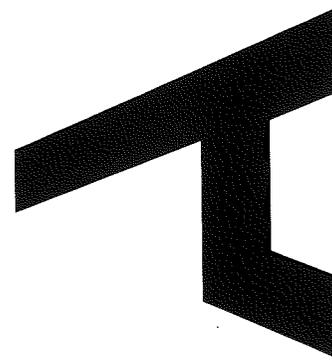


comenzó el día en que se instauró la mirada del hombre como eje de la representación. Es la historia de la perspectiva, de la apropiación del mundo —convertido en realidad mensurable— por parte del ojo humano —transformado en medición positiva—. Es la condena de la imagen de registro, sometida a las 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 subirlas 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, Bethoven, *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 está 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 Nevsky*, 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 Nevsky 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.

Lo que sí encontramos en Newsky son un cierto número de experimentos en lo que se refiere a técnica.

Así, aunque desaparece su vigoroso estilo documental, este es, sustituido por una estilizada reconstrucción y un interesante y simbólico grafismo lineal. Los ángulos agudos aparecen asociados a la agresividad, las líneas verticales a la autoridad y los cuadrados y los círculos a la defensa. Los caballeros teutones aparecen siempre presentados en formaciones geométricas. Sus escudos, cascos y lanzas, siempre están dispuestos como figuras perfectas. Además, este conjunto de trazos y ángulos evolucionan con una precisión geométrica increíble, dando la impresión de ser una gran máquina carente de alma y de vida.

Por otro lado, los alemanes constantemente disimulados bajo sus cascos, tienen rostros inflexibles, carentes de personalidad. A esta frialdad se contraponen el bullicio de los soldados y los campesinos rusos, que avanzan con los rostros descubiertos, lo que indica sin lugar a dudas, de qué lado están los sentimientos. El simbolismo de las líneas se une aquí al simbolismo de los colores. Según el propio Eisenstein, "En Newsky las mantas blancas de los caballeros teutones están asociadas con la crueldad, la opresión, la muerte, mientras que el negro de los guerreros rusos expresa los temas positivos del heroísmo y del patriotismo." Vemos así como el blanco, está en el film asociado a todo lo deshumanizado que hay en el mundo. El blanco que nos muestra Eisenstein es asimismo, un blanco uniforme, compacto, sin manchas, mientras que los colores oscuros, que llevan los rusos en sus vestiduras, recorren toda la gama desde el gris y hasta el negro. El monocromo simplismo de los alemanes es un signo de sequedad, de insensibilidad, mientras que la variedad policroma de los rusos es signo de vitalidad, emblema de la generosidad popular.

Así, todo este entramado intelectualismo, se aplicó también al montaje audiovisual, buscando la correspondencia entre las fluctuaciones de la línea melódica de Prokofiev, y el grafismo de sus encuadres. Pone, por tanto, en esta película a prueba el resultado de sus especulaciones sobre el montaje audiovisual.

Parte Eisenstein, del principio de que los sonidos y las imágenes deben asociarse en razón de la emoción que se desea, produzcan en el espectador, pero sin que sea necesario corresponder los unos con los otros.

Prokofiev, supo asimismo encontrar de forma magistral el equivalente musical a la distinción entre blancos y negros. Cuando es el pueblo ruso el que se expresa se escucha un canto claro, vivo y natural. Los teutones, por el contrario cantan en actitud rígida, con la estilización almidonada de los cantos polifónicos latinos, en estos momentos, además, la orquesta suena con grandes estridencias, como el sonido de una serie de objetos metálicos que se rompen.

El acompañamiento de la secuencia de la batalla en el hielo, ofrece una mezcla de los dos estilos, reflejando de forma sorprendente la mezcla de los combatientes y de la misma forma que el conjunto negro logra imponerse sobre el blanco, la simplicidad diatónica de los rusos, que procede mediante tonos naturales, obtiene la victoria musical

sobre la estilización furiosa de los alemanes.

Las secuencias más interesantes del film, aquellas que escapan a la simplicidad del resto, son las del ataque de los caballeros teutones y la parte de la batalla del Lago Peipus, marcan los momentos culminantes de esta obra.

El mismo Eisenstein juzgó la secuencia del ataque como una de las más conseguidas de su obra, junta a la de la escalinata de Odessa y la del encuentro con la escuadra en *El acorazado Potemkin*. Decía de estas tres secuencias que eran épicas, dramáticas y al mismo tiempo extremadamente líricas.

Eisenstein, rendirá homenaje a la secuencia del ataque de la escuadra alemana con estas palabras: "En el episodio se suceden todas las peripecias de una película de terror: el peligro que se aproxima hace palpar el corazón y corta la respiración. La estructura de este "ángulo" en Newsky está exactamente modelada, con una o dos variantes, según el proceso de una experiencia íntima análoga. Este proceso dictó todos los ritmos de la secuencia: acumulativo, diminutivo, acelerado y lento. La palpitación acelerada de un corazón excitado dictó el ritmo de los zuecos: a la imagen de los caballeros el galope corresponde, desde el punto de vista de la composición, el latido de un corazón excitado a punto de estallar."

Para esta secuencia, de lo anteriormente expresado, se desprende, que Eisenstein no recurre al montaje polifónico de las líneas, los colores y los sonidos, sino a las imágenes psicológicas. El ataque de los caballeros alemanes, es una de las gigantescas metáforas, de las que el autor tiene el secreto.

Como decíamos, exceptuando estas escenas antológicas, una incómoda frialdad recorre el resto del film, ópera cinematográfica que marca un hito en la evolución estética del cine sonoro por su montaje innovador y por su perfección formal.

El film, goza a pesar de todo de un admirable virtuosismo con respecto a la forma de hacer que desarrolla el director soviético, asimismo, las imágenes están marcadas con una encantadora belleza plástica. Con todo lo cuál, el filme logró en la Unión Soviética un enorme éxito, al menos oficial.

Estilo nítido, moral tajante fueron las claves de esta película que une al mismo tiempo las cualidades de una fiesta popular, de una batalla militar y de una ópera. Y como dice M. Fernández, "es la única película tolstoiana de este Dostoievski del cine."