuelve cada vez más y más insoportable. Usted no puede permanecer en México ni una semana más. Entiéndalo. No puedo tratar los

detalles aquí. Envíeme un telegrama enseguida… Grisha debe terminar la película solo. No es hora para juegos de niños».

Stalin a Sinclair: «Eisenstein ha perdido la confianza de sus camaradas en la Unión Soviética. Lo consideran un desertor que rompió con su país».

Eisen pasó la Navidad de 1931 solo. Su edad coincidía exactamente con la de Cristo, y su vida amenazaba con acabar de acuerdo con las leyes de la dramaturgia bíblica.

Hacía medio año ya que Tis y él vivían «vidas de hacendados»: ambos se habían instalado a poco más de cien kilómetros de la Ciudad de México en una hacienda perdida en el campo. Harto de la compañía de sus peones, sus perros y sus cerdos, el amo de la plantación estuvo encantado de invitar a los extranjeros a rodar en sus terrenos. Primero, la invitación fue por dos semanas, pero éstas se alargaron hasta dos meses y, finalmente, a dos meses más. No les cobraba la estancia en dinero (en todo caso, el equipo de rodaje no tenía efectivo con que pagar), sino que lo hacía en curiosa especie: cobraba en conversaciones y en experiencias. Así, asistía a cada uno de los rodajes desde la primera toma hasta la última, desmadejado en una mecedora y bebiendo pulque sin parar de una jarra de varios litros. (De hecho, la granja se dedicaba a la destilación de pulque, de modo que la bebida nunca faltaba). Los perros del amo—cada uno del tamaño de un león mediano—también veían hacer a aquellos rusos melenudos lo mismo por el patio, que por las habitaciones de la casa, o por el exterior del rancho, colocando el trípode de la cámara o intentando, por medio de gestos, que los peones comprendieran cuál era el papel que debían interpretar.

La hacienda está ubicada en un lugar extremadamente pintoresco: una llanura. Como un inmenso escenario, limitada al fondo por unas montañas. Era, en sí misma, una fortaleza inexpugnable tanto para los indios como para cualquier otro visitante indeseado. Tis la recorrió de cabo a rabo en los primeros días allí: del arco de la entrada se abría una vista al exterior que parecía un cuadro renacentista, hasta los geométricos, parejos sembrados de maguey, incontables estrellas azules sobre el oro de la pradera de una línea del horizonte a la otra. Era una pena que no tuvieran un aeroplano a mano: entonces habrían podido captar toda aquella belleza desde el cielo bajo y en un único plano.

Lo que sí tenían era muros, casi tan altos como los del Kremlin y construidos con bloques de piedras (en algunas grietas entre ellos a veces crecían flores y, en otras, pequeños árboles). También había ventanas góticas y una balaustrada, que proyectaban unas sombras de una belleza y una nitidez impresionantes. Había peones con ponchos de cuadros, y capataces con pantalones de rayas. Estos últimos, además, se teñían los bigotes de negro y los embadurnaban de aceite, para que se erizaran más, de modo que en pantalla resultaban el colmo de la fotogenia. En definitiva, en la hacienda había todo lo que se necesitaba para una filmación espectacular.

El clima, en cambio, no acompañaba. La temporada de lluvias estaba haciendo honor a su nombre: llovía a cántaros. En los escasos días sin lluvia, Eisen y Tis apenas alcanzaban a rodar un par de escenas antes de ser condenados a otras dos semanas de encierro en sus habitaciones esperando que los nubarrones les concedieran otra oportunidad. El trabajo en la nueva película era constantemente ralentizado, pero en ello radicaba un placer del que nunca habían gozado: al rodar una hora al día o, a veces, en dos días, y a veces en una semana entera, a Eisen le daba tiempo a cavilar sobre cada una de las escenas, a imaginarlas de manera tan escrupulosa que el rodaje se convertía en un proceso de creación de planos perfectamente acabados. Y él gozaba de esa lentitud que le permitía hacer que las buenas ideas cristalizaran en ideas mejores aún, y ésas, mejoradas, crecieran hasta ser magníficas: es decir, mejor concebidas, más perfectas…

En esas semanas, que acabaron siendo meses, de trabajo intermitente, Eisen fue acumulando libros (desde Ciudad de México, Aleksándrov le enviaba ediciones estadounidenses, mientras que los amigos europeos le hacían llegar libros franceses y alemanes), y en los cajones de su mesa ya no cabían más notas y dibujos en los que iba plasmando su teoría del cine. El subidón creativo que lo invadió en México no conocía pausas y, al no poder volcarse en los rodajes, salpicaba de palabras y líneas las hojas de papel.

¡Se escribía tan bien allí bajo el murmullo del tropical diluvio y con las ramas del jazmín golpeando la ventana! A una docena de kilómetros de la población más cercanas y a dos mil de la metrópolis del cine capitalista, ese criadero de tiburones llamado Hollywood. A diez mil kilómetros de otra capital, una del color rojo de los gallardetes. Sin cadenas ni yugos, sin ataduras ni mandamases, las ideas de Eisen se arremolinaban y ascendían a tales cumbres que él mismo

se pasmaba y golpeaba la mesa con los puños y reía a carcajadas, asustando así a las criadas que se deslizaban por los pasillos como sombras.

¡Y qué bien se dibujaba! La línea volaba por el folio amplia y libre: precisa como nunca, y más austera. Una línea y los toros se agitaban con bravura, corneaban a los hombres y colgaban crucificados de los maderos. Otra línea y las parejas se fundían en una sola, los vientres se hinchaban conteniendo frutos, y los parían. De las líneas salían cristos, salían judas, salían ángeles. También salían lametazos, cópulas, asesinatos. Las imágenes se derramaban de la punta del lápiz de Eisen como latidos del corazón: imparables, seguían el ritmo marcado desde el cielo.

Era una vida ideal: leer, escribir, dibujar y filmar; tan sólo de vez en cuando la interrumpía el sueño. El orden del día era el de Leonardo, y también la productividad y los frutos magníficos. (O al menos eso quería creer Eisen). Pero esa vida ideal estaba a punto de acabar.

Todo el mundo se había puesto en contra de Eisen. Sinclair lo bombardeaba con instrucciones estúpidas y contradictorias: lo mismo le exigía interrumpir el rodaje que tanto se había alargado y regresar inmediatamente a Hollywood a comenzar el montaje, amenazándolo con no enviarle ni un centavo más (¡tirano!), que aceptaba prorrogar el contrato por dos meses más, exigiéndole a cambio un cronograma de trabajo absolutamente detallado (¡déspota!), le ofrecía recortar el guion y armar una sola historia a partir del material rodado (¡idiota!) o, por último, lo acusaba de padecer una crisis nerviosa por culpa del exceso de trabajo (¡histérico!). Eisen intentó que Gri se ocupara de atender a esa correspondencia erizada de nervios, pero éste se desentendió también: dijo que las cosas iban tan mal que ya no podían ir peor. «¿Qué quieres decir con eso?», preguntó Eisen. «Pues que el Consorcio del Cine Mexicano ha saltado por los aires y ya será imposible salvarlo».

Shumiatski y sus colegas atacaban por el otro flanco: convocaban a Eisen a volver al seno del cine soviético. Sus cartas rebosaban tal desesperación que parecía que todos, y desde hacía mucho tiempo, vivían hundidos en el mismo pozo psíquico del que hasta hacía poco no conseguía salir el destinatario de sus cartas. Eisen rompía las misivas que le llegaban de casa sin apenas leerlas, para que no le emponzoñaran los ojos y el alma. Llevaba tres meses rompiéndolas sin leerlas. Pero en Navidad Grisha le trajo, no ya cartas, sino telegramas. En éstos, el nivel de histeria llegaba al límite y a los tres cineastas los llamaban nada menos que desertores, empleados de los capitalistas estadounidenses y

traidores que no pensaban volver a su país jamás. Eisen hizo añicos los telegramas también, pero no consiguió borrar de su memoria los breves textos que chillaban en ellos. Y, la mañana de Nochebuena, lo despertaron aquellas frases ríspidas que no paraban de resonar en su mente.

Estaba solo en la casa enorme: la familia del dueño se había marchado a la capital, los criados se dispersaron aprovechando los días de descanso, y solo una pareja de peones hacía algo de ruido en el patio trasero, dando de comer al ganado. Ni siquiera lo acompañaba Tissé: harto de la vida en el rancho (o tal vez harto del propio Eisen), se había ido a pasar las fiestas en Ciudad de México con Aleksándrov. De modo que iba a celebrar la Navidad a solas, por primera vez en sus treinta y tres años de vida.

—Bueno, solo no, sino en magnífica compañía—repuso Eisen en voz alta, sin salir de la cama—, la mejor de las compañías posibles: la mía.

México le había enseñado a no temerse a sí mismo. Como antes, disfrutaba de la compañía de la gente y ansiaba ser el centro de atención, pero faltándole una cosa y la otra—primero en las selvas y después en la pradera—, se había acostumbrado a actuar para aquellos que tenía delante: para los indios o los peones locales, que no entendían una palabra de lo que decía, y, en el peor de los casos, para los perros domésticos, que eran los espectadores más atentos y constantes de los rodajes. También actuaba para sí mismo: conversaba consigo mismo, coqueteaba y posaba para sus propios ojos si así se lo exigía la situación dramática concreta. Era a la vez actor, director y espectador: ¿acaso no era estupendo? Ese «Teatro para sí» estaba listo para servirlo a cualquier hora del día y de la noche, liberándolo así de cualquier dependencia: la pasión por la creación que tenía Eisen no menguaba, tuviera o no público.

Saltó por fin de la cama y se enfundó sobre el pijama el albornoz de rayas que le había regalado el embajador francés. No se molestó en peinarse, sino que, al contrario, se alborotó aún más el cabello. Con los años, le había aparecido una lustrosa calva en su coronilla y los cabellos erizados sobresalían en torno a ella, ya como una suerte de halo, ya como unos cuernos. A Eisen, por cierto, ambas interpretaciones le complacían.

Le gustaba andar así por la casa, desaliñado con aquel albornoz de rayas con los faldones colgando. Así simultaneaba la imagen de la bohemia artística y el confort europeo. Su apariencia descuidada incomodaba a las criadas, que apartaban los ojos y se reían a sus espaldas, animándolo de ese modo a preferir esas ropas tan informales. Pero hoy las muchachas brillaban por su ausencia.

Eisen salió al balcón bañado por el sol y posó en ese traje íntimo para las ovejas, a las que justo en ese momento conducían a pastar.

—¿Dónde estabas metido ayer, antes de que Tis se marchara?—le preguntó con tono de reproche al astro, que se había pasado días escondido tras los nubarrones y la lluvia, y ahora asomaba de repente por entre las nubes—. Llevamos una semana parados por tu culpa. Así que ten la bondad ahora de ir a dar explicaciones a esos dos idiotas que son Sinclair y Shumiatski. Porque yo me voy a lavar las manos, perdona.

Y marchó de veras al cuarto de baño a asearse.

La vivienda de la plantación, a la que tal vez sería más adecuado llamar «castillo», estaba equipada con maravillosos artefactos sanitarios traídos desde las orillas de Albión. Bañeras, lavamanos y bidés, que se veían tremendamente exóticos en aquellos confines del mundo, lucían en los cuartos de baño de los amos, pero también en los que usaban sus huéspedes. La belleza de las líneas y la blancura de la porcelana no dejaban lugar a dudas de la calidad inglesa, como tampoco los rebuscados escudos llenos de leones y rinocerontes que figuraban en cada uno de los muebles. Mal adaptados al calor mexicano y al agua amarillenta y espesa que salía de los pozos locales, los muebles británicos estaban todo el tiempo en huelga: los grifos se oxidaban, los sumideros se obstruían mucho más a menudo de lo acostumbrado. Tan sólo el esfuerzo denodado de los sirvientes conseguía que aquellos forasteros de loza funcionaran como les estaba mandado.

Aquel mismo día, sin ir más lejos, bastó abrir el grifo del lavamanos para que todo el sistema de tuberías recobrara la vida y vibrara. También se despertó el inodoro, gimió con esfuerzo, como si se preparara para anunciar una noticia de mucho peso. Era un mueble alto, panzudo y ceremonioso, que gracias al esfuerzo de las criadas refulgía con un blanco níveo.

—R-r-a-r-aaaaa—declaró por fin, probablemente con un inglés tan refinado como cursilón.

Los reflejos brillantes titilaron por los contornos de la taza, tan redonda que hacía pensar en unas mejillas abultadas.

—¡Ah, no! ¡No me venga con ésas, míster Sinclair!—repuso Eisen continuando con sus abluciones—. Esa posibilidad ni siquiera la contemplo. El rodaje debe continuar hasta el final.

—R-r-r-r-ooooo…

—¡Por Dios! ¿Qué es eso de contar la historia de una sola novela en lugar de cuatro? ¿Se cree que un auto puede avanzar con una sola rueda? ¿Echará a correr un caballo si le cortan tres patas y le dejan solo una? ¡Yo soy un artista y no un carnicero, de modo que no me dedico a las amputaciones!

—R-r-r-r-iiiii…

—¿Y eso qué importa? ¡Lo prometí, sí! Ah, ¿de veras le parece que estoy gastando mucho dinero? Oiga, ni uno solo de esos chapuceros directores que tenéis ahí en Hollywood estaría dispuesto a trabajar en estas condiciones. Llevo un año comiendo frijoles medio cocidos y cactus, y, de postre, quinina para sortear las fiebres locales. Un año en el que, de vez en cuando, lo mismo me veo sin un techo sobre mi cabeza que sin una cama bajo mis espaldas. Un año viviendo peor que los braceros, peor que los mendigos, ¡Y sin un solo céntimo de ganancia! ¡Todo por amor al arte! No soy yo el que debe algo aquí, míster Sinclair: es usted el que me tiene que pagar un complemento. ¿O quiere que lo comience a llamar Míster Explotador? ¿O, acaso, Míster Sátrapa?

La taza del inodoro calló, como si se entregara a la reflexión.

—¿Cómo es que no discrepa? ¿Teme que le cuente al mundo entero sus mañas de dictador? Si es así, me lo dice, ¿eh?, que lo hago enseguida: ¡puede estar seguro de ello! Y las portadas ya no de *Sovietskoie Kinó* ('cine soviético') o *Cinema*, sino de *Variety*, *La Stampa* y *FAZ*, ¡anunciarán artículos desenmascarándolo a usted! ¡El de «sátrapa» le parecerá un vocativo cariñoso comparado con los que vendrán!

El interlocutor dejó escapar un murmullo gutural, como si intentara ahogar las emociones que le bullían dentro, pero no consiguió controlarse y estalló de nuevo:

—R-r-r-r-uuuuu…

—Retire inmediatamente sus palabras, Sinclair. No se lo estoy pidiendo, ¡se lo exijo! ¡Y llévese también todas estas cartas repugnantes!

Eisen corrió a su cuarto y volvió con puñados de papel arrugado que había sacado de la papelera. Eran los jirones de las cartas hechas añicos, cartas de Sinclair y de otros corresponsales, que volaron por el hueco del inodoro, giraron en el torbellino de agua y desaparecieron, arrastrados.

—R-r-r-r-uuuuu…

—¡Ah, ¿sí?! Pues usted solito se lo ha buscado, *sir*. Ahora sí que he perdido la paciencia y voy a hablarle a usted como se merece. ¡Cierra esa boca, imbécil!

Como decís allá en vuestra estúpida California: *shut up, you rotten bastard!*—Eisen levantó el pie y empujó con desdén la tapa de la taza, que se cerró con un chasquido—. ¡Y no te atrevas a volver a abrir tus fauces! ¡Ni la boca, ni el hocico, ni esas muelas apestosas!

El inodoro guardó silencio, ya fuera porque digería la ración de papel que se había tragado, o porque hubiera enmudecido de vergüenza.

—Y esta conversación no ha acabado—le anunció Eisen antes de marcharse, victorioso—. Volveremos a vernos, hoy mismo y más de una vez. Y, desde luego, también volveremos a hablar de esto. Porque no me estoy despidiendo. Recapacite muy bien acerca de todo lo que le he dicho. Y tome la decisión correcta: ¡subrayo, la correcta!

Seguidamente, se inclinó con gesto grave y salió con paso firme del cuarto de baño de camino al desayuno.

En la cocina no había nadie. Los fogones y la mesa, generalmente llenos de cuencos y botellas de todo tipo, y cubiertos de hortalizas, verduras y especias, hoy estaban desusadamente vacíos y limpios. Tan sólo en una mesilla auxiliar había una olla solitaria, por lo visto dejada allí para el huésped.

Miró dentro: corteza de cerdo frita. Rebanadas secas, que recordaban a la hojarasca: un placer local que Eisen no había podido aprender a disfrutar. De modo que hoy iba a tomar el desayuno más tarde: en la comida y en la cena festiva.

Cogió la olla y fue a buscar a aquellos a quienes el manjar les daría una gran alegría. Los encontró en la azotea. Las cubiertas de la casa principal y los muros que rodeaban la propiedad formaban una misma superficie plana desde la que la vista se abría a kilómetros de distancia. Allá arriba vivían los principales vigilantes del rancho: los perros.

En el medio año que llevaba alojado allí, Eisen había hecho amistad con los cuatro animales. El tamaño y el aspecto de las bestias eran intimidantes, pero tenían un carácter increíblemente amable. Por si fuera poco, eran grandes amantes del arte. Era imposible hallar espectadores más atentos de las sesiones de rodaje que ellos. El amor que unía al director ruso a los perros no paraba de crecer día tras día: todos los manjares locales que le generaban dudas a Eisen (saltamontes crujientes, colas de cerdo o tripas secas, por ejemplo) les producían a los canes un júbilo extraordinario.

Como es natural, los animales tenían nombres, nombres mexicanos, bastante difíciles de pronunciar. Eisen intentó recordarlos al principio, pero después pensó que le sería más fácil llamarlos a su manera: con tal de recibir los manjares que les ofrecía, los perros estaban dispuestos a cualquier sacrificio, incluso al de renunciar a sus propios nombres. De modo que bautizó a las fieras con nombres rusos, más aún, con nombres cinematográficos. Pudovkin era el que ladraba más alto y, encima, el más nervioso. Dovzhenko era el más cabezón y peludo. El más oscuro y rizado, con grandes ojos y largas pestañas, fue Vértov hasta que descubrieron que era hembra y le cambiaron el nombre a Dziga. Eisen repitió largo tiempo una ocurrencia que tuvo a este respecto: «¡Qué perra más estupenda ha resultado ser Vértov!».

El cuarto animal—que ni siquiera era un perro adulto, sino un cachorro grandote—era manifiestamente feo. Su cabeza cuadrada era del tamaño de una caja de envíos por correos, sus mandíbulas parecían muelas de molino y tenía los colmillos torcidos y en dos hileras, como los de un tiburón. La conjunción de fealdad y entusiasmo que poseía generaba una impresión bastante extraña, porque daba miedo y resultaba cómico a la vez. «Esta criatura es horrorosamente cómica», dijo de él Tissé. Le llamaron Shumiatski.

Bastó que Eisen se asomara a la azotea para que sus colegas del cinematógrafo se abalanzaran sobre él mostrando las grandes lenguas de puro contento.

—¡Ah, mis queridos colegas! ¡Cuánto gusto me da veros!—los saludó Eisen acariciándoles las cabezotas y los preciosos lomos—. ¡Cómo babeáis cuando me veis! ¡Cómo me laméis! ¿A que os gusto mucho?

Los perros asintieron golpeándose los costados con sus colas, tan gruesas como ramas.

—¡Lo sabía! ¡A Eisenstein lo adoran sus colegas! ¡Lo valoran! ¡En las reuniones no me critican, sino que me elogian! ¡Y no me escriben cartas rabiosas, sino que me dedican palabras de cariño!

Los perros ya habían olido el manjar y estaban listos a mostrar su amor y hasta su adoración: saltaban sobre Eisen y brincaban unos sobre otros, intentando alcanzar la olla con el hocico y temblando de impaciencia.

—¡Hay para todos, colegas! ¡Quietos, quietos! ¡Que no os abandone la dignidad que han de tener los servidores a la cultura soviética!—los animó Eisen y comenzó a arrojar las golosinas a las fauces abiertas—: ¡Eh, tú, Dovzhenko! No te adelantes a Pudovkin: ¡respeta a los mayores! ¡Y tú, Pudovkin, no le gruñas ni le muestres los colmillos a Dziga, que esto no es una

reunión de Sovkinó! ¡Aprende a compartir, Shumiatski, coño, así habrá más para todos! ¡Ya sé que por ser el jefe no tienes vergüenza, pero aguanta un poco, caray!

Cuando la comida se hubo acabado, y tanto la olla como la cara y las manos de Eisen habían sido meticulosamente lamidas por las cuatro lenguas, éste se acomodó en el borde del techo para gozar de las vistas. Los perros se fueron cada cual por su lado, y sólo Shumiatski se tumbó a su lado de espaldas, ofreciéndole la panza para que se la acariciara. Eisen no se hizo de rogar: le hizo cosquillas en las costillas, en las axilas y por la suavísima barriga. Pasó mucho rato acariciándolo y hablándole por lo bajo:

—¿Qué te pasa, hermano? ¿Por qué me detestas tanto? ¿Por qué no me dejas trabajar? Piénsalo, va: ¿acaso puedo dejar el trabajo a medias? Y no es sólo el trabajo, es la misión a la que he dedicado mi vida. No seas cabrón, querido Shumiatski, por lo que más quieras. Déjame terminar mi película mexicana. Concédeme un par de meses más para el rodaje y otros dos para montar: ¡es todo lo que te pido! Eres un hijo de perra, ya lo sé, un verdadero hijo de perra, pero sabes ser un buen perro cuando quieres. ¡Quiérelo ahora, quiérelo!

Entusiasmado por la reacción, Dovzhenko se balanceó sobre Dziga, la sujetó por detrás exigiéndole un poco de amor y pronto consiguió que ella se lo diera.

—Lo tuyo siempre ha sido follarte a los directores, ¿eh, cabrón? ¿Por qué te haces el remolón ahora? ¿Es que tienes la polla muy chiquitina todavía? ¿Es eso?

El cachorro no reaccionó. El placer de las caricias lo tenía con los ojos en blanco y agitando las patas de puro gozo.

—Sí, eso, ya lo creo. Es la pollita ésta que tienes, que no da la talla…

Después, se sentó a trabajar. Estuvo escribiendo todo el día con la excepción de algunas raras y breves visitas a míster Sinclair. Sin comida caliente que llevarse a la boca, se contentó con pan de maíz seco, pero en ningún momento sintió hambre ni cansancio: cuando estaba absorto en su trabajo, sabía desconectar de las necesidades de su organismo.

Tan pronto como se fatigaba, hacía un breve ejercicio mental: éste consistía en imaginar que abandonaba su cuerpo y se contemplaba desde fuera. Ahí estaba sentado a la mesa de trabajo el director Serguéi Eisenstein, despeinado, con el albornoz desaliñado y los ojos ardiendo de pasión. Lo mismo podía ser Pushkin en Bóldino que Da Vinci en Florencia, o, tal vez, él era los dos al mismo tiempo. Escribe una palabra tras otra, y otra y otra más, lo que le valdrá

ganarse muy pronto la gloria del arte universal. Eisen veía esa imagen con absoluta claridad, como proyectada en una pantalla de cine. Y tan sólo mirarla se sentía fortalecido, desaparecía todo su cansancio. Sabía que actuaba, que actuaba para sí mismo. Y por eso actuaba también como mejor sabía hacerlo, porque no había espectador más importante que él mismo…

Muchas horas más tarde descubrió que ya estaba oscuro afuera. Una lámpara de queroseno ardía a su lado. Ni siquiera recordaba el momento en el que la había encendido. Una mantita le cubría los hombros, protegiéndolo del sereno de la noche. Tampoco recordaba cuándo se la había echado por encima. El suelo de la habitación estaba cubierto de hojas escritas.

—¡Feliz Navidad, querido maestro!—le dijo a su propio reflejo en la ventana.

Y lamentó enseguida haber parado de escribir, porque en su mente se agitaron de nuevo las duras frases que lo habían despertado esa mañana. Sólo la futura actuación a la que se entregara podría desalojarlas.

De tan negra, la noche era impenetrable: no se veía ni la estrella de Belén, ni ninguna otra. Eisen tomó la lámpara de queroseno y, alumbrándose el camino con ella, dejó atrás habitaciones vacías y oscuras; atravesó el vestíbulo y el amplio portal. Bajó las escaleras de altos peldaños, sin pasamanos. Atravesó el patio interior adoquinado. Anduvo por la hierba junto a los corrales para las bestias y los cobertizos donde guardaban los aperos. Acabó junto al establo.

Se las arregló como pudo con el cerrojo y entró, despertando a los animales. Estaba muy oscuro dentro y las bestias bufaron pesadamente y golpearon el suelo con los cascos. Había un olor dulzón a estiércol de vaca y otro, punzante, a estiércol de ovejas. La luz de la lámpara iba cayendo sobre cabezas peludas y lomos: éstos asomaban un instante por entre la penumbra para desaparecer, fundidos con ella, inmediatamente después.

—*Excusez-moi, mesdames et messieurs*—murmuró mientras avanzaba por el suelo de tierra—. Perdónenme, señores y señoras.

Las bestias sacadas del sueño respondieron en su propia lengua.

Finalmente, Eisen encontró un montón de paja junto a la pared y, envolviéndose mejor en la manta. apagó la luz y se tumbó sobre la paja hundiéndose bien en ella. Notó con satisfacción entonces que las malévolas frases de la mañana habían salido de su cabeza sin dejar rastro…

Lo despertaron el crujido de la puerta del establo y la luz del día que ésta, al abrirse, dejó pasar para que se derramara en su rostro. En los primeros

instantes le costó comprender dónde se encontraba. A su alrededor, todo eran jetas cornudas con los bigotes cubiertos de moho y vapor saliendo de los hocicos. Su cuerpo temblaba, porque la noche había sido de veras fría. Frotándose las extremidades acalambradas, abandonó el lecho de paja y se puso en pie. Con cada movimiento que hacía, caían hebras de paja de su melena.

Un peón entró y, antes de poder avanzar por el establo, se quedó en el umbral mudo, estupefacto.

—Hola, Melchor—lo saludó Eisen como si tal cosa, aunque con la voz ronca.

¡Caray, y pensar que a este muchacho moreno de veras le llaman Melchor!

—¿Qué está haciendo aquí, señor?—preguntó el peón, recuperada la voz.

—He estado intentando nacer de nuevo.

Si Melchor le hubiera preguntado: «¿Nacer de nuevo como nació el Cristo?», Eisen le habría respondido: «No, nacer de nuevo como un artista soviético». Si le hubiera preguntado: «¿Lo consiguió?», le habría respondido: «Más bien no». Las respuestas las tenía listas en la punta de la lengua. Pero Melchor no hizo preguntas.

Eisen salió del establo. El frío le retorcía las entrañas y caminaba con dificultad. ¿Sólo estaba congelado o también enfermo?

La lluvia caía de las nubes muy bajas; el sol se había quedado viviendo en el día anterior, como las bromas, como las ocurrencias, como el teatro que había organizado para salvarse.

Recorrió la casa, dejando huellas de estiércol y restos de hierba sobre el suelo limpísimo. El cabello mojado se le pegaba al cráneo; gotas de agua fría le rodaban por la nuca.

Antes de sacarse toda la ropa sucia y tumbarse en la cama, Eisen se sentó a la mesa y garabateó una nota en el primer papel en blanco que halló:

Grisha:

Estoy de acuerdo en interrumpir el rodaje y marchar a Hollywood para montar la película. Escríbaselo así usted mismo a ese cabrón de Sinclair y venga usted mañana a la hacienda para recogerme a mí y mis cosas.

Escríbale también al cabrón de Shumiatski: dígale que montaremos la película en plazo récord y regresaremos a la URSS sin dilación.

Eso es todo.

Suyo,

EL VIEJO

Lo que vino después se pareció bastante al modo en que funciona un pelotón de fusilamiento.

¡Fuego! Las visas estadounidenses con las que el trío viajó ya no eran válidas: después de más de un año viviendo en México, habían caducado. Los rusos pasaron un mes entero en un hotelito de mala muerte en la ciudad fronteriza de Laredo. Del cielo caía agua a cántaros; de la prensa, les caía pura inmundicia: la campaña contra Eisenstein, el «enviado del infierno», no cesaba. Su regreso a Hollywood era visto poco menos que como la segunda venida del diablo. «El Anticristo» pasó ese mes sumido en una gran depresión y gastó una buena cantidad de papel anotando todas y cada una de las maneras de asesinato que conocía: empalamiento con espada, ensartamiento con lanza, estrangulamiento con cuerda y calcetines, ahogamiento, ahorcamiento, crucifixión y otra docena más. Todos los muertos que aparecían en los dibujos se parecían mucho al propio artista.

¡Fuego! El Consorcio del Cine Mexicano, que encabezaban míster y miss Sinclair, se negó a financiar los gastos de viaje del trío, porque, dizque, habían perdido la confianza en el director. Ahora ya no lo querían ver por Hollywood, de modo que acordaron concederle un visado de tránsito para que, pasando por Nueva York y salvando el océano, los «sóviets» se dirigieran sin pausa a su paraíso comunista. La idea era montar la película en Moscú, adonde Sinclair prometió que enviaría los positivos en pos de los viajeros.

El mismo día que les concedieron por fin los visados, Eisen enfermó.

¡Fuego! Los dibujos que el director soviético llevaba consigo fueron incautados en la aduana. Los agentes estadounidenses consideraron que se trataba de pornografía y, dado su abundante número (una maleta entera llena), levantaron la acusación de tráfico agravado de material pornográfico. El escándalo crecía, como si le arrojaran paletadas de levadura: ahora resultaba que el rojo era, además, un pervertido. Sinclair se apuntó rápidamente al pelotón de acusadores: en sus cartas no se ahorró culpar a Eisenstein de homosexual y, ya de paso, de trotskista.

Sin dinero, sin reputación, sin apoyo de ningún tipo, Eisenstein and Co. atravesaron por su cuenta los «estados negros»: Luisiana, Misisipi y Alabama, atravesaron la Florida y las dos Carolinas. Por el camino, iban dando conferencias a cambio de comida, pernoctaban en los peores hoteles o en

escuelas para niños negros. Después de dos semanas de aventuras, llegaron a su destino.

¡Fuego! En Nueva York, Sinclair le prohibió a Eisenstein visionar el material rodado en México. Al director se le ordenó abandonar Estados Unidos. Lo único que consiguió fue dejar atrás a Aleksándrov, siempre tan diplomático y sin tacha. Con su presencia durante un tiempo más en el país se esperaba garantizar el envío a Moscú de los positivos de la futura película.

¡Fuego! Una vez solo en Estados Unidos, Grisha no sólo se ocupó de la película mexicana, sino también de una propia: a partir de diversos materiales documentales comenzó a montar un filme para saludar el decimoquinto aniversario de *Octubre*, es decir, lo mismo que había propuesto poco antes a Eisenstein. Este último conocerá de esa «traición» ya en Europa, de camino a la Unión Soviética.

EL PADRE Y EL HIJO

Si ya estáis muerto,
mejor que os tumbéis tranquilamente.

DZIGA VÉRTOV, 1947

Separarse de su película se le hizo insoportable.

El cuerpo de Eisen es mecido en una cabina de segunda clase, mientras el trasatlántico cruza el océano alejándose de las costas estadounidenses en dirección a la ciudad alemana de Bremen. El cuerpo se pasea por el puente, mastica con regularidad la comida que ofrece el restaurante y hasta se permite un poco de *small talk* con sus vecinos de mesa. Lo que no será capaz de recordar ni siquiera un segundo más tarde será lo que comió o lo que habló. En su mente sólo hay escenas, escenas y más escenas: las que contienen los doscientos veinticinco pies de material rodado. El balanceo del barco le revuelve las tripas y arroja por la borda todo lo que ha comido, junto con sus gemidos y sus lágrimas. Eisen llora porque no es capaz de arrojar también al océano toda su angustia.

El cuerpo de Eisen es traqueteado en un coche del ferrocarril que lleva de Berlín a Moscú. Ese cuerpo se pasea por los pasillos del convoy. Bromea con los agentes de aduanas, tan impresionados por la cantidad de su equipaje (¡nada menos que treinta pesadísimas maletas!) y aún más por su contenido (libros, libros y más libros). Pero con cada kilómetro dejado atrás, la angustia crece como un peso muerto: el corazón de Eisen está unido por un muelle invisible a la película inacabada y parece que esté a punto de saltar y romperle el corazón: lo enviará disparado de vuelta a través de la tierra y el océano hasta llegar a Nueva York. El corazón le duele a rabiar.

El cuerpo de Eisen llega a la estación de Bielorrusia. Lo recibe toda una delegación integrada por aquellos a quienes menos hubiera querido ver allí: *Maman*, Shumiatski, sus colegas de oficio. Y, desde luego, un ejército de periodistas. «Camarada Eisenstein, ¿cuándo enseñará al pueblo soviético los

frutos de estos tres años de ausencia?». Los flashes de las cámaras son como puñetazos en la cara. Quiere evitarlos, pero tiene las manos ocupadas: siempre hay alguien estrechándoselas. Quiere darse la vuelta, pero no puede: siempre hay alguien abrazándolo. Lo estrujan, lo aplastan contra el pecho, lo hacen girar como a una marioneta, le dan palmadas en la espalda y lo pasan al siguiente.

Maman lleva un gigantesco, absurdo ramo de flores. De él sacan una rosa que le colocan a Eisen en el ojal de la chaqueta: las espinas rasgan el delicado terciopelo. «Camarada Eisenstein, ¿ya tiene madurados sus planes creativos para el segundo quinquenio?». Él no sabe si el primero acabó, ni cómo, pero asiente. Mejor habría sido que le metieran la flor en la boca: así habría tenido todo el derecho a mugir con aire profundo a través de los labios apretados.

Shumiatski lo aborda con sus mejillas color manzana: «¡Cuánto ha envejecido, Serguéi Mijáilovich!». El cerebro de Eisen le ofrece enseguida una réplica punzante a propósito de los vampiros que beben la sangre de los jóvenes directores de cine, pero la lengua no tiene fuerzas para moverse, para juntar las palabras en frases. (Cuando repase esa noche los diarios con los reportajes del recibimiento matutino, se sentirá horrorizado al verse: un viejo encorvado, vestido con ropa extranjera que le sienta como un saco de patatas. En su mirada hay algo más que melancolía: una penumbra infinita. En todo caso, el titular del artículo parece muy optimista: «El montaje final será en Moscú»).

El cuerpo de Eisen es sacudido sobre los adoquines. Detrás va un pequeño camión cargado con su equipaje; a su lado, *Maman* cacarea alguna cosa. Lleva sobre las rodillas un sombrero traído de recuerdo. Al otro lado de la ventanilla, la polvorienta capital es la misma que hace tres años, que hace treinta, que hace trescientos: las calles Sadóvaia-Spásskaia, Miasnítskaia, Chistoprudni. Es como si no hubieran existido los brincos de país en país, de continente en continente, ni la pasión por la nueva película, ni el acceso a lo sublime, ni la fascinación, ni los sentidos despertados. Pero todo eso lo hubo, se dice él tenazmente, se lo dice a sí mismo, se lo dice a alguien más: lo hubo, lo hubo… Ni siquiera es él mismo quien lo afirma, es su corazón, hinchado, que late dolorosamente haciendo casi tanto ruido como el motor mecánico del coche: ¡lo hubo!, ¡lo hubo!, ¡lo hubo!

Eisenstein se coloca el sombrero en la cabeza y ata los cordones apretándolos mucho. No los fija al mentón, sino bajo la nariz, como suelen hacer los peones.

De ese modo, eleva la rareza de la imagen a su máxima expresión. *Maman* se calla de repente, asustada; los transeúntes lo observan desde las aceras: un auto recorre a toda velocidad el moscovita Anillo de los Jardines llevando un pasajero que va tocado con un sombrero del tamaño de una parva. Los bordes de paja silban, agitados por el viento: ¡lo hubo!, ¡lo hubo!, ¡lo hubo!

En efecto, «lo hubo», admite un tercero con indiferencia. Y ya nunca lo volverá a haber.

Inmediatamente después de que «el enviado del infierno» zarpara de Estados Unidos, la influyente revista *Variety* lanzó la suposición de que los positivos mexicanos serían entregados a alguno de los grandes estudios de Hollywood para su montaje. Eisenstein, quien ya se encuentra en su país, y tiene el pasaporte caducado y problemas cardiacos acuciantes, le escribe inmediatamente a Sinclair. Y, sin esperar su respuesta, escribe a instancias tanto soviéticas como estadounidenses; escribe a funcionarios, algunos con mucha influencia y otros con menos; escribe también a periódicos extranjeros. Pide que se le permita terminar su película. Exige, apela al honor y a la compasión humana. Se muestra diplomático, y se humilla. Alude al acuerdo firmado y a las leyes propias del arte. Intriga, ataca, denuncia. Desenmascara. Insinúa que abandonará el cine, amenaza con el suicidio. En realidad, lo que está haciendo es suplicar.

La película es carne de su carne, es su criatura, aunque todavía no haya nacido en la mesa de montaje. ¿Cómo era posible que los separaran así? ¿Quién podía atreverse a arrancar del vientre de su padre el fruto todavía inmaduro?

Pues se atreverían, desde luego que sí. Ni el hecho de que Aleksándrov se hubiera quedado en Nueva York, ni el apoyo decidido de la prensa y sus valedores, sirven de nada: Sinclair declara oficialmente que vende partes enteras del material rodado a los estudios MGM.

Eisen se aferra al último recurso: le pide audiencia a Stalin. Pero la respuesta del líder es de una sequedad abrupta: «No puedo recibirlo, no tengo tiempo para eso». A todas luces, el hijo pródigo del cine soviético no merecía otra respuesta.

Entonces se encierra en su minúscula habitación de Chístie Prudí, se niega a ver a nadie, incluida Pera. Ésta se pasa horas al otro lado de la puerta cerrada a

cal y canto, escuchando cada susurro, lista para hacer saltar la cerradura y sacar al mártir del nudo corredizo que lo estuviera asfixiando. La noble portera no es capaz de comprender que no habrá soga, ni habrá nudo: a Eisen no le alcanzan las fuerzas ni para salir de la cama. ¡Peor aún: ni para interrumpir el curso de sus pensamientos y entregarse al sueño!

Sufre visiones constantes en las que diversas manos trajinan con su película. Ajenos dedos repasan el celuloide. Ajenas huellas de sudor y de uñas sucias manchan el sol de México, su cielo y su gente. Se figura que hay otra persona que está montando su película.

Manos ajenas tiran del celuloide sacándolo de las bobinas. ¿O es que están sacando sus tripas del vientre despanzurrado? Trabajan con las tijeras.

¡Tris tras! Y brota un dolor insoportable.

¡Tris tras! ¿Por qué me cortan en pedazos?

¡Tris tras! ¿Cómo es que aún estoy vivo?

Pronto expira la necesidad de forzar la cerradura. Es otoño y comienzan las clases en el Instituto Estatal de Cinematografía, el GulK. Eisen sale de su encierro a dar clases. Ya sea por sus antiguos méritos o por la falta de personal docente, los funcionarios del arte le conceden al maestro de ayer la responsabilidad de jefe del Departamento de Dirección de Cine.

Ahora continúa con su vida, aunque permanece preso de la extraña escisión que comenzó el día que marchó de Estados Unidos. La libertad de color esmeralda agitaba con furia la antorcha en su dirección, echándolo del país, y el cuerpo de Eisen, cargado ya a bordo del trasatlántico, se marchaba obediente. Pero se quedaba su alma: dos centenares de latas contenían el celuloide más valioso de su vida, sofocadas en la oscuridad de la caja fuerte de Sinclair, separadas de su padre, su creador.

Ya no tiene alma, porque la ha perdido. La habría vendido con gusto, intercambiándola por la bendita película, por los sagrados rollos, pero hoy en día, ay, ya nadie ofrece ese tipo de trueques. De hecho, nadie negocia nada: hay que vivir como sea. Con alma o sin ella.

Y él sigue adelante, viviendo y viviendo. Su cuerpo marcha a dar las clases vestido con una americana de pana y cargado con un maletín de intenso color amarillo, también estadounidense. Imparte conferencias, conferencias tan espectaculares que los alumnos corren detrás de él por los pasillos, con fidelidad canina, olvidándose tenazmente de cerrar las bocas que mantienen abiertas de puro júbilo. En el instituto, a ese tipo de alumnos les llaman «los

cachorros de Eisen». Su cuerpo escribe artículos, lee informes en los congresos: unos y otros son cada vez más complejos y, por lo mismo, cada vez más superfluos. Ahora, al montaje se lo tiene por un recurso formal, mientras que la sencillez ha sido declarada la mejor cualidad de un artista soviético. Todo le funciona: le funcionan el cerebro, los músculos y la lengua viperina, que trabaja impecablemente Y sin un ápice de alma.

Eisen obliga a su cuerpo, un cuerpo blancuzco como un camembert francés y regordete como una salchicha alemana, a hacer un esfuerzo físico. Observa con media sonrisa, como mirándose a sí mismo desde fuera, cómo ese cuerpo se ahoga y se cubre de sudor; detecta las punzadas en el corazón, una aguja clavándose aquí, y, a veces, dos y tres clavándose allá. No se limita a subir las escaleras de mármol del GulK, que son las del antiguo restaurante Yar, un local de puntal muy alto, sino que corre por ellas y después pasa un buen rato recuperando el aliento, sin fuerzas para comenzar a dictar la conferencia. No camina por las aceras, sino que trota, apurando a veces el paso hasta correr al galope y enredándose, tropezando con sus propias botas. ¡Como si rueda por los suelos de una vez! Que tropiece ese cuerpo, que se ahogue, que caiga y se rompa el cuello… Pero nada de eso sucede, y sigue vivo. Ya se está acabando el año 1932, ya ha transcurrido la primera mitad de 1933… Y Eisen ahí, vivo. Un asunto de veras sorprendente. Porque él pensaba que vivir sin alma era imposible.

Del otro lado del océano llegan muchas noticias, a cuál más devastadora. MGM hace la presentación—primero a la prensa, después al público—de una película que titula *Tempestad sobre México*, una obra, dicen, basada en un material que han adquirido. Ya se trabaja en la siguiente película: *El Día de los Muertos*. El resto del metraje, Sinclair lo vende en una subasta a dólar el metro.

Las cifras de esa última transacción impresionan a Eisen particularmente: al fin se le han encontrado una medida (en metros lineales) y un precio (algo más caro que la lana estadounidense, pero un poco más barato que la inglesa de importación) a su alma.

Para entonces, ya lleva un año batallando por su película, aunque toda esa lucha no ha consistido más que en cartas insoportablemente nerviosas e histéricas charlas en despachos burocráticos. En verdad, no puede hacer nada más: ni viajar al mil veces maldito Nueva York para batirse en duelo con Sinclair, ni siquiera asomarse a Europa para ofrecer belicosas entrevistas.

Carece de los medios para ello: no tiene pasaporte con el que viajar al extranjero, ni visados, ni dinero, ni influencia en la URSS, ni voz fuera de ella. Ya ni siquiera le quedan esperanzas: también éstas se han evaporado. Se siente pequeño, desnudo y vacío. Un bote de farmacia vacío y no un hombre: eso es lo que es. Y, sobre todo, no es un artista.

Sin embargo, los espectadores en Los Ángeles y San Francisco tienen una opinión bien distinta. Los fascina la perfección del material original y, para sorpresa de MGM y del ya aquietado Sinclair, el mundo del cine bulle de indignación. El «Comité internacional en defensa de la película mexicana», creado para la ocasión, ataca a Sinclair y le exige permitir que el verdadero autor de la película pueda trabajar en su propia versión. La campaña va adquiriendo cada vez mayor dimensión, se derrama por varios continentes, ruge en la prensa: desde Europa y América se escriben cartas abiertas, Perú y Brasil protestan, y hasta se produce un motín en una cárcel de la rumana Transilvania inspirado en el genio del cine soviético…

Todo eso está ocurriendo muy lejos, al otro lado del alambre de espino de la frontera, más allá de montañas y bosques, de mares y océanos, de lluvias y nieblas, después de muchos husos horarios, en otra vida. A Eisen apenas le llegan los ecos, y lo hacen con semanas y meses de retraso: el correo en la Unión Soviética es cada vez más lento, las noticias del extranjero son cada vez más escasas. Las que llegan, se las toma bastante bien: tal parece que su corazón cada vez más enfermo se ha cansado de soñar con lo imposible, y ya sólo pide sosiego, e incluso tedio.

De modo que Eisen obedece: ahora sólo se preocupa cuando está en el escenario delante de sus alumnos, interactuando con ellos, y tan sólo desea algunas cosas materiales, tampoco muchas: un buen libro de segunda mano o unos tomates uzbekos en el mercado Danilovski, por ejemplo. De día, arrastra su cuerpo por el trayecto de ida y vuelta que separa su casa en Chistoprudni y el GulK; de noche, se tumba en su cuartucho, rodeado de objetos colgados y colocados por todas partes: las pruebas de que alguna vez tuvo una vida.

La pequeña habitación está llena de añicos del pasado. En las paredes se apretujan retratos de Charlie Chaplin, Einstein, Joyce, Orozco, Liceaga y otra docena de amigos. Todos ellos llevan las dedicatorias más cordiales. Eisen las relee cada noche antes de dormir, una a una. Los retratos están dispuestos de tal manera que todas las mañanas, al despertarse, sus ojos se encuentran con cada uno de ellos, aún antes de saltar de la cama.

En los huecos libres, hay sombreros: uno inmenso, mexicano; un casco de corcho; un casco de hierro encontrado en las trincheras de Verdún. Eisen se los prueba cada noche. Sólo dedica unos segundos a ello, pero nunca deja de hacerlo. Manosea sin cesar cada una de las baratijas que posee: los títeres que representan peones, los cuencos decorados hechos a partir de cocos o calabazas secas, la alfombrilla mexicana hecha de paja trenzada, los crucifijos de arcilla apilados en desorden sobre el alféizar y la mesa.

Lo único que no toca son los bocetos en papel de su película inconclusa. Junto con algunos fotogramas, esos dibujos cuelgan del techo: se los ve estupendamente desde cualquier rincón de la habitación, pero resulta imposible alcanzarlos con la mano.

Junto a la cabecera de la cama cuelgan sus recuerdos favoritos: una máscara en forma de calavera y un esqueleto que se maneja como una marioneta. Ésos son los verdaderos amigos de Eisen. Es con ellos que conversa largamente en la oscuridad de la noche. Sólo a ellos, a sus fieles camaradas de madera—y en modo alguno a Pera, a Tissé o al igualmente fiel Bábel—, se atreve a confiar la intuición que lo aterra desde hace un año: la de que no sólo ha sido apartado de la película inconclusa, sino que también le es ya ajena su antigua alegría, y lejos está de su inspiración y su arrojo consabidos; en definitiva, la intuición de que ha sido apartado del mundo.

«Lo que en verdad me horroriza es que conseguiré sobrevivir también a esto», escribe en su diario. Y se marcha a un sanatorio en Kislovodsk para tratar su nuevo ataque de histeria.

Fueron un trío. Pero ese trío ya no existe.

Aquel trío feliz de *bogatiri*—los legendarios guerreros rusos—, tres forzudos del cine en los que había depositadas tantas esperanzas, hacía mucho tiempo ya que, roto por los fracasos y el desempleo, había dejado de ser feliz. De modo que ya no es un trío, sino que ellos son tres profesionales que actúan por su cuenta. Ahora cada uno tiene depositadas sus esperanzas en sí mismo.

¿Qué ha sido del operador de cámara Tissé? Pues anda por las arenas de Karakum, filmando una importante caravana de coches: su lente ahora mira a los nuevos automóviles soviéticos GAZ, acabados de salir de la línea de montaje, filma las dunas y registra los rostros de las hermosas muchachas uzbecas, que comienzan a despojarse de sus velos musulmanes. Por las calles de

Moscú, entretanto, se mueve ahora su bella amada: la estrella de la fotografía estadounidense Margaret Bourke-White (Tissé la llama, simplemente, Margusha), que ha fascinado a la Unión Soviética, no menos que su amante de dientes blancos. La relación entre las dos estrellas—entre el arte fotográfico y el cine—, comenzó siendo meramente profesional, pero muy pronto desembocó en una historia de amor.

Eisen fue testigo del primer encuentro entre los dos. Todavía en Nueva York, pasaron los dos por el taller de White, nada menos que en la planta 60 del edificio Chrysler. Ella tomó algunas fotos. Ese día hizo uno de los retratos más icónicos de Eisen: su cabeza con las mejillas enjabonadas reposa en las manos del barbero que tiene detrás, y tal parece que la hubieran separado de su cuerpo y que en cualquier momento se alejaría saltando por los techos de los rascacielos vecinos. Margusha trabajó con Eisen, pero se enamoró de Tis…

¿Y qué es hoy del director Aleksándrov? Ése anda por Gagry, rodando su propia película. Se trata de una comedia de tono rural, con pastorcillos, cerditos chillones y, desde luego, un *happy end*. Se rumorea que, primero, ofrecieron esa comedia a Eisen, quien rehusó hacerla, dada su falta de ánimo jocoso en esos momentos. Grisha, en cambio, aceptó el proyecto. Y todo lo que había aprendido en Hollywood lo metió a la fuerza en aquélla, su primera creación en formato de largometraje. Por cierto, también unas cancioncillas de lo más pegajosas. Y una actriz protagonista, que se parecía a Marlene Dietrich, pero en cuanto abría la boca, era una lechera del montón. El guion incluía, cómo no, tartas que volaban a la cara de los personajes, cochinos bebiendo champaña y extraordinarios trucos que se sucedían escena tras escena. Ni siquiera los créditos, por cierto, se contentaron con aparecer como un simple texto: los presentó en una animación. En resumidas cuentas, más que una película, Aleksándrov se marcó un bomboncito.

Que gustó a todo el mundo. Más de cinco mil copias fueron repartidas por todo el país. Millones de espectadores corrieron a las salas de cine para carcajearse ante *Los chicos alegres*, que fue su título. La vieron una, tres, hasta diez veces. El exigente mercado estadounidense la proyectó en los cines con el gracioso título de *Moscow Laughs*. A Shumiatski se le ocurrió pedirle a Eisen que colaborara para que se viera también en Europa, pero éste, haciendo una mueca, le dijo: «Yo no trabajo en el acueducto». Y ante el desconcierto

dibujado en el rostro de su jefe, abundó: «¡No me dedico a evacuar la mierda fuera de este país!».

La lechera de Hollywood, una mujer con el magnífico nombre ruso de Liubov ('amor'), se convirtió de golpe en una estrella nacional, como el bueno de su director. Juntos conformaron la pareja más guapa de todo el cine soviético; lo que empezó como una unión instrumental después escaló al nivel sentimental. Los aman y los adoran todos: lo mismo la prensa que el público y los jefes del negocio soviético del cine. ¡Su éxito es extraordinario, sencillamente grandioso!

(Son pocos los que saben que durante el rodaje en Gagry fue arrestado el guionista del filme, Nikolái Erdman: desde las costas del mar Negro se lo llevaron directamente a las orillas del río Yeniséi, al destierro. Fue el precio que pagó por unos versos satíricos que molestaron a alguien en la cúpula del poder).

¿Y qué sabemos del director Eisen? ¿Qué película está rodando ahora? ¿Sigue dirigiendo cine? ¿O, anciano ya, es un roñoso conferencista?

Ni siquiera el propio Eisen sabría responder a esas preguntas. Desde su regreso a la URSS, por sus manos han pasado cinco proyectos, todos ellos aprobados previamente por Shumiatski (es decir, por Stalin) y elevados a la categoría de encargos del Estado; por lo tanto, todos fueron anunciados en la prensa. En cinco ocasiones, pues, Eisen intentó convencerse de que comenzaba a rodar una nueva película. Alimentaba la esperanza, la espoleaba, intentaba cabalgarla…, pero acababa dándose de bruces en el fango. Intenta inflar su inspiración con todas sus fuerzas para que bulla en ella la energía, y parece que sí, que está a puntito, que ya salen chispas; pero en lugar de fuego, en su pecho, ahora como antes, no hay más que hollín. ¿Será que se le olvidó cómo engañarse a sí mismo?

Primero, se sumerge en la historia de Haití con el propósito de crear una narración épica sobre el levantamiento negro; después, incursiona en la historia de Persia para llevar a la pantalla el *Shahnameh*. Lo intenta con una comedia satírica ambientada en la vida de los funcionarios, e incluso presenta al estudio un guion por el que recibe unos modestos honorarios. En cuarto lugar, idea una culta epopeya sobre Moscú en los tiempos del arcano principado y antes de los planes de reconstrucción de la ciudad aprobados por Stalin: una película

muy centrada en el hecho arquitectónico. Y, por último, vuelve a la épica de la revolución, pero esta vez con un guion sobre la revolución China…

Pero todos esos proyectos se quedan en el papel, ninguno es puesto en marcha. Las razones que se alegan en contra de ellos son distintas—en todo caso, son tiempos en los que pocos guiones consiguen alcanzar el estadio de la producción—y el resultado es siempre el mismo, es decir, ninguno. Da la impresión de que Eisen se alegra de ello. O no, no: se indigna honestamente y pega pequeños puñetazos en la mesa. Se ofende, se lamenta, y culpa públicamente a Shumiatski. Pero en el fondo de su alma lo único que siente es un amargo alivio.

La amargura se va convirtiendo en el único sabor que conoce su vida. Contra sus temores, tras superar la edad de Cristo, se mantiene vivo, aunque ya nadie necesita de él. Todavía es pronto para meditar sobre su muerte como creador, pero de su inexistencia como artista ya se puede hablar tranquilamente. La pérdida de la película mexicana ensanchó esa dimensión de fracaso: desde 1927, cuando el igualmente fracasado esfuerzo que fue *La línea general* se asomó brevemente a las pantallas, los espectadores no habían visto una sola película de Eisenstein. ¿O era Eisenspis? ¿Acaso Eisenhardt? Bah, ¡como si alguien fuera a recordar el nombre de alguno de esos culos gordos del cine de la capital!

Se consideraba que el único fruto, a fin de cuentas, que había dado la aventura de tres años en el extranjero era Aleksándrov, un director todavía muy joven, pero que ya se correspondía con los ideales del cine soviético. Se pensó que en Estados Unidos Eisen conseguiría desentrañar los secretos de Hollywood y alcanzar las cumbres habitadas por dioses como Chaplin y Disney, pero resultó que quien había hecho tales cosas era Grisha. Se pensaba que en México Eisenstein había conseguido dominar un arte que antes le había sido esquivo, pero resultó que quien se llevó el pato al agua a ese respecto había sido Grisha.

También en México parecía que Eisen se hubiera situado a la vanguardia del cine, en la más avanzada de sus fronteras, pero resultó que se había quedado atrás, rezagado incluso de la retaguardia, que se había caído en el arcén y ahí se había quedado perdido. No es que se hubiera quedado atrás con respecto al cine: es que se había quedado atrás con respecto a su propio país. En algún momento, todo el cine que se estaba haciendo en la URSS pasaba por él, era la

electricidad que recorría sus venas, dotándolo de la fuerza para crear. Hoy, lo único que fluye por él es el sudor que lo cubre cada vez que sube las escaleras a la carrera.

El trío había partido a Hollywood para estudiar las técnicas del cine sonoro. Sin embargo, la primera película sonora que se rodó en la URSS no fue obra de Eisen, sino del ávido de éxito Nikolái Ekk, también oriundo de Riga, también discípulo de Meyer; en definitiva, un abierto competidor. La conmovedora historia sobre los niños de la calle que rodó Ekk enamoró a los espectadores de la URSS, y también a los de otros cien países del mundo. Llegó incluso a ganar un premio en el Festival de Venecia, nada menos que el premio al mejor director, lo que fue especialmente doloroso para Eisen. Entre los méritos del filme se señaló el hecho de que contara una historia de la vida real en una comuna infantil de Bólshevo, a las afueras de Moscú, y que el modelo de su protagonista fuera el chekista Matvéi Pogrebinski, que no sólo estaba vivo, sino que era el jefe del NKVD del distrito de Gorki.

(Desde luego, a nadie se le pasó por la cabeza entonces que pronto la película sería tijereteada sin piedad para borrar de ella cualquier recuerdo de la comuna, y que su director acabaría desapareciendo no sólo de la capital, sino también del mundo del cine, durante diez largos años. El sonriente Pogrebinski, por su parte, se haría pupa la cabeza con una bala de su revólver, sentado en su propio despacho mientras esperaba el arresto. Y todo ello ocurriría por la sencilla razón de que la comuna de marras llevaba el nombre de Yágoda, entonces jefe del NKVD, un gerifalte que acababa de caer en desgracia irremediablemente).

Cuando Gorki apareció en Chistoprudni, después del sonoro triunfo de la película de Ekk, y, agitando los bigotes, intentó convencer a Eisen de que hiciera una película sobre los niños de la calle, éste se tuvo que reír: resultaba que ahora, y sin cortarse un pelo, le proponían andar por caminos ya hollados por otros, otorgándole así la condición de veterano. ¿O era acaso la de pensionista?

Al pensionista, en todo caso, todavía le faltaba bastante para cumplir los cuarenta. Las malas lenguas sostenían que parecía bastante mayor, pero a Eisen tales comentarios le importaban un pepino. Ya eran pocos los que se atrevían a llamarle familiarmente Seriozha; ahora siempre le llamaban sólo Serguéi Mijáilovich. Incluso Pera, su fiel confidente, su camarada de tantos años, le llamaba por su nombre y patronímico. ¡Su Pearl! A sus espaldas, algunos deforman el nombre, unos con cariño y otros no tanto, y le llaman Serguéi

Meksikánovich, evocando sus años en México. Otros, aún más mordaces, le decían «Eisensten», robándole una letra a su apellido Eisenstein, porque en ruso *ten* es 'sombra'.

La ingeniosa ocurrencia llegó un día a oídos de Eisen, quien se limitó a encogerse de hombros: podía ser peor. En agosto de 1934 anunció al diario *Krásnaia gazeta* su retiro del cine.

A Borís Shumiatski se lo ha tenido como el principal responsable del acoso a Eisenstein.[2] Pero el propio director siempre sostuvo lo contrario: era él, Eisen, quien no paraba de darle bofetadas verbales a su jefe que todo el gremio comentaba después entre carcajadas, y a veces incluso representándolas con toda la mímica de rigor. ¿Quién de los dos era, entonces, el acosador?

Shumiatski era consciente de que, gracias a Eisen, se había convertido en el protagonista de anécdotas en las que solía representar a una suerte de funcionario inepto, pero nada podía hacer para evitarlo: con los medios administrativos a su alcance, lo intentaba, no obstante, pero se llevaba un fiasco detrás de otro.

La cara de hurón de su jefe producía en Eisen el mismo efecto que la valeriana administrada a un gato: era verla, y se enfurecía de tal manera que ni siete hombres podían con él. La sombría gravedad que había ido ganando en los últimos años desaparecía como por ensalmo y su lengua adquiría la máxima expresión de su naturaleza viperina.

—¿No será que es gracias a Shumiatski que todavía me siento vivo?—le preguntó una vez a Tis o a Bábel, cuando uno de ellos, después de carcajearse con ganas de alguna de sus ocurrencias, le reñía por su desenfreno—. Y hasta puede que sea algo mutuo, así que no os interpongáis entre nosotros, camaradas. ¡No seáis pesados!

—Pero si usted sabe ser encantador, Eisen, ¡todo un amorcito! ¡Inténtelo, aunque sea una sola vez, con el jefe!

—¡Qué más quisiera yo, Tis! ¡Usted no se imagina, Bábel, las ganas que tengo! Nada me gustaría más en el mundo que besarle el culo al jefe, pero mi carácter me lo impide. Mire que lo he intentado, pero me lo impide el cabrón. Entro, por ejemplo, un día a la oficina del jefe. Voy con la cabeza gacha y aire de culpabilidad, como si hubiera acudido a hacer las paces. Shumiatski ve de

qué palo voy, rodea la mesa, se inclina ofreciéndome el trasero, hasta se levanta los faldones de la chaqueta para que me sea más fácil plantarle los besos y lamerle el culo…

—¿Y entonces?

—Pues yo me inclino a mi vez, me dispongo a lamer, saco la lengua todo lo que da… Y en el último minuto, ¡zas!, le pego un mordisco.

Bromas aparte, el asunto comenzaba a tomar un cariz nada divertido: ni uno solo de los proyectos de Eisen tiraba adelante: su estado mental y sus finanzas habían entrado en crisis.

Después de la entrevista a *Krásnaia gazeta* en la que el director perdió los nervios y se despidió de la profesión dando un portazo, Shumiatski convocó nuevamente al sufrido artista.

Pera le hizo prometer antes de marchar que no discutiría con el jefe y aceptaría lo que le propusiera. «¡Te lo juro por mi alma inmortal, Pearl!—le prometió él con fervor—. Le diré que "sí" a todo y asentiré todo el tiempo, como uno de esos muñecos chinos». Y cumplió su promesa.

Llegó al elegante despacho antes de la hora señalada. Iba primorosamente afeitado y llevaba los mechones del cabello peinados hacia atrás. Saludó efusivamente a Shumiatski, regalándole una sonrisa de oreja a oreja. Durante los primeros minutos—una suerte de calentamiento con los habituales chismes del gremio—, lo escuchó con atención respondiéndole a todo que «sí», salvo cuando lo hacía con un «sí sí» o incluso con un «sí sí sí».

Entonces, Shumiatski movió la primera pieza:

—¿No le parece, camarada Eisenstein, que va siendo hora de que hagamos las paces? Olvidemos los errores y las ofensas del pasado y pongámonos manos a la obra de una vez.

Eisen asiente enérgicamente con la cabeza. Lo hace con tanta fuerza que le crujen las vértebras cervicales:

—¡Ya es hora! ¡Ya es hora! Asígneme cualquier tarea, Borís Zajárovich, que estoy listo para la batalla.

—¿Qué tal si se ocupa de un clásico, ya que no le está yendo tan bien con el presente como compañero de baile? Elija alguna epopeya, a ver, algo bien grande, y la emprende con ella.

—Adoro los clásicos. ¡Le agradezco tanto esa propuesta, Borís Zajárovich! ¡Usted sí que sabe comprender a los creadores que le han sido confiados!

Como no suele recibir halagos de Eisenstein, Shumiatski no cabe en sí de contento.

—¿Qué le gustaría hacer? ¿Ya tiene alguna idea concreta?

—¡Desde luego que sí!—exclamó Eisen con más ardor aún—: Sí, sí y sí.

—¿Qué, exactamente?

—Hay un poeta del siglo XVIII, no muy conocido, la verdad. Un verdadero clásico, que no fue lo suficientemente valorado por sus contemporáneos…—Eisen hace una pausa en ese punto, ya sea para aumentar el suspense o, tal vez, porque él mismo está dudando si debe nombrarlo. Pero se decide por fin—: Barkov es su apellido: Iván Barkov. ¿Le suena?

—Pues la verdad es que no.

—Tiene un poema fenomenal, que se titula *Lucas*.

—Pues, no lo he leído, no… ¿Es potente?

—¡Muy potente, ya lo creo! Excepcional. A mí, por ejemplo, me impactó muchísimo. A usted le pasará lo mismo, se lo prometo.

—A juzgar por el nombre del protagonista, parece de temática rural. ¿Trata de la vida campesina, acaso?

—También sobre la vida campesina, sí—asiente Eisen—. Por cierto, el libro estaba prohibido en la Rusia zarista. Se imprimió en Leipzig y se distribuía clandestinamente en el país.

—¡Eso es fenomenal! Llevar a la pantalla a los clásicos rusos clandestinos es más que un simple proyecto, es un sueño. Podríamos estrenarla con motivo del próximo aniversario de la Revolución.

—Eso sería perfecto—conviene Eisen con entusiasmo—. Vendría que ni pintada para el aniversario de la Revolución. Y la estrenamos en el cine Octubre, repartimos copias por todas las salas del país, que llegue a cada aldea en los cines ambulantes, porque esta película no sólo tendrá un carácter artístico, sino también pedagógico.

Incapaz de continuar conteniendo su excitación, Shumiatski saltó de la silla y comenzó a andar en círculos por el despacho. Eisen lo seguía, como si estuviera atado a él por una cuerda, y sin olvidar asentir con la cabeza a cada comentario del jefe.

—¿Podré conseguir un ejemplar?

—¡Claro que sí! Seguro que lo tienen en la biblioteca Lenin. De hecho, creo que tienen hasta una edición ilustrada: una verdadera rareza, pero es la que le

recomiendo encargar, porque es fantástica.

—¿Y alcanzaré a leerlo en un día?

—¡En una noche se lo lee, Borís Zajárovich! ¡Es una lectura tan entretenida! No va a poder dejar el libro en toda la noche, ya se lo digo. Le va a provocar un placer colosal.

—¡Hecho! Yo me lo leo, y usted vaya pensando a quién encargamos el guion.

—¡Así lo haré!

—Y vaya pensando en los actores también.

—¡Ya me pongo en ello!

Shumiatski pone fin a su excitada carrera, y Eisen, que corre detrás, casi se estampa contra su espalda.

—Me ha alegrado usted el día, Serguéi Mijáilovich. Venga mañana a primera hora y vemos los detalles.

—¡Con mucho gusto, Borís Zajárovich! Pero tengo una cosa que pedirle, no obstante.

—¿De qué se trata?

—Muy pronto se sabrá del proyecto y se va a formar una fila de actores a la puerta de su despacho que llegará hasta el Kremlin. Es una obra que gusta muchísimo, y serán numerosos los actores que querrán trabajar en ella. De modo que no le prometa a nadie todavía el papel protagonista, ¿de acuerdo?

—De acuerdo. ¿Esto lo dice porque ya tiene a alguien en mente?

Eisen acerca los labios a la oreja de Shumiatski. Probablemente, nunca sus cabezas habían estado tan cerca, casi rozándose.

—Grisha Aleksándrov me dejó caer que no le haría ascos a volver a sus prácticas pasadas y actuar en una cosa como ésta, durísima.

—¿No lo había dejado todo hace tiempo para meterse hasta el cuello en la dirección?

—Sí, pero sucede que ahora se nos ha enamorado. La cosa es que no quiere actuar sólo en este proyecto; quiere encaramarse a él con Liuba Orlova. Plasmar los sentimientos de ambos en la pantalla. Exponerlos, por así decirlo, para la eternidad.

—Sería precioso tener a Aleksándrov y a Orlova como protagonistas, ya lo creo.

—¡Preciosísimo, me atrevería decir! ¡Puro éxtasis!

—Por mi parte, no tengo nada que decir. Ahora, cuando lea esta noche al Barkov ése, me lo voy a imaginar con Grisha y Liuba como protagonistas.

—¡Oh, sí! ¡Hágalo sin falta!

Shumiatski le tiende la mano para despedirse: el apretón de manos de los dos cineastas fue recio y largo como un beso apasionado. Haciendo amables referencias y sin dejar de sonreír, Eisen reculó hacia la salida y se escurrió por la puerta hacia el vestíbulo.

—Va usted tan resplandeciente como si viniera de una cita amorosa con final feliz—le dijo burlona la secretaria.

—Sí—le confirmó satisfecho—. ¡Eso es exactamente lo que ha sido!

Más tarde Eisen sabrá (como todo el que se dedicaba al cine en Moscú) lo que sucedió allí después de que él se marchara.

Shumiatski convocó enseguida a la secretaria y le pidió que reservara en la biblioteca Lenin el libro de Iván Barkov titulado *Lucas*. Le indicó que pidiera especialmente la edición ilustrada. «Explíqueselo así al director—le dijo—: que es un asunto de la máxima urgencia, que Shumiatski está desesperado por tener el libro ya en las manos, y que espera que lo mande con el mensajero más veloz que tenga».

La joven secretaria se queda paralizada, le pide que repita, por favor, el encargo. Shumiatski se indigna. La secretaria tiene que tapar el teléfono con la mano para que los visitantes que esperan en el vestíbulo no escuchen la conversación. Éstos, no obstante, lo escuchan todo y se miran boquiabiertos.

«A la orden», murmura la muchacha al teléfono. Alguien no puede contener la risa y tiene que salir corriendo al pasillo desde donde, no obstante, se escuchan sus carcajadas. Los demás se contienen como pueden y miran al suelo. La secretaria se dirige al despacho vecino, el del subdirector de Shumiatski. Tiene las mejillas encendidas de rubor.

Como no se decide a pronunciar en voz alta el nombre del autor y el título del libro, los anota en un papelito.

—¿Seguro que no te has confundido?—le pregunta en tono de reproche el subdirector.

Ella prorrumpe en sollozos, desconsolada:

—¡Me van a echar!—dice—. ¡Si no traigo el libro, por negligencia, y si lo traigo, me echarán por indecencia!

—¿Qué mosca le habrá picado ahora?—se pregunta el subdirector.

—Creo que una mosca que se apellida Eisenstein—sugiere ella.

—¡Traigan a ese provocador aquí ahora mismo! ¡Que venga y le explique en persona al jefe de qué va todo esto!—grita el subdirector, que ahora lo ha entendido todo de golpe.

Mientras los recaderos recorren Moscú buscando al culpable de todo aquel lío, la secretaria llora desconsolada. Los visitantes que esperan en el vestíbulo la miran, algunos con un poco de morbo, otros con compasión, pero, en todo caso, todos con empatía: el rumor acerca de qué libro en concreto quería leer con urgencia el jefazo de todo el cine soviético, leerlo directamente en su oficina y, probablemente, en compañía de su joven colaboradora, iba saltando de visitante en visitante: todo el que entraba allí conocía el asunto enseguida.

A Eisenstein nadie lo conseguía encontrar. Y a la biblioteca, desde luego, nadie telefoneó. Cuando el reloj marcó las doce del mediodía, Shumiatski ya había preguntado en tres ocasiones si le habían traído el encargo. La secretaria, entretanto, se había quedado casi sin voz de tanto llorar. Apenas hablaba con un hilillo de voz, de modo que cada vez que respondía al teléfono con ronco falsete y tono trágico que Borís Zajárovich no se podía poner, quienes preguntaban se llevaban un gran susto e inquirían si el jefe se había muerto.

Después de comer, Shumiatski amenazó con dirigirse en persona a la biblioteca Lenin a buscar el deseado libro. Llegó incluso a ordenar que llamaran a su chofer. Dada la urgencia del asunto, la secretaria corrió a pedir ayuda al subdirector, pero como ya no conseguía pronunciar palabra, se limitó a echarse a llorar en silencio delante de él tapándose los labios con las uñas cuidadosamente pintadas. Al subdirector no le quedó otra que agarrar el toro por los cuernos y explicarle al jefe de qué se trataba todo aquello. Tiró de la secretaria, tomándola del codo (pensó que, si iban los dos juntos, la cosa sería más soportable), ella quiso zafarse, pero como el hombre la superaba en fuerza, entraron al despacho como si cayeran dentro de él. Iban despeinados los dos y con la respiración entrecortada.

Shumiatski ya tenía puestos su abrigo carísimo y el gorro de astracán, listo para salir. En la solapa relucía, cuidadosamente planchada, una cinta que era una viva referencia a la Revolución.

—No necesita ir a ningún lado—consigue pronunciar el subdirector—. Tampoco necesita leer ese libro.

—¿Qué rayos les pasa?—El jefe no da crédito ante tamaña insolencia—. ¿Acaso han empinado el codo? ¿Los dos? ¡Salgan de mi despacho ahora mismo!

El subdirector bloquea la puerta y niega con la cabeza: no se sabe si está negando la embriaguez o si no quiere abandonar el lugar.

—No necesita ese libro para nada, Borís Zajárovich, créame. Si quiere, le puedo contar de qué va con mis propias palabras. Incluso le puedo recitar un par de estrofas de memoria, si tiene muchas ganas de ello. Pero, se lo ruego: ¡no se presente en la biblioteca Lenin por este asunto!

—¿Es que usted conoce a ese poeta, al tal Barkov?

—Hay mucha gente que lo conoce, sí.

—¿Usted también?—pregunta a la secretaria.

Ella se limita a gemir, cubriéndose la parte inferior de la cara con las manos. Pero su gemido tiene una nota afirmativa: lo conoce, sí.

—Así que todo el mundo lo conoce menos este ignorante—se queja Shumiatski, y frunce los labios—: ¡Venga! ¡Recitad esos versos!

—¿Qué versos?

—Pues los de ese poema, *Lucas*, ya que os lo sabéis de memoria. ¿O es que me habéis mentido?

—A ver, es que ese poema no es…, cómo decirlo, para leerlo en público, sino que es para uso individual…

—Bueno, éste es un colectivo de trabajo y no una suma de individuos. Y yo no guardo ningún tipo de secretos de mis camaradas, así que adelante.

La joven secretaria, que a medida que hablaban se había ido retirando, mediante breves pasitos, hacia un rincón oscuro de la estancia, se sumergió en una de las butacas destinadas a los invitados y se retorció en ella, apretándose ahora las orejas con las manos, y no la boca, como antes.

—Comiencen ya de una vez, ¿o es que voy a tener que castigarlos retirándoles la prima anual a cada uno? ¡Vamos!

A aquellas alturas, también el subdirector estaba harto de mascullar las palabras y tartamudear.

—*Lucas Cojonez*—anunció, muy erguido, el título completo del poema.

—Lucas ¿qué?—preguntó Shumiatski tartamudeando.

—Cojonez. Ése es el apellido del personaje principal.

Sin haberse despojado del abrigo ni el gorro, el jefe se sentó en el borde del escritorio forrado de paño y se dispuso a escuchar.

—Y bien, el prólogo…—comenzó a declamar el subdirector—: «¡Ay de vosotras, las casadas! ¡Y de vosotras, las viudas! ¡Ay, doncellas, con todo eso ahí

aún por estrenar! ¡Dejadme que os diga de antemano un par de cosas acerca del pum-pum!»… ¿Explico qué es el pum-pum?

El subdirector hizo una larga pausa como si sus palabras hubieran sido pronunciadas en un idioma extranjero y los oyentes necesitaran un tiempo para traducirlas mentalmente.

—No es necesario, ya me lo imagino—dijo Shumiatski, cuyo rostro no mudó de expresión, pero sí se coloreó de un intenso carmesí.

—«El pum-pum hay que hacerlo bien, con cuidadito. Cuanto menos pum-pum se hace, más da gustito». —La voz del subdirector sonaba más segura con cada estrofa. Y también más fuerte, de modo que tal vez se lo escuchara afuera, en el vestíbulo—. «Pero Dios os libre de pasaros con el pum-pum…».

—¡Ya está bien!—lo interrumpió su jefe—. Ya me hago una idea bastante clara de la poética de la obra.

—¿Quiere que le explique la historia que cuenta?

—No es necesario.

—¿Quiere que le describa a los personajes?

—No hace falta.

—¿Le digo cómo acaba?

—No, es todo, pueden marcharse.

La frente y las mejillas de Shumiatski se han tornado del mismo color que la cinta roja que lleva en el pecho. Los labios, de tan apretados que los tiene, no se le ven.

El subdirector y la secretaria se apresuran a salir, tanto que a punto están de tropezar en el hueco de la puerta.

—Un momento—los intercepta el jefe—. ¿Es cierto que Barkov estaba prohibido en la Rusia zarista?

—Sí, por asqueroso y por pornógrafo—le informa el subdirector, ya desde el vestíbulo, antes de cerrar la puerta tras de sí.

Durante media hora, en el despacho del jefe impera el silencio más absoluto. La secretaria teme incluso levantarse de su mesa, no sea que el ruido de los tacones moleste al mandamás. Finalmente, la puerta se abre y Shumiatski pide que le lleven una taza de té caliente. Sin embargo, unos segundos después, y sin esperar que satisfagan el pedido, se marcha.

«¡Vamos al Comité Central!», le ordena a su chofer. Pero al llegar al edificio, no abandona el vehículo y permanece sentado en él durante media hora. Entonces imparte una nueva orden: «¡A casa!». Pero la escena se repite: después

de pasar un buen rato delante del portal de su casa en Gnezdikóvoie, ordena otra cosa: «¡Al despacho!». Y regresa a su oficina, sin haber bajado del coche en todo el periplo.

Entonces llama al subdirector y la secretaria y les ordena mantener todo lo que ha ocurrido allí en «el mayor y más grande de todos los secretos». Éstos, desde luego, se lo prometen.

Ya de noche, cuando el negociado de cine estaba completamente vacío, sólo quedaba una ventana iluminada: la de Shumiatski, que permanece rumiando lo suyo. De repente, suena el teléfono:

—Borís Zajárovich—dice la voz del director de la biblioteca Lenin—. Me ha llegado hasta aquí el rumor de que anda interesado por un librillo muy pero que muy curioso. De modo que acabo de enviárselo con un mensajero que debe de estar al llegar. Se lo he metido en un sobre grueso y lo he disimulado bajo otra cubierta, ya sabe por qué. No he anotado el préstamo en el registro, también sabe por qué. En cuanto lo termine, me lo manda de vuelta, por favor.

—Gracias—le respondió Shumiatski con frialdad—. Por cierto, ¿sabe si ese rumor le ha llegado ya a mucha gente?

El teléfono le respondió con una carcajada antes de pasar al tono de fin de llamada.

Shumiatski sale a la antesala de su despacho. En el escritorio de la secretaria, entre los periódicos vespertinos y los sobres con los últimos envíos postales, encuentra lo que espera encontrar: un paquete de la biblioteca Lenin en un sobre aplanado, como si contuviera algo que es, a la vez, ligero y fino. Abre el sobre de cartón, adentro encuentra otro más pequeño, y dentro del segundo, aun un tercero. Sólo en el vientre de la última pieza de esa suerte de muñeca rusa, lo espera un finísimo folleto con una sobrecubierta de color escarlata en la que relucen una fotografía de Lenin y Krúpskaia y un título: *El legado de Lenin*.

El jefe del cine abre *El legado* (¡curiosamente, se trata de una edición ilustrada!) y, en la primera página, bajo el sello azul de la biblioteca, encuentra dibujado con todo detalle y a toda página el símbolo principal del poema, eso que el siempre discreto subdirector habría llamado «la enorme herramienta para administrar el pum-pum».

Eisen no regresó de México al mismo país que había abandonado: volvió a un país nuevo que, para su sorpresa, le resultaba conocido: era como si hubieran hecho un país basado en sus primeras películas. Esa sensación la tuvo ya desde las primeras horas que pasó en Moscú, cuando circulaba en coche por el Anillo de los Jardines, con el sombrero echado sobre la frente y buscando esconder la realidad bajo sus enormes alas. Cuanto más tiempo pasaba sumergido en la realidad soviética, más se convencía de que las leyes que regían la existencia de la nueva sociedad eran las mismas reglas y recursos que regían el arte cinematográfico. Es decir, las que él, Serguéi Eisenstein, había creado.

La ley principal e inquebrantable era, desde luego, la que establecía que la Historia no era toda la historia transcurrida, sino sólo la joven historia soviética. Y que la Revolución era el trampolín y el punto de partida de toda la nueva historia. La Revolución era la deidad universal.

En un primer momento, la nueva religión le fue revelada sólo a los prosélitos, es decir, a aquellos que con la palabra y el sable (y también con el revólver, la ametralladora, la dinamita, el ácido clorhídrico, los gases venenosos y los millones de vidas sacrificadas) demostraban a la mayoría que la suya era la religión verdadera, y que ahora la Revolución resplandecía en cada altar, es decir, en cada casa, en cada isba. Los rostros divinos de los líderes resplandecían, como antes lo hacían las imágenes de los apóstoles y los mártires, en cada nueva plaza, en cada nueva escuela, en cada nueva película y cada nuevo libro. Ya no hacía falta defender a la nueva religión: se la había instituido como la única fe.

Y se había establecido tan firmemente que los neófitos creían aun con más fuerza que los predicadores. Creían tanto en ella que los herejes sólo podían tomar un camino: marcharse, fuera del país o, incluso, fuera de la vida. Se había establecido con tal certidumbre que la joven Historia ya no necesitaba convertirse en arte.

Hacía tiempo que la historia funcionaba como la medida de todas las cosas: era el canon y la herramienta para conocer el mundo; era la ética y la arquitectura del conocimiento. Hacía mucho que había impregnado la educación y la cultura. Lo único que permanecía fuera de su control era el arte: el empíreo que resplandecía para todos, pero era accesible sólo para unos pocos elegidos. Eran escasas las aves que, como Eisenstein, podían planear sobre diferentes esferas, juntando lo elemental y lo basto con lo elevado, lo excelso. Pocos los artistas capaces de crear de acuerdo con las leyes de la política y el

arte a la vez. Aunque, en verdad, ya no hacía falta hacer tal cosa. Más aún, hacerlo resultaba peligroso.

El arte, que es el territorio de la libertad, resulta letal para todos los cánones y las reglas. Los conceptos y las construcciones se quiebran al tropezar con la enormidad del arte; las anteojeras y los grilletes se hacen polvo. Las religiones, que no son flores, sino cadenas, mueren al ser confrontadas por el arte. Y sus profetas, si son avispas y no abejas, estiran la pata como las avispas en otoño. Los dioses mueren: de ésos, ay, no queda ni uno.

El arte verdadero era veneno para la historia soviética y eso se vio enseguida. El país no necesitaba arte en sentido puro, sino un sucedáneo que fuera alimenticio—algo así como la margarina—, y hubiera sido preparado de acuerdo con todas las reglas del arte culinario de masas. Como lo que guisaba Eisen. Si alguno de los cocineros añadía al plato una pizca de arte, más le valía hacerlo con medida, sólo para sazonarlo con un poco de picante. Como lo hacía el chef Eisen.

Fue él, Eisenstein, el primero que abrió la Biblia como un libro de cocina y horneó un par de películas de acuerdo con sus recetas. Más adelante, avanzó en busca de cosas nuevas e inéditas, pero el libro quedó abierto y dispuesto para su uso en el frente de la cultura. Y se usó mucho, desde luego.

Los Adanes y las Evas del nuevo mundo llenaron las pantallas y las páginas de las revistas, los mosaicos en los clubes y los bajorrelieves en el metro. Todos ellos, musculosos y con la piel lisa, con ojos que parecían lagos en la región de los polos, con sonrisas como nieves del Pamir. En lugar de la manzana marchita de antaño, apareció un puñado de nuevos símbolos: mazas, martillos neumáticos, hoces y tractores. Los nuevos hombres del nuevo tiempo estaban listos para trabajar sin descanso, y sin descanso también amar. Estaban dispuestos para parir eternamente: carbón salido de las minas, hijos salidos de los úteros, trigo salido de la tierra y un júbilo inagotable brotado de sus propios corazones.

Los mártires del nuevo mundo inundaron el cine, la pintura, las puestas teatrales y las letras de las canciones. Los mitos de su sufrimiento se tomaban de las noticias y, acomodados después en fórmulas cristianas, multiplicaban su efecto. El público se dolía—de los caídos bajo la bayoneta de los guardias blancos o el cuchillo de un saboteador, el hacha de un kulak o la bala de un espía—, pero sólo se dolía para enseguida comenzar a indignarse. A llenarse de odio hacia todos los que eran distintos.

El principal mártir, que era a la vez el creador del nuevo mundo, el padre de todo lo existente, la sal de la tierra soviética y el sol que la iluminaba, se le presentaba al pueblo en una cantidad y una diversidad impensables. Fue Eisen, por cierto, el primero que colocó a Lenin en una pantalla de cine. No en una película documental, por cierto, sino mediante un actor que lo representaba: luego, se permitió crear palabras y escenas que pronunciara y en las que actuara el hombre que todos reverenciaban; permitió que un actor hiciera de aquel que consideraban un santo. De ese modo abrió la puerta a la invención: ahora era posible inventar a Lenin, construir al Lenin que se necesitara. Convertirlo en la bondad encarnada, lo mismo si era la de un adusto guerrero, un abuelito gagá o un sabio de leyenda. ¡Constrúyete el Lenin que quieras!, o mejor, el que quieran allá arriba los que mandan. A partir de ahora, y por los siglos de los siglos, la imagen de Lenin será de sagrada plastilina. Y también un icono que debía ocupar cada palmo del espacio donde palpitara siquiera alguna vida en la tierra. (Los más perspicaces podían distinguir que, detrás del barbado rostro del santo, alumbraba—todavía débilmente, anunciándose como las primeras luces del alba—otro rostro, uno que llevaba bigotes).

Con la misma libertad con la que compuso entonces al líder de la Revolución, Eisenstein se ocupó de los hechos históricos que protagonizó. De hecho, él fue el primero que despreció la verdad de los hechos históricos al hacer cine. Retorcía y sovietizaba, cambiaba los rostros como cromos, y ajustaba lo que convenía. Dos veces recortó a Trotski de escenas de la Revolución, con la misma destreza con la que un cirujano amputa un apéndice inflamado y lo arroja al cubo de los restos biológicos. Ahora eran muchos los que dominaban esa fácil cirugía: en la cultura nacional no se avanzaba sin la destreza de un carnicero. Lo principal era aprender a amputar y desechar los detalles incómodos, los hechos, los destinos individuales. Y también: escenas, películas, actores y directores. El resto ya se organizaría como bien pudiera.

Toda la historia estaba hecha ahora de una plastilina despojada del elemento sagrado. Moldéala como quieras, arranca todo lo que resulte superfluo: ¡y ésa era toda la maña! Hay de sobra, y es harto compleja: por mucho que la drenes, siempre quedará algo. Moldea una cosa hoy, moldea otra mañana, que lo importante es llegar vivos a pasado mañana. Y, encima, es nuestra historia, de modo que tenemos el derecho, la fuerza y el consentimiento del pueblo para hacer con ella lo que nos plazca…

Aparte de la Historia, había otra ley principal gobernando el país. Eisen la habría reconocido con total seguridad, porque también él vivía de acuerdo con sus normas y llevaba toda la vida sufriendo por ello. Esa ley se llamaba Histeria.

Hacía mucho tiempo que la divisa universal del país soviético no era el rublo, ni siquiera el *chervonets* de los tiempos de los zares que circulaba clandestinamente: lo que cotizaba eran las emociones. Una emoción ardiente que se apoderaba completamente de uno; una emoción acabadita de salir de ese horno que es el corazón, que desconocía el cerebro, que no poseía afinidad alguna con el pensamiento: ésa era la moneda que corría y que pagaba. Las bocas distorsionadas por la estupefacción y los ojos fuera de las órbitas, los gestos apasionados y la voz desgarrada: he ahí lo que se valoraba y valía su peso en oro. Y cuanto más intensas eran las emociones, cuanto más chillonas y contagiosas, más valían.

A cambio de un gran miedo se compraron en su día la requisa forzosa de alimentos y la colectivización. Por el precio de un orgullo mayúsculo se adquirieron el movimiento de los trabajadores destacados—los émulos del célebre Stajánov—y los planes quinquenales llevados a término en cuatro años. El odio pagó el cierre de las fronteras a cal y canto, la manía de perseguir espías y el rechazo de todo lo extranjero. Con desdén y sed de justicia se abonó el precio de la aniquilación del antiguo régimen. Se adquirió la felicidad de permanecer siendo eternamente niños, pagándola con el precio de adoptar una nueva religión que trajera consigo sus personajes, sus rituales y sus ceremonias.

La paleta de emociones era amplia, pero los colores vivos eran los más cotizados: la ira, el horror, el entusiasmo y la euforia, el triunfo y la agresión, el júbilo y la indignación. Tampoco se vendían mal el fervor y el optimismo que solía acompañarlo. Los sentimientos sombríos tenían un precio bajo en el mercado: tenían poca salida, y su gasto de producción era demasiado alto, si se lo comparaba con el de las pasiones más espontáneas. La armonía y la ternura, la tristeza, el arrepentimiento y, sobre todo, las dudas circulaban en cantidades muy limitadas.

Los artistas que operaban en el filo de los sentimientos y sabían contagiar esas emociones eran los más valiosos. Maiakovski, Meyerhold, Eisenstein en sus mejores años, ¿qué hacían, si no electrizar los corazones? Sus creaciones se contagiaban más rápido que la gripe de 1918, con más garantías que el tifus y

de una manera más irreversible que el cólera. Sumergían al público en un torbellino de pasiones, como cachorros que caen al río por un agujero en el hielo. La masa escuchaba sus obras, incapaz de generar un solo pensamiento propio: únicamente le quedaba agitarse de puro éxtasis y declamar a voz en grito: «¡Fuera!», «¡Arriba!», «¡Que viva!» o «¡Muerte!». La multitud lloraba a mares y chillaba de contento, sintiéndose un organismo poderoso, unido, vivo. No había en el mundo razonamiento capaz de sustituir esa sensación de unidad y el latido de un corazón compartido.

Todo el frente de la cultura estaba dedicado ahora a la construcción de estos estados de ánimo: los escenarios de los teatros y las bibliotecas, las manifestaciones, los actos públicos en las plazas, la prensa. Todos ellos trabajaban en el pueblo y para el pueblo. (Porque, de otro modo, ¿para qué iba a servir la cultura?). No obstante, la principal fábrica de todas esas emociones era, desde luego, el cine.

En Hollywood sólo fabricaban sueños primitivos: opio para el alma, anestesia para los conflictos de clase. En la Unión Soviética, la producción cinematográfica estaba organizada con un afán mucho más progresista. La alegría y el respeto se fabricaban en masa, y así mismo se horneaban la confianza y la belicosidad. La esperanza se despachaba en cantidades colosales. Tan sólo el odio podía competir con ella en cuanto a los volúmenes de producción.

Eisen fue el primero que aprendió a producir todo eso en una misma película. Inventó un entretenimiento mucho más cautivador que cualquier otro que la masa hubiera visto antes. El montaje de atracciones que creó para el cine se esparció por toda la realidad soviética desde las pantallas.

Las atracciones funcionaban por doquier y los ciudadanos tenían derecho a gozar de ellas las veinticuatro horas del día. ¿Que quieres reír? Pues ahí tienes las bufonadas sobre capitalistas y curas, las caricaturas a montones en los periódicos y los espectáculos unipersonales de humor en los clubes. ¿Que quieres indignarte? Pues ahí tienes las asambleas del partido, los murales donde se consignan los nombres de los vagos y los editoriales de los periódicos desenmascarando toda suerte de errores. Si quieres, congratúlate en los mítines y las manifestaciones: ¡enorgullécete, goza! Llora por Lenin. Sufre por la revolución mundial. Desprecia a tu adversario, saborea los agravios de clase, adora a quien quieras. ¡Triunfa! ¡Admírate! Y laméntate otra vez.

No te andes con chiquitas: delira como un poseso. Entrégate a tus sentimientos, dáselo todo, hasta el último cabello y la última casa. No te contentes con enojarte: rabia, vuélvete loco; no te limites a temer: erízate de miedo, que el cuerpo se te cubra de sudor y las tripas te crujan como si estuvieran cubiertas de escarcha. En la mina, en el campo o junto al torno de la fábrica, no te esfuerces por el solo placer de esforzarte: ansía el cumplimiento de la norma laboral, como el condenado a trabajos forzados ansía el cuerpo de una muchacha. En la reunión del partido, no te limites a acusar: azota, lincha. Enloquece por completo, vuélvete un salvaje lleno de rabia: si se trata de cuestiones sociales, tienes la libertad de hacerlo. Llora a mares, revuélcate por el suelo: todo está permitido. Ruge, araña la tierra, suelta espuma por la boca. Vuélvete del revés, arde en llamas, que sólo quede de ti la piel que te cubre, como un envoltorio…

Historia e histeria: he ahí las dos alas del joven Estado soviético. Dos tipos de combustible. Dos medicamentos: uno para calmar la razón, otro para excitar el corazón. Tú elige. O, mejor, tómate los dos de golpe.

Del 8 al 13 de enero de 1935 se celebró en Moscú la Conferencia creativa de los trabajadores de la cinematografía soviética. El evento, que tenía un carácter nacional, reunió a todo aquel que supiera sostener una cámara de cine, unas tijeras de montaje o, al menos, un lápiz para corregir un guion. De todos los rincones del país, corrieron a reunirse allí, en la sala del Teatro Bolshói, la misma que hoy resplandece llena de oro, cristal y flashes. Todos los que trabajaban como proletarios junto a las cámaras de cine o tenían esperanzas de hacerlo algún día acudieron. Incluso aquellos que alguna vez alimentaron en los demás la esperanza de poder hacerlo.

Eisenstein estaba entre estos últimos. Bueno, como antes, continúa sentado en la platea en una de las primeras filas y su calva reluciente se distingue claramente desde el gallinero. Y, como antes, los fotógrafos se arremolinan en torno a él para tomarle fotos y las cámaras de cine zumban enfocándolo. Su nombre precede en la lista de participantes a los de muchos otros, lo que demuestra que sus méritos pasados son tenidos en cuenta.

Pero ya desde el discurso de introducción, un funcionario de la cultura apellidado eléctricamente Dinamov dicta su veredicto, que coincide con las opiniones particulares de los presentes en la sala: el mérito de Eisenstein es sólo

uno, *El acorazado Potemkin*. El resto de la producción del «genio» lo constituyen abstracciones, residuos en la cola de un único meteoro. En los últimos cinco años, de logros, por cierto, ni uno. Cero.

Y, sin embargo, a Eisenstein se le concede el derecho a presentar la primera ponencia. Probablemente, fue una decisión tomada con el propósito de elevar el nivel intelectual de la asamblea. El ponente no defraudará. ¡Desde luego que no! ¡Mandará el nivel intelectual de marras a los cielos! Lo llevará a tal altura cósmica que el público enloquecerá y perderá desde el primer instante tanto el don del habla como el hilo de la intervención. Algunos los perderán debido a sus aptitudes intelectuales; todos, porque también perderán la paciencia.

Eisenstein se tira más de dos horas hablando, hace malabares con conceptos, teorías y contextos. Como si de un equilibrista se tratara, ensaya complejas cabriolas delante del público. Todo cabe en la olla: el cine y la psicología infantil, la religión, la literatura y la antropología cultural. Desde las profundidades del pensamiento antiguo asalta las cumbres de la estética, y por el camino les hace cosquillas a las leyes de la experiencia sensorial, lo salpica todo de tintineantes ejemplos, que abarcan todo el planeta, toda la historia de la humanidad, desde las parturientas de la Polinesia y las tribus indias de los bororo hasta los clásicos de la literatura rusa. De repente, se saca de la chistera el actualísimo concepto de «realismo socialista» para enseguida desandar el camino e internarse en las esferas del arte como sugestión. Gira como un derviche en torno al tema central—cómo someter al espectador—, como si se lo estuviera descubriendo al público. Y, sin embargo, sin descubrirlo completamente por la sencilla razón de que tampoco el propio Eisen ha logrado abrir la caja que contiene ese secreto.

Lo que sí abren los oyentes al escucharlo son las bocas, de asombro. La mitad de ellos son conscientes de que apenas dominan, precisamente, la mitad de los términos que él maneja. El resto del público no llega ni a eso. Este último es el que se lanzará con mayor furia contra el ponente.

Lo que sigue son algunos extractos de las actas de la Conferencia creativa de los trabajadores de la cinematografía soviética:

S. VASÍLIEV: A ver, Serguéi Mijáilovich… Su trabajo científico y teórico, ese que le ocupa en su despacho, rodeado de libros, hermosas estatuillas y otras muchas cosas estupendas, envuelto en esa magnífica bata suya salpicada de jeroglíficos chinos…, todo eso está muy lejos de la práctica: ¡y no lo es todo! Hasta que no se atreva a dar el paso de adentrarse en el

meollo de nuestra realidad y sentir lo mismo que experimentan hoy en sus carnes los hombres y mujeres soviéticos, será incapaz de crear algo que resulte verdaderamente abarcador… Lo que yo quiero es que se despoje de esa bata china y se sumerja en nuestra realidad soviética de hoy… Si hablamos en una lengua que ni siquiera nosotros mismos somos capaces de comprender, no tenemos el derecho de hablarle en ella a las masas…, porque una de las cuestiones básicas aquí es la cuestión de la sencillez.

A. DOVZHENKO: Yo no quiero que Eisenstein venga a hablarnos aquí de las mujeres polinesias… Eisenstein lo que tiene es que mirar a las mujeres de verdad, a las mujeres que nos rodean… Temo que Eisenstein sepa tanto… que, a todas luces, no volverá a hacer una película más. Si yo supiera tanto como sabe él, ya me habría muerto… Temo que acabará devorándose a sí mismo desde la cola, como si ese laboratorio que maneja fuera a acabar estallando por culpa de toda esa mezcla de cosas complejísimas, misteriosísimas, que guarda ahí; cosas que nosotros, desde luego, desconocemos… Estoy convencido de que la erudición que posee, en muchos sentidos lo está llevando a la tumba… Serguéi Mijáilovich, si usted no hace una película el año que viene, es que no hará ninguna más.

Los críticos intentan añadir variedad a la galería de imágenes y metáforas que manejó el ponente, pero, comparados con su discurso alucinante, todos los verbos que emplean resultan penosos: se limitan, entonces, a decir que, de tanto saber, uno a veces también puede reventar, mientras que Trauberg dice que Eisenstein es ya una figura del gabinete de un museo de cera.

Como quiera que sea, el golpe es demoledor. Al menos, lo es por el número de voces que lo juzgan. Le han arrancado la máscara de hombre sabio, detrás de la que Eisenstein se ha ocultado durante tantos años. Y lo clavan en el poste de la vergüenza. Le dicen a la cara que no viven en una época para estar filosofando, para hacer gala de sutileza o de genio. Es tiempo de empuñar el arado, es la hora de arar.

Esfir Shub y Grigori Aleksándrov, ambos presentes en la sala, no piden la palabra. Lo más importante que se dirá allí, en todo caso, se escuchará en un *tête-à-tête* dos días más tarde.

El 11 de enero se entregaron los premios estatales a los trabajadores del cine. Por primera vez en la historia soviética se establece un escalafón, que tiene rango oficial. Los felices integrantes del primer rango del escalafón son Pudovkin, Dovzhenko, Trauberg y Kózintsev. A ellos les otorgan la Orden de Lenin. Para sorpresa de muchos, Eisenstein no es uno de ellos. Tampoco está

en el segundo grupo, el de quienes reciben la Orden de la Bandera Roja. En el tercer grupo, al que corresponde la Orden de la Estrella Roja, consigue colarse incluso Grisha Aleksándrov, que alguna vez fue su pupilo y su asistente, pero el maestro no está. El título de «artistas del pueblo» se lo otorgan a muchos, incluso a algunos que no conoce nadie: ahí a Eisen también lo pasan por alto. Su nombre sólo se escuchará al final, cuando reparten las sobras, la pedrea: a Tissé y a él les arrojan el título de «artista emérito». Todos los presentes en la sala son conscientes de que a Eisenstein no le están dando una condecoración, sino una bofetada en la cara.

Eisen se pasa todo el banquete entre bromas y haciendo alarde de desenfado: no para de chocar su copa de champaña (aunque no bebe un sorbo en toda la noche), baila foxtrot (aunque suenen melodías folclóricas rusas), se divierte con las damas («¡Que los condecorados sean los que guarden el decoro de todos, que los simples mortales hoy podemos gozar cuanto queramos: *¡eso sí lo hemos merecido!*»).

En lo más animado de la fiesta, alguien lo toma del codo. Eisen se da la vuelta, dispuesto a soltar una broma que dependerá del sexo del interlocutor que lo espera y del nivel de amistad que los una. Podrá invitarlo a bailar una mazurca a dúo, proponerle un brindis entre hermanos, avisarle de que los amistosos apretones en el codo a veces se traducen en un apretón a oscuras en la rodilla… Pero el que lo llama es Stalin.

En torno a ambos se forma inmediatamente un espacio vacío, como si se hubieran quedado a solas en un despacho hecho de aire. «Por esta vez, le hemos dado una condecoración modesta—le dice el líder, y su voz tranquila suena extremadamente clara—. No hay motivo para que se ofenda. Ya le llegarán las condecoraciones cuando se ponga a trabajar. ¿Le parece que lo conseguirá? Póngase, a ver qué tal».

Ahora ya no tiene escapatoria. Eisenstein no podrá esconderse más en la torre de marfil, ni detrás de la máscara de filósofo. De modo que se pone a trabajar, inmediatamente. Tres semanas más tarde, en una sesión solemne por el aniversario de los estudios Lenfilm, declara que ha comenzado a trabajar en un argumento de la máxima actualidad, una historia que sacudió a toda la Unión Soviética: la de un chico que delató a su padre, un kulak, al Gobierno soviético y, en venganza, su propio padre lo mató.

Allá, donde la blancura de los manzanos en flor se iguala con la blancura de las nubes y la gente va por las huertas, como quien anda por el cielo.

Donde los arces son tan recios como los robles, y los robles lo son como las montañas.

Donde la luna resplandece como el sol y éste, como cinco soles.

Donde la hierba es pura exuberancia, el agua es bendita claridad y los vientos dejan saber de sí con un suspiro apenas.

Donde el centeno espiga con una generosidad sin par, desde el primer día del verano y hasta el último del otoño.

Donde cada mañana la belleza nace de nuevo en medio de la neblina y, ya de día, se multiplica por dos reflejada en el espejo del río; donde los viajeros extraviados no tienen fuerzas para abandonar la comarca, creyendo que han ido a parar al paraíso…

… allá, en esos increíbles parajes vivía un niño, cuyos cabellos de oro le cubrían la cabeza como una corona; sus ojos tenían tanta luz como la que tienen los sueños. Le llamaban Pavlik, o quizá Vaniusha. Le decían también Stiopka; y en casa, familiarmente, Stepok. Se apellidaba Morózov, o tal vez Teplov; también puede que no tuviera apellido.

Y pertenecía este Stepok a la organización de pioneros, y, por lo tanto, llevaba al cuello una pañoleta del color del alba. A esa pañoleta la amaba Stiopka más que a su propio padre. Madre no tenía, porque a la que tuvo la acababan de enterrar.

Su padre tenía las manos como tenazas, la nariz como un taco de madera, el cabello dividido en sendos matorrales: uno tiraba hacia arriba enhiesto en lo alto del cráneo, y el otro le brotaba de los ojos y parecía crecer hasta el pecho. Dentro del cráneo de marras, sólo ideas oscuras, ponzoñosas: librarse del poder soviético. No dormía el padre, herido por esa pena, porque él y todos los suyos —su padre, sus abuelos—eran kulaks de toda la vida y de la vida nueva, enemigos jurados. Obstinados hasta la muerte, no tienen fe en el comunismo, sino sólo en Dios, un Dios tan vetusto y polvoriento como ellos mismos. Ni quieren avanzar hacia al futuro, ni dejan que los demás allá se encaminen.

Vivían Stepok y su padre en una isba tan torcida y oscura como las ideas del segundo. La compartían con una abuela, que era una vieja bruja, y unos tíos muy crueles. Stepok tenía también, es verdad, un hermanito, pero a ver quién hablaba con él: privado de la leche materna, lloraba de hambre el día entero.

Mal andaban las cosas para Stepka. Su única alegría era el trapito que llevaba al cuello. Era mirarlo y la isba se iluminaba de golpe: parecía la bella Moscú, la ciudad de sus sueños. Y se llenaba de fábricas de cristal y de máquinas de aluminio. Y brillaba allí el faro de la tierra soviética: el camarada Stalin. Resplandecía ese nuevo mundo de cristal, donde no hay sitio para padres retorcidos, sino sólo para niños, jóvenes, personitas puras como él con ojos e ideas transparentes.

Un día Stepok escuchó una conversación que sus padres y tíos mantenían en susurros: tramaban algo contra el koljós. El niño acudió presto a la sede del Consejo Rural y avisó a la presidenta: se lo contó todo. Al enterarse su padre, la emprendió a golpes con él. Lo tundía de manera salvaje y acompañaba los zurriagazos con pasajes de la Biblia: intentaba justificar su salvajismo, a Dios lo tomaba como cómplice. Pero de nada le sirvió: la presidenta acudió en persona a la isba acompañada de todo un destacamento de pioneros: vinieron a salvar a Stepka.

La abundancia de pañoletas rojas refulgiendo en los cuellos de los niños iluminó la isba. Los rostros pioneriles ardían como estrellas en aquella penumbra. El semblante redondo de la presidenta era la luna. «Nos llevaremos —dijo ella—no sólo a Stepka, sino también al bebé: no hay sitio para una criaturita en una familia de kulaks». Agarró al bebé, lo pegó contra su pecho, éste buscó la teta con los labios, como si fuera la de su madre, y por primera vez en muchos días se calmó. La mujer sació su hambre con abundante leche soviética y lo llevó al orfanato. Stepok, por su parte, se marchó con los pioneros.

Su padre se volvió como loco de la impotencia y esa misma noche prendió fuego a los edificios del koljós. Se levantó un humo negrísimo que subía al cielo formando tupidos rizos.

Las llamas bailaban desquiciadas, como la furia paterna.

También se enfurecieron los miembros del koljós, sufriendo por el bien común dilapidado: sus torsos poderosos brillaban de sudor; en sus ojos refulgía la determinación. Cubos y cubos de agua volaban de mano en mano, y el líquido rociaba el fuego.

Los caballos relinchaban, las campesinas chillaban, la tierra temblaba: el incendio fue sofocado por fin.

Hasta a las palomas encerradas en el altillo las salvaron: el propio Stepok trepó al tejado por el bajante y liberó a las aves de alas blancas. Él mismo,

como la última de las palomas, saltó de la cornisa envuelto en su camisita blanca para caer en los brazos de los bomberos.

¡Le habían ganado a su padre!

Pero éste, desde luego, no se daba por vencido: envió a sus secuaces armados a ocupar la iglesia. Y la ocuparon. Mas ¡¿qué iban a hacer un par de penosos hombrecitos contra todo el colectivo de los campesinos del koljós?! Los desalojaron en un santiamén y los arrestaron. Y la iglesia fue declarada en el acto un club social para que no se repitiera el intento.

Una campesina quitó un icono del altar. Caray, si ella misma y la Virgen se parecían como dos gotas de agua, con su carita redonda de piel blanca y los ojazos que gastaba. Encima, era mucho más bella que la joven divina pintada en la tablita.

Un viejo la emprendió a golpes con los iconos. Caray, si más que un viejo cualquiera parecía el mismo Sabaoth. La barba blanca, los ojos muy sabios. Era el mismo rostro cada vez: el que vivía entre ellos y el que se representaba en las imágenes dizque sagradas.

Un chiquillo deambula por la iglesia mientras trabajan los mayores. ¿O es un ángel dorado que ha bajado del techo pintado para ayudar a la causa de los hombres? ¡Falso! ¡Qué va a ser un ángel! Es un niño soviético, un hijo de todos: un futuro pionero. ¡Toma, niño hermoso, ponte esta corona de zares sobre los rizos! Es a ti a quien pertenece la vida futura de este país. Lleva la corona, llévala desde ahora hasta que acabes de levantar el templo del comunismo.

Se miran unos a otros los trabajadores y no dan crédito: ¿cómo es que no se habían dado cuenta antes de que los rostros en las tablillas de la iglesia no eran más que pálidas copias de los suyos propios? A ver cuál de las dos imágenes era la verdadera, si la de la lechera y la tractorista de carne y hueso o sus copias pintadas con esmalte.

Todos conocen la respuesta a esa pregunta menos el padre maldito. Éste lleva ya tiempo ocultándose del poder soviético en la espesura del bosque, entre barrancos y ciénagas infestadas de mosquitos, que es donde debe estar. Se lamenta por la iglesia que ha perdido, por su dios ultrajado y por sus cómplices guardados entre rejas. No conoce paz: quiere hacer más daño. Tal es su oscura esencia, la de un padre con la marca de Herodes.

Entonces se le ocurre una maldad tan horrible que con pocos afanes humanos se la compara: dar muerte a su propio hijo. Se internó a hurtadillas

en los campos del koljós, que los pioneros guardaban por las noches de los ladrones, y se puso a buscar a su Stepka.

Aquellos campos de trigo y centeno no parecían estar cubiertos de espigas, sino de oro puro. Respiraban con resplandecientes olas, centelleaban en la noche en medio de la niebla.

Niebla lechosa, cremosa, que flota por la tierra que duerme, o pende sobre ella, como si estuviera viva, acariciándola, desnudándola. Y acaricia los lomos de los caballos que pastan, lo mismo enredándose entre sus patas que rozando sus crines. Se cuela entre los bosques de abedules, se cuela el blanco entre el blanco.

Todo ahí tiene un brillo indescriptible. Refulgen, resplandecen, lo mismo los troncos de abedul que los rostros de los pioneros de guardia y la camisita de Stepka subido a la torreta de vigilancia: son como cirios en la oscuridad.

Y es a esa camisita que apunta el padre asesino.

Suena un disparo en la oscuridad: ¡pum!

Ha acertado.

La blusa se desplomó: extendió sus mangas y cayó desde la altura.

Stepka está tumbado entre el centeno, herido, incapaz de incorporarse de nuevo.

Toda la naturaleza se emociona, sufre por él: ¿cómo te ayudo, buen pionero?

Se agitan las aves nocturnas en el cielo: ¡Gra-gra-gra! ¡Gra-ayuda!

Y se agitaron en torno al cuerpecito infantil las espigas, como brazos: ¡Aquí, aquí!

Y se agitaron también las ramas de los árboles: ¡Deprisa, deprisa!

Todos los que hacían guardia aquella noche oyeron el disparo y la llamada. Todos corrieron a una: los jóvenes del Komsomol, y la propia presidenta. Corren sin aliento, cabalgan, vienen subidos a los tractores: ¡Hay que llegar a tiempo! ¡Hay que llegar a tiempo! Hasta a los médicos los sacaron de la cama, y los llevaron.

Pero no llegaron a tiempo.

Stepka muere con los brazos en cruz. En el alba de su vida, y de la vida del joven Estado soviético, muere a manos de su propio padre.

¡Ay, qué dolor! ¡Cuánto dolor!

El centeno enmudece horrorizado, los árboles se quedan muy quietos. La niebla se aprieta y escapa arrastrándose sobre la tierra. Los caballos bajan las cabezas. La noche llora abundante rocío.

¿Vive aún?

Sí, vive, vive.

Los rasgos en el rostro del moribundo delatan su dolor, pero los ojos despiden una luz clara y mucha firmeza: ni saboteadores ni asesinos, ni siquiera la muerte son capaces de doblegar el espíritu de un pionero soviético.

¿Vive aún?

No, ya está muerto.

¿Cómo es que su rostro resplandece así? ¿Cómo es que su cabello se eriza, como si estuviera cargado de electricidad? ¿Cómo es que arde, que se ilumina ese arco en torno a su cabeza?

Es un halo.

Iluminado, Stepka asciende sobre los que lo lloran y flota sobre el país. Alcanzados por su luz, los niños lo saludan desde abajo: «¡Vive eternamente!», le imploran. Y los árboles también lo saludan, con sus ramas. Y la propia tierra lo hace, agitando las espigas.

Y él lo hará. Desde luego que lo hará. Porque los que caen por una causa justa no mueren, sino que permanecen vivos para siempre en la mente y el corazón de los vivos.

Entonces, ¿por qué entregarse al pesar? ¡No es ésta hora de lamentos! Todavía el padre asesino se oculta por los barrancos. Todavía pululan por el país, como ratas, muchos otros enemigos. ¡Hay que encontrarlos, camaradas! ¡Encontrarlos y someterlos a juicios justos!

Todos se lanzan en su persecución—¡a por ellos, a por ellos!—y muy pronto capturan a los criminales. Ya está lista para ellos la muerte que merecen: no la de una bala o una espada que los mate de golpe, sino una muerte dolorosa y terrible bajo las ruedas de los tractores. Un largo centenar de máquinas, apenas salidas de la cadena de montaje de la fábrica de Járkov, y con las ruedas todavía provistas de afiladas navajas, pasan sobre los malhechores. Los faros de los tractores cortan la noche. Las ruedas de acero cortan a los hombres. Y hacen papilla sus cuerpos, mezclándola con el fango. El barro, al barro. ¿No es eso lo que predicaba vuestro Dios, eh, padres?

¡Temednos! ¡Temblad, padres! Todo el que levante siquiera el dedo meñique contra este nuevo poder recibirá su merecido, que le llegará rápido y severo, como habéis visto.

Somos niños que no conocemos el miedo. Aún no hemos conocido la vida. Y por eso no tememos morir. De hecho, queremos morir jóvenes como nuestro

Stepok. Porque no nos venceréis, padres. Éste es nuestro tiempo y ésta, nuestra ley. Rendíos o morid. El futuro es nuestro y en él no hay sitio para vosotros.

Todo eso lo rodó Eisen. Bueno, más bien, lo imaginó, lo dibujó, lo juntó en escenas que entregó a Tissé para usarlas durante el rodaje.

El encuentro de apenas un minuto con Stalin se convirtió, no tanto en un impulso, como en un *perpetuum mobile* para el director: llevaba ya más de un mes trabajando arduamente en la película y, sin embargo, no se le ocurría tomarse un descanso. Las dos o tres frases que el líder le había susurrado en medio del jolgorio de la celebración se convirtieron en un magnífico tranquilizante para su sufrido corazón (¡que, ay, le estaba doliendo de lo lindo!), a la vez que en un sedante para su cerebro y una luz verde intensísima para los mecanismos de la burocracia del cine. La película *El prado de Bezhin*, como se acabó titulando, transcurría en lugares asociados a Turguénev y a la vida de opresión que vivían los campesinos durante el zarismo, y se convirtió de repente en el proyecto principal de Soyuzkinó.

El dolor provocado por la película mexicana, esa criatura nonata, se aplacó. Cuando hablaba ahora de su nueva película, se refería exclusivamente a *El prado de Bezhin*. En las notas de su diario lo hacía con una abreviatura: *P. B.*

Partir desde el Barranco.

Premio y Brillo.

Partir hacia la Belleza.

Pasión Bestial.

Porque, sí: Eisen volvía a sentir una pasión. Ya ni se atrevía a pensar o siquiera a soñar que algo así le pudiera suceder. De ahí que se hubiera encerrado en su torre de marfil y enterrado su rostro detrás de la máscara de sabio del cine. Y de repente, ¡pum!, otra vez la pasión.

Sus pasiones anteriores—*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, etc.—habían sido el fruto de su joven corazón, de su sangre caliente. Entonces las ideas retumbaban, ardían y hacían explosión; florecían y daban frutos como plantas tropicales. Pero la pasión madura por *P. B.* nació a pesar y en contra de todo, fue parida en un alma ya reseca y brotaba de una tierra estéril, ya fuera porque la cubría la nieve o porque era un desierto de arena. Por eso era una pasión aún más valiosa.

Como un anciano al que se le permite de repente acariciar el cuerpo de una muchacha, a Eisen le permitieron volver a rodar. Y cada uno de los días y cada una de las etapas del rodaje los vivía con avidez y reverencia; temblando, ya fuera por la incredulidad en sus propias fuerzas o por el júbilo que le producía sentirse de repente poderoso, ya fuera porque anticipaba el triunfo que lo esperaba o porque temiera su condición de cadáver viviente.

¿Cómo trabajaba el guion? Escribía cada episodio, las escenas, las réplicas, los parlamentos: prácticamente, llegaba a describir cada suspiro de los actores y hasta cuando agitaban las pestañas. Después dibujaba las escenas, el lápiz iba dejando sobre el papel cada ángulo, vertía todos los detalles rápidamente, como si fueran ideas, ensayaba una docena de enfoques hasta encontrar el ideal.

¿Cómo trabajaba con los actores? Mandó reunir dos mil niños. Entre ellos, sus asistentes eligieron a seiscientos y, entre estos últimos, Eisen eligió a doscientos finalistas con los que pasó dos semanas de puro tormento, que terminaron con la definitiva elección del protagonista. En cuanto a la preparación de la localización, el director se ocupó personalmente de la construcción de la isba torcida en la que comenzaría la tragedia y del sembrado del campo de centeno, donde terminaría.

¿Y qué decir del rodaje como tal? Con el fin de disparar la energía del director en el plató se invitan espectadores. No uno ni dos, sino todo un pelotón: familiares, amigos, compañeros de oficio, discípulos, escritores, periodistas, simples parásitos de la bohemia… La lista de invitados era como para aparecer en la portada de un diario: Kuleshov, Trauberg, Ermler, Shub, los hermanos Vasíliev… Todos se sientan en círculo detrás de la cámara en cajas y cubos dispuestos a tal efecto, y observan hipnotizados el trabajo del director. Éste agita una vara larguísima de color rosa, como de caramelo, y por décima vez mata y después resucita al chiquillo de la camisa blanca o enciende y apaga el aro de luz en torno a su sufrida cabeza.

—Tómeme como ayudante para esta o su próxima película, Eisenstein—le pide Kuleshov.

—¿Cuántos años lleva amasando todas estas ideas, Serguéi Mijáilovich? ¡Qué gran hallazgo éste de la contención creativa como método de trabajo! ¡Bravo y diez veces bravo!—lo felicita entusiasmado Ermler.

—Jamás habrías podido rodar algo así en Estados Unidos—insinúa Shub—. Ni tampoco en México o en Europa. ¡Esto sólo sale bien en el suelo de nuestra patria, Seriozha, y sólo aquí!

—Los mejores camarógrafos del mundo venderían el alma a cambio de los secretos que usted posee, Tissé—afirma Trauberg.

Y de secretos, en efecto, había para dar y tomar. Hoy Eisen le puso tales tareas a Tissé que éste no hacía más que resoplar y gemir en respuesta (la palabra *imposible* estaba prohibida en el set de rodaje). A veces, resolver tareas tan complejas le tomaba un día o dos, pero traía por fin los dibujos con las posiciones de los espejos o los diseños de mecanismos muy ingeniosos, mezclados en el papel con cálculos matemáticos precisos que indicaban el movimiento de la lente. Y de ese modo, todo, ¡absolutamente todo!, resultaba posible.

Los techos de las cabañas se inclinaban y se pegaban tanto a la tierra que parecía que estaban a punto de aplastar tanto a Stepka como al espectador. El incendio ardía de tal manera que parecía que iba a saltar de la pantalla y quemar la sala de cine; palomas blanquísimas volaban entre el humo negro como el carbón: resplandecían de tal manera que era como si cada una de ellas llevara encendida dentro una bombilla eléctrica. El primer rayo de sol era efectivamente el primero y, efectivamente, un rayo de sol; no era un rayo creado por un reflector, sino que parecía salido de la estrella verdadera. Trepaba por el horizonte e iba a caer exactamente sobre la frente del chiquillo agonizante. El halo brillante encendido como una rueda en torno a la cabeza peluda de Stepka parecía trazado con un compás.

Y es que esta vez Eisen quería sorprender. Más aún, quería deslumbrar, sobrecoger, fascinar al espectador. Quería que cada plano fuera una expresión absoluta de lo que mostraba: si mostraba un árbol, por ejemplo, era el Árbol; si mostraba una mujer, era la Mujer, y si mostraba un padre, era el Padre. Que el fuego que quemaba las dependencias del koljós fuera el Fuego; el incendio, la Gehena; que el centeno espigado, fuera el pan nuestro de cada día. Apareciera lo que apareciera en una imagen de color blanco, debía deslumbrar y cegar, y que la belleza no sólo alegrara la vista, sino que dejara al espectador sin aliento, lo fascinara. Que el público abriera la boca desde la primera secuencia y ya no la cerrara hasta la última. Que los espectadores se sorprendieran tanto que olvidaran respirar y pestañear, como un niño ante una linterna mágica. Que enmudecieran ante lo que vieran en la pantalla, como mil años antes se pasmaron quienes vieron el agua convertida en vino.

¿Acaso el asombro más sincero y la admiración máxima no son llaves maestras para acceder al corazón del espectador? Bajarlo de las alturas de la lógica y del pensamiento crítico a la sima de las emociones, empujarlo a la simpleza de la infancia y, teniéndolo ya como un niño ingenuo, dominarlo: infundirle ideas, despertarle sentimientos, educarlo y motivarlo; en hora y media ante la pantalla se puede conseguir eso y mucho más.

No se debe asustar demasiado a un niño; hay que hacerlo poco a poco, y por eso en la terrible historia que contaba *P. B.* las dosis de miedo estaban medidas como en la balanza de un boticario. Eso sí, momentos bellos, asombrosos, luminosos y tiernos los había en una cantidad abrumadora. Eisen construía las emociones del espectador como quien compone música: desde la anacrusa las llevaba a la culminación para hacerlas estallar en éxtasis y llevarlas a la coda. Los contrapuntos de asombro estaban distribuidos matemáticamente, en intervalos de tiempo calculados. De acuerdo con el propósito del director, cuando se llegara a la escena final, la del halo y la ascensión a los Cielos, el público debería haber desandado el camino hasta su infancia de tal manera que hasta los símbolos religiosos le parecerían pura magia, sin el menor asomo de clericalismo.

Para conseguir esa regresión, Eisen operaba con toda una serie de recursos; elementos secretos, imperceptibles para el espectador, y, también en un primer momento, para sus compañeros de oficio. Se trataba de mirar desde ángulos infantiles: enfoques hechos desde la altura de los ojos de un niño y no desde la estatura de un adulto. Era el recurso al tipo de atención que prestan los niños a los detalles. Otro, consistía en dotar a los personajes de las características de los héroes de los cuentos: lo mismo en su apariencia exterior, que en su comportamiento: eso valía para el padre-monstruo, para la presidenta y para el propio Stepka… El espectador de *P. B.* tenía que recorrer un camino, un solo camino, mientras veía la película, y éste lo conducía a su infancia. El camino del director, entretanto, era otro: uno que lo llevaba a los anales de la historia del cine como descubridor del principal secreto del arte.

Porque, en efecto, de tanto buscarlo, Eisen lo había encontrado. Bueno, puede que aún no lo dominara por completo, pero se había acercado bastante a él en esos años dedicados a la creación cinematográfica.

La sensación de haberse aproximado al secreto, de estar a punto de desentrañarlo, surgió desde las primeras horas de visionado. En la penumbra de

la sala, Eisen miró a hurtadillas a los miembros de su equipo de trabajo, reunidos para visionar el material, y vio—los tenía el alcance de la mano—cómo los severos gestos en sus semblantes se suavizaban en apenas unos segundos, cómo se abrían sus ojos y se dilataban las pupilas, exageradas por la admiración. Sobraban las palabras: un júbilo infantil apareció con claridad en todos esos rostros, como si estuviera estampado en la frente de cada uno con grandes letras. Hasta Tissé, el caballero imperturbable del cine soviético al que jamás abandonaba su flema, se «derritió» a la vista de las imágenes que él mismo había rodado: se frotaba las mejillas poseído por la excitación y soltaba risitas, confundido, avergonzado como un muchacho.

Vsévolod Vishnevski, otro que siempre fue parco en emociones, resopló sin decir palabra después del visionado de los fragmentos de la película. Al día siguiente, su contención estalló en una carta de cinco páginas dirigida a Eisen, una epístola por momentos tan sentimental que rozaba la incoherencia: «En su película—y fíjese que me resisto a decir "en el material"—, sentí, vi, aspiré la belleza. Los planos que muestran materia muerta son pura pintura: sentí el deseo de parar la cinta en esas secuencias, que era como parar esos instantes de vida, para gozarlos plenamente… Esto que ha hecho es como un segundo Renacimiento, que ofrece algunas réplicas al primero en temas como la muerte, la maternidad y la naturaleza… Pude ver el azul del cielo, aunque no se trate de una película en color… Esas campesinas del koljós son puro Rubens: extraordinariamente solemnes, poderosas, felices, insolentes… Esta película puede sacudir la cinematografía y poner en marcha toda una batería de nuevos filmes…».

Además de conseguir acercarse al mayor de los secretos del arte, con esta película Eisen poseyó otros que antes se le habían resistido. Fue como por pura casualidad, como de paso: el botín hallado en el transcurso de un juego.

Había dominado lo trágico. Unos años atrás, en el exuberante México, Eisen había descubierto lo bello; aquí, en la Unión Soviética rebosante de energía creadora, se le había revelado la otra parte del espectro de los sentimientos. La muerte del niño de ojos claros era puro *pathos*, sin un ápice de grandilocuencia; era tristeza pura, sin un ápice de melodrama. La tragedia irrumpía en la película por medio del drama, de la misma manera que debajo de un suave mantel se adivinan los perfiles de la mesa. A los cuarenta años, Eisen

finalmente se había mudado al registro de los sentimientos sutiles: había aprendido a hablar con lo sublime.

Había dominado también el mundo rural. O, mejor dicho, la materialidad de ese mundo había dejado de importar. Antes, cuando firmó *La línea general*, fracasó en el intento de hablar de una parte de la existencia que le resultaba completamente ajena. Pero ahora no estaba intentando hablar de la vida en cuanto tal. El padre traidor y el hijo al que asesinaba en un enfrentamiento que resultaría mortal para ambos constituían un dueto folclórico, bíblico y arquetípico. En lugar de adornar ese enfrentamiento con toda suerte de detalles, Eisen lo limpió de todo rastro de la vida cotidiana, consiguiendo así elevar la narración al rango de un tema eterno.

Ese mismo principio le sirvió para dominar también el tiempo presente. El presente se le reveló no como el afilado vértice del torrente de la vida, sino como una simple gota en el océano de la existencia. Lo que ocurre ahora es semejante a lo ocurrido antes y a lo que está condenado a ocurrir de nuevo. Lo actual se transformaba inevitablemente en ecos del pasado, y cualquier noticia, en un puñado cargado de mitos. (Bien pensado, esta visión del tiempo negaba la concepción de la historia soviética como el principio de todos los principios, pero esto a Eisen no le preocupaba en lo absoluto).

Muchos de esos descubrimientos eran combustible para la película: el proyecto avanzaba a toda máquina. Y al timón, Eisenstein, a quien en vano dieron por jubilado.

El largo silencio que padeció como creador, no resultó en un vacío, sino que se resolvió en un opulento embarazo. Los años de pesquisas teóricas parieron una película que estaba llamada a cambiar para siempre no sólo la cinematografía rusa, sino todo el cine mundial.

No había acabado la bohemia de la capital con las especulaciones en torno al súbito ascenso de Eisenstein, cuando ya disponía de un nuevo tema sobre la mesa: sus mujeres. ¡Esto sí era algo completamente escandaloso!

Las relaciones con extranjeras se habían puesto de moda últimamente, y eran muchos los que se las estaban permitiendo. Eisen era uno de ellos: la periodista Marie Seton, cuyo talle era tan fino que cabía en las palmas de la mano de un hombre, y que solía vestir de los pies a la cabeza con parisinos trajes a la moda,

aparecía del brazo del desgarbado director, a quien incluso la ropa estadounidense más cara le sentaba como a un espantapájaros.

Seton le enviaba libros de arte desde el extranjero, docenas de libros en rarísimas ediciones, que despertaban la envidia de los libreros de Moscú, y pijamas de seda (se conocían los detalles de al menos dos de ellos: uno era de color azul celeste; el otro, rojo ardiente). Eisen dispuso para su amante una de las habitaciones del nuevo y lujoso apartamento de cuatro habitaciones que le habían asignado en cuanto comenzó a trabajar en *El prado de Bezhin*. Ella lo utilizaba durante sus viajes a la Unión Soviética. Sin embargo, cuando pasaban unos días en el sur, en Yalta, la bella y la bestia no se avergonzaban de compartir la misma habitación.

Tanto la convivencia, como los regalos caros y la atracción que el sátiro calvo sentía por *la belle Parisienne* eran cosas que cualquiera comprendía y no suscitaban discusión alguna. Pero…, junto con la amante parisina, Eisen se buscó otra más, una amante rusa de un calibre completamente distinto. La actriz Yelizaveta Telesheva, mujer de carnes abundantes y labios gruesos, tenía una recia mirada soviética y modales suaves. Se parecía a todas las emperatrices rusas a la vez y constituía una suerte de encarnación del fruto prohibido y el pecado original, a la par que representaba el ideal de la mujer soviética. En la película, la ardiente fémina interpretaba a la presidenta. Pronto le tocó interpretar otro papel: el de esposa extraoficial del director. (Las malas lenguas añadían que era la segunda esposa no oficial de Eisen, y no porque hubiera una secuencia, sino porque las dos lo eran en paralelo).

¡Había que ver la de líos que se montaban en el set de rodaje! Los visitantes contaban luego estas cosas, lo mismo sobre la intensidad del proceso de creación que sobre el fuego sensual que lo alimentaba, que quienes jamás habían presenciado esas escenas se peleaban por tener la oportunidad de verlas con sus propios ojos. Algunos publicaron sus recuerdos de aquella experiencia; lo hizo, por ejemplo, el guionista de la película, Alexander Rzheshevski:

> Aquello no era un rodaje como otro cualquiera: parecían unas «noches atenienses»… ¡Y, encima, a la vista de todo el mundo! ¡Y sin atisbo de vergüenza! Con el supuesto objetivo de encontrar el mejor ángulo para rodar cada escena, Eisenstein, loco de pasión, obligaba a Telesheva a ocupar un punto específico, mientras que él se instalaba en su butaca y la contemplaba tembloroso, observándola contonearse delante de él, retorciéndose para adoptar distintas posturas pornográficas, que le producían tal placer al genio que parecía disipar

cualquier cautela moral que aún le quedara, y todo rastro de tacto y vergüenza, así como de responsabilidad ante el equipo de rodaje…

[…] todos aceptaban aquello sin rechistar excepto uno de los iluminadores, que desde el sitio elevado en el que se encontraba, y harto de contemplar todo aquel delirio en busca de «un ángulo interesante» para Telesheva, gritó de repente como desde lo alto:

—¡Oiga, director! ¡¿Qué demonios es esto?! ¡Yo aquí ya no vuelvo mañana!

Como la genuina *femme russe* que era, Telesheva no traficaba con baratijas como libritos y pijamitas. La suya era un arma mucho más potente: la hospitalidad tradicional rusa. Para la empleada del hogar que los servía llegaron tiempos tremendos: la ama, Lizaveta Serguéievna, ya antes una buena conocedora de la gastronomía nacional, ahora se desató como nunca. No admitía ni pan ni leche del día anterior: todo tenía que ser lo más fresco y lo más calentito. Los huevos tenían que venir del mercado de abastos, acomodados en cajas con plumas y paja. Las verduras sólo las admitía llenas de aroma del campo, es decir, prácticamente acabadas de sacar de la huerta. El café tenía que ser brasileño, del que vendían en bolsitas azules, y no era nada fácil de encontrar en los puestos del Mercado Mayor… Ella misma no se llevaba nada de aquello a la boca, pero todo tenía que estar siempre listo para el hombre de la casa. Éste podía aparecer en cualquier momento, cuando le viniera en gana, o, más precisamente, cuando apareciera en Moscú entre una y otra salida a rodar fuera de la ciudad. Ahora, en la cocina siempre había algo bullendo o cociéndose; el salón comedor nunca dejaba de estar adornado con flores recién cortadas, listo para recibir en cualquier momento una docena de invitados, cuanto menos. Blinis y panqueques, empanadas y *kulebiaki*, pescado en gelatina, ternera y lechón, caviar de todos los colores y matices imaginables, sopa de esturión común y de esterleta (¡pero, por el amor de dios, sin verter champaña en el caldo, que Serguéi Mijáilovich no lo soporta!)… Todo lo que sobraba en el apartamento de la calle Tverskaia, Telesheva lo acomodaba después en cestos y lo cargaba al set de rodaje, junto con la vajilla, cubiertos de plata pesada y servilletas muy tiesas de tanto almidón que contenían.

Alimentado con semejante dieta, Eisen engordó lo suyo. Los amigos del chisme comentaban con malevolencia los detalles del «menú de la chef Telesheva» como si de un régimen recetado por un médico díscolo se tratara: el débil corazón del director a duras penas se las arreglaba con aquellos retos gastronómicos y el nuevo Gargantúa tenía que plantearse bajar de peso sin

demora. Pero el rumor que saboreaban con mayor deleite era uno increíble, inverosímil y absolutamente escandaloso: se decía que el mujeriego Eisenstein, dueño de dos envidiables amantes simultáneas, estaba, además, casado.

Nunca hubo boda, ni anuncio oficial, ni el director llevaba un anillo de casado en su dedo regordete. Más aún: el propio destinatario del chisme llevaba una vida libertina, y cuando se le preguntaba directamente por el asunto respondía con risitas e ingeniosas bromas. Y, no obstante, los de la lengua viperina insistían tenaces: ¡estaba casado y casado oficialmente!

¿Quién era la afortunada? Pues nada menos que la ratoncita judía y gris que se asomaba de cuando en cuando por el set de rodaje. Su nombre de pila era Pera y su apellido podía ser Atasheva, o tal vez Fogelman (¿acaso Eisenstein?). A su presunto marido lo trataba siempre de usted y lo llamaba por su nombre y patronímico; jamás se permitía ningún tipo de exceso e ignoraba los eróticos jueguitos que el director se permitía con la actriz protagonista. Por lo tanto, resultaba que el libertino Eisenstein tenía nada más y nada menos que tres esposas: una formal y otras dos para dar rienda suelta a las necesidades del alma. ¡Menudo pájaro!

Hay que decir que los chismosos no estaban errados: en efecto, Eisen y Pera habían pasado hacía poco por el Registro Civil para formalizar su matrimonio. El trámite se hizo por iniciativa del nuevo esposo y para garantizar su salvación. Era la enésima vez que acudía a Pera en busca de ayuda. Y ella, desde luego, tampoco en esta ocasión le dio la espalda.

A comienzos de la década de 1930, «la lucha contra la pederastia» en la URSS estaba en su punto álgido. Las sospechas sobre la homosexualidad de Eisen lo acompañaron a lo largo de toda su vida. A veces se hacían más intensas, como en los tiempos de su estrecha amistad con Grisha, o menguaban, cuando le alcanzaban las fuerzas para montar una cortina de humo exhibiendo alguno de sus apasionados amores con mujeres. En diciembre de 1933, un decreto del Presídium del Comité Ejecutivo Central consagró la responsabilidad penal por la práctica de la sodomía. Menos de un año después, Pera y Eisen formalizaron su relación y, de ese modo, invalidaron cualquier tipo de sospecha acerca de las inclinaciones sexuales del más importante de los cineastas del país.

No obstante, no hicieron pública la noticia. Pearl confiaba en que el matrimonio sosegaría los ánimos de su marido y le permitiría concentrarse en la creación. Pero no fue así: Eisen continuó con sus donjuanescas extravagancias poniendo el mismo entusiasmo que antes.

Pera intentaba convencerse de que debía aceptarlo, ahora en su nuevo estatus marital. En todo caso, ella sí conocía bien el precio de las andanzas de Eisen. Sabía que todo lo que él hacía público y con afán de que se notara debía ser entendido al revés: debajo de la máscara, él siempre escondía lo opuesto a lo que la gente veía. Los públicos arrumacos—fueran en Yalta con la emperifollada parisina o en Moscú con su robusta señorita—no eran más que eso, y carecían de consecuencias. Sus bromas subidas de tono tampoco eran más que gracietas. Sus apasionados jueguitos en los rodajes no eran más que numeritos con los que entretener a quienes los observaban. Al menos, eso es lo que ella se decía a sí misma.

Si algo sabía con certeza ella era que el donjuán del cine soviético sólo era capaz de amar una cosa: sus propias películas. Sabía también que llevar máscaras lo tenía completamente exhausto, porque le robaba una cantidad de fuerzas y de tiempo enorme; y que habría estado feliz de poder arrancarse cada una de ellas y ofrecer al arte todas las fuerzas liberadas de ese modo, y que si no lo hacía era por una sola razón: el miedo. Al menos, eso es lo que ella se decía a sí misma.

Y cuando se cansaba de alimentar el autoengaño, prorrumpía en sollozos encerrada en la minúscula habitación que ocupaba en un apartamento compartido. Porque los esposos vivían separados. Eisen jamás le propuso mudarse con él a su flamante apartamento de cuatro habitaciones. Pronto se construyó, además, una dacha de dos plantas en Krátovo, a las afueras de Moscú. Pero nadie invitó a Pera a trasladarse allí. Quien sí se mudó fue *Maman*, que vino desde Leningrado para estar más cerca de su hijo.

En 1937 se proyectó en los cines—mejor sería decir que pasó fugazmente por los cines—la nueva película de Dziga Vértov *Canción de cuna*. Su paso por las pantallas duró exactamente cinco días, y ello a pesar de que se la había esperado con impaciencia y, anticipándose al estreno, los críticos la habían proclamado como un himno a la felicidad de la mujer soviética. Desafortunadamente, la canción no fue del gusto del principal entre todos los espectadores del país y en un solo día el filme fue retirado de todas las salas.

Todo Moscú especulaba sobre las razones que pudieron haber motivado tan terminante castigo y hacía bromas banales sobre su autor. Frases como «la

canción no era mala, pero el cantante era pésimo» o «Dziga ya cantó todo lo que tenía que cantar» se repetían por todos lados. Eisen lamentó no haber tenido ocasión de verla: siempre estudiaba en detalle, y siempre a solas, las películas de su eterno rival.

Pero un día, de repente, lo convocaron a una proyección privada en la Casa de la Cinematografía, destinada al personal de los estudios de cine de la capital. El objetivo de esa sesión a puerta cerrada era obtener un veredicto común del gremio y preparar la consiguiente declaración para la prensa. Como es natural, invitaron al «principal director del país», que era la fórmula que se utilizaba para los pies de foto de Eisenstein en los periódicos.

La tentación de pegarle una buena bofetada verbal a Dziga era grande, sobre todo cuando, en el pasado, éste se había entregado con gusto a ese ejercicio en relación con su rival. Pero la perspectiva de verse obligado a pasar media jornada sentado junto a Shumiatski en la mesa presidencial, dorándole la píldora a los jefes y cantando a coro durante los debates, hizo que Eisen rehusara la invitación. Ello no impidió, no obstante, que se colara de incógnito en la proyección: en cuanto el selecto público se desparramó perezosamente hacia la sala—era selecto pero numeroso: acudió todo el que significaba algo en el mundo del cine, incluidos los empleados de Lenfilm, y la reunión estaba presidida por un viceministro que vestía un caro traje de importación con unas hombreras tan anchas como el largo del puente de Palacio—, Eisen subió a hurtadillas a la cabina de proyección. Había visto un número incontable de películas emplazado en esas cabinas, codo a codo con los mecánicos, sintiendo que ése era el verdadero lugar al que pertenecía en las salas de cine.

Vista desde la altura del techo, la sala parecía una cajita de música en la que las manos de un niño hubieran repartido con cuidado las diminutas figuritas. Las primeras filas estaban repletas y animadas; las figuritas gesticulaban, agitaban las cabezas sin parar y se daban palmadas en los hombros unas a otras. En la última fila sobresalía una sola cabeza (¿alguien reparaba en ella?) extrañamente ladeada e inmóvil, como si estuviera rota: era la de Dziga Vértov.

Comenzó la proyección. La felicidad de la mujer soviética se mostraba de manera diáfana y definitiva: su feliz maternidad, los igualmente felices períodos de estudio y trabajo, y—¡una feliz culminación!—la posibilidad de ver en persona al padre de los pueblos en algún evento y, si se daba la ocasión, incluso poder tocarlo con la mano. Mujeres uzbecas, ucranianas, turcomanas y yakutias, y también otras muchas de todos los rincones de la patria soviética,

paseaban las imágenes de su felicidad con una sonrisa tan rotundamente amplia y a toda pantalla que parecía que la película no se hubiera rodado para su proyección general, sino como un material de estudio para dentistas. Mejillas firmes, con hoyuelos o sin ellos; labios abiertos llenos de júbilo, pintados o no; dientes blanquísimos, muchos colmillos y muelas: media película estaba hecha de eso. Después del enorme número de sonrisas venía el no menos importante número de pechos desnudos: centenares de criaturas mamaban de ellos. Todos esos encantos femeninos se alternaban con crónicas documentales: informes de las delegadas en congresos y los abrazos inevitables con el padre Stalin. Nunca había visto que a Stalin lo manosearan tanto y sin ningún miramiento: las delegadas, todas ellas con esa cariñosa desenvoltura que es propia de las campesinas, se aferraban a su chaqueta y le acariciaban las manos como si fueran las de sus maridos. En todo el filme apenas aparecía algún que otro hombre.

Desde las primeras secuencias, Eisen comprendió que aquella película no era para proyectar al público. A medida que avanzaba el metraje, más se convencía de ello. No se trataba en modo alguno de la calidad, porque el autor era sin duda un virtuoso: la fotografía era excelente, el montaje rebosaba energía y la mezcla del cine documental con la ficción funcionaba perfectamente. El problema tampoco estaba en los textos: los versos compuestos por el propio Vértov—él solía escribir los textos de sus películas—eran, en opinión de Eisen, bastante penosos, pero al espectador del montón le solían gustar los ripios de Dziga («el velo nocturno va empapado de lágrimas» y cosas así). La película rebosaba también de sinceridad: ciertamente, el autor no se la ahorraba. Y, encima, estaba la adoración que sentía por sus heroínas…

¿Cuál era el problema, entonces? ¿Por qué desde los primeros minutos uno sentía el deseo de darse la vuelta avergonzado e, incluso, de abandonar la sala?

La verdad es que era difícil entenderlo. Dziga había cruzado una raya, se había atrevido con un límite: había llegado a un punto donde el sentido se desnudaba con una sinceridad absoluta y, a la vez, descarada. Despojados de los velos de la subjetividad y de la coartada de la pluralidad de sentido, sus imágenes desnudas impresionaban y horrorizaban por su carácter primitivo. Dziga parecía haber querido esculpir una Venus de mármol, pero le salió una campesina de piedra, un ídolo de los tiempos del Paleolítico. Y costaba mucho admirar un ídolo así: o se lo adoraba sin reservas, o salía uno corriendo espantado.

Stalin hizo bien en prohibir la película. El padre de los pueblos aparecía en ella poco menos que—e, incluso, literalmente—como un semental. Sus ardientes e incontables abrazos y besos con mujeres—lo mismo adultas, que ancianas o que algunas muy jóvenes—resultaba en la secuencia siguiente en más y más recién nacidos, que, por cierto, eran todas niñas. Ni los desfiles deportivos (en los que sólo aparecían cuerpos femeninos), ni los coros (donde voces femeninas cantaban el amor que sentían por «el hombre que vive detrás de los muros del Kremlin»), ni el rostro grave de Krúpskaia, que asomaba en algún episodio (su imagen anciana y enferma servía para resaltar la frescura de los rostros de las demás mujeres) salvaban la película. En la escasa hora que duraba el filme, «el más sabio entre los sabios y el más justo entre los justos»—así se llamaba a Stalin en los intertítulos—aparecía en contextos absolutamente desconocidos para el espectador: lo mismo una suerte de jardín paradisíaco que constantemente rodeado de huríes… ¡¿De qué otra manera podemos entender el montaje que has hecho, eh, Dziga?!

¿Cómo es que no fuiste capaz de percatarte de ello tú mismo? ¿Te distrajiste resolviendo integrales, olvidado del álgebra más elemental? ¿O acaso revelaste involuntariamente tus pensamientos ocultos?

¿Cómo pudo pasarlo por alto la censura? ¿Cómo permitió que algo así llegara a las pantallas? ¿Acaso se podía mostrar al pudoroso espectador soviético ese ídolo de piedra?

La discusión sobre la película comenzó en cuanto se encendieron las luces: por lo visto, había ganas. Cuando levantaron la pantalla y apareció la larga mesa presidencial con una tribuna en un extremo, el debate se puso en marcha sin más dilación.

El contenido de los discursos no se escuchaba en la cabina de proyección desde la que Eisen asistía al espectáculo. Pero los intervinientes gesticulaban con tales aspavientos que se les entendía todo sin necesidad de escuchar sus palabras: condenaban a Dziga sin piedad. Y no eran críticos anónimos los encargados de hacerlo, ¡sino maestros de la cinematografía, figuras condecoradas del frente del cine, cuyas fotografías adornaban las portadas de los periódicos más importantes del país! A Eisen sólo le interesaban los argumentos concretos que elegía cada uno de los afamados cineastas; en todo caso, era un interés modesto. Lo que sí sabía, no obstante, es que a él no le apasionaba formar parte de ese coro: por mucho que la película de Dziga resultara escandalosa, dañina, moralmente cuestionable y se hubiera hecho bien

sacándola de la circulación, era una obra de arte. Una verdadera obra de arte, que no podía ser confundida con una falsificación. Y lo que Eisen no iba a hacer era atacar una obra de arte.

Lo más divertido habría sido, desde luego, escuchar el discurso de arrepentimiento del autor, pero las reglas del sacrificio obligaban a dejarlas para el momento culminante de la sesión. Y mientras Eisen meditaba si debía marcharse de inmediato y luego leer las palabras de Dziga en el acta final, o si se arriesgaba a bajar y pegar la oreja a la puerta del auditorio para escuchar en directo el acto de contrición, la puerta de la cabina se abrió de repente y entró un agente del GPU.

—¡Entrégame la película!—exigió el de la seguridad estatal sin molestarse en saludar.

El proyeccionista, por lo visto, esperaba esa irrupción. Sin hacer preguntas, guardó la película en las latas—lo hizo con cuidado, como si temiera rayar sin querer los rostros de las personas que acababa de ver en la pantalla—y las entregó al agente.

—¡Firme aquí en el acta de entrega!

El proyeccionista estampó su firma.

—¡Y usted también!—le ordenó a Eisen—. Escriba «en presencia de» y ponga su nombre y su apellido.

—Estoy aquí por pura casualidad—comenzó a explicar—: subí a la cabina de proyección sólo para…

—¡Su nombre y su firma!—lo interrumpió el informado.

Eisen firmó.

El agente echó las bobinas en un macuto que había traído consigo—las latas sonaron como quejosas y Eisen temió que se hubieran abierto—y lo cerró apretando con mucha fuerza la soga hasta hacerla crujir. Después, hizo tres nudos como si el contenido estuviera vivo y pudiera intentar escapar por el camino.

—¿Adónde las llevan ahora?—preguntó Eisen.

—¡De cabeza al crematorio Danilovski!—dijo el agente riendo, aunque enseguida mudó el gesto y añadió desde la puerta, ya marchándose—: Bueno, esto usted no lo debería saber.

Eisen había perdido ya las ganas de escuchar a Dziga, de modo que se despidió del proyeccionista, abandonó la cabina y se dirigió a la calle. No se molestó en tomar la escalera de servicio, sino que lo hizo por la principal para

evitar así encontrarse con los agentes del GPU que andaban por el edificio. Sabido es que éstos siempre preferían los pasadizos secretos.

Bajó por la alfombra mullida de felpa, hundiéndose en ella casi hasta los tobillos. Desde las paredes lo miraban las fotografías de los hombres reunidos en ese instante en el auditorio contiguo. Se fijó en sus rostros—caras de hombres serios, con ojos que denotaban inteligencia, y esas medias sonrisas que se estilan en los retratos oficiales—y pensó que mañana ellos mismos podrían destrozarlo a él, a Eisen. ¿Lo harían por *El prado de Bezhin*? ¿O esperarían a su siguiente película? ¿Acaso la emprenderían con los filmes que había hecho antes, si por alguna razón se decidía categóricamente que ya no se correspondían con las necesidades del presente?

Y, de pronto, esos pensamientos alumbraron una absurda fantasía—¡ridícula y sentimental hasta el absurdo!—: esa misma noche aparecería en casa de Vértov y le diría una única frase: «Las películas como la suya permanecen para siempre en el tiempo». Entonces se daría la vuelta y desaparecería. Y que después Dziga se pasara la noche en vela preguntándose si la visita había sucedido en realidad o la había soñado. En todo caso, así son las cosas: si la película no fuera destruida, quedaría para siempre. Escandalosa, ingenua, incomprensible para el espectador, terrible, pero quedaría…

Antes de que Eisen pudiera escabullirse, se abrieron de golpe las puertas del auditorio y aparecieron cuatro hombres que llevaban cargado a un quinto: lo sujetaban por los brazos y las piernas, y la cabeza iba dando botes como la de un pájaro abatido. Su semblante era más blanco que el papel; sus labios, negros como arándanos. ¡Es Dziga! ¿Ha muerto, acaso? Ah, no, simplemente le ha dado algo. «¡Llevadlo a la oficina!—ordenó alguien con aspavientos—: Que descanse un poco en el sofá».

¡Qué listo es, joder! ¡Todo un genio! En lugar de hacer el acto público de contrición que todos esperaban, va y se desmaya.

Eisen se apartó temiendo que se percataran de su presencia. Pero nadie le iba a prestar atención en aquellos momentos: la exaltación en la sala no había menguado, todos estaban atrapados en el frenesí verbal del acoso. Tan sólo dos hombres abandonaron la reunión: Shumiatski estaba acompañando al viceministro a la salida, abrazándolo cariñosamente por el talle cubierto con el caro traje, como si paseara junto a su novia. Mientras avanzaba, le iba comentando algo a la oreja, aunque se le escuchaba bien:

—… y la sopita de pescado la preparó mi esposa con sus propias manos. De tres bichitos, como tiene que ser: percas pequeñas, una cabeza de bagre y un poco de salmón. A usted le gusta el salmón, ¿verdad?… Y, encima, la acompañaremos con una copita. Tengo una botellita guardada, rica, rica, y bien fría…

Eisen esperó que el coche oficial se alejara con la acaramelada parejita dentro, y echó a andar a pie, alejándose de la Casa de la Cinematografía. Hasta el último minuto valoró ir a ver a Pera, a comentar con ella el curso de los trabajos en la dacha de Krátovo, pero cambió de opinión y se encaminó a la calle Tverskaia, donde lo esperaba Telesheva. En su cocina, como en la trastienda del restaurante Praga, siempre había de todo, y todo listo para comer. Decidió que hoy era un buen día para llenarse bien el estómago, tanto como para que el empacho le dejara los sentidos embotados, sin fuerzas para respirar y, sobre todo, para pensar.

¿Qué otra cosa iba a hacer?

«Para eso tenemos a Shumiatski, para que no se nos duerma Eisenstein». Esa versión jocosa de la popular sentencia sobre la carpa y el lucio («para que no se duerma la carpa metemos un lucio en el estanque») surgió, precisamente, en torno a las peripecias con la película *El prado de Bezhin*. Eisen, en efecto, había dejado de dormir; llevaba muchos meses sin prácticamente pegar ojo.

Casi desde el principio, el jefe de la cinematografía soviética cargó contra la obra de quien consideraba poco menos que un enemigo: con instinto salvaje, captó rasgos en la película que apuntaban a un culto a la Rusia atávica y la condena a permanecer presos de ella, así como motivos bíblicos que resultaban incompatibles con el arte soviético. Al personaje de Stepka se le reprochaba su evidente santidad, tan opuesta a lo que se le había exigido a la película, a saber: mostrar a *un pionero del área rural en estos tiempos revolucionarios*.

A comienzos de 1936 se le declaró la guerra al formalismo en todos los frentes: Shumiatski se había atribuido los galones de general en esa contienda. Y, desde luego, el objetivo principal de su gran ofensiva no era otro que *El prado de Bezhin*: la cinta no encajaba de ningún modo en los propósitos del realismo socialista y desbordaba el molde como una gran masa de pan, que por mucho que la aplastas siempre acaba rebasando la medida deseada.

Shumiatski, no obstante, se esforzaba de veras. Con una mano firmaba los presupuestos de *P. B.* (evidentemente, el proyecto principal que desarrollaba Soyuzkinó no se cerraba con apenas un par de firmas) y con la otra redactaba el informe de turno contra Eisen. Ni una sola de las reuniones celebradas en la Casa de la Cinematografía se libraba de uno de sus discursos encendidos. Y a medida que avanzaba la producción, más flamígeras eran sus palabras y más punzante su retórica.

Al principio, los epítetos que elegía eran mediocres y trillados. Francamente, no sorprendían por su originalidad. Eisen se burlaba después en *petit comité*: «Shumiatski se nos ha convertido en un plagiario, el muy inepto todo lo copia de los editoriales».

«Antirrealismo atroz»: ¿a quién vas a sorprender hoy con eso? «Una obra que se muestra ideológicamente hostil al sistema soviético»: a ver quién se duerme antes de leer esa frase hasta el final. «Una obra de carácter reaccionario»: bueno, éste es el tipo de expresión que aparece en uno de cada dos artículos críticos. «Una perfecta destilación de fealdad formalista»: y ésta es de las que aparecen en todos.

Pero con el paso de los meses, Shumiatski va mejorando su estilo y hasta el propio Eisen tiene que reconocer que el jefe está mostrando indicios de poseer cierto talento literario.

«Se perciben la impecable putrefacción y el hedor religioso»: ahí va mejorando; al menos, no usa fórmulas trilladas. «Un pesimismo apestoso»: ésta es bastante elocuente. «Una película monstruosa, da asco de solo verla»: este hombre se está viniendo arriba, caray. «Una colección de truquitos muy malitos»: ¡esto ya parece un elogio! ¡Gracias por el esfuerzo, camarada Shu!

En mayo, tras ver el montaje preliminar, el camarada Shu puso en marcha una reescritura completa del guion. Ahí Eisen comprendió que la cosa iba en serio. La película, ya casi terminada, tenía que ser prácticamente rodada de nuevo: se le exigió reescribir escenas enteras reforzando el optimismo general y haciendo hincapié en el carácter maligno de los enemigos del Estado. Encima, a Eisen se lo obligaba a otra «nadería»: tenía que sustituir a varios de los actores, entre ellos a su adorada Yelizaveta Telesheva.

Los más perspicaces anticiparon el próximo final del proyecto. Eisen, febril, tomó un tren a Odesa para encontrarse con esa varita mágica que era su amigo

de tantos años, Bábel. Viajó a encargarle que reescribiera el guion. Ambos se pusieron manos a la obra enseguida, sin saber que a Bábel ya lo vigilaban.

No es una película, sino una salvajada con tintes sociales, mezclada con un misticismo y una decadencia odiosos… Una repugnante vergüenza, un asqueroso cinismo por parte del director… Una estúpida distorsión de la imagen del hombre soviético, a quien hace parecer primitivo y pobre…

En el verano de 1936 dan comienzo los nuevos procesos judiciales abiertos contra traidores al poder soviético. Proliferan las conspiraciones de espías y la prensa da activa cuenta de ello, desde el día del arresto hasta el del fusilamiento. Científicos y mineros, artistas y tractoristas y demás trabajadores del país firman cartas colectivas en las que exigen con un único impulso «arrancar de raíz» y «marcar con hierro candente» a los traidores. El gremio de los escritores (y entre los firmantes aparece el amigo de Eisen Vsévolod Vishnevski) titula su misiva «¡Borrémoslos de la faz de la Tierra!».

La prensa extranjera, encendida por lo que estaba sucediendo en «el infierno comunista», escribe largamente sobre el terror: no siempre lo hace con tino, porque le faltan corresponsales sobre el terreno. De ahí que a principios de 1937 el rumor del arresto de Serguéi Eisenstein corra por los periódicos extranjeros. Es el propio director el que se ve obligado a desmentir la noticia. Y mientras reparte por los periódicos europeos los firmes desmentidos se pregunta si aquello ha sido un simple bulo o una filtración anticipada para captar el eco de una acción concreta contra él.

«Eisenstein es un artista con la psique socialmente enferma, y el arte que produce está igualmente enfermo…». «Pura depravación, son vicios propios de un enfermo psiquiátrico…». «Todo es aspaviento y fealdad: conspira en contra de la unidad del pueblo». «Estas perspectivas estéticas burguesas no tienen cabida en el cine soviético».

En el siguiente visionado del material que realizan en la Dirección Principal de la Cinematografía se presenta una lista de objeciones aún más larga. Ésta ya se refiere a la segunda versión del guion. Shumiatski aparece esta vez con el cuchillo muy afilado: defiende con determinación la idea de que se dé carpetazo al proyecto.

Sin tomarse el trabajo de pedir autorización al director, lleva unos fragmentos de la película al Kremlin: se los muestra a Stalin. El líder queda

desconcertado ante todas esas secuencias llenas de palomas blancas con humaredas de fondo, neblina igualmente blanca y flores de manzanos del mismo color. El principal espectador del país no da crédito a lo que ve. Tampoco le gusta que se hayan gastado tres millones de rublos soviéticos en tales «experimentos estéticos nebulosos».

El 5 de marzo de 1937, el Comité Central del partido ordena prohibir la película *El prado de Bezhin*. El material rodado es incautado.

Enseguida convocan a una reunión con la más alta jerarquía de los distintos estudios cinematográficos de Moscú: durante tres días, desde que amanece hasta que se pone el sol, la flor y nata de la cinematografía nacional debate «el carácter antiartístico y la evidente inconsistencia política de la película». Los testimonios más contundentes son los de quienes presenciaron el rodaje—por ejemplo, Esfir Shub—y, de ese modo, vieron con sus propios ojos y pueden dar fe del desastre que fue el proceso de producción de la odiosa película.

La voz del propio autor también resuena con rabiosas acusaciones. Al final de cada una de las sesiones, Eisenstein toma la palabra y tres veces se cubre la cabeza de ceniza, como en un acto de expiación. Da la impresión de que busca superar las invectivas de sus detractores. Y lo consigue: su autocrítica resulta ser mucho más punzante y elocuente que las críticas que le hacen los demás.

> Veo el origen de mis errores en las taras de mi visión del mundo y, más concretamente, en mi individualismo terrible, indignante y nauseabundo. A lo largo de toda la historia del partido, Lenin y Stalin denunciaron ese pecado inadmisible, ese podrido vestigio del pasado, pero yo he estado ciego, como Polifemo. He compartido siempre la ilusión, tan común entre los miembros de la *inteliguentsia*, de que se puede crear una obra personal en la que no participe el colectivo. He sido un Don Quijote de la independencia, pero ahora reconozco el fracaso de esa quimera. Sólo trabajando de manera colectiva, avanzando hombro con hombro junto al partido, se pueden crear grandes obras de arte. ¡Mueran los Don Quijote! ¡Mueran los Polifemo! Ahora me inunda el deseo ardiente de rehacer el hombre que soy: no sólo para superar mis errores formalistas, sino también para reconsiderar todo mi método creativo, y desmontarme huesito a huesito, cabello a cabello…

Pero no le bastó la confesión oral y publicó en el diario *Sovietskoie Iskusstvo* (‘El arte soviético’) un artículo que tituló «Los errores de *El prado de Bezhin*». Allí se infligió una nueva humillación, igualmente severa, y esta vez por escrito. Pronto el artículo fue reproducido en la prensa internacional y despertó

nuevamente en el extranjero la discusión acerca de la vida que llevaba el célebre director de cine bajo el terror soviético.

En todas las ciudades con estudios de cine se organizaron reuniones, algunas de ellas espontáneas y surgidas de la natural indignación, para atacar la película. Iluminadores y maquilladores, electricistas y tramoyistas, gente que no había visto ni un solo fotograma de *El prado de Bezhin* tronaban contra los pecados del filme, que ni siquiera llegó a proyectarse en las salas de cine. A todas las reuniones que se celebraban en Moscú invitaban al arrepentido director. Eisen acudía a esas sesiones de público escarnio como quien va a la oficina. De hecho, casi cada noche había alguna y en todas él se ocupaba del número culminante: el de la autolesión.

En el tiempo que le quedaba libre entre las sesiones de autocrítica, Eisenstein escribía cartas. A Shumiatski le escribió humillándose y buscando la reconciliación; a Zhdánov le pidió que se le permitiera acabar la película:

> La gloria me llegó muy temprano en la vida. Pensé que podía manejarla, pero resultó que no soy capaz de hacerlo. Y ahí radica otro de mis enormes errores. Gocé de los frutos de la popularidad de una manera inconsciente, me solazaba a solas con mis ideítas personalistas, persiguiendo como único propósito el aumento de mi popularidad. ¡Cuánta vulgaridad por mi parte! Me duele reconocerlo, pero lo cierto es que todavía no he alcanzado la madurez como revolucionario, la adultez como bolchevique. Y hoy, bajo la firme atención que prestáis a mi caso, os digo, queridos camaradas de mi oficio, que asumo públicamente una tarea distinta: la de convertirme en un genuino bolchevique. Y confío en que el colectivo del cine me ayudará en ello. No, más aún: ¡estoy categóricamente convencido de ello!

Sin embargo, la renuncia no ayuda a la película: la orden de destruirla ya está dada.

Todo lo que fue registrado en el celuloide gracias a la fantasía de Eisen y el genio de Tissé—lo mismo el Stepka con el halo sobre la cabeza, cual angelito de Rafael, que las campesinas que parecían salidas de un cuadro de Rubens, que el viejo barbudo como un profeta de Rembrandt, que el esplendente temblor de la cebada en la noche, la respiración de la niebla, el color y el olor de los manzanos y las palomas blanquísimas que resplandecen como si dentro de ellas ardiera una bombilla eléctrica—, todo eso sería escaldado con agua hirviendo, deshecho por la sosa cáustica, tijereteado con saña y borrado en un tanque lleno de residuos químicos.

Todo eso debía desaparecer, incluido el director, desde luego. Y todos estaban conformes con eso, incluido el director, desde luego.

Todos, salvo una sola personita: una mujer minúscula vestida con bata azul de trabajo y con manoplas de lona puestas, otra Esfir aparecida en la vida de Eisen, aunque ésta no se apellidaba Shub, sino Tobak. Una insignificante montadora de Soyuzkinó. Nada la distinguía: ni la belleza, ni la estatura; no pesaba más de cuarenta kilos, como una niña, y tenía una voz, bueno, una voz que nadie había oído nunca. De hecho, a la pálida criatura ni siquiera la llamaban Esfir, sino Fírochka. Ella fue la encargada de penetrar en las bóvedas de Soyuzkinó, recortar cientos de fotogramas de los rollos condenados y sacarlos de allí por la puerta principal escondidos en sus sostenes de adolescente, es decir, de la talla cero. A punto de desmayarse de miedo y convencido de que cada persona con la que se cruzaba era un agente del NKVD, Fírochka atravesó todo Moscú en el tranvía hasta llegar, al término de un largo traqueteo, al apartamento de Pearl.

Allí la esperaba Eisen, y, de rodillas los dos, él le besó las manitas, heladas de miedo.

Pearl envolvió los valiosos recortes en papel encerado, los colocó en una lata de arenques y los guardó en un barril de col agria: los dejó en el mismo fondo, entre la salmuera y una pasta de arándanos agrios.

Esos pequeños trozos de celuloide, un puñado de imágenes fijas—no es la película completa, sino meros instantes que fueron salvados—, fueron todo lo que le quedó a Eisen después de dos años de trabajo.

Al otro día, Fírochka le confirmó que la película había sido definitivamente borrada.

En mis intervenciones en el extranjero dije en más de una ocasión, cuando me aplaudían: «No es a Eisenstein a quien saludáis, sino al arte del país de los sóviets». Pero en la práctica, desafortunadamente, no he marchado en esa dirección. Parecía que el talento y la gloria me daban el derecho a tener una visión propia y, por decirlo así, especial. ¡Menuda confusión! Ella fue la que me condujo a los errores que hay en *Octubre*, y a la ofuscación perceptible en *La línea general*. Y ha sido el fracaso de *El prado de Bezhin* el que me ha permitido tomar conciencia de una vez por todas de la profundidad del barranco en el que he caído, del abismo al que me ha conducido esta perspectiva supuestamente independiente de ver el mundo. Porque ella sustituyó a la única verdadera necesidad que tiene un artista soviético, la más natural, la más correcta, por así decirlo, de todas, a saber: el deber de estudiar sin cesar la política del partido e incorporarla a sus obras…

Pero tampoco eso fue suficiente: pronto se publicó un libro entero dedicado a compartir las lecciones de *El prado de Bezhin*. El volumen se iniciaba con un artículo de Shumiatski.

Pronto Eisen abandonó sus responsabilidades docentes en el GulK. En realidad, le permitieron dejarlas por propia voluntad y ahorrarse así un despido vergonzoso.

Satisfecho con la demolición de su enemigo, Shumiatski decide dar el paso final: le escribe a Stalin proponiéndole apartar definitivamente de todo trabajo en el cine al problemático director y desatar una campaña masiva en la prensa contra él. Sin embargo, la jugada no le sale bien: el principal espectador del país no está dispuesto a autorizar la criminalización pública de un director que, si bien ha perdido la noción de la realidad, sigue siendo un artista de la máxima significación.

Aunque desconoce todos los detalles de estas oscuras transacciones, Eisenstein hace tiempo que sabe que ha perdido todo apoyo, de manera que se la pasa de sanatorio en sanatorio, y apenas aparece en Moscú o pisa su dacha de Krátovo. Son varias las partes de su organismo que le fallan, ya sea de manera constante o intermitente: la principal, el corazón, pero también el estómago, los nervios y la cabeza. Vivir fuera de casa le insufla cierta esperanza: el coche negro—o «cuervo negro», como les llamaban—que vendría sin falta una noche a llevárselo no lo encontraría en la dirección indicada, y quién sabe si entonces ya no vendría una segunda vez.

A muchos de sus conocidos ya se los han llevado. Sobre todo, a aquellos que incurrieron en la imprudencia de dormir en sus propias camas. Entre otros, se llevaron al bueno de Kirill Shutkó, en cuya dacha y bajo cuya protección se escribió el guion de *El acorazado Potemkin*. De haber sido una figura de peso en la industria del cine soviético, en una sola noche se convirtió en un maligno contrarrevolucionario.

Eisen intenta refugiarse bajo un caparazón, volver a ocultarse bajo la máscara de un teórico del cine y escribir libros, pero es tanto el miedo que flota en el aire que ni las máscaras salvan ni los libros se dejan escribir. Ahora ha perdido el sueño completamente; lleva semanas sin pegar ojo. Toma somníferos, y hasta visita en un par de ocasiones la consulta de un hipnotizador clandestino. Todo es inútil.

Exhausto por el insomnio y el inacabable vagabundeo por los sanatorios, regresa a Moscú, se encierra en su apartamento de cuatro habitaciones y allí pasa semana tras semana, abriéndole la puerta únicamente a Pera. Es ella quien lo provee de víveres.

A comienzos de 1938 le cierran el teatro a Meyerhold. Lo denuncian por ser «hostil a la realidad soviética». Eisen se pasa toda esa negra jornada mirando el retrato de Meyer (lo tiene colgado en un lugar señalado del salón con la inscripción escrita del puño y letra por el dramaturgo: «Me enorgullezco de mi discípulo, que ya es un maestro») o al aparato telefónico, pero no se atreve a llamar al Maestro de carne y hueso. ¿Y si tienen intervenido su teléfono?

Sin embargo, es él quien recibe una llamada en plena noche. El teléfono suena, pero Eisen no se atreve a descolgarlo. Sabe que cualquier cosa que se diga no será buena para la paz de su espíritu. No obstante, el aparato no se calla. Suena un minuto, dos, tres, y tiene que responder para evitar que el timbre despierte a los vecinos al otro lado de la pared.

Quien llama es Pearl.

«Han arrestado a Shumiatski—le dice en voz baja—. Duerma un poco ahora, Serguéi Mijáilovich, por favor. Ahora ya puede dormir».

Eisenstein cuelga, se mete en la cama y se hunde profundamente en el sueño, por primera vez en estos largos últimos meses.

Sueña cómo fusilan a Shumiatski. Va vestido con el mismo traje de tres piezas y pajarita con el que lo detuvieron, cuando acababa de llegar de una recepción oficial en la Casa de la Cinematografía y aún no había tenido tiempo de cambiarse. Un pañuelito blanco asoma por el bolsillo de la pechera. Ya de pie junto a la pared de ladrillos, el condenado lo saca y se seca la cara por la que corren abundantes las lágrimas. Es un gesto inútil, porque apenas un instante después una bala se le clava en el pecho y otra le atraviesa el tabique nasal, de modo que la cara que acababa de secar se baña de rojo.

Eisen despierta y se da cuenta de que es él quien está llorando. No sabe si su llanto es de miedo, de alivio o de algún otro sentimiento igual de pegajoso. Comprende que ya no saldrá jamás de ese apartamento. Que ni siquiera le volverá a abrir a Pera, que hará mejor dejándole los víveres al otro lado de la puerta. Y que no volverá a levantar el auricular. Ni a conversar siquiera. Ni una palabra más. Todo lo que quiso decir, ya lo dijo.

¡Oh, qué asfixiante se ha vuelto la vida!

Antes nunca supo, ni siquiera imaginó, que el miedo fuera asfixia. ¿Acaso puede una sensación aplastar tanto a un hombre, como se aplasta un fruto del bosque en un puño? Y sí, sí puede. Tener miedo es sentirse asfixiado, porque te falta espacio.

El mundo se había estrechado, se había vuelto del tamaño de la madriguera de un ratón. Y en esa madriguera, él, Serguéi Eisenstein, no hace más que revolverse, porque apenas cabe en ella. Las paredes lo empujan por los costados, raspándole los hombros y los codos; por encima, es el techo el que le aplasta la coronilla. Tanto si se gira a la derecha como a la izquierda, se raspa. Si echa la cabeza hacia atrás o se inclina, se raspa. No hay salida para él: ni hacia delante, ni hacia atrás, ni hacia ningún lado. Sólo puede estar tumbado, respirando y sintiendo cómo se estrecha cada vez más el espacio, cada vez un poquito más, más y más. Y él se queda allí tumbado durante horas, empapado en la sábana sudada.

¿O es su corazón el que se siente asfixiado en el pecho? Se agita como una campana, como un puño que tuviera dentro intentando saltar fuera de las costillas. Y la sangre le golpea la frente, ruidosamente, como el flujo y reflujo de las mareas, amenazando con desgarrarle el cráneo.

¿O son sus pensamientos los que se asfixian en el cerebro? Golpean el interior del cráneo como si de un sonajero se tratara y no consiguen salir. No se le puede contar nada a nadie, ni insinuarlo. Llevar a cabo alguna de las cosas que se le ocurren sería una completa insensatez: todo lo que nace de su fantasía permanece dentro de la conciencia, preso en su interior. Porque si lo dejas salir, lo habrás matado: te lo quitarán, lo quemarán con lejía, lo echarán por la taza del inodoro.

¡Me asfixio, me asfixio! No tengo suficiente sitio dentro; no tengo suficiente sitio fuera. Lo que guardo dentro pugna por escapar; lo que hay fuera me aplasta. No lo puedo soportar.

Eisen se revuelca en la cama, como un sarnoso: a punto está de arrancarse la piel de tanto frotarla contra la sábana.

Sabe que ahora mismo hay otros revolviéndose igualmente en sus camas: Bábel, Ermler, Kózintsev, Trauberg, Romm. Todos ellos son sus hermanos en la asfixia. Y el que más se agita es Dziga. ¿Cómo es que sigue libre? Su película ha sido prohibida, ha caído en desgracia. ¿Y cómo es que sigue en libertad Meyerhold? ¿Y Eisenstein? No hay respuesta para esas preguntas.

La manta le oprime el pecho, como si pesara un quintal, y Eisen la aparta de una patada. El pijama también lo oprime, y se lo quita. Lo malo es que también lo hacen el aire, el techo que tiene encima, el tejado que hay sobre el techo, así como las nubes y el cielo: todo eso reposa con un peso inconcebible e insoportable sobre el blando cuerpo de Eisen y parece a punto de aplastarlo. El trozo de cielo azul que alcanza a ver por la ventana es tremendamente brillante. Le oprimen los ojos como si fueran a saltar de sus órbitas. Eisen los cierra para no ver, pero el esfuerzo hace que le duelan los músculos.

¿Será que la todopoderosa Historia se está vengando de él? Hace mucho tiempo que Eisen la echó a un lado, prefiriendo la contemporaneidad. No fue sólo que se apartara de ella, sino que la despreció al querer ver en cada una de sus películas—lo mismo en la mexicana que en *P. B.*—la impronta de lo eterno, en lugar de algo nacido con la Revolución. Y había más: en las últimas sesiones de rodaje Eisen sintió que por fin alcanzaba el secreto que había buscado durante tantos años, sintió que lo tenía entre las manos, que casi lo retenía por fin. Y que ello no ocurría gracias a la historia, sino a pesar de ella. No era una historia del pasado, sino un relato sobre la vida de hoy el que le está ofreciendo ese descubrimiento, probablemente el más importante de todos los que había hecho… El resultado estaba a la vista: sus dos últimas películas habían sido destruidas. ¿Qué era eso sino una venganza de una musa abandonada?

¿O era otra cosa? «Con esta película usted ha dicho algo que no se debe, que no se puede pronunciar en voz alta», le dijo Bábel después de un visionado. Y, curiosamente, al decirlo no miraba a Eisen, sino que parecía mirar a algún lugar dentro de sí mismo. Tampoco se molestó en desarrollar su comentario: se echó a reír e hizo un gesto de abandono con la mano, como restándole importancia a sus palabras, como llamando a olvidarlas. Pero, desde luego, Eisen no tenía la menor intención de olvidar.

¿Qué había de subversivo en *P. B.*, una historia, cuya sofisticada expresión cinematográfica descubría una trama más bien banal? Un cuento que narraba la victoria de lo nuevo sobre lo viejo, del progreso sobre lo arcaico, es decir, lo mismo que toda la cultura soviética celebraba día y noche por doquier: desde la prensa hasta las cajas de cerillas. ¿Qué fue lo que el sutil Bábel advirtió detrás de las imágenes de los pioneros y los campos cultivados? ¿Qué fue eso tan peligroso que hizo que unos y otros quisieran ver la película descompuesta en

moléculas por la acción de la sosa cáustica? ¿Y cómo era posible que el propio Eisen, su creador, no fuera capaz de percibirlo?

Por el contrario, fue precisamente filmando *P. B.* que Eisen experimentó el sentimiento opuesto: fue la primera vez en muchos años que volvió a sentirse en armonía con su tiempo y su país. Fundiendo la actualidad y la eternidad, supo aprehender el hoy, de la misma manera que un ave captura la corriente de aire y asciende con ella.

Por el contrario, fue precisamente filmando *P. B.* que Eisen volvió a creer en sí mismo. A la religión, que en el pasado dio forma al arte, la derrotó con sus propias armas: iconos, ángeles, la ascensión de los muertos y la santificación de los vivos: a Cristo, finalmente, lo arrojó a la basura. ¿No era un maestro? ¿O era ya un Maestro?

Y, de repente, el derrumbe. ¿Por qué? ¿Cómo lo había merecido? Más preguntas y respuestas.

Bábel tiene la respuesta, pero Eisen no. Como tampoco la tuvo Dziga cuando prohibieron su película. Ni la tuvo Meyer cuando le cerraron el teatro. No la tuvo tampoco Erdman cuando se preguntó por qué lo deportaban a Siberia. ¡Qué poco saben los autores de sus propias criaturas!

Eisen no soportaría la deportación a Siberia, no.

¿O sí? ¿Existe algo—sea un hecho o una circunstancia—que el fofo Eisenstein no pueda soportar?

Existe. Y no hay que ir muy lejos en busca de esa respuesta. Eisen vive mientras hace cine, y su vida está en esas bobinas de celuloide, en esos cristales de plata inscritos sobre la fina cinta de celuloide. Todo lo que queda de Eisen son esos cuadraditos de metal volátil, tan frágiles que hasta un crío los puede destruir, arañarlos con la uña o rasparlos con un cuchillo: a esos efectos servirá cualquier cosa, hasta uno de esos cuchillos de mesa que no tienen filo. O se los podrá estrujar en el puño. O arrojarlos al fuego o al agua. O, simplemente, ponerlos al sol y velarlos… Son incontables las maneras de acabar con Eisen.

En el pasado, cuando se disponía a abandonar México y su película inconclusa, Eisen dibujó, una tras otra, varias escenas de asesinatos: con un hacha, una lanza, una espada, veneno. La víctima, en todos los dibujos, era él mismo. No sospechaba entonces que matar a un artista resulta mucho más fácil, porque basta con matar a sus criaturas. Ahora lo sabía.

Los rollos de *P. B.* fueron lavados en apenas veinte minutos. *La huelga*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre* las podrían borrar en una hora: las tres películas a la vez. Y si no querían perder tiempo lavándolas, les bastaría arrojarlas al horno, donde el celuloide ardería en un minuto. Los filmes arden estupendamente; arden más rápido que el papel y con llamas más brillantes que las de la leña seca.

El miedo que hoy le oprime el corazón—un miedo que es como unas tenazas, un miedo que lo asfixia—¿es miedo por él o por sus películas?

Eisen da vueltas en las sábanas empapadas, incapaz de comprenderlo. De comprender por qué ya no puede beber, comer, salir de la cama. Tampoco puede echar a esas enojosas mujeres—Pera, Telesheva, *Maman*—que rondan su cuerpo indefenso y se agitan por el dormitorio, o dormir profundamente, o despertar del sopor untuoso que se ha adueñado de él desde hace tantos días. Ni puede caer al suelo y hacerse añicos. Ni dejar de respirar y ahogarse por fin. Ni dirigir su conciencia hacia algún otro lugar, que no sea el que pueblan las infinitas fantasías sobre su propia muerte.

El mundo se ha empobrecido. Esto fue lo primero que advirtió al salir por fin de su encierro.

Fue Tis quien lo sacó de él. Simplemente, apareció una mañana en su apartamento (por alguna razón, la puerta se había quedado abierta), sacó del armario ropero una chaqueta y unos pantalones, y se los arrojó a su amigo: a vestirse. Eisen no opuso resistencia.

¿Cuánto tiempo llevaba encerrado? ¿Un mes? ¿Dos meses? ¿Un año?

Guiado por Tis, salió cojeando del apartamento, arrastró obedientemente los pies por los escalones (por alguna razón, bajar resultó muy difícil, como si en lugar de andar hacia abajo estuviera trepando por una empinada colina) y se dejó caer fuera del portal para meterse en un reluciente coche, un «émochka». Se acomodaron en los asientos y el vehículo se puso en marcha. Eisen no preguntó adónde se dirigían.

—A lo largo de las próximas horas, le van a decir unas doscientas veces y con todos los tonos del diapasón que parece una mierda—le explicó Tissé—: procure no darle importancia, ¿de acuerdo?

—Si parezco una mierda, será una mierda muy sólida a la que a todos les costará hincarle el diente. Por cierto, yo me veo en un estado la mar de aceptable.

Y, en efecto, los brazos y las piernas se movían perfectamente, los ojos y las orejas veían y oían, y hasta la lengua se movía estupendamente entre los dientes, lista para hacer chistes malos.

Con el mundo había pasado algo, desde luego: ahora había menos colores y objetos, habían menguado la nitidez y los movimientos. Había menos de todo. Tampoco quedaban casi sonidos: sólo los más estridentes. También desaparecieron los olores. El mundo era ahora como una fotografía desvaída o un recuerdo vago, desprovisto de detalles y de matices dignos de interpretación.

Y no es que Eisen tuviera algún problema en la vista. De hecho, pudo distinguir perfectamente las palabras en un cartel (¡VIVA EL PRIMERO DE MAYO!) o contar a los pioneros que marchaban por la acera aporreando sus tamborcillos. El oído también le funcionaba perfectamente: entre el rugido del motor captaba el redoble de tambores, y *La Internacional* que se colaba por la ventanilla, y la *Canción del camarada de ruta* que iba silbando por lo bajo Tissé. Incluso su olfato fue capaz de reconocer el aroma de los botones recién abiertos por mucho que se mezclara con los vapores de la gasolina. Pero todo eso junto sólo se percibía si uno se esforzaba de veras. Si se concentraba mucho, tensionando con todas las fuerzas el ojo, el oído y las narinas, se comprometía en el esfuerzo a todo el aparato sensorial, como cuando un boxeador tensa sus músculos antes del asalto definitivo.

Pero si uno se dejaba llevar por las Colinas de los Gorriones cómodamente instalado en el automóvil, no advertía nada de eso: ni a Tissé sentado a su lado, ni a los pioneros ahí fuera, ni la jornada de celebración del Primero de Mayo, ni las Colinas de los Gorriones mismas, ni siquiera Moscú, la capital que se preparaba febrilmente para la fiesta.

¿Qué es lo que hay ahí, entonces? Asfalto negro. Él, Serguéi Eisenstein, su cuerpo fofo, que aún no había alcanzado los cuarenta tacos, y su ánimo débil, yendo los tres juntos sobre el mismo firme de la calle. A ambos lados, y bastante por delante, la destrozada mole de cristal de la película mexicana. Y otra mole aún: *El prado de Bezhin* devorado por la lejía. Más adelante aún, entre la niebla, asoma algo igualmente grande, no se sabe si oscuro o claro, si

alto o ancho, pero indudablemente se trata de algo colosal. ¿Será una nueva película? ¿Un nuevo libro? ¿O será que es así, como una terminal de ferrocarriles vacía, que luce su destino final? Y eso es todo lo que ve. Porque, de hecho, no hay nada más.

Sí, parece que esa carretera tiene muchas curvas y transcurre junto a paisajes superfluos e incluso incómodos—Zamoskvoréchie, Yakimanka, los malecones adornados con banderas rojas—, aunque Eisen apenas advierte los detalles. Como apenas distingue tampoco a las personas, los caballos, las palomas o los automóviles que se mueven por él. También le parecen superfluos y le molestan tanto el paisaje que atraviesan ellos ahora como el propio rostro de Tissé, que le está diciendo alguna cosa. En todo, Eisen no ve más que polvo, cáscara, la hojarasca del pasado.

¡Cuánto se ha empobrecido el mundo! ¿O será acaso que él, Eisen, se ha hecho viejo por fin?

—¡Ya hemos llegado!

Habían llegado nada más y nada menos que a la Plaza Roja. Aquello era un mar que bullía: gente, banderas, música, coches, gritos y risas. Todo hervía anticipando el desfile inminente. Pero ese hervor, que cegaba y ensordecía a todo el mundo, para Eisen no era más que un lejano rumor. De todo ello no recordará ni un solo detalle, y cuando *Maman* le pregunte esa noche con la curiosidad ardiendo en el pecho sobre el acontecimiento más importante de la jornada en el país, a él le costará describirle algo. Ni siquiera repara en los que se acercan a saludarlo; y son docenas los que lo hacen, y todos se interesan de veras, algunos con cariño, otros con malicia, por el estado de salud del director de cine.

Tissé lo arrastraba a través de la multitud, cruzando las vallas y los cordones de seguridad establecidos por la policía. El afamado director se dejaba llevar dócilmente. Si un minuto más tarde se hubieran visto junto al Mausoleo, el Hermitage, el monumento al duque de Richelieu en Odesa, la catedral de Santa Sofía o la fortaleza de piedra blanca que domina Kazán, Eisen no se habría sorprendido. Pero al final aparecen junto a la torre Spásskaia. Allí, a la sombra de las paredes de granito, habían levantado una plataforma para las cámaras de fotos y cine. Es a esa plataforma que suben los dos.

Al principio, los policías se resistieron a franquear el paso a aquel ciudadano de aspecto extraño, con el careto sin afeitar y ojos de sonámbulo. Pero el

previsor Tissé sacó del bolsillo y desplegó frente a los guardias un número reciente de la revista *Kinó* ('El cine') que llevaba un retrato del director en la portada. Y éstos, tras comparar las dos caras, una en la hoja estrujada y la otra muy real, aunque con las mejillas igual de estrujadas, lo dejaron pasar.

No, no fue en vano que llevara a su amigo precisamente allí, al emplazamiento principal de la prensa, al lugar desde el que los periodistas cubrían el grandioso espectáculo y donde el propio Eisen se mostraba abiertamente: buscaba reanimarlo con una dosis de caballo de la atención que iba a recibir. Pero el efecto fue el contrario: Eisen se sentó sobre la caja de una cámara (no tenía fuerzas para permanecer de pie ni un solo minuto más), abarcó con la mirada el empobrecido mundo y no vio nada en él.

Tissé y sus colegas ya hacían girar las manivelas de sus aparatos; ya temblaba el aire por el efecto de las marchas y los repetidos «hurras», y la marea de gente lo mismo se acercaba que se retiraba. Y Eisen todavía no era capaz de distinguir nada. Todo confluía y se había fundido en grandes corrientes: las había de hierro, de tela y de organismos humanos. Distinguirlas a simple vista resultaba imposible. Lo único que se distinguía eran los colores.

Apenas eran tres los colores que conformaban el espacio. El negro, que era el color del suelo, el color base. Es de él que todo crece, que todo comienza, y es a él adonde todo regresa a morir. Había mucho negro alrededor. Eisen sólo podía conjeturar la razón de tanto negro: la tierra, las sombras, la ropa de la gente (tal vez el color negro de sus almas, aunque era poco probable que él fuera capaz de verlas con esta nueva visión de la que se había dotado). Había tierra negra en los carteles, y también carbón y minerales. Había mucho negro en el país, y mucho negro en el desfile de hoy.

Sobre el negro resplandecía otro color: el rojo. El color del alba y del ocaso, el color del día y el de la vida humana. El color de la pasión, no sólo de la amorosa, sino de cualquier pasión. El color del metal incandescente. El del fuego, y la sangre, y la ira, y el resplandor, y otra vez la sangre. Y desde luego, a partir de hoy y ya para siempre, el color fundamental del comunismo. Había carmesí por todos lados: banderas, pancartas, lonas llenas de retratos, estrellas rojas hechas de gente viva, los muros del Kremlin y labios pintados. Todo eso se derramaba por el mundo a raudales, un magma que fluye en todas direcciones.

Y sobre el rojo brillaba el dorado. El color de lo que es más valioso y del bienestar máximo, el polvo de estrellas regado sobre la tierra. Chispeando sobre el negro y el rojo, el oro dotaba a la escena de un atractivo tal que incluso el somnoliento Eisen no era capaz de apartar la vista. ¡Y qué decir de los demás!

¿Quiénes son, por cierto? ¿Quién es esa gente que forma una marea humana y se desliza en interminables olas junto al Kremlin? Él intenta ver a las personas, pero en vano. Todo ese rojo y todo ese negro fluyen junto a él, resplandeciendo con brillos dorados, pero es imposible distinguir los rostros: hay una marea de gente, pero gente distinguible, individuos, no hay.

Son gentes-sombra, gentes-fantasma. Son muchos y están amalgamados en una misma masa. Ésta no es la muchedumbre de *El acorazado Potemkin*, integrada por miles de personas distintas, retrato formidable cada una de ellas de un individuo. La masa aquí es un torrente de arcilla uniforme, un alud que corre desde la calle Ojotni Riad. Sobre el barro negro chapotea por la Plaza Roja, ya sea avanzando o retrocediendo, levantando olas o formando remolinos, lista para entonar encendidas canciones o exclamar en tono belicoso que se subordina a algo superior. ¿O, acaso, a alguien?

A Él. Solo a Él. Allí se lo ve de pie en la cresta del muro del mausoleo, tal vez rodeado de sus camaradas, o quizá resplandeciendo tranquilamente sin nadie más que le haga sombra. Su mirada es la que gobierna las mareas y los reflujos. Un gesto de su mano hace hervir a la multitud. Un chasquido de sus dedos provoca que se agite el torrente de gente. Es chasquear el otro y la multitud chilla enardecida. Le tiembla una ceja y la gente avanza hacia la derecha. Le tiembla la otra, todos corren a la izquierda.

Esa gente no anda sola, esa gente es una continuación de su cuerpo: de sus uñas y sus cabellos, sus bigotes y sus rizos. Corta lo que quieras, crecerá de nuevo. Y él lo sabe, y la multitud también.

¡Qué solo debía estar! ¡Siempre solo, a solas consigo mismo! El padre de la voluntad popular, padre del pueblo mismo, padre de todos y de todo, y, sin embargo, estaba solo como la una. Inaccesible para sus enemigos pero privado de la compañía de un amigo. Amado hasta la adoración, pero sin tener un pecho en el que apoyar alguna vez su cabeza. Idolatrado pero sin un dios sobre su cabeza.

Pesada es la carga de parir la voluntad popular y realizarla. A él le pesaba tremendamente, pero la llevaba sobre sus hombros: ¡desde luego que sí! Un

coloso. Un faro. Nuestro sol y nuestro cielo.

¡Llévala, Señor! No abandones Tus empeños por nada del mundo. Y, sobre todo, no nos abandones. Estate ahí sobre nosotros. Te glorificamos, por Ti vivimos. Tus afanes nos sacian, Tu mirada nos hace felices.

¡Nosotros por Ti lo damos todo! ¡Todo! La tierra la aramos no hasta el séptimo sudor, sino hasta el cuadragésimo séptimo. Si nos ordenas apisonar la tierra, lo hacemos lo mismo en el campo que marchando en esta plaza. Si de parir se trata, lo haremos sin mirar el número, hasta que los úteros se hagan polvo. Y si mandas que los niños que a Tu gloria hemos parido Te los entreguemos, Tuyos son. Cantaremos Tus hazañas en un coro gigante, pleno de amistad y furia. Y bailar, bailaremos para Ti, y para Ti escribiremos y filmaremos, y en cada mirada Tuya sabremos descubrir Tus deseos.

¡Por Ti moriremos, si es preciso! Sabremos hacerlo, no lo dudes. Cree en nosotros, padre. Nos han enseñado a hacerlo, y durante los siglos por venir lo recordaremos. Sabremos ser polvo, en arcilla convertirnos, en arena deshacernos. Pisotéanos, aplástanos con Tus tacones, que no seremos menos. Porque somos como los cabellos que crecen en Tu cabeza. Cabello que caiga, cabello que crecerá de nuevo. Somos Tu semilla imborrable arrojada al mundo. Semilla que se pierda, semilla nueva que surgirá. ¡Písanos, aplástanos, padre! ¡Písanos y aplástanos!

De otro modo, no tenemos vida. De otro modo, nos morimos de miedo. De otro modo, no seremos quienes somos. ¿Quiénes seríamos entonces?

Tissé y sus colegas hacen girar las manivelas de sus cámaras con afán, como autómatas. No son conscientes de que apenas están filmando el derramamiento de un alud.

Eisen permanece sentado inmóvil en la caja. El duro asiento le ha entumecido los músculos, pero no quiere levantarse, ni tampoco cambiar de postura. Observa el distante rostro del líder—un óvalo de oro sobre el fondo de la mole carmesí del mausoleo—y su corazón se siente colmado de agradecimiento: al menos hay una imagen en ese mundo incontrovertiblemente empobrecido que se ve clara y con todo detalle. Es una isla luminosa en medio de la lava roja y negra que hierve ahí abajo.

EL ENTUSIASMO: SINFONÍA DEL MIEDO

Por mucho que os humillen,
por muy cansados que estéis,
recordad esto:
fue Stalin
quien rehabilitó
a Maiakovski.

DZIGA VÉRTOV, 1947

A Shumiatski lo fusilaron en julio de 1938.

No hay datos precisos sobre la ejecución. Una oscura noche de enero subieron por las escaleras de la Casa del Malecón, donde vivía. Detrás de cada puerta junto a la que pasaban los guardias calzados con botas con punteras de hierro reinaba un silencio nervioso: todos los apartamentos esperaban de un momento a otro la irrupción. Esa noche subieron a la última planta, donde vivían los Shumiatski. Después de practicados el registro y las incautaciones, se llevaron al cabeza de familia, el que fuera luchador contra el zarismo, miembro del partido desde tiempos inmemoriales, en la actualidad portador de la Orden de Lenin y viejo amigo del líder. En el apartamento revuelto quedaron su mujer, muda de miedo, vestida con el camisón francés de encaje comprado en las tiendas especiales a las que tenían acceso los dirigentes del partido, el mismo con el que había saltado de la cama, y sus dos llorosas hijas en los brazos.

¿Adónde se lo llevaron? Su mujer recorrió las rutas que conducían a cada una de las cárceles, atravesando la ciudad del norte a sur (de la Butyrka a la Sujánovka) y del oeste al este (de Krásnaia Presnia a Lefortovo). No dio con él. Repetía en las ventanillas las credenciales de su marido, intentando ablandar a los guardias: miembro de la Oficina Regional del partido en Leningrado y ciudadano honorable de Mongolia, rector de la Universidad Comunista y dirigente de Soyuzpechat, máximo responsable de la producción cinematográfica de la URSS y…, en fin, daba igual, todos sus títulos habían

perdido ya su valor: peces gordos como él había ahora en la cárcel tantos como perros sin dueño en las calles.

¿Lo encerraron en una celda común o en una individual? Si fue en una común, seguramente supo, gracias a quienes fueron ingresando después, que la prensa lo estaba despedazando sin piedad: la campaña de difamación contra él era amplia y sofisticada, en perfecta consonancia con el rango del acusado: aparecía invariablemente en las portadas. Si, por el contrario, lo encerraron en una celda individual, Shumiatski sólo pudo adivinar la resonancia que tuvo su arresto en la prensa.

¿Lo golpearon ya en el primer interrogatorio o le dieron a firmar las acusaciones sin pegarle antes? Sea como fuere, lo cierto es que admitió su culpa, lo mismo el espionaje en favor de Inglaterra que, de paso, su labor clandestina en favor de Japón, su trabajo de sabotaje y subversión para arruinar el cine soviético a su cargo y, desde luego, su participación en un atentado previsto contra el líder, por medio de «la intoxicación con vapores de mercurio de la sala de proyecciones del Kremlin».

Una pregunta más: ¿declaró Shumiatski contra Eisen o se abstuvo de hacerlo? Su mutua antipatía era proverbial, y es muy poco probable que los órganos de la seguridad del Estado desaprovecharan ocasión tan golosa. Por cierto, el arrestado declaró en contra de todos sus amigos, y lo hizo tanto en ausencia de ellos como en los careos a los que lo empujaron. Es verdad que eso es algo que hacían todos entonces: declaraban contra cualquiera cuyo nombre el instructor incluyera en el acta del interrogatorio.

No se sabe en qué pensaba el detenido en su última noche. Es muy probable que no supiera que era, efectivamente, la última. Dado que era un hombre tan amante de los *happy end*—de hecho, obligaba a todos los directores de cine bajo su mando a emplearlos, llamándolos a rechazar los finales de corte shakespeariano y «jugar la carta del entusiasmo»—, resulta poco probable que imaginara un final distinto para su propia historia. Creía firmemente que lo esperaba la construcción de una Ciudad del Cine en Crimea, con capacidad industrial para producir doscientas películas al año, es decir, doscientas inyecciones de entusiasmo puro para todo el cuerpo soviético nada menos, y no la zanja que acababan de abrir en Kommunarka.

Se desconoce cuántos fueron a parar a esa zanja. Fue de noche—otra vez de noche, en otra noche negrísima, pero esta vez no hacía frío, sino un calor

insoportable—, y los llevaban al paredón uno a uno. Lo que sí se puede sostener con toda probabilidad es que todos fueron personas notables, de ésas cuyos retratos adornaban la víspera las portadas de los periódicos de gran tirada y los muros de los salones de conciertos, y al día siguiente serían retirados, hechos trizas, recortados con navajas de las fotos de grupo. En Kommunarka, ciertamente, no fusilaban a cualquiera: aquí, en la antigua dacha del propio Yágoda, que fue uno de los primeros en pasar por el paredón, fusilaron a gente especialmente importante.

Se desconoce si el jefe del cine soviético iba vestido o no, y, si lo estaba, qué llevaba puesto. Tampoco se sabe qué dijo, ni si pronunció alguna palabra antes de morir. Si llamó a sus hijas (¡Nora! ¡Katiunia!) o llamó a su mujer (¡Mi Lia, Líechka, mi camarada Li!). Si cayó «como una ficha de domino», es decir, hacia delante, o se desplomó «como una plasta de mierda», doblando las rodillas: así llamaban los ejecutores las dos maneras de caer muerto. Se desconoce, igualmente, qué número ocupó su cadáver en la serie de aquella noche, si fue el quinto, si fue el décimo, si fue el vigésimo, si fue un número más grande. Ni se sabe si el cuerpo fue enterrado de inmediato o si esperaron al amanecer para hacerlo, de modo que los rayos del sol acariciaron por última vez el rostro inmóvil, tan envejecido en el medio año que pasó en la cárcel que su mujer y sus hijas no lo habrían reconocido.

En todo caso, ellas no supieron nada más de él. Porque de Borís Zajárovich Shumiatski no se supo nada más. El hombre desapareció, y a todos los que lo conocieron se les ordenó olvidarlo: recortarlo de la memoria, como un montador recorta las tomas falsas.

Las cosas iban bien. A Eisen las cosas le iban bien.

Estaba poniendo en marcha una nueva película. (Es verdad que, por alguna razón, él no se decidía a llamarla «nueva película», como si quisiera relegar esa expresión al pasado, ya fuera por un exceso de sentimentalismo o porque, por pura superstición, quisiera protegerla de los proyectos anteriores fracasados, a los que invariablemente había llamado de ese modo).

La petición de hacer una película le llegó con bastante urgencia. Desde arriba le llegó el encargo de hacer un filme patriótico y el director reaccionó de inmediato. Mostró enseguida las cartas que tenía: Minin y Pozharski, Iván Susanin y Aleksandr Nevski. La alta jerarquía eligió el último de esos

proyectos: «Inténtelo con ése, camarada Eisenstein». Más aún, puso en marcha inmediatamente todo el arsenal necesario: la censura, el presupuesto y la tramitación burocrática. Tras superar rápidamente todas las instancias ideológicas (algo que a algunas películas les llevaba años), el guion entró triunfante en el proceso de producción, y en la primavera de 1938 comenzó el rodaje.

Había razones para imprimir esa velocidad: el monstruo del fascismo estaba engordando en Europa. Y no es que se hinchara por días, es que crecía hora a hora. Amasado con el espeso barro alemán y cebado bajo el cálido sol italiano, el fascismo comenzaba a extender sus tentáculos hacia el sur, hacia las islas del Mediterráneo, y hacia el norte, alcanzando los fiordos escandinavos; en dirección oeste creció todavía más, al hacerse con toda la península ibérica y alcanzar así las costas del océano Atlántico. Iba a ser imposible evitar un enfrentamiento con ese monstruo. De modo que había que consolidar la unidad de la nación soviética por todos los medios y, ante todo, mediante las ideas: había que recordarle el éxito con el que había machacado a los extranjeros en el pasado, y sobre todo a los alemanes: la cabeza de ese monstruo ya era perfectamente reconocible y, con su mechón grasiento caído sobre la frente y el bigotito cuadrado, rugía estupendamente en la lengua de Schiller y Goethe.

¿Y a quién mejor que a Eisenstein, que dominaba tan bien la lengua alemana, se le iba a confiar la tarea de desenmascarar a la alimaña de Berlín? Por añadidura, ¿acaso una película sobre la derrota infligida a los alemanes en el lago Chud siete siglos atrás no era un excelente ejemplo para el presente?

Se decidió, se escribió y se aprobó. ¡A rodar! ¡Acción!

Los historiadores que leyeron el guion publicado en la revista *Znamia* se tiraban de los pelos. Lo más suave que decían era que aquello constituía «una burla a la historia»: con la lista de errores e inexactitudes que hicieron se podría haber llenado el segundo volumen del libreto, que habría sido, por cierto, bastante más grueso que el primero. Porque todo lo que constituía la película era falso: desde el intertítulo inicial y las primeras escenas hasta la personificación del protagonista. De acuerdo con la acertada expresión de los colegas de Eisenstein, el Alexander Nevski del filme podría haber valido perfectamente como «secretario del Comité Regional del partido bolchevique

en Pskov» de tan lleno de clichés que estaba su discurso y tan rabiosamente actuales que eran los eslóganes que proclamaba a gritos.

La idea de la película era tan simple como una caricatura del *Pravda* y se expresaba como un dechado de geometría: de un lado, los nuestros, protegidos con mallas oscuras y cascos cónicos que recordaban mucho a los que usaban los soldados del Ejército Rojo; del otro, los enemigos con sus capas blancas y unos cascos espantosos en la cabeza, que recordaban bastante a los de los alemanes, lo mismo a los soldados blancos de los tiempos de la Guerra Civil que a los del ejército alemán que estaba asolando Europa hoy. Los nuestros ganaban a los alemanes por goleada: sus rostros eran más hermosos, sus ideas eran más nobles, mayor era su ingenio y mejor su desempeño en el campo de batalla. La propia batalla se mostraba en todos sus detalles—¡de hecho, las escenas bélicas ocupaban un tercio del metraje!—y toda tenía lugar al son de una música que hería los oídos y sin que el espectador viera una sola gota de sangre. Los alemanes eran derrotados como figuritas en una atracción de feria, mientras que a los nuestros los esperaba un banquete con muchos enlaces nupciales que se celebraban bajo la severa mirada del príncipe vencedor. Básicamente, eso era todo.

Las puntillosas críticas de sus colegas y los historiadores le importaban poco a Eisen: que de esas minucias se preocuparan aquellos cuyos proyectos vivían atascados de instancia en instancia. Lo suyo era filmar películas. Y las filmaba: desprovisto del temblor de antaño pero armado de cierto cinismo; sin los sufrimientos que lo atenazaban antes y magistralmente; sin brotes histéricos pero adelantándose al calendario. En pocas palabras, ahora lo hacía mejor.

De aquella época tan lejana se sabía poco, y se había filmado o escrito todavía menos. De modo que lo que Eisen filmara ahora sería la imagen que el espectador soviético tendría del príncipe Alejandro Nevski; la manera en que eligiera contar la historia sería la definitiva. Eisen no estaba convirtiendo la historia en arte, sino que la estaba creando, lo mismo en el set de rodaje que en la mesa de montaje, y lo estaba haciendo de tal manera que el efímero ayer se convirtiera en un recio y sólido apoyo para el hoy. En resumen, estaba creando lo que convenía. No sentía euforia por ello: la verdad es que no contaba con demasiado tiempo para la autocomplacencia.

El resto también estaba funcionando bien, muy bien. La depresión era agua pasada, y junto con ella todos aquellos absurdos juegos a los que su mente solía

entregarse: ahora habían vuelto la claridad de la percepción, la agudez de conciencia y el contraste visual. Ya no quedaba nada de aquellas visiones en rojo y negro, de aquellas fantasías confusas: ahora el sentido de la vista se había puesto plenamente a su servicio, lo mismo que la conciencia. Cuando sufría por el atentado perpetrado contra *P. B.*, Eisen llegó a estar al borde de la locura, tanto que a punto estuvo de perderse para siempre. Ahora sólo quería una cosa: trabajar. Eso era todo lo que sabía hacer: no sabía vivir, pero sí sabía trabajar. Y era algo que hacía muy bien.

Sabía que la película se la podían cancelar mañana mismo. O podían hacerlo el último día del rodaje o en la última etapa del montaje. Sabía que el filme podía no superar la censura o ser estrenado y permanecer apenas unos días en pantalla; sabía que el positivo final podía ir a parar a una olla donde lo hirvieran con agua y lejía, arruinando todo el esfuerzo del director y tantos meses de su vida. Eisen había pasado por todos esos círculos del infierno en más de una ocasión y había sobrevivido a ellos. También ahora sobreviviría, si ello fuera preciso. Y eso estaba bien.

El mundo del cine estaba agitado: los funcionarios de la esfera de la cultura desaparecían por las noches y en los puestos dejados libres por quienes habían caído al Leteo se sentaban otros. Resultaba agotador observar los giros de ese carrusel, y Eisen dejó de hacerlo, porque desde el inicio del rodaje del *Alejandro Nevski* los nuevos funcionarios ya no lo molestaban: simplemente, no les daba el tiempo. Y también eso era una bendición.

Por primera vez en su vida, a la pregunta «¿Qué tal estás?» Eisen respondía con sinceridad: «¡Bien!», y a veces hasta con un «¡Muy bien!» o, incluso, con un estentóreo «¡Requetebién!».

Stalin leyó el guion de la película y suprimió el final donde moría el príncipe. Dejó vivo al protagonista. Y eso estuvo bien.

El GulK volvió a invitar a Eisenstein a impartir clases en su claustro, como si nunca se hubiera producido la vergonzosa pausa iniciada tras el fracaso de las películas anteriores. Y eso no dejaba de estar bien.

Las tres mujeres principales de su vida—Pearl, Telesheva y *Maman*—dejaron de enfadarse con él y también entre ellas; todas hicieron las paces con el complejo edificio de esa triple vida que compartían. Y también eso estuvo bien, estuvo tres veces bien.

Eisen filmaba día y noche, sin abandonar los pabellones de Mosfilm ni las locaciones en exteriores, y sin tener nada más en mente que la película en la que trabajaba. No paraba los fines de semana o los festivos; apenas hacía alguna pausa para tomar café—y éstas, en movimiento o impartiendo órdenes—; no se cambiaba de ropa, ni se afeitaba, y se lavaba poco y en el lavabo de los peones. No le perdía pie ni pisada a Tissé, ni a la corte de estudiantes que venían a diario a ver a su maestro en el set de rodaje para aprender de él; miraba sin firmar los documentos que le acercaba Pera; no reparaba en el sabor de la comida que le traía Telesheva; se tragaba sin discutir las píldoras para el corazón que le ponía en la boca *Maman*. Filmaba, filmaba su película sin parar, poniendo cada vez una marcha más, sin apartarse del guion, sin alimentar sospechas, sin atormentase, sin hundirse. Y, sobre todo, sin agotarse hasta la extenuación.

¡¿Acaso no estaba rematadamente bien eso?!

—¡Serguéi Mijáilovich, no han traído la naftalina!

La terrible noticia recorre todo el set de rodaje como una racha de viento. Gemidos y maldiciones, dependiendo del temperamento de cada cual, brotan del pecho de todo aquel a quien alcanza la noticia: mil quinientas personas. Es una catástrofe. La naftalina es absolutamente imprescindible en el rodaje de *Alejandro Nevski*: sin ella, más vale colgarse.

—¡Comuníquenme ahora mismo con el director de la fábrica de naftalina! ¡Vamos, deprisa! ¡Avísenle enseguida de que lo está llamando Eisenstein, y que está fuera de sí!

Mientras el director grita al auricular, el equipo de rodaje sufre: hoy ya no llegará el polvo mágico y, por lo tanto, los espera una jornada infernal…

El rodaje había comenzado a las afueras de Moscú, junto a los estudios Mosfilm. El área al aire libre de los estudios, que ocupaba treinta y dos mil metros cuadrados, fue convertida en una suerte de campo ruso: el jardín de cerezos que llevaba mucho tiempo allí fue completamente talado (desde los primeros días, los chistes sobre la obra homónima de Chéjov dejaron de tener gracia, e insistir en hacerlos pasó a ser de mal gusto). Se plantaron abedules, que seleccionaron en Serguíev Posad, de donde los trajeron, y pinos venidos de algún lugar, igualmente al norte, pero más lejos aún. Unos y otros fueron

transportados en macetas. Al estanque de Mosfilm se le asignó el papel del histórico lago de Chud.

No obstante, desde el momento del inicio del rodaje se presentó un obstáculo: la gran batalla sobre el Hielo, como bien dice el nombre con el que la recuerda la historia, tuvo lugar sobre una superficie de hielo cubierta de nieve, mientras que ahora se estaba en pleno verano, el más caluroso de los que se recordaban por aquellos lares. La victoria sobre la naturaleza se la cobraron con facilidad: cubrieron el improvisado campo con una mezcla de asfalto y serrín, a la que, estando aún caliente, le espolvorearon por encima abundante tiza y arena de color claro. El blanco que resultó de esa operación cumplía el objetivo. Bien es verdad que en algunos tramos era demasiado lisa (en esos resbalaban lo mismo los caballos que las personas y, entre éstas, sobre todo las periodistas muy presumidas que venían a trabajar en tacones) y en otros, demasiado gris (en ésos, justo antes de que se gritara «¡Acción!», los asistentes espolvoreaban de nuevo un poco de tiza), pero en términos generales era perfectamente aceptable. Rodada mediante «filtros de invierno», la nieve resultaba verosímil en la película. Lo que no se tuvo en cuenta, sin embargo, fue que con aquel calor los montones «de nieve», que en realidad eran de asfalto, se calentaban de forma inimaginable, convirtiendo el set en una sartén gigante. Pero había poco que hacer en ese punto: el presupuesto ya se había gastado, los decorados estaban construidos. ¡A trabajar!

Eisen trabajaba vestido con un mono de lino que a la media hora ya estaba empapado de sudor y cubierto con un casco de corcho. Las gafas oscuras apenas se las quitaba. Tissé vestía pantalones blancos y un sombrero de algodón (¡herencia de sus tiempos en México!) y los actores, es decir, los mil quinientos figurantes más la media docena de protagonistas, llevaban cotas de malla sobre la ropa de invierno, cascos con barboquejo y armaduras (¡nada de aquello estaba hecho con papel maché, sino de metal forjado para que reluciera en los primeros planos!), y abrigos de piel y pellizas (los encargados de vestuario buscaron los más peludos, los que tenían la lana más larga y vistosa).

Los golpes de calor y las quemaduras que producían todas aquellas armaduras incandescentes eran tan frecuentes que hubo que instalar de urgencia una enfermería junto al emplazamiento de la batalla en el que hacían guardia tres enfermeras, que parecían hermanitas de la caridad (esto provocó más bromas a propósito de otra pieza de Chéjov). La inspección de trabajo atormentaba a Eisen con la misma saña que el príncipe Nevski a los livonios: «Si por culpa de

este calor endemoniado, alguno de estos caballeros o cruzados sufre un infarto, usted irá a juicio personalmente, Serguéi Mijáilovich», le advirtieron. En la pausa para comer, unos y otros se despojaban de las cotas de malla y, soltando gemidos de anticipada satisfacción, se arrojaban al lago Chud (antes conocido como «el estanque de Mosfilm») para refrescarse. El agua se llenaba de figurantes y actores profesionales, mientras los maquilladores corrían al almacén por quilos de polvo: en aquel rodaje, el gasto en maquillaje superó todas las magnitudes conocidas.

La salvación llegó de donde nadie la esperaba. En aras de disimular las manchas grises y los arañazos en «la nieve» dejados por los cascos de los caballos, probaron a rociar el suelo con toda suerte de productos: tiza, soda, sal y hasta harina. Sin embargo, nada respondió al reto mejor que la naftalina. La harina y la tiza manchaban los trajes. La soda provocaba que los caballos no pararan de estornudar. En cambio, la naftalina, cuya sola mención llenaba de contento el corazón de cualquier actor, maquillador u operador de cámara en kilómetros a la redonda, cubría bien la sartén recalentada y bajaba la temperatura. No es que la bajara mucho, pero algo es algo.

La naftalina contentó a todo el mundo: a los figurantes, los iluminadores, los utileros y los actores protagonistas. Los guerreros rusos la llamaban cariñosamente «naftalínushka». Los cruzados, desde luego, *das liebe Naphtalin*. El clero de Livonia, desde el obispo hasta el último de sus acólitos, se inventó toda una misa en honor de la *Naphtalene sancta*, que fue celebrada con música salida de un órgano portátil y mucho alarde de crucifijos de inventario. Expresiones del tipo «¡Bendita sea la naftalina!» o «Te lo juro por la naftalina» se escuchaban constantemente en el set de rodaje. Los más audaces se arrojaban contra el enemigo con la palabra «naftalina» en los labios: espoleando a sus caballos y blandiendo espadas y lanzas gritaban a la cámara: «¡Por la naftalinaaaa!». Eisen y sus asistentes renunciaron a prohibirles hacerlo: en una multitud de mil quinientos hombres tales prohibiciones difícilmente tienen éxito.

Y, de repente, se habían quedado sin naftalina…

Después de llamar al director de la fábrica y a todos sus jefes, incluido el Comisario del Pueblo para la Industria Ligera («¡Voy a decirle a Stalin que el rodaje se ha interrumpido por falta de naftalina!»), Eisen colgó el aparato y suspiró vencido: «Hoy trabajamos con sal», dijo. Los dos ejércitos, el ruso y el

livonio, le respondieron a una: «¡Eso no!». Pero sal era todo lo que tenían en el almacén. Además, el termómetro marcaba más de treinta grados, y en el rodaje de *Alejandro Nevski* imperaba una regla: el trabajo no se interrumpe, haya la temperatura que haya.

La «nieve» ardiente fue espolvoreada con sal.

—¡Es como si me la estuvierais echando en una herida!—protestó un veterano guerrero. El sudor corría por su cara enrojecida por el sol.

—Y a mí también—lo secundó un caballero del ejército contrario; éste, en cambio, estaba pálido como una hoja. Tanto, que parecía que fuera a caerse desmayado en cualquier instante. (Por alguna razón, el calor provocaba más bajas entre los cruzados que entre los rusos, ya fuera porque sus armaduras ventilaran peor que las cotas de malla o porque fueran más corpulentos).

—Denunciadlos al *Pravda* por las condiciones inhumanas de trabajo—sugirió un «muerto» al que se le había ordenado permanecer tumbado sobre la nieve abrasadora sin moverse durante toda la sesión de rodaje.

—Yo es que sin la naftalina no puedo ser quien soy; a los príncipes nos corresponde naftalina para evitar los efectos nocivos en nuestro trabajo—dijo el propio Nevski, que llevaba una lujosa capa acolchada encima de la cota de malla y media máscara de hierro sobre el casco.

—Pues manda a cancelar el trabajo si no hay naftalina. A ver, ¿tú eres príncipe o no eres príncipe?—protestó uno de los campesinos, con el abrigo hasta los pies y un gorro que le cubría hasta las cejas.

—¡Basta ya de tanta cháchara! ¡Pongámonos manos a la obra!—grito Eisen al megáfono.

Pero no había manera de empezar.

Primero fallaron los livonios: una compañía entera se desplomó al unísono, como si respondiera a una orden. Los caballos cayeron al suelo con estrépito y los hombres rasparon más el suelo con sus armaduras. Cuando las enfermeras les quitaron los cascos—no eran las graciosas «cebollitas» rusas, sino los «cubos» alemanes con rendijas para los ojos—resultó que los soldados caídos eran todos de sexo femenino, y muy jóvenes. A lo sumo, tendrían dieciocho años.

—¿Cómo es que nuestros caballeros son mujeres?—preguntó Eisen sin dar crédito.

—¡Es que pedimos figurantes al Instituto de Educación Física y sólo nos enviaron a chicas! ¡No íbamos a vestirlas de guerreros rusos, porque a éstos se les ve la cara y se les adivina la forma del cuerpo bajo las cotas de malla! ¡Con armaduras, al menos no se les notan las protuberancias femeninas, y debajo de esos cubos de hierro no se les adivina el semblante!

Mientras sacaban a las muchachas de las armaduras, llegó una nueva calamidad: moscas. Mil quinientos hombres tremendamente sudados y poco menos de la misma cantidad de grupas de caballo igualmente sudadas prometían un suculento banquete. En Moscú no se solían ver insectos que mordieran como aquéllos, pero a las afueras de la ciudad los había, y en gran número. Atacaban de vez en cuando, y el único medio que funcionaba para disuadirlos era el viento (y no el de los ventiladores de cine, por cierto, sino el viento *a naturelle*). No quedaba más remedio que esperar o, de lo contrario, se verían en la película bichos arrastrándose por las caras en plena «helada».

—¡Deja que nos saquemos todos estos abrigos al menos, tirano!—gritaban los campesinos a los pies de Eisen—: ¡No nos hagas morir aquí! ¡Deja que nos demos un chapuzón en el lago y nos bebamos medio litro de agua!

Pero el director no permite tal cosa: está esperando que sople un vientecillo. En cualquier momento, la brisa aparecerá.

Cuando el viento llega por fin y ahuyenta a las bestezuelas aladas, aparece una tercera desgracia: los actores más pacientes, los que antes habían soportado valientemente el calor, la sed y el ataque de las moscas, se rinden. Es decir, los caballos.

Al principio, Eisen no entiende nada de lo que pasa. Algún relincho más fuerte que otro; suele pasar. Una bestia inquieta golpea el suelo con los cascos. Pero fíjate que ya no son dos, son tres, y, de golpe, una buena parte de la caballería deja de obedecer, gira sobre sí misma, lanza coces y sacude la cola, como si a todos los caballos les hubiera dado por bailar un díscolo, salvaje foxtrot. Los jinetes están a punto de perder los nervios: palmean las grupas, dan voces, pero todo es inútil. Los animales no obedecen, parecen haber enloquecido.

—¡No los dejen lamer el suelo!—gritan desesperados los mozos de cuadra—: ¡Tirad de las riendas, no les permitan bajar la cabeza!

Pero ya es tarde: habituados a correr sobre un terreno en el que no había nada que comer, los caballos enloquecieron ante aquella cantidad de sal

aromática y se han dado un festín recogiéndola a lametazos junto a los restos de naftalina, soda, tiza y pintura blanca.

—Se jodió el rodaje—se lamentan los campesinos suspirando.

Y tienen razón: en menos de un minuto, a la mitad de las bestias—lo mismo las del bando ruso que las del extranjero—les duele el estómago y resultan categóricamente inservibles para el trabajo. Y la cosa no acaba ahí: un rato después, todo el set de rodaje está lleno de caballos enfermos y sus treinta y dos mil metros cuadrados dejan de ser una explanada cubierta de nieve para convertirse en un hospital ecuestre.

—Llévense de aquí a todos estos animales enfermos y tráiganme a limpiadoras bien sanas—pidió resignado Eisen, comprendiendo que ya había más caballos enfermos que sanos y que, por lo tanto, el día se había perdido y habría que estar toda la noche, e incluso la mañana del día siguiente, limpiando todo aquello.

Por último, dispuso que el equipo de rodaje y los actores se tomaran el día libre y decidió que a partir de ese día sólo trabajarían con naftalina, sin excepciones.

Un grupo de jóvenes actores de segunda fila, de los que representaban a los alemanes, aparecieron de repente junto a él con los escudos y las lanzas al hombro.

—Serguéi Mijáilovich, mientras esperábamos hemos compuesto una canción sobre el tema del día—dijeron riéndose—: ¡Escúchela!

¡Oh, naftalina!
Eres divina:
libras del calor.
El abatimiento
y nuestras malas actuaciones.
Buena eres para el maquillador.
Buena eres para el actor.
Y para el director, desde luego,
buenísima eres tú.

Eisen sonrió—¿podía no complacerlo aquella letra?—y, animados por el espaldarazo, los cruzados entonaron a toda voz la siguiente estrofa:

No nos abandones,

danos esperanzas.
Porque sin naftalina,
no es vida esto, sino inquina.

Eisen les indicó con un gesto que lo siguieran y echó a andar. Cruzó el plató, lleno de gente agitada y animales sufrientes. Detrás de él, justo sobre su cabeza, flotaba la cancioncilla.

Sin naftalina
el arte es calamidad.
Y con naftalina
es dichosa bondad.

¡Oh, naftalina!
Eres divina:
y para el arte,
eres la más grande mina.

La película de acción *Alejandro Nevski* fue filmada en unos pocos meses y estuvo a punto de romper el récord de *El acorazado Potemkin*; ya a finales de 1938 se pudo ver en las pantallas de cine. Su éxito sobrepasó cualquier previsión, pero también las más audaces fantasías de sus creadores.

Toda la Unión Soviética hizo cola en el cine para verla, desde el más humilde tractorista de Riazán hasta el último de los pescadores de Astraján; desde los custodios del mausoleo de Tamerlán en Samarcanda hasta los guardias de sala del Hermitage. La gente iba a verla tres, cinco y hasta diez veces, y todo con el propósito de asistir a la facilidad con la que se hacía picadillo a los caballeros enemigos, que parecían tan bien protegidos por sus escudos aparentemente impenetrables, o se dispersaba a sus jinetes de un garrotazo, como si fueran muñecos de feria. Iban a escuchar las arengas que el pasado dirigía a los espectadores soviéticos.

—¡A machacarlos!—tronaba el príncipe en la pantalla—: ¡No dejaremos ni a uno solo vivo!

—¡Ni a unoooooo!—se hacía eco el público en la sala.

—¡Abajo los alemanes!—gritaba el príncipe para no dejar dudas de la condición del enemigo.

—¡Síííííí!—aullaba el público.

Ahora los chiquillos no jugaban a guerritas abstractas en los parques, sino «al Nevski». Los escudos y las espadas de cartón que imitaban las antiguas armas rusas se convirtieron en los regalos más codiciados en la célebre juguetería Detski Mir ('El mundo de los niños'). Los pioneros, desde los más pequeños hasta los más talludos, ya no querían más juguetes que ésos. Tampoco las niñas: al fin y al cabo, en la película también había una valiente chiquilla, hija de un caudillo, que peleó en el lago con tanto ardor como los hombres, y recibió como premio por tanto arrojo al más divertido de todos ellos, que se convirtió en su marido.

Los clubes deportivos de todo el país se vieron inundados por una marea de jóvenes que no acudían a practicar técnicas de combate con máscaras antigás y fusiles. Lo que buscaban era aprender a cabalgar y a luchar con espadas. Las secciones deportivas ya estaban hartas de explicar que la equitación y la esgrima no formaban parte de los deportes normativos y que, en todo caso, no había de dónde sacar caballos para satisfacer la enorme demanda de jinetes.

La popularidad del nombre Aleksandr y de su forma femenina Aleksandra fue tan grande que no sólo daban esos nombres a los recién nacidos, sino que las oficinas del Registro Civil de todo el país fueron asaltadas por peticiones de adultos que deseaban cambiarse el nombre recibido al nacer por los nuevos nombres de moda.

El actor Cherkasov, que ya había sido todo un ídolo para las jóvenes soviéticas, tuvo ahora que abstenerse de utilizar el metro, porque la multitud que se agolpaba alrededor de él para pedirle autógrafos «a Nevski» era impenetrable.

Pero también hubo ciudadanos en el país a los que la cinta trajo humillaciones que perduraron durante largos años. Ello no sucedió por voluntad del director, sino por la nacionalidad que ostentaban. Los nacidos en la región alemana del Volga ahora solían escuchar frases como «¡Hay que machacar bien a los alemanes!», dichas con la inflamada entonación de Cherkasov. Los habitantes de Tatarstán escuchaban aquello de «Cuando acabemos con los alemanes, les llegará el turno a los tártaros». Entre unos y otros se contaban tres millones en toda la Unión Soviética: un número pequeño, pero que no cabía despreciar.

Media nación esperó el año nuevo—de 1939—vistiendo cotas de malla y llevando cascos en forma de bulbo: las cotas eran tejidas con clips de oficina

durante toda la noche; los cascos eran de papel maché pintado después con acuarela gris. Los más hábiles alardeaban de sus medias máscaras de hierro, semejantes a las de los caballeros que iban al combate. Tanto los chicos como las chicas llevaban armaduras e iban armados hasta los dientes: en los bailes de disfraces había más caballeros medievales que banales copos de nieve, princesas de hielo u otras zarandajas. Incluso corpulentas damas con rizos construidos con toda suerte de productos químicos y moños que parecían tartaletas, en las que las cotas de mallas se verían ridículas, se las apañaban para vestirse «a la moda», disfrazándose de ricas señoronas o boyardas. Desde luego, no se ahorraban coser a sus blusas algún grifo con garras o un león enseñando los dientes para que no se sospechara que les faltaba ardor guerrero.

Sin embargo, el año nuevo trajo algo que nadie vio venir e hizo que los trajes confeccionados con tanto esfuerzo pasaran de moda por razones ideológicas: la política exterior de la Unión Soviética conoció un brusco giro (¿o fue un viraje en toda regla?) que se concretó en la firma de un pacto de no agresión con Alemania. Alemanes y rusos, enemigos jurados desde siempre, fueron declarados amigos ahora. Y la película de Eisenstein, su obra más popular, la más nacional, la que mejor comprendieron y aceptaron sus compatriotas, lo mismo los campesinos que los profesores más eminentes, un éxito de taquilla y una cinta comentada por todos, fue retirada de las salas de cine por razones diplomáticas.

El brusco giro había que apoyarlo con ideas: se necesitaba mostrar y demostrar cuantitativa y cualitativamente la amistad entre los dos pueblos. Poco después de la firma del acuerdo para sacar de las pantallas el *Nevski*, a Eisen le propusieron dirigir una puesta en escena de la ópera de Richard Wagner *Cabalgata de las Valquirias*: «¡¿Qué tal si prueba suerte en la ópera, triunfador nuestro, que nunca se sabe…?!». Eisen aceptó sin rechistar.

A Bábel lo fusilaron en enero de 1940.

A esa hora de la noche en la que se colorea de carbón—nunca era otra la hora preferida—pasaron a llevárselo. Primero, fueron al piso de la calle Taganka a buscar a su mujer; y, después, fueron a Peredélkino a buscar al marido. Seguramente, temieron que el viejo soldado de la Caballería Roja se defendiera

con alguna espada escondida o empuñara un revólver. Al escuchar la voz de su mujer, Bábel abrió la puerta sin ofrecer resistencia.

El registro que practicaron en la dacha les permitió incautarse de quince carpetas con manuscritos y dieciocho cuadernos de notas, todo inédito.

No se encendieron las luces en las casas vecinas, pero en todo Peredélkino temblaron las cortinas que guardaban las ventanas oscuras. Las mujeres trataban de escrutar la oscuridad, mientras sus maridos guardaban los tesoros acumulados a lo largo de sus vidas: manuscritos terminados y borradores. Los escondites eran poco fiables: macetas con flores y barriles de pepinos. Pero no tenían otros.

A la mujer la dejaron a la entrada de la Lubianka, y al arrestado lo condujeron al interior del edificio. Nunca se volvieron a ver.

Lo enviaron inmediatamente a Sujánovka, donde tenían un establecimiento penitenciario dedicado a «romper» las nueces más duras. Bábel, que peleó en la Guerra Civil y fue corresponsal de guerra, resistió diez días enteros: diez jornadas en las que negó las acusaciones que le hacían en interrogatorios que duraban tres días seguidos, tres días que no separaba el sueño, sino la desconexión de su conciencia por culpa del dolor y el insomnio.

Bábel recordaba bien la conversación mantenida largo tiempo atrás con Yágoda, el jefe del NKVD: «Guenrij Grigórievich, dígame cómo se debe comportar uno si cae en vuestras garras»; «Hay que negarlo todo. Sean cuales sean las acusaciones que os hagamos, hay que repetir "no, no y no", porque si lo negáis todo, somos impotentes». Ese conocimiento le permitió a Bábel aguantar más que otros. (El propio Yágoda, cuando le tocó ser interrogado, aguantó aún más, lo que no lo salvó del paredón. Como tampoco se salvó su sucesor, Yezhov, quien, por cierto, entró a la prisión de Sujánovka casi al mismo tiempo que Bábel, y al que fusilaron casi al mismo tiempo. Los grandes verdugos eran fusilados a un ritmo escasamente menor que los poetas y los escritores).

El undécimo día Bábel confesó ser un espía francés y austriaco, simultáneamente. También admitió ser antisoviético, trotskista y terrorista. Y que sus colegas en el cine y la literatura eran todos saboteadores. Todos los que aparecían en la lista que le pusieron delante, incluyendo a Eisenstein. Y así lo firmó.

¿Alguien conseguirá averiguar algún día lo que le hicieron a Bábel durante su detención?

Él sabía que lo habían encerrado por su bondad. Años atrás, cuando sirvió en la Caballería Roja, la experiencia militar cubrió su corazón con una dura costra, aunque conservó la capacidad para horrorizarse. Esa habilidad, que tantos habían perdido, fue la que lo condenó. El horror de un corazón incapaz de endurecerse del todo rezuma en cada uno de los relatos que publicó sobre la Guerra Civil. Sincero admirador de la Revolución y sus hijos, Bábel no podía evitar un estremecimiento cuando veía cómo se comportaban éstos.

Sus guardias rojos no son soldaditos de porcelana. Son saqueadores y ladrones, necios, malhechores, histéricos y epilépticos, andrajosos cristos con los rostros lampiños y rojos, «como carne desgarrada», con los dedos gangrenados y los ojos fuera de las órbitas, sobre los cuales peinan un mechón para darse aires: ¡así de guapos y bárbaros somos! Golpean «con el martillo de la historia sobre el yunque de los siglos futuros» y cagan tan copiosamente en las cunetas que «la tierra siente vergüenza de ellos». Asesinan sin piedad a judíos y lloran semanas enteras a un caballo muerto. Alardean de sanguinarios y contemplan alborozados el arco iris que se dibuja sobre el hierro de las metralletas. Movidos «por la cruel necesidad», violan a las muchachas que se cruzan en sus vidas, pero declaran su amor por medio de relatos acerca de la muerte de los tiranos subidos al trono. Nadie supo ni se atrevió jamás a mostrar al Ejército Rojo de esa manera. Ninguno de los que escribían libros, filmaban películas o montaban piezas teatrales lo hizo. Bábel sí: fue el único que se atrevió.

Y eso no fue todo. También concibió otros libros—¡y nada menos que sobre los pilares del Estado soviético!—: uno acerca de la Cheká y el otro sobre la colectivización. Ya estaba redactando los textos, compilando materiales. ¡Da miedo pensar en lo que podría estar reuniendo! Estremece imaginar lo que podría estar escribiendo. De ahí que practicaran aquel registro con incautación: se llevaron todos los borradores, las notas, cada trocito de papel en el que la pluma de Bábel había dejado una huella.

¿Alguien conseguirá averiguar algún día lo que contenían aquellas quince carpetas, aquellos dieciocho cuadernos de apuntes?

Fue por ellos que Bábel se estremeció una segunda vez durante su encierro. Después de haber confesado todo lo que le pidieron confesar, se obligó a escribir una carta a Beria, el sucesor de Ezhov y Yágoda en el trono del NKVD:

La Revolución me abrió un camino hacia la creación, una senda hacia el trabajo útil y feliz. El individualismo que me es propio, una concepción errónea de la literatura y la influencia de los trotskistas a los que me uní desde el principio de mi carrera literaria me obligaron a apartarme del camino correcto. Con el paso de los años, mis escritos se fueron tornando inútiles y hasta hostiles al lector soviético; no obstante, siempre creí que la razón la tenía yo y no él… La cárcel me ha servido para liberarme de todo eso. En estos meses de cautiverio he comprendido y repensado más cosas que en todo el curso de mi vida. Los errores en los que he incurrido, los crímenes que he cometido, comparecieron ante mí con pavorosa claridad. También la podredumbre del medio que me rodeaba, mayoritariamente trotskista… Le ruego, Comisario del Pueblo, que me permita poner en orden los manuscritos que me fueron incautados.

El permiso le fue denegado.

¿Alguien conseguirá averiguar algún día qué y cuánto alcanzó a escribir Bábel acerca de la Cheká?

Corrían rumores de una novela ya acabada, cuyo manuscrito había circulado entre sus colegas. Se decía que una copia había caído en manos del primer lector del país y la lectura lo había enfurecido. Pero esos rumores no pasaron de ser pura palabrería, sin ninguna prueba tangible.

En la vista del juicio, Bábel se retractó de todas sus confesiones de inmediato: declaró que habían sido falsas autoinculpaciones, así como falsas habían sido las denuncias que había hecho de sus colegas, incluido Eisenstein. Insistió una vez más en que se le permitiera poner orden en los manuscritos que le habían sido incautados.

Lo fusilaron al día siguiente.

En una ocasión, Bábel presenció la cremación de un amigo muerto: tras obtener la autorización preceptiva, bajó al sótano del crematorio y pegó los ojos a la ventanilla del horno. El fuego brilló y ardió largo rato al otro lado del cristal, pero al fascinado espectador le pareció que sólo lo había hecho durante un minuto y se había apagado enseguida dejando un montoncito de ligero polvo negro donde antes había estado el enorme cuerpo de color blanco.

Ahora le tocó a Bábel convertirse en polvo negro: lo incineraron en el crematorio Donskói junto a otros fusilados. En aquellos días cremaron a mucha gente: tanta que en la tierra no cabían más cuerpos.

Después de la cremación, de cada hombre no quedaba más que ceniza y un trocito de plomo, el mismo que poco antes le había destrozado el cráneo o el pecho. La ceniza la recogían con palas y cubos para arrojarla a una fosa común. Las gotas de metal ya enfriadas las recogían en bolsas de azúcar que se llevaban

los chekistas. No se sabía qué hacían con ellas. Tal vez fueran a parar a un archivo, tal vez a la colección privada de alguien o quizá hicieran el camino de vuelta a la fábrica de armas para ser convertidas en nuevas balas.

Eisen les cortó las piernas a las valquirias personalmente. Lo hizo a hachazos, tomando impulso y lanzando exclamaciones dignas de un leñador. La muñeca era demasiado grande para el caballo alado: cabalgándolo parecía más bien un jugador de baloncesto sobre un caballo de madera, de modo que hubo que recortarle las piernas a la amazona. Ahora, cuando la valquiria de madera contrachapada subida a un Aragorn del mismo material se elevaba por el fondo del escenario hasta el techo, se apreciaba claramente cierta desproporción de su figura; sin embargo, la ostentosa cortedad de las piernas fue compensada con la velocidad del vuelo: el corcel y la amazona se deslizaban con suavidad por una cuerda dispuesta diagonalmente, sin atascarse apenas, como si de veras volara sobre la tierra.

Al principio, Eisen pensó en subir una actriz viva a un caballo de verdad. Lo pensó y lo puso en práctica. Una joven soprano llegó a mostrarse conforme (no así las divas consagradas, que huían de Eisen y sus experimentos como de la peste; a él poco le importaban esos ascos, porque siempre sintió predilección por las debutantes). Del circo le trajeron un caballito moteado y blanco al que pegaron dos alas muy peludas que imitaban las de un cisne. El menudo corcel no se opuso a que la torpe y rolliza soprano se le encaramara, sin silla, y sujetara compulsivamente sus flancos con las piernas, mientras los mozos de cuadra le colocaban la cuerda de doma en la grupa. Pero bastó que levantaran del suelo esta última para que el potro comenzara a pegar coces como un poseso y relinchara y se retorciera con tal fuerza que la amazona se vio obligada a buscar apoyo en las alas, arrancándole las plumas pegadas con esmero y pegando gritos con toda la potencia de su wagneriana garganta. Los gritos superpuestos de la mujer y el animal helaban la sangre: jamás se escuchó un dúo tan intenso bajo la cúpula del Bolshói. Los tramoyistas dejaron caer focos y reflectores y miraron atónitos al caballo y a la mujer que se agitaban en el aire con su dúo histérico… No repitieron el experimento. Al caballo lo enviaron de vuelta al circo y a la soprano la atiborraron de valeriana. Se decidió que el vuelo de la valquiria lo simularían con la ayuda de muñecas, que demostraron cumplir con su trabajo mucho mejor que los humanos.

Los abetos de trapo agitaban obedientemente las ramas saludando a los dioses. Las nubes de gasa se encendían con el color debido en el momento adecuado: los colores pastel servían para los momentos de calma; el azul Prusia, para los sombríos, y los distintos matices del rojo acompañaban las escenas amorosas (el cielo se iba encendiendo conforme crecían las pasiones y acababa siendo de un rojo encendido en los instantes en que el amor alcanzaba su clímax). Los riscos hechos con tablones se estremecían «de furia» durante el combate de Sigmund con su rival y después se inclinaban «con pesadumbre» sobre el héroe vencido.

A fin de conseguir la máxima flexibilidad de los riscos, hubo que construirlos dos veces. Primero, los hicieron de pino barato y contrachapado, los mismos materiales que se usaron en decorados anteriores. Pero los cantantes jamás se habían tenido que mover por el escenario del Bolshói con la velocidad de bólidos a la que los obligaba Eisen. Cuando Sieglinde corría por los peñascos encajando cada frase musical en los intervalos de sus brincos, y amenazando con hundirse en cualquier momento en el abismo, el entarimado del escenario crujía penosa y estrepitosamente hasta crear una suerte de segunda voz. Hubo que hacerlos de nuevo usando esta vez carísima madera de tilo. Con ello no se consiguió eliminar por completo los crujidos, pero al menos el ruido que provocaban los peñascos hechos de madera bajó decibelios y ya no sonaba a la altura del violín, sino a la del violonchelo.

La madera de tilo resultó tan conveniente y silenciosa que se decidió construir también con ella la cabaña de Sieglinde, las moradas de los dioses y la cueva que sirvió de sepulcro a la principal heroína. Incluso el decorado central, el fresno cuyas raíces parecían hundirse debajo del escenario—¿se hincarían en la tierra de Moscú?—y cuyas raíces se alzaban hasta el techo del teatro—¿lo atravesarían?—fue hecho de madera de tilo.

—Aquí todo es de tilo, así que parece falso—suspiraba el contable en tono de reproche cada vez que se cruzaba con Eisen y recordaba las cuentas que llegaban a su mesa.

—No todo es falso, no—se defendía con una sonrisa el director.

¡Cuánto hubo que lamentar en la producción! ¡Cuántos imposibles! A Eisen, tan habituado a moldear la realidad a su antojo cuando hacía cine—mover los objetos a su conveniencia, esperar durante horas la luz adecuada, «machacar» a los actores hasta lograr la única toma perfecta—, le resultaba difícil someter una escena que era viva y cambiante. Malcriado por el cine, donde todo lo que

cabe en el encuadre se convierte en verdadero, había perdido la costumbre de operar con el carácter contingente y a la vez eterno del teatro.

Filmó una escena para insertarla en la puesta en escena. En ella contaba el pasado de Sigmund con los recursos del cine. Se trataba de practicar la síntesis de las dos artes: ¡¿acaso no era una innovación merecedora de elogios en las primeras planas de los diarios?! Pero también eso hubo que lamentarlo: en medio de aquellos decorados despampanantes, la pantalla blanca bajada sobre el Árbol Eterno donde se mostraban episodios de la vida de Wotan se veía completamente absurda. Una de las mujeres que limpiaban el teatro comentó en tono alentador: «Parece uno de esos cines ambulantes que pasan por Mytishi mostrando un reportaje de la vida de un conductor de máquinas cosechadoras». Y tenía toda la razón.

Ideó envolver el final en nubes de humo. No cualesquiera nubes, sino nubes espesas y bien altas, nubes que alcanzaran hasta la lámpara central, de modo que los espectadores se vieran cubiertos por ellas y, entonces, se sintieran poseídos por el misterio. Consiguieron un generador de humo y lo pusieron en marcha. «Esto recuerda el vapor que tenemos en los baños de Mytishi», sentenció la misma limpiadora con aire soñador esta vez. Y volvía a tener razón. Otra cosa que lamentar, pues.

Diseñó una coreografía para Sigmund, pero ahí hubo aún otra cosa que lamentar: el cantante se negó a bailar el cancán.

Diseñó las trayectorias de vuelo de ocho valquirias buscando que su irrupción en medio de la apoteosis de música sinfónica y luces de colores sirviera como culminación de toda una serie de emociones, pero también entonces hubo algo que lamentar: ¡por enésima vez! Puesta en manos del ingeniero, la escena se convirtió en una pobre coreografía de caballitos de madera contrachapada que recordaba, más bien, a un carrusel de plaza de pueblo. Un crítico llamó a las guerreras, que aparecían vestidas en ropa blanca —¿camisones de dormir?—, cabareteras…

En esos meses de tormentos con la ópera, Eisen recordó a su antiguo adversario Fritz Lang y sus *Nibelungos*. Habría dado un dedo de la mano con tal de volver a ver esa película, pero no había de dónde obtenerla. Reconocer su impotencia y solicitar una copia por los canales diplomáticos no era una opción válida. Sobre todo, cuando Eisen sabía con toda certeza que el embajador de Alemania sería el principal invitado al estreno de la ópera en el

Bolshói. No se podía decir que toda la puesta en escena se hacía para él. Pero ¿para quién si no?

El conde Von der Schulenberg llegó al estreno en traje de gala, relucientes sus condecoraciones y su sonrisa, y acompañado de la plana mayor del cuerpo diplomático alemán. Los ilustres huéspedes fueron alojados en el palco principal, el mismo que antes acogía a la familia imperial. Antes del inicio del espectáculo se los agasajó con Sekt (a esos efectos se trajo de las bodegas del Kremlin una caja de auténtico Mumm de Fráncfort) y con queso bávaro Blue (de éste no había en Moscú y hubo que traerlo de Leningrado en el Estrella Roja que hacía el viaje nocturno). El postre era la representación de la *Valquiria* o, más bien, de *Die Walküre*, como constaba en los programas de mano impresos en alemán, uno para cada invitado.

Heredero de un antiguo linaje de caballeros cruzados y licenciado en dos universidades distintas, las de Berlín y Múnich, antiguo capitán del Cuerpo de Artillería y ahora diplomático con vasta experiencia, Von der Schulenberg atendió a toda la representación con gentil benevolencia. No se sabe si echó mano de su experiencia militar o fue su fría sangre azul la que lo ayudó, pero se mantuvo imperturbable durante las tres horas que duró la puesta en escena. Eso sí: ni una sola vez, desde que sonó la primera nota de Wagner hasta que se apagó la última, se permitió esbozar una sonrisa o intercambiar con algún miembro de su séquito una mirada de inteligencia.

Los susurros de las hojas de papel del Fresno ahogaban las voces de los cantantes, y Sieglinde saltaba por las rocas, que crujían y se tambaleaban peligrosamente bajo su peso. El conde escuchaba con atención. Las luces no se acompasaban con la música y las valquirias cabalgaban sus caballitos como un tiovivo. El conde observaba con atención. Cuando el corresponsal del *Pravda* lo abordó al término del espectáculo, le respondió con amabilidad y todo detalle.

Sólo cuando, a punto ya de marcharse, se despidió del director, que había subido al palco para conocer sus impresiones, Von der Schulenberg se permitió una pequeña expansión:

—*Was unterscheidet denn diese Inszenierung von anderen europäischen?* ('¿En qué se diferencia esta representación de las otras europeas que conoce?')—le preguntó Eisen.

—*Dass sie halt nicht europäisch ist* ('En que ésta no es europea')—le respondió el conde con una sonrisa.

Los críticos no fueron tan diplomáticos. Las razones políticas impedían arrastrar la ópera por los suelos, de modo que la demolición se hizo a medias. Estupefactos ante los clamorosos fallos de la puesta en escena (el principal, desde luego, tenía que ver con el absoluto desprecio mostrado por la calidad musical), los críticos buscaron equilibrar sus críticas destacando las innovaciones de Eisen, que se hacían patentes sobre todo en los aspectos visuales de las escenas bélicas: duelos bien llevados y figuras mitológicas en gran número y ánimo efectista había de sobra.

La mejor crítica—al menos la más certera y breve—fue el epigrama de Nikolái Glazkov que corrió enseguida de boca en boca por todo el mundillo teatral de Moscú:

> Ágil, ligera,
> rechinando tarima,
> empuja y empuja,
> la masa que él mima…

Es probable que no se pudiera decir nada más preciso y contundente sobre el espectáculo.

Las obras de reparación que comenzaron en el Bolshói interrumpieron las representaciones de la *Valquiria* tras la sexta sesión. Pero pronto tuvo lugar un suceso que bien podría considerarse como la culminación de la trayectoria artística de Serguéi Eisenstein, a saber: la concesión del Premio Stalin.

Lo mereció por la película *Alejandro Nevski*, que fue retirada deprisa de las pantallas, pero no olvidada ni por el público, ni por el principal espectador del país. Fue precisamente su generosa mano la que premió al director: Stalin aprobaba personalmente la lista de los condecorados.

La fotografía de Eisen con una sonrisa resplandeciente y la preciada insignia en el pecho apareció en todos los periódicos de gran tirada. Enfundado en un abrigo de piel que le llegaba a los talones y con un gorro erizado de pelo (la calefacción en el vestíbulo del Teatro del Arte se había estropeado y la ceremonia de entrega de los premios transcurrió bajo un frío espantoso), la

imagen oficiosa de Eisenstein era un poco extraña y tenía un aire señorial que recordaba a Shaliapin.

El sellito redondo con el sagrado perfil caucásico de Stalin y la rama de laurel no era la única presa que se había cobrado la exitosa película de Eisen: un poco antes, *Alejandro Nevski* había cosechado sendos Premios Lenin para el director y el camarógrafo. Con todo, en la competencia entre los dos perfiles, el barbado cedía claramente al bigotudo: los escasos dueños de ambas órdenes preferían llevar en el pecho el rostro de Stalin.

Moscú hervía de nuevo discutiendo el *Nevski*, aunque esta vez el debate transcurría con una amputación: el tema de los salvajes caballeros con sus jetas arias y sus cascos alemanes era eludido por razones políticas. A aquellas alturas, todos habían aprendido muy bien a eludir nombres, citas y hechos históricos cuando convenía.

La vida cultural bullía y la *inteliguentsia* apenas conseguía seguir el ritmo de tantas novedades. Piezas teatrales, novelas y guiones se escribían en abundancia y con velocidad estajanovista. Las películas y los espectáculos eran estrenados aun antes de lo inicialmente planificado. Los cuadros y las esculturas competían en productividad con los tractores y los automóviles que salían de las líneas de producción de las fábricas de Gorki, Yaroslavl y Járkov. Todo lo que producía el frente artístico tenía que ser visto y escuchado, y después meditado y discutido, como si se tratara de una prueba de eslalon: se eludían los apellidos caídos en el olvido, y las cuestiones espinosas, pero sin reducir el ritmo de la discusión. En definitiva, se trataba de un trabajo intenso capaz de ocupar todo el tiempo libre y consumir un montón de energía espiritual.

La mayoría de los conocidos de Eisen actuaban de esta manera y consumían tanta cultura que estaban a punto de reventar. Él, en cambio, prefería producirla o, en el peor de los casos, entregarse a sus ejercicios teóricos. De ahí que comenzara a escribir varios libros simultáneamente y publicara artículos incesantemente. Entre los últimos, el más notable fue uno que tituló «Nuestro tema es el patriotismo».

El tema dio mucho de sí, en efecto. Aparte de las órdenes, a Eisen lo colmaron con toda una serie de bendiciones contantes y sonantes. Entre otras gracias, lo nombraron doctor en arte (sin que presentara trabajo específico alguno para conseguirlo) y director artístico de los estudios cinematográficos

Mosfilm. El camarada—o, mejor dicho, el ilustre camarada—Eisenstein ahora gozaba de un despacho propio en la sede de Mosfilm.

Su amplio apartamento se ubicaba en un edificio propiedad de los estudios en Potylija. Estaba tan próximo a Mosfilm que con unos prismáticos Eisen habría podido leer los documentos que lo esperaban en su mesa de trabajo. No obstante, prefería trasladarse a la oficina en automóvil: se compró uno y contrató los servicios de un chofer para que lo llevara. Los fines de semana y los festivos, Eisen marchaba a la dacha en Krátovo junto a su madre: para ese viaje el automóvil resultaba imprescindible.

Maman había intentado hacerse con una de las habitaciones del apartamento de Moscú con el pretexto de llevar la intendencia, pero Eisen se lo impidió sin contemplaciones. Hizo lo mismo con las pretensiones de Telesheva de pasar las noches con él en el apartamento. Con el propósito de poner freno a las pretensiones de las dos mujeres, contrató a una tercera: una empleada que se instaló con él como interna.

La tía Pasha, que era el nombre de la mujer, limpiaba las ventanas y abrillantaba los suelos con la firmeza de un viejo soldado que no está agotado y ha perdido el miedo después de tantas batallas libradas. Cocía la sopa con los ojos clavados en la olla, como si fuera su mirada la que provocara el hervor del caldo. Entretanto, canturreaba cuplés extremadamente crueles (sobre cierta piedra gris muy pesada o sobre un diácono al que ahogaron con un estropajo) o llenos de tacos. A Eisen le encantaban las letras y, cada vez que captaba algo de interés, le pedía que lo cantara más alto. *Maman* y Telesheva le tenían un miedo cerval a la empleada doméstica, en la que veían a una suerte de fiera salvaje que corría por el apartamento. Esta última circunstancia dotaba a la criada de un valor incalculable para Eisen.

La cancerbera Pasha cuidaba la torre de marfil que Eisen había construido para sí mismo una vez más. Un escondite que se hallaba bastante alto—una cuarta planta—y era espacioso—contaba con cuatro habitaciones—. Eisen diseñó y construyó esa torre, desde el felpudo de la entrada hasta el último zócalo, como una expresión de su propio «yo»: un retrato pintado no con óleos, sino con objetos.

Quienes eran invitados a franquear las puertas del santuario se sentían perdidos entre tanta densidad y variedad de objetos, estilos, flores y, sobre

todo, de ideas inscritas en todo lo que había allí. Desde luego, el dueño de la casa se apresuraba a revelarlas a sus impresionados huéspedes.

De modo que entras por la puerta identificada con una solemne placa (plástico lacado; letras doradas sobre un fondo negro) en la que se lee «Profesor S. M. Eisenstein» y te ves en un vestíbulo que más bien parece una biblioteca: armaritos roperos se arraciman en las esquinas a punto de caer desplomados bajo el peso de los libros que ocupan todo el espacio disponible desde el suelo de tarima (roble decorado con motivos arbóreos) hasta el techo (estucado en estilo Imperio). Los libros son los principales inquilinos del apartamento. Se cuentan no por cientos, sino por miles. Los hay de pie, esparcidos, erizados de marcadores, cerrados y abiertos, agitando las hojas movidas por las corrientes de aire—«¡Cierren la puerta de la calle! ¡No se queden ahí! ¡Pasen!»—, cubriendo todas las paredes y las superficies horizontales: alféizares, mesas, aparadores.

Entonces pasas obedientemente al interior de la vivienda. Dependiendo de la hora del día, en el comedor te espera o un desayuno americano (la tía Pasha te sirve con el ceño fruncido las salchichas troceadas que llama con ostentoso desdén «la beconia»), o una comida o cena europeas (una *bouillabaisse* que Pasha bautizó como «la *ujá* diabólica», o un *bœuf bourguignon*, que, para Pasha, era «ternerita a la burguesa»). Eisen no enseñó a la empleada a cocinar los platos extranjeros por sí mismo, sino que se ayudó de libros de cocina que encargó especialmente para la ocasión. Ahora disfrutaba enormemente de la experiencia: cada vez que la cocinera colocaba en la mesa con estruendo la bandeja con la carne humeando en medio de la salsa de tomate y mascullaba: «¡Tu puta carne, Eisen!», nadie podía evitar una sonrisa. «¡Bendito eclecticismo!», se reía lleno de gozo el anfitrión: «¡Admirad esta inefable mezcla de geografías, géneros y épocas!».

La vajilla era toda de porcelana color azul cobalto. Las copas Römer, que se utilizaban para beber agua o cosas más fuertes, eran de vidrio color verde esmeralda. El frutero era de loza roja y naranja. La paleta de colores de la vajilla parecía sacada de un lienzo de Matisse y permitía al anfitrión embarcarse enseguida en una conferencia sobre el cine en color, que nunca era tan corta como para que no diera tiempo a los comensales a comérselo todo, pero tampoco los cansaba.

Después, te hacen pasar al despacho. Aquí todo es también ecléctico. El mobiliario, aunque muy diverso, consigue integrarse en un mismo cuadro: hay Bauhaus alemán, clasicismo ruso, constructivismo soviético y barroco. Éste es el espacio idóneo para la siguiente conferencia del anfitrión, esta vez acerca del montaje como medio fundamental de la creación artística y, en términos más generales, de la vida entera. Aquí hay una antigua escultura africana que convive con láminas francesas y piezas de paja mexicanas, y el finísimo sillón de brocado que se destina a los visitantes («¡Acomódese en él, querido huésped de mi enfermo corazón!») se da la mano con el bambú japonés.

En las paredes hay libros, libros y más libros. («Tengo libros de todas las materias, menos de cine, que de esa mierda me lo sé todo ya»). Las estanterías están pintadas de un color amarillento. («¡No sabes lo que sufrí buscando el color del marfil! ¡Al final tuve que mezclar el blanco con el ocre, así que puedo sostener que mis muebles no son de un color *mediocre*!»). Un estante separado contiene los libros dedicados al propio Eisen en todas las lenguas posibles. («No paran de escribir, escribir y escribir sobre mí… ¿Se cansarán alguna vez?»). Desde allí mira al visitante un retrato de Meyerhold. («Tengo retratos del viejo en todas las habitaciones, aunque son distintos, para todos los gustos. Quise colgar uno en la habitación de la tía Pasha, pero se negó en redondo a tener a "ese diablo", del que dijo que le revuelve las tripas. ¡He ahí la fuerza del carisma del Maestro! ¡Quema con fuego desde una fotografía!»).

Al lado del Maestro hay una botella enorme. Dentro, nada algo que tiene el tamaño de un calabacín. ¿Una muñeca, acaso? Es un feto guardado en formol. Tiene recogidos los bracitos y las piernecitas. Los dedos los tiene cerrados en un puño. Incluso se distinguen las pestañas en su carita arrugada. Estaba ya formada la criatura, pero a los seis o siete meses todavía no estaba lista para nacer. («Éste es mi hijo»). Lo ves ahí, confundido y compasivo, pero éste no parece dispuesto a saborear la tristeza. («Se llamaba P. B. Ahora por lo menos sé que nunca se separará de mí y que nadie le hará daño: así salió y así permanecerá para siempre»).

Una gran lámpara ilumina el espacio: a primera vista, parece un globo terráqueo, pero si uno se fija se ve que es apenas un globo de color azul sujeto al techo e iluminado por varias bombillas. («Bonito planetita, ¿no es cierto? No se distinguen los continentes, pero si uno se fija bien, acaban apareciendo.

¿Sabe dónde estamos nosotros? ¿Ve esa mosca que se ha posado un poco por encima del ecuador? Eso somos nosotros»).

En la habitación contigua hay mucho color azul. Es la biblioteca. («El azul dispone a la reflexión. Por eso hay que poner mucho azul si uno quiere que los sesos trabajen mejor»). Aquí en las paredes todo son libros y más libros: tratados de filosofía junto a recopilaciones de caricaturas, manuales de psicología recostados en prontuarios para payasos principiantes, libros de lógica sosteniendo biografías, libros de pintura en los que se apoyan monografías sobre estética. («¡Convendrá conmigo en que el contexto en el que se guarda es a veces tan importante como la propia obra! Ponga a Freud, por ejemplo, junto a una recopilación de actas de las reuniones de la comisión artística de Mosfilm. ¿Qué le parece? Una magnífica vecindad, ¿no es cierto? ¿Acaso no da que pensar?»).

Sobre algunos lomos hay retratos: Degas, Sócrates, Balzac, Einstein, Joyce y una docena más de «amigos y contertulios». El rostro más grande es el de Pushkin. Es una máscara mortuoria de yeso que transmite una trágica tristeza. («Yo trataré de dejar a mi muerte una gran risa, así que intentaré morir en medio de una carcajada. Aunque me temo que el escultor no logrará captarla y acabará dejándome con un rictus espantoso»).

Pero los rostros más interesantes esperan en la alcoba. Resulta incómodo asomarse allí, pero Eisen te lleva de la manga. («¡Mírelo, mírelo todo, si ya está aquí! ¡Los lugares íntimos son siempre lo mejor que un hombre puede mostrar! ¡Si no lo sabré yo!»). Hay máscaras mirando desde todas las paredes: africanas, mexicanas, polinesias. («Algunos de mis colegas sostienen que las máscaras son mi esencia. Esos burros no entienden lo que éstas significan, desconocen que se usan precisamente para ocultar la esencia, y por eso no pueden ser el núcleo de nada: ¡se llamarían de otra forma si lo fueran!»).

De nuevo, por todas partes hay libros, libros, libros y más libros. Nada de ciencias exactas: libros sobre mitos, interpretación de los sueños, manuales sobre el pensamiento primitivo y la historia de «los más grandes anormales». Libros sobre todo lo que busca asomarse al inconsciente y desvelar los misterios del alma humana. Hasta la alfombra junto a la cama lleva bordados animales fabulosos.

Dispuestas en forma de abanico hay un buen montón de tarjetas postales sobre la alfombra. Todas son de un inequívoco origen extranjero. Muestran a jóvenes mujeres vestidas de santas con nimbos dibujados sobre la cabeza y a

muchachas que, ejem, van escasamente cubiertas de ropa… («Fijaos bien en sus rostros: son las mismas modelos que aparecen en papeles sublimes y en otros bastante penosos… Es posible que tuvieran que representar ambos roles en una misma sesión de fotografía y con el mismo fotógrafo. ¿No es el colmo de la vitalidad de una actriz?»).

Dioses, diosecillos e idolillos de distintas culturas e igualmente distintos materiales se encaraman en la cabecera de la cama y todos los espacios vacíos en los libreros. Se aprietan unos contra otros, hombro con hombro, como camaradas en una manifestación. Un enorme candelabro de siete brazos sirve de sostén para las corbatas: el gusto del dueño por los colores vivos hace que la construcción recuerde un árbol convertido en altar pagano. Unos querubines tallados sostienen en sus tiernas manitas los tirantes de Eisen. («Esto es todo lo que necesitáis saber sobre lo que creo de la religión»).

Tras la conclusión de la última lección, que lo mismo pudo haber sido acerca de la conciencia mística que sobre la combinación de «lo alto» y «lo bajo» en las obras de arte, sales por fin de la morada de Eisen saturado de estímulos y con la certeza de que las dos últimas horas pasadas allí estarán entre las más interesantes que conocerás en toda tu vida. Bajas las escaleras y sales al portal. Te rodea la grisura desolada de los arrabales de Moscú. A lo lejos, se alzan los bloques de ladrillos de Mosfilm, todos idénticos. La gente—toda igual, gente soviética—avanza deprisa por las calles sin sospechar que, sobre sus cabezas, en la última planta de un edificio estándar, se alza una torre de marfil que clava sus almenas como dientes en las nubes y roza el cosmos, con las ventanas abiertas a la luz de las estrellas y los cometas que pasan junto al planeta, con banderolas festivas que llaman a todo aquel que sea capaz de apartarse siquiera un poco de la gravedad de la Tierra.

Al observar su reflejo—cosa que rara vez hacía: no le gustaba mirarse en el espejo y no tenía ninguno en casa—, Eisen se sorprendió al ver a un hombre bien cuidado, alimentado y vestido con gusto, que lo miraba con mucho aplomo. No parecía él, sino otra persona, alguien salido de una película sobre algún modélico funcionario soviético. Pero, al parecer, sí que era él: Serguéi Eisenstein, ciento cincuenta y dos centímetros de estatura, ochenta y cuatro kilos de peso, cuarenta y tres años de edad. Por añadidura, padre de siete hijos: dos películas muertas y cinco que todavía estaban vivas.

El estómago había dejado de torturarlo, como los nervios: los ataques de histeria eran ahora raros e insignificantes. Ni siquiera se los podía calificar de ataques: eran meras fluctuaciones de su humor, que podía permitirse perfectamente en público. La única queja que tenían de él los médicos era el exceso de peso. Nada les decía de sus dolores en el corazón.

El pecho ya no le dolía con pinchazos de aguja: ahora sentía una opresión fuerte y prolongada. En ocasiones, el dolor era tan intenso que lo hacía sudar. No le dolía en cualquier momento, sino sólo cuando trabajaba con algún proyecto nuevo. En los últimos guiones había visto muchas tramas que no habían conseguido llegar a plasmarse en celuloide. Pasaban por su mesa de trabajo, por sus manos y su cabeza, sin rozar siquiera su alma. Si encontraban algún eco en su corazón, era por medio del dolor físico: por lo visto, su miocardio se rebelaba contra la cinematografía.

Se trataba su dolencia a solas, a escondidas de las mujeres que lo rodeaban. Lo hacía con el álbum. Los recortes que hablaban de él hacía tiempo que habían perdido el poder que antes tuvieron, pero en la última página todavía quedaba un remedio efectivo (¿también éste sería el último?): un folio escrito con letra muy menuda. Era una carta de Zinaída Reich, la mujer de Meyerhold.

Con esa carta había ocurrido algo extraño, casi místico. Tan pronto arrestaron a Meyerhold—después del cierre de su teatro todos, menos él, esperaban aterrorizados un arresto inminente—, sus allegados se movilizaron para poner su archivo a buen recaudo. ¿Dónde lo podrían esconder? Eran tantas las cartas, los diarios, las memorias, las fotografías y los libretos originales que no cabían en ninguna caja o baúl. En todo caso, acabarían encontrándolo todo, porque aquella montaña de papeles no cabía en una maceta, ni detrás de la jamba de una puerta. Se rompían la cabeza preguntándose quién lo podría esconder. Y decidieron pedírselo a Eisen: no al hombre laureado con todos los premios habidos y por haber, no al director artístico de Mosfilm, no al profesor del Instituto de Cine, ni al célebre director, sino al antiguo alumno de Meyerhold.

Eisen aceptó enseguida. Primero, se presentó él mismo llevando una gran maleta de lona en la que guardó los objetos y documentos más valiosos. Una vez llena hasta los topes, apenas conseguía levantarla, pero no permitió que sacaran un solo papel de ella y la arrastró como pudo. Aquella primera vez había acudido sin el chofer (no hacía falta llevar ojos y oídos de más para una

operación de ese tipo), de modo que se vio obligado a acarrear él solo la pesada carga a través de todo Moscú hasta su apartamento de Potylija. Cuando iba temblando en el tranvía, con la preciosa carga apretada entre sus rodillas, pensó que así habría ido aquella noche a su casa la valiente Fírochka Tobak con los recortes de *El prado de Bezhin* escondidos en el escote. Toda aquella mercancía llevada «de contrabando» a su casa, Eisen la guardó debajo de su cama, empujándola hasta la cabecera: ahora dormía con la cabeza descansando encima del legado de su Maestro.

El grueso del archivo lo llevaron a Krátovo. Una noche un camión con el letrero de MUEBLES se detuvo frente a la dacha de Eisen y unos peones vestidos con monos descargaron media docena de cajas de madera bien cerradas. En cada una de ellas iba escrito con grandes letras un mismo aviso: ¡FRÁGIL! Eisen recibió el envío personalmente y ordenó que lo subieran a la segunda planta. (Previsoramente, había enviado a *Maman* a la clínica del Kremlin para que le revisaran viejos achaques, un trámite que llevaría un par de días).

Cuando los mozos se marcharon, Eisen corrió todas las cortinas de la casa y vació las cajas de los montones de papeles, carpetas, álbumes, mazos de cartas y fotografías que contenían y cubrieron todo el suelo. Las cajas de madera las rompió como pudo y llevó los añicos a la leñera. Decidió que todo ese material nuevo, que era muy abundante, lo archivaría disgregado, mezclándolo en las estanterías con sus propios libros, repartiéndolo en los baúles en los que guardaba sus dibujos, embutiéndolo encima o debajo de los armarios. En la dacha, Eisen ocupaba toda la segunda planta y *Maman*, que moraba en la primera, tenía prohibido subir a los aposentos de su hijo. Por lo tanto, no había que preocuparse de que descubriera el incremento de papeles y objetos.

Eisen trabajó un día y medio sin descanso. No tenía deseos de dormir o comer. Podría haberlo hecho en menos tiempo, pero cada papel con la letra manuscrita del Viejo que tomaba y cada fotografía le conmovían tanto que se veía obligado a detenerse y salir para que el viento enfriara su frente y sus mejillas ardientes. Por la noche, cuando continuó la selección, alumbrado por una lámpara de queroseno, se tomó una aspirina, pues le pareció que tenía fiebre.

Al amanecer del tercer día, todo estuvo listo. Ahora las notas de Meyer reposaban sobre sus propias notas; los libretos de uno calzaban los libretos del

otro, y los numerosos retratos del Maestro compartían espacio con los del Alumno. Había algo profundamente íntimo en esa cohabitación, mucho más íntimo que dormir sobre una almohada de documentos de archivo.

Eisen ya se disponía a marchar de vuelta al piso de Potylija y dejarse caer por fin en la cama, pero *Maman* volvió de la ciudad con un rumor muy fresco que le quitó el sueño de golpe: Zinaída Reich, la mujer de Meyerhold, acababa de ser asesinada en su propio apartamento. A la bella mujer de labios esculpidos y siempre, fuera de día o de noche, pintados con carmín, de ojos persas enmarcados en tinta negra; a la actriz de brazos flexibles como los de una bailarina y voz ronca como la de una cantante de cabaret; a la mujer que era el *alter ego* femenino del Maestro, y a veces su conciencia, y en ocasiones también su sombra, unos desconocidos le habían asestado diecisiete puñaladas. Murió allí mismo, mucho antes de que los vecinos descubrieran su cadáver. Toda la bohemia de Moscú lo sabía ya y hablaba de eso.

Acabó partiendo igualmente a Potylija y metiéndose en la cama, pero no consiguió conciliar el sueño. No pensaba en la muerta, sino en el Maestro. ¿Dónde estaría ahora? ¿En una celda de Moscú? ¿En un vagón de ganado que se alejaba de Moscú con él tumbado en el suelo junto a otros presos? ¿Estaría en algún gulag siberiano picando piedra helada? No, del lugar donde había ido a parar no regresaba nadie. Aunque, ¡aunque ¿quién sabe?! ¿Y si de repente aparecía? Si sobrevivía al martirio del arresto, ¿sobreviviría el pobre mártir al asesinato de su amada mujer?

En el piso reinaba el silencio—la tía Pasha había marchado al mercado Danilovski en busca de gallinas vivas—y, en esa quietud que le golpeaba los tímpanos, Eisen oyó unos pasos: alguien estaba subiendo las escaleras una planta tras otra, otra más, ya había rebasado la tercera y enseguida llegaría a la cuarta. Se detuvo frente a su puerta. Eisen comprendió enseguida que venían a por él. Lo que no sabía era si se lo llevarían o lo matarían allí mismo. Pero eso ya carecía de importancia: la vida había acabado.

Algo sonó al otro lado de la puerta. Se oyó un clic. Después le llegó un roce suave, ya dentro del apartamento. «Eso es que forzaron la cerradura y entraron», se dijo Eisen. Sería bueno salir de debajo de la manta y ponerse un batín para recibir a los invitados en ropa de casa, pero los miembros le pesaban tanto que no podía mover ni un dedo. Si lo mataban sin más, encontrarían el cadáver en calzoncillos. Sería una vergüenza.

De pronto los pasos sonaron alejándose y bajando las escaleras. De la cuarta planta a la tercera, y más abajo después, más abajo y más lejos. Acabaron disolviéndose en el silencio. El misterioso visitante se había marchado, sin acabar de entrar. ¿Quién pudo ser? ¿Un espía? ¿Un informante? ¿Qué sonidos fueron esos que se oyeron en el interior del apartamento?

Eisen se levantó lentamente y avanzó con pies de plomo hasta el vestíbulo. Encendió la luz y, en la penumbra del pasillo, vio un rectángulo de papel. No lo había visitado un espía, sino el cartero, que había arrojado la carta por la ranura correspondiente de la puerta. Y eso había sido todo.

Tras secarse el sudor de la calva, Eisen se inclinó con el cuidado propio de los ancianos y cogió la carta. En el sobre, con tinta roja que en un primer momento Eisen tomó por sangre, destacaba la dirección del remitente: los Reich-Meyerhold.

Miró el matasellos. Por alguna razón, la carta, enviada antes del arresto de Meyerhold y el asesinato de su mujer, se había retrasado en el correo y llegaba ahora. Incapaz de abrirla con cuidado por la emoción, Eisen rasgó el sobre culpándose de su torpeza, y comenzó a leer de pie en el propio pasillo.

La carta comenzaba con preguntas triviales y los saludos de rigor antes de ir al grano: Reich le comentaba sus impresiones de la película *Alejandro Nevski*. Eisen sabía que Reich no le hubiera escrito sin el consentimiento de su marido, de modo que esa carta era, más bien, de los dos, aunque la hubiera escrito ella.

La reseña era demasiado entusiasta incluso para la exaltada Reich:

> La manera en la que la fantasía poética es resuelta en forma tan matemática me produjo un placer casi físico. Sentimiento, sentimiento y después pasión, y todo ello montado sobre el cálculo arquitectónico en el que se desenvuelve la acción… ¡Un procedimiento exquisito, amigo mío!

Reich supo ver muchas cosas en la película y de muchas admirarse: del montaje, de la claridad de las ideas y significados, de la unidad entre lo musical y lo visual. La influencia de México y los motivos católicos le pareció soberbia. ¡Uno! La imagen del príncipe pescador, magnífica. ¡Dos! La resonancia de los hechos del presente, increíble. ¡Tres! Su entusiasmo era tan ardiente que la pluma no alcanzaba a registrarlo todo y algunas palabras quedaban inconclusas y otras eran garabateadas hoja arriba, sin comas, aunque con montones de signos de admiración.

La manera en la que arrastras al espectador a amar a los hombres, a los personajes metidos en la contienda; la forma en la que abordas la ternura y el amor…, dado que, al final y desde un punto de vista filosófico, la guerra debe acabar en una afirmación de la vida…, ¡es ab-so-lu-ta-men-te ge-nial! Lloré de emoción: ¡has estado brillante, Seriozha!

Eisen también lloró allí de pie en el pasillo, descalzo y en calzoncillos. No lloró con lágrimas histéricas, de esas que alivian el alma, sino con amargas lágrimas de adulto, de las que secan el alma y hacen que duela aún más. Leyó la carta un centenar de veces, incapaz de apartar la vista de ella, volviendo una y otra vez el papel ya arrugado para leerlo por el anverso y el reverso, y dándole la vuelta otra vez, leyendo sin parar aquella carta venida de otro mundo, como si quisiera encontrar en la siguiente lectura un sentido que se le hubiera escapado antes.

Un néctar divino para el espectador…, el alma se llena de agradecimiento al autor… ¡Te beso en los labios, Seriozha, con todo el jugo y la dulzura del mundo! ¡En nombre de todos los humanistas conscientes, y el pueblo es humanista siempre, te doy las gracias y me inclino ante ti hasta tocar el suelo…!

Eisen pegó la carta a la contracubierta del álbum y la leía una y otra vez con una idea fija y una esperanza en la mente, a saber: que Meyerhold regresara *de allá*. Para eso era un genio. ¡Que lo intentara!

A Meyerhold lo fusilaron en febrero de 1940.

Por alguna razón, se retrasaron un poco con su arresto. No llegaron de noche, como era costumbre, sino a primera hora de la mañana, cuando los vecinos del edificio del Sóviet de Leningrado en el malecón del río Karpovka ya habían salido, con perros o en solitario, a dar un paseo matinal. A uno de esos paseantes mañaneros lo obligaron a servir de testigo. Incapaz de articular palabra, aquejado de una súbita parálisis del habla, el hombre observó cómo se llevaban a aquel genio, que fue actor y director del teatro imperial, primero, y, después, de los teatros comunistas, al autor del *Octubre teatral*, un ferviente cantor de la Revolución y fundador de tantas cosas en el teatro que costaría mucho tiempo enumerarlas. Al arrestado se lo llevaron con las manos a la espalda, mientras que el testigo se quedó allí, atacado por una neurosis que le

duró dos meses y una tartamudez que ya no lo abandonó hasta su muerte. Ese pobre infeliz respondía por Dmitri Shostakóvich.

Al mejor intérprete del zar Basilio IV en la historia de las tablas rusas lo condujeron, primero, a la cárcel de la calle Litéinaia; después, lo trasladaron por etapas a la Lubianka, en Moscú. Dos meses más tarde ya había firmado tantos papeles y reconocido crímenes tan graves que habrían alcanzado para todo el elenco del Teatro del Arte y, por añadidura, para los del Teatro de Cámara. El mejor Iván el Terrible de las tablas rusas resultó ser un banal espía alemán y japonés. ¡Menuda vulgaridad! En su corazón albergaba «tentaciones traidoras» y acariciaba en secreto el sueño de «derrocar el poder soviético». Además, se dedicaba a reclutar «terroristas, que debían dedicarse a la eliminación física de los líderes del partido y el gobierno». Muchos creadores del sector cultural compartían sus ideas, incluido Eisenstein. Razones para que se lo sometiera al oprobio más masivo y se lo condenara a la pena capital había más que suficientes. Lo primero se ejecutó en público; lo segundo, en secreto, como suele ser.

Sólo medio siglo más tarde, cuando los acosadores del Maestro, los soplones y los delatores, los instructores y los carceleros, los que firmaron las listas de los fusilados y los verdugos…, cuando toda esa diabólica legión se había podrido bajo la tierra, se supo que Meyerhold dedicó las últimas semanas de su vida a retractarse de sus confesiones. Para ello escribió una carta a Mólotov, a la sazón, el jefe del Gobierno, utilizando todo el papel que le daban a los detenidos:

Aquí me han golpeado. A mí, que soy un viejo de sesenta y seis años. Me echaban al suelo boca abajo y con una porra de goma me golpeaban en las plantas de los pies y la espalda; cuando me sentaban en la silla, me golpeaban por las piernas con esa misma porra (con fuerza, desde lo alto) y en los muslos, desde las rodillas y hacia arriba. En los días siguientes, cuando esas zonas de las piernas estaban llenas de hematomas, golpeaban esos cardenales rojos, azules y amarillos otra vez con la porra de goma provocándome un dolor tan agudo que parecía que me estuvieran arrojando agua hirviendo en esos lugares ya doloridos y tan sensibles (y gritaba y lloraba de dolor). Me pegaban en la espalda con esa porra y me golpeaban la cara con mucha fuerza… Tumbado boca abajo en el suelo descubrí en mí la capacidad de chillar y retorcerme como un perro al que azota su amo… Por eso me autoinculpé creyendo que así me llevarían antes al cadalso…

[…] el hambre (no podía comer nada), el insomnio (durante tres meses no pude dormir) y los ataques cardiacos nocturnos y las crisis de histeria (he derramado ríos de lágrimas, he

temblado como se tiembla cuando se tiene mucha fiebre) hicieron que me fuera hundiendo, desmoronando: he envejecido diez años de golpe… El instructor nunca dejaba de amenazarme. Me decía: «Si no firmas tu declaración…, te vamos a seguir pegando, pero te dejaremos sana la cabeza y la mano derecha, y el resto lo vamos a convertir en una masa amorfa y sanguinolenta, te haremos pedazos…». Y por eso firmé todo lo que quisieron que firmara… Pero ahora me retracto de mis declaraciones, porque me las arrancaron a la fuerza…

Medio siglo después se sabrían muchas cosas. El número de la celda donde lo tenían en la Butyrka y acabó sus días: la 305 en la torre Pugachov. También se conocerá el número del expediente: el 537. Y se publicará la última fotografía que le tomaron, ya preso: el Maestro envejecido hasta ser irreconocible tiene media cara hundida. El papel fotográfico está dañado, pero, a primera vista, parece que lo estén la nariz y la mejilla.

También se conocerán los nombres de los que figuraron en la lista de fusilados junto con él: veintitrés personas con sus nombres, patronímicos y fechas de nacimiento. Meyerhold es el de mayor edad. Y también se conocería el nombre del hombre que firmó esa lista.

Se sabría que al genio lo mataron en los predios de la Butyrka: las celdas especiales destinadas a los fusilamientos eran perfectamente adecuadas y contaban con zanjas en el suelo para evacuar la sangre. Se supo que sus restos fueron a parar al crematorio del monasterio Donskói, cuyo horno, de acuerdo con lo publicado en la revista *Sotsiálnaia Ekonomika* ('Economía social'), producía «una ceniza de alta calidad». Y que dicha ceniza era arrojada a una fosa común donde se pudrían los restos que nadie reclamaba.

Las cenizas de Karl Kazimir Theodor Meyerhold (tal era el nombre con el que lo inscribieron al nacer), compañero de Fokine y Golovin, de Stanislavski y de Komissarzhévskaia, de Deineka y Ródchenko, el director que llevó a los escenarios obras de Lérmontov e Ibsen, de Blok y Dumas, de Erdman y Maeterlinck, el que ostentaba el título de Artista del Pueblo en la República soviética y de su insigne Guardia Roja…, esas cenizas que nadie reclamó fueron a parar a la misma zanja—era una para todos—donde ya reposaban las cenizas de Isaak Bábel. Y de ese modo se encontraron allí.

Sus cenizas quedaron unidas para siempre, como también las de todos los que reposan allí. Guerreros y poetas, hombres de talento y farsantes, héroes y hombres que no lo fueron tanto, todos los que hicieron la Revolución y cantaron sus victorias, los que rezaron por ella y fueron sus profetas…, todos se

encontraron allí, en esa postrera dirección común, y juntos permanecieron para la eternidad. El etéreo Pierrot, con «vestidos de blanca ternura» sobre sus larguísimas piernas y una flauta en los labios, se fundirá con el mariscal sin miedo ni piedad que arrojó bombas químicas sobre los campesinos. Y el comandante Adonis, con chaqueta y estrellas rojas en los galones, que no conoció derrotas ni en los combates ni en el amor, se fundió con un escritorcito judío, calvo y arrugado como una seta y absolutamente genial. En el fango del monasterio todos se fundieron con todos y era imposible distinguirlos, separarlos, deslindarlos.

De esa fusión de cenizas también se sabrá medio siglo después. Y serán publicadas las actas de los interrogatorios a Meyer, junto a las últimas cartas que escribió. También los verdugos serán maldecidos por nombre y apellido.

Todo se sabrá. O casi todo.

Lo que permanece medio siglo en la sombra saldrá a la luz pasado un siglo. Y lo que siga escondido después de cien años se sabrá dentro de doscientos, cuando se descorra el velo que lo cubre. Porque la verdad sólo sabe vivir desnuda.

EL ARREPENTIMIENTO

Sea profeta o sea el mal
no lo dejarán
asomarse al umbral.

DZIGA VÉRTOV, 1947

Nada le apetecía más en la vida que filmar una película sobre el amor. No sobre la pasión juvenil, esa que estalla como una bengala y arde pronto. Tampoco sobre la pasión que enciende los corazones maduros y quiebra destinos. Lo que ansiaba era hacer un filme sobre el amor capaz de fundar, el amor que se convierte en hilo conductor de una vida, desde la adolescencia hasta el último suspiro. Sobre el amor que es un lienzo en el que bordar un destino. Del amor como una fuente de la que brotan otros amores, otros afectos, otras simpatías.

Pushkin y Yekaterina Karamzina, por ejemplo: un poeta y una excelsa dama. Él es un alumno del liceo. Ella le dobla la edad, es una mujer casada, madre de varios hijos. En él se enciende un sentimiento que no se sabe si es el de un hombre ya o todavía el de un hijo; tal vez fuera el júbilo del poeta ante la belleza y la bondad del mundo. O, lo que es más probable, fuera todo eso al mismo tiempo. El joven Pushkin sufre y escribe versos, versos y más versos.

Estoy triste y me siento ligero;
luminosa es mi tristeza;
una tristeza que está llena de ti,
de ti, y sólo de ti…

Ese amor oculto el poeta lo lleva a lo largo de los años como una antorcha. Y ese amor le da fuerzas, alimenta su inspiración y se refleja en otros cientos de mujeres: el poeta es un donjuán que arde por algunas de ellas, con algunas llega a contraer matrimonio, pero siempre amará sólo a una, a una inaccesible.

Nada turba ni atormenta mi tedio,
y mi corazón arde y ama de nuevo,
porque sin amar, vivir no puede.

Antes de morir—por supuesto, en un duelo y, por supuesto, por una mujer—, desea ver de nuevo a su único amor. Y muere sin atreverse a pronunciar su nombre, pero repitiéndolo para sí, como una oración… ¡Es tan hermoso eso!

Y tan incomprensible también. Eisen nunca amó a una mujer: ni a su madre ni a ninguna otra. La fila de sus amantes—reales o supuestas—era tan larga como la cola que se formaba en el GUM cuando vendían zapatos de tacón extranjeros. Con algunas, como Irina Meyerhold, la relación se prolongó durante años, desde la mocedad hasta la madurez, en paralelo con los matrimonios de ella con otros hombres y el nacimiento de sus hijos. Con otras, como Marie Seton, las emociones se expresaron en cartas, escritas también a lo largo de los años, y sólo muy de cuando en cuando se concretaron en citas. Con una de ellas, Pera, la relación alcanzó las puertas del Registro Civil, donde se formalizó en un documento. Pero a ninguna de ellas Eisen le pudo decir siquiera una vez y con sinceridad: «Te amo». Vio brotar esas palabras de los labios de muchas mujeres, pero era incapaz de repetirlas. Amaba a sus películas. A una mujer, jamás.

Desafortunadamente, esa dimensión de la existencia le resultaba desconocida. ¿Tendría la culpa de ello *Maman*, incapaz de dar amor a su único hijo? ¿O toda la culpa era de él, un histérico intelectual que se escondía del mundo para entretenerse con su retorcido razonar?

Sí, Eisen habría querido conocer el amor a una mujer. Tal vez no un amor tan absoluto como el de Pushkin, o tan largo como el de Goethe, o tan prolífico como el de Petrarca, porque para nada de eso le quedaba tiempo ya con su vida prácticamente acabada. Conocer el amor, ni más ni menos. Porque sería triste sentirse marginado de esa experiencia.

¿Y si Pushkin lo enseñaba a amar? ¿Y si el trabajo sobre esa película acababa siendo un trabajo sobre sí mismo y, al concluirlo, Eisen descorchaba su propio ser como una botella de champaña para acceder a lo desconocido, a punto ya de bajar el telón del drama de su vida?

¿Y si le permitían rodar una película sobre «el sol de la poesía rusa»? ¡¿Y si de verdad lo hacían?! ¿Acaso contar la biografía de su principal héroe y mártir no era la mejor manera de narrar la grandeza de la cultura rusa?

¡Qué apasionante resultaría descubrir las leyes del amor combinando el proceso con una indagación en el papel del color en el cine! Los colores ya llevaban un tiempo salpicando las pantallas que antes sólo conocían el blanco y el negro. Los rodajes en color ya habían dejado de ser una rareza. Y, sin embargo, el uso del color no pasaba de ser una suerte de divertimento para la vista, y nada más. Una película sobre el amor y la poesía ofrecía grandes posibilidades para realizar descubrimientos artísticos; tratándose del amor y la poesía de Pushkin, las posibilidades eran inmensas.

> Bajo los cielos azules,
> como una alfombra suntuosa
> la nieve extendida reluce;
> desnudo el bosque ennegrece,
> sólo en la escarcha el abeto reverdece,
> y el arroyo refulge bajo el hielo.

¡Pushkin lo da ya todo hecho! El movimiento de la cámara, la escala del plano, los acentos visuales: todo estaba ya diseñado. Descifra las rimas, captura el ritmo y echa a andar la cámara: ¡acción! No captures la luz como una mera característica física de los objetos, sino como una dimensión artística. Narra con el color: con su intensidad, sus matices, el tiempo de exposición en el encuadre y sus combinaciones, su despliegue en el plano, la posición y la forma del objeto reflejado: ¡que todo eso te sirva para dar forma narrativa al sentido! Eleva la paleta de colores hasta la altura de la música y conviértela en una parte de la sinfonía auditiva y visual.

La cosa tenía su gracia: Eisen había acabado alcanzando «el lirismo del ruiseñor» que tanto había denostado en su juventud. O, mejor, no era al lirismo que había llegado, sino a la humanidad. Después del *Alejandro Nevski* escita, como él mismo lo llamó, y del fracaso de la *Valquiria*, ahora anhelaba desesperadamente hacer, en su propia expresión, una *human thing*, una cosilla fina y hermosa, tejida con la ternura y la tristeza, con estremecimiento y suaves rimas. Una cosilla hecha de cielos cubiertos de «frecuentes estrellas» y plateadas olas de nieve, de «copos de invierno» sobre las ramas de los robles, el rubor de las heladas y la anticipación de la primavera. De cartas que cosen los años como una costura punteada, y de esa prístina simpatía única que calienta mejor que la más ardiente pasión. De dignidad y honor, de entrega, de mimos

mutuos y de los juramentos más elevados. De recuerdos y de ese único beso posible, que es el que se da en el dorso de la mano, ya sea al encontrarse o al despedirse… ¡Ay, qué ganas de ponerse ya manos a la obra!

Otra fue la imagen en la que le propusieron pensar a Eisen. Concretamente, en la imagen del enemigo.

La película se requería con urgencia, y no había dudas de que el director sabría tenerla a tiempo. Se precisaba una biografía de Iván IV, a quien el pueblo llamaba «el Terrible», que sirviera al propósito de la rehabilitación histórica de tan importante figura. ¿A quién le iban a encargar ese renacimiento desde las tinieblas de los tiempos sino a aquel que ya sabía tutear a la Historia? ¿A quién sino a aquel que husmeaba en los vericuetos de la oportunidad política mejor que el más entrenado perro de caza? ¿A quién sino al que era capaz de construir obras tan perfectas que regocijaban lo mismo a los viejos que a los jóvenes, a los paletos de pueblo que a los profesores con cátedra en la universidad?

El encargo venía de lo más alto, de la misma mano benévola que acababa de encender de nuevo la estrella del director que se apagaba. Zhdánov fue el encargado de transmitirle la encomienda: «Inténtelo, camarada Eisenstein: el partido tiene confianza en usted». Eisenstein dio su conformidad. No aceptó de inmediato, no: se tomó un segundo y medio para pensárselo.

Al llegar a casa, volvió hacia la pared la máscara mortuoria de Pushkin, que llevaba meses ofreciendo a la habitación su imagen de blanquísimo yeso. Primero, se lo pensó un poco y la colocó en una balda más alta. Pensó un poco más y quiso guardarla en un armario para sacársela de la vista, pero el corazón no se lo permitió: le dio una punzada tan fuerte que a punto estuvo de caer del taburete al que se había encaramado y la máscara cayó al suelo y se hizo añicos. Eso ya no había quién lo pegara. «Así será más fácil trabajar», se consoló Eisen. Y se puso manos a la obra.

La figura de Iván IV podía ser abordada desde distintos ángulos. Si querías, podías ver en él a un polígamo, un sádico y un filicida. Es decir, una figura infernal salida de las páginas con los peores relatos del Medievo, aún sin suavizar por la pluma misericordiosa del poeta. Así lo vieron Antokolski, Repin y Vasnetsov, y también toda la cultura y la historiografía anteriores.

Podías verla también desde la admiración por la dureza de su crueldad, sin la que resulta inconcebible la construcción de un Estado enorme; encontrarías argumentos para que asesinara a sus mujeres y sus camaradas de lucha: argumentos de mucho peso; y respecto a la aniquilación de su propio pueblo, dirás que se trata de una mera acumulación de palabras en una frase que nada explica, sino que esconde una necesidad histórica.

También podías sentirte fascinado por su poder, por el fuego y la espada que arrasaron las estepas tártaras, el Volga con todos sus afluentes, la cordillera de los Urales y hasta el corazón mismo de Siberia, por cómo todos esos territorios acabaron integrados en Rusia. O podías horrorizarte ante la cantidad de sangre que tal integración costó. Podías embelesarte ante la voluntad que pasó a cuchillo a toda la nobleza boyarda y sometió al clero; o podías horrorizarte.

Eisen era muy consciente del ángulo que se le proponía adoptar. Y entendía que la óptica debía ajustarse con suma precisión. Eso no iba a ser un problema, desde luego: la expresividad estaba en el estilo autoral de Eisen, ése era su sello desde los tiempos del *Potemkin*.

La creación de enemigos nítidos también formaba parte del sello de Eisen. El principal espectador del país no entendía mucho de las leyes del arte, pero dominaba como un virtuoso las leyes de la política real: sabía que cuanto más negros fueran los enemigos que rodeaban al héroe, más blanco e inocente se vería éste. De ahí que concibiera la Enemistad, y no la Amistad, el Amor, la Compasión o la Creación, como el componente fundamental de la película, su clave estética, el cemento que la dotaba de unidad.

¡La de enemigos que tenía por aquel entonces la patria soviética! Las caricaturas que traían los periódicos los mostraban con harta claridad. Ocultando bajo bombines sus rizos pegajosos, reptaban por la Lubianka y la Soliánka los espías británicos; sus bigotes, empapados en té y whisky, se arrastraban por el suelo y sus barrigones, hinchados de cerveza, dejaban un rastro en el suelo adoquinado. Los alemanes se enroscaban en farolas y árboles como culebras; sus cortos pantalones de cuero crujían, sus mandíbulas de *bulldog* chasqueaban y chorreaban babas. Los espías rumanos, morenos como el barro, se juntaban como murciélagos en los techos de la Ostozhenka, mientras que los polacos, como polillas rubias, llenaban los tejados de la Nikólskaia. Más raros eran los agentes griegos y finlandeses, japoneses y búlgaros, letones y estonios. Y muy de vez en cuando se veía también a

sabandijas iraníes, francesas e italianas. El mundo entero se había conjurado contra el joven país, lo había rodeado como lobos a una mansa fiera. Sólo los traidores—es decir, los que hacían daño desde dentro—superaban en maldad a los enemigos enviados de fuera. Éstos, indistinguibles de la población general a simple vista, perpetraban acciones monstruosas: envenenaban el grano y el ganado, hacían saltar por los aires puentes y fábricas, robaban planos; por la noche, echaban arena en los motores de los tractores y veneno en las cañerías; rondaban los muros del Kremlin soñando con la muerte del amado líder.

¡Y cuántos enemigos se había ganado el propio Eisen a lo largo de su vida! O mejor, ¡cuánta gente había con la que deseaba ajustar cuentas! Ya lo había hecho en más de una ocasión y en todas sus películas, pero sabido es que la venganza nunca es bastante. El método era bien conocido: a los enemigos políticos que había que representar en la película por necesidades ideológicas les dabas una apariencia—ya fuera externa o por el carácter—que recordara a las personas concretas que eran responsables de los agravios. Así se los vería de manera vívida y convincente: se los percibiría como todo un hallazgo y no como a simples enemigos del montón. A cuántas viejas y madres horrendas no había filmado Eisen; a cuántos padres no había matado: todos con las cejas y las barbas bien pobladas, rezagos del viejo mundo. Y en la reserva le quedaba el traidor Aleksándrov, un gigante de melena frondosa y ojos transparentes y mendaces: a ése siempre se lo podía elegir para representar al mayor de los Judas… ¡Sí que sabían muy bien allá arriba a quién encargarle una historia sobre la enemistad! Desde luego, combustible para filmar una película de esa índole no le faltaba al director elegido.

Eisen pisó a fondo: concedió decenas de entrevistas, pronunció conferencias, escribió artículos y predicó desde la cátedra acerca de su nueva película en la que, junto «al líder recto, de principios, decidido e inconmovible», al «poeta del pensamiento político del siglo XVI» Iván el Terrible, serán mostrados sus enemigos «con todo relieve», «personajes de carne y hueso con sus pasiones y sus sentimientos». La película, según sostuvo, sería rodada con urgencia para estar lista con motivo de la celebración del vigésimo quinto aniversario de la instauración del poder soviético. Ya devora el material en busca de semillas que le sirvan para cultivar «a ese gigante del glorioso pasado» apartando todo lo superfluo (la tiranía, las perversiones, las matanzas, el terror). Escribe a Zhdánov para precisar escrupulosamente los detalles del encargo: qué acciones concretas del zar deben quedar reflejadas en la película, qué alianzas políticas

con otros países conviene subrayar, qué más de esto, qué más de aquello, qué se debe añadir…

Por las noches, de vuelta en el apartamento en Moscú o la dacha para echar una cabezada, aguarda la respuesta con temor: no la respuesta de Zhdánov, siempre tan ocupado, sino de aquel que dialoga ahora con él cada madrugada, que es su propio corazón.

Un trozo de músculo del tamaño del puño y que pesa lo que una manzana. Una porción de materia orgánica por la que corre un poco de electricidad. Es él quien define ahora las ideas del más célebre de los directores de cine soviéticos. El corazón llevaba tiempo dando guerra: punzaba, dolía, se petrificaba, como si lo sujetaran unas tenazas. Y ahora, desde que comenzó a trabajar en *Iván el Terrible*, ya no es que se queje: ¡se ha amotinado! Ante cualquier contratiempo, comienza a dar botes como si fuera a salir por la garganta, y patea las costillas, exigiendo algo. Y Eisen, ay, no sabe lo que pide.

De día, Eisen esboza al zar héroe, un solecito sobre el Sol, pero de noche el corazón se inquieta y pega tales golpes que Eisen agarra el lápiz y dibuja al zar jorobado, de ojos saltones, un cuervo fiero que cabalga un caballo negro campo a través o en medio de un bosque poblado de horcas…, y así hasta que se sosiegan sus vísceras.

De día se imagina la escena de la coronación, toda ella un fulgor púrpura cruzado por el brillo de las monedas de oro que caen—¡es de una hermosura colosal!—, pero de noche el corazón le golpea las costillas con tal fuerza que Eisen siente que se va a desmayar. Y entonces la emprende febrilmente con un dibujo distinto en el que el ungido observa a los boyardos colgados de las horcas y pide a gritos: «¡Más! ¡Más!», y entonces se le alivia el pecho y para de retumbar el tambor en su interior.

De día compone frases llenas de emoción acerca del «poder fuerte que consigue doblegar a quienes se oponen a la unidad rusa» y, por las noches, le protesta el miocardio y Eisen garabatea un monólogo nuevo y doliente, persiguiendo la idea con una pluma que no alcanza la velocidad de la mente: «Sálvame, oh, Dios mío, que las aguas me anegan el alma. Me veo hundido en una gran tina y no hago pie. Exhausto ya de tanto sollozar, se me ha secado la garganta, se me han agotado los ojos…».

Es lo mismo que vive Eisen: está exhausto, desfallece. Mientras brillaba el sol, su cerebro trabajaba a pleno rendimiento, escribiendo el libreto con las

palabras justas y las imágenes idóneas. A la luz de la luna, su revoltoso corazón tachaba el trabajo ya hecho y emprendía el suyo, rebelde. El corazón y el cerebro estaban librando una guerra muy seria en el cuerpo de Eisen y él no sabía qué hacer.

Razonando desde el punto de vista de la medicina, aquello era un absurdo, un absoluto sinsentido. Porque un amasijo de músculos y vasos no podía interpretar los símbolos visuales y hacer juicios sobre su sentido. Pero lo estaba haciendo. Y estaba juzgando. Si se lo contabas a los médicos se te echarían a reír. Excepto los psiquiatras, claro.

En todo caso, Eisen no va contándolo por ahí, no. Salta enérgico de tribuna en tribuna (¡no son discursos los que lanza, sino llamaradas!), hurga en los archivos, se convierte en habitual de las dependencias del Kremlin, donde ahora le abren todas las puertas, desde las salas de los museos hasta las bóvedas secretas. Y se afana en convencer a periodistas, lectores de periódicos, estudiantes, colegas, a *Maman*, a Pera, a la tía Pasha, al retrato de Meyer que cuelga de la pared y hasta a su propio reflejo en el espejo de lo progresista que fue Iván el Terrible. ¡A que le servía de algo!

Pero no le servía, no.

Rellena a nombre de su héroe una larguísima ficha psicológica, donde describe minuciosamente todos los vaivenes de su espíritu y fundamenta cada una de las acciones que emprenderá a lo largo de la película. Sus intenciones se trenzan con los rasgos de su carácter y así la imagen del zar resplandece como un cristal facetado de episodio en episodio: el Iván arrepentido, el Iván entusiasmado, el Iván enamorado, el Iván muerto de miedo, el Iván doliente, el Iván travieso… ¡Iván: qué tipo!

Tampoco eso le sirve.

En el guion, Eisen dota a todos los enemigos del zar de los rasgos de sus propios adversarios. Habrá entre ellos una mujer tan fea que dará miedo. Habrá sacerdotes del viejo mundo con barbas que se les confundirán con las cejas y cejas que se les confundirán con las barbas, con orejas hundidas en los propios cuellos. También figurará el mayor traidor de todos, un guaperas con rizos rubios y unos ojos transparentes y mendaces (¡una pena que no se llamara Grigori!).

Eso tampoco le servía.

La noche sucede al día. Al implacable dictado del corazón surge, de las tinieblas de la habitación o de las profundidades de la historia, otro Iván: el zar que era temido y maldecido por la gente, aquel con cuyo nombre metían miedo a los niños en las cunas y cuyo reinado fue para Rusia como una noche de medio siglo. El Iván que se inventaba suplicios a cuál más sofisticado. El que se pasaba semanas encerrado entre oraciones para pasarse después semanas colgando y descuartizando gente. Cuyas esposas muertas en el matrimonio los historiadores no consiguen contar con precisión, aunque coinciden en que fueron poco menos de diez. Iván, esculpido por Antokolski, pintado por Repin, interpretado por Shaliapin y, desde luego, también por Meyerhold.

Eisen no había nacido cuando Meyerhold ya interpretaba a Iván el Terrible sobre las tablas. Pero al discípulo no le costaba imaginar hoy la actuación de su maestro: cómo le habían ardido de furia los ojos en el momento justo y le habían temblado los labios con rabia, cómo había agitado el mentón acabado en una fina barba como un puñal, cómo todo su cuerpo larguirucho se había tensado como una espada dispuesta a cortar, cuán veloces e inesperados habían sido sus gestos, sus giros… Se decía que aquélla había sido una de las mejores actuaciones de Meyerhold. De haber estado ahora en libertad, Eisen lo habría invitado a su película. Y si ocurría el milagro de que Meyer volviera *de allá*, lo invitaría. Y el maestro, desde luego, aceptaría.

Con este dulce pensamiento, que siempre coronaba sus vigilias, el corazón de Eisen recuperaba el sosiego y le concedía un par de horas de sueño a su dueño. Justo hasta el amanecer, cuando el sol naciente disolvía las pesadillas nocturnas y la figura de Iván resplandecía nuevamente en los dorados rayos del encargo gubernamental.

La guerra se abatió sobre los ciento cuarenta millones de soviéticos, como si el cielo les cayera sobre la cabeza.

Entre los que se marchaban, los que llegaban, los militares y la policía, Moscú era un hervidero de gente. Los centros de reclutamiento, las estafetas y las estaciones de trenes estaban todos llenos a rebosar. Algunos corrieron a las tiendas de comestibles: compraban cereales y sal. Otros, como Eisen, a las librerías de segunda mano a comprar ediciones raras (muchas embajadas estaban desmantelando sus sedes y sus bibliotecas iban a parar a manos de los intermediarios a precio de ganga).

La ciudad se cubrió de carteles: ¡COMPÓRTATE COMO UN HÉROE!, ¡EL ENEMIGO SERÁ DERROTADO!, EL PUEBLO Y EL EJÉRCITO SON INVENCIBLES. En la entrada de los estudios cinematográficos colgaron una gigantesca pancarta hecha por el colectivo de artistas Kukriniksi que decía: PELEAMOS DURO, ATACAMOS CON FIEREZA: SOMOS LOS HIJOS DE SUVÓROV Y CHÁPAIEV. En la imagen, aparecía la figura del príncipe Nevski junto a Chapaev y el general zarista. La película *Alejandro Nevski* regresó a las salas de cine y algunos de sus fragmentos entraron en los «Boletines cinematográficos de combate» que montó Mosfilm apresuradamente.

Las sirenas aullaban de tiempo en tiempo avisando de la aproximación de los Focke-Wulf, los odiados aviones alemanes cuyas cabinas rectangulares les granjearon el sobrenombre de «marcos». Algunos lograban llegar hasta la ciudad y arrojaban bombas incendiarias sobre los moscovitas. Había voluntarios apagando los fuegos, pero no siempre lo conseguían a tiempo: el Teatro Vajtángov, en la calle Arbat, recibió un impacto y lo mismo le sucedió al Teatro del Arte, a dos minutos de distancia del Kremlin. Moscú conoció sus primeros edificios calcinados y los primeros cráteres en las aceras.

Ubicados en los arrabales del sur de Moscú, los estudios Mosfilm se vieron de pronto en una zona ventajosa: la aviación enemiga solía atacar por el norte o el oeste. Del entorno de Eisen, Telesheva, cuyo apartamento estaba en la Tverskaia, era ahora la más expuesta al peligro, mientras que *Maman* gozaba de la posición más segura. Sentada en su porche en Krátovo contemplaba tranquilamente el resplandor de las luces de los reflectores antiaéreos que barrían el cielo de Moscú.

El tema de la evacuación—y no sólo de las fábricas y los institutos científicos, sino también de las instituciones culturales—estuvo en boca de todos desde los primeros días de la guerra. Se habló de trasladar Mosfilm a Novosibirsk, en el este del país, y de mover los estudios Lenfil a Tiflis, en el sur. Se esperaba la orden en cualquier momento y todo el mundo tenía las maletas hechas, por así decirlo. En todo caso, para algunos se había hecho habitual tener una maleta lista para partir: en 1938 y 1939, porque esperaban ser arrestados; ahora, por la guerra y la evacuación.

El edificio de Mosfilm en Potylija eligió al sereno y atlético Tissé como responsable de mantener el orden. En cuanto sonaba la sirena—algo que

ocurría, por lo general, en medio de la noche—, Tissé y sus hombres recorrían los apartamentos y conducían a sus inquilinos a los refugios, que consistían en estrechas trincheras cavadas en el patio por los propios vecinos. Eran cuatro zanjas, una por cada una de las escaleras del edificio, del ancho de los hombros y varios metros de largo: «cuatro ataúdes colectivos», de acuerdo con Eisen. Si una bomba caía allí, la flor y nata de la cinematografía nacional se iba a hacer puñetas. ¡Bum!

Eisen intentaba convencer a su amigo, cada vez que éste irrumpía en su apartamento, en cuanto comenzaba a aullar la sirena:

—No coloquemos todos los huevos en el mismo cesto, Tis. Deje que me quede aquí tranquilo, es decir, en mi propia cesta—le decía. Y añadía en broma—: ¿Acaso los huevos del director artístico de Mosfilm no merecen tener su propia cesta?

Pero sus agudezas no servían de nada: todos los apartamentos eran barridos y todo el mundo sacado a la calle. Se había prohibido pasar el cerrojo a las puertas a cualquier hora del día o la noche.

Desde luego, los pensamientos acerca de Iván el Terrible pasaron a un segundo plano, sobre todo porque todos los proyectos cinematográficos fueron congelados hasta nuevo aviso. Acostumbrado a enfrentar las vicisitudes de su ánimo con las armas de la escritura, Eisen anotaba en su diario diversas reflexiones mientras esperaba las incursiones nocturnas de los aviones alemanes:

Resulta asombroso cómo te cambia la vida. Miradnos a nosotros, intelectuales, ingenieros de almas, hombres famosos en todo el mundo, cómo nos arrastramos cada noche hasta un hoyo de barro… Nos tumbamos de lado en esa zanja húmeda y anticipamos la futura postura en el ataúd…

Tengo la impresión de que he envejecido mucho. Probablemente, ello se deba a los ratos que me paso durmiendo en esa ranura del ancho de un ataúd…

Si sobrevivo a esto, tendré que vivir de otra manera. Con más firmeza…

¿Qué pasa si nos cae encima una bomba esta noche? ¿Cómo voy a comparecer ante Dios, si es que existe?

Sin embargo, el corazón, el más caprichoso de sus órganos y el mismo que llevaba ya unos meses mostrándose rebelde, saboteándolo y actuando, de hecho, como si llevara una vida independiente de la de Eisen, dejó súbitamente de dar guerra. Azuzado por las sirenas y por Tissé, Eisen salía de su

apartamento y corría como un atleta hasta el patio donde saltaba a la zanja con ínfulas de equilibrista, y el corazón no le dolía. Metido en el refugio, se revolvía hasta el amanecer, apretado entre mujeres que gemían quedamente y niños que gritaban como locos, repasando su vida como quien pasa las cuentas de un rosario, sufriendo otra vez los momentos más amargos, lamentando lo que no había conseguido, atormentándose por las oportunidades que había dejado pasar, y el corazón no le dolía. Montaba películas propagandísticas hasta que le escocían los ojos, se encolerizaba tanto con *Maman* que le castañeaban los dientes, se peleaba con Telesheva a grito pelado y, sin embargo, su corazón se comportaba sin tacha, es decir, como un corazón sano y joven.

Y así fue hasta que en los primeros días de octubre llegó la orden que Eisen temía siquiera esperar, a saber: le mandaron que continuara el trabajo en *Iván el Terrible*, en cuanto película «de importancia capital para fortalecer el espíritu del pueblo soviético». Ahí mismo sintió una sacudida entre las costillas y el agudo dolor. Eisen se palmeó el pecho resignado: «Sí, sí, mi querido coautor, yo también me alegro. ¡Y a ver si esta vez me dejas trabajar en paz!».

Pero hubo de pasar mucho tiempo hasta que conociera la reacción de su órgano, porque por esos mismos días llegó una segunda orden. Mosfilm sería evacuado, y marcharía a un emplazamiento aún más distante que el inicialmente previsto: la ciudad de Alma-Atá. Allá enviaron también al personal de Lenfilm. Todo el considerable aparato del cine soviético—actores, directores, camarógrafos y técnicos de iluminación, junto a los guiones, los aprobados y los por aprobar, y los archivos cinematográficos—, todo ese enorme patrimonio fue trasladado a más de tres mil kilómetros de distancia, a las laderas del Tian Shan, junto a la frontera con China. Y allá, en el pequeño edificio que había ocupado la Casa de Cultura local, se estableció lo que se dio en llamar Estudios Cinematográficos Centrales Unidos (TsOKS).

En el primero de los convoyes ferroviarios que partieron de Moscú viajaba Eisenstein. Como laureado con el Premio Stalin que era, le correspondía una plaza en un compartimento de segunda clase, mientras que los cineastas menos notables se agolpaban en vagones de carga. En uno de esos últimos, mezclada con montadores, maquilladores y directores sin condecoraciones, viajó también la tía Pasha: Eisen no quiso perder su tutela maternal en Kazajistán. Lo que sí le pareció genial fue marcharse sin la vigilancia materna: a *Maman* la dejó en Krátovo, asustada y mortalmente ofendida, al cuidado de la siempre dispuesta

Pera. Sólo Telesheva se molestó con Eisen todavía más que *Maman*. Tampoco a ella la invitó a acompañarlo a su destino de evacuado.

La estepa kazaja olía a sol y libertad.

Eisen había visto en algún lugar ese firmamento azul que se derramaba de un horizonte a otro con tal desparpajo que bajo él se respiraba más hondo de lo habitual, y la cabeza se echaba hacia atrás sola, y la mirada se hundía en el color zafiro y se humedecían los ojos de tanta emoción. También había visto esa amplitud de la tierra de un amarillo tan radiante que parecía la yema de un huevo. Y había visto hombres de tez morena como esos que, de pie frente a sus yurtas, veían pasar el convoy ferroviario con sus rostros pétreos. Y había observado a las águilas reales, que planeaban tan alto que parecía que fueran a rozar el sol con las alas.

Pasaba horas asomado a la ventanilla abierta, ofreciéndole la cara al viento, aspirando el aire de la estepa y gozando de él. Sentía en el paladar un sabor áspero y aromático, y los ojos se le cerraban impresionados por la cantidad de colores que parecían acabados de derramar sobre la paleta. Los colores de octubre en aquellos lares—arriba, el ultramarino, y, abajo, el azafrán, el *chartreuse* y un tono como de miel atravesada por el sol—pedían una película en color. Los pastores que llevaban los rebaños junto a las vías e iban tocados con sus gorros peludos reclamaban primeros planos. Y en cuanto a la extensión ilimitada de todo aquello—y esto es algo que Eisen comprendió enseguida—, sería imposible que cupiera en la lente de una cámara o se acomodara en algún encuadre, como sucede con el cosmos o el tiempo: son demasiado amplios, demasiado grandiosos. ¿Dónde había presenciado algo semejante?

Lleno de laureados con el Premio Stalin que viajaban apretujados como en una lata de sardinas, el convoy llevaba dos semanas reptando por la llanura del Turquestán. Los viajeros iban alegres, compartiendo bromas y canciones. De estas últimas, en los primeros días sólo se permitían entonar canciones rusas, pero cuanto más se alejaban de Moscú, más libres se sentían y pronto hasta los condecorados cantaban a voz en cuello: «*Oh my honey, may I take you*…», una cancioncilla tremendamente banal de una banda de *ragtime* estadounidense (¡qué horror!) que se entretenía con el jazz (¡acabáramos!).

Eisen también silbaba al compás de la música. Las zanjas llenas de barro otoñal y gente asustada habían quedado atrás, allá en Moscú, lo mismo que los edificios quemados por las bombas incendiarias y las estaciones de ferrocarril llenas hasta los topes de soldados con la cabeza rapada. Y las mujeres sumidas en el dolor que despedían los trenes desde los andenes, y, entre ellas, *Maman*, Telesheva y Pera, pues las tres acudieron a despedir a Eisen, y lo besaron por turnos, pasándoselo de unos brazos a otros y derramando lágrimas sobre la pechera de su abrigo, que acabó empapada. Atrás quedó también el edificio de Mosfilm con las puertas abiertas y como desconcertadas, con las corrientes de aire paseándose por sus pasillos desiertos y arrastrando por ellos la hojarasca de otoño, porque allí no quedó nadie para cerrar las puertas o pasar la escoba. Todo aquello resultaba doloroso y daba miedo: pesaba sobre el pecho como una losa de quince kilos. Pero con el viento colándose en las narinas, el sol clavado en los ojos y ni un solo jefe en mil kilómetros a la redonda, los labios comenzaban a murmurar solos, y después a tararear:

Somewhere over the rainbow,
Way up high,
There's a land that I heard of
Once in a lullaby…

El aparato del Comité del Cine se trasladó desde Moscú a Novosibirsk y Kúibishev, es decir, a una distancia no sólo enorme, sino, teniendo en cuenta las condiciones que la guerra imponía al transporte por el país, sumamente lejana de los confines del sur a los que se estaba dirigiendo el convoy. Ahora a Eisen lo separaba de los burócratas la tierra que en otros tiempos los eslavos habían llamado Poloviets, los persas, Desht-i-Kipchak, y los propios kazajos, simplemente la Gran Estepa, aquella que divide Eurasia en dos y se extiende desde el mar Negro hasta el océano Pacífico. ¡A ver si alguien iba a escuchar órdenes ahora! Entretanto, en el bolsillo delantero de la camisa, doblada en cuatro y empapada con las lágrimas de tres mujeres, Eisen llevaba el mayor de sus tesoros, a saber: la orden de reanudar el trabajo en la película *Iván el Terrible*. ¿Cómo se iba a ahorrar silbar alguna musiquita frívola?

La aguda sensación de libertad que experimentaba ahora, una sensación que no sólo tenía medio olvidada, sino que llevaba largo tiempo enterrada en la sima de su consciencia, se fue apoderando de él cada vez más y más con cada

día que pasaba, cada *swing* estadounidense que tarareaba y cada nueva estación de ferrocarril que marcaba la distancia a la que se encontraban de Moscú. Y cuando en la tercera semana de viaje aparecieron unas gigantescas nubes por el horizonte, que pronto se revelaron como grandes montañas blancas, uno de los pasajeros cantó a voz en grito: «¡Alma-Atushkaaaaa!». Fue entonces cuando Eisen recordó dónde había visto antes una transformación semejante: hacía quince años de aquello y fue en México.

La cordillera se alzaba como un muro en el horizonte marcando el límite entre las dos grandes potencias: la soviética y la del imperio celestial. Eisen era muy consciente de que no sólo se estaba aproximando a la capital kazaja y a la frontera china, sino también a ciertos confines de su propia memoria, que se habían abierto de improviso. ¿O acaso se estaba asomando de nuevo a su juventud?

Alma-Atá es la ciudad de las manzanas. Para Eisen es también la ciudad de la tentación inmensa, infinita.

Nunca había visto tal cantidad de manzanares. Rodeaban la ciudad, como los pétalos rodean el estambre: se extendían por muchos kilómetros, se estiraban hasta las faldas de las montañas y subían por las laderas cubriendo las colinas verdes al pie de los montes y desbordándose hacia la estepa. Las huertas habían brotado también en el interior de la ciudad. ¿O sería que las calles y las casas se habían colado como habían podido por entre aquella fronda frutal? Del tamaño de la cabeza de un bebé y jaspeadas de verde y amarillo, las esferas de color rojo resplandecían en cada patio y se vendían en cada esquina. El mercado local, que por alguna razón llamaban Mercado Verde aunque más bien deberían haberlo llamado Rojo dada la abundancia de la mercancía de ese color que se ofrecía en los puestos, parecía estar compuesto de pirámides de manzanas, junto a las que esperaban los vendedores. En la soleada ciudad olía tanto a dulce que parecía que Eisen y sus colegas estuvieran en el interior de un pastel de frutas recién horneado.

Ese aroma seducía a Eisen. No su carne, pero sí su impulso creativo. Le hacía cosquillas en las aletas de la nariz, despertaba su conciencia: en su mente ya bullían—aun antes de concretarse en ideas y en soluciones artísticas—vagos embriones que todavía no sabía deslindar, pero que ya se iban juntando en la anticipación de la película futura. Algo maduraba dentro de él, en los predios

de esa loca juventud recién recuperada. Era algo así como una decisión, un enfoque, un método, un dios sabe qué…, pero se trataba de algo importante. O tal vez sólo fuera el deseo de hacer una buena película. Una película que haría sin tener que estar con un ojo puesto en sus jefes y en los censores, sin tener que estar velando por el curso de la situación política y los encargos con peso ideológico. Un deseo que ya había visitado a Eisen dos veces, que en ambas ocasiones a punto estuvo de hundirlo y que se obligó a olvidar después: la primera vez fue con ocasión de la epopeya mexicana; la segunda, cuando rodó *El prado de Bezhin*. Era un deseo tremendamente peligroso, pero fantásticamente tentador. El abstemio Eisen se embriagaba con esa tentación e iba semanas enteras borracho, incapaz de recobrar la sobriedad. Y es que la ciudad a la que había llegado olía toda a manzanas, desde la Gran Stánitsa hasta la Tatarka, desde los Jardines de Pushkin hasta el Canal principal.

Lo primero que Eisen probó en Alma-Atá fueron, desde luego, las manzanas. Los evacuados fueron alojados en un edificio de nueva planta, construido para el claustro del Instituto Pedagógico, pero entregado a los huéspedes de la capital. (Por cierto, dado el número de laureados con el Premio Stalin que acogió el edificio le cambiaron el nombre enseguida en favor de «el Laureadito». Los apartamentos originales fueron divididos para convertirlos en alojamientos comunitarios, compartidos. A Eisen le correspondió el apartamento dos en la primera planta. Al entrar en su habitación, que hacía esquina y, por lo tanto, tenía dos ventanas, algo que era ya no un privilegio, sino un lujo, dadas las circunstancias, advirtió un cesto de frutas en el suelo, regalo del Comité Metropolitano del partido. Hambriento como venía del viaje, se abalanzó sobre el regalo, pero resultó que comer las manzanas de Alma-Atá no era una tarea sencilla: estallaban en la boca con su jugo, como si se tratara de bombas cargadas con miel, y salpicaban la cara de quien las mordía, mojándole el pecho y hasta los codos con el zumo. Más adelante, Eisen aprendería a comer esas manzanas como lo hacían los lugareños: había que sujetarlas con ambas manos, golpearlas contra la rodilla para que se partieran en dos, beberse enseguida todo el zumo y, sólo después, atacar cada mitad a mordiscos.

La vida bulló muy pronto en torno al Laureadito: las bellezas locales, lo mismo que las simplonas mujeres kazajas y cosacas, lo mismo jóvenes que maduras, ocuparon los bancos que había alrededor del edificio. Allá fueron

vestidas con sus mejores ropas, las más valientes con los labios pintados, y todas con una manzana apretada en el puño, como dando a entender que se habían sentado a tomar la merienda. Eso sí, lanzaban miradas con tal puntería que los solteros del Laureadito parecían coladores. En todo caso, a ninguno se le ocurrió ofrecer resistencia: pronto se anudaron relaciones estupendas. Eisen fue el único que no cedió a la tentación femenina: ya tenía la suya propia, que lo ataba aún más fuerte.

La sede de los estudios cinematográficos de nuevo cuño se ubicaba no lejos de allí, en lo que antes fue la Casa de Cultura, un edificio de color gris sostenido por columnas cuadradas y con las ventanas oscuras igualmente cuadradas. En la entrada colocaron un rótulo pintado a mano que sonaba como los cascos de los caballos locales cuando avanzaban sobre los adoquines: TsOKS. Se trataba de uno de los edificios más lúgubres de la ciudad y, dentro, olía a manzanas con tal intensidad que parecía un almacén de frutas. A algunos el constructivismo ascético de los nuevos estudios los predisponía a trabajar, mientras que a otros les despertaba la vena romántica. Eisen sentía los dos impulsos: el creativo y el emocional. El primer día recorrió toda la Casa de Cultura, desde el proscenio hasta el fondo del escenario, desde el vestíbulo hasta las salas de ensayos, calculando dónde se instalarían los platós: había sitio de sobra. Lo único que hacía falta era sentarse a escribir el guion y comenzar a rodar.

Al principio, filmaban poco. Lo que hacían era componer los «boletines cinematográficos de combate» con los materiales que tenían y los enviaban al frente. Ninguno de los cineastas evacuados tenía la menor idea de cómo lucía el frente, de manera que si se rodaba alguna cosa no se pretendía que tuviera relación alguna con la verdad. De ahí que los fascistas hablaran en la jerga de los alemanes del Volga, el *Wolgadeutsche*, porque los interpretaban los alemanes de esa zona de Rusia evacuados a Alma-Atá desde ciudades como Sarátov, y aparecían armados con ametralladoras PPSh de fabricación soviética. Los pocos uniformes de la Wehrmacht con los que contaban iban saltando de película en película, lo mismo que los actores aficionados que los llevaban: morían inevitablemente al final de cada entrega, pero aparecían sin mayor inconveniente en la próxima para morir allí de nuevo.

La tía Pasha se hizo cargo de los innumerables problemas domésticos. A diferencia de la mayoría de las mujeres alojadas en el Laureadito—toda suerte

de bailarinas y cantantes, o, en el mejor de los casos, delicadas amas de casa—, ella sí sabía pegar un puñetazo en la mesa (eso, por ejemplo, en la oficina donde asignaban las ayudas sociales y convenía mostrarse fuertes), y clavar puntillas en tablones de madera (eso era muy útil cuando armaban estanterías para los libros de Eisen a partir de viejas cajas de uvas). Los zapateros, los panaderos y los lecheros locales conocieron muy pronto las malas pulgas del ama de casa del director Eisenstein y preferían no discutir con ella y rebajarle los precios. La tía Pasha dormía en una cama plegable que instalaba en el pasillo y se pasaba todo el día metida en la cocina haciendo milagros para su jefe. Incluso en el hornillo de queroseno del que disponía era capaz de preparar versiones de los clásicos *apple pie* y *roast turkey with apples*.

Los vecinos del Laureadito se alimentaban bien. Podían ir a comprar al Mercado Verde (al principio, el kilo de caviar rojo costaba allí apenas cuarenta rublos, y los moscovitas y leningradenses, aturdidos por el ridículo precio, lo comían a cucharadas untándolo sobre las tortas de pan aún calientes que ofrecían en el mismo mercado) o visitar el restaurante provisto de una galería de cristal, desde la que se gozaba de unas vistas espectaculares del Gran Pico vestido de follaje rojo y amarillo, y, cuando caía la noche, del cielo estrellado. Eisen mandaba a la tía Pasha cada mañana al primero de los itinerarios. Del segundo se ocupaba él mismo, pues tenía la suerte de que lo proveyeran con abundantes pases al restaurante, cuyo disfrute estaba restringido. Pero tanto el caviar recién salado como la espléndida carne de caballo que ofrecía el restaurante olían, de manera indefinida pero constante, al dulzor imperante. Y ello provocaba que, aun mientras comía, Eisen no pudiera pensar en otra cosa que en su futura película.

En Alma-Atá se vendían manzanas durante todo el otoño e, incluso, hasta las primeras nieves de diciembre. Las nubes ya descendían sobre la tierra, posaban sus panzas sobre las montañas y allí se convertían en niebla que no se iba durante días, inconmovible; ya comenzaban a vestirse de blanco las montañas y la nieve iba descendiendo desde las cumbres: a medida que se acercaba el invierno, más abajo llegaba, descolgándose por las faldas; ya las tardes perdían el color violeta que tenían en otoño y se tornaban de un negro espeso y definitivo para caer sobre la ciudad como si la cubriera de golpe una tapa de oscuridad; y, aun así, las manzanas no se acababan. Ésa fue la razón de que

aquellos meses del otoño de 1941, y también los primeros del invierno de ese año, le parecieran a Eisen tremendamente dulces y embriagadores.

En algún lugar de Europa, a muchos miles de kilómetros de allí, los fascistas se lanzaban sobre Moscú y cerraban sus mandíbulas a pocos kilómetros de ella, y el famélico Leningrado sufría metido en el feroz anillo del cerco. Allá lejos caían las bombas sobre el Teatro Bolshói y el Hermitage, y las estaciones de metro y ferrocarril habían sido minadas previendo que el enemigo pudiera ocuparlas. Allá lejos había hombres que se pudrían en las trincheras y morían por regimientos y batallones enteros, y los campos de batalla olían a chamusquina y a carne humana requemada. Pero todo eso estaba ocurriendo tremendamente lejos de allí, al otro lado del Caspio, más allá del Volga, cruzada la cordillera de los Urales.

Y, mientras, ahí, en Asia, a la sombra del Tian Shan y protegidos por la Gran Estepa, el aire olía y también sabía a miel. Ahí de día se hablaba de cine y se montaban películas, se escribían artículos sobre cine y hasta se filmaba alguna que otra escena, y después, por las noches, todos iban al parque metropolitano, donde proyectaban esas mismas películas de las que se escribía y hablaba. El viejo cine-teatro, que no era más que una pantalla escondida dentro de una concha y un montón de bancos descascarados frente a ella y al aire libre, se llenaba cada noche hasta los topes, a pesar de que ya asomaban los primeros fríos de otoño. La cartelera asombraba hasta al personal de Mosfilm y Lenfilm evacuado: el acuerdo de *lend-lease* firmado con los estadounidenses había permitido que llegaran novísimas películas de Hollywood, de modo que en aquellas noches de Alma-Atá, tiritando de frío y júbilo, aspirando el aire gélido que bajaba de las montañas u olvidándose de respirar de tan felices, los mejores directores y camarógrafos del país vieron por primera vez *Lady Hamilton*, *El mago de Oz*, *Serenata en el Valle del Sol* y *Gulliver*. Y después, avanzando por las callejuelas adormecidas hacia el Laureadito, cantaban a coro, corrigiéndose y completando los versos que cada uno había conseguido memorizar:

Why the robins sing in December?
Long before the springtime is due?
And even though it's snowing,
Violets are growing,
I know why and so do you…

Desde luego, esas estrofas no habían sido escritas para el Valle del Sol, sino para Alma-Atá: una comarca mágica, escondida detrás del arco iris al final de múltiples y largos caminos de ladrillo amarillo, donde hasta en diciembre se oía cantar a los pájaros, y bajo la nieve florecían las violetas y maduraban las manzanas. Bien es verdad que todo lo que sucedía allí era como un cuento, y nadie sabía cuánto podría durar.

Eisen se dijo que no. Que no podía ceder a la tonta tentación y exponerse por tercera vez a la misma prueba. No podría soportar perder otra película mexicana u otro *Prado de Bezhin*. Sencillamente, no sobreviviría a ello.

También su corazón, que actuaba por su cuenta, dijo «no». No era ése el momento para filmar algo del montón, no. Tenía que filmar algo importante, notabilísimo. No podría soportar hacer otra película servil, otro *Alejandro Nevski*, no sobreviviría a ello.

Eisen escribió el guion: cien escenas concebidas bajo el ardiente sol de Alma-Atá mostraban a Iván IV como a una suerte de genuino Rey Sol: una antorcha en la historia patria, el hombre que juntó las tierras de Rusia, un autócrata absoluto, tierno esposo y padre clemente, un mártir sufriente, cuyos colosales sufrimientos superó gracias a su gran carácter.

Su corazón reescribió el guion a su manera: doscientas escenas concebidas bajo la luz de la plateada luna de Alma-Atá mostraban a Iván IV como un vampiro, un tirano y un sátrapa, un monstruo sin Dios ni alma que no trajo más que desgracias a su pueblo y a sí mismo.

Esas doscientas escenas Eisen las quemó. Cada mañana echaba a la estufa todo lo garabateado en las insomnes horas de la noche, sin compadecerse de uno solo de los dibujos escandalosos o los diálogos prohibidos. Los quemaba y, al hacerlo, se estremecía diciéndose: «Maldita sea, ¡qué bueno era eso!».

El corazón no protestó. Tampoco hacía falta que lo hiciera: Eisen recordaba de memoria cada uno de los episodios nocturnos y cada una de las réplicas de los personajes, como si cada una de las hojas incineradas hubiera quedado grabada en su retina antes de tornarse ceniza. Pasado un tiempo, lo dejó estupefacto encontrar algunas de las escenas heréticas en el guion oficial: ¡alarma! ¡Las estaban pasando de contrabando!

Eisen dividió el material en dos partes, porque una sola no bastaba para acomodar toda la personalidad de su protagonista y el alcance de sus acciones.

El corazón prefirió añadir una tercera: la necesitaba para su relato cabal de todas las facetas del héroe, incluidas las más negras.

Eisen se inventó enemigos astutos para Iván, tanto externos como internos: boyardos torpones, legiones de extranjeros de la peor calaña, un amigo que lo traicionó y una parentela que era peor que un nido de víboras.

El corazón complicó un poco la trama dándole la vuelta: en su guion, el principal villano era Iván, que lucía como un genuino diablo entre aquella madeja de pequeños áspides.

Eisen decidió llamar al apuesto Cherkasov para el papel principal, un actor de dos metros de estatura, voz de trueno y ojos severos, inequívocamente límpidos, absolutamente «soviéticos». Unos años atrás, Cherkasov ya había hecho el papel de Nevski y le reportó un éxito descomunal a Eisen; ¿y si ahora volvía a servir como talismán de la nueva película?

El corazón, sin embargo, inventó catorce maquillajes distintos para Cherkasov: desde uno, en las primeras escenas, que lo hacía parecer un icono hasta los que lo hacían parecer un viejo decadente y decrépito (el Koschéi del folklore ruso) con greñas blancas y la mirada salvaje de un cuervo enloquecido.

Eisen concibió un final emocionante: el zar estaría de pie en la orilla del mar de Livonia y las olas le bañarían las botas, como pidiéndole clemencia a gritos.

El corazón, no obstante, coloreó ese final con tintes trágicos: de pie en el borde del agua, el zar parece solitario y desdichado, pues no encuentra consuelo de los hombres, ni perdón divino…

De ese modo, en la disputa entre el cerebro y el corazón, transcurrió el invierno y se fue escribiendo dolorosamente el guion. El cerebro parecía estar ganando la pelea: en detrimento de los caprichos del corazón, en el papel iba conformándose un Iván que encajaba bien en la idea de «genio del pensamiento político y el Estado», aunque lo lastraran algunos vicios (¡a ver si hay alguno entre nosotros que esté libre de pecado!), y podría ser aprobado por el Comité de Censura.

En aras de evitar tentaciones perniciosas y también un poco por superstición, Eisen había dejado de comer manzanas. A la tía Pasha le prohibió hasta guardar fruta en la despensa, y menos aún integrarla en los platos que preparaba. A sus colegas del TsOKS les informó que había desarrollado una alergia y que el mero olor de las manzanas le provocaba un sarpullido que le

cubría todo el cuerpo; a partir de entonces, todo el mundo se cuidó de que el pobre enfermo viera una fruta cerca. Por fortuna, las heladas ya comenzaban a adueñarse de los patios de Alma-Atá y la dulce fragancia de la miel había abandonado la ciudad: ahora sólo olía a aire frío y al humo de las chimeneas.

Una fría mañana de febrero, Eisen se decidió por fin y cuando el sol que brillaba en un cielo de un azul cegador hubo alcanzado el cenit, echó a andar a toda prisa hasta las oficinas centrales de correos y con un gesto veloz, antes de que se le clavara una punzada en el pecho, echó un paquete en el buzón. Dentro viajaba a Moscú el guion «diurno». Iba a buscar el «visto bueno» de Zhdánov.

Pero en ese mismo instante su corazón le falló. Hasta ese momento había estado latiendo con energía, bombeando la sangre rebelde de Eisen por sus venas ya no tan jóvenes: se alteraba, le dolía, retumbaba en las costillas reclamando lo suyo, sí, pero seguía latiendo. Pero ahora se había parado de repente, había frenado como si lo hubieran desconectado. Eisen se desplomó en el frío suelo de la estafeta, agitando brazos y piernas, perdiendo la conciencia e intentando aferrarse ya a la nieve sucia que el invierno había diseminado por el suelo, ya a la vida que se le quería escapar. Era una marioneta a la que le hubieran cortado los hilos y no un director de cine. Un muñeco mecánico roto. Era la Aracne de la cinematografía.

Se le pasó pronto. Antes de que la gente acudiera corriendo a socorrerlo, a duras penas consiguió sentarse, mientras se secaba el sudor de la frente con las manos sucias.

Lo mandaron enseguida a casa. Por mucho que de la estafeta al Laureadito no hubiera más de dos calles, le impidieron ir andando. Lo obligaron a hacer el recorrido en un trineo que pararon allí mismo, en la calle Kírov. La paja que cubría el suelo del vehículo olía a manzanas con tal intensidad que Eisen apenas respiró durante todo el trayecto y a punto estuvo de desmayarse.

Hicieron venir a un médico inmediatamente. Y no a uno cualquiera, ciertamente, sino al mejor cardiólogo con el que contaban allí. Callarse habría sido absurdo y Eisen le contó de sus dolores. No le dio todos los detalles, pero compartió lo esencial: que le dolía un poco en las costillas. El médico auscultó con sumo detalle el pecho y la espalda del enfermo, escuchó los latidos de su órgano principal, y luego le recetó un montón de tabletas que tenía que tomarse sin excusas ni pretextos, una poción, algunos polvos y reposo absoluto en un sanatorio: un mes y medio de reclusión, sin derecho a trabajar y mucho

menos a abandonar el lugar. Eisen intentó rebajar el plazo, cambiar siquiera el internamiento por una reclusión en la cama de su habitación, pero el doctor no dio su brazo a torcer y le firmó una remisión al mejor sanatorio local, el que alojaba a los empleados del Comité Central del partido. Aunque el sanatorio cerraba en invierno, acogía excepcionalmente a los enfermos muy importantes. El sitio se llamaba Almalyk, lo que en lengua kazaja significa 'El manzano'.

De modo que se llevaron a Eisen al Almalyk por una carretera cubierta de nieve que transcurría entre las chozas de los pastores rumbo a lo alto de las montañas.

Los manzanos fue lo primero que vio al bajar del trineo. Un huerto sin límites se extendía por la ladera: comenzaba muy arriba, casi colgado del cielo, allá por los glaciares resplandecientes, y bajaba hasta la falda de la colina, desparramándose e incrustándose en los huertos vecinos. Era el mayor huerto que Eisen hubiera visto en su vida. Los troncos de los manzanos, todavía violáceos por el frío y erizados de ramas desnudas, ya estaban llenos de nudos y yemas que anticipaban la llegada del buen tiempo. Entre los árboles se hallaban esparcidas las casitas del sanatorio, en verano unidas por senderos que, al final del invierno, estaban tan cubiertos de montones de nieve que apenas se los distinguía. La excepción era un sendero limpio de nieve que conducía al alojamiento donde instalaron al paciente.

El encargado, que era a la vez fogonero y vigilante, traía comida de la ciudad una vez al día y un poco de kumis de la aldea vecina. Una enfermera le daba masajes al único interno, y un doctor lo atiborraba a pastillas y escuchaba atentamente su corazón. El resto del tiempo, el paciente lo pasaba sentado en un banco que había instalado en el huerto, frente a la casa. Y así día tras día, sintiendo el pesado golpear de su corazón bajo la garganta y distinguiendo el ritmo de su paso, que a veces no sabía si era el de su corazón, un metrónomo o un despertador. Los árboles extendían sus ramas hacia él y le acariciaban los hombros; cuando se iba a casa, rascaban la ventana. Ése era su destino, sin duda: pasar meses huyendo de las manzanas para acabar rodeado de manzanos que crecían en un kilómetro a la redonda, mientras él se veía solo y emocionalmente frágil.

Eisen no sabía qué hacer con el motín que revolvía su organismo. Tenía que engañar a uno de los dos: al cerebro o al cuerpo. O engañar a los censores. O a los espectadores. O al espectador principal, ese que esperaba allá en el distante Kremlin. O al juez supremo, todavía nonato, pero que lo juzgaría en la

posteridad. En el pasado, Eisen fue un gran embaucador, superaba a muchos en el arte de engañar, pero parecía haber olvidado el oficio…

Con todo, la primera primavera que saludaba en Alma-Atá la recibió entre manzanos. Apenas los azulados montones de nieve se transformaron en tierra negra y esa misma tierra se cubrió de un espeso verdor, y apenas los estorninos trinaron al unísono y el viento perdió su dureza de mil agujas para volverse acariciador y suave, reventaron las yemas y el follaje cubrió la huerta, las colinas y toda la ciudad de Alma-Atá que se vislumbraba desde las alturas. Florecillas rosadas y blancas asomaron entre el follaje, preparadas para abrirse: esperaban a que el sol de abril tiñera de rosa las nieves en las cumbres para explotar. La fragancia general, que todavía no era la de los manzanos, pero la anticipaba, se fue diseminando por el huerto, espesándose más a cada día que pasaba. Se tenía la sensación de que uno podía beberse el aire. Sentado en su banco, Eisen aspiraba con las aletas de la nariz en un movimiento que lo superaba, y todas las tentaciones que lo habían asaltado el otoño pasado se multiplicaron por cien y se desplegaron, como si no fueran las flores las que se abrían en el inmenso huerto, sino sus fantasías y anhelos.

La primavera le respiraba en la cara y, al hacerlo, se le pegaba tanto que los labios de ella rozaban los suyos; Eisen respiraba primavera. Era la juventud la que le respiraba en la cara con una ternura tan grande que sólo la memoria es capaz de alimentar; Eisen aspiraba juventud. Y también aspiraba sus anhelos incumplidos, como si cada botón que se abría dejara salir, junto con el aroma de la flor, alguno de sus sueños juveniles. El sueño de la inspiración desprovista de cadenas; el de un pensamiento que caminara en busca de la esencia. De las alegrías en el camino hacia la perfección y de los secretos que aguardan a quien los sepa desentrañar. Del coraje del espíritu y de los mil eurekas que están ahí listos esperando por el hombre que los profiera. De la libertad de atravesar tiempos y espacios ya sea con el pensamiento, el cuerpo o la creación artística. De la dicha de rozar lo más sublime sin temer banalizarlo con el manoseo. De la pureza de la intención—tanto la del creador de arte como del que goza de él—y de la capacidad de ampliar el mundo que ambos habitan. De la ternura hacia los tiempos futuros, del dúo que formaban el pasado y el porvenir, de ese brazo del arte que se extiende desde el ayer para penetrar en el mañana sin señalar, sino consolando y regalando…

De tales flores lo rodeaba un océano. Flores que llenaban el huerto del sanatorio y todos los huertos de la comarca, y las calles y palacios de la ciudad:

no había manera de escapar de ellos, de escurrir el bulto. La propia Alma-Atá, más que una ciudad cualquiera, es un fruto enorme y tentador y Eisen, ay, estaba condenado a ceder a esa tentación.

En el edén llamado Almalyk en lengua kazaja, Eisen alcanzó una comprensión íntegra de la película futura.

Comprendió que ésa era la última película que haría. Ya no podría sobrevivir a otro duelo entre su cerebro y su corazón: el miocardio había perdido la capacidad de trabajar en el cine, de modo que el próximo cisma entre sus órganos principales sería mortal.

Comprendió que ésa era su primera película. Su primera película europea. Aunque fueron cortados con los patrones clásicos, sus filmes anteriores habían sido escitas. Ahora Eisen quería hacer una afirmación de la vida humana, aunque fuera por medio de un héroe que aniquilaba esas vidas como si tal cosa.

Comprendió que esa cinta era para él única: la única oportunidad y la única salida. Nunca volvería a tener ocasión de ocultarse a mil kilómetros del Kremlin—no habría otro México; no habría otra Alma-Atá—, no encontraría otro lugar en el que, lejos de los jefes y los censores, pudiera soltarse un poco el yugo que entrañaba todo encargo venido del Estado. Y ya no volvería a quedarse a solas con la película en la que trabajaba para hacerla genuinamente suya.

El tiempo de perseguir los secretos del arte había pasado. De hecho, tiempo ya le quedaba poco: exactamente, el tiempo de hacer una película más. Que los orgullosos se empachen de fórmulas para dominar a los espectadores, que a Eisen sólo le importa hacer una buena película más: ¡sólo una, por el amor de Dios!

No haría una película sobre Iván IV, un personaje histórico concreto con su carácter y sus acciones, no. Haría una película sobre el Autócrata, sobre todos los reyes y jeques, faraones y emperadores, sobre todos los que se habían subido a un trono con sueños resplandecientes para bajar de él siendo unos déspotas y unos tiranos con las manos chorreando sangre y el alma negrísima, porque tal es la suerte de todo aquel que es investido con un poder absoluto.

No haría una película sobre el poder de los zares, sino sobre el poder en general. Un poder que el gobernante concibe como dador de libertad, pero que es todo grilletes; un poder que seduce a quienes están próximos al trono, pero

acaba devorándolos uno tras otro; un poder que fascina al pueblo, que sólo le trae penas; una película, por fin, acerca de esa fórmula única del Poder, que sólo da pérdidas, que resta vida a todos los implicados en ella.

Y comprendió también que sufría por Iván y que era la primera vez en su vida que sufría por uno de sus héroes, aunque, en este caso, se tratara de un hombre sanguinario, inhumano y diabólico. Y ello era así porque no se puede contar la vida de alguien sin compadecerlo. La compasión es una de las condiciones de la creación artística.

Esa compasión se transmitiría al espectador. No existía otra manera de construir un personaje que hacerlo por medio de sus vicios, sus errores, sus dolores. A ese Iván—al Iván pecaminoso y desesperado—lo amarían, lo comprenderían y lo perdonarían. No albergarían sentimientos hacia un muñeco o un icono, como sucedió con Nevski, sino hacia un alma desgarrada por mil pasiones y en permanente conflicto.

Eisen comprendía, desde luego, que tales planes olían a peligro y que una película así podía ver vetada su salida a la taquilla. Pero, a ver, ¿acaso en el país de los sóviets—el país más feliz y más justo del mundo, un país que había declarado fuera de la ley a la monarquía—no se podía denunciar los vicios del poder monárquico? Y eso, ojo, rindiéndole tributo a uno de los monarcas y exhibiendo su genio, mientras se denunciaba al Poder mismo…

Fuera como fuese, montaría esa película recurriendo a la historia de su propia vida: desde los recuerdos infantiles sobre el autoritarismo de su padre en Riga hasta los sufrimientos juveniles a manos de un maestro severo, Meyer; desde las confesiones sobre sí mismo, el todopoderoso director de cine, el amo y señor de «la más importante de las artes», pero a la vez un pobre histérico que siempre estaba al borde de un ataque, hasta la experiencia con los monarcas que había encontrado a lo largo de su vida; desde la reina danesa en Copenhague hasta Stalin en el Kremlin. Esta vez Eisen ya no se dejaría nada en el tintero, nada se ahorraría, nada escondería en la manga: lo arrojaría todo a esa postrera hoguera.

Todas esas ideas podían encontrar acomodo en el guion enviado a Zhdánov. El libreto no era más que un envoltorio hecho de parlamentos que se podía llenar de cualquier contenido. En el cine, lo principal es la imagen y no la palabra.

A Zhdánov, como se vio más tarde, el guion «diurno» lo complació. Después, le gustó también al propio Stalin: «El camarada Eisenstein ha sabido

cumplir con la tarea». Quedaba superar todavía a la censura formal y conseguir la aprobación de la comisión de presupuestos, pero a Eisen ya le habían susurrado al oído que se pusiera en marcha. A partir de aquel día, *Iván el Terrible* era el principal proyecto del estudio, si no el único. ¡Adelante, director! ¡Apriete el pedal!

Y Eisen, que acababa de volver del sanatorio rejuvenecido y sorprendentemente inspirado, apretó el pedal a fondo.

La película había que armarla como un puzle, cuyas piezas no provinieran sólo de sus recuerdos y experiencia, sino también de todo un enjambre de elementos físicos: hombres, tramoya, maquinaria, etc. Eisen todavía no contaba con nada de ello—, ni artistas, ni vestuario, ni decorados, ni presupuesto; ni siquiera se le había garantizado electricidad para los rodajes. Lo único que tenía era una llamada de Zhdánov que había recibido en plena noche y por la que había tenido que esperar en la Central Telefónica, haciendo la ronda junto a la telefonista de guardia, aterido de frío en un banco de madera y cubriéndose con un capote de atrezo que se había llevado de los almacenes del TsOKS.

El saldo contable era diáfano. En el pasivo: cero, un *zero* absoluto, un vacío ideal; en el activo: una decena de palabras apenas discernibles, porque las apagaban o cortaban los ruidos de la línea telefónica, que tenía que cruzar el Volga y la Gran Estepa para llevar la voz desde el Kremlin hasta Alma-Atá. Y ése era todo su balance. Eisen, por cierto, estaba satisfecho: le habían dado un punto de apoyo con el que él sabría poner el mundo patas arriba. No sería la primera vez.

Lo primero era conseguir película virgen. Porque no había: no tenían ni un solo metro. Las ridículas reservas de celuloide con las que contaba el almacén del TsOKS estaban destinadas, exclusivamente, a las crónicas que se hacían para satisfacer las necesidades del frente: eran intocables. En todo caso, si se atreviera a echar mano de esas reservas, no tendría más que para un minuto de tiempo de pantalla. Y Eisen, minutos de pantalla había previsto unos trescientos.

Todo lo que salía de la fábrica de material cinematográfico que había en el lejano Kazán iba directamente al frente: la película fotográfica iba a los

militares; la película de cine, a los encargados de las crónicas de noticias; las placas de rayos X, a los hospitales. Las otras fábricas, más pequeñas, que producían celuloide habían parado: todos sus trabajadores se habían marchado al frente.

—Traeremos película virgen de Hollywood—anunció Eisen.

—Y nos vamos a rodar allá—propuso Tis con alegría.

—Y contratamos a Clark Gable para el papel de Iván el Terrible—aprobó los planes Aleksándrov.

Al último lo acababan de nombrar director artístico del TsOKS, lo que lo había convertido, formalmente, en jefe de los otros dos. El trío intentaba sin éxito pasar por alto con la ayuda de bromas la incomodidad que esa jerarquía les generaba.

Pero Eisen no bromeaba, no. Su idea, en apariencia utópica, tenía un fundamento muy sólido, que constaba de dos palabras que sonaban a plata de primera ley: *lend-lease*.[3.]

Ahí dio comienzo una intensa correspondencia. Los aliados se mostraron dispuestos a proporcionar la película Kodak, pero dudaban de que en Tian Shan—*Oh Gosh, where the hell is it?*—contaran con las condiciones necesarias para la *production*.

Y ahí, entonces, Eisen y sus hombres se jugaron el todo por el todo: sacaron del almacén unos pocos metros de Tasma, la marca de película soviética, y, a despecho del susto de los horrorizados burócratas locales de la cultura, rodaron, en lugar del noticiario de tema bélico de rigor, una aventura extraordinaria en aquellos tiempos de guerra, casi merecedora de paredón: un *spot* publicitario. El título de trabajo que le dieron era elocuente: *Eisenstein en la evacuación*. Según el ánimo que tuviera, su protagonista le daba otros nombres: *Ifigenia en Táuride* o *Lenin en Razliv*.

La trama era la mar de simple y muy digna. Además, entre líneas (o entre fotogramas) rezumaba un amor muy sincero por la cultura angloamericana: el genio protagonista trabaja a cuatro manos con el compositor haciendo la música de la película (utilizan, desde luego, un piano de la casa Becker Brothers), lee un libro en un entorno doméstico (desde luego, *by Lewis Carroll*) o escribe un artículo científico (dedicado, naturalmente, a Charles Chaplin). ¿Qué te cuentas, América? Los maestros soviéticos son tan recios y confiables

como los tanques soviéticos: éstos no se achican en la guerra, los primeros no menguan ni en la evacuación.

Desde América se fijan en todo: advierten la presencia de un tomito de *limericks by Langford Reed* que descansa en la mesilla de noche del protagonista, reparan en la alfombra mexicana que adorna el dormitorio, se felicitan por las partituras *by George Gershwin* que reposan sobre el piano. América ha quedado impresionada, América ha quedado fascinada… Y concede los kilómetros de celuloide necesarios a cambio de los derechos futuros sobre la película. *Hooray and hallelujah!*

Con la excepción del equipo de trabajo del TsOKS, nadie, absolutamente nadie en Estados Unidos o la URSS, se enteró jamás de que para rodar el *spot* de un minuto de duración hubo que poner patas arriba a casi toda Alma-Atá.

Porque, en realidad, había muy poco que enseñar: no se habían construido los platós, faltaban los decorados que se utilizarían en las tomas en exteriores, por no hablar de los talleres de montaje y producción, y todavía no se había rodado absolutamente nada. De modo que hubo que centrar la pieza de promoción en la figura del director, que no sólo era lo más importante que tenían ya del proyecto, sino lo único.

Rodar en el interior del Laureadito era una misión imposible: el edificio parecía una colmena y la madriguera de Eisen, completamente llena de libros, era un panal que hacía esquina con sus dos ventanitas. Se les ocurrió crear «el nido del genio» en el apartamento del secretario del Comité Metropolitano del partido (llegaron a subir los focos y colocar las luces), pero Eisen frenó la idea desestimándola porque no parecía un lugar muy intelectual. Y, en efecto, los dorados en las paredes y la moldura estucada que enmarcaba los techos parecían excesivamente burguesas. Entonces, valoraron trasladar «el nido» al lujoso Hotel Central, pero Eisen volvió con sus reparos: le faltaba carácter, dijo. Entonces, se rindieron y dejaron de buscar un espacio ya listo y construyeron un decorado en el edificio que albergaba los estudios del TsOKS.

Eisen dirigió personalmente la colocación de los adornos mexicanos y la ubicación de los libros que aparecerían en el *spot* (por suerte, entre los libros que se trajo cuando lo evacuaron había unos cuantos en inglés). El retrato de Chaplin, que se mostraba en primer plano, casi tapaba al propio Eisenstein sentado entre los decorados, pero ésa era la idea, precisamente: que pareciera que el gran Charlot estuviera intercediendo en favor de su amigo soviético y,

con su rostro mundialmente conocido, votara en favor de la concesión de los miles de metros de película Kodak.

El atrezo lo eligieron en las casas de los altos funcionarios de Alma-Atá. De una tomaron prestada la cama; de otra, una mesilla de noche lacada. Eisen, el mobiliario de cuya habitación en el Laureadito consistía en cajas de uvas destartaladas, rechazó decenas de camas y casi otras tantas mesillas de noche, antes de que encontraran unas que juzgó aceptables. Más larga aún fue su reflexión sobre el batín que llevaría en casa. Sus ayudantes le llevaron una docena de piezas: lo tentó usar un *chapán* uzbeco de rayas (¡habría lucido genial en pantalla!), pero acabó prefiriendo un albornoz de corte europeo. Así evitaba asustar a sus *American colleagues* con un excesivo exotismo.

El rodaje en «la guarida del genio» se hizo de madrugada, cuando el TsOKS recibía el necesario suministro de electricidad. En esa época del año hacía tanto frío en el pabellón que el aliento formaba una nubecilla blanca y Eisen se vio obligado a hacer de sí mismo aguantando la respiración: pasaba las páginas del libro y tomaba notas sin respirar. Los aliados no habrían alcanzado a comprender que *Mr. Eisenstein* viviera y trabajara en temperaturas por debajo de cero. La película con la que contaban alcanzaba para una única toma y hay que decir que Eisen se las arregló estupendamente.

Para la siguiente escenita—en la que se vería a Eisen trabajando con el compositor—se pasaron toda una semana buscando el piano apropiado por todas las casas de cultura y museos de la ciudad, pero no encontraron ningún instrumento de fabricación inglesa y mucho menos estadounidense. Hubo, pues, que recurrir a los utileros de Mosfilm, quienes se encargaron de transformar un Diedericks fabricado en San Petersburgo en uno de sus hermanos del otro lado del océano. A Tis le tocó trabajar el doble para filmar el piano de tal manera que no se percibiera el fraude. Todos hicieron un trabajo excelente, incluidos los actores, cuyo principal reto volvió a ser el de aguantar la respiración…

De ese modo, casi sin respirar y agotando hasta el último metro del escaso celuloide, la Eisen & Co. consiguió rodar un *spot* publicitario que fue, probablemente, el más barato jamás visto en Hollywood. Y el más efectivo: consiguió que al proyecto soviético se le concediera película Kodak para tres partes, más una propina. Eisen, célebre por su capacidad para derrochar metros

de película, solicitó que la propina le fuera aumentada al máximo y se salió con la suya: «*Please, feel free to ask more, Mr. Eisenstein!*».

La siguiente tarea era aún más compleja: reunir a los actores. Eisen había concebido un gran número de personajes para la película y cada uno de ellos debía ser excepcionalmente brillante y, a la vez, tópico. Ya en el sanatorio había comprendido que no haría una película más, sino la Película, de modo que cualquier cosa que apareciera en la pantalla, fuera un objeto o un personaje, debía ser la expresión de su arquetípica esencia. Si en la pantalla aparecía un juglar, tenía que ser el Juglar, tal como se muestra en las leyendas. Si aparecía una reina, tenía que ser la Reina, tal como Pushkin, Lérmontov o cualquier poeta primerizo describían a las reinas. No se vería un opríchnik cualquiera en su película, sino al Opríchnik, símbolo absoluto de la fidelidad perruna a su amo y fiero, precisamente, como un perro de presa… Eisen pensó en un actor concreto para cada uno de los papeles. Lo hizo, como siempre, sin escatimar y considerando exclusivamente a grandes figuras, sólo a *Soviet stars*, aun para los papeles de segunda o tercera línea. La idea era juntar a todas esas estrellas en una misma constelación enorme, algo que en ese momento resultaba difícil. La geografía de la evacuación las había dispersado, y se trataba de una geografía que abarcaba miles de kilómetros y cubría todo el sudeste del país más grande del planeta.

En algún rincón de Novosibirsk, Cherkasov—que había sido el impetuoso Nevski en las pantallas y en la vida real era un padre cariñoso y un marido obediente—andaba cuidando de su hijo recién nacido. Al actor sólo se lo podía traer a Alma-Atá con el consentimiento de su mujer, de modo que Eisen le escribió a «la máxima instancia de decisión» un montón de apasionadas cartas en las que la adulaba, la cubría de piropos y le hacía toda suerte de promesas llamadas a satisfacer su vanidad de esposa.

No muy lejos de allí, en un hospital de Siberia, a Mgébrov le trataban la tuberculosis que padecía. También a él, un hombre que apenas se tenía en pie, lo convocó Eisen, ordenándole de manera inapelable que «reviviera inmediatamente y se presentara ante los ojos del creador, o sea, del director». Paralelamente, Eisen le organizó en la propia Alma-Atá el tratamiento hospitalario, una dieta reforzada y dosis de *kulis* como para curar a un coloso.

En el otro extremo del mapa soviético, en Tashkent, Ranévskaia, sin papeles importantes que hacer, languidece. Ella está dispuesta a subirse sola al primer tren, pero Eisen tiene que pelear por la actriz en otro frente: los jefes han descubierto de repente «rasgos semitas» en su rostro y se empecinan en negarle la autorización para el papel por mucho que el director insista. Algo que Eisen no deja de hacer con todas sus fuerzas.

También en Tashkent está viviendo Romm, que siempre anda tan ocupado. Eisen intenta convencerlo de que acepte un papel femenino («Pero ¡¿es que usted ha perdido la razón, Eisen?!»): el de la Queen Elisabeth, la corrupta Bess la Pelirroja. «¡Menudo poder de convencimiento el suyo, Eisen!».

Eso mismo le dijo Lugovskoi, que no era un actor, sino un gran poeta que hasta hace poco ahogaba su depresión en vodka barato y en los arroyos de Tashkent de los que todas las noches lo pescaban borracho e inconsciente, temiendo cada vez que ya se hubiera ahogado. Ahora, Eisen lo tenía en Alma-Atá escribiendo versos para *Iván el Terrible*.

Y eso le dijo también Ulánova, que tampoco era actriz pero sí una gran bailarina. Ayer mismo estaba bailando en la minúscula sala junto al Mercado Verde a la que fue trasladado todo el Bolshói y hoy ya se la ve probando el maquillaje de la reina…

Sentado en su despacho en lo más alto del TsOKS, Eisen bajaba dos o tres veces al día a la carrera para llegarse a la oficina central de correos a enviar o recibir cartas, telegramas o paquetes. De ese modo iba derribando todos los obstáculos que se ponían en el camino de la Película: los miedos y dudas de los actores, los lazos amorosos y los asuntos de familia, los estereotipos, los encasillamientos, los prejuicios y la intolerancia racial. También los diagnósticos y las enfermedades, la subordinación, las normas éticas y burocráticas. Las fronteras de la profesión y el género, las cuestiones nacionales y etarias, los presupuestos y hasta las características físicas de los cuerpos de los actores.

En el Volga tronaba la moledora de carne más duradera—¡medio año ya!—y sangrienta de toda la guerra: la batalla de Stalingrado. Y mientras en la somnolienta Alma-Atá, una ciudad que se podía recorrer entera en apenas una hora o una hora y media, donde había más burros y camellos que gente en las calles y cuyos habitantes todavía vivían en casitas de adobe, se estaba preparando una película en tres partes sobre la Rusia medieval. ¿Se había oído

algo así jamás? ¿Se habría podido concebir algo así jamás? El mundo teatral y cinematográfico hervía de entusiasmo, irritación, incredulidad y esperanza. En Perm, en Samara, en Sverdlovsk, en Krasnoiarsk, en Tashkent y en Bishkek todo el mundo aguzaba el oído, a la espera: ¿y si me llaman?

Eisen logró a muchos de sus actores favoritos para la Película. A algunos pocos, como a Ranévskaia o a Ulánova, no los consiguió imponer a los mandamases del cine, por desgracia. Pero de una u otra manera—a martillazos o haciendo palanca; de frente o colándolos de perfil; de golpe o tras un asedio—consiguió llevar al «nuevo Hollywood soviético», una ciudad que en los mapas seguían llamando Alma-Atá, a la constelación de celebridades que necesitaba. Todo 1942 se le fue en eso.

Eisen se había puesto a dibujar de nuevo. Por primera vez desde su vuelta de México el lápiz le pedía papel incesantemente. La adicción gráfica no lo abandonaba ni siquiera de noche. Los mejores planos e imágenes surgían en la oscuridad, pero ahora dejó de quemar los dibujos cuando llegaba el día.

Todo empezó en Navidad. Cuando comenzaba a caer la tarde, es decir, en la finísima frontera entre el breve día y la noche sagrada, se le apareció a Eisen la escena del arrepentimiento: Iván, encorvado por los años de reinado y bajo el peso de sus propias fechorías, avanza de rodillas hacia un fresco e invoca al Dios pintado. Resultaba tan simbólico que la escena clave de la Película se le ocurriera precisamente en la noche de Navidad que anotó la fecha en una esquina de la hoja: 6 de enero de 1942.[4]

¡Y ahí se disparó todo! Retratos, escenas y planos comenzaron a salir del lápiz como sale la nieve de las nubes: y no era una leve polvareda, ¡sino una genuina tempestad! Eisen dibujaba lo mismo de día que de noche, sentado en el despacho del TsOKS o tumbado en su cama, charlando con alguien o tomando la sopa; dibujaba en las hojas del álbum, en recortes de periódico, en el papel pintado de las paredes, en el polvo que cubría las ventanas, en envoltorios de golosinas y hasta en la tierra cuando se le acababa el papel. Parecía sufrir una neurosis, pero en realidad se trataba de todo lo contrario: era el proceso de creación, dirigido con precisión hacia un objetivo e imparable.

Las paredes de su despacho en el TsOKS se llenaron con centenares de dibujos, pegados unos encima de otros formando capas o racimos, y, sin

embargo, no alcanzaba el espacio, de modo que trajeron a los estudios un baúl —una de esas arcas enormes forradas con hierro forjado—al que Eisen iba arrojando los incontables bocetos. La tapa del baúl era tan pesada que había que servirse de una palanca para abrirlo. Pronto no hizo falta el esfuerzo, porque eran tantos los dibujos que la tapa ya no cerraba.

Aún no habían llegado las cajas de la Kodak desde el otro lado del océano, todavía ardía la batalla por los actores codiciados, que se hallaban repartidos por toda la llanura siberiana y las estribaciones de la cordillera de Tian Shan, pero Eisen ya había «filmado» la Película en su cabeza. Lo sabía todo de cada plano: la puesta en escena, el ritmo, la carga emocional, el movimiento de la cámara y el juego de las luces de las velas sobre cada uno de los rostros.

¡Qué magnífica película le estaba quedando! Nunca las ideas de Eisen habían tejido una trama de tal densidad y sus sentimientos habían alcanzado tal espesor al condensarse. Nunca los sentidos que buscaba plasmar en un filme se habían fundido tanto entre sí, a la vez que brillaban por separado con perfecta nitidez. Eran tres partes: tres barriles no de vino o coñac, sino de la más pura absenta, destilada de la amarga artemisa de la estepa y manzanas de Alma-Atá seleccionadas, cargada con el sabor de todas las pasiones que el director cultivaba en su vida: la embriaguez del poder, la ambición y el orgullo, la envidia y el miedo, la maldad y la traición, la crueldad y la desesperación más solitaria. Todo estaba trenzado tan fuerte que daba vértigo.

El propio Eisen se quedaba sin aliento cuando, metido en la cama e incapaz de conciliar el sueño, «revisaba» en la pantalla de su mente la Película aún por rodar; entonces, en lo más profundo de su alma, en el pliegue más recóndito de su espíritu, le hacía cosquillas una idea que era todo descaro y no podía decirse en voz alta: si no podía filmar una película sobre lo sublime y pasearse por las esferas del purísimo amor de Pushkin, entonces haría una película sobre pasiones genuinamente infernales, y nada menos que eso.

Y eso es lo que le salía. Iván aparecía como un ángel caído: tan maravilloso y espiritual era su rostro en la primera escena, la de la unción al poder, como mortecino y desfigurado comparecía al final. No era un sádico vampiro, sino un alma infeliz, un mártir, cuyo genio político era equivalente a la magnitud del país que le había sido confiado, una víctima que se inmola en el altar en nombre del florecimiento de ese país suyo. Ese vuelo de los cielos al infierno a lo largo de un cuarto de siglo de reinado, desde las esperanzas del joven zar hasta la mezquindad del viejo, constituían el meollo de la Película. Un vuelo

dirigido siempre hacia lo alto y sólo hacia lo alto, pero que no hacía más que conducirlo a las insondables simas del espíritu humano. Un vuelo que sólo tiene un nombre: el poder absoluto.

En centenares y centenares de hojas esparcidas por la celda de Eisen en el Laureadito o pegadas a las paredes de su otra celda en el TsOKS, discurría una tragedia antigua en toda su magnitud. ¿Acaso echar mano del más elevado de los modos de narrar que conoce la poética, rindiendo así homenaje al protagonista, no era el mejor recurso para contar la vida de un zar? ¿Qué podía ser más justo que colocarlo al mismo nivel que Edipo y Agamenón, que Jerjes y Odiseo? ¿Qué superaba el hecho de que el público se estremeciera ante el destino y el duelo de ese héroe caído? ¿No era eso, por cierto, lo que le habían encargado los empíreos del Kremlin?

Sin embargo—y esto era algo que Eisen percibía con claridad y a lo que tendía conscientemente—, la biografía de Iván desbordaba al personaje y se convertía en la de muchos otros monarcas. Cuanto más detallada era la historia de Iván el Terrible, cuanto más se arraigaba en la serie histórica y más veraz era su exposición, más universal parecía. (Esa paradoja tentaba a Eisen con la certeza de haber hecho un descubrimiento artístico, pero no tenía tiempo ahora para un artículo teórico). En la Película, que por ahora sólo existía sobre el papel, Eisen le mostraba al espectador el funcionamiento de la fórmula del Poder. Lo hacía muy despacio, un boceto detrás de otro, una escena detrás de otra, y por primera vez en su vida no trataba de gobernar al espectador, sino que sólo le mostraba y le contaba la historia, exponiéndole sus propios descubrimientos y compartiéndolos con absoluta generosidad.

Tissé no servía para el proyecto de Iván el Terrible, y eso se vio claro ya desde la primera prueba de rodaje.

El incomparable «camarógrafo de la luz» llenaba precisamente de luz todo el set de rodaje hasta el techo y mostraba al protagonista en todo su esplendor (ausente) y en toda su pureza (en modo alguno avalada por los hechos). Tis se deleitaba con los actores y los embellecía aún más, los hacía infinitamente mejores en cada plano: adornándolos, suavizando sus rasgos, rejuveneciéndolos y blanqueándolos, mostrándolos ora como santos, ora como modélicos ciudadanos soviéticos.

Pero lo que Eisen necesitaba ahora era un «camarógrafo de la oscuridad», alguien con quien descender de la mano al abismo de la mezquindad humana. Alguien capaz de extraer de cada personaje su ángulo más salvaje y su mirada más animal; capaz de volver del revés el alma de los actores, de modo que sólo se vieran sus vicios en la pantalla; de utilizar los focos como si fueran bisturíes, poniendo sólo gotitas de luz en un mar de tinieblas; de hacer que actuaran los hombres, pero también sus sombras, y mostrar a los hombres de tal manera que lucieran aún peores y más oscuros que esas sombras.

De modo que Eisen traicionó a Tis, y ésa era la primera vez que lo hacía después de dos décadas de colaboración. Desde luego, se escondió detrás de toda una nube de excusas y explicaciones para hacerlo. Y le dejaría todas las tomas de exteriores que se usarían en el filme: muy pocas, por cierto. En definitiva, fue una traición en toda regla. Lo traicionó por un maestro a quien llamaban por el título de «el último místico», un mote que decía más de él que su propio apellido. Se trataba del más «petersburgués» de todos los cámaras de Lenfilm, y hasta de todo el cine soviético, un tipo sombrío, melancólico y depresivo que se apellidaba Moskvin, lo que inducía a pensar que fuera moscovita.

Moskvin no trabajaba la luz, sino la penumbra y las tinieblas. No trabajaba con caras, sino con rostros que parecían salidos de lienzos de Rembrandt o Goya. No con ojos, sino con miradas flamígeras. No con hombres, sino con pasiones encarnadas en el cuerpo de los hombres. No filmaba escenas, sino lienzos iluminados, cuyo lugar estaba entre los muros del museo. No la realidad, sino su reflejo mitológico.

En busca del destello que en el momento adecuado encendería las pupilas, ya fuera de rabia, locura o pasión amorosa, Moskvin se arrastraba en torno al actor tejiendo su telaraña de espejos y focos. Al jugar con las sombras, conseguía agrandarlas hasta que alcanzaran proporciones gigantescas y extenderlas por los muros y los techos hasta aplastar a sus dueños. Las estiraba, las aguzaba, las deformaba hasta fabricar monstruos con ellas. Y las sombras lo obedecían, domesticadas: se posaban obedientes donde les decían (lo hacían incluso bajo los ojos del actor para dotarlo de una mirada más profunda), trepaban por las bóvedas, ocultaban o desnudaban, cortaban por la mitad o envolvían por completo, se desparramaban translúcidas o se espesaban oscureciéndolo todo.

Moskvin sometía a las tinieblas y no al revés. Y reconocía el genio de Eisenstein: por primera vez en su vida había dado con un director que necesitaba de veras mostrar el lado sombrío de la existencia. Dos maestros que ya no eran precisamente jóvenes y habían visto muchas cosas en la vida se habían encontrado y se excitaban mutuamente. (El solitario Moskvin solía tener frecuentes aventurillas amorosas con «las cazadoras» locales. Eisen, cuya madriguera en el Laureadito quedaba justo debajo de la de Moskvin, podía llevar la cuenta de esos lances sin esfuerzo, pero lo único que le preocupaba era que alguno pudiera surgir en el set de rodaje y entorpecer el trabajo).

De día, cuando la energía eléctrica de Alma-Atá servía a la ciudad y el edificio de los estudios permanecía frío y semivacío, Eisen y Moskvin daban paseos y charlaban. Medían los kilómetros que hacían—desde el cementerio mahometano hasta la fortaleza rusa; desde el bazar de ganadería, siempre envuelto en miasmas, hasta el recién estrenado teatro de la ópera, con sus blancas y resplandecientes columnas—y analizaban y discutían sin fin la Película.

La severa geometría de las calles de Alma-Atá, que parecían trazadas con tiralíneas, recordaban a las de Leningrado. Y la exuberante vegetación, que se tragaba y disolvía tanta rigidez, convertía la ciudad en una sucursal del jardín del Edén. «¡Es así como debemos hacer el filme!», exclamó en una ocasión uno de los dos, y da igual si fue el director o el responsable de la cámara: «¡Impecable desde el punto de vista gráfico, preciso hasta el milímetro e incluso ascético, y, a la vez, fastuosamente bizantino en los detalles! Hacer que esa riqueza estalle de vez en cuando, desborde el plano de tan abundante, pero que se apague después enseguida, sometiéndose sin reservas a las líneas y la estructura».

En todas las calles en pendiente, desde la ladera a la estepa, asomaban las montañas al fondo y la vista no podía sustraerse a ellas en cada cruce, en cada esquina. Las montañas miraban a los camaradas cineastas, escondiéndose tras las casas, asomando de nuevo, un poco cambiadas cada vez, con otro matiz de color, tal vez tapadas por las nubes, pero siempre dibujando el horizonte y estableciendo un marco para la vida. ¡Y así debe ser la Película! Los motivos visuales palpitarán en los planos, a veces punteando las secuencias, a veces, las menos, introduciendo algún acento, pero volviendo cada vez al espectador y trenzándose en el leitmotiv de la obra.

A veces el aire era transparente y a los ojos les dolía mirar fijamente a las cumbres nevadas, tan próximas y resplandecientes. Otras veces, el aire era brumoso y suave y las montañas, al disolverse en él, perdían el cuerpo y parecían espejismos. ¡Así había que hacer la Película! Algunas escenas se verían trazadas con una perspectiva lineal, medida al milímetro con insobornable precisión; otras, en cambio, tendrían una perspectiva aérea, pictórica, mística, de modo que las figuras del fondo se perdieran en la profundidad del plano y se las viera más ocultas que expuestas. Un poco de humo salido de un generador, un poco de luz difusa y el aire del fondo respiraría dotando al plano de profundidad y al filme, de vida.

De ese modo, hablando entre sí y también con las calles y las montañas eternas y la joven Alma-Atá, el operador de cámara y el director fueron inventando la Película, ya no desde el punto de vista dramático, sino técnico: traducían las imágenes artísticas al lenguaje de la óptica y la cinética, la arquitectura y la geometría.

Cuando llegaba la tarde por fin, y las cordilleras ardían con todos los colores del espectro, desde el fuego hasta el cobalto, y se apagaban por fin en la penumbra, el operador de las tinieblas y el director de las tinieblas corrían a la sede del TsOKS. Las ventanas del estudio ya estaban iluminadas y esa luz atraía, como a un enjambre de polillas, a la gente del cine, que venía del Laureadito y de otros edificios de los alrededores. Los técnicos colocaban los focos y las cámaras, ponían en marcha los generadores de humo y ya se podía comenzar a trabajar.

Eisen y Moskvin se ponían manos a la obra enseguida: hacían pruebas fotográficas y cinematográficas, ensayaban con los actores, ponían a prueba las ideas que habían tenido durante los paseos y el celuloide de la Kodak al que no estaban habituados (por ahora sólo habían llegado dos cajas de película desde Estados Unidos, pero se esperaba en cualquier momento el cargamento principal con el que poner en marcha el rodaje).

Tissé, que figuraba en el equipo como segundo operador de cámara, acudía a todas las sesiones sin saltarse una: ayudaba con las luces, los espejos y la tramoya. Pero no lo dejaban tocar la cámara. Tampoco lo invitaban a los paseos y Moskvin no tenía necesidad de consultarle nada.

¿A quién le pertenece la Historia? ¿Quién es el valiente que se atreve a declararla su propiedad?

Eisen alardeó algún tiempo en ese sentido. Cuando trabajaba en el *Nevski*, consideraba que tanto el príncipe como sus acciones y la Rusia del siglo XIII toda le pertenecían: «Tal como se lo cuente, se lo creerán», se decía. ¡Y así fue! ¡Se creyeron lo que él les contó! ¿Qué provecho se podía sacar de aquello hoy, cinco años después?

Hoy, en Alma-Atá, Eisen organiza una proyección privada de *Alejandro Nevski* para el equipo. Antes de poner en marcha el proyector hace una introducción prolija: «Quiero que miréis atentamente lo que no se debe hacer cuando se trabaja con la historia». Que vieran lo que no hay que hacer para construir al héroe («Del Nevski del filme se ha dicho que parece un fresco por la absoluta carencia de relieve del personaje. Aclaro para los menos perspicaces: se trata de un eufemismo para decir que es esquemática y vulgar»). Lo que no hay que hacer para fabricar el atrezo («Todos cargados de adornos, como caballos enjaezados para un desfile»). Lo que no hay que hacer para construir la trama («Mucha bronca y pocas ideas»). Eisen repite la expresión «lo que no hay que hacer» un centenar de veces. Nunca dice que esté «prohibido» hacer tal o tal cosa, pero la conclusión tajante queda flotando en el aire de la sala de proyección.

Eisen formula aun otra conclusión un poco vaga pero que despierta la imaginación: «Buscaremos a nuestro héroe, a nuestro zar Iván, en las sendas de la humanidad. Dejaremos las cifras y los datos a los historiadores, lo mismo que la veracidad de un traje y la correspondencia de un decorado con la realidad. Vamos a elevarnos por encima de todo eso. Escalaremos más alto, hasta el firmamento donde se hallan la humanidad y el sentido más elevado. A alguien le puede parecer que Iván el Terrible vagaba por caminos distintos, los del pecado y el vicio, y que si tomamos su senda, allá mismo iremos con él. ¡No es así! Nuestra senda como artistas y ciudadanos soviéticos es la que conduce al hombre. Y en el filme mostraremos al hombre que fue Iván: no a un muñeco, a una marioneta, a un espantapájaros de huerta. Y lo mostraremos a los demás, a gente que siente, que sufre, que se equivoca, a personas receptivas al señalamiento del error. No vamos a justificar a nuestro protagonista, no vamos a blanquearlo: vamos a comprenderlo y, sobre todo, a

compadecerlo. Y lo haremos invitando al espectador a participar de esa compasión. No hay arte sin compasión».

Eisen ya no quería ser el amo de la Historia. Estaba haciendo una película histórica, pero se desentendía de la Historia.

Que se adueñaran de ella los historiadores. Que se metieran ellos en las trincheras de los siglos y les sacudieran el polvo a los esqueletos, que con toda la imparcialidad que se les presupone ordenaran los hechos y expusieran verdades ocultas hasta hoy. Que poseyeran la Historia quienes la vivieron—de la Revolución hablan los que militaron en la clandestinidad; de la guerra cuentan los soldados—, que hablen ellos con la pasión propia de los testigos. Que dispongan de ella los testigos, las víctimas, que sean ellos los que desenmascaren a los verdugos en el Juicio Supremo; que la posean los verdugos cuando se justifiquen y expliquen su versión. Que sean sus dueñas las madres cuyos hijos murieron en las guerras, para que puedan llorar así su dolor, y los hijos de éstos, avergonzados de sus padres y decididos a ser mejores que ellos. Que de la Historia se apoderen los pueblos, los que han sido perseguidos o los que medraron felizmente; los amos y los vasallos. Y las religiones, las reconocidas y las que fueron declaradas fuera de la ley. Y los colegas de oficio, los emigrantes y los buscadores de fortuna que no conocen freno. E, incluso, los artistas, si es que su egolatría creció más que su conciencia. Que de la Historia sean dueños todos, pero no alguien en particular. Y que cada uno cuente su historia, la Historia que sepa suya. Y entonces, cuando así sea, en la polifonía que resonará por los siglos los herederos podrán discernir una esperanza.

El monopolio de la memoria es un crimen, porque roba a otros. Y sobre todo a aquellos que aún no han nacido.

«No se corresponde con los hechos históricos», «inverosímil», «imposible» eran algunas de las expresiones y calificativos que Eisen escuchaba a diario. Todos los que lo rodeaban—desde los burócratas del cine hasta el archimandrita de Moscú, a quien invitaron a asesorar sobre los aspectos eclesiásticos—no paraban de negar con la cabeza, como poseídos: ¡no, no y no!

—No y no—protestaba el director artístico—. ¡Las estancias del Kremlin no pueden tener puertas tan bajas! ¡Estamos construyendo un palacio y no la

madriguera de un ratón! Los actores no van a caber en esos huecos de aguja, tropezarán. ¡A ver si se va a atascar alguno!

—No y no: esos frescos son una blasfemia—protestaba ahora el archimandrita—. ¿Cómo es que en esas pinturas el Señor abre los ojos como si fuera una bestia pagana? ¿Y por qué las pinturas cubren hasta el último palmo de pared, como si los muros estuvieran cubiertos con papel pintado? ¡En su herético Kremlin hay pintadas más escenas de las Escrituras que hombres tiene el palacio para contemplarlas!

—No y no: ¡con esos bocetos suyos no vamos a ninguna parte!—explotaba el sastre—. ¡Tenemos que coserle un abrigo de pieles a un zar concreto del siglo XVI y usted aparece con estas alas de pájaro! ¡Le cosemos un traje a un zar y no un tutú a una bailarina! ¡Un caftán para un boyardo y no una cajita de encaje!

—No y no—se quejaba el maquillador—. ¿Cómo quiere que lo convierta de ángel a cuervo encanecido con un pase de maquillaje? ¿Cómo quiere que consiga, de golpe, «hundirle los ojos bajo las cejas» y «sacárselos completamente de las órbitas»? ¿Cómo quiere que le «afile la nuca por medio de un chichón» y le «esconda la punta de la nariz dentro de la barba»? ¿Qué es lo que hacemos aquí, una película seria o un desfile de monstruos?

Eisen se limitaba a asentir con la cabeza, dando a entender que aceptaba la crítica. En realidad, ya calculaba cómo materializar todo eso «incorrecto», sin concesiones a la guerra, a los rodajes nocturnos o al escuálido presupuesto.

A los valedores de la precisión histórica, Eisen tenía muchas cosas que mostrarles. Los objetos litúrgicos que sus ayudantes habían recopilado por las aldeas kazajas de los alrededores: por suerte todavía había muchas iglesias en pie por aquellos lares y de algunas, como estaban clausuradas, aún no habían conseguido saquearlo todo. O el atrezo enviado desde los museos moscovitas, cuyos elementos no paraban de llegar a la estación de Alma-Atá en cada convoy procedente de Moscú. En los medios cinematográficos ya se referían a aquel trasvase de fondos patrimoniales como «la evacuación secreta de piezas del Museo Eisenstein». Podía mostrarles, incluso, el auténtico brocado para los trajes de los boyardos que se había agenciado en los almacenes de Vneshtorg: destinado inicialmente a la venta al extranjero, lo habían cedido a la película, dada la importancia que el proyecto cinematográfico revestía. La tela, que contenía bordados en hilo de oro, fue trasladada desde Krasnoiarsk hasta Alma-Atá en un vagón especial debidamente custodiado.

Pero Eisen no tenía ni ganas ni tiempo para justificaciones, porque se le echaban encima los rodajes. El TsOKS por fin se convertía en un estudio de cine de verdad y no sólo de nombre. Se sacaron las butacas de la antigua sala de actos de la Casa de Cultura (también la araña, las lámparas auxiliares y los carteles de propaganda) y la convirtieron en un pabellón de rodaje, el más grande con el que contaba el edificio. El segundo set, algo más pequeño y con el techo más bajo, fue instalado en el espacio que antes ocupaba el escenario. El tercero se ubicó en el vestíbulo del edificio.

Los «despachos» de los asistentes se ubicaron en el sótano y los palcos convertidos en almacenes de atrezo. El atrezo, por cierto, se fabricaba en el propio edificio, en la «buhardilla», que es como llamaba a la planta destinada a oficinas que había debajo del tejado. De ese modo, cuando el día era claro, los técnicos de Lenfilm podían trabajar durante toda la jornada, aunque el servicio eléctrico estuviera interrumpido. Un tercio de la buhardilla fue destinado a los montadores y, como a éstos el sol sí les molestaba, cubrieron las ventanas con retazos cortados del telón, ahora definitivamente innecesario. Tan sólo los camerinos de la Casa de Cultura preservaron su función en la nueva disposición del edificio y continuaron sirviendo a los actores.

El constructivista edificio que albergaba el TsOKS retrocedió de golpe cuatrocientos años. Mientras que en el exterior, en el cruce de las calles Kírov y Proletárskaia, que antes se llamaban Kaznachéiskaia y Guimnazícheskaia, pasaban camellos cargados de tiras de fieltro, circulaban carretas que llevaban arroz, trotaban jinetes de la estepa que montaban caballos sin ensillar y avanzaban campesinos con enormes gorros de piel, dentro la Rus medieval campaba por sus fueros.

Bajo techos bajos como tapas de ataúd se espesaban las sombras. De ellas salían los frescos, que enseguida en ellas mismas se hundían: escenas pintadas en techos y bóvedas, historias de las Sagradas Escrituras. Los inmensos y adustos rostros de los santos y unas pocas y minúsculas personas por debajo de ellos. Hormiguitas que se movían por el laberíntico Kremlin, colándose a duras penas por los huecos de las puertas, ocupada cada una en sus propios asuntos. Refulgen los hilos de oro en los brocados, brillan las perlas: las ropas son más bellas y dignas que quienes las visten. De tanto que pesan los víveres, las mesas de los banquetes parecen a punto de hundirse, el vino se desborda de las jarras de tan llenas que están, en los rincones aguardan muy quietas las copas con veneno: esperan a sus víctimas. Los cirios son tan grandes que se elevan hasta el

techo, pero sus llamas carecen del vigor necesario para abrirle paso a la luz en medio de la omnipresente oscuridad. El sol no penetra jamás en esas doradas catacumbas: no se ha abierto una sola ventana en los muros.

Por medio de la mezcla de objetos antiguos reales con otros salidos de su propia fantasía, Eisen creó un mundo verosímil y a la vez inauténtico: envuelto en la materia histórica, el mito se hacía carne y también ganaba fuerza. He ahí otro descubrimiento artístico que lo tentaba a dedicarle una tesis o un libro, que, desde luego, no tendría tiempo de escribir.

Ahora lo que le quitaba el sueño era conseguir fabricar todos los decorados antes de comenzar el rodaje. Y eso valía tanto para los que se instalarían en los estudios del TsOKS como para los exteriores, que se rodarían en una pequeña aldea llamada Kaskelen, a las afueras de Alma-Atá. La virtud de ese emplazamiento radicaba en que la estepa no era completamente llana, sino que tenía pequeñas ondulaciones que, con cierto esfuerzo de la imaginación, recordaban las colinas del Volga. Ése, precisamente, era el propósito de Eisen: en una de esas elevaciones construyó lo que debía parecerse a la ciudad de Kazán, que Iván tomaría heroicamente en uno de los episodios de la película.

Ése era el punto débil de toda la película en lo que a los decorados respectaba. En lugar de los frondosos bosques de Kazán, la rala hierba de la estepa; en lugar del caudaloso Volga, el Kaskelenka, un riachuelo, más bien un arroyo, que salvabas de un salto (al final, Eisen decidió que no saliera en la película). La propia «Kazán», hecha a partir de murallas de caña de río y de torres recubiertas de yeso, no se parecía en nada a la fortaleza casi inexpugnable que había que tomar en una dura y larga lucha.

Mas ¿qué se podía hacer a aquellas alturas? Sólo quedaba confiar en que no serían muchos los espectadores que hubieran visitado la verdadera Kazán. Y aquellos que la conocían... mejor que creyeran menos en la realidad que en la verdad que ofrece el mito.

El rodaje de *Iván el Terrible* comenzó en la primavera de 1943.

Por las noches (el edificio del TsOKS sólo seguía recibiendo energía eléctrica a esas horas) las montañas todavía blancas desprendían un frío de nieve, de modo que se decidió comenzar por las escenas que no contenían diálogos para evitar que el vaho que salía de la boca de los actores estropeara los primeros planos. No obstante, ni así se conseguía evitar completamente las nubecillas

blancuzcas y a cada rato se veía bajar a alguno de los montadores desde la «buhardilla» y llegar corriendo hasta la silla del director para avisarle: «¡Ha salido otro plano con alguien fumando, Serguéi Mijáilovich!».

Hacía tanto frío en los pabellones que hubo que darle uso a todo el calzado de fieltro que guardaban de atrezo. Con él calzaron a los iluminadores, los asistentes y los maquilladores, así como a todo un pelotón de peones heridos. Cherkasov lucía un abrigo de piel de oso que sólo se quitaba para entrar al plano. Moskvin se daba mañas de petimetre y, antes de ocupar la silla de operador, se vestía con toda la ropa que se había traído cuando lo evacuaron, piezas extremadamente elegantes, pero de poca utilizad como abrigo: una americana de tweed, una gabardina y un abrigo fino de lana. Se ponía las tres piezas, una encima de la otra. Eisen trabajaba con una chaqueta acolchada y un gorro de piel de castor.

A los rodajes acudía toda Alma-Atá. En cuanto comenzaba a caer la tarde, ya se agolpaban a las puertas del TsOKS los chiquillos de los orfanatos cercanos. Poco después, llegaban los jóvenes y gente de mayor edad, incluidas ancianas con turbantes blancos y viejos campesinos que no hablaban una sola palabra de ruso. Habría bastado con impedirles pasar al pabellón («¡Esto no es un circo, camaradas trabajadores de Oriente!»), pero Eisen les permitió el acceso: que respiraran y así se calentaban todos. Aquellas estufas vivientes no solían aguantar toda la sesión de rodaje despiertas y se dormían allí mismo, recostadas contra alguna caja en un rincón. Pero nadie las despertaba, porque el sueño no impedía que cumplieran su función de calentar el ambiente.

A los que sí querían despertar y no lo conseguían era a los figurantes. A éstos los reclutaban en la Comisaría Militar de entre los veteranos registrados y los soldados que venían de permiso a recuperar fuerzas antes de volver al frente. (¿En qué otro lugar iban a encontrar un centenar o dos de rostros rusos en una ciudad kazaja en plena leva?). En el set los vestían lo mismo de plebeyos que de boyardos, y a veces unos mismos muchachos hacían de unos y de otros con diferente maquillaje. Lo malo es que estos aficionados sufrían una o dos noches luchando contra los párpados pegados por el sueño y el maquillaje, y a la tercera convocatoria ya no aparecían por ningún lado: lo mismo se escondían debajo de unas escaleras que dentro de un baúl de atrezo y se echaban a dormir hasta la mañana siguiente. ¡Y a ver quién los encontraba en las enormes dependencias del TsOKS! Los asistentes de dirección se dejaban las suelas de los zapatos intentando mantener reunidos a los figurantes, pero la astucia

militar vencía cada vez al afán de los hombres de la retaguardia: por mucho que los intentaban controlar, a medianoche había desaparecido un tercio de los extras, como si respondieran a un conjuro. Eisen se vio obligado a establecer lo que llamó «el coeficiente de figuración», que consistía en maquillar y vestir a un tercio más de figurantes de los que necesitaba para cada secuencia. Lo que no se le ocurría a nadie era reñir a aquellos hombres que estaban de permiso, porque todos sabían que pronto tendrían que volver al frente a pelear.

Lo único que conseguía disciplinar un poco a los figurantes voluntarios era la cena. La servían a media sesión, unas dos o tres horas después de medianoche. Todos los que estuvieran despiertos entonces recibían una escudilla con papilla o sopa muy fría, tanto que a los más delicados les castañeteaban los dientes (en un par de ocasiones, Eisen tuvo la sensación de que en la sopa tintineaban pequeños carámbanos de hielo). En todo caso, en el TsOKS era imposible calentar los calderos en los que traían la comida.

No fue hasta mayo que el frío abandonó los pabellones. Pronto vino a sustituirlo otra calamidad: un calor insoportable. Durante los tres meses de verano, el TsOKS se convirtió en un horno. De día, el sol calcinaba hasta la última piedra; de noche era el edificio el que calcinaba al equipo de rodaje. No obstante, el recuerdo de los recientes tiempos en los que los estudios fueron una gélida nevera servía de consuelo: la idea de que era mejor sudar que estar entumecidos de frío la suscribían todos menos los maquilladores. Eisen apenas reparó en el momento en que sustituyó la chaqueta enguatada por el mono de lona, su uniforme estival.

Las preocupaciones del director eran mucho más importantes que las estaciones del año, los frentes atmosféricos y los cambios de temperatura: Eisen había conseguido reunir en Alma-Atá bajo su ala a toda una constelación o, mejor dicho, toda una Vía Láctea de *Soviet stars*—modestas, grandes y grandísimas—, actores tan distintos por la edad y las escuelas teatrales a las que pertenecían que difícilmente volverían a encontrase alguna vez en un mismo proyecto. Grandes en los escenarios y famosos en todo el país, en la vida real parecían un grupo de párvulos de los que sólo se diferenciaban por el hecho de que los chiquillos llegaban al parvulario habiendo aprendido a obedecer a los mayores.

A Eisen le tocó ver en Alma-Atá todo tipo de manifestaciones de la rutina propia de la gente del teatro. Tantas, que sería difícil enumerarlas todas:

enfermedades fingidas y producidas por el alcohol, depresiones, escándalos, explosivas historias de amor y los no menos explosivos finales de éstas… Pero sabido es que tales expresiones son propias de la vida de las estrellitas del mundo de la actuación. Las verdaderas *stars* estaban por encima de esas nimiedades y Eisen tuvo que encontrar la manera de convencer a cada una de ellas para tenerlas en la Película: cada corazón de estrella requería su propia llave.

A Cherkasov le costó mucho entrar en su papel. Fue un proceso doloroso. Maquillado como Iván, vagaba por el set de rodaje completamente rígido, incapaz de recuperar el paso y la gesticulación de la sesión anterior hasta que el director no acudía en su ayuda.

—¡Saludos, Koko!—lo sorprendía Eisen saliendo de improviso por alguna esquina y poniendo cara de idiota—.[5] ¿Quéééé es lo que vaaaamos a hacer hooooy?

Cherkasov, que desde niño había soñado con convertirse en payaso, entraba en el juego enseguida:

—¡Saludos, Serrrrge!—gritaba el Iván el Terrible de dos metros de estatura poniendo un inesperado acento alemán—: ¡Hoy trrrrabajarrrremos en la arrrena!

—¿Y qué-qué nos vas a moooostrar en la arena hoy?—trinaba Eisen con el más estridente de sus falsetes, a riesgo de quedarse sin voz.

—¡Os voy a mostrarrrr un asesinato!—decía el Monarca acuclillándose y palmeándose las nalgas. La tela dorada que lo cubría amortiguaba los golpes (¡era brocado de primera, brocado de exportación, nada menos!), de modo que tenía que levantar los faldones hasta la cintura y golpearse repetidamente el trasero hasta que sonaba la deseada palmada—: ¡El asesinato del alma de Iván Cuarrrrto!

—¡Jo, jo, jo, Kokóshenka!—Eisen se alejaba entonces con las piernas muy abiertas y meneando el trasero. Los técnicos de luces, habituados al juego de payasadas, corrían a apartar los cables en el camino del director—: ¡Mieeeedo me das!

—¡Ua, ja, ja, ja. ja!—reía como un demonio el ungido, y corría detrás de Eisen agarrando por el camino el bastón que le tendía un responsable de atrezo y amenazando a todos los presentes, lo mismo a los figurantes que al público —: ¡Temedme todos! Maquilladorrrres: ¡temedme! Montadorrrres: ¡temedme!

Operrrradores de cámarrrra: ¡vosotros no me temáis! ¡A vosotros os necesito! ¡Vamos a hacerrrr esa escena! ¡Acciódóón!

—¡Acción!—lo secundaba Eisen hundiéndose en su butaca y haciendo una señal con la mano.

El corazón le latía con frenesí después del sofoco, pero no le dolía en absoluto. Probablemente, el agitado órgano también sabía que Cherkasov hacía sus mejores escenas después de tales payasadas…

Birman, en cambio, requería un enfoque exclusivamente académico. Educada en el Teatro del Arte, llevaba esa escuela en la sangre y agobiaba a Eisen con toda suerte de preguntas acerca de su personaje. Antes de cada sesión de rodaje pasaba horas encerrada en su camerino «buscando la semilla de su papel» y «entrar en estado». El problema era que muchas veces no se alcanzaba a rodar las escenas que había preparado y se posponían para la siguiente jornada. En tales casos, los nervios habían sido machacados en vano y la actriz que había pasado toda la noche en el camerino maquillada y «en el papel» tenía que volver a casa sin haber comparecido siquiera ante las cámaras. Birman sufría como si cada día de rodaje fuera el último de su vida. Se peleaba con todos los demás actores, les reprochaba que no hubieran preparado suficientemente sus personajes. Y en las pausas entre los regaños y sus tormentos, le escribía a Eisen largas cartas en las que le expresaba su visión del personaje. Epístolas escritas en verso, por cierto. Eisen respondía cada una de las cartas, bien es verdad que en prosa, pues carecía de tiempo para la poesía.

A otro actor lo llevaba al parque a estudiar la plasticidad de los animales. Con un tercero mantenía largas conversaciones sobre el Renacimiento. También se ocupaba de reconciliar a matrimonios en guerra. Y ofrecía sesiones de psicoanálisis. Y buscaba masajistas. Y encargaba medicamentos a Moscú. Y enamoraba, y fingía estar enamorado. Y servía de paño de lágrimas, y se sinceraba cuando se lo pedían. Y hacía otros cientos de cosas que antes no sabía hacer: ahora era menester hacerlas y él había aprendido. Habría hecho aún mil cosas más con tal de ayudar a un actor a dar lo mejor de sí. Se habría vuelto a sí mismo del revés y se habría puesto a los pies del actor. Cualquier cosa con tal de que bordara la escena que había diseñado.

Para el resto del equipo, Eisen contaba con un medio universal, no individualizado, que nunca le fallaba: la risa. Hacía reír a cualquiera que, según la temporada, pasara frío o sudara a mares en los pabellones del TsOKS en aras de conseguir la Película. Humor grueso y picante para los técnicos de luces.

Para las montadoras, un humor delicado y sutil. *Pure English humour* para las sofisticadas especialistas de vestuario. Y para todos ellos, muchas caricaturas.

El personaje King Penis apareció en una hoja del cuaderno de apuntes de Eisen el primer día de rodaje y se convirtió en un compañero por derecho propio hasta el último. El zar dibujado por Eisen solía llevar la misma ropa que Cherkasov en la escena que se rodaba esa noche, y hasta la misma barba, que lo mismo podía estar erguida y mostrarse belicosa, que desgreñada e insegura, o colgando como un manojo de esparto. Por lo demás, el King se comportaba como un peón cualquiera: alborotaba, profería juramentos y fornicaba como un sátiro. Cada una de las historias protagonizadas por King Penis nacía en cinco minutos—Eisen la dibujaba en lo que los técnicos comprobaban las luces —y daba para toda la sesión de rodaje: la hoja corría de mano en mano, la veían dos, tres y cuatro veces, doblándose de la risa y cabeceando de puro gozo. Incluso la modosa Fírochka Tobak se dejaba llevar: le echaba una ojeada a la viñeta y después corría a su silla en la mesa de montaje instalada en la buhardilla, riéndose a escondidas y tapándose el rostro encendido de rubor.

La risa servía para suplir muchas cosas: las fuerzas menguantes, el insuficiente calor, la escasa comida, la ausencia de los familiares que no habían sido evacuados, las adoradas Moscú y Leningrado. El Rey Pene, que no era más que un par de trazos de lápiz en una hoja arrugada, amigo y colega de todos allí, adorado y esperado con impaciencia cada día, se dejaba la piel por cada uno en el set de rodaje, arrancándolos de la tristeza, la depresión, las enfermedades y el hambre. Y ganaba cada pelea.

Se rodaba noche tras noche. El instante en el que les cortaban la electricidad llegaba siempre de improviso, lo mismo cuando ensayaban una toma que en medio del rodaje de una escena. Podía ocurrir bastante antes del alba o, también, mucho después: todos los focos se apagaban a una y el pabellón quedaba sumido en una intensa oscuridad. Los técnicos de iluminación reaccionaban con exclamaciones (todas en tono grueso y en ruso), el público presente invocaba a Alá (en voz baja y lengua kazaja). Los asistentes avanzaban a tientas hasta las ventanas y descorrían las cortinas poniendo fin de ese modo a la sesión de rodaje. La luz de la mañana ya alumbraba afuera: intensa en primavera, con tonos pastel en verano, rojiza en invierno, o de nuevo primaveral.

—¡Hasta esta noche, camaradas actores! ¡Todos a dormir! ¡Todos a arroparse en sus camitas escuchando la nana del director! ¡Que Alá os acompañe! *Good night, sleep tight!* A quien vean en la calle hurtándole el cuerpo al sueño, lo mandaremos a un receso forzado de una semana, junto con todos los compañeros con los que comparta escena. Respetad a vuestros colegas y no os busquéis una sanción por gusto. ¡Y vosotros, camaradas decoradores, manos a la obra! El pabellón tiene que estar listo esta tarde para la próxima escena…

Y así fue durante quince meses con algunas breves pausas para rodar las pocas escenas del filme que se desarrollaban en exteriores. Quince meses de vida nocturna, alumbrados exclusivamente por los focos del set, pasando un frío o un calor infernales, tomando sopa aguada en la que nadaban carámbanos de hielo, y alimentando la esperanza de poder terminar el rodaje en las condiciones de la evacuación. Fueron quince meses de una libertad absoluta. Y de una felicidad igualmente absoluta.

Desde el primer día de la evacuación, Eisen comenzó a recibir toda una bandada de cartas desde la región del Volga. Las firmaba Yelizaveta Telesheva: ¿su esposa?, ¿su principal amante?, ¿un ligue sin más?

Ambos habían salido disparados del febril Moscú de 1941: ella viajó a Sarátov junto a todo el elenco del Teatro del Arte; él, a Alma-Atá, más allá de las montañas, las estepas y los mares. Durante muchos meses, mantuvieron una relación exclusivamente epistolar. En realidad, llamar «relación» a lo que tenían resulta algo exagerado: ella escribía y escribía cartas sin parar y él se limitaba a leerlas. No las leía al recibirlas, por cierto, sino cuando decidía permitirse un minuto libre, lo que a veces ocurría días después. Las cartas sin abrir de Telesheva con distintas fechas en los matasellos se iban apilando en la mesilla de noche de Eisen—en realidad, una caja de uvas—, aunque algunas se perdían por las rendijas entre los tablones y se quedaban sin leer.

Las fechas de los envíos a veces eran de días seguidos y, en ocasiones, se espaciaban un poco. Aquella «taquicardia epistolar» resultaba molesta, y a veces el dorso de la mano del propio Eisen—como sin querer, como por pura casualidad—tropezaba con un sobre aún sin abrir y éste se hundía en la oscura rendija olorosa a polvo y vino: un breve instante de vergüenza cuando el papel

rozaba con otro que reposaba en el fondo de la caja, y ya podía seguir con su rutina sin que nada viniera a entorpecerla.

¡Mi querido maestrillo!

No comprendo por qué no recibo una sola línea de usted… ¿Qué sucede? ¿Será un simple descuido? ¡Es tan triste que no le llegue ni una sola noticia de una persona querida! Le envié unas cartas por medio de Slutski, espero que ya le hayan llegado. Recibo cartas de todo el mundo venidas de todos lados, menos de usted… Le ruego que me escriba con más frecuencia.

Oh, sí, esto de rogar sabía hacerlo muy bien. Retorcer las manos, morderse los labios y alzar al cielo sus ojos bovinos cuidadosamente enmarcados en rímel y sepia. Toda su vida en el teatro y toda su vida un teatro. Eisen había visto a muchas mujeres histriónicas en sus años mozos, las había conocido bien en su juventud y estos últimos años escurría el bulto para no verlas: ya tenía suficientes líos dentro de su propia mente como para sumar los dramas ajenos a los suyos, y menos aún cuando venían multiplicados por el coeficiente teatral. Era agotador. Pero con Telesheva echaba el freno a la indiferencia, algo que lamentó durante los seis años que habían pasado desde que se conocieron en el rodaje de *El prado de Bezhin*. No se culpaba, no obstante, porque aquel lío amoroso no lo había comenzado por placer, sino, y exclusivamente, para el bien de su obra.

En una ocasión, Eisen tuvo la suerte de observar al gran Diego Rivera trabajando en un suburbio de México. Tras dejar en casa durante unas semanas a su mujer, la celosa Frida, el artista se instaló en Chapingo a pintar una capilla. No lo hizo solo, sino con su pasión de entonces, una voluptuosa diosa local, a la que representó en todos los frescos, en las escenas más disímiles, cubriendo siempre su cuerpo con el único vestido de sus cabellos. Había tantos cuerpos femeninos desnudos en las paredes—senos como perlas, vientres, caderas—que los aprendices obligados a repasar con sus pinceles cada curva apenas tenían ocasión de atender al llamado de la campana para comer en las tardes o cenar en las noches. Sus fieles novias les traían la comida y ellos la compartían con ellas si es que les quedaba tiempo para comer. La excitación en el taller se prolongó durante meses. Una excitación tan desbocada que se fue plasmando en los frescos: los espectadores no comprendían qué era lo que les producía tal turbación al contemplarlos, pero no conseguían sacarse las imágenes de la mente. Tanto fue así que acabaron proclamándolas como la

cumbre de la creación del todavía joven Rivera. El artista, por su parte, volvió a casa cansado, pero muy satisfecho, en cuanto concluyó su trabajo. Allá lo esperaba la paciente Frida.

Eisen decidió utilizar la receta de Rivera para impregnar *El prado de Bezhin* de una pasión invisible, aunque perceptible para el espectador. El *affaire* entre el director y la actriz protagonista era, simplemente, una herramienta de producción: no era el artista el que necesitaba la relación amorosa, sino la película. Para esta última, aquel amor era una suerte de fertilizante que ayudaba a que se desarrollara mejor. De modo que Eisen se lio con Telesheva —¡¿y por qué no?!—, sobre todo porque la actriz cumplía con creces el papel de musa e inspiradora: era voluptuosa y madura, extremadamente sensual y no se cortaba un pelo a la hora de alardear públicamente de sus sentimientos.

Pero romper la fugaz relación una vez terminado el rodaje no resultó. Ni Eisen consiguió quedar satisfecho y feliz como Rivera en la situación que quiso emular. El desgraciado final que tuvo la epopeya titulada *El prado de Bezhin* condujo a Eisen a una depresión, y el ligero *affaire* inserto en la producción de la película lo convirtió en una relación de pareja que no conseguía disolver.

Mi maestro, mi chiquilín:

Hace ya dos semanas que no recibo noticias de usted. Le envié sendos telegramas—uno normal y otro urgente—pero, ay, ha sido en vano. Cada día, cada hora, espero una nota suya, pero no llega nada… ¿Será que cometimos un error separándonos, tomando cada uno el camino de la institución a la que sirve, en lugar de mantenernos juntos? ¿Quién sabe si el destino nos volverá a juntar? Creo que, si estuviera ahora junto a usted, me sería más fácil soportar toda esta carga…

Desde el primer día, Telesheva lo llamaba *Maître*, y le pidió que la llamara a ella *Madame*. Nunca utilizaba otros nombres, ni los nombres de pila completos, ni apelativos cariñosos, ni mucho menos los patronímicos. Sólo se llamaban *Maître* y *Madame*, como si de esa manera consiguieran elevarse por encima de los nombres recibidos al nacer y se separaran de los miles de tocayos con quienes los compartían. Más adelante, cuando la relación escaló desde lo artístico y platónico a lo culinario y romántico, Telesheva gozaba añadiendo toda suerte de sufijos cariñosos al mote de su amado. Cuando la cosa degeneró hasta internarse en el mundo de los motes dobles—Metrusha-gordito, Metrunchik-chik, Metrushita-patita—, Eisen lo cortó de raíz, aunque era

consciente de que en las cartas que le escribía a *Maman*, Telesheva continuaba llamándolo con toda suerte de tiernos epítetos.

¡Mi querido maestrito!

…Estoy completamente desesperada, porque sigo sin recibir una sola línea de usted… Lo mejor es que me envíe tarjetas postales, porque pasan la censura más rápido… Me temo que lo que sucede es que usted me escribe en papel muy grueso y utiliza sobres con doble forro. Correos advirtió de que ésos ya no los tramitan… Mi angustia crece día tras día. Duermo mal y os echo de menos tanto que siento un dolor físico al hacerlo…

Los sentimientos, en Telesheva, adquirían una dimensión física, como si su alma se desparramara por todo su cuerpo, que no era precisamente menudo. La esperanza le helaba las manos y los pies; la rabia le llenaba la cara, el cuello y el pecho de manchas rojas, la tristeza le agarrotaba la espalda y el placer sensual hacía que le temblaran todos los músculos del cuerpo, lo mismo los grandes que los pequeños, hasta los dedos meñiques de los pies. Toda ella era carne sensible, un coágulo de emociones, sensaciones y estremecimientos psíquicos.

Su cuerpo respondía a cualquier roce con el de Eisen, aunque fuera casual: se estremecía perceptiblemente, la respiración se hacía más profunda. Sus fosas nasales percibían aromas—flores, alimentos, fragancias—mejor que quienes la rodeaban. Comía con tanto deleite—saboreaba un arándano, sorbía fideos, atrapando con la punta de los dedos un champiñón que se escapaba del tenedor—que, cuando estaba con ella, Eisen devoraba el doble de lo habitual. Y hasta su propio apellido, Telesheva, que en ruso alude al 'cuerpo', *telo*, parecía muy adecuado para aquella mujer, cuyo cuerpo, tan extremadamente sensible, determinaba su ser.

Telesheva poseía un cuerpo divino, cuyas formas respondían al canon clásico. La opulencia de sus formas superaba cualquier expectativa de quienes tuvieran la dicha de gozar de su aspecto primigenio. Dotada con munificencia por la naturaleza, también sabía dar: nadie había besado y acariciado jamás a Eisen con tales ardor y frecuencia. Tal vez, si acaso, *Maman* en la infancia.

Ah, sí: desde luego, y por desgracia, Telesheva se parecía a *Maman*. Y se le parecía mucho: la misma opulencia del cuerpo, idéntico encanto de hembra, semejante sed de placeres, parejo histrionismo histérico y chispeante. Incluso el rostro de Telesheva, desde determinados ángulos, le recordaba a Eisen al de *Maman*. Él no tomó conciencia de ese parecido al principio. Cuando lo hizo,

ya en pleno auge del romance entre ambos, se enfureció mucho, aunque, sorprendentemente, con el paso de los días la conciencia del parecido entre ambas encendió aún más su pasión.

No es de extrañar que *Maman* y Telesheva entablaran enseguida una magnífica relación. Yulia Ivánovna solía mostrarse muy severa con las mujeres de su hijo, pero en este caso hizo una excepción: a esta candidata a novia que tanto se le parecía la acogió enseguida y hasta la promovía de todas las formas posibles. Ni siquiera que su hijo contrajera matrimonio oficialmente fue un obstáculo: en su opinión, divorciarse de la sosa Pera para casarse con la fastuosa Telesheva no revestiría complicación alguna.

Como era en él costumbre, Eisen ignoraba todas aquellas intrigas matrimoniales, pero ni *Maman* ni la propia Telesheva desistían de sus propósitos. Finalmente, acabaron formando una poderosa coalición a la que sólo la tía Pasha podía enfrentársele con éxito: detrás de sus nudosos hombros permaneció escondido Eisen dos años enteros. Y fue precisamente a ella, su fiel escudera y su fiero cancerbero, a la que se llevó consigo cuando lo evacuaron a Alma-Atá.

Haberla dejado atrás cuando fue evacuado hizo que al inventario de agravios de *Maman* se añadiera uno bastante serio. De hecho, Yulia Ivánovna dejó de escribirle a su hijo durante varios meses. En ese tiempo, Eisen sabía de ella gracias a lo que le contaban otros de sus corresponsales, sobre todo Telesheva. Así se enteró de que le faltaba dinero y estaba vendiendo objetos de valor, que habían vuelto a asaltar y saquear la dacha de Krátovo, y que—¡menuda era *Maman*!—se disponía a contraer matrimonio nuevamente, esta vez con un doctor viudo… Dos meses después, Yulia Ivánovna se ablandó y comenzó a escribirle de nuevo. Lo del matrimonio quedó en agua de borrajas, por lo visto.

A Telesheva aún le quedaba por aprender de Yulia Ivánovna y de Pera lo más importante. Algo sin lo que resultaba imposible mantener una relación sólida con su amado: tenía que aprender a perdonar el colosal egoísmo de Eisen, aprender a dárselo todo sin alimentar la más pequeña esperanza de obtener algo a cambio.

¡Mi maestrito querido!

No alcanzo a comprender lo que significa esta ausencia de cartas de su parte… Es una desvergüenza que usted se comporte con tanta crueldad sabiendo cuánto espero sus cartas, cuánto valoro todo lo que lo concierne a usted y que vivo pensando en usted día y noche…

¡Ay, si usted supiera, mi Metrushka adorado, cuánto me fastidia esto! En apariencia me va bien: me alimento bien, pues nos han puesto aquí un comedor estupendo, vivo en habitaciones bien caldeadas y trabajo con cierto interés en lo que hago… Y, sin embargo, usted me falta… Y eso duele mucho: es como una herida abierta que nunca para de doler… La aprieto con fuerza, lamo la sangre y sigo viviendo, sólo que trabajo con mayor ahínco, callo más y se me ha olvidado reír… Le amo desinteresadamente, le amo entregada, muchísimo, profundamente… Y de usted sólo he recibido una carta en cinco meses. Es terrible.

La metáfora de la herida y la sangre servía tanto para describir los últimos meses de separación como los seis años de relación. Porque todo ese tiempo Telesheva se lo había pasado «lamiéndose la sangre», perdiendo la cuenta de los pinchazos, los arañazos y demás heridas infligidas a su sensible alma por la relación amorosa más compleja que había conocido en toda su vida. Sus amigos decían que tenía una relación masoquista y a Eisen lo llamaban sádico. Telesheva aceptaba esas opiniones con ardor, pero rechazaba, con el mismo ímpetu, cualquier sugerencia de que cortara con aquellas «perversiones».

Una vez se decidió por fin, incluso había previsto una profunda conversación con Eisen que iba a durar hasta el amanecer, con sus lágrimas, sus abrazos de despedida y su catarata de citas de distintas piezas teatrales; se había pasado toda una semana tumbada en la cama sufriendo por la ruptura anticipadamente; había puesto punto final a sus proezas culinarias para contentar a su amado. Pero dos meses más tarde se descubría poniendo de nuevo la mesa en el comedor de su casa, con cubiertos para dos y comida para dos, y mientras la ponía llevaba el teléfono encima, arrastrando el cable entre el salón y la cocina, por miedo a perder la llamada de su maestrillo.

Pronto comenzó a encontrarse peor de salud: estaba enferma de los nervios, tenía úlceras y gastritis, achaques varios de mujer…, y eso era lo que los médicos del Teatro del Arte vieron a la primera. Ella lo atribuía a la edad: los cincuenta estaban a la vuelta de la esquina (sí, sí, era seis años mayor que el maestrillo, lo que, por cierto, aumentaba su pasión, como también, parecía ser, la de él). No quiso buscar diagnósticos más precisos, huyó de los doctores. Sobre todo, porque no creía que los mejores medicamentos fueran los que se compraban en las farmacias: para curarse ella prefería los besos y los abrazos. Lo malo era que de esas píldoras cada vez le daban menos, muchas menos, desafortunadamente.

La separación y las penurias de la evacuación agudizaron su estado: las dolencias se multiplicaron. Más bien, podría decirse que se trataba de una única dolencia interminable, que parecía ir saltando de un órgano a otro, como si se resistiera con uñas y dientes a abandonar su organismo. El envoltorio de su cuerpo—todavía hermoso y atractivo—fue el último en rendirse. Rolliza desde muy joven, Telesheva sólo bajaba de peso en los momentos más difíciles de su vida y, después, volvía a ganarlo enseguida. También adelgazó esta vez, pero se quedó enteca: las redondeces no volvieron a adornar su cuerpo.

El guardarropa traído de Moscú—los vestidos vaporosos de seda, los vestidos de punto entallados, las faldas de tubo de lana inglesa y las blusas a la moda erizadas de lazos—hubo que ajustarlos primero y estrecharlos radicalmente después, como si los hubiera heredado de otra persona. Ella misma se ocupaba de las labores de costura, dedicándole las noches. Como no había luz eléctrica a esas horas en la residencia donde vivía, trabajaba a la luz de una vela, lo que le dañó la vista. No se esforzaba para sí misma, sino para su Metrushka-gordito, a quien algún día volvería a ver por fin.

La enfermedad minó mis fuerzas como de golpe. Puede que se debiera a que la alimentación empeoró mucho aquí en esa época: dejaron de darnos la ración para el desayuno y, a pesar de mi enfermedad, ya hace cosa de un mes que no veo mantequilla, bollos, ni nada que sea nutritivo. También el alimento de las comidas es pobre y escaso. Por suerte, mi propia grasa corporal me mantiene, pero he adelgazado mucho… Físicamente, me encuentro fatal…: toso mucho y tengo el corazón muy débil. Me duelen las manos y los pies, que, además, se me hinchan. De ánimo estoy aún peor. Con todo, pongo mi «cara de orgullo», lo que me cuesta mucho… Reciba un beso fuerte. Espero con ansias alguna noticia suya, por pequeña que sea… Si supiera lo sola que me encuentro aquí y cuánto me falta usted…

A Eisen, por cierto, no le habría venido nada mal perder un par de kilos (los médicos decían que, más bien, un par de decenas de kilos). Mas no lo conseguía. En las fotografías hechas en el período de la evacuación se notaba con claridad que estaba envejeciendo, pero no se le veía perder peso.

¿Y cómo iba a adelgazar? En los años de la guerra no hubo abundancia en Alma-Atá, pero nunca se pasó hambre tampoco. La carne, aunque cara, no desapareció de los mostradores; los corderitos, aunque entecos, no dejaban de pastar en los terrenos; no todas las vacas, aunque huesudas, habían desaparecido de los koljoses, y caballos siempre hubo en abundancia corriendo por las estepas kazajas. Los carros de frutas llegaban al Mercado Verde desde

los pueblos de toda la comarca: Talgar daba peras; Kapchagay, sandías; las célebres manzanas del lugar crecían en las laderas de todas las montañas en una extensión de quince kilómetros a la redonda. La temporada de bayas comenzaba en primavera con la cereza rosa de Issyk y se prolongaba hasta finales de otoño, cuando el último gitanillo sin techo se hartaba hasta el hipo de comer bayas de espino, dulces y fibrosas. Había tantas bayas que las damas del Laureadito las utilizaban para hacerse mascarillas que les mejoraran el color de la cara. (Cuando alguna de esas bellezas se asomaba por la ventana y mostraba a la calle su rostro encendido como un semáforo, y los kazajos que pasaban le dedicaban miradas en las que se mezclaban el estupor y la repugnancia, Eisen le gritaba a su vecina: «¡Apague esa carita, *madame*, que un día nos van a prender fuego y se la van a poner roja de verdad!»).

De lo que Alma-Atá sí carecía era de un buen café. Los amantes del té gozaban allá tanto del negro espeso como del verde áspero y mezclas florales distintas, que podían tomar lo mismo con leche que con grasa y sal, como hacían los lugareños, o con cualquier otra cosa que apeteciera a sus espíritus. Los amantes del café, en cambio, no tenían motivo de alegría: por aquellos lares no gustaban de esa bebida, ni la conocían apenas. Eisen sufría la falta de café, desde luego.

De tanto que hay que esperar sus cartas, una podría olvidarse del trazo de su letra… No tenerlo a usted a mi lado me hace daño; y aunque estoy haciendo de tripas corazón, la angustia me está atormentando terriblemente… Toda mi alma sólo anhela volar a su encuentro a trabajar con usted…

A Eisen le gustaba trabajar con Telesheva. Su talento—lo mismo como actriz que como directora—era modesto. Ni siquiera se trataba de talento como tal, sino más bien de un don artístico especial y una capacidad innata para el arte que, salpimentados por su experiencia en los escenarios, ofrecían buenos resultados. Su principal aptitud consistía en reconocer el talento de los otros: su intuición le mostraba inequívocamente qué actor haría mejor un papel determinado. Telesheva percibía con un olfato casi animal en qué pliegues del alma se ocultaba el dolor de otra persona, y cuán profundo era. Y también si sabría—bien en el escenario, bien ante el objetivo de la cámara—abrirse en canal y mostrar el mayor de sus dolores, el más hondo de sus miedos, la más rabiosa de sus iras. Sabía quién se dejaría llevar por la histeria y quién por la

angustia. Quién sería rey y quién bufón. A quién se le daban los hondos pesares shakespearianos y a quién la suave tristeza de Chéjov.

Telesheva comenzó a colaborar con Eisen en *El prado de Bezhin*. Lo asistía con el atrezo y un poco también con la selección de actores. Ensayaba con los candidatos a los papeles, preparaba las audiciones. Por cierto, jamás protestaba si su elección no resultaba aceptada, como tampoco se quejaba si la selección resultaba muy larga y el director se mostraba en exceso quisquilloso. Era consciente del abismo que se abría entre Eisen y ella: sabía que no podía competir con él, que su papel era el de la mediocre asistente que sólo puede adorar y venerar a su genial Maestro.

Cuando Eisen comenzó a trabajar en el proyecto de *Iván el Terrible*, Telesheva se subió al carro enseguida, aun sin haber sido invitada. En sus cartas, había más sugerencias de actores que contratar que quejas por el contumaz silencio de Eisen. Él valoró el esfuerzo y, después de unos meses de dudas, acabó enviando una solicitud oficial para que asignaran a la colaboradora del Teatro del Arte Yelizaveta Serguéievna Telesheva a la producción del filme. La asignación debía culminar en una larga estancia de trabajo en Alma-Atá junto al director, el amante o, si acaso, su marido en unión civil.

El inminente encuentro no sería una simple cita, sino muchos días de trabajo en un mismo pabellón y muchas rotundas noches no laborales en una misma habitación. Tal deslumbrante perspectiva entusiasmó tanto a Telesheva que su salud mejoró de inmediato. Las redondeces de su silueta no las recuperó, no obstante, pero podía compensar la merma en su belleza física con el brillo de los ojos y la viveza de su comportamiento; de una y otra cosa todavía le quedaba bastante.

Sueño con reunirme con usted, con trabajar con usted. Creo que cometimos un error capital cuando nos separamos… Para usted es importante contar a su lado con una mujer absolutamente fiel, una mujer que lo ame, una amiga, como yo… Cuánto le echo de menos, cariño mío. ¡Cuánto me duele que no me escriba nunca, cuando hace ya diez meses que nos separamos! Dovzhenko se sorprendió mucho al saber que no estamos juntos. De usted sólo sé por los diarios y por las escasas cartas que recibo a veces de amigos en Alma-Atá. ¡Es tan triste eso!

Sin embargo, salir de la región del Volga y llegar a Alma-Atá resultó una tarea difícil, como si, en lugar de un viaje a la vecina república kazaja, planearan un vuelo al planeta más lejano del sistema solar. Los obstáculos surgían a cada paso y se multiplicaban sin cesar, como si hubiera una mano negra detrás.

Al principio, el Teatro del Arte se negó a liberar a la directora Telesheva, que, aunque no desempeñara esas funciones desde una posición principal, resultaba competente. Después, resultó que tampoco quería liberar a la actriz Telesheva, que, sin ser una estrella, se manejaba bien sobre las tablas. Luego, la Dirección de Arte, también evacuada a Sarátov, se demoró unos meses en valorar su candidatura para el puesto que se le ofrecía: ¿por qué había que enviar a una colaboradora tan mediocre a cuatro mil kilómetros de distancia? ¡Como si en Alma-Atá no hubiera suficiente gente preparada! Seguidamente, estalló una epidemia de tifus en el ferrocarril y los desplazamientos que no revestían la máxima importancia fueron cancelados. Por último, el vuelo en el que ya se disponía a viajar, una vez autorizada, resultó cancelado… Y después…

Telesheva creía que llegaría a donde la esperaba su amado, aunque para ello tuviera que recorrer a pie el camino que llevaba hasta él desde la ciudad de Sarátov, a orillas del Volga, atravesando toda la estepa famélica. Y al final lo consiguió: después de medio año de calvarios burocráticos y un par de semanas en un vagón de tercera clase—sin lavarse, dormir bien ni comer caliente—se apeó en el andén de la estación de ferrocarriles de Alma-Atá. Eisen no acudió a recibirla: en ese mismo momento viajaba en otro tren en dirección a Moscú. Celebraban una conferencia sobre el cine angloamericano y no quiso renunciar a leer su ponencia, sobre todo cuando el viaje le podía servir para impulsar la aprobación del guion de *Iván el Terrible*, que se había atascado.

Fue una catástrofe: la colaboración de Telesheva había sido autorizada para sólo un mes. Se alojó en la habitación de Eisen y no pasó junto a su amante el tiempo que le había sido concedido. Lo pasó junto a sus cosas: remendaba la ropa, limpiaba el suelo, compró azúcar y arroz para todo el invierno (los mostradores del Mercado Verde, llenos de barriles de kumis y sacos de requesón, abarrotados de orejones, ciruelas pasas y tasajo de caballo, la impresionaron sobremanera). A solas en su habitación, Telesheva pasaba los días escuchando los ruidos del Laureadito: las vocalizaciones de los tenores, los chillidos de los niños, el sonido de las puntas de las bailarinas sobre el parqué,

y lloraba con la cabeza hundida en la almohada que olía a Eisen. El olor de su cabello en la funda sucia fue todo lo que él le dejó: ni una nota, ni un regalo; ni una muestra de atención o ropa de cama limpia.

Telesheva le escribía detallados informes a Yulia Ivánovna: le contaba cómo vivía su hijo, en qué tipo de cama dormía, qué comía, qué ropa vestía y qué vecinos tenía. Sabía que él jamás le contaría esas cosas, ni siquiera si pasaba a visitarla en la dacha de Krátovo. Iría a verla, sí, pero lo haría uno de los últimos días de su estancia en Moscú, cuando ella ya estuviera consumida por la espera y ofendida hasta la muerte, de manera que no tendrían una charla amistosa, sino una reunión marcada por la tensión y la incomodidad. Probablemente, Yulia Ivánovna era la única mujer en el mundo capaz de entender a Telesheva. De entender cómo era amar a Eisenstein y el amargo precio que se pagaba por alimentar ese amor.

El viajero no se apresuraba a regresar de Moscú: había tomado la firme decisión de permanecer allá hasta que no le aprobaran el libreto de *Iván el Terrible* (de esto, por cierto, Telesheva no se enteró por su maestrillo, quien, como de costumbre, no se molestaba en escribirle, sino por otros colegas que volvieron de la capital). Se quedaba para volver como un vencedor con la firma de Stalin en el escudo, es decir, al pie del guion.

Al final, Telesheva tuvo la suerte de que se encontraran. Ya estaba dispuesta a lo que fuera, incluso a que se cruzaran en alguna estación polvorienta (ella de camino a su Sarátov y él en una etapa de su viaje de vuelta a Alma-Atá) y se dieran un romántico beso en un andén para seguir cada uno su ruta sin demora (él hacia el sur; ella hacia el norte), o a que no se vieran más. Sin embargo, sí que se vieron. Fue un encuentro fugaz, apasionado e inútil, como todo lo que sucedía con el *Maître*. Desde luego, de ella no hablaron, hablaron de él: del héroe que había salido vencedor, del campeón de los Juegos Burocráticos, del conquistador de las fortalezas de la censura y los bastiones financieros. Hablaron poco, en todo caso: el exhausto guerrero—todo un Bogatyr de leyenda—necesitaba primero un sueño reparador y, después, una celebración colosal. Con motivo del arranque de la película, se organizó una fiesta en la azotea del TsOKS.

El recuerdo de esa breve cita fue todo lo que Telesheva se llevó de Alma-Atá. Ni pasas ni ciruelas pasas, porque se había gastado todo el dinero que llevaba

en comprarle provisiones a Eisen para el invierno. Al maestrillo no se le ocurrió regalarle algún dibujo o, siquiera, una fotografía autografiada.

Ella no se quejaba: el viaje de más de cuatro mil kilómetros de ida y vuelta resultó tan agotador que no le dejó fuerzas para la indignación. Toda su energía se había consumido: ya de regreso en Sarátov, Telesheva no pudo volver al trabajo, ni siquiera salir de su habitación. Todo lo que podía hacer era estar tumbada en su cama de espaldas al mundo, como si se negara a mirarlo. No comía, no se relacionaba con nadie; dejó de escribirle cartas a su maestrillo. Él, con toda certeza, se alegró muchísimo de que cesara el flujo epistolar.

No fue hasta unas semanas más tarde, ya desde el hospital, cuando ella volvió a escribirle: «Me muero. Me han encontrado cáncer de mama». Él no le respondió. Ella no se sorprendió y continuó escribiendo como antes, sin esperanza de recibir una respuesta. En todo caso, si alimentaba alguna, era muy pequeña. No sentía rencor. Simplemente, estaba triste: la enfermedad que le habían descubierto le robaba la capacidad de vivir una vida en la que pudiera brillar. La somnolencia y el abotargamiento que se habían apoderado de ella la ayudaban a manejarse con la enfermedad y, especialmente, con el miedo mejor que los medicamentos, sobre todo porque la morfina había desaparecido de los almacenes de los hospitales desde hacía mucho tiempo.

Necesito una operación urgente para que me quiten la mama… La cuestión es si me he de operar aquí o en Moscú. Los médicos me ofrecen hacerlo aquí para no perder tiempo, pero yo prefiero viajar a Moscú, porque si he de morir, mejor que sea allá…

En definitiva, querido mío, cariño mío, todo parece indicar que ya no nos veremos más. Me duele que usted no me haya escrito una sola palabra de consuelo sabiendo que estoy enferma y sola en una ciudad extraña. Es algo que no comprendo y me amarga. Mas ¿qué le vamos a hacer? A usted ya nada lo va a cambiar…

Un beso fuerte, querido mío.

Telesheva se trasladó a la capital. Yulia Ivánovna la esperaba en la estación de ferrocarriles con un ramo de crisantemos de Krátovo. Se fueron a casa en un coche de alquiler: la enferma no tenía fuerzas para llegar hasta la parada del tranvía y mucho menos para bajar al metro.

Ya en la calle Tverskaia, pidió al chofer que se detuviera, cuando aún faltaban dos números para el de su casa: necesitaba pasar un momento por la caja de ahorros para resolver algunas cuestiones financieras. En el período de más de un año que Telesheva llevaba evacuada, no había gastado un solo rublo

de sus ahorros y ahora legaba todo el contenido de sus cuentas al ciudadano S. M. Eisenstein, nacido en 1898. Decidió que, a aquellas alturas, ese dinero ya no le haría falta a ella. Mejor que lo utilizara él.

El piso, que llevaba un año sin calefacción, estaba húmedo y mohoso. Por suerte, Telesheva no tuvo que permanecer mucho tiempo en él; muy pronto la trasladaron a las caldeadas salas del hospital. Le permitieron llevar consigo los crisantemos y fue con la vista clavada en ellos, acariciándolos con la mirada, como se puso a escribir la que podía ser su última carta:

¡Cariño mío!

Ya es casi de noche, mañana me operarán a primera hora. Quiero que mis últimos pensamientos y mis últimas palabras sean para usted.

Desconozco lo que me espera en el quirófano. Los médicos están muy preocupados e incluso mi cirujano, un hombre valiente y de talento, teme por el comportamiento de mi corazón. La radiografía, el examen y el terapeuta han informado negativamente sobre mi corazón. Y no es de extrañar. Le ha tocado sufrir mucho en estos últimos tiempos… Las últimas palabras del cirujano fueron: «Vamos a luchar… vamos a luchar por la vida…».

¿Qué le vamos a hacer? Es el destino. Si no muero, seré un monstruo. Me faltará «una pechuga». Y después, en el mejor de los casos, habrá que vivir con la amenaza permanente de una recaída.

Cariño mío, encontrándome ahora en el umbral de la muerte, topándome con ella cara a cara, quiero desearle felicidad en la vida, éxitos y alegrías. Si muero, mi espíritu será vuestro *porte-bonheur*. Recuérdeme en los momentos difíciles y yo le traeré alivio.

No se malgaste en vano. Y, sobre todo, aprenda a pensar un poco en los demás. No sé si hay mucha gente capaz de llevar una vida tan difícil como esta que hemos tenido Pera Moiséievna y yo. Hay que amarlo a usted mucho para poder perdonárselo todo.

La falta de atención por su parte me ha amargado los días más duros de toda mi vida. Incluso personas con las que no mantengo relaciones estrechas me han expresado su cálida compasión, porque todo el mundo sabe que mi situación es catastrófica. Y usted, en estos dos meses de mi enfermedad, no se ha molestado en escribirme.

No le quiero reprochar nada, no. Seguramente hay razones internas que lo han obligado a actuar de ese modo. Me veo como a una persona ya completamente acabada: no estoy, pues, en condiciones de exigir nada.

Sea feliz.

A Eisen, que llevaba muchos meses viviendo en el siglo XVI—trabajando arduamente en el libreto, pero también rodando a toda marcha—, cualquier nimiedad, hasta la más modesta, lo distraía del trabajo. A aquellas alturas ya no sabía hacer nada más que reflexionar sobre la película: no podía ver otros filmes

o hacer visitas, no leía los periódicos. Ni siquiera era capaz de decidir lo que quería comer (por suerte, la comprensiva tía Pasha no lo agobiaba con interrogatorios, sino que hacía la elección ella misma: conocía al dedillo los gustos de su patrón).

Las cartas—fueran de amantes, de su madre o del mismísimo diablo—lo irritaban más que cualquier otra cosa: todas llegaban llenas de información innecesaria que le generaba emociones igualmente superfluas. Eisen las miraba de reojo apenas un par de segundos, sin permitir que los sentimientos que saltaban de la página lo alcanzaran y se le colaran dentro. Después, sin escrúpulo alguno, las deslizaba por la rendija en la caja de uvas. Lo leído lo echaba en el olvido al instante.

Pero no podía olvidar la enfermedad de Telesheva, y eso lo irritaba. Por si ello fuera poco, ella se pasó muy pronto a tratarlo por el nombre y el patronímico, lo que lo enervaba aún más.

Querido Serguéi Mijáilovich:

Estoy tratando de organizarle un envío de café desde aquí. A mi ingreso, alcancé a hablar con Píriev, y me prometió que le llevaría un paquete. Le estoy enviando también dinero, porque, por lo que entendí, también le hace falta.

Estoy todavía débil y enferma. La operación fue muy dura… Tengo el corazón en un estado lamentable…

La falta de sus cartas, de palabras de cariño y ánimo, me hace un daño enorme. Constantemente me pregunto: ¿acaso le soy tan ajena que no hay en su corazón siquiera alguna expresión de cariño que anotar en una carta? ¿O será que es usted tan insensible que no es capaz de encontrar la energía para escribirle una carta tierna y cariñosa a una persona tan próxima, que vive momentos harto difíciles y que, encima, sabe que se encuentra terriblemente sola?

Si viera qué espantoso es este hospital. Ningún Goya sería capaz de plasmarlo. ¡Ay, qué pronto caí en el mundo de los que ya se marchan de él!

Bueno, adiós o hasta la vista, si es que alguna vez vuelvo a verlo…

Suya,

YELIZAVETA TELESHEVA

La enferma sobrevivió ocho meses a la operación. La mayor parte de ese tiempo la pasó fuera de casa, hospitalizada.

Visitó a Yulia Ivánovna en Krátovo en un par de ocasiones. Pero no pudo ir al bosque a dar un paseo y recoger bayas. Simplemente, se quedaba allí tumbada en la hamaca mirando ora al cielo, ora a las ventanas de la primera

planta, donde se encontraban las habitaciones de Eisenstein. No se atrevió a entrar en ellas, además de que le habría costado mucho subir las escaleras hasta allá arriba. Ni siquiera Yulia Ivánovna subía jamás: no lo había hecho en el año y medio que le faltaba su hijo.

A veces sentaban a la huésped en una mecedora que instalaban bajo un gran tilo. Así, medio reclinada, podía pasar un buen trato, de modo que las dos mujeres se tiraban horas bebiendo té y charlando. Más bien era la mayor de las dos la que hablaba mientras la más joven escuchaba historias de la Riga anterior a la Revolución, de las playas del mar Báltico y otros lugares hermosos que ellas ya no verían jamás. Al amo de la casa nunca lo mencionaban. A veces, los ojos de Telesheva se cerraban y Yulia Ivánovna callaba con tacto una hora u hora y media, dejándola descansar.

En sueños, la enferma deliraba sobre nuevas producciones teatrales que pondría en marcha. Soñaba con llevar el *Eugenio Oneguin* de Pushkin a las tablas del Teatro del Arte. De hecho, en pleno apogeo de la temporada teatral se preparó un día con gran afán para presentarse en su trabajo, pero ni siquiera fue capaz de abandonar el patio de su casa en la Tverskaia. Estaba tan cansada que se sentó en el asfalto, justo en medio del arco que da a la calle, a tomar un respiro. Los vecinos la llevaron en brazos de vuelta a su apartamento.

Murió el día más caluroso del más caluroso de los meses del año. Concretamente, en julio de 1943. Por suerte, fue en el hospital, bajo el cuidado de los médicos. Respiró el oxígeno de quince bolsas enteras, pero sus pulmones enfermos no dieron más de sí y se asfixió.

Eisen no acudió a visitar a la enferma. No le envió una sola carta, una tarjeta postal o un escueto telegrama. Supo de la muerte de su amante por una carta que le envió su madre: «Seriozha, mi precioso niño, ahora tú y yo nos hemos quedado huérfanos…». A esa carta tampoco respondió, como era habitual en él.

En el verano de 1944, los estudios Mosfilm y Lenfilm recibieron la orden de volver. Todavía quedaba por filmar un tercio del material: el maldito «coeficiente nocturno» trabajaba con independencia de la hora del día.

En un día de julio en el que sol rajaba las piedras y, por lo mismo, sobreponiéndose doblemente a la punzada en el corazón, Eisen subió a un coche de primera clase del convoy llegado de Moscú y corrió las cortinillas

hasta dejarlas bien cerradas: no se sentía con fuerzas para ver alejarse a la Alma-Atá que estaba abandonando. De alimentos, tan sólo cargó con un cesto de manzanas, que apenas dos días después ya se habían podrido sin remedio. Por lo visto, la fruta sólo sabía vivir en la patria que la veía nacer. Tampoco tenía fuerzas para bajar en las estaciones intermedias para comprar algo de comer, de manera que sólo se alimentaba de Validol, las pastillas de menta para el corazón. Y así viajó las dos semanas cruzando la Gran Estepa de camino a Moscú: con el aroma de las pastillas en la nariz y su fuerte sabor pegado a la lengua.

Con la última película de Eisenstein estaba ocurriendo algo inconcebible. Toda la bohemia moscovita hablaba de *Iván el Terrible* con la lengua muy afilada. Como siempre sucedía con el desafortunado director, cada una de sus nuevas creaciones era recibida con una explosión de rumores, escándalos y dramas.

El *enfant terrible* del cine soviético se había traído de Alma-Atá una película casi terminada. Concretamente, había rodado la primera de las tres partes. (¡¿Y qué demonios estuvo haciendo allá evacuado durante toda la guerra?!). En cuanto se repuso del cansancio del viaje, el maestro se puso a rodar el material restante a marchas forzadas. Con todo, para conocer la idea completa en sus tres partes bastaba abrir un librillo publicado por Mosfilm, que los viejos zorros de la cultura (de la «in-cultura», como ironizaba Eisen) habían considerado una bendición incontestable al futuro proyecto en su integridad.

Pero bastó que el Consejo Artístico viera la primera parte para que se extendieran por la ciudad, como si de un estanque se tratara, ondas, olas y hasta marejadas de debates. Aquellos que habían visto la película abrían los ojos desmesuradamente cuando se les mencionaba; quienes aún no la habían visto soñaban con conseguir acceder a alguna proyección especial. Quienes la censuraban lo hacían con una energía casi sagrada; quienes la elogiaban (y de ésos había muy pocos) acababan criticándola un poco al final, igualmente. ¿Qué era, entonces? ¿Una muestra de «arte visual magnífico» o «una pobre fantasía»? ¿Era, en definitiva, «una obra maestra»? ¿«Una partida de ajedrez palaciega» o «pura álgebra»? ¿«Una belleza que superaba todo lo visto antes en el cine»?

El único defensor sin reservas de la película era, inesperadamente, Grigori Aleksándrov. Con buen ojo, el rey de la comedia popular advirtió en *Iván Grozny* la presencia de una gran tragedia y llamó a abstenerse de juzgarla por las leyes del melodrama común. La voz del director artístico de Mosfilm (Grisha ocupaba ese cargo en ese momento) sonaba disonante y solitaria en el coro de detractores.

Y así fue hasta que se le sumó otra voz, una voz decisiva: la del espectador más importante de la parte soviética del mundo. Stalin vio la primera parte y autorizó su estreno: desde enero de 1945, la película fue proyectada en muchas salas de cine. Se esperaba el estreno de las siguientes partes en cuanto estuvieran acabadas. El aluvión de críticas había cesado de repente y pronto se transmutó en una cascada de entusiastas reseñas en los periódicos. (Uno se preguntaba dónde estaban todos esos periodistas satisfechos antes).

Los espectadores ansiosos corrieron a las salas de cine y quedaron estupefactos. El espectador común no aguantaba hora y media a solas con el Iván de Eisenstein y huía a la carrera a mitad de la proyección. Los que se las daban de intelectuales aguantaban como podían ayudados de su fuerza de voluntad con tal de alardear después de ello. (Pero ¡¿esto qué es exactamente: una película de ficción o una tesis científica en clave artística?!).

De nuevo, una película de Eisenstein despertaba encendidas disputas. Las discusiones eran tan acaloradas que parecía que fueran a acabar en duelos. Quienes criticaban la película lo hacían a fondo y centrando la atención en lo contrario de lo que la película pretendía. Los que la ensalzaban lo hacían con el corazón en un puño y eligiendo cuidadosamente las palabras, como si no se discutiera acerca de un filme, sino de algo que tuviera una importancia vital.

En todo caso, los elogios eran contados y todos provenían del colectivo cinematográfico, como si Eisen hubiera hecho la película sólo para sus colegas y no para el público general. Uno de ellos, nada menos que Charles Chaplin, envió a Moscú un telegrama ditirámbico. El público que no pertenecía al gremio del cine, fueran peones en una fábrica o grandes maestros de ajedrez, lo tenía muy difícil para decir algo bueno de la película. Las encuestas que se hacían a la salida de los cines mostraban un balance desolador: nadie había entendido nada. El público se aburría y, a veces, se angustiaba, cuando veía qué clase de gente vivió antes en Rusia: «Es que da mucho miedo todo eso: ¡te

descuidas y te clavan un cuchillo por la espalda!». («¡¿Y en esto se gastó este hombre el dinero del Estado?!»).

A pesar de su fracaso entre los espectadores, la película se exhibió en Estocolmo, Praga y Berlín.

En el antiguo asentamiento de Aleksándrovo, no lejos de Moscú, el rodaje en exteriores iba viento en popa. Se decía que Tissé estaba rodando planos de Cherkasov de una belleza extraordinaria en los campos nevados. Nada menos que arte pictórico hecho con la luz, en lugar del pincel, sobre la nieve. También se decía que él y Eisen se habían peleado a muerte por la película y que ése sería el último trabajo que harían juntos. El ostentoso silencio que Tissé había guardado durante los últimos debates parecía confirmar ese último augurio. («¡¿Cómo es posible que un hombre tan extraordinario como Eduard Tissé haya aguantado veinte años junto al insoportable Eisenstein?!»).

Pero hete ahí que el Líder Supremo le concedió el Premio Stalin a la primera parte de la película. ¡Menudo pájaro ese Eisenstein! Corrían rumores de que había bombardeado a los jefes con cartas demostrándoles que premiar su película (y, de paso, a él, tan descarado) era una necesidad política. Argumentó que se trataba de un proyecto conjunto con los Aliados, pues había sido rodado en una película obtenida mediante el *lend-lease*. Al final, se salió con la suya y arrancó al poder una medalla para su pecho y cien mil rublos para su bolsillo.

Cuando la segunda parte de *Iván el Terrible* estuvo lista y apenas la habían visto los amigos más próximos del director y los miembros del equipo de rodaje, los debates corrieron por Moscú y Leningrado ya no como olas, sino como genuinas tempestades. Ahora sí no hubo valedores: los pocos espectadores que la habían visto habían quedado más que estupefactos, atónitos: era como si les hubieran infligido una herida en la carne. Cuando contaban algo de la película, lo hacían en voz baja, en susurros, atormentados por los espasmos en la garganta. Todos decían cosas distintas, como si no hubieran visto la misma película, sino una docena de versiones distintas, muy distintas. De los personajes decían que no eran personas, sino túmulos de piedra, horribles balbales. También decían que en la segunda parte cada uno de los rusos e incluso toda la humanidad infundían miedo. Y que los opríchniki—¡la fuerza progresista de su época!—eran presentados como monstruos, sectarios endemoniados, fascistas. Y que Iván IV—¡y ésta era la guinda de toda aquella vergüenza!—no resultaba rehabilitado en lo más mínimo, sino que

aparecía como un sádico incurable, un tirano, un remedo del Gran Inquisidor, una suerte de Hitler del siglo XVI. Que no se sabía si la película apestaba más a la católica España, a Bizancio o al México pagano. Que la acción se presentaba lo mismo en términos muy planos, a la manera de las viñetas tradicionales rusas, los *lubki*, o, por el contrario, se iba por las ramas adquiriendo la borrosa altura de los rascacielos estadounidenses. Que la esencia de la película se movía entre la espesa niebla dostoievskiana y la deshumanización más primitiva. Había una sola cosa en la que todos los críticos coincidían: verla resultaba un ejercicio insoportable para cualquier ruso.

Aleksándrov era el único que continuaba defendiéndola con uñas y dientes. (Cabía preguntarse si defendía sólo la película o se estaba defendiendo a sí mismo, flamante director artístico de los estudios que la produjeron).

Una copia de la segunda parte acababa de salir de Mosfilm hacia el Kremlin, pero ya se conocía lo principal: semejante barbaridad no sería proyectada en las salas de cine bajo ningún concepto. *Iván el Terrible* sería prohibida categóricamente.

A Tissé le habían prescrito gafas aun antes de la guerra. Al principio, no quería saber nada de ellas. Incluso evitaba pasar junto a las ópticas para no tener que someterse a la visión de los infernales artefactos con los cristales como fondos de botellas y las patas curvas como garras que exhibían en los escaparates. Tissé temía las gafas: no se trataba de que lo confundiera su apariencia o lo avergonzaran como una señal de la vejez que venía, simplemente temía las monturas que funcionaban como anteojeras y a las lentes que hacían la función de filtros. En realidad, a lo que Tissé temía era a dejar de ver el mundo tal cual es.

¿Acaso no sabía él mejor que nadie cuánto cambian la realidad los filtros? Bastaba un filtro para que el asfalto ardiente de julio se transformara en una capa de hielo. Bastaba otro filtro para que un día claro se convirtiera en una noche oscura como la boca de lobo. Bastaba un filtro para que la luna resplandeciente se transformara en una luna pálida.

¿Cómo ibas a filmar la vida misma si se anteponían entre tú y ella refracciones y aberraciones esféricas como tapias, si te limitaban la magnitud de la resolución y la profundidad del campo, si te la amojonaban con esquinas

preestablecidas y te limitaban el diapasón del foco? ¿Cómo filmar el mundo si no veías la verdad?

Era moneda común que los operadores de cámara que pasaban de los treinta llevaran gafas. El propio Moskvin, por ejemplo, parecía que veía con anteojos hasta sus sueños: en todo el tiempo que hacía que lo trataba, Tissé nunca lo había visto sin ellos. A ver, ¿alguien se habría atrevido a aseverar que Moskvin filmaba la verdad de la vida? Ciertamente no, porque Moskvin sólo se ocupaba de mostrar sus propios fantasmas: humaredas, fulgores, miradas que resplandecían en la oscuridad y otras tonterías así. Desde luego, no eran en modo alguno las gafas las que determinaban la perspectiva desde la que operaba un artista, sino su manera de ver el mundo y la arquitectura de su espíritu. Pero había una relación entre los cristalitos que uno apoyaba en la nariz y la percepción de la existencia: Tissé lo sentía así.

De modo que se resistió largo tiempo. Ya le costó mucho forzar la vista cuando rodaba *Alejandro Nevski*, pero aguantó. Cuando acababa la sesión, le dolían los ojos y también la cabeza: todo el contenido del cráneo, desde los límites de la frente hasta la coronilla, sentía el cansancio; en la región de la nuca era como si le hubieran rociado agua hirviendo. La gente del equipo podía pensar que su palidez y los chorros de sudor que le caían por la cara eran producto del calor asfixiante, pero él sabía que aquello no tenía nada que ver con la temperatura. Sus ojos se estaban haciendo viejos, habían perdido la agudeza de antaño: Tissé no podía seguir ejerciendo su profesión sin gafas.

La guerra lo ayudó a ponerse «los segundos ojos». Cuando bombardeaban Moscú, Tissé, convertido en responsable de la escalera, pasaba casi cada noche en la azotea junto a un equipo de colaboradores, apartando las bombas incendiarias. Era una tarea que no admitía sutilezas: o veías la muerte que te caía del cielo o no, o la arrojabas al suelo con la pala o la dejabas arder. Tissé se puso gafas. Y las gafas salvaron muchas vidas, la suya y las de los vecinos que dormían a pierna suelta bajo sus pies, es decir, en las cuatro plantas de la bien poblada casa de los cinematógrafos en Potylija.

Y, al final, se acostumbró a llevarlas o se resignó sin más: *Iván el Terrible* la rodó en Alma-Atá con sus gafotas puestas. Ya no se quejaba de la montura que le reducía el campo de visión (compraba la más grande, que le cubría media cara), ni se enfadaba con los cristales que le distorsionaban la realidad (lo hacían poco, pero lo hacían siempre). Solía recordarse que rodaba con gafas y

que la realidad podía diferir levemente de lo que veía. Una buena memoria era una magnífica compensación de una vista débil.

Ahora, entre las cajas con su equipo de rodar iba un estuche adicional, y en él, como los dientes en una cabeza de ajos, iban muy apretadas las fundas con los distintos pares de gafas: para ver a lo lejos, para ver a media distancia, para los primeros y primerísimos planos, para el trabajo de montaje… Tissé eligió todos los cristales en persona y sacando de quicio al oculista de Mosfilm con su afán de conseguir una visión perfecta de cada herramienta.

Cuando, después de la evacuación, rodaba en el asentamiento de Aleksándrovo los primeros planos de *Iván el Terrible* con los hombres como hormigas al fondo—es decir, con un primerísimo plano compartiendo encuadre con un plano ultralargo—, se fijó a la frente tres pares distintos de gafas. Iba cambiando de oculares cada dos por tres, utilizando un par u otro: hacía magia con los cristales de las gafas y los lentes de la cámara al mismo tiempo. A aquellas alturas había aprendido a operar toda suerte de sortilegios con su vista: no había resultado tan difícil, a fin de cuentas.

A partir de entonces, Tissé comenzó a hacerse todos los retratos oficiales con gafas. Y de esas fotografías en los últimos tiempos necesitó muchas: para entrevistas, para recibir el Premio Lenin por *Iván el Terrible*, para el panel con los retratos de los miembros del claustro del GulK… Y no lo hacía porque se gustara en ellos—un intelectual enjuto con unas gafas caras—, sino por su repugnancia a engañar a los demás: retrátame tal cual soy, camarada fotógrafo.

Era precisamente a eso que se había dedicado toda su vida. Tomaba lo gris, lo feo, lo que se peleaba con la fotogenia y lo vestía con ropas de luz. Sabía que la belleza está en todo y en cada uno. Bastaba encontrarla y mostrarla. Para eso se le había dado la luz a los camarógrafos: para buscar la belleza y ofrecerla a la gente. Esa belleza y esa luz son la verdad. Porque la verdad no radica en el lado oscuro de un objeto o una persona o, incluso, un fenómeno de la naturaleza, sino única y exclusivamente en lo luminoso, en lo que da luz. Eso Tissé lo defendió siempre y lo continuaría defendiendo.

Y fue ahí que colisionaron él y Eisen, fue ahí que el tándem que habían conformado se quebró. En *Iván el Terrible* el director quería que cada cuadro mostrara las miserias del mundo, mientras que el operador de la cámara sólo podía darle toda su belleza. Eisen invitó entonces a otro camarógrafo, al «místico de cámara» Moskvin, cuya visión del arte estaba hinchada del espeso

ánimo dostoievskiano, y la niebla tísica, espesa como el algodón, del Leningrado anterior al mundo soviético, aquel San Petersburgo de Gógol y Gumiliov.

Bueno, ¡qué se le iba a hacer! El siempre comedido Tis sufrió lo suyo y en el fondo de su corazón sintió que Eisen lo había traicionado. No obstante, hablando en plata, todo acabó como tenía que acabar. Serguéi Eisenstein tuvo lo que quería: un diabólico ballet en lugar de un maduro juego de actores, enrevesadas quimeras en lugar de ideas diáfanas, un teatro de sombras en lugar de una película; y, como resultado de todo eso, el feroz rechazo del público. Eduard Tissé, por su parte, también se quedó lo suyo: algunas escenas de exteriores—bocanadas de aire en el monstruoso ahogo, el diabólico bochorno de la película—; los retratos de Iván que sin falta acabarían siendo canónicos, y su conciencia, que preservó tan limpia como la nieve sobre la que aquellos retratos fueron filmados.

Tissé leyó los borradores de la autobiografía de Eisen. En un primer momento, no fue capaz de captar qué era lo que lo incomodaba en aquellos ensayos escritos con estilo brillante y llenos de escenas entretenidas. Lo comprendió muchos años después: los textos de Eisen carecían de cualquier dimensión ética. De hecho, daba la impresión de que tal cosa ni siquiera existía en la cabeza del autor. Probablemente, fuera así.

Eisen era, desde luego, un Fausto. ¡Un Fausto! Y resultaba raro que precisamente esa historia no figurara en la lista de sus anhelos profesionales. Tamerlán sí, junto a las pestes del Medievo y hasta el infanticida zar Godunov: esas tres historias quería hacerlas a toda costa. Y, sin embargo, la historia de Fausto, que era un tema que se diría que le resultaba tan próximo—el molde mismo de su destino—, no le interesaba. Eisen, como Fausto, había atravesado culturas y ciencias, épocas y geografías, en aras del conocimiento. Y, como Fausto, a cambio de ese conocimiento había traicionado y vendido todo lo que le había sido dado. Por *La huelga* pagó nada más y nada menos que con la misión del cine: mostró una crueldad inconcebible e imperdonable y, al hacerlo, abrió la caja de Pandora. A cambio del *Potemkin* dio el amor materno: nadie había matado antes a una madre en el cine de aquella manera tan cruel y multiplicada. Sólo quien había renunciado a conocer el amor maternal podía hacer algo así. Pagó con el amor paternal por *El prado de Bezhin*. A cambio de *Octubre* renunció completamente a las mujeres, presentándolas como

monstruos, mientras que *Iván el Terrible* la compró pagando con la historia que había heredado, es decir, con la historia de la patria en general.

Tissé amaba a la patria. En su corazón no habitaba el patriotismo retorcido de Eisen, machaconamente paseado en cientos de artículos, el mismo que había parido el patético *Alejandro Nevski* o el falaz *Iván el Terrible*, sino un sentimiento fresco y claro. Un amor por la patria que era inmutable fueran cuales fueran los giros del destino, fuera cual fuera su edad. El tipo de amor filial que no conoce ni pone condiciones es el único que tiene derecho a llamarse «amor a la patria». Y tal amor llenaba a Tissé tanto como lo llenaba la sangre, y, como ella, lo dotaba de una fuerza extraordinaria para trabajar, luchar, soportar estoicamente los pesares y amar al prójimo. Tissé no se concebía a sí mismo sin ese amor fundamental.

No recibió ese amor por nacimiento, sino que se lo ganó en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil. En esos diez años pasados entre las filas del Ejército, Tissé vio cosas que habrían bastado para llenar diez vidas. Además, recordaba todo lo que había pasado por delante de su lente, como si en su mente hubiera instalada una segunda cámara que nunca parara de filmar, lo quisiera él o no. Ese segundo aparato había registrado la miseria de antes de la Revolución y la ruina que vino después, la locura del hambre y la locura de la muerte, la muerte de las aldeas y la disolución de la vida urbana. Su cámara había grabado los rostros de miles de personas que iban a morir una hora, un día o un mes después de ser registradas. Hubo un niño—esto ocurrió en la región del Volga en medio de la hambruna—que murió mientras lo enfocaba, como si hubiera muerto por encargo. A Tissé le hubiera gustado no tener que presenciar muchas de las cosas que vio o, al menos, poder olvidarlas. Pero eso era algo que no dependía de su voluntad. Recordaba a todos los que murieron—¿morían junto a él o en lugar de él?—por un disparo, una herida de bayoneta, la mortífera iperita, la fiebre tifoidea o los escalofríos del cólera; a los que murieron de hambre o por haber comido ponzoñosos sucedáneos de los alimentos que no tenían. Los recordaba a ellos, pero también recordaba por ellos. Lo recordaba todo tan bien, que nada lo podía asustar en la pacífica existencia que los soviéticos llevaban ahora. A ésta sólo podía percibirla con agradecimiento, por que hubiera reemplazado al ayer. Y también con un amor colosal a la sufrida tierra que lo había visto nacer. La buena memoria es el fundamento del amor.

Tissé recordaba, y por eso sonreía a menudo con ironía. Los excesos con la colectivización en los koljoses, el enfrentamiento a los kulaks, los destierros a Siberia: nada que objetar, pues se lo merecían. El acoso a los mulás, los popes, los curas: éstos también se lo tenían merecido. Los traslados forzosos de pueblos enteros: no era para tanto, porque tampoco es que los condujeran a la muerte. El GULAG: bueno, tampoco es que fuera letal.

Tissé recordaba y, por lo tanto, no temía. Sólo para los enemigos del poder soviético los arrestos podían significar una amenaza. Los procesos ejemplarizantes sólo se emprendían contra los saboteadores. A los campos de trabajo sólo iban a parar los contrarrevolucionarios más rabiosos. Pues que temblaran ellos.

Tissé recordaba y por eso no dejaba nunca de amar. Recordaba al país resurgido de las cenizas de la guerra como el Ave Fénix. Al país sufrido que con sangre y millones de muertos demostró su derecho a existir. Recordó las flores, las sonrisas, los abrazos, las canciones, los récords y el inmarcesible júbilo de los otros millones, los que sobrevivieron y hoy festejaban la vida soviética.

Tissé festejaba con ellos. Era un hombre feliz y lo sería hasta el final de sus días.

¿Acaso no sería ése un magnífico final para una magnífica vida?

No volvería a trabajar con Eisenstein.

Se casaría. Y la flamante esposa—una hermosa rumana a la que le llevaba un cuarto de siglo—se ocuparía de maldecir a Eisen en tono muy duro. No lo hacía porque lo odiara mucho, sino para darle gusto a su marido. Todos los agravios y todo el dolor acumulado contra Eisen, Tissé los vertería en la boca de su mujer para así escuchar sus salidas de tono sin fin, sus acusaciones que él negaría de palabra, aunque en su fuero interno aplaudiría. Aquello selló el vínculo matrimonial con la misma fuerza que el amor que uno al otro se tenían. No obstante, ni en el diario que llevaba, ni en las entrevistas que concedía, Tissé se permitió un solo reproche a su amigo. Al contrario, siempre habló de él en los términos más elogiosos, y sólo en ellos.

No llegaría a ser director de cine, como soñó alguna vez, sino que se dedicaría a la enseñanza. De todo tendría: títulos, premios, condecoraciones por méritos, publicaciones y alumnos agradecidos. Y acudiría a los festivales de Locarno y Venecia. Incluso una calle en Liepaja llevaría su nombre.

Tendría un apartamento en la prestigiosa carretera de Kutúzov, que sustituiría el que tuvo en el edificio de Mosfilm en Potylija, a las afueras de

Moscú, que fue derribado. Tendría una familia feliz. Una hija adorada. Una dacha con jardín y hasta un automóvil con chofer. Siempre gozaría de un ropero con la ropa perfectamente planchada por la empleada doméstica: en perchas de madera lacada, lo esperaban los trajes (de cuadros y de raya fina), las camisas (de seda y del algodón más blanco); en los estantes más altos, habría corbatas (estampadas con dibujos diversos o de lunares) y más abajo aguardarían los zapatos (de charol, de piel de ante o de piel curtida).

Pero películas habría pocas. Al término de la guerra vino un período poco fértil para la cinematografía. A Tissé le cayó alguna cosa de entre los temas eternos, no obstante: la enésima película sobre Lenin o alguna otra biografía. Después de haber trabajado con Eisen, la colaboración con los demás directores le sabía a poco, como a agua destilada.

Su vista iría empeorando y tendría que cargar siempre con la cartera con las gafas. Sin ellas, no sabría cómo salir de casa. El miedo que le inspiraban antes las lentes desaparecería sin dejar huella: las gafas le alargarían la vida como cineasta, y hasta la vida en general.

Las gafas para ver de lejos le permitirían filmar: daría al cine un par de películas más, cuyos títulos e historias nadie es capaz de recordar hoy.

Las gafas para ver de cerca le permitirían escribir: llevaría un diario con un análisis de las películas que no había rodado y barajaría sin pausa las ideas que habían nacido de su tándem creativo con Eisen.

Las gafas para ver el mundo le conservarían la conciencia blanca como la nieve que sirvió de fondo a los retratos de Iván el Terrible que alguna vez rodó.

Las gafas con las que veía la historia le servirían para conservar la paz de espíritu.

El banquete en la Casa del Cine con motivo de la concesión de los Premios Stalin fue más fastuoso que nunca. Como quiera que fuese, se trataba del primero después de la pausa impuesta por la guerra. La plana mayor del mundo del cine soviético—todos aquellos que sobrevivieron al frente o la evacuación—se reunió allí. Las condecoraciones como tales ya habían sido entregadas en el Kremlin. Ahora de lo que se trataba era de homenajear «a los héroes».

Algunos de los invitados todavía llevaban las guerreras de uniforme, pero la mayoría ya vestían ropa de paisano. Siendo uno de los triunfadores de la

noche, aunque no el único, Eisen debía comparecer en traje de gala. Y así lo hizo: apareció vistiendo un conjunto que se había traído de Estados Unidos años atrás (es verdad que había engordado bastante desde entonces, pero *Maman* sabía ensanchar las prendas de ropa). Eisen no estaba seguro de que los presentes supieran apreciar el sutil gesto de «diplomacia textil» que su atuendo escondía, de manera que se inventó una ingeniosa frase que unía su traje (*Made in California*) con la película Kodak. Sin embargo, no tuvo ocasión de soltarla: la gente lo evitaba. Apenas intercambiado un saludo con él, los artistas—lo mismo los considerados «artistas del pueblo» que los condecorados, laureados o en trance de recibir lauros—escurrían el bulto, reculaban, se escondían unos detrás de otros, alejándose inadvertidamente del director hasta colocarse a una distancia segura de él. En el gran salón adornado con flores y palmas, Eisen se sintió como una suerte de imán que repelía en lugar de atraer: la gente se apartaba de él enseguida, como si fuera incapaz de atravesar un campo de fuerzas que emanaba de él. De ese modo, en torno a Eisen se creó un vacío que no se llenaba: lo mismo si se desplazaba hacia otros extremos del salón que si irrumpía en medio de un apretado corro, a los pocos instantes ya había de nuevo un «cordón sanitario» en torno a él.

¿Sería a causa de la Película? Eisen llevaba medio año en Moscú dedicado exclusivamente a su *Iván*: rodando algunos planos adicionales, terminando de montar el sonido, reescribiendo algunas escenas, terminando de insuflarle vida a la historia. Y precisamente hoy, el día en que se coronaba a la primera parte, le puso punto final a la segunda y la envió al Kremlin para someterla al juicio de Zhdánov y Stalin. Cabía la posibilidad de que ambos ya la hubieran visto. ¿Acaso entre los asistentes al banquete había algunos que conocieran la opinión que les mereció? Evidentemente, no podía haber otro desenlace que la autorización a proyectarla en las salas de cine. (Al menos, eso es lo que Eisen se había estado repitiendo a sí mismo todos esos últimos meses). Le había salido una película absolutamente «bestial», pero esa bestialidad era una perfecta denuncia de los vicios del poder absoluto. El propio Iván aparecía como una suerte de héroe a la manera clásica: sus acciones eran grandiosas, pero era desdichado en la vida, porque no puede haber dicha en un régimen monárquico, como se desprende de las doctrinas de Lenin, Marx y Engels. ¿Por qué, entonces, todos apartaban sus narices de Eisen, cual si se tratara de un apestado?

El corazón dio una sacudida justo debajo de la solapa donde resplandecían, una al lado de la otra, las dos medallas, prácticamente idénticas, con el mismo augusto perfil. Habría sido más elegante llevar sólo una, la última, pero Eisen decidió prenderse las dos: no lo hizo por vanidad, sino animado por la supersticiosa esperanza de que así ayudaría a la película a pasar el examen. Estos últimos meses el corazón le había estado dando mucha guerra, porque echaba de menos el ambiente de Alma-Atá. Eisen tan sólo le pidió una cosa: que le permitiera acabar la película. Y la cosa había ido funcionando, mal que bien, hasta esa noche.

Frotándose el pecho para transmitirle sosiego, Eisen abandonó la sala. Comenzaban los discursos y las felicitaciones, pero a él, uno de los flamantes laureados, nadie lo retuvo. Decidió instalarse junto al guardarropa a esperar a Zhdánov y escuchar el veredicto de sus propios labios. El patrón de la Película no iba a saltarse la noche del triunfo de su «ahijado» y había prometido pasarse un ratito.

No tuvo que esperar mucho. Bueno, tal vez una hora o dos. Todo ese tiempo Eisen lo pasó sentado en un banquito con las manos entre las rodillas, escuchando los brindis y la música que llegaban de la planta principal. Desde su posición en el sótano del edificio era imposible distinguir las palabras de los oradores, pero la entonación—unas veces muy solemne; otras, moderadamente alegre—permitía adivinar si el brindis era dedicado a algo verdaderamente grande (la Patria, la Victoria, el Líder) o a algo de mediana entidad (el laureado de turno).

El futuro director de Propaganda y Agitación irrumpió en la Casa de la Cinematografía como si entrara a un campo de batalla. Apenas vio a Eisen, que se levantó deprisa y corrió a su encuentro, arrojó el abrigo a la empleada del guardarropa y subió por las escaleras alfombradas de rojo dando grandes zancadas. Eisen, desconcertado, fue detrás de él. Las medallitas tintinearon sobre la chaqueta de California.

El Patrón reparó en su protegido, de eso no hubo duda, pero no quiso detenerse a saludarlo.

—¡Camarada Zhdánov!—lo llamó Eisen.

Tampoco quiso darse la vuelta.

La alfombra formaba pliegues en el filo de los escalones y las suelas de las botas se atascaban en ellos. Eisen estuvo a punto de caer varias veces, no logró alcanzar a su jefe, tan en forma, de modo que entró de nuevo en el salón justo

cuando Zhdánov ya estrechaba las manos de los asistentes. Penetrar el anillo que formaban todos los que buscaban el saludo del jefe resultaba imposible, de modo que no había más que seguir esperando la ocasión.

Y Eisen esperó. Esta vez lo hizo oculto detrás de las columnas y moviéndose de un lado a otro de la sala en pos del jefe. No era su sombra, sino una suerte de pequeño satélite que orbitara en torno a un gran planeta, a gran distancia, pero siempre la misma.

El corpulento invitado repartía bromas, se carcajeaba, pronunciaba brindis, sonreía a las cámaras. Actuaba con presteza y eficiencia—seguro que ya llegaba tarde al siguiente banquete—para dar la vuelta completa a la sala y escabullirse. Por lo visto, no preguntó a nadie por el director que con tanto ahínco lo perseguía, ni lo buscó con la mirada.

Eisen no le perdía pie ni pisada. Otra vez se le enredaba la alfombra en los zapatos, y volvía a tropezar bamboleándose sobre sus pies. Tuvo que sujetarse de la barandilla y bajar las escaleras de lado, como un viejo, moviendo cansinamente las botas, que se habían tornado de repente muy pesadas. El corazón le daba saltos a cada paso que daba, como un balón que rodara cuesta abajo por los escalones.

—¡Camarada Zhdánov!

Pero éste ya bajaba ágilmente las escaleras para hundirse en la semipenumbra del vestíbulo y desaparecer enseguida. ¿Se había escondido en un rincón? ¿Habría escapado a la calle?

Se oyó un portazo muy cerca, junto al guardarropa. ¡El aseo!

Eisen arrastró los pies hacia el lavabo. Por alguna razón, parecía haber olvidado que conviene levantar los zapatos del suelo. Las suelas rascaban el granito ruidosamente, como si pisaran gravilla: el ruido que hacían ahogaba la música de la fiesta.

—¡Camarada Zhdánov!

Agarró el tirador de bronce, bajo una gran letra «M», y la puerta se abrió girando sobre las bisagras. Eisen la siguió, como si estuviera montado en un carrusel, ganando velocidad mientras completaba el círculo…, pero consiguió abrir los dedos y soltarse para irrumpir en el lavabo.

Dentro había muchas puertas. Buscaban confundirlo, marearlo, como si fuera un truco barato de feria. No lo consiguieron, porque todas estaban abiertas menos una. Seguro que detrás de aquella puerta cerrada, la última de la hilera, se escondía el hombre que perseguía.

Eisen avanzó hacia la puerta en cuestión. Lo separaban de ella una docena de pasos, pero, por alguna razón, tuvo que dar un centenar, o dos, hasta llegar a plantarse delante. Mientras se acercaba prestó oídos a los ruidos que venían del interior del aseo—sí, había alguien que se movía y respiraba ahí dentro—, pero el sonido de sus suelas arrastrándose por el suelo lo tapaba todo. La bombilla que tenía sobre la cabeza parpadeaba—lo mismo hacía brillar las losas del suelo que las escondía en la penumbra—, pero Eisen avanzaba con tesón, sin rendirse. Y llegó.

El corazón le golpeaba la garganta, como si, en lugar de andar durante dos minutos, llevara horas corriendo a toda velocidad. Buscó el botón del cuello de la camisa para desabrochárselo—¡como si tenía que arrancarlo!—, pero no lo encontró. Apoyó la cabeza en la puerta cerrada—¡qué fría estaba!—y se quedó muy quieto, recuperando el aliento.

Cuando se acallaron sus suelas, alcanzó a distinguir por fin los sonidos al otro lado de la puerta. Sí, había alguien ahí. No cabía duda.

—¡Camarada Zhdánov! ¿Ha visto mi película? ¿Qué tal? Me ha salido un poco bestial, ¿verdad? Pero creo que es lo que se necesitaba, eh. Aunque, si es necesario, la puedo arreglar…, corregir…, rehacer…, recomponer…—Enredada la lengua con toda esa retahíla de verbos, Eisen decidió dejar de buscar el más apropiado—. Haré lo que sea, usted sólo tiene que decirme el qué y el cómo…

Dentro se oyó un suspiro hondo y pesado.

Animado por esa respuesta, Eisen continuó, atropellando las palabras, aprovechando que tenía al interlocutor en sus manos.

—¿Verdad que me dirá algo, camarada Zhdánov?—insistió Eisen, y comenzó a acariciar la hoja de la puerta antes de golpearla suavemente—: ¡Dígame algo, se lo ruego! ¡Dígame, dígamelo todo! ¡No se quede callado! ¡Hable! Hable conmigo, por favor…

Uno de los manotazos hizo temblar la puerta: el cerrojo saltó y la hoja se abrió lentamente.

No había nadie en el aseo. El inodoro atascado borboteaba; el agua giraba lentamente moviendo su contenido.

Las náuseas asaltaron a Eisen de golpe. Su estómago se agitó, quería vomitar: el corazón empujó por abajo, mientras los pulmones estrujaban al pobre miocardio por los lados: ¡aire!, ¡aire!

Eisen se dejó caer sobre el alféizar helado que apareció junto a él en ese mismo instante. Tuvo que hacer un esfuerzo, pero consiguió abrir la ventana arrancando el cerrojo, que se le resistió. Sacó la cabeza al frío del exterior, que era todo nieve y oscuridad.

Zhdánov estaba subiendo tranquilamente a su coche oficial, un vehículo de color negro, cuyo chasis lacado brillaba tanto a la luz de los faros que parecía que lo acabaran de lavar. Otro vehículo—también de la marca «M» y aún más negro y resplandeciente que el que llevaba a Zhdánov—entró al patio de la Casa de la Cinematografía en ese momento y se detuvo en la entrada. Dos agentes con el uniforme del NKVD bajaron del coche.

Eisen no lo dudó un instante: venían a detenerlo. Comprendió que todo había acabado para él, porque no conseguiría escapar del edificio sin ser visto.

Se lo llevarían, como se llevaron antes a Shumiatski, a Bábel, a Meyer. A Eisen le había llegado el turno.

Tal vez lo mejor habría sido meterse en el aseo—¡que lo buscaran!—, pero el instinto de escapar fue más fuerte.

Tardó una eternidad en salir del lavabo. Quiso esconderse detrás de una columna para dejar pasar a los agentes y escabullirse fuera del recinto, pero éstos ya rondaban el guardarropa, donde se disponían a dejar sus abrigos y se sacudían la nieve de las botas. Mientras lo hacían, se reían con tal jovialidad que no parecía que hubieran venido a detener a nadie, sino a participar de la fiesta. Estos cabrones actuaban mejor que el más talentoso de los cómicos que se estaban echando al coleto copa tras copa de champaña en la planta de arriba.

Fuera del baño, Eisen se puso a tiro: ahora estaba a expensas de los cazadores. No debía mostrarse nervioso, pero tampoco podía mirarlos a los ojos. Muy pero que muy suavemente se volvió hacia las escaleras y subió los escalones. La risa estentórea de los agentes le baqueteaba la espalda.

El corazón le golpeaba la garganta, queriendo adelantársele y, escapando de la caja torácica, entrar a la sala antes de su dueño. Pero Eisen se sujetó el pecho con ambas manos impidiéndole salir, y así, sosteniéndolo en las manos, llevó su corazón hasta el ruido de la música, el tintineo de las copas y el zapateo de las parejas que bailaban golpeando el parqué con los tacones.

Todos los brindis y discursos ya habían sido pronunciados; se habían marchado ya los jefes. Ahora, bebido todo el vino hasta la última gota, sólo quedaban el vodka y el júbilo desbordado de quienes bailaban polcas, valses, el

foxtrot y el Pas d'Espagne. La orquesta estaba tocando música bailable en aquel mismo instante.

Sin darle oportunidad a la gente de percatarse de su presencia y apartarse de él, Eisen agarró del brazo a la primera mujer con la que se cruzó, la sujetó con fuerza para que no escapara, y se la llevó lejos con amplios pasos de vals, se fue distanciando más y más de la salida, buscando esconderse con ella entre el corro de parejas, perderse en el remolino de la danza, y así ganar un minuto más de libertad, siquiera uno.

Si al menos pudiera vivir plenamente ese último minuto, llenarse los pulmones de aire libre…, pero no alcanzó a hacerlo, no. En el momento en que su pie, calzado con una bota estadounidense de color amarillo, se adelantó para dibujar otro paso de baile, su corazón se estremeció por última vez y se rompió.

Después del ataque al corazón en la Casa de la Cinematografía, Eisenstein vivirá dos años más, aunque a él no se le habría ocurrido llamar «vida» a su existencia durante ese tiempo. Más bien, habría hablado de sobrevida. El epílogo de su novela. Como cuando un actor, concluido el rodaje, no consigue deshacerse del personaje que acaba de encarnar con total exaltación y está un par de minutos más metido en el papel, por mucho que sepa que ya se ha gritado «¡Corten!» y se ha apagado la cámara.

Porque, sí: habían apagado la cámara.

Eisen pasó muchos meses ingresado en la clínica del Kremlin. Allí le enseñaron de nuevo a sentarse, a andar y a sostener un lápiz entre los dedos. En cuanto tuvo todo eso aprendido, se puso a escribir sus memorias para, de ese modo, sobrellevar el tedio de tantos días solitarios. Eso ya sería fuera del hospital, de vuelta en su apartamento de Potylija, en la cima de su cuarta planta, desde la que no se arriesgaba a bajar sin ayuda. En un apartamento que se parecía más a un museo que a una vivienda, pasaría meses tumbado en el sofá tomando notas en su cuaderno. Había cestos de mandarinas rodeando el sofá. Los médicos le habían aconsejado comerlas y su chofer le traía un par de kilos cada día, sin saltarse uno. Eisen ya sólo se alimentaba de ellas. La casa olía mucho a cítricos—tanto a frutos frescos, como a mandarinas levemente podridas—, pero él sólo permitía tirar los que la pudrición había reducido a papilla. Decía que el olor y la visión de las frutas que morían le permitían

entender mejor las naturalezas muertas de los pintores flamencos y, de paso, su propio e inminente final.

No les dará un título en ruso a sus memorias, sino que las titulará en español: *YO*, en mayúsculas. De esa manera hacía un guiño al componente mexicano de su personalidad. El uso de mayúsculas aludía a su propia estatura. Pero no serán unas memorias en sentido estricto, sino más bien fantasías con las que componer una autobiografía. Fantasías construidas con mañas dramatúrgicas y coloreadas con toda suerte de recursos literarios hasta convertirlas en una ficción absoluta. Sin compasión por *Maman* y Papá ni el resto de personas que se cruzaron en su vida, Eisen contará su vida a imaginarios descendientes como si de una novela se tratara. Era, pues, un relato tremendamente fascinante, como enrevesado. ¡Qué averigüen la verdad por sí mismos! Eisen estaba escribiendo algo así como un «teatro para el futuro»: una farsa y una parodia, una suerte de gala de homenaje con el «Yo» en el papel principal. Necesitaba hacer algo que le sirviera de entretenimiento, aunque no consiguiera apartarlo de sus pensamientos acerca de la Película.

Eisen nunca dejará de pensar en *Iván el Terrible*. Lo hará cada día y cada hora, incluso cuando tenga la mente ocupada en otra cosa o esté adormilado. Y le provocará siempre una punzada en el corazón. Había acabado aceptando que ese dolor en el pecho ya no se iría jamás.

A cada una de las personas que lo visitaban—lo mismo a Pera que a *Maman*, que, incluso, a la tía Pasha o al chofer—los interrogará acerca de la Película: ¿se había sabido algo de arriba? Los invitados evitarán mirarle a los ojos. Los de casa le esconderán los aparatos de radio y los periódicos. Nadie se decidirá a confesarle que la Película ha sido prohibida y que, peor aún, es carne de anatemas: Stalin dijo en público que el filme era una cosa repugnante y una distorsión de la verdad histórica. De los personajes, manifestó que eran unos degenerados. Se ordenó develar todas las copias existentes.

Eisen se enterará de la prohibición por su cuenta. Concretamente, lo dedujo por la reducción de la cuota de alimentos que llegaba ahora a la casa: traían menos mantequilla, y de embutidos, nada de nada. Más claro, imposible.

Le escribió una carta febril a Stalin: desde luego, no sirvió de nada. Proyectó para sus amigos la copia de la película que poseía, lo que provocó horror y turbación en los espectadores: todo el mundo coincidía en que aquel metraje era un suicidio y nada más que eso. Se puso a verla él mismo una y otra vez:

para su propia desesperación, no conseguía encontrar la razón que había movido al líder máximo a prohibirla.

Supo que no era el único que había enviado una carta a Stalin. Ya fuera por pena por su antiguo maestro o por su celo en impulsar los proyectos de Mosfilm, también Grisha Aleksándrov le había escrito una carta. Tampoco él recibió respuesta.

Un año después de los esfuerzos epistolares, Eisenstein y Cherkasov fueron convocados por fin a una reunión en el Kremlin, pero no se produjo diálogo alguno: Stalin y Zhdánov hablaron mientras los ejecutores del encargo del Estado se limitaron a escuchar. Los deseos de corrección de distintos aspectos de la película que les fueron expuestos eran tan amplios y a la vez tan generales que sonaban, más bien, al anuncio de una nueva prohibición. En los cuarenta minutos que duró la reunión, Eisen apenas pronunció un par de palabras, limitándose a pensar en la salud de su corazón y en cómo acomodarse mejor en el durísimo y minúsculo sofá para evitar que le doliera. Al día siguiente, Cherkasov fue condecorado con el título de Artista del Pueblo. En cuanto a Eisen, su vida no cambió un ápice después del encuentro, lo que ya era un buen motivo para dar gracias.

Y, sin embargo, Eisen le anunciará a todo el mundo que, siguiendo las instrucciones del líder, hará unas correcciones a la Película. Ello le valdrá numerosas felicitaciones y encuentros con periodistas. A Moskvin, que se había entusiasmado con la noticia y llamó enseguida desde Leningrado, le confesará la verdad sin ambages: «No rodaremos nada más, porque yo me moriría en la primera toma».

Agotada por las constantes preocupaciones por su hijo, *Maman* morirá quedamente en Krátovo: no pronunció una sola queja antes, ni avanzó pistas del suceso. Esa misma tarde cortó las flores en el jardín y adornó la casa con ellas. A la mañana siguiente su cuerpo frío, lavado por las vecinas, estaba tendido en la mesa. Llevaba su mejor vestido y sendas monedas cubriéndole los ojos. A Eisen no lo conmocionó la muerte de Yulia Ivánovna—precisamente así la llamó todos esos últimos años, como si la renuncia al uso de la voz *Maman* le sirviera para cortar los lazos familiares que aún los unían—; lo que lo sorprendió fue que le costara imaginar un mundo que no estuviera habitado por esa mujer.

El tema de la muerte, que había comenzado a rondarlo, se convertirá pronto en el *leitmotiv* de todas sus conversaciones, anotaciones y planes. Comenzará a dar instrucciones a diestra y siniestra sobre su propio funeral—«no llorar, no balbucear lacrimosos discursos, seguir el féretro con alegría en el rostro»—, que repetía una y otra vez y sobre las que hacía preguntas después para asegurarse que sus interlocutores las hubieran aprendido como una lección. Cortaba todas las preguntas sobre su venidero cumpleaños—¡cincuenta añitos así de redondos!—: «No es a una celebración que os invito, sino a un funeral». Cuando acudía a los funerales de alguno de sus colegas, le anunciaba a todo el mundo sin una sombra de pesar en la voz: «El próximo seré yo. ¿Vendréis a despedirme, camaradas?».

El jubileo acabará llegando, pero la celebración se pospuso hasta que el homenajeado se encontrara mejor. Ese día nunca llegó.

En la noche del 10 al 11 de febrero de 1948, Eisen estaba sentado a su mesa escribiendo otro artículo—¿el número cien?, ¿el número mil?—sobre *Iván el Terrible*. Desde luego, no lo escribía para una revista—¿quién iba a publicar siquiera una línea acerca de una película prohibida?—, sino para sí mismo. En el mismo instante en que analizaba la relación de Iván con su madre, sintió una debilidad desusada, pero no se apartó del trabajo: continuó escribiendo las letras con más afán todavía, haciéndolas más grandes, torcidas ya, hasta que comenzaron a descolgarse por la hoja… Las fuerzas se le terminaron cuando trazaba la palabra *implacable*: no llegó a acabarla.

Tampoco podrá mantenerse ya en la silla, y se verá de repente en el suelo. Se arrastrará hasta el radiador al que tiene atada una llave inglesa: la idea es golpearlo con ella para avisar a los vecinos de su colapso. Tendrá que arrastrarse un largo rato recogiendo polvo con la cara y aferrándose con las uñas a los bordes de los tablones del suelo. No lo conseguirá.

Lo encontrarán tumbado en el parqué, el brazo extendido hacia delante y los ojos abiertos y cubiertos de telarañas.

Lo primero que hará Pera al enterarse de la muerte de su marido—antes de echarse a llorar, helarse de dolor, romperse por la desesperación—será buscar la copia de *Iván el Terrible* que Eisen guardaba en su apartamento y esconderla en el altillo de su casa, detrás de un muro de ladrillos.

El ataúd fue expuesto para el funeral en la propia Casa de la Cinematografía: lo cubrieron de flores pagadas por el Estado y con un brocado de los que

utilizó en *Iván el Terrible*. Pera, como su esposa oficial, fue la encargada de recibir las condolencias.

Fueron muchos los que irían a despedirlo: lo mismo quienes lo evitaron esos últimos años, que quienes se los hicieron más llevaderos. Acudieron las dos Esfir: Shub y Tobak. Acudieron Tissé y Moskvin (este último pidió llevarse el gorro de piel con el que Eisen había trabajado en Alma-Atá, y se fue con él puesto a Leningrado: «No vuelvo a poner un pie en este Moscú vuestro jamás en la vida», concluyó). Acudieron Cherkasov y Birman. Grisha Aleksándrov tampoco faltó. Acudió el equipo de rodaje de *Iván el Terrible* al completo. Más otro millar de personas.

En la entrada al crematorio retiraron unos instantes el ataúd a los acompañantes y lo devolvieron ya cerrado. El forense extrajo el cerebro del cráneo de Eisenstein, lo bañó en formol y se lo llevó al Instituto del Cerebro (conocido popularmente como «el Panteón»). El órgano pensante de Eisenstein compartirá estantería con los de otros hombres notables: servirán para demostrar que la conciencia bolchevique constituía un estadio superior de la evolución. El cuerpo ya descerebrado fue enviado al fuego de la incineración.

La historia es la piel del fruto del presente; la historia está hecha de las mondas del día que corre. Es como si nunca la hubiera en verdad: ocurrió alguna vez y ya lleva detrás el punto final. El día de hoy, en cambio, siempre está aquí con nosotros. Grigori Vasílievich Aleksándrov lo sabía bien y era firme en su vocación de filmar únicamente el presente. Era un director con-temporáneo, es decir, un hombre que vivía con y para su tiempo. De él se alimentaba para su creación artística; con su arte alimentaba a su tiempo. Se enorgullecía de hacerlo y él mismo era, ni más ni menos, un motivo de orgullo para la cinematografía nacional. ¡Menudo idilio!

¿Cómo no sentirse orgulloso? Los éxitos del Estado soviético eran tan fabulosamente increíbles que ni siquiera la desbordada fantasía de Aleksándrov —y esa fantasía era su principal talento y, a la vez, su modo de vida—era capaz de superarlos. Y si él creaba a partir de tales éxitos, no era para adelantarse a ellos, sino para no quedarse rezagado a su tiempo: jugaba a adelantarse y, al hacerlo, capturaba sin cesar instantes, chispas de la resplandeciente vida que llevaban los hombres y las mujeres soviéticos. Trasladadas a la pantalla, las

ficciones del director a veces conseguían adelantarse a la realidad presente, pero la mayoría de las veces apenas podían darle alcance.

Acababa de componer una loa al alcance humanitario de la ley soviética, cuando al país se le dio una nueva Constitución, todavía más justa, correcta y honesta que la anterior, lo que parecía imposible de tan bueno que era el documento que había regido la vida soviética antes. Su película de ficción *El circo* tuvo un éxito atronador, de modo que le encargaron enseguida un documental que estuviera a la misma altura: *Informe del camarada Stalin acerca del proyecto de la Constitución de la URSS*.

Apenas había ensalzado el talento de los soviéticos y creado toda una olimpiada musical para mejor exhibirlo, cuando la URSS, henchida de orgullo, rechazó participar en los Juegos Olímpicos que se estaban desarrollando en el Berlín fascista: «Estamos por encima de esas primitivas competiciones en el deporte». Las mentes más maduras políticamente supusieron que *Volga-Volga*, el filme de Aleksándrov, era la antítesis de *Olimpiada*, el documental que Leni Riefenstahl rodó durante los juegos de marras.

Levantó un monumento a una mujer soviética que conseguía atender ciento cincuenta telares y alcanzar estándares de belleza hollywoodenses, recibir la Orden de Lenin y, en la ceremonia, deslumbrar a todos los hombres que la rodeaban, condecorados o no…, pero, mientras lo hacía, ya millones de mujeres semejantes se dejaban la piel en fábricas, llevaban tractores, sembraban, cosechaban, tejían y fundían hierro, a la vez que apoyaban unánimemente la prohibición del aborto en todo el país. *El camino luminoso*, la película de Aleksándrov, fue llamada «la segunda y lograda canción a la felicidad de la mujer soviética», tras la malograda *Canción de cuna* de Dziga Vértov, que fue retirada de las pantallas.

Alabó el trabajo de los científicos soviéticos, cuyas privilegiadas mentes desentrañaban los misterios del sol, mientras los institutos dedicados a la ciencia ya trabajaban con denuedo acercando los vuelos espaciales y la conquista de planetas distantes. El trabajo libre y jubiloso de la *inteliguentsia* científica, apoyada de manera masiva y respetuosa por la *inteliguentsia* artística, fue plasmado en *La primavera*, cual si se tratara de un espejo colocado ante la vida real.

Sí, Aleksándrov reflejaba la realidad, aunque la acompañara de canciones y mucho humor. Sí, sus películas mostraban la verdad y nada más que la verdad

sobre el acontecer cotidiano del país. Él creía en eso. Y de ello lo convencía la recaudación en taquilla, siempre cuantiosa, espectacular. El público votaba a favor de sus películas con el corazón y los rublos: y no se puede engañar el corazón de los espectadores. Sobre todo, del espectador severo e inflexiblemente justo que había en la URSS.

Es verdad que Aleksándrov contaba con un arma única, que funcionaba sin fallos en cada una de las películas, a saber: la actriz protagonista, el diamante que resplandecía igual en todas sus creaciones y, además, su mejor amiga y, por añadidura, su esposa: ¡Liubov Orlova! Los rizos de «rubio platino» de la Orlova eran el sueño de cualquier mujer que quisiera ir a la moda; sus dientes con brillo «blanco níveo» eran el sueño de los dentistas; su talle de cincuenta centímetros era el sueño de todos los hombres y todas las mujeres, con independencia de la profesión a la que se dedicaran. En definitiva, Orlova era un sueño soviético general, como el derecho al trabajo. Canta, baila, hace bromas y en cada una de las películas en las que aparece se emancipa una y otra vez para situarse en el lado bueno de la historia: la Cenicienta (criada, tejedora, cartera, etc.) se convierte en una obrera estajanovista y condecorada por sus méritos. Era la *sexualité à la soviétique*: una belleza despampanante por fuera y un cúmulo de puros ideales comunistas por dentro. Ni una gota de la vulgaridad hollywoodense, ni un ápice de la neurosis europea; Orlova transmitía una frescura sana y transparente y—¡aquí radicaba lo principal!—era el reflejo del destino de cualquier mujer soviética: en los últimos veinte o treinta años cada una de ellas había transitado su propio «camino luminoso», soltando el lastre de lo viejo a medida que lo recorría (el velo islámico, los prejuicios, los grilletes de la opresión) para ganar algo nuevo a cambio (la alfabetización, una profesión o, en el peor de los casos, una chaqueta moderna de hombros amplios y unos zapatos de charol).

Orlova y Aleksándrov vivían en medio de la vorágine de la vida soviética, en la misma cresta del presente, una felicidad que compartían con millones de sus compatriotas. Se sentían parte de ese magma: daba igual si se encontraban en su apartamento en la calle Nemírovich-Dánchenko (sus cuatro habitaciones no daban a la ruidosa avenida Tverskaia, sino al verde y tranquilo patio interior), en la dacha que poseían en Vnúkovo (toda una hectárea de abedules, mil veces más acogedores y muchísimo más *russes* que los abetos de Peredélkino o

Krátovo), en los sanatorios de Yalta o Sujumi, o en uno de sus incontables viajes al extranjero.

La guerra sólo vino a agudizar ese sentido de contemporaneidad. Aleksándrov pasó esos años en Alma-Atá como director artístico del TsOKS. La producción de los estudios cinematográficos a su cargo ayudaba a golpear al enemigo con la misma contundencia que lo hacían los tanques salidos de la fábrica de Cheliábinsk o los aviones construidos en las de Kúibishev: en cuando salían de la mesa de montaje, los «Noticieros de guerra» volaban a la primera línea del frente para mantener bien alto el ánimo de los soldados.

Aleksándrov sentía que su alma estaba dando guerra en el frente de batalla, aunque su cuerpo, mero envoltorio carnal de aquélla, hubiera sido evacuada a Alma-Atá. Por eso no podía comprender la postura de Eisenstein: ¿cómo alguien podía escapar de la guerra que atormentaba al país yendo a refugiarse en el siglo XVI? Firmaba los presupuestos que éste le ponía delante, conseguía que suministraran la energía eléctrica necesaria para los rodajes de *Iván el Terrible*, se plegaba a los caprichos de su mentor y maestro, pero no salía de su asombro: ¿cómo uno podía dar la espalda al sangriento y trágico *hoy* para refugiarse en el cómodo museo del *ayer*? ¿Acaso no resultaba una vergüenza quedar rezagado de la vida actual y esconderse voluntariamente de ella en lo más profundo de los siglos? Aún sin haber encontrado respuestas a esas preguntas y ya de vuelta en Moscú, Aleksándrov vio la copia final de *Iván el Terrible*.

Recordaría con gusto las reuniones dedicadas a «freír» la película. Porque a Eisen lo quería «frito» todo el mundo en aquellos meses: lo arrojaron a la sartén como a un arenque y lo querían allí con la piel chamuscada de tanto freírla y con las aletas bien crujientes. Aleksándrov fue el único que se abstuvo de participar en la quema. En cambio, mostró una gran nobleza. A lo largo de toda su vida, siempre habló de su jefe con idéntica lealtad: subrayaba todo lo bueno y disimulaba lo malo detrás de una discreta sonrisa.

A la vuelta de la evacuación, a Aleksándrov le llovieron cargos y distinciones: director artístico de Mosfilm, jefe del taller de dirección cinematográfica del GulK, el título de profesor, condecoraciones, premios, premios y más premios, incluido el Premio Stalin, y, coronando su propio «camino radiante», el carné de miembro del Partido Comunista de la Unión Soviética. Algunas de las

poltronas, Aleksándrov las ocupó bien calentitas: Eisenstein acababa de levantarse de ellas.

Con lo que no le sonrió la suerte fue con las películas. Bueno, películas sí hacía, y todas contemporáneas como las de antes de la guerra, filmes rabiosamente antiamericanos y de mucha actualidad en los que la cantarina Orlova no se apeaba de ninguna escena. Pero algo había pasado con los espectadores: dejaron de acudir a las salas de cine a ver sus filmes. Ello provocó que las pausas entre uno y otro se hicieran más largas—seis, ocho y, por último, hasta trece años—, lo que no hizo más que empeorar la situación. Una película fracasó estrepitosamente en taquilla y otra, la última, ni siquiera llegó a las salas para proteger el prestigio ganado por el más renombrado de los directores patrios y la más popular de las actrices soviéticas.

Aleksándrov nunca alcanzó a comprender las razones de su fracaso. Su esposa, eternamente joven, seguiría siendo bellísima en la pantalla, lo mismo con el níveo velo de una novia (¡ninguna diva del cine que pasara de los setenta años podía hacer el papel de una novia inflamada de pasión como ella!) que vestida de negro con aire romántico (de hecho, la muerte del protagonista y el duelo posterior fueron añadidos al guion a propósito para mostrar el rostro inmarcesible de aquel milagro de mujer en toda la gama de colores posible). El componente político de sus películas continuó cargado de agudeza, como si se tratara de caricaturas en el semanario humorístico *Krokodil*: imposible concebir a estadounidenses más estúpidos y malos; imposible ver a soviéticos más humanos y listos. ¡¿Qué rayos estaba pasando, entonces?!

¿Sería por culpa de la palabreja *deshielo* que comenzó a asomar tenazmente en todas las conversaciones desde finales de la década de 1950 y no desaparecería hasta finales de la de 1960? ¿Se debería a esa extraña moda de hacer un cine turbio hasta provocar jaquecas y aburrido hasta el bostezo, que llegará de la mano de Tarkovski en los setenta? ¿Al culto a todos los ingenios occidentales, incluido el cine, que se extendió como el moho en los ochenta y alcanzó hasta los rincones más recónditos del país? Las décadas se irían sucediendo, igual que los líderes soviéticos, los planes quinquenales y los lemas en las pancartas, y Aleksándrov continuaría devanándose los sesos sin encontrar la explicación por el desinterés que provoca.

Orlova lo abandonará: después de sobrevivir apenas un año al rechazo de la última película, enfilará el cementerio de Novodévichi.

Aleksándrov, patriarca del cine nacional, motor de la cultura de masas, arcilla del arte soviético, monumento vivo, seguirá con vida, pero solo. Sus cejas espesas espesarán aún más con el paso de los años y casi le cubrirán los ojos. Sus orejas y su nariz crecerán, dándole la apariencia de un personaje de cuento de hadas. Su melena, totalmente canosa, no raleará, sino que se hará más frondosa, rodeando su rostro como hacen las espigas con el planeta en el escudo soviético.

Como antes y para siempre, Aleksándrov se considerará a sí mismo un *contemporáneo*. Las ligeras ráfagas de la historia—que soplan ora en una dirección, ora en otra, ya sea con ganas de deshielo o con gélida voluntad—no lo harán abandonar ese sentimiento. Tampoco ninguna de esas palabrejas que se ponen de moda muy rápido y no se mantienen en boga más de dos quinquenios—*disidentes* o *déficit*, *emigrantes* o *desertores*—, o fenómenos como el cristianismo de andar por casa o el budismo zen cultivado en sótanos…

Fijo en su certeza, como una mosca atrapada en una gota de ámbar, Aleksándrov se pondrá a escribir sus memorias. Las publicará con el título de *La época y el cine* con una modesta tirada inicial de doscientos mil ejemplares. Pronto habrá una reedición también con un número de seis cifras.

Saldadas las cuentas con su época, acometerá un trabajo pendiente: en el Fondo Estatal del Cine aparecerán los rollos con el metraje original de la película mexicana, que había filmado junto a Eisenstein medio siglo atrás, y decidirá montarlos. Hará una película sencilla e inteligible como un abecedario para párvulos ilustrado no con alegres viñetas, sino con complejos cuadros.

¡Clic! y ahí va una trama comprensible.

¡Clic! y ahí va un texto con afán didáctico.

¡Clic! y ya tienes la película lista.

En las largas horas que pasará a solas con los rollos mexicanos, repasará en su mente todo lo vivido junto a Eisen: el aprendizaje, la amistad, la ruptura, el tiempo que pasaron trabajando cada uno por su lado. Entonces lo asaltará una idea paradójica, que olvidará enseguida: tras la muerte del Maestro—una muerte ocurrida treinta años atrás—el pupilo no ha conseguido filmar ni un solo filme que valiera la pena.

Por *¡Que viva México!* Aleksándrov recibirá un nuevo premio. Y no uno cualquiera, sino el Premio de Oro, honorífico, del Festival Internacional de Cine de Moscú. Como es natural, en el discurso de agradecimiento no se

ahorró palabras amables para el coautor de la obra («Es una pena que no haya vivido para verlo»), aunque recibió la estatuilla con un sentimiento de justicia restablecida. La película mexicana fue la última de Aleksándrov.

No se irá así sin más, sino con afán *contemporáneo*, confirmando hasta con la propia muerte su pertenencia al tiempo en el que vivió y, en cierto modo, subrayando el fin de una época. Esto último lo hizo poniéndose en la fila de coches fúnebres con los últimos líderes del Partido Comunista soviético. El primero de ellos abrirá la marcha en 1982. Al año siguiente, en el 83, lo seguirá Aleksándrov. Apenas unos meses después corre tras él otro líder más, y a éste lo seguirá aún otro, cerrando la fila. Tres ancianos del Kremlin y un viejo cineasta se marcharon al otro mundo prácticamente al unísono. Si se mira la serie desde una perspectiva histórica: marcharon sincrónicamente.

Ya en el tiempo nuevo, el que se inauguró en el país después de la hilera de coches fúnebres, las películas de Aleksándrov no es que parecieran pasadas de moda, es que eran antediluvianas. Él mismo se convirtió en patrimonio de la Historia, la misma que había rehuido siempre, sin sospechar que quedaría inscrito en ella como un genio de la comedia popular y como el único hombre que defendió heroicamente la película titulada *Iván el Terrible*.

LA MATRIZ

Iván el Terrible
Una producción de los estudios Mosfilm
Guion y dirección de Serguéi Eisenstein
Fotografía de Andréi Moskvin y Eduard Tissé

¡Oh, venidero ungido!

¿Quién eres, exactamente? ¿Iván el Terrible, Luis, el apodado Rey Sol o el llamado León? ¿Eres un Borbón, un Bonaparte, un Valois o acaso un Lancaster y un York? ¿Eres un Osmán, un Bayaceto o un Mehmed de la casa otomana? ¿O un Jochi o un Batu, entre los descendientes de Gengis Kan? ¡Oh, monarca casi entronizado, rey a punto de hacerte con todos los símbolos del poder!

Al pie del trono, te dispones a dar el último paso y encaramarte a la cima del mundo. Estiras los brazos, ansioso por rodear con los dedos el orbe del Estado y el monárquico cetro. Tu cabeza anhela el peso del gorro monómaco y tu pecho, el collar perlado. Tu cuerpo ya está listo para sentarse en el trono, sea un sitial de hierro o sándalo, de marfil o de huesos humanos.

Sobre ti se elevan las bóvedas de la iglesia o los salones, las cúpulas de la mezquita o el cielo: todo el espacio se abre antes de tu momento más dulce. Ya lo iluminen los rayos del sol o la temblorosa llama de los cirios, las ascuas de una hoguera primitiva o el resplandor del ocaso: todo está quieto, todo aguarda. Lo esperan tus amigos, lo esperan tus enemigos, lo esperan tus allegados, lo espera la plebe. Pero nadie lo espera más de lo que lo esperas tú.

Ahí estás, resplandeciendo bajo el brillo púrpura, ensordecido por hosannas y vivas. Te cantan los coros de las iglesias, te cantan menestriles y juglares, te cantan, allá en el oriente, bardos y rapsodas, te glorifica el *Shahnameh*. De ti se componen mitos y fábulas, sermones y poemas, y las cristalinas voces de los cantores te dedican himnos. Repiques de campanas y el tronar de los órganos las secundan, como las acompañan las cuerdas del laúd o el clavicémbalo, del sitar o el shamisen de las islas del Japón. Y se desparrama el canto argentado del kuray: ya-ya… casi-casi… llega-llega… Y resuena el pandero, tensado con piel de alce: viene-viene-viene… ¡Viene! ¡Ya llegó!

¡Oh, monarca coronado!

Más brillantes que las piedras preciosas son tus ojos, porque los ilumina la esperanza. Más estruendosos que los oratorios son tus sueños, porque en ellos esa misma esperanza late. Tú esperas domar con mano firme al Estado que te debe obediencia, juntar, unir y en un solo cuerpo fundir lo que está separado, y doblarle el lomo a tus adversarios como un arco. Tú esperas ensanchar las tierras sin límite y hacia todos los confines: anhelas una patria que se extienda de mar a mar, y ya te atreves a llamar tuyos a los predios anhelados que aún están en otras manos. Esperas gozar con el poder y la prosperidad de tu país, y legarlo a tus sucesores tan fuerte hoy como lo será hasta el fin de los siglos. Cada uno de tus anhelos es duro como una pepita de oro y, como ella, resplandece. Como en una lluvia dorada se derraman tus anhelos de tu cabeza desde hoy coronada, y las preciosas salpicaduras cubren el trono y a todos los que ante él se han postrado.

Memoriza este instante: ¡detenlo si puedes! Porque esto es lo más grandioso que ocurrirá en toda la vida que para ti comienza hoy.

Nunca más volverás a estar así de orgulloso e inquebrantable mirando al futuro con tales claridad y firmeza. Nunca volverás a saborear tus anhelos sin que los emponzoñe el veneno de las dudas y los sobresaltos. Nunca volverás a ser el que eres en el instante de la unción, como nunca se vuelve a ser más joven de lo que se es.

Porque a partir de hoy tu destino es pagar: pagar por la corona sobre tu cabeza puesta y pagar por las esperanzas en ti depositadas. Tus súbditos pagan con su piel y su carne. ¿Con qué te dispones a pagar tú?

¿Con todo tu tiempo, con noches de insomnio, con cada minuto de tu existencia? Es poco. ¿Con todas las fuerzas de tu espíritu y, si fuera menester, también con tu cuerpo en el campo de batalla, con el último estertor de tus músculos? ¡Es poco! ¿Con las ilusiones de tu juventud, con tu fe en el pueblo? ¡Es poco! ¡Poco!

¿Sientes cómo se te hincha el pecho? No, ya no es de júbilo; es porque ahora te sabes insaciable. ¿Sientes cómo se agita tu corazón? No, ya no lo agitan los muchos anhelos; ahora es la sospecha. ¿Sientes cómo se te entrecierran los ojos? No, no es para aguzar la vista; es por la desconfianza. Con la perturbación del ánimo y una codicia insaciable, ¡he ahí con lo primero que pagarás!

El siguiente tributo será mayor aún.

Es el peaje que abona todo señor, desde el último de los reyezuelos africanos hasta el César. Y todos negocian y discuten la factura, desde el emperador de Bizancio hasta el cacique indio. Y todos acaban pagando la cuenta completa, desde el kan de la Horda hasta el señor feudal de Lituania.

¿Crees que podrás hurtar el cuerpo, escabullirte, irte de rositas? ¿Crees que serás el único que lo consiga?

Bueno, pues inténtalo a ver qué tal.

¡Ay, qué pequeño se te hará todo, soberano!

Nunca supiste ni pensaste que el trono te iba a parecer pequeño. Creías lo contrario: que tu trono era un barco con todo el mar por delante, que tu palacio tenía las puertas abiertas a todos los puntos cardinales: ¡sueña, da rienda suelta a tu insolencia, ensancha tu reino! ¡Construye, crea, une! Pero no, no.

Estás atado de pies y manos. La corona te aprieta la cabeza como un ceñido aro; tus anhelos te aprietan la garganta como un collar. En aras de satisfacer estos últimos, emprenderás la ruta que sigue todo gobernante, tomarás un camino que no tiene regreso. Tu trono y, con él, tus pensamientos, tus acciones, tus valores no navegarán según tu voluntad, sino que irán a donde los lleve una corriente invisible, seguirán el eterno derrotero que ha guiado a los gobernantes en eras y siglos pasados, como lo hace ahora.

Comenzarás por ofrecerle al pueblo un banquete, sea de bodas, coronación o con algún otro motivo. De ese modo, estarás haciendo ostentación de la generosidad de tu espíritu y tu buen talante. Pero en cuanto percibas las primeras agitaciones, en cuanto se alcen sobre la multitud las primeras antorchas de la revuelta y amenacen con quemarlo todo, en cuanto los primeros locos proclamen la inminente rebelión, tú declararás la guerra. «¡Tomemos Kazáááán!», clamarás una y otra vez, y con esa repetición encenderás la ira popular y la apartarás de ti para dirigirla al enemigo de fuera. O clamarás: «¡A Cartagenaaaa!». O: «¡A Romaaaa!». O: «¡A Paríííís!» Da igual adónde la dirijas: lo importante es que la distraigas de ti y señales a otro lugar.

Una vez hayas acabado con el oriente y sometido Kazán (o Babilonia, o Tebas, o Samarcanda, o Bulgaria), te volverás hacia occidente, al mar de Livonia (o hacia el Mediterráneo, o hacia el mar del Norte), antes de volverte después al sur y seguir la ruta del compás: hay muchos confines en el mundo que lindan con el tuyo y estarán dispuestos a someterse.

¡La guerra! He ahí la que mantiene en movimiento a los cañones y a los cañoneros; la que mantiene listos a los fusileros y los arqueros; la que mantiene en vilo a la caballería y a los jinetes, y, junto a todos ellos, también a las esposas, a las madres y al país entero. La guerra es el mejor cemento para tu trono.

Si la guerra exterior no bastara y tu trono no estuviera aún muy firme o no te lo pareciera, hay aún otro medio del que puedes echar mano. Uno que resulta igual de efectivo: la guerra interna. Serás sabio y no se la declararás a individuos concretos, sino a una casta completa o a otro grupo numeroso de personas. Así podrás señalar enemigos sin límite. Primero, señalas a los boyardos (o a los cristianos, los herejes, los musulmanes o los judíos) como enemigos; después, al clero (o a las brujas, los aristócratas o, por ejemplo, a cualquiera que lleve el gorro de erudito). Proclamarás que son peligrosos, ya no para ti, sino para el Estado. De hecho, todos los pasos que des los justificarás apelando al interés general del país.

¡Que rueden las cabezas, y que rueden las de los más fuertes! ¡Que vuelen las cabezas, y que vuelen las de los más listos! Y que el pueblo lo vea, y lo comente por esquinas y basureros, que el pueblo sepa que ha de estar siempre presto y alerta, siempre jubiloso, pero a la vez espantado.

Y tú mismo vacilarás levemente ante la siguiente ejecución y exclamarás: «¡Es poco! ¡Más!». Y el vulgo repetirá tus voces, admirado y como leyéndote los labios: «¡Es poco! ¡Más!». ¿Acaso no es ésa la verdadera unión del pueblo y el Soberano? ¿Acaso no es ése un ejemplo de poder sólido e incontrovertible?

Y te parecerá que sobre esas dos guerras—la exterior y la interior—volarás como sobre dos alas. ¡Ni por ésas! La unión será una tenaza en el gaznate. Querrás tomar aliento, pedir perdón por los pecados y acordarte de Dios, pero en el aire seguirá flotando, apenas audible, el «¡Es poco! ¡Más!». En el piar de las aves, en el susurro de los juncos y las olas: «¡Es poco! ¡Más!». En el rumor de la hierba, desde las raíces mismas, llamando desde la tierra: «¡Es poco! ¡Más!».

Atado estás por la voluntad alerta del pueblo: ceñido como con cadenas y clavado al trono, como si no te hubieras elevado hasta un trono de rey, sino subido al Gólgota. Obedeces a esa voluntad porque no está en tu poder oponerte a ella: no puedes apartarte del camino trazado, desviarte de él. Pones más patíbulos, cortas más cabezas, levantas más horcas, pero la respuesta vuelve a ser la misma: «¡Es poco! ¡Es poco! ¡Más! ¡Más!». Y si no das lo que se te pide, pierdes el amor del pueblo. La gente te temerá, es decir, te amará; y tú temerás

perder ese amor. De ese modo, en lugar de alas, tendrás tenazas: grilletes más firmes que los de hierro.

Y cargarás con esos grilletes por el sempiterno camino del soberano, con ellos sujetándote atravesarás tablones y campos tintos en sangre; perderás por el camino el alma y todos tus dorados anhelos, hasta que, con un agotamiento mortal, acabarás encerrado en el palacio, como en la madriguera de un ratón. En esa madriguera, en la que apenas cabes, te revolverás. Las paredes te apretarán por los flancos y, por encima, como una tapa, te aplastará el techo. Con que te muevas un poquito a la izquierda o a la derecha, te arañarán los muros. No podrás dar un paso: ni adelante, ni atrás, ni a lado alguno. El miedo a perder el amor del pueblo te apretará como el puño una baya y te exprimirá hasta la última gota. Sólo podrás quedarte tumbado, respirando, sintiendo cómo se estrecha el espacio, un poco más, otro poco, y otro, y otro, y así durante horas, sudando hasta la última gota en la sábana que mojas.

Y así será cada noche, sujeto entre las tenazas de tu miedo. Y hagas lo que hagas, y vivas cuanto vivas, sea un par de años o una docena o, incluso, medio siglo, no se aflojarán. ¿Podrás soportarlo?

Sí, lo soportarás. Pagarás con tu libertad, tu conciencia y esa alma que alguna vez creíste inmortal.

¡Oh, soberano!

¿No habrás olvidado que de hoy en adelante tu destino es pagar?

Y no sólo el tuyo. Habrá mucha gente que no eligió reinar en torno a tu trono, cuya sombra gélida los cubrirá también: tu familia—grande o pequeña—yacerá junto a él.

Así, tu mujer, que es tu amiga más cercana y fiel, la luz de tus ojos, será la primera diana en la que fijará su puntería el odiador. Su piel, más blanca que la leche o más morena que el ámbar, es la más suave que tocarán tus dedos. Sus trenzas, más rubias que el trigo o más negras que la brea, son las más tersas que palparán tus manos. Sus ojos, más azules que todos los ríos y más verdes que todos los bosques del mundo, serán también los que te darán mayor consuelo. Ella, que es tu alegría y tu felicidad, tu fe en el amor y en la luz que es el amor, será la primera en marcharse.

En el mismo instante en el que la corona nupcial se posó sobre vuestras cabezas, la copa ya se estaba llenando de veneno. Puede que te la acerque una

torva mujer comprada por alguien o que lo haga alguno de tus más allegados; puede que seas tú mismo, sin querer, quien haga beber la muerte a la persona amada: todo ello acabará sucediendo. La ponzoña envenenará el joven cuerpo y se lo llevará a la tumba. O será ese tierno espíritu el que le dé muerte: sumida en la pena y la soledad, tu consorte desfallecerá, la consumirán los celos que le provocarán los asuntos del Estado que te ocupan o será ella la que codicie el poder y se vuelva contra ti. Sea como sea, perderás a tu mujer.

El hijo que tanto ansiarás ver nacer, carne de tu carne y el más tierno trozo de tu espíritu, será otra diana para las hienas que merodearán en torno a tus pies. Su blanda coronilla huele a tu simiente y sus cabellos finísimos se rizan como los de un cordero. Tomarlo en brazos es un deleite. Besar sus piececillos de terciopelo que todavía no han tocado el suelo es una bendición. Él es tu amor y tu esperanza. Y podrías hacer jirones el mundo, enseñar los colmillos como un tigre o remontar el vuelo como un águila, cubrirlo con tus alas desplegadas, con tus vísceras expuestas, con tal de que se prolongue la esperanza que ese niño entraña. Pero de nada servirá, porque esa criatura no vivirá.

En el instante mismo en el que la cuchilla de la comadrona cortó el cordón umbilical, ya se estaba afilando el arma que se clavaría en el corazón de tu hijo. Ya se verá después si está fundido con acero de Damasco y adornado con diamantes, o si es una daga torcida y cubierta de óxido; ya se verá si la mueve el odio del cachorro de león hacia el león ya maduro, o si será la codicia de la corona que, encajada en el afecto paternal, matará en el heredero que crece no al hombre, sino al hijo. Ya verás si ese filo lo esgrimirá un sirviente que se acercará sonriendo o si lo hará alguien de tu círculo más íntimo, si será él mismo quien se hiera con el filo o si (¡Dios te guarde!) lo harás tú mismo con esas manos malditas tuyas. Lo verás: ¡eso es seguro! Contemplarás la muerte de tu hijo—sea la de su alma o la de su cuerpo—con tus propios ojos, esos que mejor habrían hecho saltando antes de sus órbitas o hundiéndose en la ceguera. La contemplarás para recordarla hasta la última hora… De una forma u otra, perderás a tu vástago.

Tus parientes—las tías, los tíos, los sobrinos—son, contigo, las raíces y las ramas de un mismo tronco. Una misma sangre; un mismo linaje. Los rasgos se reflejan en los rostros de unos y otros como en espejos. Sus voces se asemejan hasta la indistinción. Sus cuerpos parecen haber sido fundidos con un mismo molde hasta los meñiques y los lunares que se esconden en los lugares más

recónditos del cuerpo. Todo lo que tenéis es común y es propiedad de todos, de muchos. Pero trono hay uno solo. El anhelo de poseerlo hará saltar por los aires los lazos de familia, como la pólvora. Separará a los parientes en bandos, los hará caer en intrigas y urdir complots: se despedazarán a mordiscos, como ratas en un barril. Y si alguno consigue salir vivo, ahí estarás tú para estrangularlo. Por si las moscas.

¿Qué resulta de todo esto? Pues que el poder es la antítesis del amor. Tu amor, oh, soberano—oh, kan, sultán, jeque o emperador, emir o césar, kagán o príncipe—, tu amor sólo regala muerte a toda tu parentela por tres generaciones. Tu amor sólo sabe parir toda suerte de vicios: la codicia del poder, el odio al prójimo y una ferocidad bestial. Todo eso, y sólo eso, es la familia que tendrás.

¿Será que han echado una maldición? Y en todo ese paisaje, ¿será que el maldito eres tú? Te lo preguntas y te asustas a ti mismo. ¿Y si fuera así? ¿Qué harías entonces contigo mismo? ¿Y qué hará Dios contigo?

Te descubrirás de rodillas ante las imágenes sagradas. Multiplicada por la luz de una vela, tu sombra se proyectará en toda la pared y cubrirá los iconos. Tu perfil tendrá el pico de un halcón. Tus manos, sacudidas por los espasmos y levantadas al cielo, parecerán garras de la misma ave.

Sálvame, Dios mío, porque las aguas han llegado hasta mi alma. Estoy hundido en un profundo lodo y no hallo cómo hacer pie. Me hundí hasta el fondo de las aguas, pero la corriente no me arrastra. Exhausto me tiene clamar, se ha secado mi garganta, mis ojos están nublados… Son más los que me odian sin razón que los cabellos que crecen en mi cabeza. Me he vuelto un extraño para mis hermanos; me he tornado alguien ajeno para los demás hijos de mi madre. La derrota quebrantó mi corazón. Me domina la fatiga. Esperé compasión, pero no la recibí. Busqué a quienes me consolaran, pero no encontré ni a uno que lo hiciera…

Tendido sobre el suelo de piedra que bañarás en lágrimas, yacerás hasta que desde la imagen sagrada o desde el interior de tu propio cráneo escuches el consuelo que anhelas, a saber: hasta que te digan que no es tuya la culpa de lo que ha sucedido. Hasta que escuches que ni de la muerte de tu esposa, ni de la muerte de tu hijo, ni de la muerte de toda tu familia eres culpable. Que todas esas muertes no son más que el pago por el trono, un impuesto que toca satisfacer. Y que a partir de hoy tu familia no son los vicios humanos, sino

todos los hombres que viven en el Estado que gobiernas. Tú no eres culpable de nada. De nada. ¡No eres cul-pa-ble!

Bueno, y aún te quedará el amor de la gente. Un sentimiento bañado en sangre y confundido con el miedo, pero amor al fin. Te abalanzarás sobre ese último sentimiento que te queda, como un perro hambriento sobre el trozo de carne que le arrojan. Y te saciarás de él, inundará tus venas, te ayudará a ponerte de pie. ¡Oh, qué grandes serán las ganas de amar que te colmarán entonces! Jamás ha conocido el pueblo tamaña pasión de un monarca. La conocerá pronto.

¡Oh, gobernante!

¿Conoces a tu pueblo? ¿Lo has visto de cerca? ¿Lo has olido? ¿Lo has palpado?

Al ser entronizado, mirarás a la muchedumbre reunida en torno al templo (o en la plaza del mercado o el claro donde se ofician los ritos), pero no serás capaz de distinguirla: el brillo de los adornos y el resplandor de tus propios sueños te nublará la vista. El gentío que te aclama se extenderá a tus pies como un mar y sólo podrás escucharlo: «¡Mándanos!», cantará un coro de mil voces: «¡Padre! ¡Luz nuestra! ¡Sol nuestro, cielo nuestro! ¡Gobiérnanos!».

Al marchar a tu primera campaña militar, mirarás a las prietas filas de tus tropas, pero tampoco esta vez distinguirás los rostros: el brillo de las cotas de malla y la sed de victoria te cegarán. Tu férrea legión fluirá en impetuosos arroyos por bosques y colinas, lo mismo a emprender asedios que a realizar otras exitosas maniobras militares, compitiendo en caudal con el Volga o con el Tíber, con el Amu Daria o el Éufrates. Y a tus guerreros no los verás, sólo los podrás escuchar: «¡Gobierna sobre nosotros!», clamarán las espadas y las cuerdas de los arcos: «¡Líder! ¡Coloso! Anhelamos tu victoria, tu complacencia y tu misericordia. ¡Guíanos y gobiérnanos!».

Y cada vez que pretendas distinguir en la multitud unos ojos, unas narices o unos labios concretos, no podrás. Aquellos que veas entre los muros del Kremlin—tus amigos, tu mujer y tus hijos, así como los boyardos que acudan a las dependencias del zar a presentarte sus respetos y tus fieles opríchniki—, esos sí tendrán rostros. Pero aquellos que intentes distinguir en el exterior carecerán de ellos, como si les hubieran arrancado la piel de la cara. Sólo verás la multitud como un conjunto de sombras proyectadas en los muros, huellas

en la tierra, un sinfín de reverencias, un clamor de mil gritos. Y nada más que eso. ¿Acaso existe la multitud? ¿Acaso existe alguien o será que fuera de tus aposentos del Kremlin el hombre pierde su condición de hombre y se convierte en una gota, se diluye en un océano de gente?

Intrigado, te encaramarás al muro almenado y mirarás abajo preguntándote una sola cosa: ¿quiénes son todos éstos? ¿Quién es toda esta gente que forma una marea humana que baña los muros del Kremlin (o el serrallo, o el *palazzo* o la sede ducal) como incansables olas?

Te esfuerzas por gusto. A tus pies todo es un chapapote de gente: hombres que son sombras, hombres que son espectros. Son muchos y están fundidos en una sola masa. Una homogénea masa de barro: un alud que corre del Ojotni Riad por la Bajada Vasílievski. El alud de barro negro avanza por la Plaza Roja (o por la Piazza San Marco, o la Schlossplatz, o el Registán de Samarcanda) salpicando, ora creciendo, ora menguando, formando olas o formando remolinos, listo para cantar henchido de júbilo o clamar con ánimo guerrero, obedeciendo siempre a lo que se dicta desde arriba. O, acaso, a lo que alguien le ordena.

¡Lo que le ordenas tú! Y sólo tú. Sólo tú te yergues sobre el torrente como un peñasco, resplandeciendo con toda tu figura. Tu mirada mueve las mareas. Los gestos de tu brazo gobiernan el ánimo. Con que muevas un dedo ya bulle el torrente humano. Y con que muevas otro, la muchedumbre se sosiega y ennoblece. Frunces una ceja, y tiran hacia el este. Frunces la otra, y hacia el oeste van.

Porque esa multitud, más que una acumulación de gente, es una prolongación de tu propio cuerpo. De tus uñas y tu melena, de tus bigotes y los rizos de tus cabellos. Sus venas se llenan de tu sangre, sus mil corazones laten al compás de tus deseos. Y si alguna vez nace en esos corazones alguna turbia inquietud, distinta de tus afanes, se fundirá inmediatamente con tu voluntad de acero, porque son, la masa y tú, un solo organismo. Percibes a tu pueblo como si fuera una de tus manos, una de tus piernas, una de tus vísceras o uno de tus hombros. Lo percibes en todo instante, en cada uno de sus más nimios movimientos. Nada tienen los hombres que sólo a ellos pertenezca. Todo es tuyo. Todo de ti y sólo de ti les viene dado. Tu pueblo eres tú.

«¿Estoy en lo cierto?», te preguntarás maravillado ante esa revelación.

«¡Lo estás!», sentirás la respuesta del pueblo, aunque no la escuches: «¡Lo estás! ¡Desde luego que lo estás!».

Los boyardos, los mercaderes, todos los militares, desde el primer comandante hasta el último recluta, los campesinos, el vulgo entero: todos ellos son tú. Alfareros, armeros, jefes guerreros, los pintores de iconos con sus pinceles y pinturas, los sacerdotes con su archimandrita a la cabeza: todos ellos también son tú. Los ancianos, los forzudos héroes, las chiquillas en edad de merecer, los bebés en sus pañales, los desquiciados que se apostan a las puertas de las iglesias: ésos son igualmente tú, y sólo tú.

Bajarás de lo alto del muro del Kremlin cambiado: ahora no sólo serás el gobernante, sino el autócrata. Y tu amor por la gente será aún más profundo y más ardiente, porque será amor por ti mismo.

Mandas entonces a tu garganta—es decir, a tus popes y pregoneros—que te ensalcen a voz en grito. Mandas a tus pies—es decir, a tu infantería y tu caballería—avanzar sobre los territorios vecinos y hollarlos con sus pasos, hasta que se rindan pidiendo clemencia. Mandas a tus brazos—es decir, a tus opríchniki—cercenar del cuerpo del Estado todo lo que le sea hostil.

Y los opríchniki esgrimirán el filo sin piedad lo mismo contra las grandes rebeliones que contra las inquietudes leves, y, desde luego, cortarán también de cuajo la más mínima subversión, sea de palabra o, incluso, de pensamiento. Y no habrá en ello crueldad alguna, sino sólo higiene: las uñas se cortan cuando están sucias; el cabello se corta cuando está largo. Y por mucho que cortes, todo acabará creciendo de nuevo más espeso y más fuerte que lo viejo.

«¿Estoy en lo cierto?», te preguntarás con los labios apretados. «¡Lo estás!—responderá el pueblo enseguida, aun sin necesidad de pronunciar una palabra —. ¡Lo estás! ¡Desde luego que lo estás!».

¡Y mira que habrá qué cortar! Porque no se puede tener el cuerpo lleno de roña, no se puede tener al Estado en permanente desasosiego. La plaza de las ejecuciones se teñirá de rojo (lo mismo si es la Grevskaia que la vienesa Am Hof o que Charing Cross). La cárcel del Kremlin se llenará hasta los topes (o el Gran Zindán de Bujará, el Castillo de las Siete Torres de Estambul o la Torre de Londres).

Hará falta levantar pilones para el escarnio y horcas: más nuevos, más altos, muchos más. Y reparar los cepos sin cesar, porque los gasta el excesivo uso y se estropean.

«¿Estoy en lo cierto?».

«¡Lo estás! ¡Desde luego que lo estás!».

Se retorcerán en los potros de tortura los charlatanes que hayan hablado más de la cuenta. Ensayarán en el aire sus últimos pasos de baile los colgados de las horcas. Proferirán gritos los traidores que se cuezan o frían en calderos de agua o aceite hirviendo. Se partirán en trozos los descuartizados.

Y correrán campo a través los monjes «vestidos de oso», es decir, cubiertos con pieles de oso y acosados a dentelladas por las jaurías. Otros saltarán por los aires rotos en mil pedazos por la explosión del barril de pólvora sobre el que estaban sentados: ésos irán directamente al cielo. Se ahogarán los nobles en las aguas del Volga, al que serán arrojados vivos y nunca en solitario: los acompañarán todos sus familiares, todos los de su estirpe. Crujirán los cráneos de los embajadores que no supieron descubrir el gorro delante del soberano: esos mismos gorros, pero erizados de clavos por dentro, se les clavarán ahora en los sesos.

«¿Estoy en lo cierto en mi penosa lucha?». «¡Lo estás! ¡Desde luego que lo estás!».

Lo conseguirás, purgarás toda la inmundicia. Y cuanto más puro sea el cuerpo del Estado, más fuerte será el murmullo del pueblo, que hablará en tu propia cabeza: «¡No abandones Tus afanes, Padre! Y a nosotros, ¡no nos abandones! Estate ahí, pero siempre ahí sobre nosotros. Te glorificamos, por Ti vivimos. Saciados nos tienen Tus palabras, felices nos mantienen Tus visiones. ¡Por Ti cualquier cosa haremos! Por Ti trabajaremos la tierra con el sudor de la frente, y el de cien frentes más. Si nos lo mandas, otras tierras también hollaremos. Pariremos sin freno hasta que los vientres de las mujeres no críen telarañas. Si nos lo mandas, esos niños a Tu gloria paridos, a Ti te los daremos. Te cantaremos loas en un coro gigante, jubiloso, feroz. Para Ti bailaremos, y escribiremos, y pintaremos iconos: en Tu mirada captaremos Tus deseos, cualesquiera que sean.

»En cuanto a nosotros: ¡nos sabremos volver polvo! Sabremos hacerlo, no te quepa duda. Padre, Padre, créenos. Lo hemos aprendido a lo largo de los siglos, y los siglos que vienen lo recordaremos. Todo eso lo sabemos hacer: tendernos en el suelo como el polvo, dejarnos moldear como la arcilla, escurrirnos como la arena. Tú pisotéanos, aplástanos con Tus tacones: no menguará nuestro número. Y eso porque somos como los cabellos que crecen en Tu cabeza. Los que caigan en igual número crecerán de nuevo. Somos Tu simiente abundantísima y derramada sin reparar en número. Lo que se pierda

se regenerará después en igual volumen. ¡Pisotéanos, apártanos, Padre! Pisotéanos y apártanos.

Inspirado por ese murmullo, gobernarás. Te habituarás a él como se habitúa uno al rumor de las hojas en verano y al silbido del viento en invierno. Y así será hasta que te percates de que también los que pululan por el interior del Kremlin han perdido sus rostros. No serán los boyardos quienes acudan a hacerte la reverencia diaria, sino unos cuellos regordetes, sostenidos por debajo por gargantillas bordadas y cubiertos por arriba con gorros de brocado. En lugar de tus fieles opríchniki, ahora llenarán tus aposentos monjes ensotanados de negro con capuchones igualmente negros donde antes tuvieron las caras. Ya no sabrás distinguir ni a los amigos, ni a los parientes, ni a los seres más queridos: sólo te rodearán sombras sin rostro y caftanes.

Correrás a ponerte delante de un espejo, lo frotarás con afán y te asomarás horrorizado a su superficie de plata: no habrá nada más en ella que unos mechones de pelo blanquecino. La gente ha perdido el rostro, toda la gente lo ha perdido sin excluir a nadie, ni siquiera a ti mismo.

El único que te mirará a partir de ese día será Dios. Desde todas las imágenes, desde todos los muros, desde las bóvedas de los aposentos reales te confrontará su rostro: ¿inquisitivo?, ¿severo?, ¿en son de reproche?, ¿desdeñoso?

«¿Estoy en lo cierto?», le susurrarás, helado por el presentimiento. Y no habrá respuesta.

Bajo la insomne mirada de las imágenes del Señor, pasarás días y acaso semanas sin dormir, recorriendo el palacio y buscando en los iconos siquiera un par de ojos que muestren algo de conmiseración. No los encontrarás.

Después pasarás meses y acaso años insomne, recorriendo el país en busca de un rostro, siquiera uno, que seas capaz de distinguir. Tampoco lo encontrarás.

Verás a los ahorcados que acaban de bajar de las horcas y, tirando de los trozos de cuerda que todavía llevan sujetos, ararán la tierra. Verás a los que fueron azotados con el látigo y ahora se levantan de sus lechos y siembran, sin preocuparse por sus llagas llenas de moscas. Verás los cuerpos de quienes fueron interrogados en el potro, contrahechos como arañas, segando los campos que miden con sus rodillas vueltas hacia atrás, pasando a ras del suelo grandes hoces con sus brazos descoyuntados.

Verás a los descuartizados, que ya viven partidos en trozos, y así se meten donde los manden trabajar, porque no les temen a los derrumbes y, si se producen, salen a trozos de debajo de los cascotes. A los quemados vivos, que

fueron quemados hasta los huesos, pero salieron de las hogueras y ahora se dedican a fundir metales: trabajan sin miedo en los hornos, porque ya el fuego no los enciende. A los que cometieron «crímenes de Estado» y se les arrancó la piel y la carne en las cámaras de tortura, pero conservaron la cabeza y ahora vierten el metal incandescente para fundir campanas o cañones, según el día.

Verás a los untados en pez, quienes, habituados a andar con sus «ropitas» de brea, ahora la hierven ellos mismos. A los empalados, que ahora talan los bosques y se afanan en la carpintería. A los que fueron hundidos bajo el hielo que cubría el río, escupieron el agua gélida que les anegó los pulmones y se rascaron la escarcha que les cubrió los dientes: ésos ahora se calientan en el tórrido oficio de la herrería.

A los que hicieron trabajos forzados, ocupados ahora en componer versos sin haberse quitado los grilletes. A mujeres que paren sin bajarse del potro. A niños que crecen cabeza abajo, porque, habiendo sido colgados alguna vez por los pies por un opríchnik, todavía no saben liberarse.

Dudarás si todavía queda gente viva en el Estado que gobiernas, si queda alguien que no esté tullido. Dudarás si estás vivo tú mismo, si no será que sueñas despierto o vives en un terrible sueño que dura años y años…

Gastarás las botas con remaches de hierro y el bastón de mando del mismo metal, encanecerás sin remedio, te cubrirás de roña y despedirás hedor, y, sin embargo, no conseguirás encontrar ni un solo rostro discernible. Donde quiera que te asomes—en los cuarteles de los boyardos, en las sucias isbas o en las iglesias de las aldeas venidas a menos—sólo encontrarás rostros en las imágenes religiosas. Sólo Dios te mirará sin cesar y en esa mirada Suya tú no encontrarás el consuelo que anhelas.

Entonces recurrirás al último consuelo, un recurso ya ensayado. Sin decir una sola palabra, le preguntarás a tu corazón: «¿Estoy en lo cierto?». Es decir, lo preguntarás al pueblo. «¿Estoy en lo cierto en mi penosa lucha?», le preguntarás. La respuesta no será la habitual, la aquiescente, sino una distinta que resonará como un latigazo en tu corazón: «¡Maldito seas!».

«¡Esperad!—clamarás—. ¿No fuisteis vosotros quienes me aclamasteis a coro y me cantasteis el Hosanna? ¿No fuisteis vosotros quienes me hacíais reverencias con tal impulso que se levantaba viento? ¿No fuisteis también vosotros quienes me glorificabais como gigante y faro?».

«¡Maldito seas!».

¿No fuisteis vosotros quienes os marchitasteis hasta convertiros en sombras y os aplastasteis sobre la tierra hasta la altura de las huellas? ¿No fuisteis vosotros los que os revolcasteis por la tierra para alcanzar mis botas? ¿No erais vosotros los que os convertisteis en polvo u os moldeasteis como la arcilla? ¿No fuisteis vosotros los que rogabais un puño de hierro enfundado en un guante erizado de espinas?

«¡Maldito seas!».

¿No erais vosotros los que queríais una infancia eterna conmigo como vuestro padre? ¿No erais vosotros quienes queríais un yugo eterno impuesto por vuestro padre? ¿No erais vosotros los que os preguntabais, atenazados por la duda, quiénes seríais sin ese yugo?

«¡Maldito seas!».

La filosa palabra te correrá ponzoñosa por las venas, te retorcerá las entrañas y te helará los huesos. Te taparás los oídos, pero esa voz, ay, no viene de fuera, sino que retumba dentro de tu propio cráneo, toda vez que te has fundido con tu pueblo hasta formar un todo único. De tu carne y tus vísceras brotará la sentencia quemándote: no se podrá apagar ese fuego, no se podrán arrancar esas ascuas. Te habrías arrancado brazos y piernas si hacerlo pudieras, pero no podrás desprenderte de tu vientre, no podrás cercenarte la cabeza.

¿Cuándo se produjo la mutación del benévolo «¡gobiérnanos!» por el rabioso «¡maldito!»? ¿O será que en estos últimos años te engañó el oído, que durante tu reinado escuchabas una voz en vez de la otra? ¿O será acaso—y aquí va una última suposición—que dentro de los muros del Kremlin—o en los *palais* de los reyes, las cámaras privadas de los príncipes o los Saray de los kanes—cualquier palabra susurrada por el pueblo se distorsiona hasta adquirir un significado opuesto?

«Bueno, eso no es más que el pago que hay que hacer por la posesión del trono—te justificarás al sentirte perdido. Y añadirás—: Es un impuesto, un *yazak* más».

Y toda esa gente moribunda que puebla tu país pronunciará tu sentencia con sus labios inmóviles: «¡Maldito seas por siempre!».

¡Oh, tirano!

Te arrastrarás pidiendo como un pordiosero a lo largo de los años de tu reinado. Incapaz de distinguir los rostros de la gente, le rezarás al destino, al único Dios o a los múltiples dioses de tu panteón, rogándoles que te devuelvan la vista. Igualmente, le implorarás al pueblo que te maldice que suavice su sentencia. Y a tu cuerpo le rogarás que sea sordo para que tus huesos y vísceras envejecidos prematuramente no sufran demasiado.

¡Y eso no será todo, ni mucho menos! Pedirás también minucias. A las estancias del Kremlin les pedirás que no te aplasten la coronilla y no te ciñan el cuerpo como un capullo. A las bóvedas les mendigarás que no se conviertan en una madriguera de ratón tan estrecha que te raspe los hombros cuando te muevas por el palacio. Al orbe y el cetro de soberano, pesados por estar hechos de oro y diamantes, les pedirás que no pesen tanto y así no se descuelguen de los decrépitos dedos del monarca. A esos dedos, en los huesos limpios y agarrotados como si de las manos de un cadáver se tratara, les suplicarás que continúen cerrándose en un puño o siendo capaces de amenazar con el índice. A ese mismo dedo índice, por cierto, le reclamarás que no tiemble tanto.

Implorarás a las campanas del otro lado del río Moskvá que no repiquen con tanta fuerza para que no te duelan los oídos. Al cielo, que no resplandezca con un intenso azul en tu ventana porque te ciega. Al vino en la copa, que no huela a nada y, mejor aún, que tampoco tenga sabor alguno porque las fragancias intensas te producen un fuerte picor en la garganta, como el que deja la enfermedad. A la papilla que te llevas a la boca con la cuchara le reclamarás que no venga humeando porque quemará. A la boca le suplicarás que no derrame la papilla sobre el pecho perlado.

En esa constante plegaria que es, a la vez, lucha por la vida, los objetos se convertirán en tus interlocutores: los cacharros de la cocina, la ropa, los látigos y los bastones, los muebles, los escalones y los muros. Es a ellos a quienes hablarás y no a personas. Será a esos objetos sin alma a quienes les rogarás clemencia y en quienes confiarás. No a tu mujer o a tus hijos, tiempo ha caídos como víctimas inocentes a los pies del trono. No a los amigos de antaño, muertos en batallas que libraron por ti o en luchas que emprendieron contra ti. No a los boyardos, cuyas familias y estirpes enteras pasaste a cuchillo. No a los opríchniki, que, ahítos de sangre, se devoraron unos a otros. Y, desde luego, no a tu pueblo, que hace mucho que sólo sabe enviarte maldiciones.

Los ruegos contenidos en tus incontables oraciones quedarán insatisfechos. Cada bocado escaldará tu paladar, cada trago abrasará tu garganta y cada

sonido—crujidos, tintineos, hasta susurros—te golpeará los oídos. El manto real te pesará una tonelada y media y ya no podrás tenerlo sobre los hombros, ni mucho menos llevarlo, de modo que vagarás por el palacio vistiendo una simple túnica, como un monje. El abrigo de pieles ya no te calentará, y la corona real ya no se tendrá sobre tu cabeza, de modo que la trocarás por la austera capucha monacal.

¡Ay de ti, sátrapa!

Te vas a quedar solo, y todo el tiempo que te reste en el trono es así cómo estarás: solo, condenado y maldecido, temiéndole a los ruidos y los olores, a la luz y la oscuridad. No serás ya un soberano, sino un reo de los tributos, cuyo destino siempre fue y será sólo el de pagar.

Y pagaste: primero, pagaste con tu propia persona; después, con tu familia y tus hijos, con tus allegados más próximos y hasta con los que llamaste hermanos; pagaste también con tus amigos, con tus criados; pagaste con quienes se interponían en tu camino: los tozudos boyardos; pagaste seguidamente con aquellos que te ayudaron: los fieles opríchniki, y pagaste, por último, con los únicos que quedaban en el país: con tu pueblo. Los entregaste a todos, no te ahorraste ni uno. ¿Quién pretendes que esté ahí hoy para compadecerte?

En la hora amarga estarás dispuesto a darlo todo. No a cambio de consuelo, sino por una mísera porción de simpatía, clemencia o pena. Por ella podrías arrastrarte delante de los iconos y rogarle al Dios silente que te obligue a un último tributo. Pero ya no te queda nada en el alma: ya has pagado con todo lo que tenías, lo has dado todo menos tu propia y despreciable vida. También ella la habrías dado con gusto (no sientes aprecio por ella, mas, ¿a quién le importaría?), pero en el Estado que gobiernas la vida de un hombre no vale hoy ni un céntimo, y eso lo sabes tú mejor que nadie.

Estás en bancarrota, oh, déspota. Y ni siquiera Dios tiene el menor deseo de conversar contigo. Tu existencia actual en esta soledad cósmica en la que te encuentras y las innumerables penas que padeces son el castigo que Él te inflige, eso seguro. De modo que sométete: vive y gobierna hasta que Él no disponga otra cosa…

Después de mil años de reinado (¡y así de largo te parecerá el plazo que se te ha otorgado), desesperado por tantos sufrimientos y desesperando de recibir

desde lo alto siquiera un guiño anunciando el final, saldrás al umbral con el solo deseo de echar a andar e irte bien lejos, a donde las piernas te lleven, y tumbarte después en la tierra a esperar el minuto final. Como si hubiera escuchado una voz de mando, tu corcel negro se acercará a la escalera y te ofrecerá su lomo ensillado. Subirás al estribo y te separarás del suelo.

Él sabrá adónde dirigir sus pasos y juntos emprenderéis la última marcha: el jinete con su negro hábito cabalgando un corcel del mismo color. Juntos cruzarán campos pintados de blanco (aunque a ti te pareció hace un momento que afuera era verano) y pasarán junto a ríos helados. Atravesarán bosques donde la nieve le llegará al caballo hasta el vientre. Dejaran atrás aldeas abandonadas por sus vecinos, y ciudades completamente desiertas. Bordearán colinas erizadas de horcas, de las que se balancearán al viento, como troncos, los cuerpos agarrotados de los ahorcados.

Tú te agarrotarás también. Envueltos en paño de Astracán, tu espalda y tus hombros serán sacudidos por los escalofríos. Los pies calzados con los finos *ichigi* tártaros se helarán y se pondrán tan rígidos que ya no podrás descalzarte jamás. Se te congelarán también las manos embutidas en manoplas de lana de Bashkiria. Y el cráneo, por mucho que lo proteja el gorro de piel de zorro siberiano, a punto estará de astillarse de tanto frío.

Incapaz de abrazar al caballo para calentarte con su cuerpo; incapaz, incluso, de despegar los labios para ordenar un «¡deprisa», continuarás tu camino mudo y aterido, limitándote a observar los paisajes helados que pasan por tu lado. Tendrás la esperanza de que tus miembros se entumezcan tanto que dejen de sufrir por la helada, pero eso no sucederá: el dolor se irá poco a poco, pero no desaparecerá del todo. Tu sangre se convertirá en hielo, se espesará y romperá las venas, pero no se helará completamente. Cubierta de escarcha, tu piel se agrietará, pero no se desprenderá de tu cuerpo. Tus uñas se colorearán de azul, pero no se caerán. Los pulmones se endurecerán, pero no hasta la consistencia de las piedras. Un congelamiento lento, que cada hora (¿cada día?, ¿cada año?) irá a más, alcanzará más porciones de tu cuerpo, te dolerá más, pero nunca llegará hasta el final: eso es lo que te aguarda.

Cuando veas brillar delante de ti una franja de agua, comprenderás que has alcanzado el Estigio. Ay, ¡cuánto te alegrarás al creer que has llegado al fin de tus tormentos! Amargo error: no es el Río de los Muertos lo que tienes delante,

sino el mar de Livonia: ha sido por encontrar una salida a las aguas de ese mar que llevas un cuarto de siglo peleando.

El caballo vadeará la orilla del río sin internarse en sus aguas profundas, pero mojando las patas en la suave corriente. De ese modo, expondrá tu cuerpo a la fría humedad. Las olas golpearán en los cascos; la espuma y las salpicaduras alcanzarán tus botas, la túnica, el gorro y las mangas: lo empaparán todo y ya no lo dejarán secarse. La humedad te hará más pesado, pero no serás capaz de bajar de la silla y meterte en el agua: tu cuerpo ya habrá perdido toda capacidad de movimiento; ya sólo conservará la aptitud para el dolor.

Sin haber obtenido de Dios ni perdón ni castigo, sin toparte con el infierno ni saber cómo morir, cabalgarás por el borde que separa la tierra del agua, helándote lentamente, pero incapaz de congelarte por completo, y sintiendo más frío aún debido a la sospecha de que no hay un Dios sobre ti, de que hace mucho tiempo ya que te abandonó. A la sospecha de que te has quedado completamente solo y sin el amparo de Dios en esa tierra que arrasaste, solo en todo tu país, y solo en el Universo.

¡Oh, viejo gobernante! ¡Oh, viejo tirano, déspota, sátrapa, opresor!

Así es, y has de saberlo.

Moscú-Almaty,[6]

2021-2024

AL LECTOR

¡Querido lector!

Te agradezco que hayas tomado esta novela en tus manos y decidido pasar unas horas con su protagonista.

Serguéi Eisenstein, a quien sus íntimos llamaban sencillamente Eisen, fue una persona compleja, contradictoria, arrebatada; un hombre que se ocultaba detrás de un centenar de máscaras; alguien a quien, al parecer, nadie logró descifrar en vida, pero tampoco muchos años después de su muerte. Eisenstein fue el creador de rabiosas películas propagandísticas, que son también joyas del cine mundial. Fue objeto de pasiones femeninas desbordadas y un legendario donjuán, aunque también parece que en su pecho latía un corazón de hielo. Un histérico que se ahogaba en sus propios miedos o una mente genial, un fenomenal teórico del cine. Un artista exquisito y un desvergonzado e insolente bromista. Un enigma; un caleidoscopio.

En este libro está contenida mi hipótesis sobre la personalidad de Eisen. Y es precisamente su protagonista el que determina su estructura, su lenguaje y su estilo. La permanente variación de registros que se aprecia en estas páginas se asemeja al constante vaivén de un columpio: el texto se mueve, en viajes de ida y vuelta, entre el drama psicológico y el sustrato documental; entre las notas trágicas y el humor, la sátira y lo grotesco; entre escenas dinámicas con aliento cinematográfico y otras más reflexivas; entre, por fin, la historia íntima del artista y la Historia más amplia, la que vive el país. Son ocho capítulos, de acuerdo con el número de las principales películas creadas por Eisenstein, si bien no todas ellas se conservaron o llegaron hasta nosotros en su forma original.

Eisen filmó, escribió y habló tanto, e hizo cada una de esas cosas de manera tan brillante y variada, que resulta fácil moldear con él figuras completamente opuestas: lo mismo sale un genio del totalitarismo que una víctima inocente de él; lo mismo un Fausto que sacrificó a todos sus allegados y a la humanidad entera en nombre del saber que un anti-Fausto que se ofreció en holocausto en el altar del arte. Son precisamente las tentaciones que esas dualidades

despiertan—explotar a un artista del pasado para conseguir una locuaz intervención en el presente o hacer encajar al héroe de este libro en un molde preconcebido—las que quise evitar.

Por eso me fijé el propósito de tejer un tapiz artístico a partir de todo aquello de lo que disponemos hoy relativo a aquella época (fechas, citas, cifras…) y mis propias conjeturas sobre la personalidad del personaje, y hacerlo sin costuras y con la máxima cercanía a los datos reales. Desplegar la narración moviéndome en la frontera de la ficción y la no ficción. Crear una obra literaria con el mayor respeto posible por la verdad y no un tratado académico.

A partir de breves descripciones recogidas en libros de memorias escribí largas escenas y episodios enteros de este libro; me inventé cómo habrían lucido escenas perdidas de algunas películas; expliqué mediante recursos artísticos aquellos momentos de la biografía que han permanecido indescifrables hasta hoy; llegué incluso a corregir algunas citas que aparecían confusas para hacerlas más comprensibles. Todo ello fue hecho con el propósito de compartir mis hallazgos sobre Eisen, pero también para dejar cabida al vuelo, la elucubración de la mente.

Esta novela es una invitación a leer, reflexionar, admirarse, horrorizarse, enamorarse o estremecerse de repugnancia; en algunos pasajes, también es simplemente una herramienta para convidar a reír a carcajadas. Ésa, exactamente ésa, es la paleta de emociones de la que echaron mano todos aquellos que tuvieron la dicha o la desdicha de cruzarse en la vida con Eisenstein. Confío en que después de haber leído este libro ya no te vuelvas a aburrir cuando en una sala de cine proyecten una película firmada por Serguéi Eisenstein.

Afectuosamente,

GUZEL YÁJINA

BIBLIOGRAFÍA

La autora de esta novela expresa su más sincero agradecimiento a los autores de todas las monografías dedicadas a Serguéi Eisenstein, desde las primeras, ya casi centenarias, hasta las más recientes.

El corpus que integran las obras dedicadas al director y a sus obras gráficas es muy abundante. Aquí hay una lista que incluye sólo aquellos volúmenes que se convirtieron en mis libros de cabecera a lo largo de estos tres años de trabajo. Sin los libros mencionados aquí, éste no habría sido escrito. Todos ellos están publicados en ruso:

AKSIÓNOV, I., *Serguéi Eisenstein: retrato de un artista*, ed., postf. y coment. N. Kleiman, Moscú, Kinotsentr, 1991.

Archivo Vnukovski: cartas, diarios, fotografías y documentos de estrellas del cine soviético de la colección de Aleksandr Dobrovínski, 4 vols., comp., coment. e introd. N. Semiónova y V. Poliakov, Moscú, SkanRus, 2021.

BULGÁKOVA, O., *El destino del acorazado: biografía de Serguéi Eisenstein*, San Petersburgo, Ed. Universidad Europea de San Petersburgo, 2017.

Dibujos mexicanos de Eisenstein, comp. I. Karetnikova y N. Kleiman, Moscú, Soviétski Judózhnik, 1969.

EISENSTEIN, S., *Obras escogidas*, 6 vols., Moscú, Iskusstvo, 19641971.

—, *YO: memorias*, 2 vols., Moscú, Garage, 2019.

Eisenstein en los recuerdos de sus contemporáneos, comp., introd. y notas R. N. Yúrenev, Moscú, Iskusstvo, 1974.

Eisenstein: pro et contra: antología, 2 vols., comp. N. Skorojod, O. Kovalov y S. Semenchuk, San Petersburgo, RKhGA, Palmira, 2017.

Iván el Terrible. Crónicas de Eisenstein, ed. N. Riabchikova, San Petersburgo-Moscú, Podpisnye Izdaniya-Iskusstvo Kino, 2021.

KLEIMAN, N., *Eisenstein en papel: obras gráficas del maestro del cine*, Moscú, Ad Marginem, 2017.

KUSHNIROV, M., *Eisenstein*, Moscú, Molodáia gvardia, 2016.

MALICH, K., *Serguéi Eisenstein, «Octubre» en el Palacio de Invierno*, San Petersburgo, Museo del Hermitage, 2017.

O'MAHONY, M., *Serguéi Eisenstein*, Moscú, Ad Marginem, 2016.

RÍGANOV, A., *Tissé. El operador de Eisenstein*, San Petersburgo, Seans, 2020.

RUMYÁNTSEVA-KLEIMAN, V., *En la casa del maestro*, Moscú, Bely Gorod, 2018.

Un Eisenstein para el siglo XXI, comp. N. Kleiman, Moscú, Garage, 2020.

VÉRTOV, D., *Al mundo – los ojos: poemas*, comp. y coment. K. Goriachok, introd. O. Kovalova, San Petersburgo, Poryadok Slov, 2020.
YÚRENEV, R., *Serguéi Eisenstein: proyectos, películas, método*, 2 vols., vol. 1: *1898-1929*, Moscú, Iskusstvo, 1985.
ZABRODIN, V., *Eisenstein: ganas de teatro*, Moscú, Centro Eisenstein, 2005.
—, *Eisenstein. El cine, el poder, las mujeres*, Moscú, NLO, 2013.

AGRADECIMIENTOS

El trabajo de escritura de la novela *Eisen* se prolongó durante tres años en los que se produjeron transformaciones fundamentales tanto en la vida de su autora como en la gran política. Y eso sucedía cuando la geografía de la investigación y los desplazamientos relacionados con la novela abarcaban un par de continentes.

La redacción de algunos capítulos seguía el itinerario del propio Eisenstein y ocurría, entonces, en emplazamientos distantes: tanto en Pereslavl-Zaleski como en San Petersburgo, en Riga como en medio de viajes por la geografía de México, desde su capital hasta la hacienda de Tetlapayac, o desde las praderas de Mérida hasta la península de Yucatán. Reunir en un todo coherente las experiencias mexicanas fue posible gracias a una residencia literaria cerca de la pequeña población de Montricher, en Suiza, mientras que la mayor parte de la novela se escribió en Almaty, Kazajistán, otro lugar muy relevante en la biografía de Eisenstein, y adonde la autora, por una ironía del destino, se mudó en 2023.

A lo largo de estos tres años de trabajo, la autora ha tenido relación con muchas personas notables y ha recibido ayuda de ellas. Aquí les expresa una gratitud a la que se siente obligada.

A mi querida hija, por su ayuda de palabra y de obra, por su comprensión, por la sincera implicación en la recopilación de materiales.

A mi madre, por su apoyo en las decisiones difíciles.

A Yulia Dobrovólskaia, por los «mágicos empujones» y los consejos certeros, por la alegría de nuestros encuentros y la sensación constante de tener en ella un hombro amigo.

A Elena Kostiukóvich, por la profundidad y la altura del diálogo.

A Elena Daníilovna Shúbina, por alentar un nuevo proyecto y confiar en la autora, por su valentía en tiempos difíciles (un ejemplo para quienes vienen detrás).

A Galina Pávlovna Beliáieva, por el mimo con el texto en el duro 2022, y también después.

A la residencia de escritores de la Fundación Jan Michalski y a su propietaria, Vera Michalski, por un mes de trabajo espléndido en la absoluta calma y el colosal silencio suizos.

También a la editora Fanny Mossieu y a la traductora Maud Mabillard, por ayudar a organizar el trabajo en la residencia y, simplemente, por su amistad.

A Naum Ijílievich Kleiman, por una conversación deslumbrante que duró tres horas.

A Dzintre Geka, por su franca acogida y por los valiosos materiales en vídeo sobre Eduard Tissé.

A Lev Masiel, por las fantásticas excursiones por Ciudad de México y muchos lugares vedados a los turistas (el colegio de San Pedro y San Pablo, la capilla de Chapingo, las haciendas en las praderas), y también por la «mirada mexicana» sobre el texto y, en general, por una amistad que no conoce límites entre continentes.

A Natalia Semiónova, por la consulta exhaustiva respecto a las memorias de Grigori Aleksándrov.

A Oleg Arónson, por su atenta lectura del texto.

A K. Sanzhar y P. Aizhan, por el enorme calor humano que me ofrecieron: sin él me habría congelado incluso en pleno verano.

A Eleonora Nygmetovna y Gaujar Aytzhanovna, por el apoyo en todas las facetas de la nueva vida que emprendí en Almaty.

A todos mis nuevos amigos kazajos, por su cordialidad y su talante abierto, por su hospitalidad y su grandeza de espíritu.

A mis queridos traductores, por la amistad que me ofrecen más allá de todas las fronteras, prohibiciones y obstáculos políticos.

A mis estimados editores, por la fe en esta autora.

A mis queridos lectores, por su interés y apoyo en tiempos tormentosos.

TÍTULO ORIGINAL
Эйзен

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© by Guzel Yájina. Todos los derechos reservados
Este libro ha sido negociado a través
de ELKOST International Literary Agency
© de la traducción, 2026 by Jorge Ferrer Díaz
© de esta edición, 2026 by Quaderns Crema, S.A.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 979-13-87964-92-4

PRIMERA EDICIÓN DIGITAL
septiembre de 2026

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

[1] Versos del poeta Evgueni Fish sobre el rodaje de la película *Octubre*, en: M. Kushnírov, *Eisenstein*, Moscú, Molodáia gvardia, 2016, p. 204 (en ruso). (*N. de la A.*).

[2] Lo que narra este capitulillo, incluida la mitad de sus diálogos, se basa en las memorias de Mijaíl Romm. Concretamente, en el capítulo «Dos historias acerca de Serguéi Mijáilovich Eisenstein», en: M. I. Romm, *Relatos orales*, Moscú, Kinotsentr, 1989, p. 147. (*N. del T.*).

[3] *Lend-lease* es el nombre con el que se llama a la Ley de Préstamo y Arriendo que promovió y reguló, entre marzo de 1941 y agosto de 1945, la ayuda que Estados Unidos prestó a los países aliados y, entre ellos, a la Unión Soviética. En total, el monto de la ayuda recibida por los soviéticos rondó los once mil millones de dólares en vehículos, armamento, aviones y alimentos, fundamentalmente. (*N. del T.*).

[4] La Navidad ortodoxa rusa se celebra el 7 de enero porque la Iglesia ortodoxa usa el calendario juliano. (*N. del T.*).

[5] Las «payasadas» de Eisenstein y Cherkasov en el set de rodaje aparecen descritas en las memorias de la esposa del actor, N. Cherkasova. (*N. del T.*).

[6] Almaty es el nombre que recibe actualmente la ciudad que fue capital de Kazajistán entre 1929 y 1997. En la época soviética, cuando Serguéi Eisenstein estuvo evacuado allí, la ciudad recibía el nombre de Alma-Atá, que es como se la denomina en este libro en los capítulos correspondientes. (*N. del T.*).