

El cine y el poder transformador de la belleza

Una convicción esencial de Andréi Tarkovski

*[Extractos del texto de la conferencia pronunciada por **Rafael Llano** en la universidad de Zaragoza (España), el 10 de noviembre de 2003, con ocasión de las jornadas de presentación de su libro Andréi Tarkovski. Vida y obra (Filmoteca de Valencia, 2003)].*

Un crítico de cine, llamado Callisto Cosulich, observó, a la muerte de Tarkovski, cómo le habían bastado al realizador ruso siete largometrajes para conquistar un lugar muy elevado en la historia del cine. Siete podrían parecer pocos títulos para alcanzar tal preeminencia, observaba este crítico italiano, pero es que con cada uno de esos filmes Tarkovski habían conseguido momentos de revelación cinematográfica genuina, hitos artísticos que los jurados de las competiciones internacionales reconocían otorgándole los máximos galardones, que eran luego corroborados por el público en todo el mundo, pues década tras década las salas de cine se han llenado para ver las películas de Tarkovski.

Ese lugar sublime en la historia del cine lo consiguió Andréi porque estaba convencido de la absoluta idoneidad de la materia cinematográfica para crear obras de arte capaces de influir en la sociedad, en la opinión de las gentes, en su modo de orientar la vida. Esto es lo que, desde hacía siglos en la civilización occidental, venían haciendo otras artes como la música o la literatura. Ellas habían hecho el mundo mejor, más habitable para los hombres, según Tarkovski; sin la música o la literatura habría habido más destrucción, más masacres todavía, mayor desprecio a los hombres. Pues bien, el cine tenía que contribuir, en la mente de Tarkovski, a esa mejora del mundo por medio de la cultura y de la creatividad. Era, según Andréi, cuestión de *crear* en el gran potencial del cine y de ponerse a trabajar sin admitir ninguna concesión a éxito que no fuera el de la brillantez de los resultados artísticos.

Realizador de convicciones estéticas tan propias e irrenunciables como su modo original de situarse tras la cámara, Tarkovski dio forma teórica a esas convicciones desde el comienzo de su carrera. Lo que sería el núcleo de sus ideas estéticas —su concepción del cine como «Tiempo impreso»—, apareció en un artículo publicado con ese mismo título en el número correspondiente a abril de 1967, en la revista de cine *Isskustvo kino*. A ese primer ensayo siguieron otros: «La imagen cinematográfica», «El director y su público», etc. Unos aparecían en forma de entrevistas, realizadas y

editadas por Olga Súrková; otros, como comentarios del mismo Tarkovski. Textos de procedencia heteróclita, en fin, que fueron reunidos y editados conjuntamente en ese magnífico libro de estética cinematográfica que se llama *Esculpir en el tiempo* (primera edición en Alemania, 1984).

El hecho de que un realizador de éxito internacional quisiera presentarse al mismo tiempo como un “teórico” o, al menos, como un “esteta” del cine, no deja de parecernos peculiar. En primer lugar, porque esas reflexiones sobre la naturaleza del cine habrían de demostrarse en conexión directa con el reconocimiento general que obtenía el realizador de sus películas, pues en otro caso quedaría patente su falsía o, cuando menos, su irrelevancia: ¿para qué teorizar sobre algo que el cineasta manifiestamente *sabía hacer*?

En no pocas ocasiones, además, la realización cinematográfica no sólo no se ha visto favorecida, sino más bien retardada por el exceso de reflexión teórica. Bastará aquí recordar el caso de Eisentein, a cuyas reflexiones sobre el montaje cinematográfico siguió un *Octubre* de cadencia, para mi gusto, mareante, en nada comparable con el clasicismo del *Acorazado Potemkin*; o sus ensayos sobre las relaciones entre música e imagen, que fueron seguidos por un *Alexander Nevski* rítmicamente muerto; o sus consideraciones sobre teatro e imagen, a las que siguieron unos filmes —los últimos—, que tienen más de puesta en escena operística que de ágil *mise en scène* cinematográfica.

Todo esto es muy discutible, claro está, y no quiero ahondar en estos comentarios críticos de quien es, sin duda, un gran cineasta; solamente quiero servirme de ellos aquí como contrapunto de lo que considero la singularidad de Tarkovski como cineasta y como teórico del cine.

Podemos establecer el principio de que, ni entre los artistas en general ni entre los cineastas en particular, son precisas —ni, por tanto, frecuentes—, las reflexiones teóricas sobre la belleza, se entienda ésta como una cierta materia filosófica general, o se comprenda más particularmente como la materia de cada una de las especies de artes plásticas o literarias. «El azar hizo el arte», sentenció Aristóteles en el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, y hay una profunda intuición en esa verdad a propósito de todos los quehaceres artísticos. Porque el hallazgo de algo bello —de esa gloria que derrama todo lo que percibimos como proporcionado y armónico en las diferencias cualitativas de la naturaleza—, es algo tan azaroso y casual que, a quien lo encuentra, le basta habitualmente el gozo magnífico de alumbrarlo y de darlo a conocer a todo el mundo.

Así lo entendía desde luego el creador por antonomasia del siglo XX, Pablo Ruiz Picasso, quien no gustaba siquiera de conceder entrevistas sobre su trabajo. A él sólo le importaba una cosa, que era producir belleza sobre los lienzos —crear—. Sin duda, a los que como él son capaces de engendrar belleza en la materia, pensarla antes, como pensarla después, parece supererogatorio.

Cosa muy digna de atención, y signo de que para él era, sin embargo, una cuestión importante, es que una aproximación a esta problemática de la creación y de la reflexión sobre la creación fuera planteada por el joven Tarkovski en su película *Andréi Rublev* —poco más o menos, cuando aparecía en la revista de cine sus primeras reflexiones sobre la naturaleza de este arte—.

En ese filme enfrenta Tarkovski los caracteres de dos monjes pintores: el que da nombre a la película, Andréi Rublev, y el otro, llamado Kirill, compañero de celda y de viaje del primero, con quien acude a la ciudad de creciente significación para Rusia, que es Moscú.

Kirill es un hombre instruido, ha leído mucho, gusta de dar comienzo a conversaciones teóricas con otros pintores —en la película, lo hace con Teófanos el Griego, el día que se conocen en el kremlin moscovita—, y ensartar en ella muchas citas eruditas. Su pintura, sin embargo, no es de las mejores, al contrario.

Por su parte, Rublev es un hombre ciertamente instruido, pero respecto a sus convicciones, es más discreto que elocuente. Lo que piensa, nadie lo sabe; pero lo que pinta, todo el mundo lo conoce, porque es de lo mejor que puede admirarse en iglesias y conventos. Finalmente, cuando las amargas circunstancias históricas y biográficas fuerzan a Rublev a decir lo que de veras piensa acerca de la teoría, acerca de los cánones de la pintura, el monje estalla en una furibunda crítica que llega a escandalizar a un pintor laico, que es Teófanos.

Bastaría este ejemplo, tomado del guión de el segundo largometraje de Tarkovski, para confirmar la verdad del supuesto de este ensayo, a saber: que el realizador halló y mantuvo desde muy pronto en su carrera sus propias convicciones estéticas, como si él no quedara enteramente satisfecho con ser capaz de realizar magníficas películas, sino que quisiera también descollar por su capacidad de reflexión sobre el quehacer artístico al que consagraba su vida, sobre los objetivos del medio en el que trabajaba, etc.

Y así fue, porque ni la inserción de esa problemática en el guión de *Andréi Rublev*, ni la publicación de su ensayo en *Iskustvo kino* resultaron golondrina en invierno. Desde aquel momento Tarkovski empezaría a establecer, si no un sistema, al menos una retícula consistente de conceptos y parámetros teóricos que, al mismo tiempo, le sirvieran en muchas de las fases en que consiste la realización de un filme —en la concepción del guión, la dirección de actores, el rodaje, el montaje, la creación de la banda sonora, etc.—.

Digamos, en honor a la verdad, que cineastas estetas o, si se prefiere, cineastas teóricos y prácticos del cine, como las brujas en Galicia, “haberlos, haylos”. Se me ocurren sobre la marcha dos nombres franceses, que podrían competir a este respecto con Tarkovski: Godard y Bresson. Los dos han escrito sobre el cine que ellos hacen, por qué lo hacen así y por qué no están

dispuestos a apearse de la burra sobre la que ya se han montado. Godard escribió mucho, Bresson poco. El cine del primero es coherente con su teoría, como lo es también el del segundo. Claro que todo esto —el teorizar, e incluso hacerlo de modo consistente— no añade por sí mismo nada al hecho artístico fundamental, que es la creación, como ya hemos observado a propósito de Picasso, de Kirill o de Eisenstein. En el caso de estos cineastas occidentales, tendríamos que evaluar cuánto han favorecido, o cuánto han entorpecido, a sus respectivas creaciones cinematográficas, las reflexiones teóricas. Pero no es de ellos de quienes ahora nos ocupamos.

De los antecedentes rusos de Tarkovski, ya hemos citado a Eisenstein como ejemplo de cineasta a este respecto dominado, para mal, por sus abundantes talentos para la teoría. Al mantener esta opinión, sigo asimismo la mente de Tarkovski, para quien Eisenstein nunca fue ejemplo de un artista logrado, precisamente por esto. Pero Eisenstein tenía una gran disculpa o, si se prefiere, una inevitable ocasión para convertirse en ese “hiperteorizador” que todos conocemos, porque durante más de treinta años fue profesor en la primera escuela de cine del mundo.

En efecto, si alguien —artista o no— se propone “enseñar” un arte, las probabilidades de construir una teoría se multiplican. La docencia más o menos práctica, o más o menos filosófica, de un arte, exige un cierto orden en las convicciones estéticas en quien quiere transmitir las. A un profesor se le exige el diseño de un conjunto de reflexiones más o menos coherente, y más o menos transmisible, con objeto de que puedan ser aprendidas y, en el mejor de los casos, llevadas a la práctica por sus alumnos.

En nuestros días, esos textos nos llegaron bajo la forma de “Apuntes de clase” de profesores de instituciones educativas, como Paul Klee en la Bauhaus, que fueron impresos en las primeras décadas del siglo XX. Precisamente en la época de entreguerras nacieron en Europa lo que se consideran los primeros rudimentos de la crítica y de los tratados sobre la naturaleza del cinematógrafo. Era entonces cuando el cine no se conformaba con comprenderse a sí mismo solamente como una atracción de barraca, más o menos evolucionada, sino que anhelaba ser aceptado como un medio de expresión artística. Bajo ese aspecto, sin embargo, el cine estaba en pañales y era conveniente —diría que casi imprescindible— que la nueva dimensión del cinematógrafo recibiera el apoyo de la teoría. Este fue el objetivo de Louis Delluc al crear en 1921, en París, la primera revista de crítica cinematográfica y los primeros cine-clubs, una tarea luego continuada, desde la reflexión más o menos sistemática, por Jean Epstein, Jean Vigo, etc.

Trasladémonos de escenario y volvamos de nuevo a la Escuela de Cine del VGIK, por las mismas fechas. Todo lo cuanto allí se estaba haciendo en el terreno estético, tenía por causa fundamental la necesidad pedagógica (dejamos al margen discutir aquí la motivación ideológica). El cine que deseaba la Revolución no es que estuviera inmaduro, como en Francia el cine artístico, sino que sencillamente estaba en mantillas. Por eso los

profesores del recién creado VGIK se preocuparon en tan alto grado por la reflexión teórico-pedagógica: había que concebir primero, para poderlo enseñar después, el arte que se pusiera al servicio de la educación de las masas, sin la cual la Revolución resultaría inviable.

Pero cuando tratamos de Tarkovski y de la época en que él empezó a hacer cine en la URSS, no es posible ya hablar del lenguaje cinematográfico como lo hacían los pioneros soviéticos. El mismo Tarkovski ha reconocido que, al comenzar él su carrera en el cine, la gramática del lenguaje cinematográfico estaba perfectamente establecida y que, a ese respecto, no era preciso “teorizar” sobre su naturaleza, indagar sobre sus cualidades específicas en el mismo sentido que resultaba inevitable en la época de las vanguardias.

¿A qué, pues, convertirse, como lo hizo Tarkovski a poco de salir precisamente de aquella escuela de cine, en teorizador del arte y de la estética cinematográfica? A mediados de los años sesenta, ¿qué objetivos cabía confiar a la teoría del cine, si el lenguaje cinematográfico tenía ya poca o ninguna necesidad de ella? Más aún, si Tarkovski nunca fue nombrado profesor del VGIK, ¿qué necesidad tenía él de teorizar y de escribir sobre su oficio?

Sobre la función general del arte en la sociedad, y sobre la función *revolucionaria* que Tarkovski atribuía al cine en particular, bien que en un sentido distinto a cómo entendía esa palabra la estética soviética —el realismo socialista —, quiero hacer las siguientes reflexiones.

2

Andréi concebía el arte como una de las manifestaciones superiores del espíritu humano. Para él, arte, filosofía y religión ocuparían el podium de las actividades humanas. En esto coincidía con Hegel, aunque no pensaba, como lo hiciera el filósofo alemán, que estas tres actividades constituyen etapas de la evolución del espíritu humano (y de las que, por cierto, el arte sería la primera en desaparecer, para dejar paso a la religión y finalmente a la filosofía).

Para Tarkovski, arte, religión y filosofía son tres códigos de potencia similar para hablar de lo Absoluto, es decir, para tratar del cosmos y del misterio de la presencia del hombre en él. Para Andréi, existe una cierta equivalencia entre esos tres términos, porque todo artista, para empezar, ha de ser en cierto modo un filósofo: ha de ser capaz de plantear problemas de importancia para él y para sus contemporáneos, también cuando no conoce las respuestas a los problemas que plantea.

En tanto que filósofo, el artista ha de ser según Tarkovski un diseccionador de problemas propios del tiempo, de la sociedad en la que

vive. Y como tal, el cineasta ha de saber provocar crisis en los espectadores, sus coetáneos, despertando o avivando en ellos la toma de conciencia de los problemas, de las cuestiones cruciales del tiempo y sociedad en las que vive. Puede tratarse de la vigencia de las cuestiones morales en la era de la técnica, como en *Solaris*; o del misterio de la transmisión de vida y de la cultura entre las generaciones de un pueblo, como en *El espejo*; o la obligación moral de responder personalmente, sin esconderse en el anonimato, al peligro inminente de una conflagración mundial, como en *Sacrificio*; o de la destrucción imparable del ecosistema del planeta Tierra, como en *Nostalgia*.

Por otra parte, el arte tiene en común con la religión el que ambas aspiran a la convivencia con lo Absoluto. Digo convivencia, y no comprensión, intelección o explicación, porque para Tarkovski arte y religión son actividades metarracionales en sentido estricto, es decir: no contrarias a la razón (irracionales), ni ajenas a la razón (arrracionales), sino que superan a la razón, cuando ésta ha agotado todo lo que tenía que decir. En toda biografía, según Tarkovski, la progresión en sentido artístico o en sentido religioso, la hace el hombre sin ayuda de las certezas que le pueden proporcionar su capacidad de razonar, su capacidad de deducir.

Llega un momento en que, tanto en la creación artística como en el progreso de la conciencia religiosa, es la fe, y nada más que la fe, la que puede señalar el camino de ese progreso. Es verdad que, a propósito de la creación artística, algunos poetas ya habían hablado antes que Tarkovski de la necesidad de la fe para crear. El cineasta conocía y admiraba el ensayo de García Lorca sobre la metáfora, donde trata precisamente de este tema. Y junto a Lorca, podríamos citar también a Rilke o a Tsvietaieva, por mencionar sólo algunos ejemplos de otras nacionalidades.

Tarkovski, sin embargo, iba más lejos que ellos, porque para él la fe no era sólo la sabia que mantendría unidos los elementos individuales, las relaciones de metáfora por las que los elementos dispares quedan asociados en la imagen artística, sino que el todo del arte, la obra de arte entendida en su conjunto tanto como la actividad misma del artista en el proceso de creación, ha de estar construida sobre la base de una fe en sentido no poético, sino ético: la creación artística ha de proceder de una elección moral, que se sustenta sobre convicciones éticas metarracionales, de consecuencias incalculables.

La imagen más bella de esta idea de Tarkovski la encontramos probablemente en el detalle de la *Adoración de los Magos*, obra de Leonardo da Vinci, con que Andréi abre su última película, *Sacrificio*. Como el ofrecimiento de un objeto valioso que uno de los Reyes hace a Jesús Niño, así el arte es también un regalo que se realiza con generosidad (no hay regalo sin sacrificio) en la convicción, nunca estrictamente racional, ni mercantilista ni enteramente garantizada ni tampoco comprobable, de que ese regalo es la expresión del cariño, del afecto, de la veneración, por parte

del que hace el regalo, y sello o icono del afecto y de la gratitud con que se espera o se cree ser correspondido.

Es bajo este aspecto moral como el arte está más emparentado con la religión, según Tarkovski. Como el hombre religioso tiene que someterse a la ascesis, al sacrificio de los propios intereses egoístas para entrar en comunicación con lo divino, así también el artista tiene que entregarse y perder su propia identidad y sacrificar el logro de sus intereses, si quiere que su obra se cargue de sentido, de relación con lo Absoluto y produzca por ello consecuencias duraderas sobre los espectadores.

Esta idea estaba apuntada en *Andréi Rublev*, donde cada uno de los pintores de iconos representaba una actitud moral distinta del pintor respecto al oficio que practica. Kirill, aunque monje obligado a combatirlas, no es capaz de dominar sus pasiones —su ira y su envidia, básicamente— y, a despecho de su formación intelectual, es incapaz de crear obras de arte de significación duradera.

Por su parte, el también intelectual Teófanos el Griego, que no es monje sino que vive con libertad en medio del mundo, es un pintor preocupado solamente por su éxito, y no le conciernen ni las cuestiones morales ni, sobre todo, las cuestiones políticas y sociales que afectan a la gente sencilla, al común de los hombres y mujeres rusos.

Sólo Rublev se ve sometido a un proceso de transformación moral, del que emergerá su gran poder creativo. Sacrifica sus intereses, haciéndose cargo de una mujer tonta, y renunciando al uso de la palabra; Rublev sacrifica asimismo la gloria mundana que podría ganar entre los príncipes y los jerarcas de la iglesia. Sólo cuando ha peregrinado por Rusia conociendo a sus gentes, palpando sus llagas y haciéndose consciente de sus necesidades, descubre el Rublev de Tarkovski por quién merece la pena realizar ese sacrificio que supone la creación de todo gran arte: sólo el pueblo ruso, sólo sus gentes ignorantes pero ansiosas de verdad, de unidad y de paz, son los destinatarios de esa obra magnífica, llena de serenidad y de gloria que es el icono de la Trinidad.

Esta preocupación por los aspectos morales de la creación artística la volvemos a ver tratada por Tarkovski en *Stalker*, cuyos tres personajes —el guía que da nombre a la película, el escritor, y el científico— se reparten las actitudes morales características del intelectual no ya del siglo XV, como en *Andréi Rublev*, sino del hombre del siglo XX. El científico piensa que el trabajo intelectual está al margen de la moral: es un problema de fuerzas, que ganará el que pueda ejercer la mayor violencia. Cinismo es la única actitud moral que conoce el escritor de éxito, conducido también por el Stalker al interior de la Zona. Y fe, solamente fe en que la Zona nos puede hacer mejores, es lo que muestra ese guía inocente e incauto, que conduce a los desengañados a esa parte del mundo que no sabemos si existe realmente, o si es sólo producto de la imaginación compensatoria de este hombre marginado.

En fin, hemos dicho ya que Tarkovski aborda esta cuestión, abriendo y cerrando su última película con la pintura de Leonardo y el *Erbarme dich* de la *Pasión según san Mateo*, de J. S. Bach, como indicadores de ese don que todo artista debe hacer para que la obra de arte, y el espectador mediante ella, resulten beneficiados con el sacrificio personal del artista.

Pero las consideraciones precedentes no se quedan solamente en el ámbito del arte en general, sino que Tarkovski tiene —me atrevería a decir— la osadía de aplicarlas al cine. La relación con el Absoluto no la quiere establecer Tarkovski a través de la pintura ni de la música, sino a través del cine. Para él, ese invento de barracón de feria, que por unas pocas monedas ofrecía a los pequeños burgueses endomingados el espectáculo de una bella que se desnuda ante su ojo mirón, ese mismo invento estaba llamado, según Tarkovski, a plantear las cuestiones más profundas del siglo XX, como en el siglo anterior lo hiciera la novela y, siempre, la poesía.

Las reflexiones estéticas de Tarkovski están en buena parte destinadas a consolidar esa convicción suya de la capacidad absoluta del cinematógrafo como vehículo de comunicación y de expresión artística en el sentido más excelso de la palabra. Sobre estas reflexiones centraré la última y ya breve parte de esta conferencia.

3

Con esa especie de sabiduría biológica que le corresponde a las especies animales para adaptarse colectivamente a nuevos entornos y de ese modo sobrevivir, el género humano dio, según Tarkovski, con el invento del cine justo cuando tuvo necesidad de él. Para el cineasta ruso, en absoluto es casualidad que el cinematógrafo naciera en la época de la técnica y de la industria, en el época del acero y de la torre Eiffel. Las bases de la era industrial estaban ya asentadas cuando nació el cinematógrafo. Dostoyevski, que no conoció la nueva musa, pudo sin embargo conocer de primera mano la proletarización, tanto en sentido espiritual como en el sociológico, de los trabajadores industriales en lo que era entonces la capital de la civilización industrial, y dejar constancia de ellas en sus *Notas de verano sobre unas impresiones de invierno*.

El problema de las masas, el problema del género humano aglomerado por primera vez en su historia en torno a las grandes ciudades industriales era, según Tarkovski, la falta de tiempo. Una falta de tiempo que podría entenderse en el doble sentido en que el primer gran filósofo del tiempo, Agustín de Hipona, reconocía en esa condición de todo suceso material: tiempo en sentido objetivo y tiempo en sentido subjetivo.

El trabajador de la era industrial estaba sometido a las duras condiciones de un proceso en el que la actividad ininterrumpida y la mecanización eran elementos claves de la acumulación de riqueza. Entraba en la planta

industrial, en la mina, en la acería al amanecer, y después de ocho, de diez o de doce horas de trabajo monótono y fatigante, el trabajador volvería a su hogar con la única idea de descansar, de reponerse de semejante tortura. De esta monotonía y de esta fatiga mecánica quedarían tejidos los días, las semanas, los años del trabajador proletario. Su única válvula de escape serían los entretenimientos dominicales, por necesidad de naturaleza tanto más violenta y desinhibidora, cuanto más fuerte hubiera sido la represión y el encorsetamiento durante las horas de trabajo.

Esa falta objetiva de tiempo, y las condiciones mecánicas de trabajo en las plantas fabriles y de vida artificial en las ciudades, condicionaría la ausencia en el trabajador moderno de un tiempo acumulado, esta vez ya en sentido subjetivo. O dicho de otro modo, según Tarkovski: su falta de experiencia. El hombre de la era industrial estaba llamado no sólo a vivir mecánicamente, sino a padecer, a consecuencia de esa falta objetiva de tiempo para cultivarse, una angustiante ignorancia en las cuestiones fundamentales de la vida.

El género humano tuvo, pues, que inventarse el cine para ganar el tiempo objetivo que el trabajo asalariado le quitaba; y sobre todo, para suplir la falta de contacto del hombre industrial con la naturaleza, su carencia de relaciones auténticas con otros hombres, su imposibilidad de acceder a los bienes superiores de la cultura, es decir: todo eso que, acumulado interiormente en el individuo, constituye su experiencia vital y que le protege y le sitúa tanto práctica como intelectualmente frente al mundo y en relación a sus semejantes.

El nuevo medio de expresión podría ofrecer espectáculos de pocas horas de duración (las nuevas condiciones de vida habían hecho imposible el disfrute de las larguísimas óperas, espectáculos de burgueses que dependen más de sus rentas que de su trabajo), pero que a cambio proporcionarían al espectador “experiencia” acumulada, y que la ofrecerían además no por medio del vehículo de la literatura, siempre intelectualmente exigente, sino por el medio artístico que acababa de nacer: las formas naturales de los objetos, animales y seres humanos que, después de ser grabadas, hechas facsimilares, por así decir, en la impresión fotográfica sobre celuloide, serían proyectadas sobre la pantalla como una segunda realidad y, al poco tiempo de ser observadas, devendrían para los espectadores psicológicamente indiscernibles de su original.

El cine había aparecido, pues, cuando la humanidad comprendió que no podía vivir sólo con esa experiencia del tiempo simple y mecánica que le ofrecían las nuevas condiciones de trabajo. O dicho de otro modo: había llegado la hora de que la historia de la cultura, la historia de las formas sapienciales que el género humano se inventa para adaptarse y sobrevivir en nuevas condiciones de vida, revelara por primera vez la belleza cinematográfica.

Podríamos definir la belleza cinematográfica, según la concibe Tarkovski, como la manifestación de la verdad del tiempo del hombre considerado en su totalidad, es decir: como un ser que es al mismo tiempo natural, social e inteligente; cuando, además, esa manifestación se hace sensible o perceptible por medio de una encarnación física, que es la fijación fotomecánica en celuloide de los movimientos que le corresponden al hombre en su relación con la naturaleza, en su trato con los otros hombres y en relación consigo mismo y con su conciencia; y que, precisamente por manifestarse sensiblemente como el transcurso verdadero, adecuado, del tiempo del hombre que se mueve en la naturaleza, entre los demás hombres o que se mueve o se detiene a sí mismo, produce en quien es consciente de esa adecuación, la exaltación y el entusiasmo que son características de la contemplación del arte, es decir; una exaltación que se distingue de todas las otras exaltaciones, singulares o colectivas, a las que puede verse sometido el ser humano, porque lo propio de toda emoción artística es que concluya en la pacificación completa, en la ausencia total de instintos de violencia en quien la haya contemplado.

Permítame concluir mi intervención desarrollando brevemente los elementos de esta definición.

4

La manifestación sensible de la vida del hombre es el movimiento. Quienes conozcan con algún detalle el mencionado libro de *Esculpir en el tiempo*, recordarán la impresión que un cortometraje de un cineasta independiente americano de los años sesenta, al que Tarkovski se refiere, le produjo: en un espacio natural vacío, un hombre ocupa el fondo de la imagen. La cámara se va acercando lentamente a él, sin que ese acercamiento parezca afectar al sujeto visualizado, que sigue tendido. La cámara prosigue su aproximación y al poco, al espectador le es permitido distinguir los rasgos del rostro, de las manos, de la posición de quien yace frente a la cámara. Cuando, en total silencio, ésta llega junto a él, el espectador hace un tremendo descubrimiento: aquel hombre está muerto.

Si por la inmovilidad, por la rigidez de un cuerpo, comprendemos la muerte de un individuo, por sus movimientos podemos comprender también sus acciones y su vida. La relación de un ser humano con los movimientos y las quietudes de la naturaleza que le rodea; con los movimientos y los reposos, las atracciones y repulsiones respecto de los otros individuos, con quienes vive o con quienes se encuentra; en fin, esas acciones suyas que son hablar y dialogar, mentir o decir la verdad, callar o cantar, todo eso lo ofrece el cine, representándolo sobre la pantalla con sus medios específicos, para que el espectador pueda comprender la vida frente a él. O mejor dicho: el cine pone a disposición del espectador los mismos elementos que la vida proporciona, en general y de modo habitual, a un

observador cualquiera, para entender, o para finalmente no entender en absoluto, su propia vida y la vida de la gente que le rodea.

Todos los movimientos de la naturaleza y de los hombres pueden quedar registrados en el celuloide con que opera el cinematógrafo, que no por casualidad ha incorporado el prefijo de raíz griega *kino-*, para señalar su naturaleza específica, que es la de registrar el movimiento. Y como el tiempo es, según la definición clásica de la *Física* de Aristóteles, la medida del movimiento, el hecho, el *factum* que el director de cine, como un nuevo demiurgo, tiene que saber componer, es el ritmo, es decir, la cantidad de movimiento adecuada que el artista admite y compone dentro de un encuadre, para expresar por medio de esa composición de tiempo la verdad de la vida, es decir: la verdad de la naturaleza en medio de la cual vive el hombre; la verdad de las relaciones del hombre con otros hombres; la verdad de la relación del hombre consigo mismo y con su conciencia.

Cuando el cineasta logra expresar esa verdad; cuando la muestra sensible, plásticamente, sobre la pantalla, entonces el espectador no puede dejar de emocionarse. Sucede aquí como con la amistad, que no basta que se dé entre dos personas como cariño mutuo, sino que debe ser conocida por los dos, para que tenga el sentido humano de plenitud que le corresponde.

Lo mismo sucede con esa adecuación, con esa verdad sobre el tiempo de la vida humana que el realizador muestra sobre la pantalla: tan pronto como el espectador reconoce esa adecuación, se llena de una admiración, de una conformidad emocional —suprarracional— con aquello que percibe sensible, individual e irrepetiblemente, que se llena de gozo y se diviniza con el reconocimiento de la verdad de la temporalidad del mundo.

Nos encontramos, pues, en el dominio opuesto al de las verdades matemáticas o científicas, empíricas o filosóficas, en todo caso abstractas. Aquí no hay más que representación de la singularidad del mundo, de sus formas, de sus movimientos y ritmos, de la posición única de un hombre, de una mujer, en el mundo y en la sociedad; y sin embargo nos llena la certeza, nos llena la emoción del reconocimiento de una verdad, de una armonía superior a la singularidad de aquello que vemos. La sensibilidad demanda intensamente a la inteligencia respuestas y orientación, pero no las haya; comprendemos con todas nuestras fuerzas que estamos ante algo más grande que nuestra razón, algo frente a lo cual la supuesta facultad soberana de nuestro ser queda muda, inhábil para detener el hechizo que ejerce sobre nuestras facultades sensibles las formas visibles y audibles que vemos moverse en la pantalla.

Esa situación nos excita, nos estimula, hace que sintamos estar viviendo unos instantes distintos de todos los que componen nuestra existencia cotidiana. Descubrimos en nosotros fuentes de energía hasta entonces desconocidas: sentimientos de amor o de ternura, o al contrario, de temor, se despiertan en nuestro interior y nos retrotraen a nuestra infancia, o a momentos de convivencia personal intensa, de descubrimientos amorosos; o

vislumbramos apenas el chispazo, la luz de una idea que nos aparece escondida, velada en ese material sensible, pero que nos asombra por su claridad, o nos atemoriza por sus posibles consecuencias.

Descubrimos que el arte, o más en concreto, que el cine puede entrar en la serie de los grandes acontecimientos de nuestra vida, como entran por sus vías, también misteriosas, el amor o la inspiración religiosa. No podemos creer que una película, repito, ¡una película!, puede señalar un antes y un después en nuestra vida, como el hecho del amor: pero descubrimos que eso sucede y, aunque no sepamos explicarlo, o precisamente por que no sabemos explicarlo, nos llenamos de mayor gozo.

Después de la revelación y del éxtasis, el arte nos deja necesariamente llenos de esperanza. El gozo del arte no pertenece al orden de lo corporal, sus efectos no son báquicos, como en «La Fiesta» de *Andréi Rublev* —no al menos aquel por el que Tarkovski se interesaba y aquel que sus películas nos ofrecen constantemente—. Son nuestras energías espirituales las que han sido avivadas, las que han sido llamadas a conciencia y, en ese sentido, puede decirse que ha sido despertado la mejor parte de nosotros mismos.

La exaltación artística no concluye con la violencia, al modo como la orgiástica del alcohol o los estupefacientes lo hacen muchas veces. Tampoco como la exaltación colectiva que, en nombre del fanatismo religioso o político, de la supremacía nacional o racial, acaba decretando la caza de brujas o el exterminio del previamente declarado enemigo y sujeto nefando.

La exaltación artística concluye con una gran pacificación de las ansiedades del alma, con la certeza de que podemos encontrar en nosotros mismos objetivos más nobles, energías más altas con que afrontar los problemas con que luchamos cada día, o suplir las carencias que nos abruma. Y con la certeza de que esas energías nos aproximan a las órbitas donde se mueven soberanos los eones divinos.

En esto radicaba la posible transformación que la belleza cinematográfica podría realizar, según Tarkovski, en el espíritu de cada uno de sus espectadores; y de esa esperanza en el poder del bien nos ha hablado cada una de las siete magníficas películas del realizador Andréi Tarkovski.

©2003, Rafael Llano