

INTERVIEWS

ESENCIA, ESTÉTICA Y TÉCNICA EN EL CINE DE SOKÚROV

JOSEP TORELLÓ

Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

josep.torello@citm.upc.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5662-4806>

MARINA KÉTLEROVA

Universitat de Barcelona (UB)

ketlerovamar@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1757-9675>

Recibido: 25 de julio de 2022

Aprobado: 30 de septiembre de 2022

Resumen

El presente artículo trata la figura del director ruso Aleksandr N. Sokúrov, uno de los directores contemporáneos más importantes e influyentes a nivel internacional. A partir de una conversación que mantuvimos con el cineasta en Lenfilm, en San Petersburgo (Federación Rusa), se relacionan los conceptos filosóficos y estéticos de su propuesta artística con ejemplos concretos de su obra. Se tratan diferentes elementos conceptuales, formales y técnicos del universo artístico de Aleksandr Sokúrov: la idea metafísica de la existencia humana que expresa en sus filmes; sus innovaciones formales, tanto en el aplanamiento de la imagen como en el formato del encuadre; su concepción del lenguaje cinematográfico como, principalmente, un lenguaje plástico; su búsqueda del lenguaje propio del arte cinematográfico; su idea de la imposibilidad de separar lo documental de la ficción; su concepción del papel del arte en la sociedad, etcétera. El artículo está organizado en forma de un diálogo y alrededor de las siguientes grandes temáticas: la imagen y la tradición, la idea de la ficción y la literatura, y el papel del hombre ante la Historia.

Palabras clave: Sokúrov, cine, estética cinematográfica, imagen, cine ruso.

ESSÈNCIA, ESTÈTICA I TÈCNICA AL CINEMA DE SOKÚROV

Resum

Aquest article tracta la figura del director rus Aleksandr N. Sokúrov, un dels directors contemporanis més importants i influents a nivell internacional. A partir d'una conversa que vam mantenir amb el cineasta a Lenfilm, a Sant Petersburg (Federació Russa), es relacionen els conceptes filosòfics i estètics de la proposta artística amb exemples concrets de la seva obra. Es tracten diferents elements conceptuals, formals i tècnics de l'univers artístic d'Aleksandr Sokúrov: la idea metafísica de l'existència

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.426-446>

humana que expressa als seus films; les seves innovacions formals, tant en l'aplanament de la imatge com en el format de l'enquadrament; la seva concepció del llenguatge cinematogràfic com a, principalment, un llenguatge plàstic; la cerca del llenguatge propi de l'art cinematogràfic; la seva idea de la impossibilitat de separar el documental de la ficció; la seva concepció del paper de l'art a la societat, etcètera. L'article està organitzat en forma d'un diàleg i al voltant de les grans temàtiques següents: la imatge i la tradició, la idea de la ficció i la literatura, i el paper de l'home vers la Història.

Paraules clau: Sokúrov, cinema, estètica cinematogràfica, imatge, cinema rus.

ESSENCE, AESTHETIC AND TECHNIQUE IN SOKUROV'S CINEMA

Abstract

In this article we refer to the figure of the Russian filmmaker Aleksandr N. Sokurov, one of the most important and influential directors of our time at the international level. Based on a conversation we had with Sokurov at Lenfilm in St. Petersburg (Russian Federation), the article considers philosophical and aesthetic concepts of his artistic proposal in relation to some specific and precise examples of his work. Different conceptual, formal and technical elements of Aleksandr Sokúrov's artistic universe are treated: the metaphysical idea of human existence that he expresses in his films; his formal innovations, both in the flattening of the image and in the format of the frame; his conception of cinematographic language as, mainly, a plastic language; his search for the pure language of cinematographic art; his idea of the impossibility of separating documentary from fiction; his conception of the role of art in society, etc. The text is organized in the form of dialogue through the following main themes: image and tradition, the idea of fiction and literature, and the role of man in History.

Keywords: Sokurov, cinema, film aesthetics, image, Russian cinema.

1. INTRODUCCIÓN

En julio de 2016, en la ciudad rusa de San Petersburgo tuvimos la oportunidad de entrevistar a Aleksandr Nikoláyevich Sokúrov [Александр Николаевич Сокуров] (1951, Podorvicha, Oblast Irkutsk), quien «es uno de los autores rusos más conocidos de la era postsoviética» (Beumers y Condee, 2011: 1)¹. La entrevista tuvo lugar en Lenfilm, la mítica productora soviética de cine, hoy convertida en una ciudad del cine y museo en San Petersburgo. Durante una hora y media, y en una sola sesión, en una de las salas de montaje de Lenfilm pudimos conversar con Sokúrov sobre cine, pintura, literatura e Historia. La entrevista se realizó, en un formato de entrevista semiestructurada o entrevista en profundidad (Ruiz Olabuénaga, 2007), con la ayuda de una intérprete, se registró el audio de la misma y, posteriormente, transcribimos y adaptamos su contenido para realizar el presente artículo.

Nacido en Siberia el 14 de junio de 1951, hijo de militar, con la familia cambió repetidamente de casa según el destino laboral del padre. Su infancia transcurrió en varios pequeños pueblos, desde Polonia hasta Turkmenistán. En 1968, empezó la carrera en la Facultad de Historia de la Universidad de Nizhny Nóvgorod —la ciudad se llamaba Gorky en aquel entonces—, trabajando al mismo tiempo para la televisión local, hasta que en 1975 se trasladó a Moscú para estudiar en el Instituto de Cinematografía VGIK. Fue allí donde conoció a Andrei Tarkovsky, que valoró positivamente la primera película del joven director, *La voz solitaria del hombre* (Одинокий голос человека, 1978), ferozmente criticada por la administración del Instituto y por el Comité Estatal de Cinematografía. Con el apoyo del mismo Tarkovsky, en 1979 se incorporó a los estudios de cine Lenfilm de San Petersburgo —en aquel entonces Leningrado—, donde sigue trabajando desde hace más de 40 años.

La bibliografía académica sobre este cineasta ruso es relativamente abundante, especialmente en el ámbito anglosajón. Destacamos los dos volúmenes que trabajan una perspectiva completa de su filmografía —hasta la fecha de su publicación—: *The Cinema of Alexander Sokurov, figures of paradox* (2014) de Jeremi Szaniawski y *The Cinema of Alexander Sokurov* (2011) editado por Birgit Beumers y Nancy Condee. Por otro lado, entre los numerosos artículos que reseñan parte de la obra del director destacamos «A Visit to the Museum: Aleksandr Sokurov's "Russian Ark" and the Framing of the Eternal» (2005) de Tim Harte y «Alexander Sokurov and the Russian soul» (2004) de David Gillespie y Elena Smirnova; ambos centrados en quizás su film de más éxito internacional *El arca rusa* (Русский ковчег, 2002).

¹ Todas las traducciones al castellano presentes en el artículo de fuentes originales en inglés, francés, italiano, catalán o ruso han sido realizadas por los autores.

Finalmente, y otra vez desde una visión de conjunto de su obra, destacamos el artículo «Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov» de Ivan Pintor Irazo. Estas y otras referencias sobre el autor se encuentran citadas en el presente artículo y recogidas en la bibliografía.

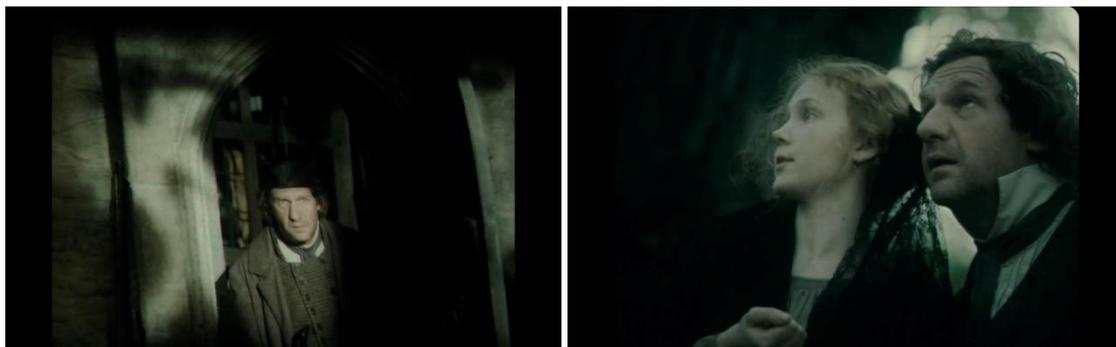
En lo referente a la filmografía, Sokúrov tiene una producción cuantitativamente notable que se inicia a principios de los años ochenta, produciendo desde entonces un conjunto de obra coherente y personalísima —adjuntamos al final del artículo una «Filmografía seleccionada»—. El director ha realizado más de cuarenta films entre largometrajes, cortometrajes y documentales. Es un director preocupado por la condición humana y por el papel de los individuos y el poder en la Historia en mayúsculas, la cual acaba —siempre— superándolos.

Definir lo intrínsecamente humano es otro aspecto del interés artístico del director; el crítico Jeremi Szaniawski ha definido su búsqueda cinematográfica de la siguiente forma: «difumina las líneas entre imagen y palabra, entre representación e insinuación, entre cuerpo y alma» o también como la búsqueda de «el vacío entre la carne y el alma»² (Szaniawski, 2014: 2 y 30). Consideramos que esta última es una manera acertada de definir su propuesta artística. Lo ilustra, por ejemplo, la escena inicial de su film *Fausto* (Фаяст, 2011) —León de Oro del Festival Internacional de Cine de Venecia en 2011—, en que el personaje de Dr. Fausto realiza una autopsia a un cuerpo descuartizado buscándole el alma, frustrado por no encontrarla. Y es que la búsqueda metafísica de Sokúrov es constante; otros ejemplos de muchos: la mirada a la naturaleza, la vida y la muerte en *Madre e Hijo* (Мать и сын, 1997), esas arboledas que soportan estoicamente un intenso viento y con las que se expresa, en forma de elipsis narrativa, la muerte de la madre, imágenes que, a la vez, son —paradójicamente— un canto a la vida; o la escena final de *El arca rusa* (2002) en la que escuchamos una voz *en off*, sobre un plano del río Nevá, el gran río de San Petersburgo, una voz que susurra: «Es una lástima que no esté aquí conmigo. Lo entendería todo. Mire: el mar está por todos lados. Estamos destinados a navegar para siempre..., y a vivir para siempre»³. Según Harte (2005: 44), «Sokúrov es capaz de acentuar la continua lucha humana contra la mortalidad»⁴.

² Texto original: «Sokurov blurs the lines between image and word, between representation and intimation, between body and soul» y «the gap between the flesh and the soul».

³ Texto original: «Как жалко, что Вас нет рядом! Вы бы всё поняли... Посмотрите: море вокруг... И плыть нам вечно, и жить нам вечно».

⁴ Texto original: «Sokurov is able to accentuate the ongoing human struggle against mortality».



Fotogramas: *Fausto* (2011)

Sokúrov ha entendido el cine —siguiendo la mejor tradición rusa— como un arte en mayúsculas con el que interrogar la condición humana. Quizás por eso otra de las características de su cinematografía es que manifiesta, en general, muy poco interés por las modas artísticas, políticas o sociales y una nostalgia permanente por un mundo ya desaparecido. Otra paradoja —el universo de Sokúrov está lleno de ellas—, es que, tal como veremos, esa mirada al pasado se deja de lado cuando hablamos de la tecnología que utiliza en sus films, ya que a nivel técnico-artístico el cineasta ha sido pionero en el uso de la tecnología digital y en imaginar *avant la lettre* su extraordinario potencial desde un punto de vista artístico. Por estas y otras razones, tal como trataremos de definir y justificar, el cine de Sokúrov resulta una bisagra entre la Modernidad cinematográfica y el cine posmoderno.

2. MELANCOLÍA Y MODERNIDAD FORMAL

En esta mirada retrospectiva al pasado, centrada especialmente en lo cultural, Sokúrov ha tratado desde figuras como Dmitri Shostakóvich en *Sonata para Viola. Dmitri Shostakovich* (Альтовая соната. Дмитрий Шостакович, 1981), una adaptación de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en *Salva y protege* (Спаси и сохрани, 1989), pasando por el mito de *Fausto* (2011) o la historia de Rusia en *El arca rusa* (2002). A lo largo de su trayectoria, ha trabajado una panorámica compleja de temas, muchos circunscritos a la idiosincrasia artístico-cultural rusa, pero siempre —o en todo caso, así es tal como lo entendemos—, en un permanente diálogo con la cultura y la historia de la vieja Europa.

Pero la filmografía de Sokúrov destaca en su conjunto, desde nuestro punto de vista, en el ejercicio formal de su praxis cinematográfica. Esta investigación formal hace fluctuar su producción entre la experimentación radical y las propuestas más convencionales —sin dejar nunca de tener su sello característico y único—. Quizás el zenit, desde esta perspectiva, lo encontramos en el film en que Sokúrov se aleja

radicalmente del cine convencional, *Voces espirituales* (Духовные голоса, 1995), dentro de *Series militares*, un conjunto de piezas audiovisuales del director ruso que se pudieron ver proyectadas en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2012.



Fotogramas: *Voces espirituales* (1995)

Desde nuestro punto de vista, esta investigación formal se puede identificar en diversos aspectos de su articulación cinematográfica:

1) A nivel dramático, Sokúrov aboga constantemente por la deconstrucción del relato aristotélico; o, en todo caso, como él mismo expresa, para distanciarse tanto como sea posible de la literatura, con el objetivo de encontrar lo genuino del relato cinematográfico a través de lo estrictamente visual.

2) A nivel visual, Sokúrov quiere acercar la construcción iconográfica fílmica a la pintura, recuperar la artificialidad de las dos dimensiones de la pintura prerrenacentista —volviendo, de alguna manera, a los iconos de Rublev—, «aplanar la imagen» (Rollet, 2009: 64) tal como la modernidad de la praxis pictórica de Manet hizo contra la pintura académica (Fried, 2014; Di Giacomo, 2016: 25-52) y acercar la imagen cinematográfica, desde un punto de vista conceptual, a la idea de artificio e ilusión, alejándose del naturalismo.

Esta sería una concepción no mimética del espacio cinematográfico que, de alguna manera, es afín a la idea del tiempo cinematográfico que articuló Andrei Tarkovsky, quién, según Losilla (2020: 173), «no trata solo de esculpir el tiempo real, sino de construir un tiempo específicamente cinematográfico, el lugar del cine a partir del imaginario humano». O en palabras de Sokúrov: «El cine, para convertirse en una cosa de arte y de espíritu, debe comenzar por repudiar el principio de realismo, la ilusión de la tercera dimensión» (2004: 57).

Con este objetivo, Sokúrov ha desarrollado procedimientos técnicos de captación de la imagen particulares, entre las que cabe destacar el uso de lentes

anamórficas acopladas al objetivo de la cámara con el fin de deformar y distorsionar la imagen y conseguir ese efecto de irrealidad y, según el tipo de lentes, de aplanamiento.

3) Finalmente, a nivel técnico, como hemos comentado, Sokúrov ha estado interesado en las evoluciones tecnológicas y filosóficas acaecidas con la digitalización, las cuales ha sabido conjugar en su búsqueda del lenguaje cinematográfico genuino. Sokúrov ha sido uno de los pioneros en utilizar el soporte digital en lugar de la película de 35 mm., ensanchando así el lenguaje audiovisual con una gran innovación técnica y conceptual (Gillespie y Smirnova, 2004: 58): rodó el ya mencionado film de *El arca rusa* (2002) en un solo plano secuencia —tal como había imaginado Hitchcock en *La soga* (Rope, 1948), pero que la tecnología analógica impedía llevar a cabo—, hecho que, no cabe duda, fue un hito tecnológico y artístico.



Fotogramas: *El arca rusa* (2002)

En definitiva, su concepción de la imagen cinematográfica es particular, así como su idea del guion, del montaje y de la dramaturgia. A partir de estas cuestiones formales y teóricas planteadas, desarrollamos un guion para llevar a cabo la entrevista semiestructurada que nos llevó a hablar con él de la imagen y la tradición, la idea de la ficción y la literatura, y el papel del hombre ante la Historia.

3. LA IMAGEN Y LA TRADICIÓN

Si pensamos en la tradición rusa y europea —literaria, musical, audiovisual—, Sokúrov ha dicho que, en el arte, no cree en las revoluciones, sí, en cambio, en las evoluciones (Kujundžić, 2015: 25). Esta perspectiva de la evolución de lo artístico invita a pensar el arte como un contínuum, como un fluir en el tiempo que es una reelaboración constante de fuentes. No hay creación desde la nada. En este sentido, la idea contemporánea y posmoderna de red o rizoma es oportuna.

Desde este punto de vista es interesante preguntarse de dónde procede el imaginario del autor, ya que Sokúrov es un caso atípico en el mundo cinematográfico; sus fuentes e influencias no están tanto en el cine, sino en la pintura, en la literatura, en la música sinfónica, o como él mismo dice «no he estado nunca muy interesado en el cine [...] para mí la más potente experiencia en las artes ha sido siempre producida por la pintura o por la música sinfónica»⁵ (Szaniawski, 2014: 289). Es interesante saber cómo estas referencias externas a lo cinematográfico consiguen filtrarse en su imaginario audiovisual y en su praxis cinematográfica.

En la formación, no puede haber ningún camino objetivo. Simplemente hay que entender cómo fue la vida de cada uno, cómo se formó su camino hacia la educación. Depende de si toma la educación por asalto o si logra el conocimiento paso a paso. En mi caso, tomé la educación por asalto. Yo soy de una familia muy humilde y de niño nunca viví en una ciudad hermosa y grande. Siempre en aldeas o en algunas ciudades pequeñas, y ahora pienso que es la ciudad que nos forma y nos educa. La ciudad tiene mucha importancia en la formación de la arquitectura interior de una persona. Las calles por las que caminas, el tipo de arquitectura y la planificación que hay allí, todo eso influye en ti estéticamente. Si hubiera crecido, por ejemplo, en Barcelona, sería una persona totalmente diferente, no sería lo que soy ahora. Por eso, en mi caso, llegó un momento cuando uno, por su cuenta, empieza a llenar este espacio interior de estética. De eso depende todo. Cuando estuve en el Vaticano y me otorgaron el premio Tertium Millennium Award (1997), después hubo una audiencia muy larga, estuvimos paseando por las salas del Vaticano con él [Papa Juan Pablo II], estuvimos en su despacho, y vi los originales de las esculturas, de las pinturas, que antes había visto solo en álbumes, y aquellos originales me impresionaron muchísimo. Precisamente

⁵ Texto original: «I never especially like cinema [...] for me, the strongest sensations in arts are always produced by painting and symphonic music».

los originales. Porque era Rafael, El Greco, Giotto... Las obras auténticas. Porque son las obras auténticas que nos impresionan más que nada. Entonces pensé que cada cosa debe llegar a su tiempo. Pensé que vi estos originales tan tarde, llegué a aquel lugar tan tarde.

Tal como expresa Sokúrov, la relación entre su concepción de la imagen cinematográfica con la pintura es constante, son inseparables.

No suelo empezar a trabajar en un film sin tener un análogo en la pintura. Hay films que por su atmósfera son tiernos, cautelosos, y requieren una actitud romántica, una actitud a la acuarela. Y hay ideas que requieren un óleo áspero, decisivo, pintura brusca. Por ejemplo, en el film *Madre e Hijo* (1997) como impulso artístico recurrí a Caspar David Friedrich, pintor del romanticismo alemán.

Madre e Hijo (1997) es el film que llevó a Sokúrov más allá de las fronteras rusas y con el que alcanzó fama internacional. Fue en este filme en que el director empezó a utilizar lentes anamórficas para manipular y distorsionar las imágenes. En relación con este film, Sokúrov es consciente que descubrió un nuevo camino expresivo por lo que se refiere a la imagen cinematográfica, una nueva senda que andar: la voluntad de crear una imagen irreal, de ensueño, con una «dimensión onírica»⁶ (Szaniawski, 2006: 14).



Fotogramas: *Madre e Hijo* (1997)

Sokúrov articuló una imagen que era más próxima a la tradición de la pintura —bidimensional— que a la tradición cinematográfica más estándar. Este tratamiento de la imagen, que se desmarca de la tradición, aleja a la imagen cinematográfica de

⁶ Texto original: «Oneiric dimension».

Sokúrov de aquella que se articula buscando la mimesis de la realidad, aquella que expresa la tridimensional.

Cuando nos referimos que Sokúrov se aleja de la tradición, nos referimos a la senda de la tradición de la imagen mimética, aquella que se desarrolla a través del uso de la perspectiva matemática en el Renacimiento, la cual quiere captar una realidad «científica»; primero a través de la pintura, pero posteriormente evoluciona con la fotografía y llega a su clímax técnico con la invención del cine (Català, 2013: 95-113). Así, la pulsión mimética, la idea de verosimilitud, en todo el proceso de articulación de la imagen moderna, ha sido absolutamente trascendente (Panofsky, 1987) —aunque con el proceso de digitalización, tal como indica Quintana (2011: 41), el concepto de *realismo* se reconfigura⁷—. Sin embargo, según Pezzella y Tricomo (2002: 2), en filmes como *Madre e Hijo* (1997) «la ilusión mimética, el efecto de realidad, que dan una falsa consistencia a las imágenes del cine espectacular, se encuentran casi siempre trastocados en sus películas, compuestas no de acciones, sino de alegorías y visiones»⁸.

En *Madre e Hijo* (1997) se juntan dos ideas. Por una parte, el hecho de tener como referencia y apoyo visual al romanticismo pictórico, y, por otra parte, el uso de una óptica particular. Especialmente para este film crearon unas lentes ópticas particulares para superar el efecto o la ilusión del volumen en la pantalla. Si la pintura es la fuente de inspiración de mis ideas artísticas, tengo que tener en cuenta que la pintura es plana. Todos los encantos de la pintura se deben a su carácter plano. Imaginémonos cuánto habría perdido El Greco si fuera un fenómeno profundo, con la profundidad de la realidad. Todos los valores estéticos, todos los descubrimientos estéticos de la pintura se dan por el hecho de ser un arte plano. Solo hay el lienzo y nada más, detrás del lienzo no hay nada.

Por otro lado, a partir de mediados de los años 90, vemos una construcción del encuadre cinematográfico que se articula en un formato casi cuadrado (1:1), alejándose del formato estándar panorámico (16:9). Esta novedad formal se puede apreciar en *Madre e hijo* (1996) o *Fausto* (2011) por ejemplo; un film, este último, en que el director, en ocasiones, vuelve a deformar el espacio —o quizás mejor decir

⁷ Texto original: «¿Acaso no estamos viviendo una nueva reconfiguración del termino *realismo* a partir de la hibridación que ha experimentado la imagen contemporánea?».

⁸ Texto original: «L'illusione mimetica, l'effetto di realtà, che donano una posticcia consistenza alle immagini del cinema spettacolare, sono quasi sempre disgregati nei suoi film, composti non da azioni, ma da allegorie e visioni».

reinterpretar artísticamente—, mediante las diversas lentes superpuestas al objetivo cinematográfico.

La práctica cinematográfica de Sokúrov parece que, de alguna forma, quiera destruir o subvertir la articulación del espacio tal como se ha entendido comúnmente en el cine institucional —por ejemplo, cuando Bordwell *et al.* definen la diégesis fílmica como «un conjunto de normas, recursos formales y sistemas (un sistema de lógica narrativa, uno de representación temporal y uno de representación espacial) que se relacionan entre ellos» (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 7).

De hecho, en la modernidad cinematográfica «el tiempo y el espacio se convierten en materiales dúctiles y transpirables» (Losilla, 2010: 69), y según Pezzella y Tricomo (2002: 3), el director ruso va más allá: «el cine de Sokúrov parece realizar el sueño de Pavel Florenskij, es decir tiene una percepción del espacio, en la que simultáneamente se haría visible la cuarta dimensión del tiempo, superando la oposición del sistema tradicional de las artes»⁹.

De manera consciente, existe poca profundidad de campo en el cine de Sokúrov. En este sentido Sokúrov es sabedor que trata el espacio cinematográfico de una forma que subvierte la tradición iconográfica de representación del espacio que se ha desarrollado desde el Renacimiento hasta el presente.

Es la dirección en la que, según mi opinión, el cine tiene futuro. En todo lo demás ya no lo hay, porque ya hay la gran dramaturgia, la gran pintura, la gran música, todo eso ya es realidad. El cine tiene una gran perspectiva si hay unas ideas grandiosas de crear un arte plástico nuevo o desarrollar la tradición plástica. Insisto en la idea del arte plástico; no la computación gráfica, no el dibujo animado, sino lo que lograban hacer el Greco o Dalí, por ejemplo, o Turner a su tiempo.

Con el advenimiento de la digitalización se plantea —y de alguna manera estamos en camino de dilucidarlo— la idea de *la muerte del cine*: «el objetivo último de la historia del cine es hacer la relación de su propia desaparición, o de su transformación en otra entidad» (Cherchi Usai, 2005: 89). Expresado de una forma menos dramática, es la idea de la marginalización del cine como arte en la contemporaneidad frente a la emergencia de nuevos medios digitales (Font, 2012: 14). Curiosamente, Sokúrov mantiene lo contrario: considera que el cine aún está por

⁹ Texto original: «Il cinema di Sokurov sembra realizzare il sogno di Pavel Florensky, vale a dire una percezione dello spazio, in cui diverrebbe simultaneamente visibile la quarta dimensione del tempo, superando l'opposizione del sistema tradizionale delle arti».

hacer, que aún debe construirse —coincidiendo, en este sentido, con el director británico Peter Greenaway cuando exponía que «el cine no ha existido como tal; solo tenemos 100 años de textos ilustrados» (Montón, 1997: 54)—. La digitalización, tal como la entiende el director siberiano, es una herramienta que puede ayudar a alcanzar el objetivo de plenitud y total desarrollo del lenguaje cinematográfico, no su verdugo. Aunque, por otro lado, una excesiva tecnificación puede resultar un peligro en el sentido que convierte lo cinematográfico más en un trabajo de ingenieros que de artistas.

El desarrollo del cine, en muchos aspectos, está determinado por los ingenieros y no por los artistas. Los ingenieros se han apoderado del desarrollo del cine muy rápido y lo han convertido en una característica técnica, o sea, solo lo entienden como el desarrollo de la parte técnica. La aparición del sonido, del color volumétrico, 3D, 4D, etc.

Su punto de vista de lo cinematográfico es, como hemos comentado, entender el cine como arte, como un lenguaje plástico y artístico que debe permitir la expresión del alma humana. Szaniawski propone que «parece que lo que más le importa a Sokurov es el misterio en el arte, a través del cual uno puede reconectarse con lo trascendente, y para el cual la plenitud del icono es aparentemente indispensable»¹⁰ (Szaniawski, 2014: 131). En este sentido, una de las paradojas de Sokúrov es la expresión de lo invisible en lo visible (Gracheva, 2006: 207). Sobre la idea de si es o no el objetivo del arte superar la dialéctica transcendencia-materia Sokúrov considera:

Desde mi punto de vista solo hay un arte que cumple esta tarea. Es la literatura, por supuesto. La literatura todavía es propietaria del 100 % de las acciones de esta empresa que llamamos «el arte». La literatura ha reunido en sí todas las partes, todas las cualidades del arte. Solo la literatura lo tiene todo. En primer lugar, la libertad, la independencia del autor del mundo material. El escritor depende solo de la muerte y de nadie más. En la literatura hay sinfonismo, drama, melodía, todos los géneros, la composición, la imagen. Hay de todo. Y en relación a todas las demás artes, cada una ha recogido algo, una parte.

¹⁰ Texto original: «What matters most to Sokurov, it seems, is the mystery in art, through which one can be reconnected with the transcendent, and to which the flatness of the icon is seemingly indispensable».

4. LA IDEA DE LA FICCIÓN Y LA LITERATURA

Según Sokúrov, el fotograma, el encuadre, debe ser también una pieza de arte. La perspectiva de entender el cine como un arte y no como un apéndice de otras artes, como la literatura, o la fotografía, es en cierta medida una concepción artística muy propia de la modernidad cinematográfica europea —que fue, en la posguerra europea, una revolución contra el clasicismo cinematográfico imperante y que «tomada en bloque fue un verdadero acontecimiento en la evolución de la cultura europea» (Font, 2002: 15)—. En el marco del cine de la modernidad, y tal como hemos apuntado anteriormente, el hecho de alejar la narración audiovisual de la narración literaria —reinventar la narración, o, en todo caso, difuminar el canon de narración aristotélica o de la *American dramaturgy*— es también una de sus características en su búsqueda del «cine puro».

Sokúrov expresa en su cine esta contradicción: por un lado, combina una influencia clara y profunda de la tradición literaria; pero, a la vez, en lo que hace referencia a la tradición dramática cinematográfica, busca una transgresión de los esquemas narrativos en su propuesta audiovisual. La influencia de la literatura en su cine es, en definitiva, muy importante desde un punto de vista conceptual, pero a la vez, en lo formal, el esquema de la narración literaria desaparece de sus propuestas cinematográficas ya que procura buscar otros caminos para explicar las historias.

Es imposible adaptar al cine aquello que nació en otra lengua. Lo que nace en un lenguaje es imposible de adaptar, de pasar a otro. Entre la lengua y la imagen hay un abismo. La imagen tiene muchas coordenadas, mientras que la literatura es un punto, pero es un punto en un espacio gigantesco.

En relación a la diferencia entre lenguajes, las diferentes características formales de la palabra y la imagen, se suele considerar que la imagen es misteriosa (Rollet, 2009: 64-72), que expresa con mayor facilidad el misterio, mientras que la palabra es más concreta. Sokúrov opina lo contrario.

La imagen es demasiado concreta. Si un escritor dice: «Rechinó la puerta, se abrió y entró una muchacha», para el escritor es suficiente. Pero un director del cine nos va a mostrar una puerta concreta, una muchacha concreta, un vestido concreto, a veces tenemos que saber qué ropa interior lleva, si la muchacha está de buen humor o no, si es bonita o no. Aquí se nos aparece una gigantesca cantidad de detalles. El arte se determina por la posibilidad del autor de no decirlo todo, de esconder algo hasta el fin. El arte siempre es

una ambigüedad. En la literatura un escritor controla esta ambigüedad al cien por cien. En el cine, no. El ochenta por cien de todos los directores del cine mundial mueren como directores cayendo en el abismo de estos pormenores porque los pormenores se hacen más importantes que lo general. Y en la literatura lo general es importante, los detalles tienen menos importancia. Recordemos, en *Guerra y paz* (Война и мир, 1867) de Tolstói, hay una escena que explica la muerte de Andrei Bolkonsky y para explicarlo Tolstói solo escribe sobre el follaje de un roble enorme y nada más. Los lectores ya nos imaginamos el roble. Eso es el arte, cuando somos libres y nos imaginamos cómo es el roble. Porque cada lector tiene su *roble*. De esta manera, nos hacemos coescritores de Tolstói, porque no describió con detalles el roble, si no que nos dio la posibilidad de crearlo.

En el cine de Sokúrov hay una búsqueda de una realidad metafísica, una búsqueda de comprensión de la existencia, y a la vez una interpretación constante de esa realidad. El director ha comentado que no da un tratamiento distinto entre ficción y documental (Sokúrov, 2014: 90). De algún modo —y nos encontramos frente a otra paradoja— todo acaba siendo ficción; por otro, toda ficción es también un postulado sobre lo real. Ambos resultan ser el mismo proceso artístico.

Tal como hemos dicho, Sokúrov es hijo artístico de la modernidad cinematográfica —Tarkovsky es un ejemplo paradigmático de ella— pero en su búsqueda artística —y marcado también por el proceso de digitalización de la imagen—, evoluciona, como cineasta, más allá de ella. Parafraseando a Noël Burch (Burch, 2008), Sokúrov transita desde el cine de la modernidad hacia una Manera Postmoderna de Representación cinematográfica (Duran, 2013: 59-72). El uso de la tecnología digital sería una de las características de la posmodernidad cinematográfica de Sókurov, aunque según Youngblood no la única¹¹. Desde nuestra perspectiva hay también otro rasgo posmoderno que en la reciente filmografía de Sokúrov se hace más evidente: la mezcla del género documental con la ficción. Esta práctica no deja de ser una característica de la posmodernidad —que va, pues, más allá de lo estrictamente cinematográfico—, de hibridación de géneros, de técnicas, de lenguajes (Font, 2012: 227). Pero la flexibilidad que tiene Sokúrov mezclando la categoría documental y la ficción, lo que es histórico, lo que es poético, pasando de una categoría a otra, es ciertamente novedosa.

¹¹ Texto original: «[...] *Moloch*, *Taurus* and *The Sun* as examples of the postmodern historical film, that is, postmodern history written with images rather than words» (YOUNGBLOOD, 2011: 124).

En su último filme no documental estrenado en el circuito internacional, *Francofonía* (Франкофония, 2015), Sokúrov tiene un papel como director, otro como personaje —que se funde con el de director—, es la presencia de un demiurgo en la pantalla, a un lado y a otro del espejo, dentro y fuera del film. Sokúrov se muestra en sus películas: varias veces su voz o su presencia participa como elemento narrativo en el filme. Desde luego, es un aspecto, desde nuestro punto de vista, muy original de su filmografía.

Esta es una característica que me cuesta juzgar, evaluar, hasta qué punto es algo positivo, ya que soy parte directa del proceso. Desde hace mucho tiempo he formado mi punto de vista sobre las relaciones entre lo ficcional y lo documental. Desde mi punto de vista, todo lo que capta el objetivo pierde su carácter documental. Por eso tanto el encuadre documental, como el de interpretación, lo percibo de la misma manera: como un objeto artístico. Mi experiencia de documentalista me dice que un director, al estar en el plató, no puede transmitir la objetividad, no lo puede hacer, porque lo más importante siempre se queda al margen, más allá de la toma. Recordándome en situaciones diferentes, rodando la vida civil o los acontecimientos de alguna guerra, ahora, al cabo de algún tiempo, entiendo que muchas cosas importantes se quedaron al margen de mi composición. Mejor dicho, no rodaba lo que debía rodar. Solo pude rodar una parte, un segmento de los acontecimientos. Por eso hay que evaluar críticamente la imagen en el cine, no confiar en ningún caso, en el criterio de la realidad, no tenerle confianza. Todo es subjetivo, muy subjetivo y lo más importante es que uno lo entienda sinceramente, que no tenga ambiciones de buscar la verdad, de ser descubridor de la verdad. Y es muy importante en todo lo que pasa en la pantalla confesar al espectador que a pesar de todo es ficción. Y si es ficción, entonces es simplemente un proceso artístico. ¡Qué bien que lo tiene el pintor! El pintor, asentado ante un lienzo, paso a paso pinta lo más importante. Mi pintor favorito es El Greco. Siempre pintó lo que consideró más importante y lo hizo de una manera muy personal, no se lo puede confundir con nadie. En cuanto a eso, le tengo envidia.



Fotogramas: *Francofonía* (2015)

En este sentido, y tal como expresa el director, la discusión entre lo real y la ficción es otra dicotomía que se hace presente en su filmografía. La «verdad» o la «realidad» no se puede captar de forma absoluta a través del cine, o del arte en general, lo que obtenemos siempre es, aunque no queramos, una ficción. Y a la vez, es obvio que se llega a *verdades* a través del arte o, dicho de otro modo, a través de estas ficciones —de estas ilusiones— también llegamos a interpelar la realidad. La honestidad y sencillez de Sokúrov en este aspecto es notable.

Yo nunca he aspirado a la verdad porque le tengo mucho miedo. Tengo miedo a las ilusiones profundas, a los desvaríos, porque cuanto más profunda es tu ilusión tanto más tarde comprenderás que estabas equivocado. Resulta muy confortable y atractivo creer que el criterio del valor artístico es la verosimilitud. Y decir que es así porque así es en la vida, que en la pantalla es así porque la vida es así. Pero en la vida, de todos modos, nunca es así.

Para Sokúrov la verdad del alma es mucho más compleja. «El arte es un duro trabajo de nuestra alma» (Sokúrov, 2014: 90).

5. EL PAPEL DEL HOMBRE ANTE LA HISTORIA

El destino del siglo XX y el papel del arte en la sociedad son otras de las cuestiones que preocupan al director ruso. La visión de la naturaleza humana que Sokúrov expresa en sus films es, en general, melancólica. Su tetralogía sobre el poder —*Moloch* (Молох, 1999), sobre Adolf Hitler; *Taurus* (Телец, 2000), sobre Lenin; *El Sol* (Солнце, 2004), sobre el emperador Hirohito; y *Fausto* (2011) (Szaniawski, 2014: 6; Hutchings, 2011: 138-152)— retrata crudamente el devenir y el destino del siglo XX. «El origen del mal está dentro de las personas» (Sokúrov, 2014: 27) ha dicho el cineasta. En la relación entre el presente y la Historia, o en la relación persona-colectivo, da la sensación, viendo sus films, que uno toma «conciencia de la soledad como trazo distintivo del carácter humano y su destino irremediable» (Sokúrov, 2014: 12).

Sin embargo, parece que Sokúrov cree fervientemente en el papel positivo del Arte y la práctica artística. Ha dicho que «crear obras de arte es una forma seria de desarrollar la Humanidad. Lo que un artista hace es desarrollar al Hombre» (Sokúrov, 2014: 24). Sobre el papel del arte en la sociedad actual, y cuál debería ser su espacio desde los principios del humanismo en el siglo XXI, Sokúrov opina que:

El arte no puede nada más que, año tras año, década tras década, repetir lo mismo. El objetivo del arte es que cada generación cultive ciertas cualidades humanas que permitan desarrollarlo. Eso es lo principal y lo más importante, y lo único que puede hacer.



Fotogramas: *Taurus* (2000) y *El Sol* (2004)

De hecho, en *Francofonía* (2015) postula esta idea humanista del papel del arte: en medio de la hecatombe de la inteligencia y la sensibilidad que supuso la barbarie de la Segunda Guerra Mundial, dos personajes que situamos en bandos políticamente opuestos, se ponen de acuerdo para salvar el Arte —la preservación de todo el catálogo artístico del Louvre— en nombre de la Humanidad. Parece que

Sokúrov propone que el arte tiene la capacidad de, en un momento terrible, encontrar una luz, un camino.

El director ruso es, a todas luces, un artista excepcional e inspirador para varias generaciones de cineastas, un creador que transita del siglo XX al siglo XXI, del analógico al formato digital, explorando nuevas posibilidades artísticas para el cine. El cine ha sido el lenguaje genuino del siglo XX, pero está por ver cuál será el arte que mostrará el latir del siglo XXI y cuál será el rol que juegue el lenguaje cinematográfico en él. Se atribuye al pintor Egon Schiele la frase «No hay arte nuevo, hay artistas nuevos», Sokúrov bien podría ser uno de ellos.

El futuro del cine dependerá de si el destino nos regala personas especialmente dotadas, todo dependerá de la aparición de personas con un don extraordinario para el cine. Porque el arte ya existe, no hay necesidad de crearlo. No puede haber un arte nuevo, solo personas nuevas que de alguna manera lo reinterpreten. Y estoy seguro que volverán a hablar de lo mismo, de lo que ya se ha hablado. El objeto de sus reflexiones será el mismo que el de Tolstói, de El Greco, etc. El lenguaje, quizás, será diferente.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

En el presente artículo, hemos tratado diferentes elementos del universo artístico de Aleksandr Sokúrov: su idea metafísica de la existencia humana que expresa en sus filmes; sus innovaciones formales, tanto en el aplanamiento de la imagen —recuperar la artificialidad de las dos dimensiones de la pintura— como en el formato del encuadre; su concepción del lenguaje cinematográfico como, principalmente, un lenguaje plástico más que narrativo —de ahí la deconstrucción del relato aristotélico—; su búsqueda del lenguaje propio del arte cinematográfico a través de lo estrictamente visual; su idea de la imposibilidad de separar lo documental de la ficción; su concepción del papel del arte en la sociedad, del cine que aún está por hacer, por construirse, etcétera.

Desde nuestro punto de vista, las cuestiones planteadas validan nuestra hipótesis inicial: Sokúrov es un cineasta que transita —que es bisagra— entre la modernidad cinematográfica —el gesto de ruptura con el clasicismo— y el sobrevenir de la posmodernidad cinematográfica. Sokúrov es un cineasta que destaca en el ejercicio formal de su praxis cinematográfica. Un autor ajeno a las modas artísticas, políticas o sociales, que ha evolucionado a través de las décadas y que ha hecho suyos —explorándolas e interpretándolas— las evoluciones filosóficas, técnicas y artísticas

acaecidas con la digitalización de la imagen, siendo un autor pionero en su uso. Poder conversar con él fue un verdadero lujo.

7. FILMOGRAFÍA SELECCIONADA

La voz solitaria del hombre (Одинокий голос человека, 1978)

Sonata para Viola. Dmitri Shostakovich (Альтовая соната. Дмитрий Шостакович, 1981)

Salva y protege (Спаси и сохрани, 1989)

Voces espirituales (Духовные голоса, 1995)

Madre e Hijo (Мать и сын, 1996)

Moloch (Молох, 1999)

Taurus (Телец, 2000)

El arca rusa (Русский ковчег, 2002)

El Sol (Солнце, 2004)

Fausto (Фауст, 2011)

Francofonía (Франкофония, 2015)

8. BIBLIOGRAFÍA

BEUMERS, Birgit y CONDEE, Nancy (2011). *The Cinema of Alexander Sokurov*, London & New York, I. B. Tauris.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.

BURCH, Noël (2008). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Madrid: Cátedra.

CATALÀ, Josep Maria (2013). «A grandes rasgos...», en MERCADER, Antoni y SUÁREZ, Rafael (ed.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 95-113.

DI GIACOMO, Giuseppe (2016). *Arte e modernità. Una guida filosofica*. Roma, Carocci editore.

DURAN, Jaume (2013). «El tragaluz de lo finito», en MERCADER, Antoni y SUÁREZ, Rafael (ed.). *Puntos de encuentro en la iconosfera: interacciones en el audiovisual*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 59-72.

FONT, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad (Cine europeo, 1960 - 1980)*, Barcelona, Paidós.

FONT, Domènec (2012). *Cuerpo a cuerpo (Radiografías del cine contemporáneo)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- FRIED, Michael (2014). *La modernidad de Manet o la superficie de la pintura en la década de 1860*. Madrid, Machado Libros, 2014.
- GILLESPIE, David y SMIRNOVA, Elena (2004). «Alexander Sokurov and the Russian soul», *Studies in European Cinema*, 1, 1,, pp. 57-65.
- GRACHEVA, Elena (2006). «Kolybelnaya», en Arkus Lyubov (ed.), *Sokurov – Chasti Rechi*, St. Petersburg, SEANS, pp. 207-211.
- HARTE, Tim (2005). «A Visit to the Museum: Aleksandr Sokurov's "Russian Ark" and the Framing of the Eternal», *Slavic Review*, 64, 1, pp. 43-58.
- HUTCHINGS, Stephen (2011). «History, alienation and the (failed) cinema of embodiment: Sokurov's tetralogy» en BEUMERS, Birgit y CONDEE, Nancy, *The Cinema of Alexander Sokurov*, London & New York, I. B. Tauris, pp. 138-152.
- KUJUNDŽIĆ, Dragan (2015). «The Museum Fever of the Old World: A Conversation with Alexander Sokurov», *Diacritics*, 43, 3, pp. 24-38.
- LOSILLA, Carlos (2010). *La invención de la modernidad (Historia y melancolía en el relato del cine)*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- LOSILLA, Carlos (2020) «Del tiempo y la muerte», en DJERMANOVIC, Tamara y VELYKODNA, Olena (coords.). *Andréi Tarkovski y la cultura universal*, Shangrila, pp. 166-175.
- MONTÓN, Carmen (1997). «Greenaway: "El cine no ha existido como tal; solo tenemos 100 años de textos ilustrados"», *La Vanguardia*, 16 de febrero.
- PANOFSKY, Erwin (1987). *La perspectiva com a «forma simbòlica»*, Barcelona, Edicions 62.
- PEZZELLA, Mario y TRICOMI, Antonio (2002). *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*. Milano, Jaca Book.
- PINTOR IRANZO, Ivan (2017). «Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov», *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, 5, 21.
- QUINTANA, Àngel (2011). *Después del cine (Imagen y realidad en la era digital)*, Barcelona, Acantilado.
- ROLLET, Sylvie (2009). «Le spectre des images», en ALBERA, François y ESTÈVE, Michel (coords.). *Alexandre Sokourov*, Condé-sur-Noireau, Editions Charles Corlet, pp. 64-72.
- RUIZ OLABUÉNAGA, Jose Ignacio (2007). *Metodología de la investigación cualitativa*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- SOKÚROV, Aleksandr (2007) *El arca rusa (Russkiy kovcheg)*, Barcelona, Intermedio.
- SOKÚROV, Aleksandr (2004). *Elegías visuales*, Barcelona, Maldoror.
- SZANIAWSKI, Jeremi (2006). «Interview with Aleksandr Sokurov. Conducted and Translated by Jeremi Szaniawski», *Critical Inquiry* Vol. 33(1).

- SZANIAWSKI, Jeremi (2014). *The cinema of Alexander Sokurov: figures of paradox*. London & New York, Wallflower Press.
- YOUNGBLOOD, Denise J. (2011). «A day in the life: historical representation in Sokurov's "power" tetralogy» en BEUMERS, Birgit y CONDEE, Nancy, *The Cinema of Alexander Sokurov*, London & New York, I. B. Tauris, pp. 123-137