AURORA | N.º 23 | 2022

José Luis Gómez Toré

IES Carmen Martín Gaite
jlgtore@yahoo.es
ORCID: 0000-0003-3913-9213

Recepción: 29 de julio de 2021
Aceptación: 15 de octubre de 2021

Aurora n.º 23, 2022, págs. 34-44

«En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?»: una lectura zambraniana de Tarkovski

«En el principi era el Verb. Per què, pare?»: una lectura zambraniana de Tarkovski

"In the beginning was the Word. Why, Father?" An interpretation of Tarkovski's cinema from Zambrano's philosophy

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

Resumen

El cine de Andréi Tarkovski es una obra de gran complejidad, en la que se repiten motivos centrales como el tiempo, los sueños, la memoria, la fe, la crítica al racionalismo y a la modernidad, el sacrificio, la palabra y el silencio... Muchos de esos elementos pueden ser iluminados por la filosofía de María Zambrano, con la que el cineasta comparte asimismo una tendencia al espiritualismo, que, sin embargo, no se presenta como una salida fácil al sufrimiento humano.

Palabras clave

Espiritualismo, razón poética, sueño, tiempo, cine.

Resum

El cinema d'Andrei Tarkovski és una obra de gran complexitat en què es repeteixen motius centrals com el temps, els somnis, la memòria, la fe, la crítica al racionalisme i a la modernitat, el sacrifici, la paraula i el silenci... Molts d'aquests elements poden ser il·luminats per la filosofia de María Zambrano, amb la qual el cineasta comparteix així mateix una tendència a l'espiritualisme que, tot i això, no es presenta com una sortida fàcil al sofriment humà.

Paraules clau

Espiritualisme, raó poètica, somni, temps, cinema.

Abstract

Tarkovski's cinema is very complex work, in which we repeatedly find topics like time, dreams, memory, faith, criticism of rationalism and of Modernity, sacrifice, the world, silence… Many of these elements can be better understood from the point of view of Zambrano's philosophy. The filmmaker also shares with her a tendency to spiritualism, which, however, is never shown to be an easy solution to human suffering.

Keywords

Spiritualism, poetic reason, dream, time, cinema.

La infancia de Iván, la primera obra de Andréi Tarkovski, se abre y se cierra con un sueño (sueño *post mortem*, sueño ya de nadie, o sueño ya de la cámara que mira por nosotros). Su séptima y última película, *Sacrificio*, parece borrar los límites entre lo soñado y lo vivido, hasta el punto de que no sabemos si el protagonista ha cumplido su propósito de impedir una guerra o si ha caído, más bien, presa de una alucinación que le lleva a incendiar su propia casa. Entre

AURORA | N.º 23 | 2022

medias, la convivencia entre sueños y recuerdos en *El espejo*,[1] pero también esa sensación, tan cercana a lo onírico, de extrañeza y familiaridad a un tiempo, en películas como *Solaris*, *Stalker* o *Nostalgia*. André Bazin defendía que «hace falta que lo imaginario sobre la pantalla tenga la densidad de lo real»,[2] mientras que, recíprocamente, en el cineasta ruso la inmediatez de lo real deviene fantasmática. No es de extrañar que, a la inversa, cuando se plantee filmar los sueños, el cineasta ruso rechace los subrayados innecesarios, los «viejos trucos fílmicos»,[3] y, ya en su primera película, aproxime sueño y memoria: «¿la lógica del sueño? Aquí procedía ya de la memoria».[4] En su célebre defensa de un «cine de poesía», Pier Paolo Pasolini hace referencia a esas imágenes oníricas que tienen «todas las características de las imágenes cinematográficas: encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc.».[5] Sugiere así el cineasta italiano una prehistoria de la imagen fílmica que nos lleva al sueño y al recordar. María Zambrano, por su parte, plantea, como es sabido, la posibilidad de un antes y un después del cine en nuestra manera de soñar y de mirar, «pues la cámara ha soñado por nosotros y para nosotros también».[6] Así, la pantalla se convierte en el puente por el que transitan las realidades cotidianas y esas realidades a medias que tienen hambre de ser, de ser del todo: «La esencia del cine es ser documento; documento también de la fantasía, de la figuración, aun de la quimera. Ya que lo humano nunca será simplemente un hecho o conjunto de hechos, sino alma [...], la imagen es la vida propia del alma».[7] La imagen puede asociarse a esa constelación de conceptos, emociones, representaciones, tanto individuales como colectivas, que nos permiten soñar la realidad en un determinado momento, pero no se agota en un significado único, para siempre fijado, ya que, en palabras de Tarkovski, «una idea, en el arte, no existe fuera de su expresión en imágenes. Y la imagen es, a su vez, una apropiación consciente, querida, de la realidad por parte del artista, actuando según sus propias tendencias y su visión del mundo».[8] Esas imágenes son, a su vez, testimonio de la fascinación y la extrañeza ante el mundo tal cual es, pues, como diría Zambrano, «la imagen del Planeta Tierra sorprendido en el espacio, en su desnudez, viene a ser la misma cifra del cine; su símbolo. Pues el cine nació para ser todo él el "documental" terrestre».[9] La pugna entre lo soñado y lo real, tan lúcidamente estudiada por José Manuel Mouriño en relación con *El espejo*,[10] no puede entenderse al margen de esa fascinación de lo concreto. De ahí el rechazo de Tarkovski al cine pretendidamente poético o alegórico, por más que no pocos espectadores tenderían a incluirle en una clasificación semejante. Aunque habrá que matizar algunas de las afirmaciones del director ruso, lo cierto es que las presencias materiales (agua, fuego, árboles, ruinas...) se imponen con la inmediatez de lo real (lo real como lo que resiste nos resiste, en la visión común de Zambrano y Ortega):

> En estos últimos tiempos he tenido muchas ocasiones de hablar con mis espectadores. Y muchas veces he tenido que percatarme de su escepticismo frente a mis afirmaciones de que en mis películas no hay

1. José Manuel Mouriño analiza la película, con referencias a Zambrano, a partir de la propia confesión del cineasta de que *El espejo* tiene su origen en un sueño real (Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo». Estudio de un sueño*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018).

2. Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2000, pág. 74.

3. Tarkovski, Andréi, *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2020, pág. 50.

4. *Idem*.

5. Pasolini, Pier Paolo, y Rohmer, Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1971, pág. 10.

6. Zambrano, María, «El cine como sueño», *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009, pág. 300.

7. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

8. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 73.

9. Zambrano, María, «El cine como sueño», *op. cit.*, pág. 301.

10. Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo»*, *op. cit.*, págs. 85-92.

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

AURORA | N.º 23 | 2022

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

> ningún símbolo o metáfora. Muy a menudo, incluso con apasionamiento, se me pregunta por el significado de la lluvia. Por qué aparece en todas mis películas. Y por qué aparece siempre el viento, el fuego y el agua. Preguntas de este tipo me confunden.
>
> Se podría decir que los aguaceros son característicos de la región en que me crie. En Rusia hay largas temporadas de lluvia que despiertan la nostalgia [...]. La lluvia, el fuego, el agua, la nieve, la escarcha y los campos son elementos del ambiente natural en que vivimos, son —si se quiere—, *una verdad de vida*.[11]

Tarkovski rechaza, con razón, la reducción a pura alegoría de tales realidades, lo que no quiere decir que haya que contemplarlas solo en su literalidad (el arte, lo quiera o no, por su misma naturaleza tiende a lo simbólico). Lo que no hay son símbolos unívocos, que anulen la presencia de las cosas: «No escondo ante el espectador intenciones especiales ni me dedico a jugar con él. Le muestro el mundo tal como a mí me parece, en su máxima expresividad y precisión».[12] Hay un continuo demorarse de la cámara en las sustancias materiales, también (y, sobre todo) en lo dañado, lo roto. De ahí la inesperada atención a la chatarra, a la basura: son esa forma más humilde de las ruinas —otra constante en Tarkovski—, que dan testimonio del tiempo, pero también de la presencia del ser humano en medio de un mundo experimentado como enigma. El propio cineasta, al negar el simbolismo en sus películas, no puede evitar reconocer lo que tienen esas presencias de preferencias personales, vinculadas al recuerdo (el mundo rural ruso, el paisaje de la infancia como referentes). Sentir es también sentirse, sentirse sintiendo y formando parte de un mundo: tal es la enseñanza recurrente en Zambrano y su sentir originario. Y en ese emerger de lo real no cabe apresurarse, separar demasiado rápido vivencia y delirio: hay también un germen de realidad en lo soñado, en lo que ha sido o va a ser, o podría haber sido, «pues que nada de lo que, como real, llega al corazón humano debe ser anulado ni mandado fuera, o dejado a la puerta; nada real debe ser humillado, ni tan siquiera esas semirrealidades que revolotean en torno del espacio viviente del corazón».[13]

Tarkosvki comparte con Zambrano un interés por la pintura, si bien el cineasta rechaza la equiparación sin más entre el arte pictórico y el cinematográfico. Un buen ejemplo de esto es, desde luego, *Andréi Rublev*, protagonizada por el artista que da título a la película, pero donde la pintura no alcanza todo su protagonismo sino en las imágenes finales, las únicas en color, que parecen así independizarse del resto, en contraste con toda la oscuridad que ha atravesado Rublev para llegar a pintar su obra maestra. En una de las secuencias, se produce un sorprendente (y ya célebre) *raccord*: unas escenas de gran violencia dan paso de pronto a un plano sobre el agua, sobre la que se derrama leche (en lugar de la esperada mancha de sangre), para a continuación hacernos contemplar una mano que arroja pintura sobre la pared blanquísima de un templo, casi como un acto anacrónico de expresionismo abstracto, donde de nuevo la sangre se

11. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 234 (la cursiva es mía).

12. *Ibidem*, pág. 235. Esta visión puede ponerse en relación con lo que el propio Tarkovski llama «falso símbolo» respecto a Buñuel, imagen a la cual, al no tener una traducción unívoca, se puede «atribuir por contra un contenido infinitamente profundo» (véase: Mouriño, José Manuel, *Andréi Tarkovski y «El espejo»*, *op. cit.*, pág. 109).

13. Zambrano, María, *Claros del bosque*, en *Obras completas IV*, tomo 1, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2018, pág. 115.

AURORA | N.º 23 | 2022

nos hurta y se nos hace evidente. ¿Cómo no pensar en el ensayo de Zambrano, «La destrucción de las formas», en el que la pensadora vincula algunas derivas del arte moderno con la crisis de la civilización y de lo humano? No olvidemos que Tarkovski insistirá en el carácter no arqueológico de su película, puesto que el pasado no puede recuperarse sino como presente. La crisis de Rublev corresponde a las circunstancias de su tiempo histórico, pero su lectura desde un hoy invita a proyectarse sobre las angustias del artista moderno. Al leer esta descripción sobre las imágenes de la pintura contemporánea, nos parece tener ante los ojos algunos de esos planos en los que Tarkovski se detiene en deshechos mojados, en unos restos sumergidos en el agua, entregados ya a la disolución o al óxido, cuando no el extraño paisaje del planeta Solaris en la película del mismo título:

> Estamos en la «noche oscura de lo humano» [...] el mundo vuelve a estar deshabitado. Son los paisajes lunares: tierras secas y blancuzcas, paisajes de ceniza y sal [...]. Y es también el desierto y la extensión sin término. Y los residuos de lo humano; objetos gastados por el uso: zapatos viejos, cepillos sin cerdas, cajas irreconocibles de cartón, todo deshecho. Y es lo más humano, pues al fin lleva su huella, huella que hace patente el eclipse y la tristeza, como si sólo esas cosas sin belleza alguna llorasen al huésped ido.[14]

Pasión por las formas, que se revela en lo informe, nostalgia de la tierra, que es también una nostalgia de lo humano, patente en la pintura. Pero si el autor de *Stalker* insiste en la diferencia de esta última manifestación artística con el cine, es porque en la pantalla se introduce un elemento fundamental, del que carece el cuadro: el tiempo. La duración del plano tarkovskiano responde a esa fascinación por recoger el tiempo vital, por dejarle aposentar en su propia duración (a contrapelo del cine comercial, y de nuestra propia cultura visual, que ha expulsado del cine el tiempo de la vida y su ritmo lento): «Pues una imagen cinematográfica solo será realmente "cinematográfica" —entre otras cosas— si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella, y además desde el principio, en cada una de las tomas».[15]

De esta manera, el cine nos ofrece, según Tarkovski, la posibilidad de modelar la temporalidad, al modo de un escultor, para, en la medida de lo posible, adentrarse en «las cualidades interiores, morales, inmanentes del tiempo».[16] Pues ese esculpir el tiempo en que se fundamenta el arte cinematográfico no consiste en una manipulación sin más (lo que nos acercaría a determinadas formas de cine comercial que el director detesta), sino en un intento de acompañarlo en sus ritmos propios, hacerlo de algún modo visible, pero comprendiéndolo desde dentro. De esta manera, no muy lejos de Zambrano, el tiempo se revela como una cualidad esencial de lo humano. En esos bloques de tiempo que quedan fijados en la

14. Zambrano, María, «La destrucción de las formas», *Algunos lugares de la pintura*, en *Obras completas IV*, tomo 2, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2019, pág. 185.

15. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 87.

16. *Ibidem*, pág. 76.

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

AURORA | N.º 23 | 2022

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

pantalla, la corriente del devenir queda, en cierto modo, salvada, conservada, pero ahí nos surge una suerte de paradoja, que vuelve a aproximarnos a la concepción zambraniana del cine como sueño. Recordemos una de las tesis principales de *El tiempo y los sueños*: el sueño nos sumerge en la atemporalidad y revela, por contraste, la centralidad del tiempo. «Tenemos así una especie de ecuación: tiempo, libertad, realidad, válida tanto para el sueño como para vigilia».[17] De este modo, podría parecer que en el cine (al modo de los seres fantasmales que repiten los mismos gestos una vez y otra vez en *La invención de Morel*, de Bioy Casares) se produce una suerte de eternidad: la de un tiempo fijado y reproducible, no modificable, y, por tanto, en cierto sentido (como en el soñar) un no-tiempo. Y, sin embargo, al hilo de otra tesis zambraniana, la de la multiplicidad de los tiempos, la temporalidad se mueve en múltiples direcciones y estratos. ¿No será entonces el sueño lúcido del cine una forma de explorar esas otras capas de la temporalidad, de liberar en esos fragmentos congelados de vida que corren el riesgo de bloquear la corriente, de convertir en agua estancada el flujo del vivir? Sin pretender agotar su sentido (ni negar tampoco su peso como pura materialidad), vienen a la memoria las imágenes constantes del agua en esta filmografía (y no solo imágenes, puesto que el rumor del agua, o el simple sonido de una gota, puede servir para evidenciar el imperceptible paso del tiempo en una escena que parezca estática). Deleuze ha hablado de una imagen-cristal, en la que la aparente fijeza de la superficie esconde un circuito interrumpido entre el presente y su pasado: «la imagen virtual deviene actual y la imagen actual deviene virtual».[18] El filósofo francés encuentra precisamente en Tarkovski un ejemplo destacado de este tipo de imagen:

> Un film como *El espejo* está hecho de un cristal giratorio, que ustedes pueden, a elección, captar como de dos caras o cuatro caras, bifaz o cuatrifaz. Bifaz son las dos mujeres, la madre del protagonista y la mujer del protagonista. El protagonista, por su parte, está fuera de campo. No hay más que dos caras. Pero también es un cristal de cuatro caras, si hacen intervenir [a] las dos parejas: la madre del protagonista y el niño que el protagonista ha sido; la mujer del protagonista y el niño que el protagonista tiene con esa mujer.
>
> Y no es un cristal muy sólido. Incluso en las casas transpira la humedad en Tarkovski. Están las bellas imágenes de la mujer que se lava los cabellos contra una pared que está chorreando completamente, siempre llueve en las casas, etc. Es cristal, pero apenas extraído de su estado líquido.[19]

Desde luego, en *El espejo* el pasado retorna una y otra vez,[20] como ocurre con la «resurrección» de la mujer en *Solaris* y, ya desde el título, en *Nostalgia*. El propio director parece otorgar al pasado una realidad mayor que al presente:

> Se suele decir que el tiempo es irrecuperable. Esto es cierto en cuanto que —como se dice— no es posible desandar lo andado, recuperar el pasado. Pero ¿qué significa «pasado», cuando para toda persona lo

17. Zambrano, María, *El sueño creador*, en *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011, pág. 1025.

18. Deleuze, Gilles, *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus, 2018, pág. 723.

19. *Ibidem*, pág. 741. Deleuze comenta, con cierta sorna, que ese medio tiene que ver con una pregunta («¿Qué es Rusia?»), y añade: «Los rusos son los únicos que han erigido la pregunta por su país en pregunta metafísica» (*Idem*). Podríamos añadir: y los españoles (sospecho, por otra parte, que rusos y españoles no somos los únicos que hemos convertido en una obsesión la pregunta por la identidad nacional). Recordemos, de paso, que los primeros atisbos de una razón poética en Zambrano tienen que ver en parte con la búsqueda de un estilo de pensamiento específico de la cultura española, una forma de aproximarse a la realidad que (más allá de la opinión que nos merezca) constituye, curiosamente para Tarkovski, un rasgo común de españoles a los que admira, como Buñuel, Cervantes o Goya: «odio a todo esquema enemigo de la vida, a un exprimir los cerebros frío y descorazonado. De su óptica destierran [...] todo lo que no tiene una referencia viva al hombre» (Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 70).

20. Escribe Antolín Sánchez Cuervo, en una evidente alusión a *Delirio y destino* de Zambrano, sobre *El espejo*: «Algo de "delirio" y de "destino" tiene esta película autobiográfica en la que confluyen múltiples tiempos» («¿Un género menor? Los sueños y el cine», *Aurora*, 22, 2012, pág. 103).

AURORA | N.º 23 | 2022

> pasado encierra la realidad imperecedera de lo presente, de todo momento que pasa? En cierto sentido, lo pasado es mucho más real, o por lo menos, más estable y duradero que lo presente. Lo presente se nos escapa y desaparece, como el agua entre las manos [...]. El tiempo que hemos vivido queda fijado en nuestras almas como una experiencia forjada en el tiempo.[21]

Y, sin embargo, la huella del pasado en Tarkovski parece arrastrar siempre una deuda. No es una simple nostalgia de un tiempo feliz, sino más bien el retorno a un lugar enigmático, tal vez a un laberinto. Afirma Zambrano en *Los sueños y el tiempo*: «Queda lo no elegido por la claridad de la conciencia fuera del tiempo, bajo el tiempo, en los infiernos de la temporalidad sin tiempo, allí donde el no haber tiempo es una verdadera, radical[,] privación. De allí serán sacados por la actividad mediadora que es el soñar».[22]

El sueño del cine como descenso a los *ínferos* de un pasado no del todo sucedido y, sin embargo, todavía actuante en el presente. La ruina, tan presente en Tarkovski, es leída así en *El hombre y lo divino*: «Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro que nunca fue [...]. Y padecemos un futuro que nunca fue presente».[23]

La gran ironía de *Solaris* es que nos conduce a un lejano planeta para encontrar allí la casa del padre (y de la madre). Por ello, *Solaris* (como hará, en otro sentido, *Stalker*) rompe con los presupuestos de la ciencia ficción: no es un viaje al futuro, sino al pasado. La casa a la que se vuelve no protege de la lluvia, parece más intemperie que refugio. Habrá que decir con Deleuze: «¿qué zarza ardiente [tema perpetuo en Tarkovski, la zarza ardiente] qué fuego será capaz de enjugar esta tierra húmeda?».[24] Zambrano rechazaría, sin duda, una interpretación edípica (a la que no puede reducirse, desde luego, una obra tan compleja), pero tampoco podemos negar lo obvio: no es casual que la misma actriz interprete a la madre y a la esposa en *El espejo*, por más que el propio director nos indique que dicha idea no formaba parte del plan original. El agua parece convocar, por momentos, la huella de lo femenino, y aun de lo materno[25] (insisto: sin pretender agotar con ello las resonancias simbólicas del agua, ni su poderosa literalidad). Los (anti)héroes de Tarkovski tienen que cruzar a menudo las aguas (verdadera Estigia para el Gorchakov de *Nostalgia*, que atraviesa una piscina mientras porta un elemento, el fuego, en apariencia antitético). Aguas que evocan a un tiempo la vida y la muerte, lo permanente y el devenir, lo celestial y lo infernal: «Las aguas: cielo-infierno [...]. El agua cielo-infierno es la vida [...]. Pues todo está en un cielo. No hay infierno que no sea la entraña de algún cielo».[26]

Esas casas rebosantes de humedad son, a menudo, el escenario de un pasado que insiste. Asumir el pasado zambranianamente implica descender a lo oscuro para liberar posibilidades de ser. Quizá el gesto

21. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 77.

22. Zambrano, María, *Los sueños y el tiempo*, en *Obras completas III*, *op. cit.*, pág. 893.

23. Zambrano, María, *El hombre y lo divino*, en *Obras completas III*, *op. cit.*, pág. 258.

24. Deleuze, Gilles, *Cine III*, *op. cit.*, pág. 741.

25. Compartamos o no su interpretación lacaniana, es difícil no estar de acuerdo con Žižek en la sensación de que la mujer no acaba de encontrar su lugar en el universo tarkovskiano, más allá de su papel como madre (Žižek, Slavoj, *«Lacrimae rerum». Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006, págs. 113-142).

26. Zambrano, María, *Claros del bosque*, *op. cit.*, pág. 155.

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

AURORA | N.º 23 | 2022

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

ritual en *Sacrificio*, más allá del significado obvio, pueda leerse también en ese sentido: incendiar la casa, asociada a la niñez, tal vez le permita a Alexander (cuya personalidad tiene ciertos rasgos infantiles) dejar por fin paso a quien debe ocupar su lugar según el curso natural de la existencia. Puede asumir así su papel como padre y aceptar que el futuro pertenece al hijo, que recupera al fin la palabra (significativamente, la película se cierra con la dedicatoria del director a su propio hijo).

Con todo, resulta innegable que Tarkovski echa mano del cine para dar cuerpo a sus obsesiones, y no lo es menos que plantea preguntas que van mucho más allá de sus vivencias personales, pues ya desde *La infancia de Iván*, la cámara retrata un mundo dañado, lleno de dolor y de violencia. Del mismo modo, sería erróneo hacer una lectura exclusivamente rusa de sus películas, por más que la pregunta por la identidad nacional esté siempre ahí. *Sacrificio* —con la que un Tarkovski ya amenazado por el cáncer cierra su obra— refleja el miedo colectivo a una guerra tan destructiva que puede ser la última: probablemente no sea casual que Otto regale a Alexander por su cumpleaños un viejo mapa de Europa, esa misma Europa cuya agonía dio título a uno de los trabajos de Zambrano. El cineasta comparte también con esta la preocupación, cuando no la angustia, ante un mundo escindido, cuyas grietas se dejan entrever en el propio sujeto. La extraña suma «1 + 1 = 1» que aparece escrita en los muros de la casa de Domenico en *Nostalgia* expresa esa añoranza de una unidad perdida. A poco que reflexionemos, vemos cómo la obra de Tarkovski está atravesada por una serie de dualidades, que parecen responder a un antagonismo y que, sin embargo, apuntan a una copertenencia misteriosa, que anticipa una posible reconciliación: la naturaleza y lo humano, la razón y la fe, la palabra y el silencio, lo masculino y lo femenino, el agua y el fuego, la casa y la intemperie, el presente y el pasado, lo sólido y lo líquido, el plano individual y el plano histórico-colectivo, lo horizontal y lo vertical...

Me interesan ahora especialmente los dos últimos pares, con relación también a algunos motivos zambranianos. Como ha señalado Michel Chion, el «*travelling* lateral», junto con un «cuestionamiento de la jerarquía figura-fondo»,[27] son elementos básicos del estilo tarkovskiano: hay así, pese al espiritualismo evidente del creador, una suerte de materialismo que actúa como contrapeso, un realismo en el sentido que Zambrano da a estos términos en su acercamiento a la tradición literaria y pictórica española. El juego con la profundidad de campo y la duración de los planos nos sitúa ante una visión espacio-temporal para la que no hay nada insignificante. Se invita al espectador a mirar, a demorarse en los más mínimos detalles, a dilatar su propia experiencia de lo real. Y, sin embargo, junto con esa horizontalidad que acentúa la cámara («perpendicular a la profundidad de la pantalla»[28]) hay una tensión evidente con un eje vertical, de tal manera que se podría decir que el arquetipo subyacente dibuja una cruz, en el que la verticalidad aparece casi borrada. El caso más

27. Chion, Michel, *Andréi Tarkovski*. Madrid: Cahiers du Cinéma / El País, 2008, págs. 57-58.

28. *Ibidem*, pág. 57.

AURORA | N.º 23 | 2022

evidente lo encontramos en *Sacrificio*, donde esa tendencia hacia la horizontalidad encuentra en la última secuencia (con el niño mirando hacia arriba y la cámara que va subiendo por el árbol seco) un sugestivo contraste. Pienso también en los muros del templo en *Andréi Rublev*, que parecen crecer hacia arriba, en esos bosques rusos donde los troncos apuntan hacia la luz, pero sobre todo en algunas secuencias en las que resulta especialmente llamativo el deseo de escapar de la horizontal terrestre: en el sueño de vuelo con que se abre *La infancia de Iván* (y como contrapartida, el sueño del pozo), el vuelo y la caída con que también se inicia *Andréi Rublev*, la imagen onírica de un cuerpo levitando en *El espejo*, la pareja que también se eleva sobre la cama en el encuentro sexual de *Sacrificio*... El lector de Zambrano probablemente evoque la imagen de la cruz como símbolo trágico de la historia sacrificial:

> La historia apócrifa asfixia constantemente a la verdadera, esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en rescatar. Entre las dos, como entre dos maderos, sufren un suplicio las víctimas propiciatorias de la humana historia. Y que en el símbolo de la cruz podemos encontrar el eje vertical que señala la tensión de lo terrestre hacia el cielo, como la línea más directa de influjo del cielo sobre la tierra [...]. Mientras que en el eje horizontal paralelo al suelo terrestre, en el que el mismo suelo se alza y aprisiona los brazos abiertos, encontramos el signo de la total entrega del mediador: de esa entrega completa de su ser y de su presencia [...].
>
> Mas la historia apócrifa se encarga de que tal figura, sin dejar de ser una cruz, se desfigure y sea un aspa [...]. A la víctima fijada en ella se la hace girar, ir recorriendo todas las posibles posiciones según el viento que corre [...]. Y si se queda quieta el aspa, tiene la figura de una equis, es decir, de una incógnita.[29]

Por más que lo histórico aparezca en un segundo plano, el laberinto en el que se encuentran los personajes de *El espejo* no es ajeno ni a la guerra ni a la realidad política del régimen soviético.[30] Tampoco es ajeno a su tiempo Andréi Rublev, quien acaba llevando a cabo su obra maestra, a pesar de la historia (o tal vez, a causa de esta), como si en ese elevarse a lo divino existiera la respuesta al sufrimiento de tantas víctimas.

Ahí, en ese conflicto entre la dinámica histórica y el individuo, cobra todo su sentido el motivo del sacrificio con todas sus ambigüedades (heredadas, tanto en el caso de Zambrano como en el de Tarkovski, del cristianismo, para el que la muerte en la cruz, acto sacrificial por excelencia, se presenta al mismo tiempo como ofrenda que pone fin a todos los sacrificios). Filósofa y cineasta desconfían de toda razón histórica que necesita manchar de sangre su propio altar, pero al mismo tiempo parecen asumir la paradoja de que solo la disposición al sacrificio individual —como acto ético no exigido a los otros, sino a uno mismo— puede restaurar la piedad y romper con una dinámica civilizatoria que parece llevarnos al desastre:

29. Zambrano, María, *La tumba de Antígona*, en *Obras completas III*, *op. cit.*, pág. 1119.

30. En este sentido, no es tan episódica, como podría parecer, la presencia ocasional en la película de exiliados españoles y su recuerdo de la Guerra Civil (véase, al respecto, Mouriño, José Manuel, *op. cit.*, págs. 73-82.

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

AURORA | N.º 23 | 2022

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

> Porque uno de los aspectos del retorno de la persona a una vida normal, llena de espiritualidad, es su actitud frente a sí mismo: o se vive la vida de un consumidor dependiente de los desarrollos tecnológicos o materiales en general, entregado ciegamente al supuesto progreso, o se reencuentra la propia responsabilidad interior, que se dirige no solo hacia uno mismo, sino también hacia los demás. Es aquí, en ese paso consciente a la responsabilidad y a lo que sucede en ella y con ella, donde se hace posible lo que solemos llamar «sacrificio», la realización de la idea cristiana del entregarse a sí mismo. Si lo tomamos en sus últimas consecuencias, deberíamos decir que una persona que no sienta (aunque sea en términos muy modestos) la capacidad de entregarse por una persona o una cosa, ha dejado de ser persona.[31]

Aunque las implicaciones éticas están claras, lo cierto es que el acto sacrificial (en *Nostalgia* y, desde luego, en *Sacrificio*) acentúa una dimensión ritual, religiosa, pero también mágica, que revela una desconfianza en las propias fuerzas del ser humano. Hay una apelación, casi desesperada, hacia una presencia divina que, por otro lado, no acaba de manifestarse. Tanto Tarkovski como Zambrano sugieren la necesidad de trascender ese plano puramente horizontal, en el que se desarrolla lo terrestre. ¿No hay ahí un riesgo evidente de un espiritualismo que da la espalda, demasiado pronto, a la complejidad de lo real? ¿O incluso de cierto voluntarismo, especialmente evidente en los personajes de Tarkovski (el Stalker, Domenico en *Nostalgia*, Alexander en *Sacrificio*...) que, tal vez, más que creer, *quieren creer*?

Lo convincente del arte de Tarkovski está, sin embargo, en que nunca se nos presenta la salida mística como algo fácil o al alcance de la mano. En este sentido, hay también una cercanía con otra imagen de Zambrano, la de la aurora, que cada día intenta, con el amanecer, abrazar luz y sombra, sin acabar de conseguirlo. Así, la luz una y otra vez debe caer en la errancia, en sus propios infiernos, sostenida solo por una esperanza trágica, una esperanza paradójicamente desesperada. Como ha recalcado Žižek:

> Lo que eleva a Tarkovski por encima del oscurantismo religioso barato es el hecho de que priva a este acto sacrificial de cualquier «grandeza» práctica y solemne, y lo presenta como un acto torpe, ridículo (en *Nostalgia*, *Domenico* tiene dificultades para encender el fuego que va a matarle, y la gente que pasa no hace caso de su cuerpo en llamas; *Sacrificio* termina con un ballet cómico de enfermeros corriendo tras el héroe para llevarle al asilo, en una escena filmada como si fuera el juego infantil del escondite).[32]

En efecto, el gran acto ritual de *Sacrificio* culmina con una escena casi chaplinesca, como de cine mudo, mientras que, en la autoinmolación de Domenico, el aparato de música se atasca y no podemos escuchar la *Novena sinfonía* de Beethoven, la cual daría una apariencia de sublimidad al acto. En la primera de las películas mencionadas, queda en el aire la duda planteada por el propio Alexander: ¿si todos los días arrojara un vaso de agua a un inodoro a la misma

31. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 238.

32. Žižek, Slavoj, *«Lacrimae rerum»*, *op. cit.*, pág. 139.

AURORA | N.º 23 | 2022

hora, se convertiría en un rito? ¿Basta la repetición para convertir algo en un ritual? ¿Y qué lo diferencia entonces de una expresión neurótica? Hay en el cine de Tarkovski una añoranza por espacios sagrados y tiempos sagrados, pero ¿el rito no implica una comunidad? ¿No hay una impotencia repetida en el sacrificio probablemente inútil de Alexander, en el empeño de Gorchakov por cruzar con una llama encendida una piscina (para más inri, vaciada)? ¿El cuidado del Stalker por no pisar fuera de la ruta es algo más que un juego pueril, o peor, no revela el enfermizo temor de un obsesivo-compulsivo? La Zona vuelve a expresar la ambigua realidad de lo sagrado, ya palpable en el ritual de *Sacrificio*: ¿el espacio es sagrado por lo que contiene o, por el contrario, es el hecho de trazar un perímetro lo que convierte en sagrado lo que ocurre dentro de él? Por todo ello, *Stalker* es una película tan perturbadora, porque arroja una duda sobre la propia naturaleza del cine: ¿lo que graba la cámara, por insignificante que sea, no se convierte por el mero hecho de ser grabado en algo memorable? ¿La cámara revela la grandeza de lo pequeño, de lo humilde, o sueña una impostura? *Stalker* constituye, en gran medida, una obra maestra porque en ella Tarkovski ha sido capaz de expresar al mismo tiempo la fuerza de la fe y la sospecha de que la fe funciona como una suerte de alucinación colectiva (si bien cabe también leerla como una suerte de apuesta a lo Pascal o a lo Kierkegaard o, incluso, en una línea más afín a Zambrano, como una noche oscura del alma, donde el silencio de Dios es una forma paradójica de manifestación de lo divino).

Sea como sea, resulta aquí fundamental la figura del Stalker, que cabe relacionar, como hace Žižek, con «una larga tradición rusa que encuentra su mejor ejemplo en el "idiota" de Dostoievski de la novela del mismo título».[33] Es sabido que Tarkovski pensó llevar al cine esta novela (cuyo final le había impresionado vivamente) y ello ha dejado huella en su filmografía (en *Sacrificio*, nos enteramos como de pasada de que Alexander, cuando todavía era actor, interpretó al príncipe Mishkin). El personaje del simple, del ingenuo, del loco, también del niño —todavía en camino hacia la racionalidad adulta—, se repite, como un arquetipo, con diversas variaciones, en no pocas películas de Tarkovski, incluida *Stalker*, en la que el «caballero de la fe», por citar la expresión de Kierkegaard, es un «simple» (nos lo dice su propia mujer) que, sin embargo, tiene suficiente fuerza de convicción para arrastrar a la Zona al Escritor y al Científico. En ello, hay, claro, una crítica del racionalismo (ya presente en *Solaris* y no muy alejado de la búsqueda zambraniana de una razón poética), pero también una constatación de la dificultad de que el misterio se abra paso en un mundo en el cual los *bienaventurados* (en el sentido que da Zambrano a este término) suelen pasar por dementes o malditos.

Resulta ineludible comparar esta presencia con la reflexión sobre el «idiota» tal y como aparece desarrollada en *España, sueño y verdad*.[34]

33. *Ibidem*, pág. 140.

34. Zambrano, María, *España, sueño y verdad*, en *Obras completas III*, *op. cit.*, págs. 777-787.

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

AURORA | N.º 23 | 2022

ISSN: 1575-5045 | ISSN-e: 2014-9107 | DOI: 10.1344/Aurora2022.23.3

35. Tarkovski, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, *op. cit.*, pág. 248.

36. Chion, Michel, *Andréi Tarkovski*, *op. cit.*, pág. 31.

37. Zambrano, María, *España, sueño y verdad*, *op. cit.*, pág. 785.

Es cierto que el idiota de Zambrano (que toma como modelo los bobos de Velázquez) nos presenta una situación más radical: aquel ser desprovisto casi por entero de racionalidad y de palabra, los dos elementos que el humanismo y la Ilustración consideran los rasgos más propios de lo humano, y a quien, sin embargo, no podemos excluir de la humanidad si no queremos a su vez autoexcluirnos. Ese desafío que constituye el idiota revela, paradójicamente, el estado naciente siempre de la persona y, con ello, del lenguaje. De ahí que, pese a las diferencias, tanto en Zambrano como en Tarkovski el tema del idiota esté asociado a la mudez. Son innumerables los ejemplos de mudez, temporal o constante, voluntaria o involuntaria, en las películas del ruso: en *Andréi Rublev* convive el voto de silencio de Andréi con el mutismo de la «idiota»; en *Sacrificio* es Alexander el que se impone callar, mientras que su hijo no puede hablar temporalmente debido a una operación...

Hay en Tarkovski una cierta autonomía entre la imagen y el sonido, tal vez aprendida de su admirado Bresson, pero que, en el caso del diálogo, adquiere caracteres especialmente llamativos: no solo porque evita el recurso mecánico al plano-contraplano, sino también porque, a menudo, la palabra aparece en apariencia desligada de toda acción, y, sin embargo, puede convertirse en el principal motor dramático, cuando no en el único. Pensemos en *Stalker*, donde la realidad de la Zona es creada, en buena medida, por las palabras del guía. El propio Tarkovski ha hablado del poder de las imágenes «en nuestro tiempo en el que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser sólo sonidos huecos, no significan ya —esta es la experiencia de Alexander—, nada más».[35] Como ha afirmado Chion, «el cine de Tarkovski, lejos de reducir la palabra a un vano sonido, pretende devolverle su fuerza y su sentido. El mutismo no es un escarnio al lenguaje, sino un medio de resucitarlo».[36] El silencio es el infierno de la palabra y también su cielo, su lugar de renovación, su aurora. Así, el silencio infernal-paradisíaco del idiota: «El silencio que priva y suspende y que es como un lazo que fija en la quietud al ánimo y al entendimiento; que llena el corazón como ninguna palabra o música».[37] Los silencios tarkovskianos tienen mucho de expectativa, de anhelo de un lenguaje que no sea ya instrumento de mentira o de violencia, sino lugar de revelación. Es preciso que un niño, como el hijo de Alexander, repita las viejas palabras que perdieron su sentido para darles nueva vida, para volver a ese lugar inicial, iniciático, de la Palabra, donde la pregunta es casi una respuesta: «En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?».

Marta Negre: *Módulo III,* 2021