

PANZERKREUZER POTESKIN & OKTJABR'

Distribuidora: Filmmuseum

Zona: 0

Contenido: caja con DVDs y fascículo de 24 pp.

DVD 1: *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), 70',
premier Alemana: *Panzerkreuzer Potemkin*
(1930), 49', versión sonora de Alois Johannes
Lippl y Edmund Meisel.

Vintik-Shpintik (1927), 10', corto de animación;
Sección ROM, con artículos adicionales sobre
Edmund Meisel.

DVD 2: *Oktjabr'* (1928), 116'; *Zehn Tage, die
Welt erschütterten* (1928), 35', fragmento.

Formato de imagen: 1:33:1 / 4:3 (PAL)

Audio: Dolby digital 2.0 (stereo) / Dolby digital
2.0 (mono)

Subtítulos: francés, inglés, alemán.

Precio: 29,95 €

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42>



Hablar de Eisenstein implica, sin duda, una gran responsabilidad. La literatura de todo tipo que genera su estudio es amplísima y la referida a *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, Sergei Eisenstein, 1923) aún más. No hay historia general del cine, estudio exhaustivo o simple listado para aficionados que no incluya las obras del cineasta soviético entre las «icien mejores del cine

mundial!» o «¡las películas que nunca deberías dejar de ver!». En lo musical, que es lo que atañe a este artículo, también encontramos la banda sonora de sus películas entre las merecedoras de análisis o coleccionismo. Es algo tan innegable como merecido y fácil de entender si nos acercamos al «*Potemkin*» y a *Octubre* (*Oktjabre*, Sergei Eisenstein, 1928) con esta edición de Filmmuseum que recopila versiones restauradas y la música original de Edmund Meisel, algo que hace a esta edición singular y llena de sorpresas.

La primera a sugerir es una joyita, un regalo para la vista pese a su precariedad y su (aparente) silencio. En medio de la cinematografía actual, de animación o no, la visión del corto animado *Vintik-Shpintik* (Vladislav Tverdovskiy, 1927) es un remanso de paz ante tanta vigorosa ingeniería de efectos especiales. El «pequeño filme» y su «pequeño tornillo» protagonista son una pieza más en el enorme engranaje de la difusión de ideas revolucionarias. Cambiar una sociedad, transformar a ciento cincuenta millones de súbditos imperiales de hasta cien etnias diferentes en ciento cincuenta millones de camaradas y hacerlo implicando tanto la vida pública (instituciones, urbanismo, educación, producción, etc.) como la privada (familia, vestido, comida, juguetes, etc.) no fue, en absoluto, tarea fácil y hubo que hacer un esfuerzo titánico para llegar a todos con todos los medios imaginables. El ideario bolchevique, aparentemente fácil de asumir, estudiado y analizado hasta la saciedad, tuvo que lidiar con el más básico de los problemas: el mensaje dado y recibido. Porque, ¿en cuál de los centenares de lenguas y dialectos existentes en los veintitrés millones de metros cuadrados por los que se extendía la Unión de Repúblicas? ¿Cómo, si el analfabetismo era casi total? En ese vacío de incompreensión será donde cine, teatro, circo, festivales, juegos florales, música o cualquier manifestación popular, entrarán con fuerza arrolladora. Y si en esa misión están los niños, los tornillitos indispensables del engranaje, el éxito está garantizado.

Cualquier investigación del periodo soviético tiene que explicar, inevitablemente, lo que signifi-

ficó ser, estar y pertenecer a la sociedad revolucionaria que generó una de las transformaciones sociopolíticas más importantes del siglo xx. El lema social, «ser uno y ser todos», quedará patente en ambas películas, en las que no encontraremos un protagonista y, si lo hay, como sucede con el mártir del Potemkin, Vakulinchuk, lo será como una sinécdoque del pueblo. Las grandes campañas socialistas, el verdadero y enérgico sentimiento marxista-leninista buscó no solo la renovación absoluta de lo político, sino también de la posición del individuo en sí mismo y en la sociedad. Solo un hombre renovado, formado y consciente podría ser *el hombre socialista*.

En el libreto que acompaña la cuidada edición y los DVD, encontramos valiosas aportaciones históricas. Varios artículos y una tesis doctoral nos ubican en el tiempo y el espacio en el que ambos artistas colaboraron y lo hacen con fotografías, partituras, artículos de prensa, programas de mano, carteles y una reveladora cronología. De ese modo podemos ponerle cara a Edmund Meisel, leer sus partituras y hasta sonreír viendo el mamotreto ingenioso que reproducía la sala de mandos y los cañones del Potemkin sobre la marquesina del cine Metropol moscovita.

Otra sorpresa es el descubrimiento audiovisual del binomio Eisenstein / Meisel. Artículos como este deben cumplir con la, casi imposible, misión de demostrar que un filme es un conjunto de imagen y sonido / sonido e imagen, que, a pesar de notables cambios, es absurdo tener que defender la investigación de la música cinematográfica y que no debe tratarse como un estudio complementario sino que, como hicieron hace casi cien años en el cine soviético, no se cuestione el valor audiovisual del documento filmico. Eisenstein, Vertov, Pudovkin y muchos directores de este periodo trabajaron sus películas como imágenes sonoras y demandaron colaboradores músicos que entendieran lo sonoro como algo visual. En este sentido al escuchar / ver ambos filmes, al investigar tanto al director como al músico, puedo afirmar que Meisel es al montaje musical lo que Eisenstein fue al cinematográfico. Eso sí, sin igual resul-

tado histórico. El vigor visual de las imágenes, el contraste rítmico, el abigarramiento si cabe, que nadie se atreve a cuestionar en el cineasta ruso, no se refleja en las críticas que sin embargo recibió la música compuesta por Meisel. Al margen de las capacidades perceptivas sobre las que cada vez hay más estudios médicos y que ponderan la visión sobre la audición, hay que reivindicar la necesidad de escuchar. Deberíamos dejar de *ir a ver* una película y aprovechar varios de nuestros sentidos para experimentar, cuanto menos, un todo audiovisual.

Una buena formación musical, cinematográfica, artística en definitiva, debería llevarnos a ese punto en el que otros ya están y del que nuestro país se aleja cada día un poco más. Solo de ese modo podremos entender sin esfuerzo que en el cine, sonoro o no, la música es un lenguaje similar al visual que apoya, dimensiona y significa imágenes. Estos prejuicios, además, potencian la idea de que la música de Meisel tiene otra categoría que la de Prokofiev y validan la cortedad histórica que dignifica a uno por ser autor culto, mientras niega lo mismo a quien por razones simples no consiguió el reconocimiento en su tiempo y ha sufrido un inmerecido olvido. No descarto que en la (no) consideración musical de ambas bandas sonoras y, por extensión, del músico alemán, no haya un poco de voluntaria indolencia de Eisenstein, quien pasó de tener una relación estrecha e intensa al silencio, casi absoluto, sobre el compositor. En sus escritos dedica párrafos admirados al incuestionable Prokofiev ignorando, sospechosamente, las largas horas de cooperación con Meisel. Quizá *la estrecha e intensa* relación que tuvo no solo con el compositor sino, como parece, con su esposa, acabaron por pasarle factura al reconocimiento del músico.

El compositor ya había trabajado en proyectos filmicos que, de no fracasar, le habrían consagrado como un innovador diseñador de sonidos y como experto sincronizador de imágenes y música. El yugo de la productora, que habría de distribuir la película en el Reino Unido, también impidió el desarrollo de su innovadora percep-

ción de la música fílmica, aunque en ambas películas se aprecian las ideas musicales de Meisel.

El ritmo melódico es frenético, exhaustivo y reiterativo, pero no debe entenderse como una descripción peyorativa. Aunque la melodía fue censurada en algunas ciudades, Meisel no trataba de exacerbar, únicamente, el sentimiento revolucionario de los asistentes, por mucho que las autoridades así lo temieran. Eso sería quedarse en una primera lectura cuando estamos frente una temática sonora con *leitmotivs* recurrentes y versionados de gran elocuencia fílmica. La música de ambos filmes articula como lo harían los signos de puntuación el discurso visual que, también, es frenético e intenso. La elección de ritmos militares es intencionada y refleja la tradición marcial de la música popular de occidente. No solo la Rusia imperial, media Europa tenía arraigado lo militar en lo público y, hasta hace nada, en lo privado, donde algo tan sencillo como el servicio militar obligatorio acercaba a lo familiar la parafernalia y el protocolo castrenses. No solo lo revolucionario y combativo del guion fílmico lo justificaría: en la música de *Berlín Sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin - Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttman, 1927) también reconocemos un aire marcial.

El dominio compositivo de Meisel evidencia su perfecta comprensión del texto visual cuando las melodías cambian su dimensión rítmica y tonal en las escenas que así lo requieren. Vayamos con algunos ejemplos: en *Octubre* es un acierto de sonoridad orquestal los *crescendo* de las cuerdas en las muy efectistas imágenes del desmembramiento de la estatua de Alejandro III; la acentuación musical durante el tiroteo a los manifestantes en la famosa esquina Sadayova y Nevsky; la percusión nada convencional y las cuerdas cuyos agudos tensan la locura burguesa que acaba con el joven del estandarte en un derroche de violencia visual y musical; *los puentes musicales* que también se elevan y mueven las emociones hacia el vacío al que acaban cayendo los restos *horripilantes* del caballo y las banderolas; los acordes ascendentes que acompañan a un ridiculizado Kerenski,

en su transformación ególatra / napoleónica y, qué decir de los sonidos superpuestos que tan eficazmente apoyan la burla antirreligiosa.

Respecto al «*Potemkin*», las primeras imágenes y acordes presentan tanto motivos fílmicos como sonoros; la sopa podrida, detonante del motín y muerte de Vakunlinchuk, es presentada por los instrumentos de viento con un tema que también reconoceremos en las escenas del héroe venerado. Vientos, cuerdas, percusión y tensos silencios acompañan la dramática escenificación del llamamiento de la tropa sublevada. Un plano general picado sobre la cubierta del acorazado se acompaña con un *tutti* orquestal igualmente dramático. En la sucesión de escenas que presentan al pueblo suena, con acierto, el leitmotiv rebelde de tal modo que el mensaje sonoro nos advierte de su voluntad insurrecta. Todo ello animado por notas de *La Marsellesa*, tan popular entre los revolucionarios franceses como lo fue, intencionadamente, entre los revolucionarios bolcheviques. La destreza con la que Meisel pasa de una marcha militar a otra triunfal nos conmina, como a los congregados ante el cadáver del héroe, a una revolución tan justa como inevitable. Definitivamente, los elementos de continuidad visual que Eisenstein manejó con destreza son tan acertados como los sonoros de Meisel, que opera con elocuencia los cambios de ideas, de imagen, de escenarios.

Finalmente, déjense llevar por la última y definitiva sorpresa, la que nos retrotrae al tiempo revolucionario y a los albores cinematográficos, con el hallazgo de las reducciones para piano que se distribuían en las salas donde el presupuesto no daba para conjuntos orquestales o con la lograda restauración de la versión alemana y la auténtica banda sonora que se escuchó en los cines en los años de su estreno. Hagan el esfuerzo y viajen, con inocencia infantil, en el tiempo para situarse en una imaginaria sala oscura y dispónganse a *audiovisionar*, como lo hicieron nuestros abuelos, una película de agitación y propaganda.

Eloísa Zamorano