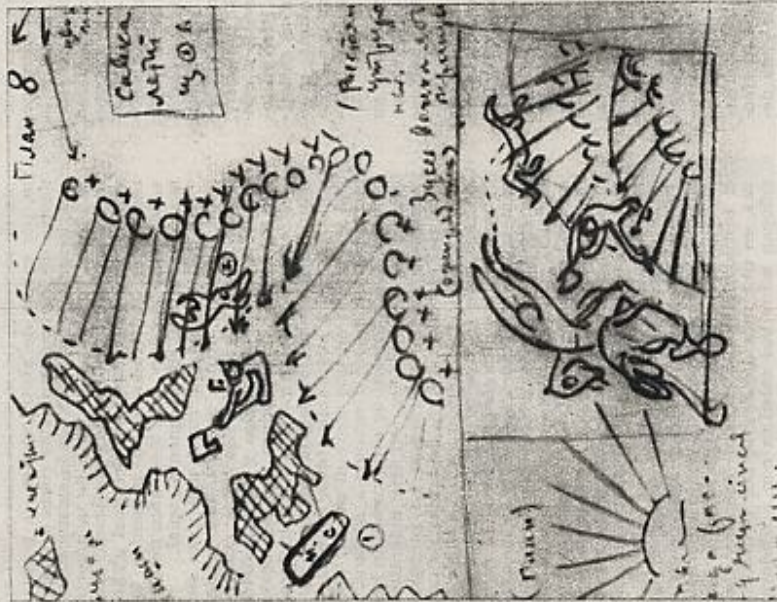


VILLEGAS LOPEZ

cabezas de animales y monstruos... Toda la tendencia levada de un ejército medieval perfecto está aquí, en una imagen. Galopos formados en «cabeza de jabalí», su técnica favorita, como una punta de hierros, hombres y caballos a toda marcha. Los rusos ceden, los dejan entrar, los rodean y comiencen a aniquilarlos. La batalla es un inmenso clamor de imágenes prodigiosas. Todas las batallas que se han hecho después en cine — ¡y cuántas! — están inspiradas en esta, sin llegar a parecerse siquiera. El hielo se quiebra bajo el peso de los ejércitos en fuga, y las aguas los van tragando. La entrada triunfal de Alejandro Nevsky en Nogorov, con sus muertos y los



Esquema de la batalla de los hielos, por Eisenstein

VILLEGAS LOPEZ

nial de los ejércitos futuros. Por otro, el cine en delirio de los fusilados, con ese hombre de la camisa blanca y los brazos abiertos, y los detalles concetos, llamativos y efectistas, de los caídos ya en los charcos de sangre. El lugar y ambiente, marcados por la luz mortecina del farol.

La escena de la escalera de Odessa está hecha del mismo modo, aunque transformada en lo que es cine: acción en el relato y movimiento en las imágenes. En vez de la quieta luz del farol en el cuadro, aquí es la escalera — expresión del movimiento —, cuya sola visión reveló a Eisenstein toda la escena. Por un lado, los cosacos, que descienden rígidos, disciplinados, disparando automáticamente, a intervalos regulares; la hilera de soldados, los fusiles que hacen fuego, las botas que avanzan unos escalones... Mecánicos y anónimos, como el pelotón de Goya. Por otra, la multitud enloquecida de pánico, que se despeja en caos por la escalera; corren, gritan, se debaten, cuan cubriendo los escalones... Y los detalles particulares de la escena general, que llegan hasta lo melódico y dramático y gran guifoloso, como en Goya la sanjre o el niño que apuñala al maturo; la señora de quevedos, con el balazo en la cara; el tullido sin piernas, que huye escaleras abajo; el niño caído, sobre el que corre la multitud en fuga; la madre que avanza erguida, solemne, con su hijo muerto en brazos; el cochecito del niño, que rueda por las escaleras, a saltos, abandonado... Y los cosacos siguen descendiendo y disparando, movidos por un resorte ajeno a todo lo humano. Todo ello construido en un juego de planos — 170 tomas — que dan a la escena un ritmo perfecto, de danza trágica.

Mucho y muy vario es lo que «El acorazado Potemkin» aporta al cine, a partir de aquel 1926, en que empieza a conocerse en el mundo. Pero pueden resumirse en tres órdenes de cosas:

El concepto de cine social, que aquí va circunstancialmente adscrito a cine revolucionario. Pero lo fundamental es que no dos están inmersos en los acontecimientos que los rodean, y determinan su personalidad. Es uno de los pocos films en que el protagonista es la multitud. Gentes verdaderas, según las ideas de Vertov y su «Cine-Ojo», pues solo unos pocos son actores. Este concepto del hombre, condicionado por su medio, llega hasta hoy, en

ACORAZADO

complicada evolución; hasta el neo-realismo y los films posteriores.

El montaje, como sintaxis del cine, como lo esencial del cine, tiene aquí su total demostración. Cada imagen tiene en la película dos valores, uno por lo que es y otro por el lugar que ocupa, que es lo definitivo. El film está construido por continuidad de imágenes, pero, sobre todo, por conflicto de imágenes, según las teorías de Eisenstein, basadas en los jeroglíficos japoneses. Desde luego, el montaje queda consagrado como el medio de expresión del cine, sobre las imágenes mismas que la cámara proporciona.

La propaganda capaz de ser realizada por el cine revela aquí todo su poder. Nunca se había sospechado que el cine pudiera lograr un tal poder de penetración en los públicos, a puser de las campañas, en un sentido o en otro, hasta entonces realizadas. Todos, partidarios y adversarios, reconocen este valor de propaganda política y social de la película. Goebbels, jefe nacionalsocialista, pide a los cineatistas germanos: «Necesitamos nuestro acorazado». Y se hizo «El acorazado Sebastopol». Cada país ha tratado de hacer el suyo y cada sector de la sociedad, de cualquier clase, ha tomado el cine como su esencial medio de propaganda. Esta ha sido, desde entonces, su grandeza y su servidumbre.

La película se estrenó en el teatro Bolshoi, de Moscú, el 1 de enero de 1926. En seguida, en Alemania. En Estados Unidos, en diciembre del mismo año, con butacas a precios fabulosos de cinco dólares. En Francia lo presenta, también en diciembre de 1926, el *Cine Club de France*. En Inglaterra, a fines de 1929. Pero fue prohibida en la mayoría de los países, por su asunto directo, por su procedencia, en el momento más virulento del comunismo ruso, y también, quizá, or ese temor general al poder de propaganda del cine, hasta entonces prácticamente desconocido. Puede decirse que la película fue poco vista en proporción a su importancia y a su nombre.

Pero esta película ha cambiado el rumbo del cine, a través de la obra de los que la vieron y estudiaron. Como «Las señoritas de Avignon», de Picasso, encerrado en el taller del pintor, apenas visto durante años, adquirió una reputación legendaria, y abrió el camino de la pintura contemporánea. Por eso, «El acorazado Potemkin» es una obra maestra, capital en la historia del cine.



Alejandro Nevsky; el espíritu ruso

ALEJANDRO NEVSKY (Aleksandr Nevskij)

Producción: Rusia. Montón de Moscú, 1938. Argumento: S. M. Eisenstein y P. Pavlenko. Director: S. M. Eisenstein. Supervisión: D. I. Vasiliev. Intérpretes: Nikolai Charkasov, Nikolai Aravky, Varvara Masalshchova, Vera Ivashova, Ana Danilova, Vladimir Yershov, Sergei Blumitkov, Ivan Lagudin, Lev Penin, Naim Rogozhin. Fotografía: Edward Tsak, Mislan. Serfio Pokotlov. Canciones: Vladimir Lavrovsky. Decorados y trajes: Isaak Spilnail, Nicolai Soloviy, K. Yeliseyev, según diseños de Eisenstein. Sonido: B. Bolaky y V. Popov. Asistentes de dirección: B. Ivanov y Nikolai Maslov. Asistentes de fotografía: S. Uralov, A. Astaflov y N. Bolshakov. Asesoría de trabajo de los actores: Elena Telshova.

«**F**L'acorazado Potemkin» es la cumbre de su carrera en el cine mudo; Alejandro Nevsky lo es al final, en el sonoro. Dos puntos señeros, que marcan el cambio — tan representativo — de la obra del realizador, y también la evolución del cinema ruso en general. Este no se limita ya a los temas de la Rusia contemporánea, sino que se adentra en su historia, en busca de la Rusia eterna; los temas excepcionalmente revolucionarios son sustituidos por los temas nacionales, e incluso patrióticos. Nueva orientación que sitúa y condiciona el film.

Es la Rusia medieval, del siglo XIII, dividida por feudalismos horizontalizados en lucha interna sin fin, y amenazada, continuamente por las grandes invasiones. Por Oriente, los mongoles de la Horda Dorada, rama de las conquistas de Gengis Khan. Por Occidente, los germanos de la Orden Militar de los Caballeros Teutónicos, surgida de las cruzadas y fundada a fines del siglo XII. En esta Rusia arrasada, incendiada, saquea-

da continuamente, Novgorov es la capital del Noroeste, gran centro comercial y político, de donde arrancará la unificación del país. Y Alejandro Nevsky, príncipe guerrero, luego canonizado por la Iglesia rusa, es la gran figura legendaria de la época. Destruye el poderoso, invencible, ejército teutónico en la batalla del lago Peipus, el 5 de abril de 1242, la famosa «batalla de los hielos». Por todo ello, fue elegido este personaje de la Rusia tradicional para hacer una película patriótica. «Mi tema es el patriotismo», declara Eisenstein.

El film se planea en 1937, se realiza en la primavera y verano de 1938, y tiene entonces un marcado y proclamado alcance de política internacional, contra una posible invasión alemana. El pacto germano-soviético de agosto de 1939 la relega, y la invasión de Rusia por los ejércitos de Hitler, en 1941, la pone de nuevo de actualidad en el país. En el extranjero estas interpretaciones ocasionales carecieron de significado. Por otra parte, la situación de Eisenstein era difícil en su país. «Las praderas de Becheln», su inmediato film anterior, había costado dos millones de rublos y prohibido antes de ser montado. Por ello se nombró codirector oficial al realizador D. Vassiliev, encargando de mantener a «líneas» y controlar los gastos de producción. Pero su influencia artística en la película es prácticamente nula. Solamente Eisenstein, gran tema del cinema, podía abordar con éxito temas de tal envergadura y semejantes dificultades.

Hoy, lejamos ya las circunstancias de su producción, queda como una gigantesca obra del cine de todos los países. Si hubiese que definirla con una palabra, sería esta: grandiosa. Está ya lejos la búsqueda sencillez y elementalidad directa de los planos de «Elacorazado Potemkin» y su manera de narrar por conflicto de indígenas. Lejos aquella búsqueda de la unidad para la totalidad del film y cada una de las escenas. También están lejos su pobreza y su improvisación. Ahora es una enorme reconstrucción histórica, de tema patriótico, realizada con toda clase de medios. El largo donde se desarrolla la gran batalla es artificio, de asfalto y vidrio fundido, y la escena se filmó bajo el fuerte calor del mes de julio de 1938, en Moscú. La reconstrucción de la época es perfecta, y lo más difícil, viva, verídica. La composición de cada escena, un prodigio de plástica, perfectamente estudiado hasta el fin de cada detalle. La película no busca ya una unidad de narración, sino que aparece dividida en estampas — a veces separadas por rúfidos, como en el cine mudo —, que tienen clara

intención de colosales frescos murales en movimiento. La película, con un primer aspecto de ópera, es en verdad una catálisis de imágenes vivientes.

Este cambio fundamental se produce durante su visita a México en 1931, para realizar su inacabada «¿Que viva Méjico?» (V. Eisenstein). Este viaje, tan discutido e interpretado, es irrefutable que procura a Eisenstein elementos nuevos y fundamentales para su obra: el sentido plástico de todas las cosas, tan intenso en Méjico; el descubrimiento del valor de los símbolos, en el esotérico mundo del arte maya, azteca y las demás culturas precolombinas; la grandiosa de sus momentos peraltados y llenos de secretos; los métodos eternos del arte, por medio de abstracciones; la permanencia de los hombres y las cosas a través del tiempo, y el misterio de la existencia en la eterna ronda de la vida y de la muerte, tan manifiesta en la vida melancólica. Las reminiscencias de Méjico y de aquel gigantesco film frustrado están presentes en «Alejandro Nevsky», tras siete años de elaboración íntima, en una mente genial.

La película marcha como una gran sinfonía, solenne, lenta, barroca. Las praderas de Rusia, arrasadas, desoladas, cubiertas de ciudades destruidas y de esqueletos que lloran aún la armadura. La desolación y el terror por todas partes. Los caballeros teutónicos toman Pskov, incendian la ciudad, reducen a sus habitantes a la esclavitud y ahorcan en una torre al primer magistrado, que muere. llamando a Alejandro Nevsky. La aparición de este, como un héroe de leyenda nórdica, en una magnífica interpretación de Cherkasov. La preparación del ejército, la forja de armas, la movilización de la población civil. La misa de los caballeros teutónicos, toda en blanco con la música de un órgano barroco. El camuflaje de Alejandro Nevsky y la idea estratégica inspirada por el cuento de un soldado, carente favorito de Eisenstein. La espera antes de la batalla, inspeccionando el horizonte desde la Roca del Cuervo, y la ansiedad creciente ante el momento supremo, son un modelo de alto suspense, sin recursos de intriga.

Y la batalla de los hielos, sobre el lago Peipus. El ejército enemigo aparece en el horizonte blanco, como un punto amenazador que avanza y avanza. Los rusos forman el testudo, con sus escudos, caucos y lanzas, en una muralla negra. Los teutónicos galopan sobre sus caballos con armaduras y gualdraps, con sus grandes cascos blancos y sus cascos labrados, que les cubren por completo la cabeza, con una muralla en cruz, y en la cimera, emblemas de manos,