

DONDE TODO CESA

Alexander Newski, S.M. Eisenstein, 1938

Jesús González Requena

Qué es lo que blanquea allá, en la base de la telaraña metálica?
“No son columnas de concreto.
“No es una metáfora.

“— Son huesos...

“El Vesubio arrojó torrentes de lava sobre Pompeya y Herculano.

“Y en el espesor de la lava, quedó inmovilizada toda la variedad de la vida, tomada por sorpresa.

“Limpiando capa por capa del torrente petrificado, se abre el cuadro de la vida detenida.

“... Así es aquí, bajo el cielo abierto —demasiado abierto en este campo cerca de Dvinsk— se ha inmovilizado el cuadro de una ofensiva insensata, lanzada a una muerte segura por el gesto de las manos de un maníaco histérico.”¹

“No es una metáfora. —Son huesos.” Huesos, refulgentes, deslumbrantemente blancos, son descubiertos por nuestra mirada esparcidos entre la hierba en el comienzo de **Alexander Newski**. Sobre una llanura carente de árboles —nada, pues, que pueda ser leído del lado de la fecundidad.

Ninguna metáfora, sólo huesos. Huellas de la muerte que valen no por lo que significan, sino por su ser puras huellas, restos, marcas cristalizadas de la muerte que ha estado ahí. Como aquellas otras insólitas huellas que quedaron esparcidas en Pompeya —y que Rossellini supo hacer ver, también él, en su pureza de huellas: en ese su espesor matérico que se resiste a toda significación, imponiendo su opaca autonomía.

Extrema blancura, también extrema inmovilidad. Un paisaje estático, congelado, en el que el tiempo parece haber cesado. Pues el único movimiento que se anota habla menos del retorno de la temporalidad, del encadenamiento de futuros sucesos, que de su misma tendencial supresión. Se trata del que introducen los cuervos que picotean los esqueletos, especialmente las calaveras, a la altura de las cuencas de los ojos.

Lo siniestro, pues —los negros cuervos picoteando los últimos restos de carne de las cuencas, sin ojos, de las calaveras—, pero también lo deslumbrante: la extrema blancura, refulgente, extraordinariamente pura, de los huesos.

Grado cero, en cualquier caso, del relato; grado cero, también, de la significación. Ninguna palabra, ningún sonido, ninguna música. Espacio, en esa misma medida, absoluto, en tanto espacio de cesación.

En lo que sigue, vendrán las palabras, los gestos, la música, las batallas: la representación, el relato, la significación. Pero algo habrá, en todo ello, de superestructural, de esforzado, de trabajoso... sobre todo de disociado, de radicalmente desconectado con respecto a esta primera secuencia.

Sin duda, la segunda secuencia —aquella en la que Alexander dirige las labores de pesca de su pueblo al tiempo que impone el poder de su mirada sobre los mongoles— permitirá una cierta ubicación narrativa de la primera: en ella, los cánticos de los pescadores remiten a una gloriosa batalla en la que los suecos fueron derrotados sobre el río Neva. Pero adviértase: es sólo esta segunda secuencia la que propone una ubicación narrativa de la primera —no podría

eisenstein

ser al revés. Y al mismo tiempo que tal ubicación, que tal suerte de narrativización tiene lugar a posteriori, igualmente a posteriori se produce su semantización: esos huesos y esos cascos son literalmente recubiertos de una epicidad que procede de ese canto, tanto del vigor varonil y exultante de las voces como de la rítmica sonora de la música patriótica.

Sólo un nexo liga, fuera de todo encadenamiento narrativo, estas dos secuencias. Se trata de cierta rima formal, plástica, que nos hace recordar, en el armazón del barco en construcción que ocupa a los vigorosos varones de la segunda secuencia, la forma del esqueleto de un caballo que contempláramos en ese insólito osario que constituía el paisaje de la primera secuencia del filme.

Lo que invita a ser leído así: las palabras, los gestos, las músicas y los actos que siguen, las significaciones, la retórica, la épica y la dramática que poblarán el filme, visten —y al así hacer recubren, ocultan— el esqueleto que sin embargo, tarde o temprano, habrá de emerger de nuevo, marcando su ley absoluta que es la del silencio, el estatismo y la ausencia— de palabras, gestos, actos, músicas...

Así, si la narración comienza como la negación de ese estatismo absoluto, de ese espacio de huellas puras, vacías de significación, que constituye su prólogo, diríase que avanza hacia el encuentro de eso mismo que ha negado reconociéndolo, implícita, silenciosamente, como su destino. Si **Alexander Newski** es la historia de una gran batalla, lo que hay detrás de esa batalla, cuando su poderosa configuración operística se detiene, es el silencio absoluto de lo inanimado. La escritura eisensteniana, una vez más se rebela contra el sentido tutor que la rige acentuando el foso que separa a la grandilocuente —a veces soberbia, otras, reconozcámoslo, acortada— retórica de sus palabras y sus gestos, de esas huellas que, resistentes al sentido, sitúan el lugar de un sujeto que parece anhelar el cese absoluto.

El blanco, en **Alexander Newski**, es el color —o, más bien, la ausencia de color— de la muerte.

Y bien, lo blanco reina en la gran batalla hacia la que todo, en el filme, converge —haciendo así visible su destino, ése que hemos visto anotado en su comienzo mismo. El blanco, el color de la muerte, invade el paisaje, configura su escenografía —literalmente inhumana— de hielo y nieve. Pero no sólo eso: dando un paso más, se encarna en las figuras sin rostro de los enemigos, esa brillante, precisa, gélida, fascinante maquinaria de guerra alemana.

En el amanecer del día decisivo contemplamos a los angustiados soldados rusos aguardar el momento de la batalla y, en seguida, adoptamos su punto de vista mientras miran la todavía vacía línea blanca del horizonte, aguardando la irrupción del enemigo. Así, cuando éste aparezca, lo veremos desde ese mismo punto de vista, único identificado como humano —pues ni una sola vez se adoptará el de los alemanes, cuyo carácter inhumano se manifestará, venimos de anotarlo, tanto por lo mecánico de sus precisos movimientos guerreros como por los cúbicos cascos que les niegan el rostro—, lo veremos emerger, decimos, en el fondo del horizonte, al modo de una suerte de encarnación del blanco y helado paisaje en forma de los guerreros alemanes.

Batalla, pues, contra el destino, presidida por el luto de lo blanco. No puede entonces sorprender la fascinación de ese ciego enemigo al que se combate: su belleza es la de la muerte.

Y es, por tanto, la muerte lo que retorna, con el ocaso. Un día completo ha durado la batalla que comenzara con el amanecer y que sólo ha cesado cuando las primeras sombras de la noche iluminan el fulgor de un paisaje de cadáveres.

Grandes, nubes oscuras imponen su peso compositivo sobre los cuerpos tumbados sobre la nieve. Uno de ellos, sin embargo, con extrema dificultad, levanta los hombros, la cabeza. El plano que responde a su mirada, subjetivo, muestra en la línea del horizonte, vagas figuras que avanzan con antorchas.

En cierto modo, pues, llegan como los alemanes mismos: sin rostro, emanando del horizonte y percibidas desde el punto de vista de un soldado ruso. Incluso las antorchas que sos-

tienen pueden remitir al universo de los alemanes: fueron sus antorchas incendiarias las que arrasaron la ciudad de Pskov con toda su población.

Vemos, entonces, a otro soldado ruso intentando erguirse y mirando las figuras que se acercan. Lo que ve: no son ya alemanes —no podían serlo, los sabemos derrotados, pero los soldados heridos no comparten necesariamente nuestro saber—, sino mujeres que, con sus antorchas, buscan entre los cadáveres a sus esposos y hermanos.

Comienza entonces la canción, dulcemente elegíaca, entonada por voces femeninas. Su letra rinde homenaje a los bravos caídos y ofrece amor a los heroicos supervivientes. Y su ritmo se encuentra con el de las imágenes, éste marcado no tanto por la métrica de sus planos, sino por la cadencia alterna de las imágenes que muestran a las mujeres que se inclinan con sus antorchas sobre los cuerpos y de aquellas otras en los que los heridos tratan de erguirse, levantan la cabeza, arquean su cuerpo mientras pronuncian nombres femeninos — “¡María!, ¡Ziaslava!, ¡Nastasia!, ¡Hermana mía...!”

Insólita danza, tan extraordinariamente lacónica como esforzada: hacia abajo se inclinan las figuras de las mujeres, para luego retornar a erguirse y prolongar su búsqueda; hacia arriba tratan de erguirse las de los hombres, para luego desmoronarse sobre la nieve; trazando, unas y otras, arcos inversos que retornan periódicamente a la verticalidad o la horizontalidad de origen. Sin duda: una de las más extremas, insólitas y anónimas escenas de amor, configurada como una danza que apunta hacia la detención, hacia el estatismo último de la muerte.

Complejo juego de cadencias elementales, que se prolonga en el ámbito semántico: pues si las figuras verticales, que aquí son las femeninas, se arquean hacia el suelo portando sus antorchas, las figuras horizontales, las que se arquean hacia el cielo, masculinas, terminan desplomándose sobre el hielo. En el campo, pues, del amor y de la muerte, proliferan los signos de lo que abraza: el fuego y el hielo.

Y en el campo sonoro: el canto de las mujeres en el que las palabras que quieren caricias, frente a esas otras palabras, de los hombres, extraordinariamente matéricas, que parecen retornar a su origen, menos próximas por ello a la exclamación que al quejido, pero esta vez último, cercano ya al extertor de la muerte.

Lo habíamos advertido: en el paisaje —blanco— de la muerte, ellas llegan desde el mismo lugar del que provinieron los guerreros que primero la encarnaran.

NOTA:

1. **Sobre huesos**, en Eisenstein, Sergei M.: **Yo. Memorias inmorales**, compiladas por Naum Kleiman y Valentina Korshunova, Siglo XXI, Madrid, 1988, p.372.



Foto:Alexander Newski (1938)

www.gonzalezrequena.com