

# ¿Se puede interpretar el cine de Tarkovski? Una crítica del libro de Schmatloch

**Alberto Ciria**

Marius Schmatloch, Andrej Tarkowskijs Filme in philosophischer Betrachtung, Editorial Gardez!, Sankt Augustin 2003. 446 pp. 33 EUR.- ISBN 3-89796-050-8

## **Presentación del libro**

Este libro es la publicación de la tesis doctoral en filosofía de Marius Schmatloch, aprobada en la Universidad Johannes Gutenberg de Mainz en 2002, dirigida por el Prof. Thomas Koebner. El autor ha estudiado ciencias de las artes escénicas e historia del arte en la Universidad de Ruhr de Bochum, donde ya se ocupó de Tarkovski en su trabajo de fin de carrera.

## **Objetivos y estructura del libro**

El título del libro dice: *Las películas de Andrei Tarkovski en una consideración filosófica*, y, en efecto, con arreglo a la pretensión de considerar filosóficamente la obra fílmica del ruso está estructurada la obra. A pesar de este título, la investigación de Schmatloch toma como marco de referencia la obra ensayística de Tarkovski recopilada bajo el título „El tiempo sellado“ (edic. española: *Esculpir en el tiempo*).

La obra persigue cuatro fines, sostenidos por cuatro presupuestos:

- Articular sistemáticamente los pensamientos nucleares de *El tiempo sellado* („Esculpir en el tiempo“), con el fin de exponer el armazón teórico („ideológico“, dice Schmatloch) en el que se apoya la producción artística del ruso. El presupuesto de este objetivo es que a la obra estrictamente artística del ruso le subyace una teoría del arte, depositada, si bien de modo fragmentario y en ocasiones contradictorio, como el propio Schmatloch advierte, en *El tiempo sellado*.
- Iluminar las líneas de enlace entre Tarkovski y la filosofía antigua. Este objetivo es relevante, primero, porque la filosofía antigua representa, a juicio de Schmatloch, un fondo de „mitos, arquetipos y modelos interpretativos del que el pensamiento occidental bebe, consciente o inconscientemente“; y segundo, porque el simbolismo ruso, que es la corriente artística a la que *El tiempo sellado* -dice Schmatloch- se remite expresamente, está fuertemente influenciado

por el platonismo y el neoplatonismo.

- Mostrar los paralelismos entre la obra de Tarkovski y el simbolismo ruso.

Estos dos últimos objetivos tienen como base un supuesto carácter simbólico de la obra fílmica del ruso.

- Por último, el objetivo principal del libro es mostrar los medios y estrategias con los que Tarkovski transpone a su obra fílmica los principios teóricos expuestos en *El tiempo sellado*, y confrontar ambas fuentes, la fílmica y la ensayística, para buscar, en un sentido inverso a la transposición antes mencionada, los puntos en los que las películas completan con sus medios estéticos a los principios teóricos, o incluso los contradicen. El presupuesto de este cuarto objetivo, que el propio Schmatloch denomina el principal, es que la obra teórica de Tarkovski da la base para acceder a la comprensión de su obra fílmica, y sólo desde este movimiento primero de la teoría al arte se puede llevar a cabo el segundo movimiento inverso de mirar la primera desde el segundo, un movimiento que, además, está orientado a ella.

El libro está estructurado con arreglo a estos cuatro objetivos, y especialmente con arreglo al primero.

Después del prólogo (pp. 11-12), el capítulo primero (pp. 14-22) lo constituye la bibliografía sobre Tarkovski y la exposición de los fines del libro.

Con arreglo al primer objetivo, los capítulos tercero al octavo (pp.43-358), que conforman el *corpus* del libro, analizan las películas de Tarkovski a partir de las teorías artísticas expuestas en *El tiempo sellado* conforme a la articulación tradicional de la filosofía en metafísica (pp. 43-242), epistemología (pp. 243-291), ética (pp. 300-317), antropología (pp. 317-322), filosofía de la cultura (pp. 323-331) y estética (pp. 332-358).

Para no perder de vista la sucesión puramente artística del cortometraje y las siete películas de Tarkovski, este *corpus* está precedido del capítulo segundo (pp. 23-42): una exposición diacrónica de las películas.

El libro termina con las conclusiones (p. 359), un protocolo de las secuencias de las películas (pp. 418-439), y la bibliografía del trabajo de Schmatloch en su calidad de tesis doctoral (pp. 440-446).

## **Consideración final**

„Como resultado de la investigación puede establecerse que las películas de Tarkovski, en los ámbitos de la metafísica, la epistemología, la ética, la antropología y la estética, oscilan entre polos extremos, que crean las máximas ambivalencias posibles, que ofrecen un amplio campo hermenéutico. Vacilan entre la fe en un ser transcendente y el supuesto de que toda la realidad podría ser meramente un sueño solipsista irredento; entre el saber acerca de conexiones místicas y un no-saber que duda; entre un actuar social y un autista no-poder-

actuar; entre la deconstrucción de la existencia humana y la reconstrucción metafísica del sujeto; entre una concepción del arte sin finalidad y una concepción del arte orientada a un fin; entre estetas encerrados en sí mismos y sacerdotes del arte teúrgicos, socialmente activos; entre la independencia y la dependencia del arte respecto de los receptores. Las películas se mueven en un ámbito fronterizo entre desvelamientos visionarios y velamientos delirantes, entre una „des-semantización“ y simultáneamente una „hipersementización“, y mediante el movimiento pendular entre los pares de opuestos generan una tensión interior gracias a la cual se podría explicar su fascinación. La polisemia de los signos puede observarse sobre todo en un símbolo central: la casa. En tanto que el hogar paterno de la infancia, ella remite al origen transcendente, a la patria primigenia metafísica de la unidad mística, y simultáneamente a una prisión intraanímica y laberíntica, que le sirve al sujeto como una sala de cine solipsista de proyecciones desprovistas de substancia, como una caverna platónica de las alucinaciones.“ (p. 359)

## Enjuiciamiento

Hay dos modos de considerar la obra de Tarkovski, y para cada uno de esos dos modos, el propio ruso da una base en su obra escrita o fílmica.

La obra de Tarkovski se puede considerar como abierta, en el sentido de susceptible de una multiplicidad de interpretaciones, incluso como contradictoria. En este sentido, se trata de una obra cuyo significado queda encomendado a la valoración del receptor, y que por consiguiente es dependiente de él. Tarkovski da una base explícita para este modo de considerar en diversas declaraciones contenidas en *El tiempo sellado*, una recopilación de textos en la que, en efecto, a lo largo del tiempo se van depositando formulaciones que, en ocasiones, tomándolas de modo exclusivamente formal, se contradicen.

Pero la obra de Tarkovski también se puede considerar como cerrada, como consumada, como terminada de tal modo que nada queda pendiente de resolución; por decirlo con una palabra: como una obra *esférica*. Cada película de Tarkovski es una esfera. En favor de esta impresión habla la propia contundencia, la propia luminosidad y evidencia de las películas. ¿Qué cabe añadir o restar a películas como *Solaris* o *Sacrificio*?

En fin, se puede pensar que la obra fílmica de Tarkovski se basa en una teoría depositada en *El tiempo sellado*, y como este escrito encierra contradicciones, las películas también presentan oscilaciones; o bien se puede pensar que *El tiempo sellado* no está a la altura de la obra fílmica, y lo que no está a la altura de la esfera, es quebrado.

Es obvio que la obra de Schmatloch toma partido inequívoco por el primer modo de consideración.

Parece que este primer modo parte más bien de la obra ensayística de Tarkovski, y que el segundo parte más de su obra fílmica. En efecto, Schmatloch incide en que su trabajo tiene por base *El tiempo sellado*, y las películas sólo son abordadas en cuanto a su relación con él.

Pero la pregunta que aquí ha de ocuparnos es ésta: ¿Por qué es posible que precisamente una filmografía como la de Tarkovski legitime –aparentemente– para ambos modos de considerarla? ¿Cuál es el carácter que tiene su obra que posibilita esta doble visión, y cuál es, pese a todo, la visión correcta?

En un pasaje de *El tiempo sellado*, Tarkovski compara a artistas como Andrei Rublev, Leonardo y Bach, con un extraterrestre que viniera a la tierra y contemplara todo por vez primera, sin ninguna mediación dada de antemano, ni conceptos previos, ni revestimientos: un ser que contemplara las cosas, por así decirlo, desnudas.

Ésta es también la visión de las cosas que nos dan las películas de Tarkovski.

Quienes no tenemos esta mirada del extraterrestre, es decir, los terrestres, querámoslo o no, nacemos en una cultura que ya está hecha, y estamos acostumbrados a habitar un mundo ya interpretado, o dicho de otro modo, estamos habituados a un mundo ya habitado, un mundo que se nos da ya como elaborado. Como este mundo ya estaba hecho, elaborado y habitado antes de que nuestra mirada se abriera por vez primera, sin una *intervención* –interna o externa–, no podemos tener conciencia de una mediación que es previa a nosotros.

Una intervención tal puede llegar a ser la obra de arte.

Cuál es el significado de que nuestro mundo habitado sea intervenido de esta manera, lo expresa esta frase del arquitecto Adolf Loos: "Nada agrada más al hombre que la comodidad, y nada le desagrade más que ser arrancado de ella. Por eso el hombre ama sobre todo la casa, y por eso odia sobre todo el arte."

Cuando, a través de los ojos de un artista, las cosas nos son presentadas desnudas de toda interpretación hecha, tan habituados estamos al mundo interpretado, que, desprovistas de toda explicación, las cosas nos resultan crípticas, en el sentido de menesterosas de una aclaración, que de inmediato nos ponemos a buscar.

Como las películas de Tarkovski nos resultan inhabitadas –inhabitadas–, no las entendemos, y pensamos que, para comprenderlas, es necesaria una interpretación. Entonces estamos considerando tales películas como algo dado sobre cual vertimos nuestro esfuerzo de análisis e interpretación. Las películas son algo *a partir de lo cual* analizamos e interpretamos. Algo fácticamente dado, que nos resulta críptico porque *en sí mismo* es menesteroso aún de una interpretación que *parte de* ello, se puede llamar un signo, es decir, un símbolo. Aquí tenemos el fundamento tácito del libro de Schmatloch.

Pero a este modo de considerar las películas, o de considerar las cosas en general, le subyace un prejuicio: que vivir es habitar, que conocer es asimilar, que ver es identificar.

Las películas de Tarkovski resultan crípticas porque, en efecto, no tienen una interpretación.

Porque no tienen una interpretación, se puede estar tentado de juzgar que necesitan de una, o que están abiertas a una pluralidad de interpretaciones. Pero si no tienen una interpretación, no es porque carezcan de ella, en el sentido de que les falta algo que deberían tener y que se les puede aportar posteriormente, sino que ellas se mueven *antes de* toda interpretación, y por tanto, *más allá* de toda interpretación. En relación con una interpretación posible, las películas de Tarkovski son ciertamente crípticas, pero *en sí mismas*, son *luminosas*. Lo peculiar de la fotografía de Tarkovski es, justamente, su luminosidad.

Si películas como *Stalker* o *Sacrificio* nos resultan crípticas y difíciles es, justamente, porque nos empeñamos en buscar mediaciones donde no puede haberlas, porque nos obcecamos pretendiendo revestir de significados una realidad cuyo significado ella ya nos lo presenta desnudamente. *Solaris*: toparse con una verdad que es más grande que el entendimiento propio, si uno no quiere cerrarse a ella, conduce por necesidad a la locura. *Stalker*: un guía conduce a unos viajeros hasta el umbral de una habitación dentro de la cual desaparece la diferencia entre deseo y hecho. *Sacrificio*: en vista del estallido de una guerra, un hombre ofrece todo lo que le ata a la vida para que esa guerra no haya sucedido. ¿Hay algo más sencillo que esto?

¿Qué significa el agua en las películas de Tarkovski? Nada más que ella misma: el agua es agua.

La zona del *Stalker* puede tomarse como la propia obra de arte, y la relación del *Stalker* con la zona se corresponde con la relación del artista con el arte. El arte sólo da paso dentro de sí a quien cede a su inteligibilidad propia. Por eso el arte no provoca preguntas, porque la pregunta se formula desde la inteligencia previa del espectador. Ceder a una inteligibilidad heterónoma no es preguntar: es admirar. También por eso el arte no es estético, porque lo estético es lo que pone a la percepción en armonía consigo misma según las leyes propias de ésta. El arte no se comprende atinando con su definición, sino plegándose a sus leyes. Y como la capacidad para este plegarse no es una cuestión de educación, sino más bien un „dejarse conmover“ -Celibidache, recogiendo el término de Husserl, lo llama „afectabilidad“- que dependerá de la disposición de la persona, tampoco es una cuestión de elitismo ni de masificación. Arte -igual que filosofía, religión, el bien o el mal, o simplemente la vida- no es lo que el hombre define como tal, sino que es una zona en la que, según cuál sea su disposición, en ocasiones le es permitido adentrarse. No digo que el arte sea indefinible, sino que la definición del arte, igual si procede del filósofo que del artista, es extraartística.

El hombre puede vivir en la zona, pero no puede habitarla, y por eso sólo puede vivir en ella por un breve tiempo: a la larga, el hombre no sobrevive a la ausencia de toda mediación. El *Stalker* habita con su familia una casa en el mundo culturizado, y sus viajes a la zona son incursiones, de las que regresa. Como dice Dostoievski, ver lo que él llama el „vínculo viviente universal con todas las cosas“ el hombre sólo puede resistirlo unos segundos: más

allá de esos segundos, el hombre tendría que transformarse físicamente o perecer. Esto significa que el arte es una *excepción*. Las mediaciones, las interpretaciones, las construcciones, son necesarias para el hombre dentro del mundo habitado, pero dentro de ese mundo habitado, hay excepciones, entre ellas, las obras de arte, en las que se abren *ventanas*, o como dicen algunos, vanos, que dan a otro mundo al cual el hombre, en momentos concretos, puede asomarse, y verlo.

La obra de arte no es una ventana, sino un dominio dentro del cual *puede* abrirse una ventana, y que esa ventana llegue a abrirse, dependerá de la disposición del espectador. Recordemos las ventanas circulares de la nave en la órbita del planeta Solaris. En la obra no está el océano, sino la ventana al océano, o, en *Stalker*, el umbral de la habitación. Pero la ventana no pertenece al océano, sino a la nave, así como el umbral no pertenece a la habitación, sino a la zona. De hecho, que tanto la ventana como la nave espacial sean de la misma forma circular, permite tomar la ventana como una concreción de la nave, o bien la nave como una proyección de la ventana.

Ver de esta manera las películas de Tarkovski, es entrar y moverse en ellas como en una zona. Entenderlas así no es interpretarlas, porque toda interpretación se mueve *a partir de* algo fácticamente dado, sino que es plegarse a sus leyes y obedecerlas. Este plegarse no *parte* de las películas, sino que se mueve *en* ellas. El espectador que entiende de este modo a Tarkovski se siente como un Stalker que no tiene control sobre las leyes de la zona y ni siquiera las conoce, pero sí es capaz de escucharlas y de obedecerlas, es decir, de *seguirlas*.

Hasta la puerta de la zona, el Stalker viaja con un coche primero y con una vagoneta después, es decir, con constructos técnicos, a lo largo de un camino pretrazado que es la vía. Pero la vía termina donde la zona empieza, y llegado a ese punto, el Stalker necesariamente tiene que bajarse de la vagoneta y *pisar* la zona con sus propios pies.

Que el propio Tarkovski entiende así el arte, se evidencia en el modo como, cuando al final de *Andrei Rublev* se muestran iconos en color, o cuando en *Solaris* se enseña el cuadro de Bruegel, la cámara se va moviendo sobre la superficie del icono o del cuadro como si éste fuera un territorio.

Como sólo entiende –„entender“ en este sentido– la zona, y la obra de arte en tanto que zona, quien, sin comprenderlas, escucha sus leyes y se pliega a ellas obedeciéndolas, y como además esta escucha no es interpretativa, es decir, no interpone mediaciones entre ella y la voz que le llega, la relación con la zona, y con el arte, es una relación de *pertenencia* (en alemán, „pertener“ y „escuchar“ son el mismo verbo).

Pero como esta escucha no proporciona una intelección de las leyes en el sentido de la asimilación de una interpretación, sino que es dejar que leyes tales imperen en toda su heteronomía, esta relación es, al mismo tiempo, de *extrañeza*.

En esta doble relación de pertenencia y extrañeza se fundamenta la nostalgia –como

extrañamiento de lo propio- y el sacrificio -como ofrenda y renuncia de lo propio-, que son, respectivamente, el temple y el acto en torno de los cuales se articula la filmografía de Tarkovski.

Ceder a una inteligibilidad heterónoma dejándose pertenecer a ella es escuchar obedeciendo, y ponerse a la altura de su extrañeza abandonando el empeño de interponer mediaciones, da la posibilidad no de comprender, pero sí de ver, y esta visión, porque nace de un poner aparte toda mediación, es una visión trascendente, y por ello mismo religiosa. La obra de Tarkovski, igual que la obra de Dostoievski, sólo se puede entender como una obra religiosa.

Pero por el mismo motivo por el que Schmatloch considera la obra de Tarkovski como un cúmulo de símbolos interpretables, le falta por completo el sentido para lo religioso. Esto se evidencia de modo palmario en el capítulo séptimo, que es el lugar donde tendrían que tratarse los aspectos religiosos del cine de Tarkovski. En dicho capítulo, los elementos religiosos y la confrontación entre catolicismo y ortodoxia, que en Tarkovski es tan determinante como en Dostoievski, son reducidos a una „crítica cultural“ que analiza el conflicto entre el este, concebido en términos de „sociedad ideal preindustrial“, y el oeste como „antisociedad destructivo-materialista y altamente industrializada“.

El arte es religioso de un modo análogo a como es religioso un objeto sacramental. El objeto sacramental no es en sí mismo ni originalmente sagrado, pero permite la irrupción de lo sagrado, y en función de esta posibilidad de irrupción que él abre, él es derivadamente sagrado, es decir, consagrado. La obra de arte es religiosa no porque permita una entrada de lo sagrado, sino porque, en ocasiones, permite asomarse a ello.

Lo que abre la puerta a lo sagrado, bien para que éste entre, bien para asomarse a ello, guarda esta conexión con ello, y en función de tal conexión participa de él y es consagrado, es decir, hecho sagrado. Pero hacer sagrado es, por definición, sacri-ficar. Una obra de arte que es así, nace de un sacrificio.

No es que las interpretaciones de Schmatloch sean equivocadas, es más, en tanto que interpretaciones pueden ser muy certeras; sino que el ejercicio mismo de interpretar es ya, en sí mismo, fallido. ¿Qué es el océano de *Solaris* sino un dominio en el cual todo intento de categorización, la „solarística“, fracasa?

La obra de Schmatloch, cuyo estilo es denso pero inteligible, es un monumental trabajo de análisis e interpretación de la obra de Tarkovski, pero no se mueve en ella como zona, sino que se mueve partiendo ella en tanto que dato, y por eso no puede sino considerarla como simbólica y juzgar que es máximamente relevante referirla al simbolismo ruso. Tomándolo sólo así, el libro de Schmatloch es muy meritorio. Pero precisamente por eso tampoco conduce dentro del cine de Tarkovski, sino que más bien aleja de él, moviéndose en una especulación académicamente muy laudable, pero extrínseca.