

CANCIÓN COMO RECURSO NARRATIVO EN EL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

The song as a narrative resource in the cinema of the early years

Victoria Pérez

*Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México*

ISSN: 1698-322X ISSN INTERNET: 2340-8146

Fecha de recepción: 11.01.2015

Fecha de evaluación: 30.11.2015

Cuadernos de Rusística Española n° 11, (2015), 163 - 181

RESUMEN

En este artículo se analiza la estructura narrativa de la película “Stenka Razin”¹ (1908). El film se basa en una balada popular, por lo que argumentamos que la canción como uno de los sub-géneros narrativos resulta una herramienta eficiente para lograr la narratividad en el discurso cinematográfico de las películas producidas durante el llamado período primitivo. La investigación se acerca al objeto de su estudio con una mirada interdisciplinaria, conjugando los campos de análisis contextual, discursivo, textual y de la narrativa cinematográfica.

Palabras clave: canción narrativa, contexto, estructura narrativa, folclore, discurso cinematográfico

ABSTRACT

In this article we analyze the narrative structure of the movie “Stenka Razin” (1908). Since the film is based on a popular ballad, we argue that the song, as a narrative sub-genre, is an efficient tool to achieve narrativity in cinema discourse of films produced during the so called primitive period. The research is based on an interdisciplinary approach, joining contextual, discursive, textual and cinematographic narrative analysis.

Keywords: narrative song, context, narrative structure, folklore, cinematic discourse

1. INTRODUCCIÓN

En la historia del cine, el período entre 1896 y 1908 se conoce como cine de primeros tiempos, durante el cual las producciones cinematográficas se caracterizan por una forma específica de plasmar la narración cinematográfica que provenía fundamentalmente del teatro decimonónico y de otros espectáculos populares, como el circo y la linterna mágica, entre muchos otros ámbitos del arte popular. A este modo de hacer películas, que busca provocar un impacto en el espectador a través de una serie de escenas o acciones llamativas, el estudioso de cine Tom Gunning (2006) se refiere como cine de atracciones, es decir, aquel cine donde el mundo de fantasía se manifiesta a través de imágenes digitales, hechizando al público, y donde el ojo percibe las

1. A partir de aquí, utilizaré la abreviación SR para referirse a la película “Stenka Razin”.

cosas que la mente apenas es capaz de interpretar. El objetivo principal de estas cintas, afirma Gunning (2006), es mostrar el invento técnico y no la historia en sí, desplazar el realismo por una estética de fascinación. Se trata, entonces, de aquellas películas que ponen el énfasis en su propio exhibicionismo y que tienen su inspiración en la interacción entre el filme y el público. El espectador está consciente de su posición de *voyeur* que presencia un espectáculo de corte demostrativo, donde los actores no disponen más que de una escritura de gestos y donde el trabajo del rostro –y sobre todo de la voz– están totalmente ausentes (Burch, 1995). Conforme el asombro por la máquina que proyecta comienza a decantarse, los primeros cineastas buscan nuevas formas de atraer a la audiencia e inventan nuevos códigos de inteligibilidad, al desarrollar el mundo interno de los personajes y llegando a hacer del espectáculo cinematográfico un medio predominantemente narrativo. La narración de estos relatos filmicos se define como “una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo” (Bordwell, 1996: 156). Dentro de los estudios de las formas narrativas del cine, este período se conoce como cine corriente, dominante o clásico, según Bordwell (1996), en el cual predomina el modo de representación institucional. Esta corriente clásica surge aproximadamente en 1917 y dura hasta 1970.

En Rusia, el nacimiento del cine narrativo coincide con el final del período prerrevolucionario (1908-1917). Para este entonces, argumenta Tsivian (1994), en el país funcionaban alrededor de 3000 locales donde se mostraban “cuadros rotantes” (вертящиеся картинки), expresión utilizada por Alexander Blok, que hace alusión a la linterna mágica y al teatro de feria (en Tsivian, 1994). Aunque del tamaño reducido, las salas del cine tenían un ambiente especial, sobre el cual en uno de los versos de Osip Mandelstam (Мандельштам, 2003: 59) leemos: “Cinematógrafo. Tres bancas./ la fiebre sentimental” (Кинематограф, три скамейки/ сантиментальная горячка...²). El crítico cinematográfico Ignatov también recuerda con nostalgia la atmósfera peculiar de los espacios interiores de los cines en el período de 1904 a 1908: “En aquellos tiempos, cuando el cine vivía su infancia, los teatros eléctricos encontraban refugio en locales humildes, donde el espectador se sentaba en las bancas de madera y donde no había ningún tipo de decoración o servicio para el público, pero donde uno pudo experimentar una gran cantidad de preciosas y curiosas sensaciones” (citado por Tsivian, 1994: 16). Al igual que en Europa y otros países del mundo, el espectador ruso ya estaba familiarizado con la “fotografía viva” o con el teatro de las sombras grises, como dirá Gorki (1997). La nueva fantasmagoría satisfacía las necesidades del público principalmente ciudadano, razón por la cual en 1908, el joven crítico Korney Chukovsky (Чуковский, 1910) le da al cine el nombre de épica cinematográfica o épica de la ciudad: la ciudad, al convertirse en un tumulto multimillonario, empieza a crear su propia épica de masas, y esta épica

2. Se trata del poema “Cinematógrafo” escrito por Mandelstam en 1913. Nótese que en el texto original encontramos *сантиментальная горячка*, en vez de *сентиментальная*, lo cual –junto con el contenido irónico del verso– apunta al carácter grotesco de esta composición poética. Por otra parte, el uso de estructuras nominales, como las que observamos en este fragmento poético, es una estrategia descriptiva por excelencia que refleja de manera puntual el interior de la sala del cine de la primera década del siglo pasado en Rusia.

está en el cinematógrafo. En su etapa inicial, este nuevo arte se alimentaba de la riqueza del repositorio popular, utilizando las canciones folclóricas para sus historias. Chukovsky (2010) consideraba que, junto con los cuentos populares, las canciones eran el único modo de expresión de sus creadores y que el cinematógrafo, al poner en pantalla los *sujets* de los relatos folclóricos musicales, cumple la misma función.

Desde sus orígenes, el cinematógrafo ruso se manifiesta como el arte nacional singular que busca reflejar el tema de lo ruso a través de sus propios medios. Con este fin, los pioneros del cine recurren al folclore y a las obras literarias de Pushkin, Lermontov, Gogol, Tolstoi, por mencionar solo algunos, sembrando así las tendencias democráticas en lo que con el tiempo se denominará el séptimo arte. A pesar de que los primeros filmes nacionales son meramente ilustrativos, pues no cuentan con los recursos narrativos apropiados para el género cinematográfico, tales puestas en pantalla refinan el gusto artístico del público ruso y comienzan a formar el repertorio cinematográfico en Rusia. La cinta que tiene el privilegio de considerarse la primera película de la naciente industria cinematográfica rusa es “Stenka Razin” (*Стенька Разин*) del productor Alexander Drankov (Александр Дранков) que se estrenó en 1908 en San Petersburgo. Basada en la canción popular rusa que relata un episodio de la vida del cosaco rebelde del siglo XII Stepan Razin, la obra fue catalogada por los críticos del cine mundial como la primera película narrativa rusa de ficción (Kenez, 1992; Beumers, 2009; Gomery y Pafort-Overduin, 2011).

En este artículo parto de la idea de Aumont y Marie (1990), según la cual un film posee la capacidad de engendrar un texto que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas, y realizo el análisis de la superestructura narrativa de la película SR. El objetivo de mi estudio es demostrar que la película analizada cuenta con una estructuración narrativa coherente, a pesar de que la fecha de su producción se inscribe en el período, al que los teóricos del cine llaman el modo de representación primitivo. Argumento que esto se debe a que la película se basa en una leyenda popular, que en este caso específico tiene forma de una canción narrativa. A esta última la defino como una obra artística de género comunicativo, que posee los componentes verbales, musicales y emocionales, a partir de los cuales se construye su *sujet*. En la primera parte de la investigación, que se efectúa según el modelo analítico de Gómez Tarín (2006), se realiza un análisis textual de la película, el cual comprende la presentación de la sinopsis y la descripción de la secuenciación del filme. En la segunda parte, además de los recursos que permiten el desarrollo de la historia, se estudia la estructura narrativa de la película, tomando como herramienta teórica la propuesta de Adam (1987) que proviene de los terrenos analíticos de la lingüística del texto.

2. PROPUESTA DE ANÁLISIS

Tradicionalmente, el estudio del cine se ha ocupado de tres cuestiones fundamentales: el análisis de la imagen y el sonido, el análisis del relato o de las estructuras narrativas y, finalmente, el análisis del proceso comunicativo y del espectador construido por dicho proceso. En otras palabras, el análisis filmico se ocupa del parámetro formal, narratológico y contextual. A manera de guía que permite al investigador seguir un camino lógico y

coherente a la hora de realizar este tipo de estudios, Gómez Tarín (2006) propone el siguiente modelo de análisis filmico:

1. Fase previa:
 - a. Recopilación de información documental
 - i. Condiciones de producción del film
 - ii. Situación contextual en el momento de su estreno
 - iii. Recepción desde su estreno a la actualidad
 - b. *Découpage*
 2. Fase descriptiva:
 - a. Generación de instrumentos de análisis:
 - i. Segmentación
 - ii. Descripción de imágenes
 - b. Plasmación escrita del análisis
 - i. Parámetros contextuales
(contexto de producción, contexto socio-político)
 - ii. Análisis textual:
 - Sinopsis
 - Estructura
 - Secuencialidad o análisis textual propiamente dicho
 3. Fase descriptivo-interpretativa
 - Análisis de los recursos expresivos y narrativos
 4. Fase interpretativa (interpretaciones ajenas; interpretaciones del analista)
 5. Otras informaciones (actores, técnicos, etc.)
- (Gómez Tarín, 2006: 43-49).

Tomaré algunos puntos de este modelo para el estudio de la película SR o *Ponizovaya Volniza* (*Понизовая вольница*, 1908) del director ruso Alexander Drankov con el fin de argumentar que el filme en cuestión no es una simple atracción mostrativa, sino que cuenta con una estructura narrativa bastante sólida, lograda mediante distintos mecanismos que se describirán a lo largo de este trabajo. Asimismo, me interesa rescatar el papel del folclore en la interpretación de mi *corpus*.

Antes de emprender el análisis, considero importante aclarar que –debido al enfoque interdisciplinario, a partir del cual abordaré mi objeto de estudio– considero el concepto de *film* como “una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto*³ (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico)” (Aumont y Marie, 1988: 8; citado por Gómez Tarín, 2006: 4). La razón por la que he elegido esta definición es que me permite considerar cuestiones textuales, contextuales, así como narratológicas.

El término folclore se utiliza según la propuesta de Попов (1976), ofrecida por este estudioso ruso en su obra “Folclore y realidad”, donde el concepto se entiende como “el

3. Cursivas en el original.

arte de los niveles sociales bajos de todos los pueblos, independientemente del grado de su desarrollo” (Пропп, 1976: 19). A primera vista parece que esta definición es similar a la que encontramos en el DRAE: “folclore: conjunto de creencias, costumbres, artesanías, etc., tradicionales de un pueblo”. No obstante, para el uso que daré a tal vocablo en el presente escrito, es oportuno precisar que Пропп deja fuera del significado de esta palabra la cultura material –como la artesanía, por ejemplo, que considera objeto de estudio de la etnografía– y enfatiza la naturaleza discursiva y social del concepto. Para el autor, el folclore es el producto de una forma especial de arte verbal que existe en variantes, por lo cual no tiene ni un texto ni un autor fijos. Es, más bien, un fenómeno que surge en cualquier sociedad y que se desarrolla independientemente de la voluntad de los individuos.

Vale la pena hacer notar que Propp fue uno de los primeros en afirmar que el folclore es un fenómeno social y que en su análisis la consideración del contexto, en el cual éste se desarrolla, es de suma importancia. Así, en los inicios de la década de los cuarenta, al describir los géneros folclóricos como *byliny* (былины), lírica popular, cantos rituales, lamentos fúnebres, teatro popular y salmos, los hermanos Boris y Yuri Sokolov definieron el folclore como creación poética oral de las masas y mostraron que el arte popular es una excelente fuente de material para inducir a la agitación social y la propaganda política (Соколов, 1929). El lingüista Jakob Hurt, quien al final del siglo XIX e inicios del siglo XX recopilaba poesía popular en Estonia –su colección consta de ciento sesenta y dos tomos–, propone una definición más genérica del término:

Viejas canciones, cuentos maravillosos, relatos locales, proverbios, adivinanzas, dichos especiales y modos de hablar, nombres de lugares, costumbres y usos de la gente, creencias populares y supersticiones, viejas maneras de curar y las palabras que se usan, juegos infantiles y chistes. Todos estos temas se juntan científicamente y su estilo lleva un nombre extranjero: –folklore– (citado por Prat Ferrer, 2008: 70).

Uno de los especialistas en el estudio del folclore, Stith Thompson, escribe en 1949 en *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*:

Aunque la palabra *folklore* tiene ya más de un siglo, no se ha llegado a un acuerdo sobre su significado. La idea común presente en todo folclore es la de la tradición, algo que se transmite de una persona a otra y que se reserva en la memoria o por medio de la práctica, más que por escrito (citado por Prat Ferrer, 2008: 70).

La definición que acabo de citar destaca, por una parte, la dimensión histórica de todo aquello que puede ser abarcado con este término y, por el otro, enfatiza el papel de la memoria en la preservación de folclore. Indiscutiblemente, se trata no tanto de la memoria como facultad mental que permite almacenar los eventos pasados y luego recuperarlos para narrar, sino, más bien, de la memoria como aquel conjunto de producción discursiva en la que se inscriben los recuerdos de un grupo social particular y al que Ricoeur (2003) se refiere como memoria colectiva.

Al ser un tipo de arte ligado desde sus raíces al pueblo, el folclore es en sí mismo el alma de las personas que lo crean. Quizás el género folclórico donde los sentimientos se presentan de manera más directa es la balada, cuya definición encontramos en John

Lomax, un reconocido colector de canciones: “la expresión espontánea de las emociones del pueblo, que crea una canción narrativa, colectiva, inefable, impersonal, y transmitida oralmente” (citado por Prat Ferrer, 2008: 237). Lo que me interesa acentuar en esta definición es que la balada crea una historia, un relato corto, similar al que aparece en la balada *Desde la isla boscosa* (*Из-за острова на стрежень*) dedicada al héroe popular ruso del siglo XVII Stepan Razin y que supuestamente fue compuesta por los compañeros de éste⁴. A causa de que en esta canción folclórica se basa la película que me interesa analizar aquí, presento a continuación su letra:

	Versión original <i>Из-за острова на стрежень</i>	Traducción al español <i>Desde la isla boscosa</i>
1.	Из-за острова на стрежень, На простор речной волны Выплывают расписные Острогрудые челны.	Desde la isla boscosa en el ancho y rauda río orgullosamente navegaban las barcazas cosacas.
2.	На переднем Стенька Разин, Обнявшись, сидит с княжной, Свадьбу новую справляет Сам веселый и хмельной.	A la delantera está Stenka Razin con su princesa a su lado, para la boda arreglada, y él alegre y borracho.
3.	Позади их слышен ропот: “Нас на бабу променял, Только ночь с ней провожался, Сам на утро бабой стал”.	Desde atrás viene un murmullo “¡Nos cambió por una vieja! pasó una noche con ella y a la mañana es mujer también”.
4.	Этот ропот и насмешки Слышит грозный атаман, И он мощною рукою Обнял персиянки стан.	Este murmullo y risas escucha el terrible atamán, y con mano poderosa arrebata a la princesa persa.
5.	А она, потупив очи, Ни жива и не мертва, Молча слушает хмельные Атамановы слова.	Ella baja la mirada No sabe si está viva o muerta Escucha en silencio Las palabras del atamán borracho.
6.	Волга, Волга, мать родная, Волга – русская река, Не видала ты подарка От донского казака!	Volga, Volga, madre natural Volga, río ruso, nunca viste regalo tal de un cosaco del Don.
7.	Мощным взмахом поднимает Он красавицу княжну И за борт её бросает В набежавшую волну.	Agarra con mano poderosa él a la bella princesa y por la borda la lanza a las raudas olas.
8.	“Что ж вы, братцы, приуныли? Эй, ты, Филька, черт, пляши: Грянем песню удалую На помин ее души!”	“¿Qué les pasa, hermanos, tristes? Hey, tú, Filka, vamos, ¡danza! ¡Hagamos una canción atrevida en memoria del alma de ella!”
9.	Из-за острова на стрежень, На простор речной волны Выплывают расписные Острогрудые челны.	Desde la isla boscosa en el ancho y rauda río orgullosamente navegaban las barcazas cosacas

Tabla 1

4. La canción fue creada en 1883 por el compositor ruso Sadovnikov (1847-1883). Sin embargo, debido a la existencia de sus numerosas versiones, la canción también se considera popular.

El carácter popular de esta canción corresponde a lo que Román Jakobson (1997) plantea al adscribirle al arte popular el estatuto de la forma específica de creación. Según el lingüista ruso, la existencia de una obra folclórica se debe exclusivamente a su aceptación por determinada comunidad, además, de la obra se conservan sólo aquellos fragmentos, de los que dicha comunidad se haya apropiado.

En la historia de Rusia, Stenka Razin fue conocido como luchador por la libertad, paladín de los pobres a quien se le recuerda por dedicarse a la piratería en el río Volga en la década de los años sesenta del siglo XVII. Esta etapa de su vida ha dado origen a los relatos apócrifos que se escuchaban en las tabernas, así como a las aproximadamente 200 canciones populares, dos de ellas de la pluma de Pushkin. Junto con otras creaciones de distintos géneros artísticos, estas obras forman la leyenda de Stenka Razin, que adquiere todavía más significado con la simple mención del Volga, símbolo de Rusia, que forma parte integral de la historia y la conciencia de los rusos. Con el objetivo de poner fin a la lucha del ejército de Razin por la independencia, el Estado y la Iglesia pusieron precio a su cabeza y fueron los cosacos leales al zar quienes lo localizaron y lo mandaron encadenado a Moscú, donde el 16 de junio de 1671, después de ser torturado, fue descuartizado. Algunos historiadores lo comparan con Robin Hood y William Wallace y aseguran que “para bien o para mal, habría un poco de Stenka Razin en cada ruso y un mucho en cada cosaco” (Ure, 2002: 85).

En el libro “El alma del pueblo ruso y su evolución histórica” que salió a la luz en 1945 en Barcelona, Alexis Marcoff da su opinión respecto al famoso héroe y describe el episodio mencionado en la canción a través de las siguientes palabras:

Stenka Razin era un espíritu libre, que no reconocía ninguna autoridad más que la suya, cruel y sangriento. Sólo admitía vivir el presente y estaba imbuido de una ideología en extremo radical y arbitraria. Odiaba el trabajo por la disciplina que implicaba. En su persona se alternaban los gestos generosos con los más brutales y despiadados. Estos últimos quedan bien ilustrados con su comportamiento con la bellísima princesa persa Gamartdj, hija de Menedin-Kan, raptada en 1669 en su expedición de saqueo al riquísimo palacio de la aldea de Farabat, muchacha que conquistó brevemente su corazón, pero a la que, del modo más imprevisible e inhumano, en un arrebato, arrojó en Astrakán a las negras aguas del Volga, donde se ahogó inmediatamente (Marcoff, 1945)⁵.

Se considera que el primero en mencionar la muerte de la princesa persa a manos de Razin fue Jan Jansen Struys, el viajero danés, famoso por sus expediciones por Europa y Asia y por asegurar en sus escritos haber presenciado el trágico final de la joven mujer. Aunque la polémica sobre este asunto sigue apareciendo en la agenda de los historiadores, lo que nos importa aquí es resaltar el hecho de que la víctima de la ira de Razin es la princesa persa, ya que esta circunstancia cobra relevancia a la hora de analizar los alcances de la película de Drankov.

5. Recurso electrónico http://www.enriquecastanos.com/marcoff_rusia.htm, consultado el día 14 de noviembre de 2014.

3. SITUACIÓN CONTEXTUAL DE LA PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA

El 4 de julio de 1896, el periódico de Nizhniy-Novgorod publica:

Anoche estuve en el reino de las sombras. Si supieras cuan extraño es estar allí. Un mundo sin sonido, sin color. Allí todo: la tierra, los árboles, las personas, el aire, el agua, está pintado de un gris monótono. Se ven ojos grises en rostros grises. Un sol plomizo brilla en un cielo gris, y las hojas de los árboles son de un gris ceniciento. La vida se reduce allí a una sombra, y el movimiento, a un fantasma silencioso.

El escrito estaba firmado por *I. M. Pacatus*, nombre tras el cual se ocultaba Máximo Gorki, el escritor que con el tiempo se convertiría en un ícono de la literatura rusa y soviética. En el artículo, el joven escritor detallaba sus experiencias al asistir a una de las primeras sesiones del cinematógrafo en la Rusia prerrevolucionaria, donde se mostraban las imágenes animadas de los hermanos Lumière y que tuvo lugar una noche de verano en la feria de la ciudad. Unos días después, en el periódico “Las noticias de Odessa” (*Одесские новости*), Gorki vaticinará al cine un futuro glorioso debido a su gran originalidad, la cual aporta la prueba de la energía y de la curiosidad de la mente humana. Con todo, en los mismos ensayos el escritor se muestra preocupado por el destino del último invento:

No percibo aún la importancia científica del invento de Lumière pero no hay duda de que la tiene y probablemente será útil a los fines generales de la ciencia, es decir, mejorar la vida del hombre y desarrollar su pensamiento. No es esto lo que encontramos en Aumont, donde no se fomenta ni se da a conocer sino el vicio [...]. Es probable que el descubrimiento de Lumière se perfeccione rápidamente, pero lo hará en el espíritu de la Aumont⁶-Toulon and Company (Gorki, 1997: 20).

A pesar del gran interés por el nuevo invento por parte de la población de niveles bajos, la *intelligentsia* –cuyo pensamiento se basaba en las ideas de los grandes escritores y dramaturgos rusos– miraba con desprecio el “vulgar mecanismo” al que Stanislavski calificaba como incapaz de expresar la interioridad del alma humana. En los primeros años del siglo XX, la mayor parte de las películas que se muestran en Moscú o San Petersburgo son extranjeras, principalmente francesas, ellas cautivan la atención del espectador con su contenido cómico, erótico o exótico. En algunas ocasiones, los hermanos Pathé presentan hechos “documentales” dedicados a la temática del país, como por ejemplo, la guerra ruso-japonesa, filmada en los suburbios de París. Sin embargo, cuando los cineastas tratan de presentar las escenificaciones referentes a los hechos políticos como el motín en el buque *Potemkin* (1904) o el Domingo Sangriento (1905), la censura zarista prohíbe la exhibición de estas películas en las pantallas de los cines. Habría que esperar

6. En el período de 1891 a 1901, Charles Aumont, un ciudadano francés de origen argelino, rentaba varios locales en el centro de Moscú para su Teatro Parisiense, cuyos interiores estaban decorados con gran lujo en estilo francés. En realidad, el teatro de Aumont funcionaba como burdel y era objeto de constantes críticas de los defensores de la moral. Así, Stanislavsky lo nombraba “reducto de inmundicia” y exhortaba a su cierre.

hasta 1907, cuando después de la crisis económica, la serie de las crónicas rodadas por Alexander Drankov abre una nueva etapa en la industria del cine ruso.

4. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN

Un brillante fotógrafo oficial de la corte imperial llamada Duma, considerado por los críticos cinematográficos contemporáneos uno de los primeros *paparazzi* rusos, Drankov, abre su estudio en San Petersburgo y anuncia que va a filmar las películas ofreciendo en ellas auténticas vistas del país. Poseedor de enormes habilidades como negociante, conoce a la perfección los gustos del público y llega a la conclusión de que para atraer al espectador a los así llamados electroteatros, además de ponerles nombres que reflejaran la originalidad del espectáculo (*Ilusión, Fantasía, Sueños, Bioscopio*), se necesitaba una película sobre algún personaje popular que expresara las emociones y los sentimientos del alma rusa. Después de producir semanalmente a lo largo de un año películas sobre la vida social y política del Imperio Ruso –la llegada de los monarcas y sus encuentros con el zar, fiestas religiosas, la celebración de los 80 años de Tolstoi, entre otras–, el ex fotógrafo emprende la preparación de un film con el cual pretende satisfacer las necesidades románticas de las clases sociales bajas para quienes diseña su proyecto. Se inspira en una de las más famosas y queridas canciones rusas sobre la historia del trágico amor de un héroe patriótico popular del siglo xvii, Stenka Razin, con una princesa persa y encarga al joven compositor Ippolitov-Ivanov, discípulo de Rimsky-Korsakov, componer una partitura para el acompañamiento del filme. Drankov previó el efecto que iba causar la canción en el espectador durante la proyección del filme. En una circular –elaborada como propaganda antes del lanzamiento de la película– el fotógrafo escribe que la canción fue compuesta por los compañeros del líder cosaco y se convirtió en una balada popular, conocida por cada ciudadano ruso, ya que la cantan en las reuniones de la alta sociedad, así como en la familia del campesino más pobre. Los resultados rebasaron las expectativas del productor: en cada sesión de proyección, el público coreaba la canción que se reproducía mediante un gramófono ya que, según los ordenamientos de Drankov, junto a la copia de la película, al distribuidor se le entregaba un acetato elaborado especialmente para esa película, donde fue grabada tanto la canción como la partitura de Ippolitov-Ivanov. Al respecto, Birgit Beumers opina:

Esta fue una innovación sobresaliente para la época, si pensamos en que la mayoría de las salas de cine en este período solo empleaban pianistas para acompañar las películas. El uso de música compuesta especialmente subraya la importancia de la ocasión: las canciones folclóricas escritas para esta primera película rusa fueron concebidas para que la audiencia las cantara (Beumers, 2009: 10).

Para la realización de SR, Drankov invita a al menos cien artistas procedentes de los teatros dramáticos de San Petersburgo. Cada uno de ellos intenta mostrarse lo mejor posible; no obstante, tratándose de una película muda, la mejor manera que encuentran para hacerlo es gesticular de manera exagerada.

A pesar de la crítica recibida, el filme SR tiene mucha importancia para la industria del cine en Rusia, ya que muestra que el cinematógrafo ruso se basa en las

tradiciones nacionales, cuyas raíces se hallan en el folclore. A partir de esta película, en las cintas de aquellos tiempos se pueden observar con más frecuencia los emblemas de los productores rusos y no extranjeros: dos pavos reales –el escudo del estudio cinematográfico de Drankov– ocuparon paulatinamente las pantallas reemplazando al gallo de escudo de los franceses Pathé.

5. SINOPSIS

El *Diccionario técnico Akal del cine* explica que “La sinopsis se entiende como breve resumen de una película, o una película en potencia, escrito en unos pocos párrafos y que incluye sólo un esbozo general de los hechos” (Konigsberg, 2004: 155). Su objetivo principal es ofrecer algunas ideas generales sobre el filme. Una vez aclarado el concepto, presento a continuación el esquema de la película que se estudia en este trabajo.

El rebelde Stenka Razin y una mujer joven, acompañados por un numeroso grupo de cosacos, navegan en varios barcos por el río Volga. Eligen un lugar para acampar y festejar al atamán recién casado. Los cosacos están molestos porque su jefe antepone sus amoríos a sus obligaciones. Preocupados de que las tropas del zar los ataquen por causa de la esposa del líder, los conspiradores deciden deshacerse de ella mediante un complot. Muy enamorado de la joven, Stenka comienza a celarla; le pregunta si él es su único amor. Un cosaco le hace llegar al atamán un gran vaso de vino, pues sabe que si éste se emborracha se pone muy violento. Enseguida le pasa una carta escrita supuestamente por la princesa a un tal príncipe Hassan, su amante. Razin muestra el mensaje a su mujer que se arrodilla ante él, mostrando su miedo. Stenka ordena a su tripulación la inmediata partida; lleva a rastras a la princesa hasta el buque. Cuando se encuentran en medio del río, el jefe cosaco levanta a la joven y la lanza por la borda.

La lectura atenta de este resumen argumentativo muestra que en la película de Drankov no existe indicio alguno de que el personaje femenino es la princesa de nacionalidad persa, salvo, quizás, de su vestimenta extraña, consistente en unos pantalones holgados y un turbante con plumas. Si analizáramos la estructura del filme desde la perspectiva de un espectador no familiarizado con el contexto de su producción, nos daríamos cuenta de que cuando al inicio de la cinta aparece el anuncio “El complot de los rebeldes contra la princesa”, quien lo ve no está enterado de qué princesa se trata. Esta circunstancia fue comentada por Разлогов (2010) y definida por él como el código de referencia (отсылочный код), esto es, un indicio específico que apunta a ciertos hechos, motivos u otros factores que deben ser conocidos previamente para el espectador. El funcionamiento de los códigos de referencia se basa en la afinidad de los ambientes sociales y culturales del público y de los creadores de la película. Desde los terrenos de las teorías literarias, Barthes (1973) llama a tal fenómeno intertexto y explica lo siguiente:

El intertexto es un campo general de fórmulas anónimas cuyo origen raramente es identificado, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: es todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, que llega al texto no según la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino según la vía de diseminación (citado por Villalobos Alpizar, 2003: 140).

El hecho de contar con un amplio intertexto, le permite al público contemporáneo de la película a participar en el juego intertextual que consiste en tres etapas principales: primero, reconocer el código de referencia (en nuestro caso, conocer la vida del atamán Razin, particularmente, estar enterado de su pasión por la princesa persa); segundo, decodificar el código (al leer el letrero “El complot de los rebeldes contra la princesa”, relacionarlo con la trágica historia de amor del cosaco) y, finalmente, insertar la información descifrada en el contexto de la película (interpretación correcta del cartel mencionado). De acuerdo a Разлогов (2010), la existencia de los códigos de referencia establece una conexión entre el espectador y los acontecimientos representados en la pantalla y hace que la recepción de la película sea más completa y profunda. SR de Drankov es uno de los ejemplos más destacados del uso de las estructuras o códigos de referencia en el cine de primeros tiempos, argumenta Разлогов (2010).

6. SECUENCIAS DE LA PELÍCULA «STENKA RAZIN» Y SUS DESCRIPCIONES

Una herramienta útil y eficaz para mostrar que la película de Drankov posee una continuidad dramático-narrativa consiste en hacer un *découpage*⁷ o, en otros términos, describirla por secuencias⁸. Para eso, numeraré las secuencias introducidas por carteles y las analizaré a partir de las tres dimensiones que me interesa destacar, pues todas ellas son características de una película que relata una historia: el nivel narrativo (NN), donde distinguiré entre la información narrativa presentada en los carteles a modo de título y aquella que se presenta a partir de las voces de los personajes y la que aparece en las imágenes de los carteles con otro tipo de letra, mecanismo que también se pone en marcha para el desarrollo de la narración, es decir, si estamos ante la presencia de un diálogo de voces, entonces este intercambio verbal se realiza en el tiempo, dimensión característica principal de un relato. En el nivel auditivo (NA), estableceré una diferencia entre las secuencias musicales, acompañadas por la partitura de Ippolitov-Ivanov, por una parte, y, por la otra, las que corresponden a la canción misma. Por último, describiré los lugares en los cuales se realizan los eventos, ya que los cambios del espacio fílmico también apuntan a la progresión narrativa. Utilizaré (C) para indicar los cortes entre las secuencias.

7 En el *Diccionario técnico Akal de cine* (2004: 153) encontramos que *découpage* es un término francés que significa “cortar” y que algunos críticos emplean el término para referirse a la organización de planos en una escena particular o en una película en general. Lo que interesa es el estilo específico de montaje de una película, el diseño global de sus planos.

8 El significado del concepto secuencia lo tomo de Konigsberg (2004: 488), quien define este término como una “serie de planos y escenas interrelacionadas que forman una unidad de acción dramática coherente. Dichas unidades están frecuentemente unificadas al desarrollarse en una sola localización y en orden cronológico continuo”. A la secuencia se puede comparar con el capítulo de libro, puesto que ambos muestran acciones completas e independientes que cuentan con un inicio, una parte central y un final, por lo general, ambos concluyen con algún tipo de clímax dramático.

6.1. *Découpage de “Stenka Razin”*

En el NN la película inicia con el Cartel 1 que dice *Stenka Razin*. En el NA se escucha la partitura (C 1). Inmediatamente, a NN aparece el Cartel 2 con las palabras –escritas con el mismo tipo de letra que en el primer letrero– que dicen *Ponizovaya Volniza*⁹ y se escucha la misma música (C 2). En seguida se ve el Cartel 3 con el título *Los festejos de Stenka Razin* en el río Volga. A NA, antes de que el cartel desaparezca, la melodía de la partitura se cambia a los acordes iniciales de la balada (C 3). La siguiente secuencia se abre con la vista del río en el cual se observan tres botes llenos de cosacos, en uno de ellos se encuentra Stenka Razin con una mujer joven. Los hechos que se observan en las imágenes coinciden con la letra de la canción. En la misma secuencia de planos¹⁰, en el NA ocurre un cambio de melodía: la canción, después de la cuarta estrofa, se interrumpe y da lugar a la partitura en la cual se percibe el tono de suspenso. Mientras la partitura sigue su curso, a NN después del (C 4) aparece el Cartel 4 en el cual se lee *El festejo en el bosque* (C 5). Se introduce una nueva secuencia de planos en los cuales se ven los cosacos que danzan, al centro de una alfombra sale la princesa, realizando unos movimientos grotescos, la joven se acerca a Stenka que se encuentra en el lado izquierdo de la pantalla, los cosacos siguen bailando. El NA continúa sin cambios: se escucha la partitura con los acordes cada vez más perturbadores. Después del corte (C 6) surge el Cartel 6 donde leemos *El complot de los rebeldes contra la princesa*. Los acontecimientos en el nuevo plano se desarrollan a orillas del río. El grupo de rebeldes se encuentra junto a una enorme roca, discutiendo. Varios de ellos trepan la piedra y empiezan a hablar gesticulando; luego uno de ellos procede a leer una hoja que tiene en la mano; los demás lo escuchan con atención. La imagen se corta (C 7) y lo que se ve a continuación es un escrito hecho con letra manuscrita, diferente a la que aparece en los carteles, que introducen los títulos de las secuencias. Mientras el espectador ve/lee el mensaje, en el NA sigue la partitura con el mismo tema musical, no obstante, el motivo ya no es tan perturbador. Las siguientes imágenes muestran otra vez la reunión alrededor de la roca (C 8). La imagen después del corte nos ubica en el NN: se ve el Cartel 7 que dice: *Los celos hablan*. Más abajo, la expresión escrita con otro tipo de letra funge como la voz del protagonista principal: “¿Soy el único a quien amas, princesa, quizás tienes otro amante en tu patria?” El inicio de una nueva secuencia de planos, que nos ubica otra vez en el bosque donde se ve Stenka observando a la princesa que duerme, coincide con el

9. El nombre del lugar donde vivían los cosacos dirigidos por Stepán Razin y su hermano. La palabra *volniza* viene de *volya* que en español significa libertad.

10. Para explicar el uso que doy a este tecnicismo, citaré una vez más el *Diccionario técnico Akal de cine* donde leemos que el término “plano a veces se define como (1) funcionamiento ininterrumpido de la cámara que produce la acción continua que vemos en la pantalla y (2) acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento ininterrumpido de la cámara. Pero, como el fragmento de película resultante del funcionamiento ininterrumpido de la cámara puede montarse antes de aparecer como una acción continua en la pantalla o incluso dividirse en segmentos, lo mejor es utilizar el término “toma” para (1) y reservar el término plano para (2), protegiendo el sentido de continuidad y totalidad que asociamos con él” (Konigsberg, 2004: 414).

cambio a NA: en el tema musical se perciben una vez más unas notas que pueden asociarse con preocupación o suspenso. La cadena de las imágenes –en las que tras el celoso atamán que discute con la joven se ven los cosacos– se interrumpe (C 9), dando lugar al Cartel 7: *El complot se logró*. A estas palabras, que introducen una nueva secuencia de planos, le siguen expresiones, que según su contenido pueden ser adscritas a alguno de los rebeldes: “Toma, mi atamán, por nuestra Ponizovaya Volniza, por la princesa encantadora y por todo nuestro pueblo” (C10). En este plano vemos a todos los protagonistas reunidos: algunos de ellos brindan; la princesa se niega a tomar y tira la copa; enojado, el atamán la persigue, toma la copa de un solo trago y se acerca a la joven que rompe en llanto. En este instante, a NA ocurren cambios importantes: el tono de la partitura baja hasta que se deja de escuchar por completo e inmediatamente después, en el momento cuando Razin toma de la mano a la joven asustada, se escucha muy bajo la letra de la canción (estrofa 5). El corte que sigue (C 11) advierte el cambio de imágenes: se ve un escrito elaborado con el mismo tipo de letra que en el Cartel 7. La evocación (apelativo) *Mi querido príncipe Hassan*, así como la firma *Tuya hasta la muerte* permiten suponer que se trata de una carta escrita supuestamente por la princesa (C 12). Mientras a NA se escucha fuertemente la canción (estrofa 7), las imágenes muestran el bosque donde Stenka acerca a la princesa hacia la cámara, a la pareja le siguen los cosacos (C 12). El siguiente cartel anuncia: *La muerte de la princesa*. El tipo de letra distinto al de la frase que introduce el título de la secuencia advierte que los siguientes enunciados representan la voz de alguno de los personajes. La lectura aclara que se trata de la voz de Razin: “*Volga, madre natural. Me has dado comida, me has brindado la bebida, me has arrullado con tus olas, toma este regalo preciado*” (C 13). A continuación, se ve el río donde navegan los botes con los cosacos, en el más grande está Stenka bebiendo de una copa grande. Al terminar, toma con ambas manos a la princesa. En el NA el coro canta la estrofa 9. Después de las palabras *Agarra con mano poderosa él a la bella princesa*, hay un corte (C 14) a continuación se puede apreciar a Razin levantando el cuerpo de la joven. Cuando el coro canta *Y la lanza por la borda a la rauda ola*, el protagonista la arroja al agua. Inmediatamente después la pantalla se pone negra y aparece la palabra *Fin*.

El ejercicio realizado muestra que la película está estructurada como encadenamiento de seis secuencias que ilustran el contenido de la balada. Cada una de ellas cuenta con un cartel que explica detalladamente al espectador lo que ocurre en la pantalla. En términos técnicos, la inserción de los carteles se logra mediante los cortes que aquí funcionan como una manipulación física del material de celuloide y aunque se trata de un montaje mecánico, el cual impide hablar de elipsis narrativas, estos cortes directos permiten establecer relaciones entre secuencias, ya que representan un cambio en el espacio. En otras palabras, los cortes conectan dos acciones que son casi continuas, como en el caso del C 13, cuando en el último plano de la secuencia 5 vemos al protagonista arrastrando a la princesa por el bosque, y luego, después del corte (y también después del cartel), un primer plano de la siguiente secuencia –la sexta, para ser exactos– muestra a todos los personajes navegando por el río. Está claro que el corte, conocido como *raccord* de movimiento, facilita la supresión de algunos fotogramas en el momento del montaje y es aprovechado para acelerar la acción de forma apenas perceptible, no obstante, según lo argumenta Bordwell (1996, citado por Gómez Tarín, 2006: 168), dado que no se trata

de la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia, estamos frente a una compresión y no ante una elipsis.

La equiparación de las secuencias descritas y la letra de la canción presentada en la tabla 1 muestra que los creadores de “Stenka Razin” agregaron a la historia un episodio nuevo: en la canción el desencanto de los rebeldes por su atamán se expresa con las palabras “¡Nos cambió por una vieja!” Sin embargo, en la película el conocido *sujet* de la canción se cambia y la provocación del ataque de celos de Stenka se logra a través de la carta, escrita supuestamente por la princesa. Su función narrativa será analizada más adelante, aquí me limito a comentar que el patrón de la conducta del personaje cinematográfico principal es predecible, por lo tanto, el final tanto de la canción como de la película coincide y se le muestra al espectador que el líder de los cosacos literalmente arroja la joven mujer a las olas del río. De esta manera en la cinta, la muerte de la princesa es la consecuencia de los celos de Razin

Por otro lado, la comparación también pone en evidencia la falta en la película de la secuencia que correspondería a la octava estrofa de la canción:

“¿Qué les pasa, hermanos, tristes?
Hey, tú, Filka¹¹, vamos, ¡danza!
¡Hagamos una canción atrevida
en memoria del alma de ella!”

Si consideramos que el relato filmico es la puesta en pantalla de historia de amor del atamán cosaco, entonces la muerte de la joven es el desenlace lógico y aceptable de esta creación cinematográfica, por lo cual la trasposición de este fragmento de la canción a la pantalla sobra.

7. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

El cine sabe cómo narrar una historia tan bien, que quizá dé la impresión de que siempre ha sabido cómo hacerlo.

Gaudreault

Mencionábamos que cronológicamente, la película SR pertenece al período de la producción cinematográfica conocido como el período “primitivo”, es decir, aquella etapa remota del cine mudo que comenzó en 1894 y se mantuvo hasta algún momento ubicado entre los años 1906 y 1908. Si volvemos nuestra mirada al inicio del siglo xx, veremos que las tramas sencillas, que se desarrollaban en lugares exóticos y a menudo contenían trucos y efectos, era el principal atractivo de estas películas. De ellas, muy pocas se basaban en la ficción, por lo tanto, no contaban con una estructuración narrativa, en otras palabras, y siguiendo a Bordwell *et al*, (1995: 7), carecían de tres sistemas: “un sistema de lógica narrativa que depende de acontecimientos de la historia, y de las

11. Forma despectiva del nombre *Filipp* (*Филпп*).

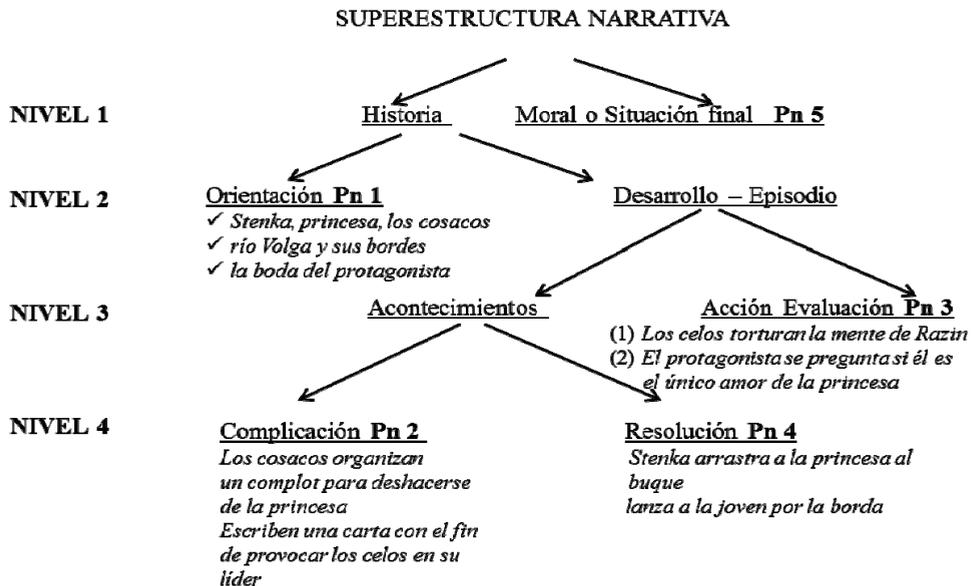
relaciones causales y paralelismos entre ellos; un sistema de tiempo cinematográfico; y un sistema de espacio cinematográfico”. A pesar de esto, para obtener historias con propósitos cinematográficos, el cine encuentra modos de narrar en otras artes como la literatura y el teatro, donde las obras comúnmente están bien estructuradas. Alrededor de 1907, William Archer, conocido como un gran experto del teatro, propone abandonar la estructura rígida de las piezas y deja de colocar el clímax en el centro de la obra argumentando que el punto culminante debe estar cerca del final, mientras que toda la acción debe “ir subiendo de tono generalmente por etapas hasta llegar a este momento” (Bordwell *et al.*, 1997: 185). Como se ve, este modelo narrativo se acerca mucho al utilizado por el relato breve y la novela del final del siglo XIX e inicio del siglo XX, en la cual la parte de “conclusión” se desecha.

Por otra parte, existían otros aspectos de naturaleza económica y técnica que influyeron en el estilo cinematográfico de narrar. A partir de 1908, los distribuidores de las películas proponen una longitud de 300 metros –aproximadamente– como duración estándar de un film, puesto que el desarrollo del sistema de distribución llevó consigo la producción de las películas cuyo precio dependía del metraje. Además, los directores sabían que tenían que escoger historias que pudieran filmarse en una bobina. Estas limitaciones tuvieron como consecuencia la aparición de obras cinematográficas donde los acontecimientos se conectaban de manera brusca y que se acababan con conclusiones repentinas o forzadas.

Ya he comentado que el naciente cinematógrafo ruso estaba fuertemente influido por el extranjero, generalmente por el francés, es por eso que productores como Drankov, por ejemplo, al imitar los estilos de narrar ya existentes, se acercan a la canción popular o la balada, ya que estas estructuralmente se aproximan al relato breve. En la Rusia zarista, durante el período de 1908-1916, se producen alrededor de treinta películas mudas cuyo *sujet* se basa en las canciones folclóricas rusas, la lista la encabeza *Stenka Razin*. Desafortunadamente, la gran mayoría no llegó hasta nuestros días, puesto que durante la Revolución Socialista de 1917 fueron destruidas por considerarse parte de la herencia capitalista.

Ahora bien, para cumplir con el objetivo de esta investigación y mostrar que el filme analizado posee una estructura narrativa sólida, utilizo la idea de Лотман и Цивьян (1994: 158), según la cual “el considerar el cine como imágenes en movimiento lo introduce dentro de las artes que cuentan (artes narrativas) y le permite relatar y transmitir distintos *sujets*”. Los críticos rusos argumentan que en el proceso de narrar cinematográficamente, lo principal es la relación entre distintas imágenes y el cambio de unas por las otras. Una de las características de este tipo de relatos consiste en que el texto se construye sintagmáticamente, es decir, mediante el encadenamiento de distintas secuencias que mantienen entre sí relaciones temporales. Las expresiones verbales, musicales o gráficas pueden fungir como secuencias; el desarrollo consecutivo de estos segmentos según cierto principio estructurador –como las relaciones causales entre los planos, por ejemplo– es para Лотман и Цивьян (1994) la característica principal de la narración cinematográfica.

Para determinar el modo en que está estructurada la película SR, agruparé sus acontecimientos de acuerdo al modelo de Adam (en Calsamiglia y Tusón, 1999).



Esquema 1

De acuerdo con Adam (1984, 1985a; citado por Calsamiglia y Tusón, 1999), existen unas unidades narrativas de base y unidades narrativas mayores. Las primeras son llamadas microposiciones y se presentan en la tabla mediante la letra manuscrita. Las microposiciones se agrupan en paquetes de frases y forman las unidades narrativas a las que Adam especifica como macroposiciones y que en la tabla se marcan con Pn, es decir, son aquellos bloques semánticos que funcionan como partes de una narración y que mantienen entre sí las relaciones cronológicas y causales, formando así una superestructura. En la construcción jerárquica se observa que –en el caso de las microposiciones– se trata de enunciados narrativos que cumplen varias funciones, como nombrar las acciones realizadas por los protagonistas (Pn 2, Pn 4), por ejemplo, o evalúan los hechos y los personajes que tales acciones realizan (Pn 3).

El Esquema 1 muestra que el relato contado por la película y organizado en esta estructura jerarquizada cuenta con todas las unidades constitutivas fundamentales de una narración: una *situación inicial* u orientación, que supone el comienzo de la narración propiamente dicha y en la cual se presentan los protagonistas, el tiempo y el lugar donde se desarrollan los acontecimientos; una *complicación* o fuerza transformadora que pone en marcha las acciones de los personajes; una *resolución* o fuerza equilibradora que se encarga de eliminar o reparar el obstáculo introducido por la complicación y volver a una nueva situación de equilibrio de carácter diferente al de la naturaleza inicial. Vale la pena aclarar que, al igual que en cualquier otro relato filmico, en SR el tiempo o la época en la que se desencadena la historia se indica implícitamente mediante la ropa que visten los personajes, la cual se supone que el espectador ruso debe reconocer.

En la estructura elaborada, llama la atención la ausencia de la macroproposición que corresponde a la Moraleja (Pn 5), recordemos que la película se termina repentinamente después de que la princesa es arrojada al río. Para explicar la falta de este paso del relato cinematográfico, volveré al contexto socio-histórico de la producción de la película. Para la Rusia imperialista el inicio del siglo trajo graves problemas económicos, políticos e ideológicos: la revolución de 1905 había fracasado, los mejores representantes del proletariado y la inteligencia están encerrados en las prisiones, en la sociedad gobierna el pesimismo y la decepción, las identidades y las acciones de los héroes del pasado se cuestionan, lo cual trae como consecuencia un revisionismo y la pérdida de valores. La interpretación del mensaje que emite la película de Drankov está a cargo del espectador y ésta depende de su clase social, su posición económica y su ideología, entre otros factores.

7.1 Las cartas y su papelenla película

SR cuenta con dos cartas que, siendo objetos que por excelencia se relacionan con el pasado, introducen un desajuste espaciotemporal al mismo tiempo que provocan la necesidad de leerlas. Ambas cartas cumplen dos funciones: la narrativa, ya que se cuentan acontecimientos importantes en la complicación de la trama (ver la Tabla 2), y una función diegética, pues generan acciones que se llevan a cabo en el mundo narrado de la película. Antes de dar una breve explicación de la segunda función, presento al lector las cartas traducidas del ruso:

Carta atribuida a la princesa persa	Carta de los cosacos
<p><i>Mi querido príncipe Hassan: para mí es difícil vivir en el encierro, ya me harté de estar en este loco agasajo, lloro al recordarte a ti, a mi amada patria y a nuestros jardines aromáticos. Perdóname y no me olvides. Tuya hasta la muerte, la desdichada princesa.</i></p>	<p><i>¡Compañeros! Nuestro atamán está enloqueciendo ¿Dónde se ha visto que un atamán de jóvenes bravos se junte con las viejas? ¡Está olvidando nuestra causa! Tenemos que apurarnos hacia el Don libre, porque nos está rodeando el ejército del zar. Y podríamos morir. Ya son varias semanas que él celebra con la princesa persa. ¡Se me ha ocurrido, compañeros, que hoy esta seductora desaparezca! Tenemos que emborrachar al atamán, pues así se convertirá en un animal y luego, después de que yo le muestre una cartita, los celos se despertarán en él. ¡Muerte a la princesa persa!</i></p>

Tabla 2

Por una parte, como escritura en la imagen, la carta de la columna derecha leída por uno de los rebeldes, se materializa metonímicamente en el complot de los cosacos contra la esposa del atamán. Por lo que se refiere a su estatuto de escritura como imagen, esta carta funciona como vehículo narrativo, que le permite al espectador comprender cuál es la razón de los celos del protagonista y al mismo tiempo aclara que la princesa es inocente de la infidelidad de la que se le acusa a través de la carta de la columna

izquierda y que su muerte es una injusticia. De este modo, dentro de la estructura narrativa de la película, las dos epístolas forman parte de la complicación, la cual tiene como desenlace la muerte de la protagonista.

8. CONCLUSIONES

La película que acabamos de examinar desde distintos campos analíticos es un claro ejemplo de la trasposición al plano expresivo-visual de la palabra hablada—o mejor dicho, de la palabra cantada—, hecho que fue característico para las películas del fin de así llamado período del cine de inicios, cuando el cinematógrafo comienza a apropiarse del modo narrativo de presentación del mundo. En este sentido es posible argumentar que —respecto a la película— la canción narrativa hace su presencia como el guion fílmico, en el cual el énfasis se hace en la exposición de los hechos y no en el reflejo del mundo interior de los personajes. En tales circunstancias, la canción narrativa *Desde la isla boscosa* funciona como la materia prima, mientras que la película, basada en ella, funge como el ilustrador de la balada.

El ejercicio analítico realizado mostró que la película SR cuenta con los constituyentes narrativos básicos como la temporalidad, la transformación y la causalidad. La reorganización de los hechos del filme según el modelo de Adam (en Calsamiglia y Tusón, 1999) permite observar que la supuesta linealidad en la presentación de los acontecimientos mostrados disimula un orden jerárquico más profundo, lo cual permite argumentar que el filme en cuestión posee cierto grado de narratividad. La falta de la moraleja que fue detectada, no impide al espectador percibir el sentido general de la película, brindándole la oportunidad de establecerla por sí mismo, mientras que en este proceso, que involucra la interpretación, el intertexto juega un papel primordial.

En el acto de narrar los eventos, la música —tanto la balada como la partitura— es de suma importancia por su rol comunicativo-narrativo, pues proporciona información sobre el mundo diegético de la película, en el cual el dramatismo se basa en la metamorfosis de las relaciones existentes entre el atamán cosaco y su joven mujer, por un lado, y por el otro, entre el líder y sus compañeros. Al estar a cargo de la narración a nivel auditivo, la música se convierte en un elemento extradiegético que corresponde al espacio de la enunciación. Sus funciones, además de la estética, son ilustrar la situación dramática que se presenta en la pantalla, así como estructurar la película para conseguir un mayor grado de continuidad de la narración cinematográfica. Además, la música sustituye la voz del narrador para presentar el estado de ánimo de los personajes y para reflejar la atmósfera del ambiente en el que se llevan a cabo los acontecimientos.

El análisis de las condiciones sociales e históricas en las cuales fue creada la película ha revelado que uno de los dominios, del cual el naciente arte cinematográfico ha tomado prestados los *sujets* para sus historias, era el folclore musical, que —a diferencia del folclore arquitectónico o pictórico— se caracteriza por la ausencia de los testimonios materiales de su existencia. Debido a que hasta los finales del siglo XIX, todas las riquezas de los géneros folclóricos musicales se pasaban de generación a generación de manera oral, podemos argumentar que la puesta en pantalla de la canción de Sadovnikov *Desde la isla boscosa* es un recurso artístico que nos proporcionó el cine para mantener

viva la esencia popular de la nación rusa. Además, a pesar de la crítica que siempre ha existido respecto a su cualidad artística, SR representa la herencia histórica y cultural del pueblo ruso, que coadyuva a su comprensión.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): *Análisis del film*. Paidós. Barcelona.
- BEUMERS, B. (2009): *A History of Russian Cinema*. Berg Publishers. UK.
- BORDWELL, D. (1995): *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Paidós. Barcelona.
- Bordwell, D. et al, (1997): *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós. Barcelona.
- BURCH, N. (1995): *El tragaluz del infinito*. Cátedra. Madrid.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y TUSÓN VALLS, A. (1999): *Las cosas del decir*. Ariel. Barcelona.
- GOMERY, D. and PAFORT-OVERDUIN, C. (2011): *Movie History. A Survey*. Routledge. UK.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2006): *El análisis del texto filmico*. <http://es.scribd.com/doc/51386229/Gomez-Tarin-Francisco-El-Analisis-Del-Texto-Filmico>.
- GORKI, M. (1997): “El reino de las sombras”, en *Los escritores frente al cine*, Fundamentos. Madrid.
- GUNNING, T. (2006): “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, en *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press. Amsterdam.
- JAKOBSON, R. (1977): *Ensayos de poética*. FCE. México.
- KENEZ, P. (1992): *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge University Press. USA.
- KONIGSBERG, I. (2004): *Diccionario técnico Akal de cine*. Akal. Madrid.
- PRAT FERRER, J. J. (2008): *Bajo el árbol del paraíso: historia de los estudios sobre el folclore, y sus paradigmas*. CSIC. Madrid.
- RICOEUR, P. (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta. Madrid.
- TSIVIAN, Y. (1994): *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. Routledge. Canada.
- URE, J. (2002): *Los cosacos*. Ariel. Barcelona.
- VILLALOBOS ALPÍZAR, I. (2003): “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”, *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 41/103, pp. 137-146.
- ЛОТМАН, Ю. И ЦИВЬЯН, Ю. (1994): *Диалог с экраном*. Александра. Таллинн.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. (2003): *Камень*. Фолио. Харьков.
- ПРОПП, В. (1976): *Фольклор и действительность: Избранные статьи*. Наука. Москва.
- РАЗЛОГОВ, К. (2010): *Искусство экрана. От синемаатографа до интернета*. Российская политическая энциклопедия. Москва.
- СОКОЛОВ, Б. (1929): *Русский фольклор*. Второй Московский Государственный Университет. Москва.
- ЧУКОВСКИЙ, К. (1910): *Нат Пинкертон и современная литература: “Куда мы пришли?”* Современное творчество. Москва.

