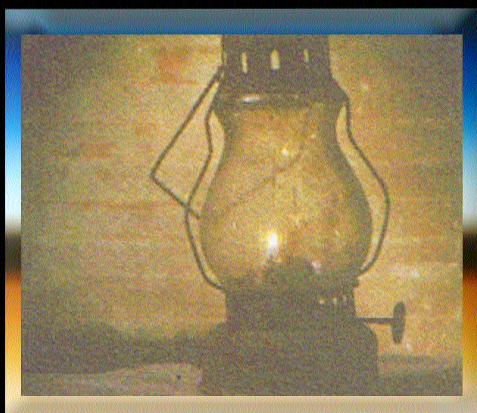


**ALEKSANDR SOKUROV**

# **Elegías visuales**



**MALDOROR ediciones**



**ALEKSANDR SOKUROV**

**ELEGÍAS VISUALES**

**Traducción: Jorge Segovia**

**MALDOROR ediciones**

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada  
por los editores, viola derechos de copyright.  
Cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

Título de la edición en lengua portuguesa:

Alexander Sokurov

Edição: Cinemateca Portuguesa, 1999

Primera edición: noviembre 2004

© Maldoror ediciones

© Traducción: Jorge Segovia

Depósito legal: VG-1071-2004

ISBN: 84-607-8766-4

MALDOROR ediciones, 2004

maldoror\_ediciones@hotmail.com

*ELEGÍAS VISUALES*



*Cuando estaba mirando para su casa tuve casi la certeza  
de que nunca volvería a verla.*

*Ella dijo que me iba a leer sus poemas a la hora  
de la partida...*

*Mas será que soñé o sería ya la No existencia...  
Al abrir los ojos volví a ver el mismo farol y a oír  
el mismo gemido de ruedas y murmullo del viento...*

*Mi viaje a vuestra triste tierra aún no terminó y  
aquí en Rusia no soy capaz de separarme de los  
sentimientos que me mantienen cautivo.*

*Mi alma parecía estar a la procura de belleza y  
de bondad.*

Una Vida Humilde (diálogos)

*Parecía que quería decirme alguna cosa, pero  
permaneció en silencio. Yo también permanecí en silencio*

*Es tiempo de comenzar mi viaje*

Una Vida Humilde



## ALEKSANDR SOKUROV, CINEASTA

Maria João Madeira

Aleksandr Sokurov es un cineasta ruso que suele afirmar que no le gusta el cine. Afirmación sorprendente para quien define la propia vida en función de una obra abundante en número de films realizados, más de treinta, desbordante de preocupaciones morales, éticas y estéticas. Es un hecho que prefiere no hablar mucho de cine, que ve poco cine. Será uno de sus secretos y por definición los secretos no se revelan. En 1997, *Madre e Hijo*, uno de los más secretos films contemporáneos, octavo largometraje de ficción de su filmografía, lo consagró como el cineasta ruso más importante de la actualidad. Si, como afirma él mismo *las personas tienen una idea extremadamente simple y sumaria de lo visible*, es con sus films como intenta desvelarlo.

Es cierto que las obras de arte encierran secretos, suscitan preguntas, no se afligen con contradicciones. Así, cuando nos llegan, nos dicen tanto sobre su misterio como nos ponen, queramos o no, ante nuestras propias angustias. En una palabra, nos hablan. Para lo mejor y para lo peor. Ese es su reino. Son radicales en el sentido en que tanto su esencia como la experiencia

que proponen se extiende hasta los límites. Descubrir un autor a partir de una obra así constituye un momento de excepción. Y fue así como, entre los que estuvieron “expuestos” a tal experiencia, la mayoría de las personas descubrió a Aleksandr Sokurov, autor de una obra iniciada a final de los años 70, extensa y variada, aunque muy poco conocida. El reconocimiento se confundió con una “revelación”, así fue recibido el film *Madre e Hijo*, estrenado comercialmente en cerca de veinticinco países, entre ellos Portugal. Antes de éste, Sokurov había realizado cortos y largometrajes, films documentales y de ficción –en 35 mm– y desde 1995, con *Voces Espirituales*, también en vídeo. Y, a esos trabajos, siguieron otros. Entre *Madre e Hijo* (1997) y *Moloch* (1999), su último film estrenado en el Festival de Cannes donde recibió el Premio al mejor guión, realizó *Una Vida Humilde* (1977), *Confesión* y *El No* (1998).

Entre 1978 y 1999, y a pesar del ostracismo al que lo sometió el régimen soviético desde su primera obra *La Voz Solitaria del Hombre*, Sokurov filmó aquello que le interesaba, incluso cuando utilizó imágenes de otros: montó imágenes de actualidad, añadiéndole pasajes musicales o comentarios en off, como en *Y Nada Más*, de 1982, (una cronología de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial sobre la sentencia de la expresión latina *Tertium Num Datur*) o aún en una obra exclusivamente de recopilación de imágenes de actualidad, *Retrospectiva de Leningrado 1957-1990*, de trece horas de duración; adaptó clásicos de la literatura (Platónov en *La Voz Solitaria del Hombre*, Bernard Shaw en *Dolorosa Indiferencia* –donde también las imágenes de archivo se intercalan con las de ficción–, Dostoievski y otros prosistas rusos del siglo XIX en *Páginas Escondidas*, Gustave Flaubert en *Salva y Prote-*

ge); se interesa en las vidas de personalidades artísticas, políticas o cuyo carácter de excepción le atraen (Fedor Chaliapin en *Elegía* y *Elegía de San Petersburgo*, Andréi Tarkovski en *Elegía de Moscú*, Boris Yeltsin en *Elegía Soviética* y *Un ejemplo de Entonación*, Vitautas Landsbergis, el primer presidente de la Lituania independiente, presentado como pianista en *Elegía Simple*, Aleksandr Solzhenitsyn en *El No*, o Maria Voinova, la campesina rusa de uno de sus primeros films *Maria* (1978–1988), o aún la anciana japonesa de la montaña de *Una Vida Humilde*. La inspiración la encuentra tanto en los pequeños detalles de la vida cotidiana como en el esplendor de la naturaleza, pero también en las otras artes, en la música y la pintura además de la literatura. Se podría, con la misma propiedad, hablar de pictorialismo, de polifonía o de elegía, a propósito de su obra. Una experiencia visual. Un trabajo sobre el sonido. Un canto de melancólicos lamentos.

### **Trazos de una biografía**

Si quisiésemos adoptar la forma que emplea Aleksandr Sokurov para presentar a las personalidades sobre quien filmó algunos de sus films (Fedor Chaliapin, Andréi Tarkovski, Boris Yeltsin, Aleksandr Solzhenitsyn, Maria), tendríamos que comenzar por hablar de los datos biográficos de los progenitores, respectivas fechas de nacimiento y casamiento, para llegar a la fecha de nacimiento de la persona en cuestión y a partir de ahí detenernos en ella. Mas, si el regreso a las raíces –más culturales y espirituales que las biografías al uso– cons-

tituye uno de los puntos de apoyo de la obra de Sokurov, de hecho, el entendimiento de la Condición Humana que todos sus films procuran se cuestiona a partir de una fuerte conciencia de la soledad como trazo distintivo del carácter humano y su destino irremediable. Lo que le interesa es la biografía del alma, y el alma de Aleksandr Sokurov y de todos sus personajes es la de un ser profundamente solitario.

Nació el día 14 de junio de 1951, en Podorvikha, una pequeña aldea de Siberia Occidental cerca de Irkutsk, hoy desaparecida y sumergida bajo las aguas de una presa. En la infancia, siguió al padre, oficial del ejército ruso, a las guarniciones a donde era destinado, desde Polonia a Turkmenistán. Convencido de la necesidad de una formación humanística, estudió Historia en la Universidad de Gorki, hoy llamada Nizhny Novgorod. De 1969 a 1975 trabajó como asistente de realización en la televisión local. Después de su formación en 1974, partió para Moscú donde estudió realización de cine en la célebre escuela de cine VGIK (Instituto Estatal de Cinematografía de la Unión). Como trabajo final de licenciatura realizó el film *La Voz Solitaria del Hombre*, a partir de textos de Platónov, trabajo que nunca fue aceptado ni por la escuela ni por el gobierno soviético, tornando su exhibición tardía: apenas en 1987, en el Festival de Cine de Locarno donde se alzó con el Leopardo de Bronce. Desde 1982 vive en San Petersburgo, antes llamada Leningrado. El título de esa primera obra es cuando menos premonitorio de un programa que se ha ido cumpliendo, la afirmación de radical soledad del individuo confinado a su condición humana.

Antes de licenciarse, Sokurov trabajaba ya en los Estudios Lenfilm donde se convirtió en una de las mayores promesas de la escuela Documentalista de Leníngrado, para la que realizó en los años 80 diversos trabajos documentales poco usuales e inconformistas –políticamente incorrectos, para utilizar un término en boga– que le garantizaron idénticos problemas de aceptación en su país. La Lenfilm y los Estudios Documentales, lugar de emergencia de una “nueva ola” del cine soviético antes de la perestroika, se caracterizó como escuela para la rehabilitación de manifestaciones vanguardistas de los años 20, una de las cuales fue el montaje de elementos documentales y ficcionales, como afirmación de rechazo de los postulados realistas, cualesquiera que fuesen, y entre ellos los “socialistas”, pero también de las convenciones narrativas del cine clásico. De esa “nueva ola” de realizadores –y es corriente afirmar que, correspondiendo a los años Gorbachov (1985-1990), se constituyó simultáneamente como “la última ola del cine soviético”– forman parte otros nombres, entre los que destacan Alexei Guerman, Kaidonsvski, Kanevski o Konstantin Lopushanski. A pesar de la diversidad de estilos, estos realizadores compartían, bajo la referencia tutelar del entonces exilado Andréi Tarkovski, las tendencias metafísicas y sobre todo la reivindicación de la tradición cultural rusa, literaria y pictórica.

En el artículo “Pequeño diccionario para balizar el cine soviético de Breznev a Gorbachov” publicado en 1990 en la *Revue du Cinéma*, el nombre de Aleksandr Sokurov aparece como uno de los más destacados en el panorama del cine soviético de los años 80 y el más conocido de esa “nueva ola”. A su cine son entonces asociados los términos “ensayo” y “experimentaci-

ón”, los recursos a las metáforas poéticas y al encadenamiento de asociaciones de ideas.

En el mismo año, los *Cahiers du Cinéma* dedicaron un número especial al cine soviético, donde Serge Daney y Serge Toubiana destacan los nombres de Andréi Tarkovski y Serguei Paradjanov, Kira Mouratova y Alexei Guerman, Sokurov y Pelechian, como cineastas de excepción en un panorama mediocre caracterizado por la debilidad cinematográfica, unidos por el mismo rechazo a “entrar en el juego” con el espacio, con el tiempo y con el espectador. “Cineastas de la invención de distancias”, como ahí se les denomina. Y con las debidas distancias entre sí, según reclama Sokurov, que rechaza filiaciones y declina las comparaciones sistemáticas entre su obra y la de Tarkovski, en base al principio que postula la singularidad de cada recorrido artístico. Y, por lo demás, es cierto que si uno es el cineasta del agua (el elemento de Tarkovski), el otro se define mejor por su ligazón al elemento tierra. El tributo a Tarkovski, su amigo pero no su maestro, es prestado por Sokurov en el año de la muerte del realizador en *Elegía de Moscú*. Años antes, Tarkovski lo había defendido a él, así como su posibilidad de filmar. El luto que a su vez Sokurov le presta se dirige al hombre que vivió y sufrió en el exilio el alejamiento de su país.

A pesar de las contingencias políticas, entre 1980 y 1987 Aleksandr Sokurov realizó dos largometrajes, dos cortometrajes de ficción y seis documentales, que fueron objetivo de la censura del Estado. Un año antes de la primera exhibición de *La Voz Solitaria del Hombre*, filma *Dolorosa Indiferencia* a partir de la pieza de Bernard Shaw *Hearbreak House*: un film donde se centra

en la figura del dramaturgo y en imágenes documentales de archivo (las primeras de las cuales del propio Bernard Shaw) que atraviesan la ficción, desarrollando una reflexión sobre el siglo a partir de sus manifestaciones culturales y políticas, a través del montaje de imágenes de diferentes procedencias, aunque también de citas: al texto de Shaw se le añaden pasajes de la Biblia, citas de Voltaire y Rousseau. En 1988, *El Día del Eclipse* recrea un universo apocalíptico en un paisaje casi monocromático, amarillo-tierra, lunar y desertificado, un escenario de fin de mundo, que extrema la aridez ya presente en *La Voz Solitaria del Hombre* y se constituye como una nueva variación del mismo con la utilización de imágenes y de sonidos de procedencias heterogéneas y fragmentarias. Basado en una novela de los hermanos Strouhgatski, famosos autores de ficción científica que escribieron también la novela que dio origen a *Stalker*, el film gana el premio a la mejor banda sonora en la edición de ese año del festival de Berlín. En el cuadro de la perestroika, la metáfora política en él implícita no puede dejar de ser entendida como un anuncio de la fractura que se adivinaba.

En *Elegía Soviética*, del año siguiente, Sokurov filma al entonces diputado liberal Boris Yeltsin como una figura inspiradora de simpatía, lo que se hace aún más transparente en el film de 1991, *Un Ejemplo de Entonación*. Pero si por esa época Sokurov creía en la posibilidad de salvación de Rusia –creencia eventualmente desmoronada– aún impresiona más ese modo de interpelar al protagonista en quien advertimos que

deposita todas las esperanzas: después de una lenta visita al monumento a los muertos en la guerra de Afganistán, la cámara capta, en toda la altura de la pantalla, un larguísimo despliegue de fotografías de los miembros del partido comunista apenas sincopado por la identificación en tono monocorde de las personalidades representadas, comenzando y terminando en Lenin, y regresando después a Yeltsin, de brazos cruzados frente a la televisión ocupada por la imagen de Gorbachov. Finalmente, con el semblante absorto y por instantes tapado con una de las manos, Yeltsin es filmado de nuevo en un largo plano fijo delante de un micrófono en la mesa de la cocina de su casa, como si de una entrevista sin réplica de palabras se tratase.

1989 es también el año en que Sokurov se dedica a recrear en pleno Cáucaso el escenario de *Madame Bovary*: *Salva y Protege*, una adaptación personal de la novela, donde la carga erótica y acentuada por la insistencia en las secuencias de sexo, está más cerca de la histeria compulsiva y letal de la protagonista que de la carga sensual que se esperaría de una adaptación de Gustave Flaubert. La Lenfilm se negó a producir ese proyecto, aunque prestó sus medios técnicos y humanos a Videofilm que lo co-produjo con un socio alemán. Introduciendo el tema de la sexualidad, del inconsciente y de la presencia simbólica de la muerte, el film es recibido en la URSS como una ruptura radical con la tradición soviética. *El Segundo Círculo*, de 1990, es un film casi sin diálogos que describe la relación de un hombre con la muerte, enteramente construido sobre una relación filial (un



hijo lidiando con el cuerpo muerto de su padre, sin poder recurrir a los servicios funerarios especializados) pero que también refleja la posición marginal del protagonista en el interior de la sociedad soviética.

En 1992, *La Piedra*, se presenta como manifiesto estético –la ligazón entre dos hombres de generaciones diferentes (delante del museo Chéjov un hombre joven tiene un encuentro místico con un fantasma que podría ser el del propio Chéjov). Y en el año siguiente, *Páginas Escondidas*, es, como el primero, presentado en Locarno. A partir de la prosa rusa del siglo XIX, con reminiscencias de Gógol, Saltykov-Shchedrin, Ostrovski, Gorki y especialmente *Crimen y Castigo* de Fiodor Dostoievski, es un film donde los personajes no son nombrados y la localización es vaga, y en el que Sokurov manipula la imagen y el sonido con una depuración formal del mismo nivel de aquélla que le volveremos a ver hacer en *Madre e Hijo*: deformando, alargando, superficializando la imagen en el sentido de quitarle profundidad, pero aquí trabajando el color con intención de anularlo y subvertiendo la noción de espacio de un modo que recuerda la cuarta dimensión experimentada por M.C. Escher: laberínticas galerías subterráneas, zaguanes, vanos de escaleras que suben y descienden o simplemente se suspenden en el aire imposibilitadas de conducir a algún lado que no sea el vacío. El mundo aquí representado pertenece a figuras, a personajes que parecen desprenderse del papel, confundiéndose con el fondo de la imagen sobria y sombría, oscura, sepia, a veces manchada con breves registros de color.

A éste sigue el primer film en formato vídeo, *Voces Espirituales* (1995), un documental de cinco horas y media en cinco partes, sobre la vida cotidiana del ejército ruso: en la primera parte, minimalista, el plano de un paisaje cerca del Ártico mantiene el encuadre inalterable durante 40 minutos. Las variaciones se perciben en el interior del plano y del texto en off, a partir de Mozart, Messiaen y Beethoven, apela a la reflexión de la vanguardia como oposición al clasicismo, y sobre la armonía y la belleza opuestas a la monstruosidad y la deformación. Después, el paisaje cambia radicalmente, la nieve cubre las planicies, desiertos y montañas, y es entonces cuando los soldados, para los que la guerra en la frontera se hizo inevitable, entran en el film. De nuevo, a un tratamiento de la política y la guerra Sokurov prefiere un ensayo sobre las emociones humanas, en este caso el vacío cotidiano de las vidas de las personas armadas que son los soldados. Para *Voces Espirituales*, el realizador pasó tres meses con una unidad del ejército ruso estacionada en la frontera de Tadzikistán y se inspiró sobre todo en Tolstoi, Chéjov, Garchine y también en Chaikovski y Mahler. *Sueño de Soldado* surge del material filmado para *Voces Espirituales*, donde está igualmente incluido como episodio, aunque fue rodado como cortometraje, “miniatura lírica” en memoria de Hans Schlegel. Antes de *Madre e Hijo*, Sokurov realiza otros dos cortometrajes, *Elegía Oriental* y *Hubert Robert: Una Vida Afortunada*, este último como parte de una serie de programas para un museo de San Petersburgo sobre el trabajo del pintor francés (1733-1808), uno de los preferidos de Sokurov por el virtuosismo clásico y por el gusto por las ruinas que habitan muchos de sus pai-

sajes, y que, de otro modo, él cita explícitamente en uno de los planos de *Páginas Escondidas*. El film, comenzando con una representación del teatro Kabuki y apelando a los textos de Dostoievski, dice tanto sobre el pintor como sobre el propio Sokurov. Después de esta incursión pictórica, llega el momento de la experiencia verdaderamente límite de *Madre e Hijo*, también profundamente marcada por la pintura romántica rusa y alemana. Entre el film de su consagración y el polémico *Moloch*, Sokurov filma a los jóvenes marineros rusos en *Confesión*, también lugar del monólogo interior de un miembro del ejército ruso sobre su vida y su destino en Rusia, y dos encuentros en dos visitas a casas extrañas cercadas de árboles, *El No* y *Una vida Humilde* con el Nobel de Literatura Aleksandr Solzhenitsyn y con una anciana japonesa. El primero vive de la conversación proporcionada por ese encuentro y de la observación atenta de un artista a su espacio de trabajo. El segundo corresponde más bien a una cuidadosa y lírica captación de la vida solitaria de una vieja mujer, del arrobo con que se entrega a cada tarea diaria en completa armonía con el lugar que habita, con su casa y el paisaje que la rodea, adoptando la cámara el punto de vista del viajero que temporalmente contempla el espacio y el tiempo de su anfitriona. En ambos se presentan afinidades acusadas entre el realizador, su cámara y los personajes que filma. Si el diálogo es, con Solzhenitsyn, elaborado y profundo, con Umenu Mazujesi, de la aldea de Aska, las palabras son accesorias, pareciendo el entendimiento pasar por otras corrientes. Mas, cuando en la segunda parte de *El No* Solzhenitsyn es filmado en su mesa de trabajo, de la misma manera son captados los momentos en

que Umeno Mazujesi cose su quimono. Y de los dos capta en muy grandes planos los rostros, las manos, las hebras del cabello, como si mostrándolos así, de tan cerca, fuese un modo respetuoso de indagar en el misterio.

Que el proyecto siguiente haya sido *Moloch* es definitivamente inesperado. Después de tan elevados –y arrobados– encuentros, Sokurov regresa a Hitler, figura histórica a la que ya le tenía dedicada una extraña *Sonata* (*Sonata para Hitler*, 1979/89). ¿Para recordar, para no olvidar? La hipótesis es probable, sobre todo si recordamos que el nazismo victimó 40 millones de vidas humanas en la URSS. Moloch es el nombre generalmente atribuido a una divinidad asociada a ritos y sacrificios abominables, adorada en la antigüedad por griegos, cartagineses e israelitas, y, que, en el *Paraíso Perdido*, Milton usa para nombrar al más poderoso rival de Satanás. Sokurov recupera la expresión para el título de un film escrito por Yurii Arabov y Marina Koreneva, que escenifica la misteriosa relación entre Hitler y Eva Braun en la primavera de 1942, en un refugio de montaña en Baviera. El ambiente del film es profundamente teatral (incluso los actores son conocidos actores del teatro ruso doblados por famosos actores del teatro alemán), la atmósfera más apropiada para cuestionar el poder.

## La ausencia

En el cine de Sokurov los géneros son una cuestión de detalle. Distinguir *tout court* la ficción de los documentales es en sus films un esfuerzo inútil: a veces coexisten en un mismo film, a veces en un mismo plano y siempre lo real se prefigura como materia de ficciones y representaciones. Los planos son estilizados, depurados, manipulados. El montaje de las imágenes (el medio de expresión) y de los sonidos (el alma del realizador) unos en relación con otros y en sí mismos se hace por asociación. A excepción de *Páginas Escogidas*, acuático y uterino, la tierra es el elemento de los films de Sokurov (no sorprende por eso la completa obsesión por los árboles, los más majestuosos y perfectos seres vivos, se diría). Y todo el cine medita. Lugar privilegiado de la ausencia, bien apele a otras expresiones artísticas (el pictoralismo de *Madre e Hijo*), bien remita a su propio pasado (*Páginas Escogidas* es de alguna manera un film mudo, algunos de sus planos parecen salir de un film de Murnau), el cine es el arte de las sombras y los fantasmas.

Los abismos del alma humana son insondables. La crueldad y la bondad son dos puntos de ese espectro, como se dice en *El No*. Los hombres son seres solitarios –cada uno tiene su círculo, afirma uno de los personajes de *El Día del Eclipse*. Ante la dimensión de tal tragedia, Aleksandr Sokurov somete sus films a una búsqueda incesante de posibilidades de entendimiento –lo que se constituye también en una búsqueda

incesante de la posibilidad del cine. El espectro de la muerte es la más pesada de las herencias de la conciencia individual y la más terrible certeza. “*Quiero vivir la muerte*”, declara alguien en *La Vida Solitaria del Hombre*. Los muertos hablan en *El Día del Eclipse*. *Madre e Hijo* es un film al borde de la muerte, el film de un último viaje y de un abandono. Junto al tronco amputado por un rayo, uno de los sitios donde transcurre la larga conversación que mantienen Sokurov y Solzhenitsyn entre los árboles en *El No*, se dice que las muertes prematuras son trágicas por negarlo todo. Y en todos los films de Sokurov es de la omnipresencia de la muerte en el curso de la vida de lo que se trata. Al mismo tiempo, los films transpiran un respeto profundo por la vida y se interesan por todo aquello que tiene que ver con ella. De ahí su carácter profundamente crepuscular y melancólico, como si la naturaleza ilusionista del cine fuese la mejor traducción de los viajes al interior de uno mismo.

## Entrevista

*Nos gustaría saber un poco sobre su vida, en particular sobre la manera en cómo despertó al arte y al cine.*

Nací en el seno de una familia humilde. En mi familia nadie trabajó en el arte o se dedicó mucho a eso, nadie tuvo siquiera estudios superiores. Soy el primero de la familia que se ocupa del arte. Por eso, en cierto sentido, no estaba preparado. No fui educado para el arte, en casa nunca había conversaciones sobre arte.

Debido a la profesión de mi padre, viajé mucho, tanto en Rusia como en la Unión Soviética. Nunca nos quedábamos a vivir mucho tiempo en el mismo sitio, lo que me dejaba lleno de impresiones de diferentes lugares. Cuando le dije a mis padres que quería tener una educación en ciencias humanas, se quedaron muy sorprendidos. Quería dedicarme a la Historia, a la Geografía, a algo en esos términos. No me gustaba la Matemática, ni la Física. Hasta hoy lo que más valoro es el teatro radiofónico. En la época en que estaba en la escuela los programas de teatro radiofónico eran muy populares en la Unión Soviética. Yo oía y me gustaba mucho oír piezas de autores clásicos: Dickens, Tolstoi, Cervantes, Lope de Vega... Lo que más me gustaba era oír esas piezas de teatro, y, en esa época, lo que quería era ser director de esas piezas de teatro radiofónico. Aún hoy me gusta mucho más la radio que el cine. Pero el destino así lo quiso. Cuando era estudiante de Historia en la universidad de Gorki, en el río Volga (ahora la ciudad se llama Nizhny Novgorod) comencé a trabajar para la televisión... necesitaba trabajar al mismo tiempo que estudiaba porque precisaba de dinero y mis padres no me podían ayudar. En esa época comencé a dedicarme a las artes visuales. Creo que para trabajar en arte, es preciso tener una formación humanística antes de tener una formación profesional. Si yo quería ser un realizador tenía que tener una formación o en Historia o en Filología antes de dedicarme a la realización. Para darle alguna cosa a las personas es preciso mucho más que la intuición, es preciso que una persona se base en el saber. Por eso estudié en la Facultad de Historia. Por otro lado, una de las cosas que considero más impor-

tantes en mi formación como realizador, es el hecho de haber vivido en la provincia de Rusia, donde aprendí mucho y adquirí experiencia. La vida en la Unión Soviética bajo el régimen totalitario tenía muchas particularidades. Una de ellas era que las mejores cualidades de las personas estaban ocultas dentro de sí mismas. En Gorki, donde yo vivía, había muchas personas muy cultas, con mucho talento. Eran personas muy bondadosas, muy respetables. Aprendí mucho con ellas. Durante mi vida he encontrado a muchas de esas personas y es a esas personas que fui encontrando y que me ayudaron tanto, a quienes les tengo que agradecer ser hoy quien soy. Tengo la impresión de que le caía bien a la gente porque a mí me gustaba trabajar, por dedicarme enteramente a mi trabajo. Yo no era muy cosmopolita, me gustaba sobre todo trabajar, lo que a veces sorprendía a mis amigos. Para que haya un resultado serio en el campo de las artes, en el campo de la creación, es preciso que haya mucho trabajo. Yo no sé lo que es el talento, sé lo que es trabajar en serio. Dios no se limita a darnos la dádiva de lo que podemos hacer, nos pone después muchas barreras que dificultan el trabajo artístico. Crear obras de arte es una forma seria de desarrollar a la Humanidad. Lo que un artista hace es desarrollar al Hombre y abrirle horizontes que están más allá de los que Dios le dio al principio.

*¿Fue eso lo que sintió recibir de los artistas, escritores, pintores y músicos que más le influenciaron?*

Claro, claro.



*¿Y de esas influencias, cuáles son las que más reivindica?*

La literatura, la escultura, la pintura clásica del siglo XIX, tanto rusa como europea. Los films nunca me influenciaron mucho, ni ahora ni antes; únicamente la literatura. Sinceramente, no me gusta mucho el cine, pero me gusta mucho, mucho, la literatura: Dostoievski, Faulkner, Thomas Mann, Chéjov... Hay muchas otras cosas que también me gustan, pero esas son más importantes que el cine. De todos los films que vi, los que me causaron una mayor impresión fueron *Stachka* de Eisenstein (La Huelga, 1924) y *Man of Aran* de Robert Flaherty (1934)... son los films que más impresiones me dejaron, aquéllos que más me hicieron sentir. Añado dos más, Dovzenko, la figura más importante del cine soviético, al que considero autor de un único gran film... y aún *L' Atalante* de Jean Vigo (1933). De Dovzenko no consigo hablar de films, para mí todos sus films son un único y gran film. Dovzenko era una persona fantástica, de mucho talento. Tal vez por eso mismo, en el cine ruso es una figura un poco aparte.

*Y hoy, a pesar de no ir mucho al cine, ¿hay algún nombre que destaque?*

Voy muy poco al cine. No podría decir quién. No porque no existan, pero vivo muy aislado, hay muchas cosas que no veo, viajo muy raramente. Este viaje a Portugal fue una cosa especial. Portugal era para mí un lugar muy misterioso.

*¿Por qué?*

Es un país sorprendente, tal vez el más misterioso de Europa. En Portugal hay una cualidad que me impresiona mucho: la tristeza. Muchos portugueses han sido personajes geniales. Portugal es de los países donde hay más genios que apenas son conocidos. Son personas tristes que viven para sí mismas, una cualidad de experiencia personal que los diferencia de los demás. Es un carácter nacional increíble. Digo esto por intuición y no porque me base en algún conocimiento particular. Ustedes tienen una gran cantidad de energía oculta. Portugal, en cierta forma, es una provincia de Europa, y de alguna manera está aparte, a un lado. En términos de trabajo, es una ventaja muy grande que ustedes tienen. Explorando esas cualidades, podrían ser únicos y muy diferentes de los demás europeos. Hay muchas otras cosas que me gustaría decir, pero son muy difíciles de formular. Es muy fácil encontrar portugueses entre una multitud de europeos, del mismo modo que en medio de una multitud de asiáticos es muy fácil descubrir donde están los japoneses. No es posible confundirlos con nadie, e igual ocurre con los portugueses. Hasta el mismo nombre, Portugal (Portugalia, en ruso), es como un resorte, indica la fuerza que está contenida, parece alguna cosa que va a soltarse, liberarse de un momento a otro, de la tensión a que está sometida. Repito que es mi intuición quien me lo dice y no ningún conocimiento especial sobre el arte o la cultura portuguesa. Es una intuición muy personal.

*Es curioso que hable de una tristeza portuguesa porque al portugués también le parece que existe una tristeza rusa, en*

*la literatura y en algún cine ruso, incluso en el suyo.*

Tanto mejor que consigan entender eso porque es muy difícil para un cineasta darse a entender. La gente está acostumbrada a obtener pensamientos de los films, pero no sentimientos, y lo que yo procuro ofrecer son sentimientos, hacer que las personas sientan.

*Lo que implica la cuestión de la moral. Parece ser una persona que tiene en su práctica cinematográfica una ética, una moral muy propia, en cuya creación artística se torna una dimensión muy importante...*

Es una pregunta muy compleja. No hay fronteras de moral y de ética. Existen fronteras de moral y de ética dentro del autor, pero fuera de él son muy difíciles de comprender. Son muy complejas. En el proceso de creación artística, el autor debe abrirse sólo a sí mismo. Debe huir de todos sus tabúes, debe incluso huir de Dios que le dice que esto puede o no puede ser. Debe abrirse sólo a sí mismo. Es una cuestión muy compleja, de las más complejas, una elección muy difícil para el autor. Un autor tiene que estar muy convencido de sus objetivos morales. Yo tengo que estar convencido que para mí no hay temas prohibidos. Incluso teniendo en cuenta que la religión, sea la católica o la ortodoxa, tiene tabúes. La vida de un hombre tiene tantas facetas que no podemos limitarnos a fronteras sean cuales fueren éstas, porque ni siquiera conocemos lo que es la vida de un hombre, lo que la misma abarca y de dónde viene y a dónde va, no sabemos lo que es la vida de una persona.

*Pero lo que impresiona en sus films es que esa preocupación ética tiene una traducción visual muy fuerte.*

De existir eso, será porque la única cosa que tengo son mis films. No tengo nada más. Me concentro totalmente en la realización de mis films. Es mi vida. Es una posición muy fuerte que mantengo desde hace muchos años. En mis films intento crear otro mundo, crear una imagen propia. Al decir esto, quiero subrayar que nunca digo la verdad, lo invento todo, tanto en los films documentales como en los de ficción, es todo una invención mía. Lo que intento hacer es crear y construir mi casa. No quiero engañar a nadie. La casa es mía, y está construida por esa persona concreta. Hago films como si estuviese construyendo una casa desde el principio hasta el fin. Cada vez que realizo un film pienso en construir una puerta más, una ventana, una escalera. A veces es una casa pequeña, otras una casa grande. A veces es una casa que nos inspira miedo, otras no, nos inspira alegría. En ocasiones está habitada por seres de nuestro tiempo, y, otras, son personas que no existieron en tiempo ninguno. Me gustaría que viesen el film *Moloch*.

*Aún no lo hemos visto.*

Es mi último film. Encontré personajes que nunca esperaba encontrar... Hitler, Eva Braun, Josef Goebbels, Martin Bormann, mitad personas, mitad animales, mitad fieras. Pero entraron en mi casa y se quedaron allí. Me quedé mirando para ellos. Déjalos quedar, déjalos vivir ahí también y vamos a ver qué sale de

aquí. El trabajo de un realizador de cine es muy parecido al trabajo de un médico en un hospital. Nos traen enfermos, hay enfermos que llegan por sí mismos, pueden ser personas que tienen su alma, que tienen algunos parámetros morales, otras que no. Pueden ser personas de carácter bondadoso o pueden ser simplemente monstruos, criminales. Aparecen. Es preciso tratar de ellos y después devolverlos a las personas o a Dios, y son las personas o Dios quienes pueden juzgarlos. Las personas creen tener el derecho a juzgar, entonces juzguen, valoren, ayúdenos o aprendan alguna cosa con ellos. Lo que intento en mis films es darle a esos personajes una vacuna contra la muerte, para que ellos permanezcan eternos. Los films existen, los films son eternos, están ahí. No se asusten porque yo filme a Hitler, a Goebbels y a Bormann porque es lo que yo pretendo. Quiero que los espectadores los recuerden, vean quienes son, que no se olviden de ellos. Tanto en el mundo como en el arte, la maldad por sí misma no existe. El mal existe dentro de las personas y es ese nuestro problema. El mal viene siempre de las personas, nace con nosotros. El dramatismo de la vida de las personas es justamente no percibir que el mal viene de ellas mismas y de intentar relegar siempre el origen del mal hacia algún lugar desconocido, exterior a sí mismos.

*Más de una vez ha dicho que el tema principal de su obra es el destino de la vida humana, lo que tiene un poco que ver con lo que está diciendo: incluso un monstruo, como Hitler, continúa siendo un hombre. Lo que apunta en una dirección que se siente en alguno de sus films, en Madre e Hijo,*

*por ejemplo: la enorme soledad de cualquier ser humano frente a los otros, frente al mundo y frente a Dios.*

Es verdad. No sé qué decir porque es precisamente así. Son las cosas simples las más complejas. Hay un dicho ruso que dice que la mayor diferencia entre una persona y un perro es que el perro es feliz porque no sabe lo que es la muerte; el hombre, sabiéndolo, es menos feliz. Dios nos castigó, no cuando nos expulsó del paraíso, sino cuando nos mostró el misterio de la muerte, cuando nos dio a conocer lo que es la muerte. El hecho de saber que la muerte es inevitable convierte nuestra vida en una tragedia. El peor castigo que nos podían dar es el de la sabiduría. Griboedov, un escritor romántico del siglo XIX, escribió una obra titulada *La infelicidad a partir del saber*. Un cineasta tiene mucho que ver con esta tragedia. El cine no tuvo suerte ninguna, no tuvo suerte con el lugar de nacimiento, ni con los padres que tuvo. El cine nació en el sur de Francia, en un café, y después se tornó en una mujer pública, de aquellas que van de mano en mano. Los franceses transforman todo en una diversión, nunca hacen de las cosas una cosa seria. Desde su origen el cine fue pensado para que fuera rentable, para ganar dinero. Los franceses no tuvieron tiempo de percibir que con el cine nacía un arte en la época moderna, y eso fue una gran desgracia, y una gran y enorme tristeza. Si el primer cineasta hubiese nacido en China o en Japón, los asiáticos hubieran creado inmediatamente un nicho de arte para el cine. El cine hubiera encontrado un sitio propio, junto a las otras artes. Pero los occidentales lo crearon y luego lo pusieron en un burdel. Algunos cineastas intentaron

cambiar esa tendencia, pero era muy difícil. Aún hoy el cine arrastra esas viejas dolencias de juventud. Es lo más grave; creado en tales condiciones, el cine como un arte nunca se llegó a concretizar y por eso se vio obligado a ir a buscar alguna cosa en las otras artes: al teatro fue a buscar la dramaturgia; a la literatura fue a buscar los temas; a la música clásica, la polifonía; a la arquitectura fue a buscar la forma. Podríamos estar aquí enumerando infinitamente: ni el montaje es genuinamente cinematográfico, fue retomado de la literatura. El nacimiento del cine como un arte aún está por ocurrir. Puede ser de aquí a cinco años, tal vez diez, pero si pretende encontrar un lugar en el mundo de las artes, el cine tiene que nacer en el mundo visual, sin la influencia del exterior, y conseguir la independencia de sus raíces. Una de las bases de cualquier forma artística es precisamente la independencia de sus raíces. Como aconteció con la arquitectura, la literatura, la música. Está claro que sufrieron influencias y se influenciaron unas a otras; mas, la aparición y la educación de un pintor o un escritor es un proceso individual. Un cineasta surge en un medio de caos y tiene que tener en cuenta al público.

*Pero el hecho de que el cine, pareciendo condenado a ser un arte impuro, y en ese sentido un arte de síntesis, al tener necesariamente que ir a buscar cosas a otras artes, ¿no será para usted y para su trabajo, por encima de todo, un estímulo?*

Es cierto que también siento la necesidad de buscar influencias en otros lados. Como el cirujano, tengo

que operar con los instrumentos que están a mi disposición. A veces hago lo posible por no utilizar los instrumentos normales: el bisturí, las agujas, los hilos. El ideal es cuando curo, no la dolencia, sino a la persona en sí misma. No intento extraer o amputar la dolencia de la persona, intento activar dentro de ella una fuerza capaz de enfrentar la dolencia. Tal vez eso explique la diferencia entre aquéllo que yo hago y lo que hacen otros cineastas. Tocaron ahora en un punto muy importante. ¿Será posible hacer alguna cosa a partir de la imagen de un artista? Tengo la impresión de que eso no es posible. Al contrario que la ciencia, el arte existe a partir del principio de la síntesis, y no del análisis. La ciencia tiende al análisis; para entender el conjunto descompone las cosas en partes autónomas y mira para cada una de ellas separadamente. El arte existe de una manera completamente diferente: un todo, creando una imagen. Un ser vivo corresponde a la imagen que un artista tiene: es una cosa orgánica, existe como un todo. Es siempre posible mirar para las diferentes partes de que está compuesto un ser vivo, pero todo pierde el sentido porque de ese modo va a morir, no existe sino como un todo. Una de las dificultades del arte es que muchos intentan mirar para él de un modo fragmentario, no comprenden una obra de arte como un ser único: entran en la imagen, la analizan y la matan... y después no perciben nada. ¿Cómo se puede percibir una cosa que ya es un cadáver? A fuerza de intentar analizar una obra de arte, de mirar a través de la razón, las personas la parten de tal forma que la obra muere y después no la entienden. Y el autor se pregunta: pero ¿por qué la mataron? Es preciso dirigirse a una persona, tocarla



en el hombro, acercarse a ella, oírla, sentirla. El problema es sentir. Sentir es lo más complicado. Dios nos dio tantos sentimientos diferentes, tantos, tantos. Las personas tienen más sentimientos que pensamientos. Los pensamientos son más sofisticados, pero en el fondo la reserva inmensa de sentimientos que nosotros tenemos es nuestro peligro. Las culturas nacionales bloquean la aparición de esos sentimientos. Por eso nos es tan complicado percibir la cultura japonesa que protege completamente los sentimientos. La cultura romántica alemana del siglo XIX hacía lo mismo. La cultura rusa es lo contrario, abre los sentimientos. Puede decirse que existe una especie de juego, hay épocas en que se abren los sentimientos, otras en que se cierran los sentimientos. Cuanto más se acerque Portugal al espacio europeo, mayor será la tragedia de la cultura portuguesa, estará cada vez más próxima de un estado de choque, porque precisa dar ocasión a sus sentimientos para desenvolverse. Es muy complejo. Los mestizajes son muy peligrosos. Es curioso el mestizaje que el cine tiene con la literatura y ésta con el cine, como si el arte fuese una cosa muy simple, primitiva. En realidad no es así, vean sólo lo que representan las culturas populares de cualquier pueblo, son continentes muy complejos. Con certeza ni todos los portugueses conocen sus raíces culturales. Las músicas de Lisboa, por ejemplo, ¿quién las sabe cantar? Tal vez una mujer entre diez mil consiga cantar con alma la canción portuguesa. Es muy complicado. Las formas artísticas populares son muy complejas. Pero existen, están ahí. Por ejemplo, si los españoles (hablo de los españoles porque están aquí al lado) os impusiesen su forma de vida, sus imágenes, su cultu-

ra, sería un caos. En términos financieros y económicos, la unión europea tendrá muchas ventajas, pero en términos culturales la idea me inspira mucha desconfianza y alarma, creo que es una tragedia.

*Volviendo un poco atrás, al tema de la tragedia de la vida en cuanto conocimiento de la muerte que ha de llegar. Hay algo que intriga en sus films más documentales, por ejemplo en Elegía, y en Elegía de San Petersburgo, sobre Chaliapin, o en Elegía Soviética, sobre Boris Yeltsin: los grandes planos muy largos sobre los rostros. Puede haber mil lecturas de esos planos, pero lo que es difícil dejar de sentir mirando esos rostros, es que son momentos de fijación de una vida en la que a cierta altura la muerte no podrá dejar de aparecer. Como si el cuerpo humano fuese una barrera para llegar al alma y al mismo tiempo su mejor expresión.*

Es eso mismo. Me gustaría sólo subrayar que no tengo miedo de experimentar en los espectadores con planos tan largos, no es esa la finalidad de esos planos. No me impongo la tarea de hacer pensar al espectador como yo, de hacerle percibir aquello que yo quiero percibir, ni siquiera de seducirlo. Me limito a mostrar aquello que quiero. Por mucho que muestre, por mucho que haga, cada uno de los espectadores de mis films va a tener su propia experiencia de aquello que vio de acuerdo a su personalidad. Mi objetivo es hacer que el espectador, mirando a la pantalla, piense alguna cosa de sí mismo. Nunca quiero imponer mi mundo a los espectadores de mis films, lo que quiero es que a través de aquello que yo hago, el espectador

piense en su propio mundo, en su propia existencia. Creo que esta es una de las más importantes singularidades de eso que se conoce por "cine de autor": la ausencia de imposiciones al espectador, la posibilidad de dejarle que se entregue a sí mismo, a sus sentimientos más íntimos, a sus tristezas y sus dolores. La tempestad que puede surgir dentro de las personas no es motivada por aquello que estoy mostrando en mis films, sino a través de ellos, por aquello que las mismas han vivido. Es posible que a muchos espectadores no les guste el cine de autor porque tengan miedo de experimentar la tempestad de sentimientos que ven dentro de sí mismos. Aunque tampoco todas las personas tienen dentro de sí un mar de sentimientos, de emociones; muchas tienen dentro de sí un vacío que las hace incapaces de sentir y por mucho que intentemos sacar de allí alguna cosa, acordar ese espacio interior, no se consigue llegar hasta ellas. Hay un gran número de personas que no tiene nada dentro de sí misma. Sentir da un gran trabajo, es muy complicado. Por eso a tan pocas personas les gusta leer. Leer es muy difícil. Es muy complicado permanecer callado, sentado, mirando para las páginas de un libro. Es preciso concentración. Leer es muy complicado, por eso considero la literatura la más importante de las artes. El arte existirá en tanto las personas sigan leyendo. Por este orden de ideas, también los verdaderos cineastas sólo existirán en cuanto haya interés por la literatura. Cuando las personas dejen de leer, la necesidad del cine desaparecerá.

*Su cine también es un lugar de encuentros, por ejemplo, el*

*encuentro con la campesina rusa que filmó en uno de sus primeros films, Maria, o con la anciana japonesa de la montaña de Una Vida Humilde. Tales films reflejan esos momentos de encuentro, pero también un gran cuidado con las personas, sus vidas y sus sentimientos.*

En primer lugar, me gustaría decir que cuando filmo en Japón no me siento en el extranjero. Consigo sentir la vida de esta mujer como si fuese una anciana cualquiera de Rusia o mi madre. La única diferencia es que hablamos en lenguas distintas. Por lo demás, todo es muy claro. Entiendo por qué ella se pone a mirar durante tanto tiempo por la ventana, por qué le gusta ofrecer comida a las personas que vienen a estar con ella, por qué plancha durante tanto tiempo su delantal, por qué de repente, durante el almuerzo, piensa en algo que la hace reír. Es todo muy claro y muy simple. Tenemos tanto en común y tan poca cosa nos diferencia. En esos momentos procuro olvidarme de mí mismo y entregarme a esa persona con quien estoy trabajando. Entonces todo se hace muy transparente. En los films que se acostumbra llamar “documentales”, intento mantener el curso de la vida: no intento con ellos crear una obra de arte, intento mantener y mostrar, sin interrumpirlo, el curso de la vida. Y mostrar el curso de la vida es algo que ningún otro arte consigue, sólo el cine. Dos palabras extrañas: curso y vida... curso, correr como un río. Las personas pueden haber muerto hace mucho tiempo, pero su vida continúa corriendo. María hace mucho tiempo que murió, pero su vida continúa. Es posible codificar todos estos films a través de una expresión gramatical inglesa que es “present continuous tense”. Por

eso continuó haciendo films así. ¿Cuándo comienzan los mismos? No lo sé. Nacen así y continúan corriendo, aunque no sé hacia dónde. Y ahí reside la diferencia entre el cineasta y los demás artistas. ¿Cómo nace ese río? ¿De dónde sale ese río? Ese río sale de mí. Yo voy a morir, tal vez en breve, tal vez no, pero la corriente continúa existiendo. Eso es un poco diferente en el trabajo de un escritor. Cuando una persona está leyendo, su posición es estática, al contrario del dinamismo que implica el visionado de un film. Eso es un fenómeno muy importante en el cine, que aún no está estudiado. También porque ver un film a los 25 y a los 70 años hace de ellos films completamente diferentes. Un film corre paralelamente a nuestra vida, corre con ella, de acuerdo a nuestra experiencia de la vida, está siempre a nuestro lado y permanece a la espera del próximo encuentro.

*Una frase de Serge Daney dice que nosotros no vemos un film, es el film quien nos ve a nosotros.*

Es una frase demasiado bonita. Yo lo diría de otra forma: los films no precisan de nosotros, pero nosotros precisamos de los films. No es tan bonito, pero me parece más correcto y también más concreto. Ver un film es una experiencia física muy fuerte. Es mucho más duro, mucho más rígido que leer un libro. El libro está más adaptado a nosotros, puede por ejemplo estar traducido a nuestra lengua. Un film, por mucho que hagan con él, permanece en la esfera en que fue creado. Son los sentimientos que mudan con la edad. Un libro lo leemos con la cabeza, un film lo

vemos con el alma. Es por lo menos la impresión que yo tengo.

Entrevista realizada en Lisboa, el 13 de julio de 1999  
Maria João Madeira  
y Luís Miguel Oliveira  
(Intérprete: Álvaro Carvalho)

## En los márgenes de lo visible

João Nisa

Desde *La Voz Solitaria del Hombre*, toda la obra de Aleksandr Sokurov ha venido afirmándose como una constante experimentación en torno a las posibilidades y los límites de la imagen cinematográfica, en una postura declaradamente manierista, responsable tanto de la capacidad de integración en sus films de los elementos aparentemente más heterogéneos (con particular y cada vez mayor relieve de los provenientes de otras artes), como de un trabajo muy específico sobre la propia sustancia de la imagen.

Si la coexistencia de imágenes de archivo, de escenas dialogadas, de auténticos cuadros vivos y de lentas travesías de espacios desiertos, y la sumisión de la imagen a variaciones de velocidad, a desenfoques y a constantes pasajes del color al blanco y negro, características del primer film de Sokurov, se prolongan, por ejemplo, en *Dolorosa Indiferencia*, o en los primeros episodios de la larga serie de las *Elegías*, parece posible, entretanto, distinguir entre una primera fase, marcada por la mezcla de diferentes tipos de imágenes y de diferentes registros de filmación, aún en parte deudora del concepto de *atracción*<sup>1</sup>, y una más

reciente, en la que los diversos elementos, por más diversificada que pueda ser su procedencia, tienden a fundirse en un todo orgánico<sup>2</sup>, yendo este progresivo pasaje de la extrema fragmentación a una mayor homogeneidad, acompañado por la creciente importancia del papel de la pintura.

De hecho, si la influencia de la pintura siempre se deja sentir en el cine de Sokurov, en sus últimos films ya no se constituye como una mera referencia visual (a pesar de la presencia explícita de Hubert Robert en *Páginas Escondidas* y de Friedrich, o incluso de Munch, en *Madre e hijo*, en el cual se asiste igualmente a una constante citación invertida de la figura clásica de la Pietà), surgiendo antes bajo la forma de una tentativa de aproximación a sus propios medios expresivos, a través de una voluntad de supresión de toda la perspectiva óptica, de reducción de la profundidad a la bidimensionalidad de la superficie lisa de la pantalla, fusión de distintos planos de la imagen para lo cual recurre a toda una parafernalia de procedimientos —el uso de lentes anamórficas, la colocación en toda la circunferencia del objetivo de cristales distorsionadores pintados a mano, la aplicación directa de toques de pintura sobre la propia lente, como forma de tornar más opacas ciertas zonas de la imagen o de imponer una luz adireccional, un trabajo sobre el color dirigido al apagamiento de los relieves y a la confusión de los límites de la figura y del fondo, con la utilización de filtros muy fuertes (en una aproximación a los efectos del cine mudo), la ausencia de movimientos de cámara en profundidad, nunca penetrando en el espacio



físico de la imagen, o la construcción deliberada de *décors* constituida por elementos móviles (la casa de *Madre e Hijo*, por ejemplo, podía ser constantemente redimensionada según las exigencias del encuadre o las contingencias de la luz).

De esa extrema pictorialidad de la imagen resulta tanto la desaparición de cualquier noción de volumen como una autonomización y un cierre de cada plano sobre sí mismo, con una problematización de las relaciones espaciales –se asiste así no sólo a un rechazo del fuera-de-campo sobre el plano, provocado por la construcción centrípeta de la imagen, sino también a una constante vacilación de las coordenadas espaciales, que puede resultar en su revelación como puro *trompe-l'oeil* (los lugares de *El Día del Eclipse* y de *Salva y Protege* súbitamente transformados en maquetas) o a la construcción de espacios inciertos o contradictorios, a veces en el interior de un único y mismo plano<sup>3</sup>, dejando así que el *raccord* contribuya a la construcción de un espacio continuo, deducible a partir de la presentación sucesiva de sus partes, y afirmándose como intervalo, como modo de establecimiento de una comunicación de otro nivel entre compartimentos estancos que nunca se encierran en una totalidad<sup>4</sup>.

En esa eventual y algo dudosa búsqueda de legitimización artística al lado de la gran cultura, el primer problema que surge frente al gesto de Sokurov deriva de una cuestión –como señala Jacques Rancière– de perspectiva visual, al colocar la imagen cinematográ-

fica de un modo exactamente inverso a aquél por el cual se puede colocar la pintura moderna. Si para ésta la perspectiva clásica surgía como una construcción ilusionista que confería a la superficie plana de la tela una tercera dimensión que le era exterior y que interesaba suprimir en nombre de una verdad material extraña a cualquier forma convencional de realismo, en el cine o en la fotografía la profundidad es desde luego inherente a la imagen, una vez que se encuentra inscrita en las propias lentes, concebidas y construidas de forma a restituir la perspectiva monocular característica del *Quattrocento*.

El deseo de destrucción de la profundidad, presente en el trabajo de Sokurov, surge así de forma paradójica como la plena concreción del ilusionismo que supuestamente pretendería eliminar, sólo pudiendo su autor reivindicarlo como una tentativa de reducción del cine a su campo específico, a partir del establecimiento de una problemática identificación entre la pantalla de cine y la tela del pintor, que implica no sólo el rechazo de la proyección como componente fundamental del dispositivo cinematográfico<sup>5</sup>, como una aparente tentativa de control de todos los elementos presentes en la imagen<sup>6</sup>, destinada a liberarla de toda imponderabilidad y presentarla como una sumisión total de la realidad a las exigencias del arte, y como emanación directa de una voluntad creadora.

Si la imagen cinematográfica es, por definición, el resultado de la reflexión de ondas electromagnéticas

sobre una superficie sensible, con la apropiación por la imagen de las cualidades del objeto representado, y con su consiguiente integración de las diversas formas del “movimiento involuntario” (o de todo lo que se mueve, que se agita en la realidad), la cuestión fundamental que se coloca frente a los últimos films de Sokurov es así la de saber hasta qué punto la aplicación práctica de su programa no resulta una creación de auténticas imágenes-pantalla, de puras superficies de las cuales se ausentó toda la corporeidad, capaces de *impedir* cualquier posibilidad de contacto entre el espectador y lo real, y, en esa medida, de qué forma las mismas pueden aún decir respecto al cine, en cuanto arte de la encarnación en el sentido pleno de la palabra.

Cualquier esbozo de respuesta habrá de ir más allá, inevitablemente, de las posiciones defendidas por el propio Sokurov, y por una tentativa de reconocimiento de las características específicas a partir de las cuales sus últimos films crean una evidente tensión entre forma y material, desde luego a partir de la constatación del modo en como el deseo de control de todos los elementos que figuran en el plano acaba por no resultar sino en una muy consciente potenciación de las diferentes manifestaciones de la irreductibilidad de un mundo vivo a cualquier tentativa de dominio completo, que se hacen tanto más relevantes en cuanto irrumpen en el interior de imágenes altamente construidas, cuyo campo objetivo dejado libre para la inscripción de lo imponderable se ve sometido a un trabajo de extrema reducción.

Así, entre todos los procedimientos aplicados a la imagen, la utilización de la luz natural en *Madre e*

*Hijo*, y las consiguientes variaciones luminosas dentro del plano, producidas por el movimiento de las nubes sobre el paisaje, le confieren un inmediato poder de actualidad (así se comprende, más allá de cualquier retórica romántica de defensa del *métier*, el rechazo por parte de Sokurov de cualquier manipulación de la imagen posterior a la filmación<sup>7</sup>), al mismo tiempo que se asumen como una representación directa del tiempo.

De hecho, a pesar de las declaraciones del propio Sokurov relacionadas con su incapacidad de dominio del factor tiempo<sup>8</sup>, de los 10 minutos de *Sonata para Hitler*, de *Trabajo Paciente* o de *Para los Acontecimientos en el Trans Cáucaso*, a los 327 de *Voces Espirituales*, pasando por los 73 de *Madre e Hijo* y por los 77 de *Páginas Escondidas*, su cine se asume como una singular experiencia del tiempo, en el interior del cual la ausencia de cualquier tipo de oscilaciones o de *climax* narrativos da lugar a una lentitud provocada por micro-acontecimientos, por diferencias infinitesimales, que se pueden manifestar tanto al nivel del plano como en la totalidad de la secuencia –así, el último plano de *Elegía Soviética* se constituye exclusivamente de un lento *zoom* de más de siete minutos de duración sobre un Boris Yeltsin semi-adormecido frente a un micrófono, resumiéndose la “acción” en sus ligeros gestos ocasionales y en el paso fortuito de un bulto ante la cámara, en tanto que, en una secuencia anterior, la larga presentación de los retratos de todos aquellos que alguna vez pertenecieron al *Politburó*, ve su *pathos* resultar casi exclusivamente de un complejo

juego de pequeñas diferencias al nivel de las escalas de los planos, de su encadenamiento, de la sutil dialéctica entre repetición y variación, o del grado de la voz que los va nombrando uno a uno.

Si, de acuerdo con Daney<sup>9</sup>, el cine soviético siempre se distinguió por un trabajo sobre la discontinuidad del movimiento y por la atención a la materia constitutiva de cada cuerpo, entonces la práctica de Sokurov, a través de su uso de gradaciones muy cerradas, de su utilización del color, que, siempre en el límite del monocromatismo, opera en el delicado nivel de la combinación de los tonos, deshaciendo los contornos y confiriendo a la imagen una apariencia vaga (que llega a su eventual límite en *Elegía Oriental*, donde las formas se aproximan a su completo apagamiento), o de su trabajo muy concreto sobre los elementos naturales, que hace que la imagen sea constantemente atravesada por nubes de humo, de vapor o de polvo (*El Día del Eclipse*, *Páginas Escondidas*, o *Madre e Hijo*), por la lluvia (*Páginas Escondidas*) o por la nieve (*Confesión*), o se llegue incluso a identificar con la tierra árida (*El Día del Eclipse*), al mismo tiempo que el viento adquiere una cualidad casi táctil a través de las oscilaciones de los reflejos luminosos sobre las paredes (*Madre e Hijo*), viene a radicalizar profundamente esa característica<sup>10</sup>.

De la misma forma, si Sokurov siempre atribuyó una particular importancia al campo sonoro, trabajándolo como un nivel distinto al de la imagen y liberándolo

de cualquier función diegésica, a la amalgama de sonidos heteróclitos que dominaba en sus primeros films fue sucediendo paulatinamente un trabajo mucho más sutil de atenuación de las intensidades y de mezcla de diferentes capas de ruidos, de pasos, de murmullos, de sonidos del viento, del mar o de la tempestad, hasta la obtención de atmósferas sonoras en las cuales la permanente confrontación de cada sonido con su inminente desaparición en el silencio u otro sonido, confiere a su percepción un elevado grado de incertidumbre<sup>11</sup>; así, en *Madre e Hijo*, la utilización extremadamente difusa de la música hace a cada momento su nítida identificación altamente problemática.

Si Herzog, realizando una obsesión de Bazin<sup>12</sup>, hacía depender cada plano de una proeza física necesaria para su concreción, si Syberberg, en su *Hitler*, procedió a diseminar por las diferentes escenas del film pequeñas reliquias y talismanes, lejos de cualquier posibilidad de reconocimiento por parte del espectador, y si el plano straubiano está siempre constituido tanto por aquello que exhibe como por aquello que contiene pero que no se ve y sobre lo que el film no da ninguna indicación, Sokurov, por su lado, se instala en el nivel microscópico de las *pequeñas percepciones* (Leibniz), en el estrecho intervalo entre lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo imperceptible, a partir de una exhibición de la película en cuanto materia sensible, ya no depende de una yuxtaposición de diferentes tipos de imágenes (como aún sucedía en sus primeros films), sino que aplica exclusiva-

mente un trabajo sobre la materia visual y sonora a partir del registro de la agitación concreta de lo real<sup>13</sup>.

Más allá de una forma neopictoralista de nostalgia por la tela académica y de reducción de la imagen a condición de mera superficie, el cine de Sokurov adquiere así un espesor que ya no se ciñe a ningún tipo de profundidad visual sino a la instauración de un auténtico régimen intensivo de la imagen, marcado por una unidad de grado superior, en el interior de la cual todos los planos, independientemente de su escala, surgen asimilados a la figura del plano mayor en cuanto manifestación directa del sentimiento<sup>14</sup>, afirmándose primordialmente como un cine de la sensación, en el que el espectador se ve sumergido en flujos de percepción extremadamente sutiles, que ya no provocan un dislocamiento del orden de lo imaginario, como sucedía en la ficción clásica, sino que apelan simultáneamente a la totalidad de sus sentidos.

### **El tercer hombre**

Una silueta minúscula que sube una cuesta, vista a través de la ventana de la casa, mientras que la madre y el hijo mantienen su última conversación; un sonido de pasos que parece prolongar extrañamente los del hijo, a pesar de haberse inmovilizado, tumbado entre las hierbas; un bulto que desaparece en la parte trasera de la casa cuando el hijo regresa de su último paseo.

Probablemente le habrá pasado desapercibida a la mayor parte de los espectadores de *Madre e Hijo* la aparición en este film, por tres veces, en tres planos autónomos y separados temporalmente, de una presencia humana distinta de la de los dos protagonistas.

Si en *La Aventura*, de Antonioni, la duración de un plano de ángulo insólito sobre la pareja recién formada parecía suficiente para sustentar la hipótesis de la presencia vigilante de la desaparecida, la forma humana que por tres veces se vislumbra o se adivina en *Madre e Hijo* permanece irreductible a cualquier tipo de interpretación.

En un film en el que los elementos, al surgir en la imagen como pequeñas manchas en movimiento (el humo blanco del convoy de vapor, el velero, la mariposa) se constituyen inmediatamente como signos, sin que sea por eso posible darles ningún sentido, la repetición de esa aparición que, en principio, nada autorizaría siquiera atribuir a un único cuerpo, se convierte en necesidad, desestabilizando completamente no sólo la lectura corriente del film –por otra parte alentada por el propio Sokurov, como los últimos momentos de vida de una madre, velada por el hijo, en el seno de una naturaleza desertificada y tan esplendorosa como indiferente–, sino la propia posibilidad de una lectura cualquiera.



NOTA – En una sinopsis del argumento anterior a la filmación, *Madre e Hijo* se inicia con el abandono de un pueblo por parte de la última familia de habitantes, quedando apenas rezagados el hijo (aquí llamado Andréi) y su madre. ¿Podría la presencia humana que se manifiesta en el film constituir de alguna manera una especie de residuo de la partida de esos últimos habitantes, ciertamente eliminada durante la filmación o en la fase de montaje? No sólo la hipótesis es excesivamente explicativa, como este regreso al sentido es totalmente exterior al film, no consiguiendo en modo alguno alejar la perturbación instalada.

1. Si bien en los antípodas de la tiranía del sentido característica del montaje de Eisenstein.
2. Afirmación de Sokurov, a propósito del modo como las citas surgen en sus últimos films – “*Todo se debe encontrar en el interior de la masa compacta del film*” – citado por Gérard Lefort. “Sokurov à contre-clichés”, *Libération*, 25 de noviembre de 1998.
3. Así, en la parte final de *Madre e Hijo*, un lento *travelling* lateral sobre el paisaje abandona al personaje del hijo descendiendo un camino y alejándose de la cámara, para sorprendentemente reencontrarlo más de frente al llegar a la cima de una elevación, en una escala mucho más aproximada.

4. No sólo la ciudad de *Páginas Escondidas* y el paisaje de *Madre e Hijo* son composiciones sintéticas constituidas a partir de filmaciones en diversos lugares de Alemania y Rusia, sino que el espacio real no parece interesar a Sokurov tanto por sus características concretas como por el tipo de imagen que pueda ser extraído de él; sólo así se puede entender la búsqueda durante las localizaciones de *Madre e Hijo* del lugar exacto donde Friedrich colocó el caballete para pintar "El monje junto al mar".
5. "Rechazo la idea de que el cine existe en otro lugar que no sea la pantalla (...) lo que se pasa entre el proyector y la pantalla no me interesa" –"Nostalgia –Entrevista con Aleksandr Sokurov", *Cahiers du Cinéma* n° 521, febrero 1998, p.37. Al contrario, por ejemplo, que Jean-Luc Godard, para quien la especificidad del cine ante las "nuevas imágenes" pasa inevitablemente por el fenómeno de la proyección.
6. "Ya me ocurrió, por ejemplo, alterar diversas veces la inclinación de un árbol porque la misma no me satisfacía completamente" –Id., *ibid.*
7. A un comentario de Paul Schrader sobre las imágenes manipuladas por ordenador en "Olas de pasión" y su simulación de los movimientos de la luz y la sombra, respondió Sokurov, a propósito de Lars von Trier –"Siento pena por él (...)".
8. "... yo nunca podría, verdaderamente, oponerme al factor Tiempo" –"Nostalgia –Entrevista con Aleksandr Sokurov", *Cahiers du Cinéma* n° 521, febrero 1998, p.38.
9. Serge Daney, *Ciné-Journal*, volumen I/1981-1982, *Cahiers du Cinéma*, París, 1998, p.117.
10. Si el cine de Tarkovski le atribuía una enorme importancia a la representación de los elementos (normalmente al agua), Sokurov, a través de una atención a los movimientos ínfimos de la materia, sobrepasa el nivel de la representación, resolviendo de esta forma la cuestión de su eventual herencia o deuda.
11. Surgiendo esta construcción de una banda sonora por veces próxima a lo inaudible como inseparable de su particular utilización del Dolby Stereo (usado por primera vez en *Madre e Hijo*, y a partir de ahí presente en todos sus films), no en el sentido habitual de amplificación y mayor claridad, sino como una reducción generalizada de los niveles sonoros –"Tuve que enfrentarme a los técnicos porque ellos querían que el sonido fuese siempre más fuerte. Les dije que no, que lo quería suave, suavísimo" –"Sokurov on Sound", *Sight and Sound* n° 4, abril 1998, p.16.

12. La del fetichismo del rodaje en cuanto verdadero momento decisivo, lleno de riesgos, cuyo límite sería la propia muerte del cineasta. –Serge Daney, “La Rampe”, *Cahiers du Cinéma*, Gallimard, 1996, pp.42-43.

13. Remitiendo así la tradicional distinción entre documental y ficción a la condición de una mera diferencia entre géneros, sin que ninguno de ellos se ciña a la búsqueda de ninguna verdad –“No intento hacer documentales como una forma de arte realista. La verdad objetiva no me interesa.”–Aleksandr Sokurov entrevistado por Paul Schrader”.

14. “...el primer plano guarda el (...) poder de (...) hacer surgir la emoción pura como aquéllo que es expresado” –Gilles Deleuze, *Cinéma, 1. L’Image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, París, 1983, p.137.

## La imagen del sonido

Paulo Viveiros

*En la relación sonido/imagen, hay dos posibilidades: la imagen produce o convoca el sonido, o entonces, por el contrario, la relación es inversa: ya no se trata de que el sonido acompañe la imagen, sino de generar conjuntamente con ella la imagen y el sonido. ¡Que el sonido cree una imagen!*

Florence de Mèridieu

Aleksandr Sokurov es hoy, con Jean-Luc Godard y pocos más, uno de los realizadores que más ha contribuido al cuestionamiento del cine. *Tishie Stranitsy* (Páginas Escondidas, 1993) y *Mat' I Syn* (Madre e Hijo, 1997)<sup>1</sup> son dos films absolutamente indispensables para esa problemática, en una época en que todas las formas del arte son legítimamente repensadas debido a la nostalgia de una esencia perdida: su estatuto ontológico. Pensar hoy el cine, implica regresar a sus orígenes y constatar su transformación. Si actualmente, su modo mayor es el de espectáculo de feria sofisticada, es porque hay un modo menor que va haciendo las experimentaciones necesarias para su vitalidad.

Lo que más sorprende en Sokurov, además de su calidad plástica y que no es objeto de análisis en este texto, es la exploración que hace del sonido.

De una forma general, hoy el arte ha perdido aquello que tenía de más sólido: los materiales y las formas.

Desde un punto de vista ontológico, las artes plásticas ya no pueden ser comprendidas en formas estancas –excepto en la Academia– una vez que se mezclaron en una especie de híbrido a lo que, pomposamente, se llama instalación. Desde un punto de vista formal, además de la hibridación, los materiales dejaron de ser duros y resistentes y dieron lugar a otros de características más efímeras y maleables como los líquidos, las luces y los sonidos. Cada vez más, por ejemplo, el concepto de escultura dejó de ser el de las obras hechas con piedras y metales duros, para ser realizada con luz y sonido, pasando por las experiencias de Joseph Beuys con la miel, la grasa y el fieltro. En este sentido, Sokurov trabaja también lo inmaterial del cine: el sonido –además de la luz. Lo que más turba en *Madre e Hijo* es la voz de la naturaleza que respira paralelamente a la agonía serena de la madre y a la inquieta soledad del hijo. El sonido funciona como una estructura de peso que sirve de base a toda la levedad de la imagen. Si por un lado la imagen, a través de los diversos filtros que el director de fotografía Alexei Fiodorov utiliza, se torna sinuosa, el sonido está allí para sustentarla, para otorgarle “moralidad”. Lo mismo ocurre en *Páginas Escondidas*, donde es el sonido de la arquitectura de los espacios el que “castiga” y “aprisiona” la acción del protagonista. Eso no deja de ser curioso, dadas las características “leves” del sonido que se propaga invisiblemente por el aire. Mas es en esta aparente paradoja donde Sokurov muestra su maestría al privilegiar el sonido en sus films, curiosamente aquéllo que siempre fue una redundancia en el cine y que el paso del mudo al sonoro confirmó y acentuó<sup>2</sup>. De hecho, el sonido siempre

fue una bengala para la imagen, estatuto que Sokurov invierte, o mejor, reequilibra, por eso sus films causan extrañeza a quien afinó los oídos para los espectaculares efectos de pos-producción audio del cine mainstream. Por otro lado, ese reequilibrio lo lleva a un dominio de la imagen más semejante al vídeo, en el sentido en que éste siempre estuvo más ligado a la música que la literatura –no me estoy refiriendo a los clips, sino al lado plástico más silenciado del vídeo. Y en la vertiente dionisiaca, de la que hablaba Nietzsche<sup>3</sup> cuando el arte se vuelve un estímulo, lo que consecuentemente contribuye a la renovación del cine. Esa relación invertida del sonido/peso y de la imagen/levedad de Sokurov lleva al cine al ámbito de las artes plásticas, donde las relaciones de estructura han sido alteradas y, así, también éste se convierte en una instalación sonora. Tal como el grito dionisiaco, el sonido surge histérico de las entrañas de la naturaleza y de los cimientos de la arquitectura y, a partir de ahí, funciona como un metrónomo.

El término instalación usado hoy como sinónimo de híbrido y de efímero, no es más que un problema de escala, y eso siempre existió en el arte. Por ejemplo, las cuevas de Lascaux son una instalación en el sentido en que la pintura y el grabado juegan en un espacio arquitectónico de dimensiones infrecuentes y donde el espectador está obligado a moverse y a modificar constantemente su posición. Del mismo modo, una tela de grandes dimensiones implica una relación con el espectador diferente de una tela pequeña. Así, la tela mayor puede ser una instalación a partir del

momento en que apela a un reencuadre nuestro en el espacio. Los dos films de Sokurov funcionan como instalación porque nos obligan a una relación diferente con la pantalla, a partir del momento en que su estructura es materia sonora y no visual. Esa incomodidad es típica de la instalación. No se trata aquí de las dimensiones de la pantalla, si bien en el caso de Sokurov, la pantalla grande me parece su mejor formato, pero ese no es el problema del cine; por ejemplo, la obra de Godard funciona igualmente bien en *videowall*. Por tanto, no es por un debate purista por el que pasa la cuestión, sino por las características y necesidades de los objetos.

La empatía de Sokurov con el sonido, a través del trabajo de Vladimir Persov, funciona como la montaña de Santa Victoria para Cézanne. Es a través del sonido –pero también por la imagen con los filtros y las lentes pintadas artesanalmente– como el realizador hace un cine que comunica, porque aún no se cerró<sup>4</sup>, y por lo tanto no se tornó objeto acabado. El proceso de realización del cine en Sokurov es como el de la montaña de Cézanne: comunica a través de un conjunto de fuerzas que lo germina debido a la sensibilidad del realizador / pintor en captar la acción de esos ritmos. Sokurov aspira a una virginidad del cine. Si la pintura de Cézanne se había apartado del espacio renacentista y por eso había iniciado un camino de regreso a la superficie de la tela a través del color, del mismo modo, el sonido de Sokurov es esa inversión del espacio en el momento en que el sonido sale de la sala e invade nuestro espacio y nos hace parte inte-

grante del cine. La naturaleza y la arquitectura se hacen visibles a través de la invisibilidad del sonido, y con Sokurov el cine gana una sensación háptica<sup>5</sup>.

1. El texto toma como referencia apenas esos films.
2. Ese paso se debió a objetivos puramente económicos, y no estéticos o artísticos. No es por casualidad que surja en el seno de la industria y en el auge de la plástica alemana y del montaje soviético.
3. Cfr. Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragedia*, Lisboa, Relógio d' Água, 1997.
4. Como el autismo del cine-entretenimiento.
5. Lo háptico es la visión de las cosas a la superficie del ojo y que, debido a esa proximidad, casi lo toca. De ahí que el choque sea una de sus características. Un ejemplo radical es el de un manotazo en el ojo, tal como la histeria entendida como exceso de presencia.



## ¿El cine como pintura?

Jacques Rancière

Son conocidas las declaraciones de Sokurov: el cine debe conquistar su dignidad de arte, afirmando por su cuenta aquello que es propio del arte: el trabajo que sustituye a la realidad conforma la realidad enteramente determinada, a través de una superficie material donde el espíritu diseña sus propias figuras. Eso significa que debe hacer coincidir las formas de su pensamiento materializado con las propiedades del espacio donde ellas se dan a ver: el espacio estrictamente bi-dimensional de la pantalla. El cine debe entonces inspirarse en la pintura: en el trabajo paciente del pincel que reinventa todas las cosas, pero también y sobre todo en la forma según la cual ocupa conscientemente su propio espacio: la superficie sin profundidad del cuadro o de la pared. El cine, para convertirse en una cosa de arte y de espíritu, debe comenzar por repudiar el principio del realismo, la ilusión de la tercera dimensión. La reducción de las ilusiones perspectivistas y de los valores adulterados de lo real sobre la superficie lisa del arte es así la consagración de un regreso a los valores del espíritu.

De estas declaraciones y de sus materializaciones estrictas, las anamorfosis de *Madre e Hijo* o la iconiza-

ción de la Sonia de “Crimen y Castigo” en *Páginas Escondidas*, se retiene casi siempre la coherencia: ahí, la celebración del trabajo pictoralista consigue comunicar una estética formalista con una exaltación de los valores espirituales, virtudes familiares y jerarquías de escuela a la antigua. De ahí el dilema de las reacciones que suscita el caso Sokurov. Ante los adoradores fascinados por una estética New Age donde el absoluto del arte y el absoluto del espíritu celebran sus nuevas nupcias, algunos rechazan violentamente el regreso conjunto de la Santa Rusia y de un formalismo kitsch; otros retoman el *tour* clásico que separa las subjetivas declaraciones reaccionarias y las realizaciones objetivamente progresistas y admiran el modo segundo por el cual, a pesar de esas declaraciones tristemente antimodernistas, Sokurov puede hacer un arte vanguardista.

Tal vez todas esas reacciones comparten una idea demasiado simple de aquello que es lo propio del arte y de la “modernidad”. Y antes de fijar la identificación del valor “espíritu” y del valor “superficie” en una posición de vanguardia o de su contrario, sería preciso saber lo que la misma significa. Saber entonces, antes que nada, lo qué es esa superficie que el arte cinematográfico tendría por tarea ocupar, como la pintura. La idea de la superficie plana del cuadro es ya en sí ambigua. Aquéllos que convierten la modernidad pictórica en la conquista de esa idea hacen, en secreto, una operación totalmente contraria: planifican, frente a la superficie pintada, una improbable mirada atemporal y totalizadora de la que se serviría la unidad formal.

Niegan el espacio y el tiempo de la mirada. En el caso del cine, las cosas aún se complican más. Existen siempre más de dos dimensiones. De este modo, la plana simetría especular de la secuencia de *Páginas Escondidas*, donde los personajes se arrojan al vacío desde el vano de una escalera, plantea un problema visual (¿cómo es posible arrojarse en un espacio de dos dimensiones?) a lo cual no puede responder simplemente con la afirmación anti-realista de la superficie plana. Los personajes que se arrojan en la superficie plana caen en una distinta tercera dimensión: en el ruido que se oye *sobre* ellos, en el susurro de las risas y las alteraciones confusas... que prolonga la secuencia anterior. El sonido llamado *off* se convierte –en la realidad– en la tercera dimensión de la imagen. Sin embargo, ésta apenas sustituye la “realidad” común por un espacio autónomo de arte; hace coincidir, igualmente, la autonomía proclamada del espacio artístico con la ayuda discreta de un sistema referencial. Pero es la propia idea de la concordancia del film y del cuadro la que es problemática. Desde ese punto de vista, existe una secuencia ejemplar en *Páginas Escondidas*. En una sala en tonos castaños, un fantasmal Raskólnikov se prepara para redactar su relación de objetos requisados bajo la mirada de un igualmente fantasmal Porfirio, cuyo rostro y volumen de cuerpo reducido son como absorbidos por el plano de la pared donde él está apoyado. Súbitamente, la imagen fotográfica del funcionario somnoliento es confundida con la contracción de olas ligeras. Una superficie de agua se forma sobre la pantalla; aquélla va a encuadrarse en una arquitectura en ruinas que anima una góndola y diversos grupos de personajes, larga gale-

ría donde la techumbre parcialmente derruida deja ver una figura mitológica destacando sobre el azul del cielo: una pintura de Hubert Robert, o a su manera, dos “caprichos arquitectónicos” de fines del siglo XVIII. Tal sería el modelo pictórico: aquel según el cual el artista Sokurov reinventó el escenario de “Crimen y Castigo”: las arcadas y los canales de San Petersburgo y los muros golpeados por el agua de la nueva Holanda. Mas esa aparición del “modelo” confunde aquello que debería confirmar. En primer lugar, los colores de Hubert Robert son colores “verdaderos”: entendemos esos colores como aquellos en que la pintura tradicionalmente se vincula para restituir los colores de sus sujetos y los efectos de la luz que los modifican: el verde del agua, el azul del cielo, el bermellón de un lienzo o del dosel de la góndola. Los colores del film, esos, son “falsos” colores, imitan esos castaños, esos sepías y todas esas tintas artificiales que colorean las fotografías y los films de antaño.

Todo ocurre como si la gama de los colores pictóricos y los colores del film, que son una suma de matices de lo negro y lo blanco, se falsificasen uno a otro. Pero especialmente el cuadro, con la profundidad de la galería y de su abertura hacia el cielo, desdobra alegremente las ilusiones de la tercera dimensión. La identificación de la superficie lisa de la pantalla y la superficie lisa del cuadro es así un *trompe-l'oeil* teórico que esconde la oposición de dos ilusionismos. En efecto, durante cinco siglos la pintura ciñó la demostración de sus poderes a la producción ficticia de esta tercera dimensión que le faltaba. También su revolu-

ción consistió sobre todo en oponer lo “real” de la visión a esa construcción ilusionista, transcrita en capas yuxtapuestas. Las artes basadas en la reproducción mecánica –la fotografía y el cine–, conocieron, a su vez, el problema inverso. Afirmarse como artes comenzó a significar para ellas rescatar el realismo de la imagen mecánica y de la insuficiencia de la profundidad óptica que la misma restituye. Y ese rescate implicaba un ilusionismo inverso al viejo ilusionismo pictórico. Imitar la pintura quería entonces decir: poner en juego los procedimientos de ilusión contrariando el realismo natural de la imagen mecánica, construir a través del artificio esa simetría plana que los impresionistas y pos-impresionistas habían producido en nombre de la verdad de la visión. Así, los procedimientos pictóricos de la fotografía a la vuelta de 1900 estuvieron ligados a la desrealización de la imagen fotográfica, negando, con sus propios medios, la profundidad de la imagen: apagando los relieves, mezclando los límites de las figuras y los fondos; pero también por el uso de los procedimientos de tirada, de papeles y tinturas para producir un doble efecto: por un lado, irrealizar la sustancia representada; por otro, conferir a la superficie de la imagen las propiedades de la nueva realidad pictórica: la textura de una materia atrapada en la realidad de sus metamorfosis.

La pintura que Sokurov imita en *Páginas Escondidas* es ésta: no la pintura de los pintores, sino la de los pictorialistas. Sin duda, la Sonia que diseña con su tez transparente y la rigidez de sus hombros ligeramente arqueados y de sus brazos separados evoca un icono

de virgen de la misericordia, como privada de su manto y de aquéllos a los que ella abrigaba. Pero la equivalencia de la pintura está aquí más bien representada por los medios del pictoralismo: la ambigüedad de los fondos sobre los que destacan con esfuerzo los personajes, marcadamente aquel de la pared de ese “cuarto” de Raskólnikov donde permanece como prisionero del nicho-alcoba, saliendo con dificultad de un fondo sombrío sin conexión con cualquier espacio situado: la luz proyectada al contrario sobre esos bloques de granito regulares y esas paredes resquebrajadas y sucias de donde se libera esa insólita poesía celebrada por Leonardo da Vinci en una página de sus *Cuadernos*, que desempeña a su manera la función de biblia de la modernidad pictórica; los torbellinos de lluvia azotada por el viento y esas nubes negras, que tanto pueden ser naturales como industriales; la gota de agua que se desliza desde una esquina o las líneas en movimiento de las hebras de oro de una cabellera...

Pero esos estados indecisos no son simplemente la aplicación de los procedimientos pictóricos por los cuales las artes “mecánicas” imitan a la pintura. Pues esa imitación es ella misma mucho más que una serie de procedimientos. La “superficie plana” que construye es dos cosas en una: por un lado, es la afirmación de un poder de arte que excede doblemente el espacio representativo, por su idealismo y su materialidad, confirmando a los arabescos puros del arte el grado de materialidad bruta. Pero es también una interfaz donde los idealismos materiales de las dife-

rentes artes vienen a juntarse, a sacar partido de su ambigüedad, a bifurcarse unos en dirección a los otros: donde la fotografía se hace pintura pero también página compuesta. A esa interfaz, Mallarmé le dio un nombre engañoso, un nombre nublado por una operación precisa: el del sueño. Y es ahí donde veo alojarse, en el inicio del siglo, la afirmación pictoralista: de manera acentuada en esa revista de interfaz llamada *Camera Work*, donde las siluetas vaporosas de Steichen y el humo de las locomotoras de Stieglitz se comunican con las pinturas planas de Matisse, los dibujos cubistas de Picasso o las páginas de la literatura simbolista.

Y es en tal interfaz donde se construye el arte de Sokurov. Y el título de *Páginas Escondidas*, como el genérico con sus páginas vueltas, lo dicen bien: esa escena plana que se explica mal por la referencia exclusiva a la pintura se puebla de siluetas que parecen desprenderse del libro o, mejor aún, de su lectura. Del enredo de los personajes y de las intrigas, de los sentimientos y los discursos de "Crimen y Castigo", retomó algunas escenas y algunas siluetas. Hizo desaparecer a la casi totalidad de esos personajes, comenzando por la usurera transformó dos o tres supervivientes en siluetas furtivas y sin voz, desdobló de otra manera los episodios furtivos de un tumulto de burdel y de un suicidio de mujer. Congeló al voluble y demoníaco juez Porfirio, haciendo del mismo una figura estática de funcionario adormecido que condensa el imaginario de un siglo de narrativas, desembarazó a Sonia de sus adornos y a Raskólnikov de

toda teoría sobre la sociedad y el crimen. Queda una silueta errante que encuentra un pueblo de fantasmas, los fantasmas de una Rusia escapada de las páginas de Dostoievski, pero también de Gógol, de Chéjov y de algunos otros, y esa silueta femenina que viene a su encuentro (“Pensé en ella y oí el sonido de su voz”).

Queda la escena decisiva donde la fragilidad de una silueta errática e imperiosa afronta la simulación de ese asesino cuyo crimen fue elidido. André Breton ridiculizó otrora la descripción del cuarto de la usurera con su cama, su silla, su mesa oval y su toilette. Para él, eso constituía un esfuerzo inútil que al mismo tiempo obstruía el claro camino del sueño: “No entro en su cuarto”, decía. ¿Pero qué lector se preocupó alguna vez de entrar ahí? La fuerza de la novela reside precisamente en la irrealidad de su realismo, en el cambio que la misma autoriza entre lo “visual” de que dispone y aquello que el lector construirá, dejando caer o redibujando a su manera trazos del rostros y accesorios del escenario. Y es eso mismo lo que filma Sokurov: personajes escapados del libro, liberados de la voluntad del autor, fantasmas contruidos por nuestra lectura; personajes “de sueño”, quiere decir, también ellos figuras de interfaz, reunidas en su paso de un espacio a otro, del plano de la página al grano de la fotografía o a la aparición cinematográfica. A pesar de lo que digan juntas las nostalgias del arte perdido o los cantos de la “modernidad”, no existe nada específico a ningún arte ni a ninguna modernidad.



Existen estrategias, estéticas y políticas de interfaz que se combinan diversamente. Una decisión de arte es siempre una manera de tratar la interfaz, que mezcla las teologías, triunfales o nostálgicas, de la “modernidad”. Las simetrías planas de Sokurov comunican también los caprichos arquitectónicos del siglo XVIII, a través de la fotografía mercurial de Anselm Kiefer, que nos presenta un libro abierto donde el paisaje ceniciento de las negras nubes románticas mal se destaca de un fondo de página rugoso, de colores de pared resquebrajada. Una superficie supone siempre otra y llama a otras. Es también la razón por la cual la exposición de las figuras del sueño no es inmune a la interrogación sobre las pesadillas de la historia. Y las figuras solitarias de la estética nostálgica de Sokurov se cruzan con el desasosiego de artistas con conciencia histórica acuciante, como Guerman o Marker: la presencia del pasado en el presente, la exploración de esos fantasmas de la Rusia escrita, pintada y cantada del siglo XIX que no cesaron de proyectarse sobre el siglo comunista.

En *Cahiers du Cinema*, nº 531, enero 1999  
(Traducción: María João Madeira)

## Madre e hijo

João Bénard da Costa

1. Este es el film que yo esperaba. Este es el film más vehemente de los años 90. Este es el film que nos vuelve a enseñar a ver y oír. Este es el film donde se concentran lo visual y lo auditivo. Este es el film “de la revelación del espanto, de la meditación y del descubrimiento”, como Sophia dijo en una ocasión de María Helena Vieira da Silva, en el mismo texto que citó Pascoaes: “Lo que hay de aparición en el seno de la apariencia”. Este es el film en el que de lo visible y lo audible “surge la aparición”. Este es el film que me hace volver a creer que el cine no es una vieja criatura moribunda, sino que, como en Griffith, en Oliveira, en Dreyer, en Straub-Huillet, está dando los primeros pasos, es aún el arte rupestre de lo que está por llegar. Este es el film en el que se ve con el alma el mundo y los cuerpos que habitamos. Este es el film que nos hace sentir hasta el fondo la frase apodíctica de Goethe: “El ser humano es el tema máximo, el tema por antonomasia de todo el arte”. Este es el film que reinventa, real y metafóricamente, la maternidad y la creación. Este es el film que yo esperaba.

2. *Madre e Hijo*, en el original *Mat' I Syn*, vigésimo séptimo film de Aleksandr Sokurov es una elegía, “pequeña composición poética consagrada a lutos y lágrimas” (Morais). Film pequeño (73 minutos), sus 53 planos o son cortísimos o son larguísimos, hexámetros y pentámetros como la forma adaptada exige.

Además de un bulto, que se vislumbra mal en uno de los planos del film (¿y qué hace allí?) sólo hay dos personajes: la Madre y el Hijo, ninguno de ellos nombrado. Una vieja agonizante y seca, mas cuyo rostro se ilumina a veces con una juventud y un esplendor irreales y sobrenaturales, translúcidos o resplandecientes; un muchacho joven, pletórico e inmenso, que ora se adelgaza y estrecha, imperceptiblemente elevado a alturas ligias, ora se alarga en la horizontal, inmensa masa nodulosa aplastada por el propio peso y por la propia extensión.

Gran parte del film es la relación –sería mejor decir comunión– entre esos dos cuerpos que casi sin cesar se tocan, se acarician, se entrelazan, se confunden. Pero no sucede únicamente en los planos en que están solos, o en los que no figura nadie (21, conté yo). O en aquel plano –para mí, el más sublime– en que los dos están de pie, entre los álamos, esos álamos delgados, pintarrajeados de negro, árboles-jirafas, típicos de los paisajes bálticos, árboles obsesivos de Chéjov, junto a los que se detienen para un diálogo al que he de volver. Mucho se ha evocado a la Pietà a propósito de esos planos de los dos. Pero en *Madre e Hijo* la figuración tradi-

cional es invertida. No es el hijo quien yace en los brazos de la Madre, sino el Hijo el que asume la postura y la gestualidad maternal, ora con la Madre echada sobre su regazo, ora llevando en brazos a la Madre, como criatura perdida y abandonada, que atraviesa, sonriendo vagamente, bosques, dunas o farallones del desierto.

¿Es un desierto? Ciertamente, no vemos a nadie más, y, extrayendo un plano, que yo quisiera llevar para casa, donde se ven ruinas de ancestrales edificaciones, la única morada que vemos es la casa de ellos, también alejada y alargada, en consonancia con los planos y las anamorfosis. Es cierto que los paisajes (el paisaje) son, casi siempre, desoladores y rocosos, como en los mares glaciales o en los paisajes de Riesenbirge de Caspar David Friedrich, como en las cumbres lunares de Elbrus o en los paisajes de Crimea de Kuinji, que yo encontré un día en el Museo Pushkin, en San Petersburgo. En ese “lánguido romanticismo” me parece que está, mucho más que en Turner, Constable o Hubert Robert, el gran origen del imaginario de Sokurov. Y “of course, Chéjov”, “my milestone”, como el realizador dice en la entrevista con Paul Schrader.

Pero en otros planos (el *raccord* es un concepto que no existe para Sokurov) vemos bosques verdeantes, almendros en flor, campos ondulantes y, en la banda sonora, es casi incesante el piar de las golondrinas, ese gorjeo que se llama *graznar* y que, en verdad, sofoca más que alegra. A lo lejos, por dos veces –una al ini-

cio, otra al final del film— pasa un convoy, uno de esos convoys antiguos, de vapor, que iluminan con humo blanco el paisaje y pitan como las golondrinas. ¿Es verano? (“Todo el Verano, los pájaros pitaron como convoys”, es un verso antiguo de M. S. Lourenço). ¿Es Primavera, como parecen sugerir las golondrinas y los almendros en flor? Pero la Madre dice, en cierto momento, que no quiere llegar a la Primavera porque no tiene ropas para salir. ¿Es el otoño, con las neblinas, el cielo cerrado, las negras nubes tan bajas? Son todas las estaciones, no es ninguna. Es el tiempo del tiempo, es el tiempo del espacio.

3. Vuelta a ese plano —el más sublime— de los tres árboles, en blanco y negro, suspendidos en la ladera.

Debajo de aquella arcada, pregunta el Hijo a la Madre: “¿Es bueno vivir aquí?” La pregunta es hecha casi un minuto después de comenzar el plano, y, como todos los raros diálogos del film, es una frase lentamente preparada. Sigue un largo silencio y la Madre responde: “No es malo vivir aquí, mas, en cierto modo, es opresivo”. Después, no dicen nada más. La luz cambia, atardece y las golondrinas graznan más, de regreso a sus nidos. En el plano siguiente, ya acabó el paseo y están en casa. Se ve el baúl y el Hijo sienta a la Madre en la silla y le da a beber un líquido oscuro por un frasco con tetina, de esos con que se alimentaban los corderillos. Después hay uno de los tan grandes planos rejuvenecidos de ella, y ella sonrío. Él la sienta junto a la ventana para que la Madre vea los almen-

dros en flor. Y poco después tienen la conversación sobre la muerte. “Tengo miedo de la muerte”, dice ella. “¿Por qué te mueres, qué te obliga a morir?” “Tú”, es la espantosa respuesta de ella. Pero el Hijo dice que no tiene miedo de nada, y que sólo mueren los que quieren morir.

Poco después.

“Tú y yo nos adoramos”. Y, después, tantas veces, tantas veces, la palabra “pena”, la palabra “injusto”. Tal vez sea así, tal vez no. ¿No comenzó el film con ese larguísimo plano (en donde la anamorfosis llega a dar la idea de la fotografía o de lo “inmovilizado”) en que los dos descubren que sueñan los mismos sueños en donde la Madre dice: “Dios, que habita en mi alma, apenas conmueve mi conciencia?

Dios. Todo el film es sobre Él o sobre la ausencia de Él. Imagen del mundo. Mundo como imagen. Y el Hijo llama al sueño “una pesadilla sofocante. Pero “la creación es maravillosa”.

4. Aún no hablé (o casi no hablé) del sonido. Ya dije lo que dije. Y también oí el viento, el viento incesante, los moscardones, las avispas, los truenos, siempre los truenos, la música (“half-heard music”) de Glinka y Otmar Nussio. De creer en los créditos, hay un corte de Verdi, pero cual o qué no conseguí descubrirlo. Sokurov dice: “las imágenes son mis piernas y el sonido mi alma. El sonido tiene que vivir por sí mismo

—como la hierba de los campos también crece por sí misma. En *Madre e Hijo* usé, por primera vez, sonido Dolby, pero no me gusta nada porque es un sonido comercial” (los Straub piensan lo mismo). “Tuve que pelearme con los técnicos, porque los técnicos querían siempre que el sonido fuese más fuerte. Me opuse. Les dije que no, que lo quería suave, suavísimo. El sonido es una parte importantísima de mi obra. Intento componer mis obras de manera que los films funcionen en dos niveles. *Madre e Hijo* son dos films diferentes: uno, un film visual; otro, un film de sonido. Deben poder existir separados uno de otro. Si sólo se oyera el sonido del film, con eso bastaría”.

Nunca había visto ni oído un film así. Ahora vi y oí. Y el último plano es con la pantalla toda en negro, y los truenos, el viento y la música, en el fondo o en la superficie de ese negro, muy lejana, muy baja. Tal vez sea el plano más importante.

5. Tantas cosas, tantas cosas de las que yo aún quería hablar.

Explicar, por ejemplo, cómo Sokurov, que le dice a Schrader que no se imagina hacer un film que costase 150 000 dólares (cerca de treinta mil *contos*, lo que incluso en Portugal es el precio de un cortometraje) consiguió casi todos los efectos visuales, pintando y empañando las lentes. Pinceles y pinturas para “destruir la naturaleza real y crear la mía”. Ni siquiera sprays,

sino pinceles “como los que usaban los pintores chinos tradicionales”.

Pero no puedo demorarme en cuestiones técnicas. La muerte de la Madre llama por mí. Y para mí, la Madre muere, en ese lecho-urna en el que el Hijo la acuesta, cuando éste da su largo paseo solitario por los bosques. Súbitamente, en aquel paisaje de las entrañas de la tierra, surge –mágico– un plano del mar, donde boga un velero y se oye el tañido de una campana. Es esa visión (¿esa realidad?) la que le hace percibir al Hijo que la Madre ha muerto. Después, en ese “plano achatado”, el largo lloro de él, junto a árboles tan nudosos como él. La horizontalidad suprema.

En el regreso a casa, después de ese gran plano rembrandtiano del rostro de la Madre muerta, apenas el brazo y, en el dedo, la mariposa que, hasta el fin, no lo abandona. “Vamos a encontrarnos donde dijimos. Espera por mí. Ten paciencia. Espera por mí”.

Como espera la mariposa que no vuela, ni incluso cuando otra mano (que no es la mano del Hijo), mano muy joven, de mujer muy joven, entra en el cuadro y le acaricia los dedos. Ya estamos completamente al otro lado.

Schrader le habló a Sokurov del concepto japonés del “mono no aware”, la dulce tristeza, “el acre placer de los dolores”, el gusto por los otoños. Sokurov respondió: “Pero para los rusos, dulces tristezas y suaves



adioses no son posibles. Por el contrario, el sentido ruso de la elegía es abisal, hecho de amarguras y quejas. Es macizo (...) La historia del alma de un artista es una historia tristísima”.

6. ¿Sólo para los rusos? En cualquier caso, en la misma semana que vi y reví *Madre e Hijo* comencé a leer *El Común de los Mortales*, el último libro de Agustina.

El segundo capítulo también se titula “Madre e Hijo” y las correspondencias son tantas que me puse a reflexionar si Agustina habría visto, en alguna parte, el film de Sokurov. Es ella quien dice que la “tristeza minuciosa” (tal vez la mejor adjetivación de la tristeza del film de Sokurov) “era blasón de los portugueses, y aún lo es” Y en el “compromiso de la vida y la muerte” en que la madre del libro de Agustina entra, también lo hace el hijo. “La muerte es el vacío de las relaciones más amorosas”. Incluso con encuentros marcados, allí, donde habíamos quedado.

Parafraseando lo que Albert Béguin dijo de Caspar David Friedrich, se puede decir de un film como *Madre e Hijo* que “las obras románticas, como las de Sokurov, son como vórtices que atraen la parte de nosotros que se quiere ahogar”. Una campanada en un velero. Una mariposa en una mano muerta. Una carta que habla de *agnolias*, donde tal vez se hubiese querido decir magnolias.

En la mayor parte de las Pietà –piénsese en la de Miguel Ángel– lo que más estremece es la juventud de la Virgen y la vejez del hijo que, muerto, reposa en el regazo de ella. En el film de Sokurov, desde el innarrable primer plano, lo que nos conmueve es la juventud ensombrecida y crepuscular del Hijo y la vejez transparente de la Madre, al lado de quien se acuesta, que acuesta en su regazo. Del mismo modo que, bajo el árbol rugoso, ella le dirá: “¡Tan pequeñita, tan pequeñita!”

en *O Independente*, agosto 1998

## Lloré del principio al fin

Nick Cave

Un amigo me invitó a asistir a la proyección de un film ruso en el Soho. Le pregunté cómo era el film y me respondió: "Bien. En realidad no acontece nada y en un momento dado alguien muere. Algo así. Te va a gustar mucho". Mi amigo estaba distribuyendo el film en EUA, y, por lo tanto, me sentí obligado. Asistir a un film ruso es del tipo de cosas que se hacen por los amigos.

Llegué tarde, cuando ya acababan los créditos iniciales, y me senté en la primera fila. Diez minutos después, comencé a llorar tranquilamente y continué haciéndolo durante los 73 minutos que dura el film. Ya antes había llorado en otros films, pero no consigo recordar que haya llorado tanto, sin pausa, ni durante todo el tiempo. Cuando terminó el film y se encendieron las luces, una mujer con los ojos enrojecidos, que estaba sentada detrás de mí, me tendió un *kleenex* y me preguntó si escribiría alguna cosa sobre el film para algún periódico.

El film se titula *Madre e Hijo* y está realizado por Aleksandr Sokurov. *Madre e Hijo* explora en el último día de una madre moribunda (Gudrun Geyer) y de su hijo adulto (Alexi Ananishnov). Es por la mañana. La madre quiere que el hijo la saque a dar un "paseo", lo que implica que él la lleve en brazos por entre una

serie de paisajes de sueño, después de lo cual regresa a la casa humilde y aislada donde habitan, la alimenta y la acuesta en la cama. Entonces, el hijo se aleja de la casa para dar un paseo solitario y regresa para descubrir que ella murió. Todo eso ocurre en 73 minutos. Pero a lo que asistimos durante ese tiempo es a una cosa de una tal belleza, de una tal tristeza, que llorar, para mí, fue la única respuesta adecuada. *Madre e Hijo* es un film sobre la muerte, sobre el Amor y sobre la Gracia. El amor, entre la madre y su hijo, trasciende la forma común del amor en aquello que es purificado por la inminencia de la muerte. La muerte les espera a ambos con absoluta certeza: la madre, que va a morir, el hijo que se quedará solo. El tiempo parece haberse ablandado respetuosamente en un compás en el cual el cuidadoso movimiento del amor tiene espacio para su balanceo: ninguna acción es apresurada, ya que, simplemente, eso precipitaría la muerte. Los personajes alcanzarán un estado de gracia emocional y espiritual. Parecen desagarrados de sus historias, extraños al ambiente e inmunes al mundo que está más allá de su propio mundo. Todo lo que existe son gestos de confortación, de cuidado, de ternura. El hijo peina el cabello de la madre, extiende el cobertor sobre ella, le da de comer por un frasco con tetina. La madre responde con mimos y caricias: todo lo que su debilitada fuerza permite. En cierto sentido, es una relación que no debe ser presenciada. Es sagrada, religiosa, lejos de esa complejidad tan característica del análisis del siglo XX. Es una visión de la Humanidad que se torna verdaderamente trascendente; mientras tanto, Sokurov no se hurta a la naturaleza trágica de la muerte. La muerte planea pesadamente sobre todo,

entristeciendo cada gesto, retrasando cada acción. Hasta el paisaje parece estar lamentándose ante el fallecimiento inminente de la madre. Aquí vemos la Pasión, mostrada en cuadros que ocasionalmente reflejan la historia de Cristo: la Pasión, no de la madre enferma, sino del hijo, no de quien muere sino de aquél que es dejado atrás.

También el diálogo parece extrañamente ineficaz, como si el amor y la comprensión de los protagonistas tornase innecesario el lenguaje. Cuando hablan, parece faltarle un verdadero sentido a las palabras que profieren. Las mismas no confortan, ni clarifican, pues todo está dicho en la sabiduría contenida en cada gesto. En las palabras hay psicología, complicación y dolor. Lo que sobre todo es evidente en la conversación final, cuando los dos discuten razones para morir y razones para vivir. El diálogo es fútil y cruel, y sólo sirve para acrecentar la aflicción.

Dice la madre: "Es tan triste. Además aún tienes que pasar por todo aquello que yo sufrí. Es tan injusto".

"Duerme un poco, madre", dice el hijo. "Yo vuelvo pronto".

El hijo sale de casa y deambula por el extraordinario paisaje que hay cerca. Es en esas largas secuencias, demoradas, casi inmóviles, donde el film alcanza el cúmulo de la más subyugante belleza. Los paisajes de Sokurov no acusan ningún deseo de realismo. Sus planos están transformados en telas cinematográficas, bastante más próximos del acto de pintar que de filmar, inundados de luz artificial opalescente. Estas vistas quiméricas evocan el trabajo de los pintores románticos alemanes de inicios del siglo XIX, o de Caspar David Friedrich, donde todo aparece suavizado

por un brillo lácteo. La vastedad y el misterio de esta naturaleza elevada crea una espiritualidad independiente de cualquier fórmula del Cristianismo tradicional. Y el cuidado que Sokurov aplica en esos planos habilidosamente trabajados encuentra su eco en la delicadeza con la cual sus personajes tratan tanto la devoción al detalle, la ternura sin prisa o el amor.

Toda esa belleza tiene una medida propia, una escala temporal dictada por la intromisión de la muerte. Cada fragmento de acción, cada gesto –lento, quejumbroso, importante, sagrado– concede al espectador el tiempo para sucumbir a su fascinación y para ser seducido por sus muy serios y poderosos impulsos. Viendo este film, nos vemos forzados a confrontarnos con la inevitabilidad de nuestra propia muerte y la muerte de los otros.

Las emociones que despierta en nosotros, ocurren de una manera hace mucho tiempo ausente en el cine.

Mi primera respuesta a este film fue derramar lágrimas por la tristeza de las cosas. Y, desde entonces, su vibración única no ha dejado de resonar en mí.

en *Independent*, marzo 1998

(Traducción: Maria João Madeira)

## La historia del alma de un artista es una historia muy triste

Aleksandr Sokurov entrevistado por Paul Schrader

Hace algunos años un editor alemán me pidió que escribiese un prólogo para una reedición actualizada de *Transcendental Style in Film: Ozu-Bresson-Dreyer*, un libro publicado en 1972. No se me ocurría ningún otro realizador para añadir al contexto del libro. Pensé en Andréi Tarkovski, claro, pero no me parecía que trabajase en el estilo que intentaba describir.

Por entonces ya había visto el trabajo de Abbas Kiarostami y, más importante en este contexto, de Aleksandr Sokurov: el cine trascendente está vivo en esa parte conturbada del mundo. Los films de Sokurov definen una nueva forma de cine espiritual. En ellos se conjugan elementos del Estilo Trascendental –austeridad de medios, disparidad entre ambiente y actividad, momento decisivo, éxtasis– con otras tradiciones: esteticismo visual, meditación, y misticismo ruso.

*Madre e Hijo*, el último film de Sokurov, fue exhibido en los festivales de Berlín, Cannes, Telluride y Nueva York. El film explora, con muy pocos diálogos, el último día de una madre moribunda y la abnegación de su hijo, constituyendo 73 dolorosos y luminiscentes minutos de cine en estado puro. Sokurov es un maestro.

Esta entrevista se realizó el 3 de septiembre de 1997 en mi despacho en Times Square, con sirenas y música

callejera como ruido de fondo. Nos habíamos conocido en Telluride, donde se exhibía igualmente uno de mis films. También estaban presentes un amigo de Sokurov, Serguei Jramtsov, que sirvió de intérprete, y Alexei Fiodorov, su director de fotografía. Sokurov acababa de llegar de Telluride, donde había sido homenajeado, y esperaba un vuelo para San Petersburgo, donde vive. Fuera, le aguardaban fotógrafos del New York Times y del Village Voice.

Al releer esta entrevista me di cuenta de que había muchos detalles que debería haber explorado con Sokurov. Dice que manipula la imagen a medida que filma, pero piensa que sería incorrecto manipularla después, a través de un ordenador. No percibo muy bien esta parte. Tal vez se haya perdido en la traducción. Quizá lea esta entrevista y clarifique la cuestión a través de una carta. Me olvidé también de profundizar en el uso que hace del sonido y de la música: efectos físicos –viento, pasos– mezclados con pasajes clásicos de música romántica.

Fue fantástico entrevistar a Sokurov. Me hizo recordar mis primeros entusiasmos con el cine. Es una desventaja del envejecimiento: los discípulos sobrepasan rápido a los maestros. A primera vista, Sokurov es serio, articulado, gracioso. Habla con la intensidad de una persona que sabe que hay cosas que vale la pena decir.

*Háblenos de sus orígenes, de su educación, y de cómo se hizo realizador.*

No es una cuestión fácil de responder. Quisiera



comenzar diciendo que, además de la literatura, que es una de mis pasiones, también me gustaba mucho el teatro radiofónico. Recuerdo grandes actuaciones radiofónicas, de grandes actores, cuando era pequeño. Cerraba los ojos y creaba mi mundo imaginario en esa pieza de teatro. Nunca pensé que yo mismo acabaría siendo realizador. En mi familia nadie estuvo relacionado con el mundo del arte. Nací en una pequeña aldea de Siberia que ya no existe; construyeron una central hidroeléctrica y mi pequeña aldea quedó sumergida. Si quisiese visitar el lugar donde nací, tendría que conseguir un barco, viajar a través de las aguas y mirar hacia el fondo.

*Es una imagen bellísima.*

A mí me parece muy completa. Y siempre creí que esa travesía para llegar a realizar un film era muy larga, y nunca pensé que sería capaz de hacerlo. En general pienso que para llegar a ser un artista se debe tener, antes que nada, una educación formal fundamental. Por esa razón me pareció lógico sacar una licenciatura en Historia.

*¿Dónde estudió, en Moscú?*

No, en Gorki, a orillas del río Volga, la ciudad de mi madre. Después de la facultad comencé a trabajar para la estación de televisión local. Todo lo que sé lo aprendí en ese primer trabajo en la televisión con mi primer profesor, Yuri Bespolov. Mi recorrido en la

dirección de cine y las artes visuales fue muy largo. Entré en el departamento de realización de la Academia de Cine de Moscú (VGIK), y a partir de ahí todo aconteció según el orden natural de las cosas.

*¿Dé qué forma fue evolucionando su realización?*

Nací y crecí, y creé mi identidad personal, bajo un régimen totalitario. Para las personas con mi carácter y origen, eso significa que comencé a hacer observaciones muy serias y fundamentales. Leía constantemente a los clásicos rusos, que causaron un gran impacto sobre mí. Nunca oí hablar de los Beatles o de cualesquiera otros músicos contemporáneos no rusos. Fui influenciado por Wagner y Scarlatti. Fue así, simplemente. Me concentraba en cosas más serias.

*Sé que antes del desmembramiento de la Unión Soviética tuvo algunos problemas con la censura. ¿Piensa que hubiese tenido más dificultades con el gobierno si hubiese hecho films más narrativos –films que pudiesen tener una interpretación política?*

Esa pregunta me impresiona: nadie me hizo antes esa pregunta. Es importante porque aun cuando no recibía una explicación completa de las autoridades, podía leer entre líneas. Los problemas que las instituciones gubernamentales para el cine se posaban conmigo no tenían una base política. Yo no indagaba ni cuestionaba el sistema soviético. Tenía, digamos, poco o ningún interés. Por eso ni me daba el trabajo de criti-

carlo. Lo que me movía era la estética visual, una estética relacionada con la espiritualidad del hombre, que establecía una cierta moral. El hecho de decantarme por el aspecto visual del arte me hacía sospechoso a los ojos del gobierno. La naturaleza de mis films era diferente a la de los otros. No sabían muy bien cómo castigarme; y esa confusión les causaba irritación inmensa. Claro que todo eso hacía las cosas más difíciles para mí, y, al mismo tiempo, más fáciles. Cuando miro hacia atrás me doy cuenta de cómo todo era una paradoja. Por un lado, se prohibía la exhibición pública de los films que yo realizaba; por otro, mis nuevas ideas eran siempre aprobadas. Diría que eso es una paradoja de un régimen totalitario. Porque los totalitarios se interesan por el proceso creativo.

*¿Qué artistas, y no forzosamente realizadores de cine, le ayudaron a definirse a sí mismo?*

Aprendí mucho del mundo real que me rodea. Muchas veces esas personas nada tenían que ver con el arte. Eran apenas seres humanos amables, generosos, honestos y bellos. Y con una sólida educación. Pero mi piedra angular fue, claro, Chéjov. Tuve una infancia religiosa. Nuestra iglesia no creía en la imagen. Eran anti-iconografía. Si se tenía algo que decir, se usaban palabras. La cosa más importante que aprendí cuando tenía unos veintitantos años fue que las imágenes también son ideas. Tardé un poco en darme cuenta de eso.

*Mencionó la literatura y el teatro radiofónico –¿cómo descubrió el lenguaje intelectual de las ideas?*

Mi infancia no fue en manera alguna semejante. La mayor parte de las cosas que hago viene de la intuición. Nunca conocí a nadie que me haya ayudado a desarrollar mi espiritualidad ni mi alma. Digamos que nunca tuve un padre a quien confesarme.

*Su nombre ha sido asociado a Tarkovski. ¿Tarkovski surgió relativamente tarde en su vida, o fue siempre una influencia?*

Es muy circunstancial. Como personas, éramos muy diferentes, tal como él siempre dice. La primera vez que vi algún trabajo suyo fue cuando estaba finalizando la Academia de Cine. Su estética, para mí, no constituyó ningún descubrimiento. Era más una confirmación de mi propia visión. A decir verdad, me es difícil responder a esa pregunta. Diría que tuvimos una fuerte amistad, más que una colaboración creativa. No sé por qué le gustaba lo que yo hacía.

*Siempre me sentí un poco culpable por pensar que debía gustarme Tarkovski más de lo que realmente me gustaba. Mi cabeza decía que debía gustarme, pero mi corazón no me acompañaba. Cuando vi sus films mi primera reacción fue pensar que aquello era lo que esperaba de Tarkovski.*

Eso es maravilloso. Es maravilloso que me diga eso. Eso confirma la idea que yo tengo, de que cada uno de

nosotros está apenas en un peldaño de la escalera. Es lo que todos nosotros estamos haciendo: usted, yo, y Tarkovski, es una realidad existente, a pesar de nuestras diferencias.

*Cambiamos un poco de tema. Hablemos de los aspectos técnicos y financieros. Parece que tras su éxito en el mundo de los festivales consiguió obtener financiación europea. ¿Se siente suficientemente seguro de su capacidad para conseguir que los films sean hechos?*

Continúo muy preocupado con la parte financiera. Mi regla es trabajar siempre con las mismas personas: director de fotografía, sonido, montador, director artístico, y así lo demás. Creo que sólo si se trabaja en conjunto durante, digamos, quince o veinte años, se consigue llegar a un espíritu de equipo y se realiza un óptimo trabajo. Nosotros somos capaces de hacer tantas cosas porque trabajamos con un presupuesto muy pequeño. No consigo imaginarme hacer un film con un presupuesto de 150 000 dólares.

*Pero incluso los films de bajo presupuesto cuestan dinero; alguien tiene que pagarlo. Cuando era crítico de cine me ganaba la vida distribuyendo pollos, y escribiendo para un pequeño diario. Mantenía correspondencia con Bresson porque estaba trabajando en un libro sobre él. Un día me escribió una carta preguntándome, ya que yo trabajaba en Los Ángeles, si le podía ayudar a conseguir dinero para hacer L'Argent. Para mí, Bresson era un maestro, y yo sólo distribuía pollos—y allí estaba él, pidiéndome dinero—!*

*Pensé entonces en lo difícil que era eso. Pero su último film, Madre e Hijo, ¿es o no su último film?*

No, después de eso ya hice dos documentales más.

*¿Fue financiado mayoritariamente por alemanes?*

Fue financiado al cincuenta por ciento: mitad ruso, mitad alemán.

*¿La reacción positiva en los festivales de Nueva York y Berlín cambiará la naturaleza de los films que hace? ¿La rapidez con que los hace?*

No, de ninguna forma.

*¿Cuántos días tardó en filmar Madre e hijo?*

Creo que, en total, las filmaciones propiamente dichas se demoraron unos veinte días.

*¿Para obtener la consistencia de aquellas nubes, oscuras y densas, esperó mucho por el tiempo real?*

Sobre eso diré sólo una cosa: Dios estaba probablemente velando por nosotros en aquel momento. Filmmos siempre los interiores en sitios donde la naturaleza nos parecía más atrayente e interesante. No filmmos en estudio. Nuestro *set* era una construcción

muy complicada, en una duna cerca de la floresta, que se podía abrir y virar en otra dirección. Eso permitía al director de fotografía captar el sol y la luz, y crear y manipular como quisiese.

*Como en los films mudos, la casa se transforma con la luz. Uno de los problemas del trabajo en el cine comercial es tener un calendario que cumplir. Incluso aunque el tiempo no sea el real, se tiene que filmar.*

Tenemos el mismo tipo de calendario.

*¿Entonces, si el tiempo no fuese el real, filmarían igual o intentarían filmar en interiores?*

Sí, claro que filmaríamos en interiores.

*En Telluride, un amigo mío, que es director de fotografía, vio Madre e Hijo y se dirigió a su director de fotografía diciéndole: "He caído en la cuenta de cómo lo hace", pero su director de fotografía no quiso confirmar aquella hipótesis. Por eso le pregunto: ¿cómo consiguió aquellos efectos de distorsión únicos?*

(Risas) Se lo diré. Fue mucho más fácil de lo que imagina. Hay apenas un principio, y creo que es un principio muy importante. Dejé de fingir que la imagen en la pantalla es dimensional. Mi primer objetivo es que las imágenes sean achatadas, así como horizontales. En segundo lugar, procede de una lectura exhaustiva

de las tradiciones artísticas y estéticas: no hago un film concreto sobre la naturaleza, la estoy creando. En [*Madre e Hijo*] uso un par de espejos simples, grandes paneles de cristal, pinceles y tintas, y después miro por la lente.

*¿Coloca el cristal delante de la lente?*

Sí, delante, y a los lados, y detrás, apoyándolos en diversas estructuras. Es un proceso muy difícil, muy especial, muy largo. Destruyo la verdadera naturaleza y creo mi propia naturaleza.

*¿Y después rocía con spray esos paneles de cristal y esos espejos?*

No es spray. Trabajo con pinceles muy finos y delicados. Como los que se usan en la pintura tradicional china.

*Mi director de fotografía creyó que era un spray...*

Ni pensarlo. Si fuese un spray quedaría muy tosco.

*Cuando mantiene aquel plano tanto tiempo, el ojo puede demorarse en recorrerlo. En el cine con un ritmo más convencional las imágenes nos llegan demasiado rápidas para explorarlas. Uno de los grandes placeres de *Madre e Hijo* es irnos sintiendo cada vez más envueltos a medida que lo recorremos.*



No es tanto una ventaja de las imágenes en sí, es más la capacidad de los espectadores en imaginarlas, y también su desenvolvimiento espiritual. Para mí tiene mucho significado el hecho de que usted, en particular, se haya impresionado tanto con esas imágenes, porque conozco films en los que participó, y percibo que son de una naturaleza creativa completamente diferente, y a veces bastante opuesta a la mía. De cualquier manera, es muy importante para mí que sienta eso con relación a mi arte. Profesionalmente, pero también personalmente.

*Yo, como otros muchos realizadores, pertenezco a la tradición del realismo psicológico: mi film exhibido en Telluride (Affliction) es la exploración de un carácter. Pero siempre adoré las películas que funcionaban contra la identificación psicológica e intentaban transportar al espectador a otros territorios. No creo que tuviese ni la paciencia ni el talento para hacer films así. Habla de esteticismo, pero existen igualmente temas comunes muy ricos: la relación entre un padre y un hijo, la muerte y el amor humano. ¿Piensa en términos temáticos o visuales antes de pensar en el film? Para usted, ¿dónde comienza todo?*

En ninguna de esas premisas. Parto del sentimiento, y pienso que lo que siempre me interesa son esos sentimientos que difícilmente una persona espiritual podría experimentar: los sentimientos de despedida y separación. Creo que el drama de la muerte es el drama de la separación.

*En el arte japonés existe el concepto de "mono no aware", dulce tristeza, el placer del fin, del otoño y de ver una hoja muerta.*

Pero para Rusia, la dulce tristeza y las despedidas agradables no son posibles. Por el contrario, el sentido ruso de la elegía es un sentimiento muy hondo y vertical, no es un sentimiento agradable. Nos alcanza profundamente, agudamente, dolorosamente. Es como algo macizo.

*Dice que desde Madre e Hijo ha hecho documentales. ¿Cuál es, para usted, la diferencia entre un film de ficción y un documental?*

No les doy un tratamiento distinto. La única diferencia que encuentro entre la ficción y el documental es que el artista usa instrumentos diferentes para crear un film, o, digamos, para construir una casa. En la ficción, el realizador usa bloques de un edificio en una escala mucho mayor, piedras más grandes. En los documentales, la casa es normalmente una estructura como de cristal, más frágil, más transparente.

*No lo entiendo muy bien.*

No intento hacer documentales como un tipo de arte realista. No estoy interesado en la verdad real. No creo que alguna vez pudiese entender tan bien la realidad.

*Si hace un documental y quiere que las cosas aparezcan diferentes de como son, ¿da instrucciones a la gente o cambia las cosas?*

No doy instrucciones. Para mí, es sencillamente importante que, tanto en la ficción como en el documental, las personas nunca se arrepientan de participar. Por eso nunca filmo a personas que no percibo bien o no amo.

*Tuve un profesor que decía que todo lo que estuviese dentro de una moldura era arte. Cuando una taza es puesta dentro de una moldura ya no es una taza, es arte.*

No estoy de acuerdo. El arte es el duro trabajo de nuestra alma. Y una taza es una taza. La historia del alma de un artista es una historia muy triste. Es un trabajo muy duro y a veces desagradable. Es un trabajo muy difícil para todos nosotros.

*¿Cuál es el tema de su próximo film?*

Será la continuación de un film de cinco horas, parte del cual ya fue filmado, que trata sobre la guerra actual. Sobre personas que vivieron y lucharon en la tierra, y que ahora pasaron a vivir en el agua.

*¿Sobre Chechenia?*

No. Ocurre en la frontera entre Tadziquistán y Afga-

nistán, y ahora hay una lucha entre soldados rusos y alemanes, en la frontera entre Alemania y Rusia.

*¿Cree que una de esas situaciones, con política y violencia, es muy diferente del sentimiento intenso de pérdida?*

Claro que esos tópicos se cruzan. Incluso así, la guerra en sí misma no tiene ningún significado. El único significado que tiene es el estado de los sentimientos de las personas bajo esas circunstancias. Cómo viven bajo el estado de guerra, cómo celebran sus onomásticas, cómo se enfrentan a su aislamiento y soledad. Se trata de la vida. En mis films intento crear un tipo diferente de vida real, no la que existe en la realidad. Eso es verdad incluso en mis documentales.

*Uno de los argumentos más recurrentes en las discusiones sobre sus films es el que remite a la tradición de los grandes pintores. ¿Hay algún pintor en particular que lo haya influenciado fuertemente?*

En general, cuando alguien me hace esa pregunta, acostumbro a pensar que se trata de un laberinto en el cual se está viajando siempre. Diría que probablemente fueron los pintores rusos del siglo XIX. Y los románticos alemanes del siglo XIX, y, claro, Rembrandt. Me gusta el americano Andrew Wyeth. Me gustan los pintores antiguos porque son increíblemente hábiles. Creo que el aprendizaje es un componente muy importante para poder llegar a ser artista. Por eso pienso que en el cine no hay tantos maestros así.

*Las funciones de la pintura y del cine se funden ahora a través del uso de los ordenadores. Hay pintores que trabajan en ordenador imágenes fotografiadas. ¿Eso le atrae, o cómo lo ve: lo ve superfluo para comenzar de nuevo?*

No. No quiero que la tecnología me sobrepase, o que me penetre, aunque deba decir que cuando pasamos a la segunda fase del montaje recurrimos a un ordenador. Si una pintura nació como pintura debido al uso de determinados instrumentos, pienso que debería permanecer siempre así. El arte hecho en ordenador es un arte visual completamente diferente. Ya no estamos hablando de arte puro, estamos hablando de otra cosa.

*Cualquiera que sea la manipulación que haga de la imagen, esta ocurre en el momento que filma, y nunca después, en la pos-producción.*

Claro. Es siempre durante la filmación. Como realizador tengo siempre una visión clara de mi creación. Normalmente altero mucho la base literaria y el argumento durante la producción, a veces incluso el significado de algunos diálogos puede ser completamente cambiado. Y el significado de lo que estoy haciendo cambia también. Intento crear y recrear una y otra vez. Es importante estar siempre en acción. El film en sí puede parecer muy lento, pero la energía puesta en la realización debe ser extremadamente dinámica.

*En Olas de Pasión Lars von Trier creó fotografías de cua-*

*dro de la naturaleza, que fueron manipuladas en ordenador para conseguir los movimientos de luz y sombra...*

En ese caso, siento pena por él.

*¿Cómo reacciona ante la exhibición de sus films en Occidente?*

Al principio sentía un inmenso aprecio por todo y todos: espectadores, directores de festivales y funcionarios. Después, comencé a arrepentirme porque, a veces, en Occidente, observo reacciones muy extrañas. Por ejemplo, personas que se ríen durante la proyección de mis films. Claro que percibo que los occidentales son muy diferentes y están muy solos, al mismo tiempo. Mucho más solos que en Rusia. Diría incluso que espiritualmente más enfermos, con valores morales obviamente muy diferentes de Rusia. Por eso me siento aún más agradecido a alguien que ve mis films, porque presencia entonces un mundo tan diferente e intenta percibirlo y aceptarlo. Pero incluso así, en Occidente, se vive una vida que yo nunca comprenderé.

*Una última pregunta, sólo por curiosidad. ¿Dónde vive? ¿Es un hombre de ciudad o un hombre de campo?*

Creo que no soy ni un hombre de ciudad ni un hombre de campo. Por mentalidad, no soy en modo alguno un hombre de ciudad. Pero por mis necesidades de confort y por razones prácticas, soy un hombre de ciudad, claro.

Estamos aquí, en Times Square; en un planeta diferente, para Aleksandr Sokurov. Muy bien, gracias. Muchas gracias.

en *Film Comment* n° 6, nov / dic 1997  
(Traducción: Marta Amaral)

*Ella dijo que me iba a leer sus poemas  
a la hora de la partida...*



*Al final del Otoño  
corre un pequeño arroyo  
que inunda mi corazón de tristeza*

*Todas las mañanas  
rezo en un exiguo templo  
por mis hijos*

*Las lluvias del torrente  
deben invocar  
el canto del cuco*

*Ya pasaron diez años  
desde que perdí a mi marido*

*El dolor y la amargura  
aún continúan aquí dentro como espinas*

*encuentro consuelo  
en la tranquilidad del final del Otoño  
se oye una flauta de bambú*

*Mi única hija casada  
no piensa en mi  
como yo, su madre, pienso en ella*

*Es triste esperar  
lamentando  
mi lugar aislado en la montaña*

*Casi sin darnos cuenta  
los grillos dejaron de cantar  
se acerca una tempestad de nieve*

*Suave y gracioso  
el lirio blanco se dobla  
para oír el murmullo del arroyo*

*Viendo pasar un año más  
siento una tristeza profunda  
Oh, luna de Otoño...*

## ÍNDICE

Aleksandr Sokurov, cineasta	9
Trazos de una biografía	11
La ausencia	21
Entrevista	22
En los márgenes de lo visible	39
El tercer hombre	47
La imagen del sonido	52
¿El cine como pintura?	57
Madre e hijo	66
Lloré del principio al fin	75
La historia del alma de un artista...	79



La extrañeza, ese don tolstoiano, prefigura toda la obra de Aleksandr Sokurov (Podorvikha, Siberia, 1951). Sus films son la excepción más personal de la última cinematografía rusa, tras Tarkovski, por su vívida individualidad, por su rigor en la definición del *ethos* del personaje, héroes épicos encerrados en la jaula moral de su época pero que triunfan sobre las circunstancias. Existe un elemento adicional en su obra que lo relaciona con la pintura, en esa lenta prontitud con que dota a sus protagonistas, despojándolos de lo innecesario, convirtiéndolos en pinturas planas, iconos rusos sobre las ruinas o los laberintos de sus vidas para que avancen a tientas, en una metafórica revisión de sus vidas. Poner a prueba la realidad, pulsión freudiana que guía la última cinematografía de Sokurov, significa para el espectador un nuevo reto pues le coloca ante la mutua soledad, la del autor que ensalza la moral de renuncia de su héroe.

Ángela Molina  
(EL País. "Babelia" 12 de julio 2003)

ISBN: 84-607-8766-4