

## LA CIENCIA FICCIÓN DEL OJO \*

Luis Alonso García

"El cine no podría, ser sin riesgo, un calco de la realidad; el mundo evocado es ya sobradamente real para permitirse serlo sin medida. Sería espantoso"

Laffay, 1964: *Lógica del cine*  
Barcelona : Labor , 1966.

### El film comienza

Toma 1: De negro. Un encuadre fijo. El interior de un bar, en P.G. Un hombre de chaqueta blanca. Otro que entra. Créditos. El título, *Stalker*, el que pasa (de un sitio a otro), el que acecha (a algo o a alguien). Doble sentido para un anglicismo que no suele traducirse. Es el título original en ruso, el título de exhibición en castellano.

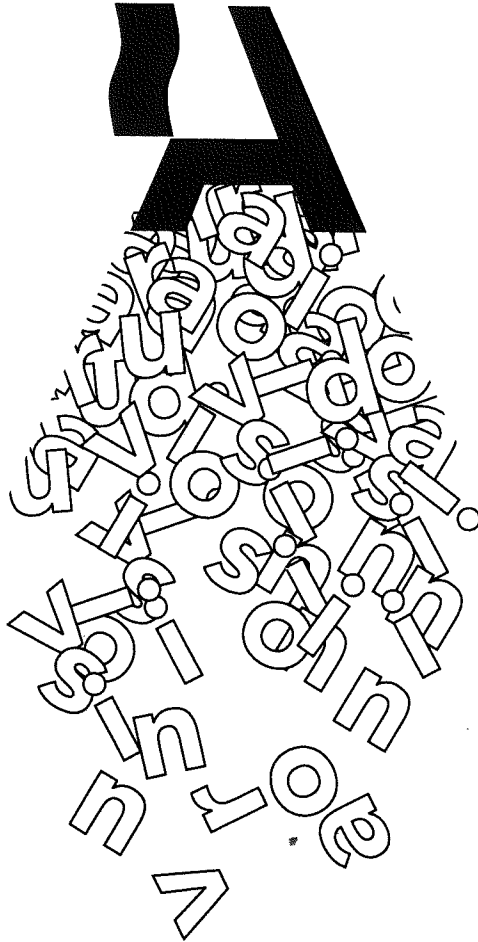
Una imagen. Estamos en el cine, ese lugar al que vamos, indistintamente, a ver una (bonita) película, a que nos cuenten una (buena) historia. Curioso. El primer tópico alude a lo que está en pantalla, la imagen. El segundo, a lo que está detrás, o encima, o a los lados. Esa figura que "supuestamente" (ahí están los créditos para demostrarlo) nos va a contar algo: el autor. Pero el asunto no es tan sencillo. La imagen fílmica es una imagen perspectiva. Crea, en su proyección sobre la pantalla, un lugar desde el que mirarla. La imagen es siempre, un punto de vista, es decir, un algo (la escena) vista por un alguien (el ojo). Autor y receptor son una misma figura en el cine.

La primera imagen del film es un buen ejemplo. El decorado destaca cada una de las líneas de la construcción perspectiva: los huecos de luz en la pared de la izquierda, las líneas del entarimado perpendiculares a nuestro ojo. Y las figuras. No hacen nada (uno sirve la copa, el otro la bebe). Y sin embargo ocupan el espacio, lo hacen habitable. En sus breves movimientos, desarrollan una tipología completa del espacio cinematográfico: El camarero, que entra desde el fueracampo trasfondo y sale y entra por los fueracampo laterales. El cliente, que entra por fueracampo trascámara y se sitúa en el centro de la composición.

Nosotros ya estamos allí (el hombre nos ha rozado al entrar en el bar). O mejor dicho, YO ya está allí. YO no es el que suscribe (el que firma desde la autoridad de la tarima, cada vez más baja, o la letra impresa, cada vez más pública). YO es una función de la representación, aquella parte del espectador que se proyecta en la imagen perspectiva. El cine es por tanto un fenómeno doblemente proyectivo: la imagen se desprende de la pantalla; el yo se desprende del espectador. A ese encuentro entre dos desprendimientos bien podemos llamarle lo fílmico, dejando para el espectador y la pantalla el ámbito sociológico de lo cinematográfico. En ese encuentro deben comenzar los análisis — acabar las teorías— del cine.

\* Conferencia perteneciente al ciclo "El cadáver exquisito: la muerte del relato en el cine moderno", celebrado en Noviembre de 1994 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla.

aura y focalización  
aura y focalización  
aura y focalización



aura

acento

página

aura y focalización

aura y focalización

aura y focalización

A

ojo

foco

altavoz

Toma 2: De Negro, un texto escrito. "¿Qué fue eso? ¿La caída de un meteorito? ¿La visita de habitantes del abismo cósmico?. De una u otra forma, en nuestro pequeño país, apareció algo extraordinario: la ZONA. Enviamos allí tropas. Ellos no regresaron. Entonces rodeamos la Zona con filas policiales.... E hicimos bien. Aunque no sé..." (De la entrevista del premio Nobel, profesor Wolles, al corresponsal de la RAI).

La palabra cortocircueta la relación fílmica. Nos expulsa violentamente de ese lugar tan confortable que es el punto de fuga (cine y escapismo siempre han ido unidos). Nos saca de la imagen, pero no nos devuelve a la butaca. Somos el TU al que la palabra se dirige ("¿Qué fue eso?"), parte del NOSOTROS en el que nos incluye ("Enviamos tropas... e hicimos bien"). Por fin, de nuevo, el YO ("Aunque no sé").

Cine y literatura corresponden a una misma cultura que concibe la representación siempre en perspectiva, incluso en su ausencia. Todo es contado y mostrado desde un punto de vista, un cierto lugar. El YO no es un deíctico exclusivo de la lengua o un punto específico de la imagen. El YO es la función primordial de la cultura en occidente. De ahí puede surgir el relato, la intriga. Precisamente porque no lo sabemos todo, porque estamos situados siempre en un punto concreto del espacio tiempo desde el que mirar y escuchar. El relato es por tanto un estado carencial de información en el que se establece un enigma, una distancia entre un exterior ("¿Qué fue eso?") y un interior ("Aunque no sé").

## Representación y narración

Estamos aquí para hablar de cine. Hemos visto el principio del film. Una imagen, que no dice nada, sólo muestra una escena (el interior de un bar). Un escrito, que lo dice todo, sitúa la intriga (la Zona) y el género (entre la ciencia ficción y el terror). Podemos utilizar estas dos primeras tomas (una imagen, un escrito) para pensar esa dualidad siempre presente y siempre negada en la narratología fílmica: el cine como fenómeno representativo y narrativo.

La imagen, en la pureza de su inmediatez, de su desconexión (aún no sabemos nada del relato en que se incluye) nos sitúa en el eje de la relación entre Representación y Realidad. Por un lado la 'impresión de realidad'. La imagen fílmica, como toda imagen perspectiva es capaz de crear una 'ilusión perceptiva'. No hay confusión —entre imagen y cosa— sino aceptación —de que la imagen fílmica es la mejor apariencia de la cosa—. Por otro lado, el 'efecto de real'. La imagen fílmica, como toda imagen audiovisual (fotografía, cine, vídeo) se sustenta sobre un acto automático e inhumano: registro de una huella de la cosa. Los medios audiovisuales quiebran el concepto de Representación en esa definición blanda y semiotizada del "algo en lugar de algo" (la imagen en lugar de la cosa). A partir de la fotografía, la imagen ya no es un "en lugar de", sino un "haber sido/haber estado allí" de la cosa (Barthes).

Es necesario no confundir 'impresión de realidad' y 'efecto de real', por más que la primera haya llegado al límite con el cine (conjunción de fotografía y movimiento) y la

segunda busque nuevos espacios en las antiguas artes. ¿Cómo comprender la aparición en pintura del trazo o la pincelada, las manchas o las rasgadas, sino como un grito y gesto desesperado por producir 'efectos de real', alusiones al instante (cada vez más automático) de la creación?. El cine suscita así dos relaciones: un juicio sobre la apariencia de la imagen y un juicio sobre la existencia de la cosa. Es evidente la importancia que esta doble relación tiene en la ciencia ficción y el cine fantástico. No es lo mismo pensar en lo verosímil o aparente que resultan personajes como Frankenstein o Fredy Kruger, que pensar que verdad hay en seres e imágenes como *Henry, retrato de un asesino* (MacNaughton, 1992). Pero el concepto de verosímil nos lleva a la segunda toma, el texto escrito.

El escrito (sobre el surgimiento y sentido de la Zona) nos instala de lleno en el doble juego de Narración y Ficción. De forma más radical, cuanto que más quiere disimularse en la mención sobre su origen "real" —(De la entrevista del premio Nobel, profesor Wolles, al corresponsal de la RAI)—. Señalándose como discurso informativo (referencial) hace hincapié —nos hace caer— en que estamos ante un texto narrativo (ficcional).

Pero el problema no es distinguir entre información y narración, entre autenticación y ficción. El problema es entender que todo discurso es ficticio y narrativo. Ficticio, porque coloca una palabra en el lugar de una cosa, y diciendo que la representa, en realidad la disimula. Narrativo, porque entre el suceso (real) que ocurre y el acontecimiento (informativo) que se cuenta, se interpone una mirada que ve y una boca que habla. De nuevo el YO que veíamos en la imagen.

## El cine fantástico

La Realidad es una construcción social: el mundo tal como lo vemos a través de los medios. La Ficción, una construcción cultural cuyo referente es otra construcción, la realidad. ¿Dónde situar entonces esos discursos y géneros —todos ellos bajo el adjetivo de lo fantástico— que reniegan de la realidad como referente?. La respuesta pacata (tanto en las películas como en lo que se dice de ellas) es la alusión al escapismo y el entretenimiento. Sería por tanto una ficción de segundo grado: ficción sobre ficción. No sólo no se atiene a los acontecimientos de la Realidad, sino que no respeta tampoco su lógica.

Pero, ¿y si no fuera así?. ¿Y si precisamente el género fantástico permitiera poner en duda tanto la Ficción (construcción cultural) como la Realidad (construcción social)?. De Verne a Asimov, pasando por Huxley. De Melies a Cronenberg. Trabajo por un lado, de des-narrativización (quebrando los patrones de verosimilitud de la Ficción), por otro, de des-in-formación (destruyendo las formas estables de la Realidad). ¿Qué es más irreal, más inverosímil?, *la Invasión de los ultracuerpos* (Siegel, 1956) o el estado de guerra fría y miedo a la invasión soviética que late en la película tras su argumento.

La escritura fantástica es —o puede ser de una forma más libre que la realista—

una escritura autoreflexiva que piensa no sólo en la de-construcción de una Ficción, sino en la de-construcción de una Realidad que nos atenaza por su naturalismo. Esta es la postura de Andrei Tarkovski al enfrentarse a la ciencia-ficción. El problema, sin embargo, es la hipercodificación del género (sometido a la quincallería y lo espectacular) Paradójicamente, la mayor parte de las películas de ciencia-ficción se parecen entre ellas más que las realistas entre sí. *Solaris* se parece demasiado a *2.001*; sus futuribles (escenografía, vestuario, tecnología) quedan caducos a 10 años vista. 'Stalker', por el contrario, brilla en absoluta soledad dentro del género. Quizás, porque no es en realidad un film adjudicable al cine fantástico.

### La otra ciencia-ficción

Seamos provocativos. Hemos visto la película. No sabemos que pensar del film y del autor. Nos ha gustado —más o menos— pero no podemos obviar el continuo remoloneo en las butacas; la interminable sensación de que el film parece no acabar nunca; el respiro cuando vemos el último negro donde se superpone el "fin"; la evidencia de que no ocurre nada en pantalla a lo largo de 3 horas; la molestia por unos personajes que no dejan de hablar al mismo tiempo que sus palabras parecen no decir mucho. Todos ellos, y alguno más, enunciados posibles tras el primer visionado de la película. Y sin embargo... algo nos ha tocado en esa película, una sensación de haber escuchado una palabra importante, ¿pero dónde?

Escena 2. {6} Unas puertas acristaladas entornadas; una cama al fondo, el dormitorio {traqueteo de un tren; música, himno francés}. {7} Una mesita; un vaso que vibra y se mueve; la Esposa dormida; Macaca; Stalker que mira; Macaca; la Esposa con los ojos abiertos; la mesita. {8} Stalker se levanta, se viste sin hacer ruido, cierra las puertas del dormitorio, se da la vuelta y sale; la Esposa se levanta. {9} Stalker en la cocina: fregadero, mesa, espejo, ventana; se prepara algo, se lava; la bombilla se enciende y se funde. {10} La Esposa, junto a las puertas, enciende la luz; sin saber lo que va a hacer, le recrimina que abandone a su hija. {11} Stalker limpiándose los dientes; la mira. La Esposa se pone detrás de él; discuten; intenta retenerle; él sale. {12} Stalker entra en la habitación, coge el abrigo, da un portazo, sale; la niña, de pie sobre la cama. {13} La Esposa grita, le dice que se vaya; cae al suelo y comienza a llorar histérica; sin parar {traqueteo del tren; música clásica, de Muzorgski, fragmento de *La Puerta de Kiev, Cuadros de una exposición*).

Vemos la primera secuencia. Nada especial en la imagen. La presentación de los personajes (a través de dos travellings; uno de acercamiento al dormitorio, toma 6; otro cenital sobre sus cabezas, toma 7) y de sus relaciones (el campo/contracampo entre el stalker y su mujer, tomas 8 a 12). Estamos ante un cine realista. Allí donde aparece el hombre se construye un espacio habitable para el cuerpo y su mirada. No importan las adjudicaciones de las diversas posiciones de cámara (subjetivo, semisubjetivo, objetivo).

Estamos ante una representación y nuestro ojo se coloca fácilmente en posición de YO, punto de fuga en el que todo plano converge: lugar intangible, invisible,

insignificante. Esa es la proeza de la imagen y del montaje clásico. Hacer desaparecer el YO a fuerza de su multiplicación. ¿Para qué plantearnos nuestro lugar ante las representaciones si siempre estamos en el mejor lugar posible?.

¿Pero es esto cierto?. Pensemos en los dos primeros travellings. ¿No son demasiado pesados como para ser intangibles? ¿No se hacen demasiado evidentes como para ser invisibles? ¿No se resisten a nuestra mirada como para ser insignificantes?. Nuestra atención se ve obligada a deambular de lo representado (la escena) a la representación (el ojo). Además, esa pesadez se transmite al resto de la escena. Todas las posiciones de cámara, situándose en relación a los personajes, se superponen al eje que el movimiento trazara en su acercamiento inicial (toma 6). ¿Sabe la niña a quién mira cuando mira a cámara desde el fondo de la habitación (toma 12)?.

Demasiado fácilmente se ha pensado siempre la imagen de registro (fotografía, cine, vídeo) como continuación de la imagen perspectiva en pintura. El camascopio de Sony como el punto final de un recorrido comenzado en la cámara oscura de Al-Hazen. Podemos contemplar la Historia del cine (en su creación y en las reflexiones que suscita) como un intento por hacer desaparecer aquello que le da origen: el artefacto, esa abominable máquina que nos expulsa de nuestro lugar en la representación. ¿Por qué hablar del artefacto y no del autor o de sus figuras delegadas (enunciador, narrador, personajes)?.

Primero, por una cuestión a la vez intuitiva y experimental. Tras los travellings de esa escena no se encuentra la mirada de un personaje, el gobierno de un narrador o la intención de un enunciador. La imagen nos es dada sin mediación. Sabemos que vemos a través de un ojo inconsciente o mejor aún, el ojo automático de un objetivo.

Segundo, por una hipótesis teórica. El vaivén entre lo representado y la representación hace que nuestro juicio sobre la apariencia (la impresión de realidad) se vea sometido al constante juicio sobre la existencia (el efecto de real). Pero, y he aquí el problema, el juicio no se ejerce sobre la imagen sino sobre lo que la construye: el artefacto.

Los cines clásicos (el modo de representación institucional) se construyen a partir de la negación del artefacto. Cualquier referencia a cámara en la lectura de esas películas es impropia. Una mirada a cámara siempre será una mirada a un personaje, o al narratorio o al enunciador, delegados todos ellos del espectador. Sin embargo, los cines modernos se construyen en el esfuerzo de mostrar y denunciar el artefacto, pero al hacerlo, lo instituyen como personaje o transforman el film en un simulacro comunicativo donde parecen hablar autor y espectador.

En Tarkovski no hay nada de esto. Ni ficcionalización del artefacto, ni interacción de los interlocutores. De ahí la extrañeza causada por la toma en que la mujer de Stalker habla a cámara justo antes del final de la película. No hay emoción alguna por nuestra parte, no entendemos lo que dice, no se dirige a nosotros. Nos inquieta que nos mire, todo su esfuerzo malgastado, no en entenderla, sino en colocarnos en el lugar exacto para que podamos comprender la toma siguiente y final. Aquella en la que la hija mueve los vasos con la mirada.

## El ojo físico

Esta es nuestra hipótesis. Existe un modo de ver, una visión, que coloca al espectador del lado del horror. No estamos hablando de la ciencia-ficción, con sus escenografías irreales pero verosímiles, ni del moderno cine de terror, con su doble exceso de irrealidad e inverosimilitud. Hablamos de un cine que nos coloca en la posición del monstruo. No ante su imagen, sino en su ojo.

A fin de cuentas, ¿qué es un monstruo?. Por un lado, lo que escapa al orden de la realidad, aquello que no es ni hombre ni mujer, ni humano ni animal. Pero también, un monstruo es un ser incapaz de construir la realidad. No sabe nada de la barra del significante. Abocado a lo real, a la materialidad sangrante y putrefacta del mundo, odia las "buenas formas" (en el sentido de los modales, pero también, en el de la psicología de la forma, la *gestaltheorie*). Un monstruo es pura fisiología, fisicidad, materialidad, ¿no es esta la definición de la cámara?.

Escena 11, el Camino Recto {53} Los tres personajes observan como se va el autorrail... El Profesor sale en dirección al último poste tras la camioneta, luego el Escritor, Stalker observa. {54} (A.) {pasos en la hierba} P.D. de chapas metálicas entre la hierba; matorrales; los hierros retorcidos de la camioneta al fondo; alguien avanza en dirección al interior del vehículo, donde se dibuja una figura humana inmóvil, hierbas que se doblan bajo las pisadas, al borde de la camioneta. (B.) A través de las ventanillas rotas, en P.D., vemos aparecer a Stalker, en P.G.C.; luego al Profesor que mira el interior de la camioneta, a la figura calcinada, y se vuelve; luego el Escritor que también mira horrorizado, comienza una pregunta pero no la acaba. (C.) Stalker tira una tuerca, el Profesor baja por la colina, luego el Escritor, luego Stalker. (D.) En el interior del valle, en P.G.L., tanques y camiones desguazados, medio cubiertos por la maleza; al fondo, tras la niebla, se dibuja el perfil de la Casa.

Escena 12, el Camino Curvo. {55} Al fondo del valle, los Personajes avanzan hacia la casa, de uno en uno y siempre siguiéndose los pasos. {56} Los Tres, parados mirando [hacia la casa]. El Escritor dice que por qué se monta tanto número, que la casa está a dos pasos. Stalker tira una de las tuercas al frente. (...) {61} (A.) El rostro del Escritor, enfurecido, dice que va a la casa; (B.) pasa junto al Profesor; (C.) Stalker intenta pararle, dice que no es su responsabilidad; (D.) El Escritor echa a andar, los otros dos le esperan; (E.) Stalker le dice que si nota algo raro vuelva; la casa al fondo. {62} El Escritor, de espaldas, avanza hacia la casa; vuelve al rostro. {63} (A.) el vano de la puerta de la casa, el Escritor, parado junto a un árbol, se acerca; anda hacia la casa. (B.) Alguien ordena 'detente': la Puerta, el Suelo, un cuarto oscuro, una cortina que cae; estamos dentro de la casa. {64} Stalker y el Profesor mirando, Stalker le pregunta que por qué le mandó parar, el otro contesta que creyó que fue él, Stalker le mira.

Esa cámara que avanza —por primera vez en el interior de la zona (toma 54)— pudiera ser un plano subjetivo de uno de los personajes. Pero los tres pasan por delante, esquivan una camioneta incendiada, miran su interior desde el otro lado. La cámara sigue en línea recta, ve/muestra aquello de lo que los personajes retiran la mirada. Pero aún más, en su avance pisa la hierba —se oye—. No es un fallo del rodaje. Estamos acostumbrados a que

el ojo en Tarkovski pese. Poco después, cuando el escritor decide avanzar en línea recta y entrar en la casa, será de nuevo un movimiento de cámara —un travelling de retroceso en el interior de la casa, mientras suena un tajante "detente" (toma 63)— el que nos delate una presencia, por fin narrativizada. Sería ingenuo sin embargo a estas alturas de la película esperar la aparición de un monstruo escénico.

Nada hay en lo enuncivo (el dominio de los personajes y la historia) ni en lo enunciativo (el reino de la interlocución comunicativa y del discurso) que se haga cargo de esa mirada (sobre el cadáver calcinado que no llegamos a ver), de ese sonido (la hierba pisoteada), de ese movimiento (el ojo que recela ante la imagen que produce). Momentos de pureza extrema en la historia del cine. Estamos en el nivel enuncional, el lugar de la creación del texto como producción y escritura, el lugar, por fin, de un Sujeto, es decir, de un sentido que separe al YO pegado a la imagen desde la primera toma.

En cierto modo, estas tomas son un "aviso" para no cambiar de canal. El texto Tarkovski es un texto sin concesiones, que trabaja sobre la infinita demora, sobre la improbable clausura. No es morosidad o melosidad artística. Si hay momentos luminosos es porque se destacan sobre un fondo de penumbra. La palabra plena necesita de la verborrea. Los agujeros del discurso (allí donde se nos pone en contacto con la creación) necesitan de un tejido, un entramado de signos e imágenes.

Escena 14, Sueños de Agua ... {90} Stalker, tumbado en el suelo, con cara de asombro y los ojos muy abiertos, alucinado. {91} El rostro tranquilo de Stalker; agua; una piedra granulosa; una jeringa; un plato; un cuadro con tres árboles; un cordón; una pecera; rocas; otra jeringuilla; una cubeta, monedas; una ilustración de Cristo; un suelo alicatado; hierros retorcidos; un arma automática; un mecanismo de relojería; un muelle; hojas de un dietario; alambres; un jarrón; la vaina de una bala; la mano de Stalker. {texto: voz infantil y susurrante: 'Y sucedió un gran terremoto, y el sol se puso negro como un saco de silicio, y la luna se volvió toda roja como de sangre, y las estrellas cayeron a la tierra, como una higuera echa sus higos, no maduros aún, cuando es sacudida por un gran viento. Y el cielo fue removido como el rollo de un libro, y cada monte y cada isla fueron traspasados de sus lugares, risas; y los reyes de la tierra y los príncipes, y los tribunos y los ricos y los poderosos, y todos los hombres se escondieron en cuevas, y entre las peñas de las montañas, a las cuales dijeron: Caed sobre nosotros y cubridnos de la vista de Aquel que está sentado sobre el trono, de la ira del Cordero porque ha venido ya el día de su ira, ¿Y quién podrá mantenerse en pie?'; risas; música tradicional oriental, flauta y sintetizador}. {92} El perro, sobre un muelle, a la orilla del río.

El travelling dédalo, objetos inconexos, mirada perdida. Por un lado, la crítica se empeña en reconocer la autoría de Tarkovski en estos travellings cenitales. Por otro, no hay mirada (lugar del discurso) sino visión (lugar del sujeto ante el mundo). Inútil interpretar/narrativizar esas imágenes —"¿el día después?"—. No forman parte de un relato. Son, quizás, el origen del narrar.

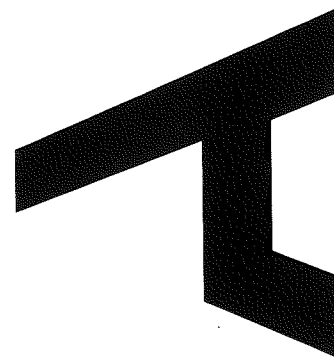
Si es posible hoy retratar la mirada de Dios antes de la creación este es uno de sus lugares privilegiados. Pero Dios ha muerto para la cultura occidental. Su agonía

comenzó el día en que se instauró la mirada del hombre como eje de la representación. Es la historia de la perspectiva, de la apropiación del mundo —convertido en realidad mensurable— por parte del ojo humano —transformado en medición positiva—. Es la condena de la imagen de registro, sometida a las leyes ópticas del renacimiento. Pero el trabajo estético de Tarkovski se sitúa de una forma lúcida y obsesiva (*Sacrificio* no habla y muestra otra cosa) entre las obras de Piero della Francesca y de Leonardo da Vinci. Entre el Gótico (aún fiel a la transcendencia de la representación, aunque mirada con el ojo perspectivo) y el Renacimiento (obsesionado de forma patológica por el reflejo de la inmanencia del mundo).

¿Cómo es posible que lo que nació como visión de y por Dios acabará siendo primero la mirada del hombre y después el ojo mecánico de un artefacto?.

Escena 19, la Mirada que Mueve ... {145} La Esposa se sienta junto a una ventana, mira [a cámara], toma un cigarrillo, comienza a hablar [a cámara]: —"Ustedes saben, mama estaba en contra...". {146} (A.) La Niña leyendo un libro; motas de polvo a su alrededor; cierra el libro y recita —"Amo tus ojos, amigo mío, / que milagrosamente miran al subirlos sin aviso, / y cual rayo en la lejanía, con ellos haces un círculo. Más hay un mayor encanto, / la atolondrada mirada del beso apasionado, / y entre las bajas pestañas del deseo, / el fuego empañado"; (B.) mira hacia afuera, luego a la mesa; fija su mirada en un vaso de vino, (C.) el vaso comienza a moverse, el perro gime, el vaso atraviesa la mesa hasta el borde; un frasco le sigue hasta la mitad de la mesa; (D.) un vaso largo se desliza; ella apoya la cabeza sobre la mesa; el vaso cae; (E.) {traqueteo de tren} la mesa comienza a moverse, su rostro pegado a la mesa vibra {música clásica, Bethoveen, *Himno de la Alegría*}; (F.) {música, fin, sigue el traqueteo} su rostro con los ojos perdidos [a.negro].

Deberíamos añadir algo sobre la última imagen del film (toma 146), en una imagen tan radicalmente perspectiva como la primera del film (aquel interior del bar que nos situaba como punto de fuga). Lo que allí era un espacio dado a nuestro ojo perspectivo, aquí es una serie de objetos entregados al espectador. No es difícil ver el ofrecimiento, la donación de aquella que sabe —ella es hija de la Zona— hacia aquel que ve. Pero si aún no esta claro el poder que la mirada puede tener en Tarkovski, todo lo dicho hasta aquí es inútil.



## ALEJANDRO NEVSKY (1938)

Rosa Rodríguez Sánchez

Eisenstein.

"Nuestro tema era el patriotismo."  
Eisenstein

*Alejandro Newsky*, es una de las películas en las que la personalidad de Eisenstein quedó reducida al mínimo. Aunque en este film aparecen varias e interesantes novedades con respecto a la obra anterior.

El film, que guarda gran relación con el inminente peligro que suponía para la Unión Soviética la figura de Hitler, trata un impuesto tema histórico. Es una película de aliento patriótico sobre la derrota que sufrieron en el siglo XIII, los caballeros teutones (alemanes), a causa del heroísmo del príncipe Alejandro Newsky y de todo el pueblo ruso. Centró así la película en la exaltación de este héroe nacional, aunque no abandonó su clásica concepción del film.

Eisenstein, por aquel entonces, no era muy admirado por las autoridades soviéticas, decide optar por la impersonalidad, manteniéndose a distancia.

Por tanto el film, epopeya popular y apología moral que dista del mundo del estilo del maestro, es realizado de forma sencilla y clara, sin complicaciones: la historia se entiende como mera resurrección de épocas pasadas y relatada desde el punto de vista de la continuidad narrativa.

Queda poco lugar, para expresar las obsesiones más íntimas del autor.

El relato se estructura en tres partes que ponen de manifiesto las tres etapas del aprendizaje de la vida: una primera, la infancia, con las escenas de la pesca y de felicidad doméstica. La segunda es la adolescencia, con la rivalidad entre Gaurilo y Buslai, los cuales aspiran a conseguir la mano de la joven Olga. Y finalmente, la prueba viril, con la guerra y la gran batalla del lago.

En general, la película se compone de largas secuencias que siguen un estricto orden cronológico, recurriendo, el director, sólo ocasionalmente, al montaje intelectual.

A lo largo de la película únicamente encontramos una nota muy personal del autor. Aparece prácticamente al final, después del retorno de Alejandro a Nougorod, es entonces, cuando encontramos en uno de los trineos del cortejo, la cabeza destrozada de un joven rubio.