

TARKOVSKI

Alberto Ciria

En este artículo se plantea la cuestión de si es posible, y en caso afirmativo, en qué medida, abordar la filmografía completa de Tarkovski desde una consideración sistemática, es decir, si la totalidad de sus obras representa un conjunto tal que sus partes se mantienen en una relación de conexión recíproca. Consta el texto de dos partes: la primera expone unos planteamientos generales, y la segunda extrae como resultados unas consecuencias a partir de aquellos. Ya se puede anticipar que desde esta misma diferencia entre planteamiento y resultado se esbozará una respuesta a la cuestión formulada.

I

Tarkovski rodó siete películas: *La infancia de Iván* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *El espejo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) y *Sacrificio* (1986). Las dos primeras, *La infancia de Iván* y *Andrei Rublev*, inauguran sendos campos temáticos que habrán de ser desarrollados, el abierto por la primera, por *Solaris*, *El espejo*, *Stalker* y *Nostalgia*, y el abierto por la segunda, por *Sacrificio*.

El primer tema es la pertenencia a un elemento que, según la misma idea de pertenencia, ha de ser originario. En la filmografía de Tarkovski, lo originario se modaliza doblemente: según el espacio y según el tiempo –esto tiene un motivo muy preciso que se comentará al final de este apartado–. La pertenencia a lo originario según el tiempo es la dependencia respecto del pasado, que si es el propio, vuelve presente la infancia –*El espejo*–, y que si es el ajeno, emplaza en una ascendencia –en primera instancia familiar: *La infancia de Iván*–. La pertenencia a lo originario según el espacio es la llamada de una zona geográfica –*Stalker*–. Ambas modalizaciones del arraigo a lo originario pueden conjuntarse: *Nostalgia* expone la ubicación de la infancia en un paisaje, y *Solaris*, la venida a presencia –la "visita"– del pasado familiar por medio de un océano.

El segundo tema es la creación artística pensada como sacrificio, y por consiguiente como ofrenda, que implica desposesión y extrañamiento (1).

Estos dos temas fundamentales hay en Tarkovski.

Casi parece que el primero permite ser designado con el nombre de pertenencia, y el segundo, con el de extrañeza. Ahora bien. Mi pertenencia a lo originario, en tanto que yo no soy lo originario y éste es previo a mí, es simultánea de una cierta extrañeza. Y el extrañamiento que

resulta de la desposesión sólo es posible sobre la base de una pertenencia antecedente: puedo renunciar meramente a lo que me pertenece –el primer grupo es entonces un precedente necesario para el segundo–. Por consiguiente, no se trata de que el primer tema sea la pertenencia y el segundo la extrañeza, sino de que el primero es la simultaneidad de ambas, siendo el segundo el punto de inflexión en el cual la una se convierte en la otra, punto que Tarkovski llama sacrificio (2).

En el primer caso, tan importante como que pertenencia y extrañeza sean simultáneas, es que lo sigan siendo. No una simultaneidad puntual o una superposición instantánea, sino persistente. Incluso es hasta cierto punto irrelevante el momento en el que esta confluencia se ha fundado. Lo decisivo es que, una vez fundada, permanece, perdura, y que esto posibilita un tiempo de estancia o permanencia dentro de ella, lo cual constituye el contenido argumental de este grupo de películas. Ciertamente que el ingreso y el regreso pueden ser señalados, pues el ámbito espacial o temporal de la simultaneidad es acotado, pero la estancia dentro es en principio indeterminada (3). ¿Cuántos días se comprenden en *Stalker* o en *Solaris*? ¡Quién sabe! Por el contrario, en tanto que el sacrificio se cumple realmente y no queda meramente representado en una idea, el momento en el cual esta renuncia ofrendadora se consume acontece en un día, una hora y un minuto fijados, ni antes ni después. La dimensión temporal que no tiene antes ni después es el instante; la espacial, el punto –la eternidad, que tampoco tiene antes ni después, no es una dimensión temporal–. El sacrificio es instantáneo o puntual. La simultaneidad perdurable, en cambio, es *zonal* (4). Tal instantaneidad, por lo mismo que impide demorarse en ella, rompe el tiempo posibilitando la conversión, la vuelta de lo propio en ajeno. En *Andrei Rublev*, cada cuadro está exactamente datado, y en *Sacrificio*, el protagonista deja anotado con una precisión de minuto el momento en el que, aunque esto sólo lo sabe él, cumplió su sacrificio, precisión ante la cual su familia queda perpleja (5).

Simultaneidad significa también que lo uno no anula lo otro –por eso no hay conversión, porque, *desde aquella*, ésta no es ya entonces precisa (6) –: la madre de Iván está muerta para Iván y ambos están muertos para nosotros, los recuerdos de *El espejo* son pasados (la imagen especular es fiel pero ficticia), la casa paterna de *Solaris* resulta ser una reconstrucción del océano, la zona de *Stalker* es de procedencia extraterrestre, la casa donde transcurrió la infancia, en *Nostalgia*, está emplazada en un ámbito irreal.

Que éstos y no otros son los temas del cineasta, obedece a una razón concreta: el cine es imagen en movimiento. El movimiento sólo cabe sobre la base de la extrañeza mutua de dos puntos –inicial y final–. La imagen guarda la pertenencia de lo presente a su misma presencia (7). En rigor, el primer grupo de películas expone la esencia de la obra cinematográfica, que la singulariza respecto de las obras de los demás géneros artísticos. El segundo grupo, y como revela el hecho de que Andrei Rublev no fue ningún cineasta, se ocupa, más que de sus frutos, del acto puntual de la creación artística considerado en sí mismo.

II

Desde estos planteamientos, cabe ahora formular la pregunta acerca de la sistematicidad de la obra completa de Tarkovski. Responder esta pregunta, es averiguar si los dos temas fundamentales citados admiten un desarrollo progresivo que se corresponde con la secuencia temporal de aparición de las diversas películas. Desde luego, no se trata de que, ya desde la primera película, Tarkovski tuviera en mente el plan completo de toda su obra, ni siquiera de que lo tuviera una vez terminada la última película. Precisamente desde la consideración de la creación de arte como ofrenda, la cuestión sobre los propósitos del autor respecto de su obra -en general, la relación autor-obra- es improcedente. Sabemos por sus diarios que Tarkovski tenía planes para futuras películas, e incluso había escrito ya el guión para una nueva, *Hoffmaniana*, pero lo que aquí se ha de traer a consideración es el conjunto de lo que de hecho ha quedado como obra artística (8).

El siguiente esquema presenta el conjunto de su obra, seriada con arreglo al orden temporal de aparición, y clasificada en dos grupos según su planteamiento temático fundamental.

GRUPO PRIMERO		GRUPO SEGUNDO	
<i>TITULO</i>	<i>TEMA</i>	<i>TITULO</i>	<i>TEMA</i>
<i>La infancia de Iván</i>	Pertenencia a lo originario temporal		
		<i>Andrej Rublev</i>	Sacrificio
<i>Solaris</i>	Pertenencia a lo originario temporal y espacial		
<i>El espejo</i>	Pertenencia a lo originario temporal		
<i>Stalker</i>	Pertenencia a lo originario espacial		
<i>Nostalgia</i>	Pertenencia a lo originario temporal y espacial		
		<i>Sacrificio</i>	Sacrificio

Considerando exclusivamente la articulación interna de las dos nociones de simultaneidad de pertenencia y extrañeza y de punto de inflexión entre ambas –designadas abreviadamente pertenencia y sacrificio–, cabe decir lo siguiente sobre una posible sistemática de la totalidad de una obra:

1. Es contradictorio comenzar una filmografía con una película que plantee el tema del sacrificio, si éste exige la pertenencia previa de lo ofrendado. Por consiguiente, una película como *Sacrificio* no puede ser una opera prima.
2. Si después de planteado el tema del sacrificio, que exige un planteamiento previo de la pertenencia, se vuelve a tematizar en una nueva película ésta última, entonces el conjunto de las obras queda no totalizado. Cualquiera de las películas del grupo primero, no debe ser una opera postrema.

Por consiguiente:

1. Si una filmografía consta de un único título, éste debe ocuparse del primer tema.
2. Si consta de varios, debe comenzar con el primer tema, y debe terminar con el último.
3. A partir de las nociones mismas, el número de películas que se ocupen respectivamente de cada tema es indeterminado, y también es indeterminado el orden de aparición de las películas intermedias.

Si ahora se trae a consideración el esquema específico de las películas de Tarkovski y el desarrollo concreto de cada tema, son dignos de atención los siguientes aspectos:

1. El tema de la pertenencia fue objeto de una elaboración, en general progresiva pero no sustraída a fluctuaciones, a lo largo de las diversas películas que se ocuparon de él. Se comienza en *La infancia de Iván* con la reflexión sobre un tiempo originario. En la segunda película del grupo, *Solaris*, se amplía ya con la consideración añadida de la dimensión espacial de lo prístino. La tercera, *El espejo*, quizá por su mismo carácter rememorativo, retorna al planteamiento inicial. Acaso por reacción, acaso admirado por el hallazgo, en la cuarta película, *Stalker*, Tarkovski instala lo originario en un dominio exclusivamente espacial. Es significativo que el personaje que representa la Zona, y por tanto que encarna el medio al cual el Stalker pertenece, sea precisamente su hija, y no un mayor suyo (9). Finalmente, la quinta y última película del grupo, *Nostalgia*, recupera la dimensión temporal de aquello a lo cual se pertenece.
2. El tema del sacrificio, como planteamiento, permaneció intacto desde *Andrej Rublev* hasta *Sacrificio*.

¿Y qué significan estos dos puntos? Pues justamente, que el tema de la pertenencia a un elemento originario es susceptible de un despliegue más desarrollado o más estrecho, en la medida en que la fuerza de arraigo es de intensidad variable, y que el elemento originario puede ser más abarcador o más limitado: el dominio espacial o temporal desde el cual se escucha la llamada del origen, puede en casos abarcar los confines más prístinos o ceñirse a lo más inmediatamente cercano. En cambio, pertenece a la esencia del sacrificio, por ser éste de carácter puntual, no admitir matizaciones: se hace o no se hace, y correlativamente, como tema, se plantea o no se plantea.

Finalmente, es de advertir que la riqueza y profundidad del planteamiento no se corresponde necesariamente con el valor artístico de la obra que resulta de él. Cabe admitir que, como producto artístico, *Sacrificio* es más perfecto que *Andrej Rublev*, siendo su planteamiento estrictamente el mismo, y que, por ejemplo, *Stalker* es una película más lograda que *Nostalgia*, a pesar, no ya de que está última sea posterior –dentro de este grupo, eso es irrelevante–, sino de que su planteamiento es más rico que el de aquella, y probablemente quepa también aducir argumentos referidos a cuestiones técnicas de realización para sostener dichas preferencias. Pero lo que, por encima de todo, esto pone de manifiesto es, justamente, que existe una diferencia entre el planteamiento temático y el resultado, o dicho en otros términos, que lo creado salta afuera de su fuente, lo cual es solidario de la concepción que piensa la producción de la obra de arte como un ofrecimiento (10).

Alberto Ciria

NOTAS

(1) El extrañamiento no agota el sentido del ofrecimiento: es la determinación de éste sólo por el lado del donante. Queda todavía por considerar la donación por el lado del receptor y además por el lado del propio don. Por el lado de éste último, la determinación del ofrecimiento es el ser custodiado. El sentido de la ofrenda para el receptor es en cambio muy oscuro. Tarkovski al menos no lo trata –cinematográficamente–. ¿Y Leonardo? En el cuadro „La adoración“, motivo inicial de *Sacrificio*, si se traza una línea recta entre los ojos del niño y los del rey, la ofrenda queda justo en medio, y por tanto, al entregarla, el rey se esconde tras de ella: el autoencubrimiento, correlato de la desposesión, es aquí bien claro. Las manos del rey, ofreciendo el don, lo protegen: es la custodia. ¿Pero qué pasa con el niño respecto de la entrega? Todo lo que cabe decir es que la bendice. El ofrecimiento respecto del receptor es pues un acto de bendición que redundante en la propia ofrenda. Esta tercera determinación es, no obstante, más oscura que las otras dos, y tampoco aclara cómo redundante la ofrenda en el receptor.

(2) Es fácil ser seducido por la simplicidad de la siguiente formulación: como el extrañamiento sólo es posible respecto de lo previamente propio, la idea de extrañeza es posterior a la de pertenencia, luego como tema tiene que ser segundo. Ahora bien, tal como no se puede captar lo extraño como extraño sin captar lo propio como propio, tampoco esto último puede captarse sin lo primero. Consideradas por aislado, pertenencia y extrañeza no son previas una a otra. Lo primero es la simultaneidad de ambas, sólo a partir de la cual, por abstracción o por análisis, cabe captar cada una por separado, y una vez conocida la simultaneidad, cabe pensarlas a ambas en no simultaneidad, es decir, en una secuencia temporal, una antes y otra después, con el consiguiente punto de inflexión entre ambas, lo que Fichte llama el punto de unión y disyunción.

(3) En rigor, según Tarkovski, el ingreso en el ámbito de simultaneidad persistente es progresivo o gradual, luego entonces tampoco puntual, según se desprende de la comparación entre el viaje de ida hacia la Zona en *Stalker* con el estreno de la campana en *Andrei Rublev*. En el primer caso, se transita de la fotografía en blanco y negro a la fotografía en color gradualmente, el color aparece poco a poco, la conversión acontece en un tiempo distendido e indefinido: no hay *un* punto de salto. En cambio, el comienzo del sonido de la campana es instantáneo, en el sentido de que la campana no se escucha hasta que ya ha empezado a sonar –nadie sabe si sonará hasta que ya se está escuchando–: el punto de inflexión se esconde, y esto rompe el tiempo en un antes de silencio expectante y un después de sonido y escucha gozosos, siendo la conversión abrupta. Con arreglo a ello, la irrupción del color en esta película es brusca. Otra comparación similar: el proceso de elaboración del icono, que es lo comprendido entre la decisión de volver a pintar y la exposición de los iconos, en la película es precisamente omitido, mientras que en *Solaris* hay imágenes del viaje de la nave espacial desde la tierra hasta la estación.

(4) La perdurabilidad es una designación temporal, cuyo correlato espacial es la "zonalidad", la conservación de la presencia en la proyección. A este propósito cabe llamar la atención sobre una peculiaridad de las lenguas eslavas. En ruso y otras lenguas eslavas, los verbos que significan movimiento presentan todas dos formas, según si el movimiento acontece una única vez y con un sentido determinado, o si se repite una y otra vez o bien se efectúa sin destino concreto, por ejemplo dentro de un dominio. El juego que se establece entre las películas *Sacrificio* y *Stalker* tiene por tanto un soporte idiomático característicamente ruso.

(5) Igualmente Dostoievski advierte el carácter puntual y autoencubridor del acto que opera la redención: "¡[...] de esos monjes humildes, deseosos de orar en soledad, surgirá quizás, una vez más,

la salvación de la tierra rusa! Pues en verdad están preparados en silencio «para el día y la hora, para el mes y el año» (*Los hermanos Karámazov*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 489). Sólo que no lo desarrolló literariamente, pues su planteamiento artístico fundamental es otro. A lo sumo, afín a la rareza con la que, a los ojos de los demás, y a causa del silencio sobre sí mismo, aparece quien se ha sacrificado –la „locura“ de Alexander–, y objeto de tratamiento novelesco en Dostoievski, es su noción de „idiotez“, pero ésta no resulta de ningún acto obrado, sino de una constitución nativa, y además pertenece a la idiotez el no ser consciente de ella. Asimismo, cuando, antes de emprender su vía purgativa, Raskolnikov se postra y besa la tierra, los transeúntes le toman por un borracho (*Crimen y castigo*, Madrid, Alianza Editorial, p. 606); pero la culpa cuya expiación él asume no es de nadie más que suya. Por otra parte, en el cuento "La cebollita", narrado en *Los hermanos Karamázov*, se plantea la posibilidad de la transferencia en general del bien, pero no el sacrificio en su específica puntualidad autoencubridora. No, el escritor no parte de la idea de sacrificio, parte de la idea de redención, y la redención no es puntual, sino universal –en términos de espacio–, ni es instantánea, sino –en términos de tiempo– mantenida para siempre, y no seguida de algo otro: es una consumación. (Asimismo es todo lo contrario a un ocultamiento: es un estado de desvelamiento universal definitivo.) No es exactamente una transmutación de lo temporal en eterno, pues la eternidad, según bien dice Quevedo, es lo que no tiene principio ni fin, y la redención, si bien es definitiva, consumativa, tiene un comienzo. La redención tiene que comenzar, pues es posible sólo sobre la base de un estado anterior de caída –o en términos más generales, de menesterosidad de ser redimido–, que a su vez es posible sólo sobre la base de un estado primero de inocencia –de no menesterosidad–. Si se asimila el estado de salvación a la pura eternidad, la vida en la tierra se reduce a un mero extravío o a una sombra. Tal vez por eso, en teología cristiana se habla de la resurrección de la carne. Que la redención tiene comienzo significa que en ella se ingresa, pero como es mantenida "por los siglos de los siglos", de ella no se sale. En Tarkovski, de los dominios susodichos se retorna, y como la redención la opera un acto sacrificial, ambos grupos de películas son estrictamente diferentes y bajo ningún concepto conciliables. Por último, cabe señalar que porque en Dostoievski el sacrificio como acto del hombre no se plantea, la redención queda postergada al final de los tiempos –una constante en su obra es la crítica al «palacio de cristal», una anticipación del «Reino de Dios en la tierra» pregonizada por doctrinas contemporáneas–, y acaso, cuestiones biográficas aparte, de aquí provenga el cierto aspecto inacabado de sus grandes novelas.

(6) El carácter de ofrenda se sobreañade al contenido ofrendado. En este sentido, el sacrificio es siempre excedente. Un regalo es una sorpresa. Esto marca la diferencia específica entre perdón y sacrificio como dos actos regeneradores. El perdón debe ser solicitado por aquel que necesita ser perdonado. En cambio, la redención que obra el acto sacrificial no tiene por qué ser solicitada por quien requiere ser redimido, es más, a menudo, quien necesita ser redimido, no sabe que lo necesita, y por eso el redentor es incomprendido. Una configuración literaria de esta peculiaridad del sacrificio llevada a un extremo trágico es Edipo: aquel de quien depende la redención y lo sabe, y aquel que necesita ser redimido sin saberlo, resultan ser el mismo. Desde el punto de vista del perdón, Edipo es inocente y no requiere ser perdonado. Desde el punto de vista del sacrificio, Edipo ha caído en culpa y precisa la redención.

(7) Desde otro punto de vista, la imagen es espacial, y el movimiento, espacio-temporal: de aquí la doble modalización del tratamiento de la pertenencia de la cual se habló al comienzo. Por otro lado, en esta frase, la palabra "guarda" no hay que interpretarla en el sentido de "esconder" u "ocultar": la imagen es lo que se ve, no lo que no se ve. Sino en el de "custodiar": sólo porque la imagen guarda el estar de lo presente en presencia, puede mostrarlo, y sólo porque lo muestra, nosotros lo vemos – al margen de si hay simultaneidad o no–.

(8) Por este motivo se ha omitido *El violín y la apisonadora*, cortometraje previo a las películas rodado como trabajo de fin de estudios. No obstante, si se considera la amistad como un vínculo que une a dos personajes representados por símbolos extraños entre sí, probablemente este trabajo se podría

admitir también como un germen del primer grupo.

(9) No se está aseverando que no exista una ubicación del tiempo originario en *La infancia de Iván* o en *El espejo*, o que no exista una temporalización de la zona en *Stalker*, como si la acción de estas películas transcurriera en un espacio vacío o fuera del tiempo. Sino que no aparecen como determinaciones *explícitas* de dicho elemento. *La infancia de Iván* y *El espejo* están ubicadas en Rusia, pero Rusia es, precisamente, el dominio donde los personajes –y el propio Tarkovski en el momento de rodarlas– han estado siempre, mientras que en *Nostalgia* y *Solaris* los protagonistas tienen que viajar desde Rusia a Italia y al planeta exterior para, por así decirlo, reencontrarse con su propio pasado. Por el otro lado, la estancia del Stalker en la zona no es algo que sucedió en una ocasión en el pasado, sino que el Stalker vuelve a ella una y otra vez. Dicho de otro modo, la zona, como elemento originario, es temporal en cuanto elemento, no en cuanto originario. Lo correspondiente vale para las otras películas.

(10) La gratuidad inherente a este ofrecimiento marca los límites de toda consideración sistemática de una obra artística. Mejor que de sistematicidad, tal vez habría que hablar de visión unitaria, o bien de coherencia o de desarrollo consecuente a partir de un planteamiento. En rigor, una aplicación sin concesiones del principio sistemático acaba en la cancelación de la diferencia entre principio y resultado, según expone la máxima hegeliana: "el resultado es el comienzo".