

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

En busca de la palabra

Autor/es:

Miguel Borrás, Mercedes

Citar como:

Miguel Borrás, M. (1997). En busca de la palabra. Banda aparte. (8):77-79.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42233>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EN BUSCA DE LA PALABRA

Alexander Newski, S.M. Eisenstein, 1938

Mercedes Miguel Borrás

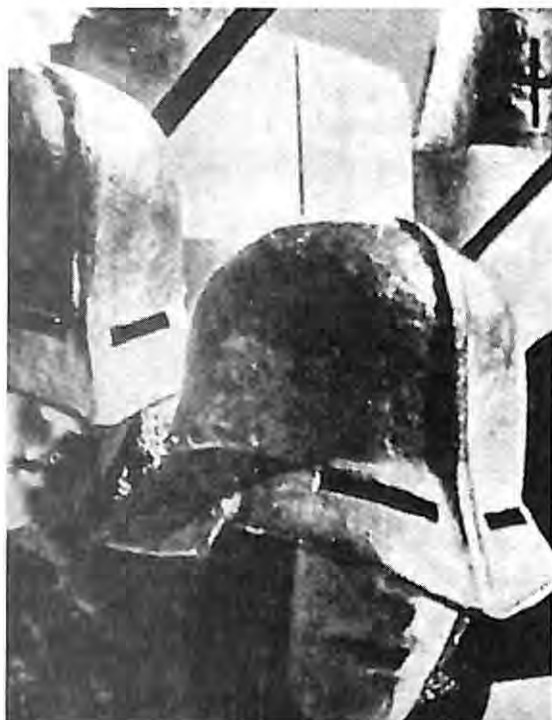


Foto: Alexander Newski (1938)

Intentar establecer un paralelismo entre música e imagen es una tarea condenada al fracaso ya que cada una de ellas posee su propio discurso y códigos de significación. Mas si fijamos las relaciones en el pulso interior, ese incesante fluir del que tanto el discurso musical como el cinematográfico participan, y no en la articulación de las unidades significantes que conforman su estructura, la tarea se reduce al mismo tiempo que se expande hacia el infinito.

Ése será nuestro cometido: encontrar en **Alexander Newski**, filme que inaugura la corta pero fructífera colaboración entre Eisenstein y Prokofiev, ese pulso que permite a ambas escrituras participar de un mismo sentimiento.

La música dota a la escritura eisensteiniana de una estructura formal y al mismo tiempo incesante que le permite ahondar en las tensiones dialécticas en las que se mueve su cine. El espíritu paradójico de Prokofiev —

a caballo entre las corrientes vanguardistas y el neoclasicismo— su gusto por los retornos, las alusiones hacia ideas musicales de compositores ilustres, aparecen renovadas en este nuevo contexto. El cine (fundamentalmente el de Eisenstein) le proporciona el asiento necesario para elaborar su talento armónico; su elaboración contrapuntística crea una continuidad unitaria e ilusoria en la fragmentación cinematográfica. Trabajando al unísono, Eisenstein y Prokofiev encuentran *“La secreta consonancia, racionalmente inexplicable entre un fragmento de música y un trozo de película-imagen”*.

El filme está elaborado como una negación de las imágenes que lo inauguran: el campo de batalla donde yacen los cadáveres tras la lucha contra el opresor. Música e imagen caminan entrelazadas generando una tensión dialéctica que les separa cada vez más de esa escena inicial.

Subvertido el papel tradicional de la música en el cine (aquel que formalizó el modelo clásico de Hollywood en el cual cumplía una función subordinada con respecto a la narración), cada una de las veintiuna secciones en que se divide la partitura de **Alexander Newski** —compuesta para mezzosoprano, coro mixto y orquesta— se adecúa perfectamente a la estructura del filme, construido en bloques aislados e interpendientes.

Las armonías melódicas que la cuerda ejecuta en sus líricos movimientos orquestales y las corales folclóricas de exaltación patriótica, se alternan con los sardónicos cánticos de los teutones —sus pesadas disonancias en los metales— mientras ejecutan, en las llamas, su férrea

eisenstein

ley del silencio". El fuego como reducto hacia la oscuridad, pero también como luz que devuelve la esperanza en ese campo sembrado de muerte. El agua como tumba donde perecen los teutones, pero también como regeneración para el pueblo ruso.

Dos movimientos orquestales opuestos tanto en su concepción armónica como tonal conforman, por tanto, la partitura:

— Una orquesta de cámara, cuya base tímbrica está formada por la cuerda, da paso al gran movimiento orquestal que acompaña a los coros folclóricos de exaltación patriótica.

— Los rigurosos acordes ejecutados por un armonium preceden a los sonoros y disonantes timbres de los metales; prelude orquestal tras el que aparecen los temas litúrgicos en latín acompañados por armonías discordantes, fuertemente descriptivas, en las que se perciben resonancias simbólicas e impresionistas.

Un segmento narrativo, el titulado **El campo de la muerte**, nos servirá de ejemplo para ilustrar lo anteriormente expuesto. Próximos a la resolución final, una vez derrotado el opresor alemán, esa imagen de desolación que inauguró el filme, reaparece; el relato se detiene para establecer un nexo de unión con lo siniestro que tan insistentemente se ha estado intentando borrar. El estatismo marca su ley; la ausencia de vida, el silencio.

Una imagen, pues, cuyas connotaciones remiten al arranque del filme: el campo de batalla sembrado de muertos.

Un tema musical: el prelude orquestal que acompaña la mirada de un moribundo —primer signo de vida— diviso a lo lejos la débil llama que le devuelve la esperanza (unas mujeres con antorchas se acercan hacia ese campo sembrado de muerte); tema cuyas armonías evocan los últimos gritos del pueblo ruso cuando los teutones ejecutaron sus sentencias. Los trémolos de la cuerda se deslizan con su carácter elegíaco tras las disonantes armonías de los teutones mientras ensalzan sus himnos eclesiásticos; tras ellas, el último grito del ajusticiado que anima a los rusos a la batalla.

La unión de la música y la imagen en este espacio inerte, sin vida, genera un movimiento del que surge la palabra, una voz de mezzosoprano provoca este encuentro. Si los teutones apagaron las voces con el fuego, es ahora el fuego el que devuelve la palabra.

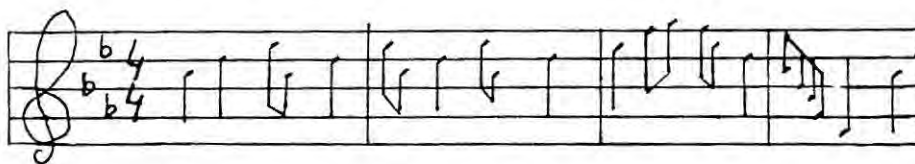
Estructura

Tres partes componen esta unidad narrativa (un Preludio Orquestal, dividido en dos movimientos, y un Aria), en cada una de ellas música e imagen caminan entrelazadas y de su unión emergen imágenes que parecen espejismos; sonidos que producen ecos.

El Preludio Orquestal

Después de la victoria, el príncipe Alexander observa con desolación los resultados del combate: el campo sembrado de cadáveres.

Un motivo musical, desarrollado en cuatro compases, se repite entrelazándose en forma de canon. Es la repetición, la base tímbrica y armónica de la melodía.



Serán los violines los que ataquen ejecutando en octavas el motivo que inaugura este fragmento; y cuando sus voces se desvanezcan, ahí estarán las violas superponiéndose a la melodía anterior que ahora zizaguea por debajo de los compases a modo de *basso ostinato*.

De este modo, la mirada del príncipe que abre este Preludio Orquestal se pasea como una resonancia tímbrica, actuando en nuestra memoria para reflejarse en el rostro de esos cadáveres que yacen sobre el hielo.

Un movimiento solemne —cuyas resonancias tímbricas y armónicas están en perfecta consonancia con los líricos movimientos orquestales que acompañaran a los ajusticiados en Pskov— inicia la segunda parte del Preludio Orquestal; con él, el rostro del moribundo que se alza de las gélidas llanuras tras recibir la débil llama de la vida. Y, si la mirada del príncipe es un *leitmotiv* que convoca la escena que inaugura el filme, las voces de los rusos pidiendo justicia resuenan como un eco tras esa mirada que irrumpe en el campo de la muerte.

Si bien el esquema rítmico y armónico es similar a su predecesor, los timbres de la cuerda se alternan a modo de preguntas y respuestas. La polaridad se ha establecido; por el horizonte se acercan las mujeres que portan el fuego; con su luz, los cuerpos surgen a la vida.

La fuerte relación paradigmática que se establece entre estos dos movimientos orquestales que componen este Preludio —el primero conduce a lo siniestro, ese continuo sin vida que se extiende entre las llanuras de la muerte; el segundo nos acerca hacia el fuego, la luz, la palabra— provoca una tensión dialéctica que camina en progresiones armónicas ascendentes hacia el Aria.

El Aria.

Tres unidades elaboradas con idéntica estructura rítmica y armónica que el Preludio Orquestal componen el Aria (A-A' - B-B'), en cada una de ellas música, imagen y palabra caminan entrelazadas al igual que las líneas melódicas en un contrapunto. Estas partes están separadas por un semitono modulante que subraya con peculiar énfasis el movimiento ascendente; giros melódicos sucesivos se alternan en progresiones melódicas ascendentes en una planificación cada vez más dramatizada; rítmicos golpes visuales (en primer plano) de los heridos pidiendo ayuda siguen a los solemnes pasos de las mujeres con antorchas que se aproximan hacia sus seres queridos; mientras, las voces se entrelazan con los rítmicos fraseos de la mezzosoprano.

Estos tres movimientos se elevan hacia el encuentro final: de las voces de los heridos, surgen Vasia y Gavilo —los dos valientes guerreros que lucharon junto al príncipe—, del Aria para mezzosoprano irrumpe Olga —la mujer cuyas promesas de amor a Vasia y Gavilo antes de la batalla resuenan ahora en ese lírico canto (*"Me casaré con el hombre valiente, no con el hermoso"*)—; y cuando el Aria proceda a su cadencia conclusiva, allí estará su imagen para ocupar el lugar de esa voz que parece surgir del más allá.

La débil llama que fija la mirada de un moribundo está acompañada por la voz de la mezzosoprano cuyo timbre se eleva por entre los muertos, por encima de la cuerda, apagando su insistente retorno: más allá del resplandor del blanco hielo, más allá de los monótonos movimientos orquestales. Con ella nace la palabra; de su voz emergen los gritos de los supervivientes; los cuerpos vuelven a la vida. No es suficiente la mirada, ni los incesantes fraseos de la cuerda; es necesario la voz para que pueda arrancar de nuevo el tiempo; esa voz que surge de la música, de la palabras, de la imagen.

NOTA

1. Eisenstein, S.M. *Reflexiones de un cineasta*. Pág. 230. Editorial Lumen. Barcelona, 1970.

* El ejército invasor pasa a sangre y fuego a la irredenta población de Pskov.