

[Cinema]

INOCENCIA Y LIBERTAD.

EL CINE FRENTE A LA BARBARIE DEL SIGLO XX

Óscar Brox

Al reflexionar en torno a la cuestión de la barbarie desarrollada durante la primera mitad del siglo pasado, se interpone, casi de forma inmediata, la barrera de lo inefable, esto es, aquello que designa la imposibilidad de puesta en discurso de la experiencia vivida. Calificar de inefable esta convivencia con la muerte equivaldría a plantearse con todas sus consecuencias el problema de cómo una lengua nacida de la racionalidad fue capaz de dar cuenta de lo irracional en un sentido distinto al que caracteriza la poesía y el arte, es decir, cómo una lengua de la civilización serviría para expresar la barbarie.

Lo único que parece nombrar esta inefabilidad es la conciencia de la insuficiencia del lenguaje, el carácter traumático que implica lo acontecido y cómo se ha levantado acta de una ruptura de civilización que, se quiera o no, lo ha cambiado todo. Enzo Traverso lo explica del siguiente modo: *“Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la experiencia, y nos obliga a pensar de nuevo el mundo moderno a la luz de la catástrofe que lo ha desfigurado para siempre. Después de la masacre industrializada, la cultura no puede subsistir más que como la expresión de una dialéctica negativa: el reflejo estético de una herida que rehúsa tanto la consolación lírica como la pretensión de recomponer una totalidad rota.”* [1]

La afirmación de que todo ha cambiado desde Auschwitz surge de una doble afirmación: el genocidio fue una perversión extrema del lenguaje y lo real vivido en los campos de exterminio desafía tanto al lenguaje de la razón como al del hombre corriente. Es por esto por lo que resulta de sumo interés confrontar a la vasta memoria histórica convenientemente democratizada, los problemas que comporta el lenguaje a la hora de intentar dar cuenta de la experiencia vivida, lo que, paralelamente, se convierte en una cuestión de estilo, de retórica y, sobre todo, de una actitud ética-estética manifiestamente responsable.

El cine, en su papel de sustituto y asimilador de la mirada del hombre, chocó frontalmente contra esta crisis de civilización y cultura que liquidó del horizonte los buenos presagios en forma de progreso que el paradigma Moderno había prometido y, con la misma incapacidad que manifestaba el lenguaje, desarrolló una serie de respuestas que pudieran dar cuenta de esa inefabilidad patente en el discurso; de la posibilidad de re-construir la mirada desde una situación de bancarrota cultural y apuntar, en la medida de lo posible, hacia una vía de restauración de los cimientos de una idea de cultura de Europa.

De este modo, la propuesta tendrá una doble articulación: en su primera parte, dos tipos de narración cronológicamente separadas -una, inmediatamente posterior al fin de la guerra; la otra, temporalmente espaciada- tratarán de vertebrar lo inefable en su discurso cinematográfico, además de sacar a la luz toda una serie de valores adscritos a sus respectivas actitudes ético-estéticas; en la segunda, siguiendo la pista de estos valores, será propuesta una forma de recuperación por parte del cine de esos fragmentos culturales eliminados con lenta y cuidada precisión quirúrgica durante la época de crisis.

El mito como narración

Al iniciar la producción de un proyecto cinematográfico, siempre hay una pregunta a realizar de inmediato, esta es, *¿Cuál es el objetivo que nos proponemos?* y, a renglón seguido, otra cuestión no menos importante, *¿Cómo llevar a cabo dicho objetivo?* Para el realizador francés Claude Lanzmann su objetivo era el que sigue: *Lo que hay al comienzo del film es, por una parte, la desaparición de las huellas; nada hay ya, y es a partir de esa nada desde donde había que hacer una película. Por otra parte, la imposibilidad de contar de los supervivientes mismos. Imposibilidad de hablar, dificultad -que se ve a lo largo de toda la película- de parir la cosa e imposibilidad de nombrarla: su carácter innombrable*". [2]

Edificada ante lo innombrable, *Shoah* (íd, 1985) representa, frente a las inútiles tentativas negacionistas y revisionistas perpetradas con intenciones espectaculares por cierto sector de la industria cinematográfica, un intento por rellenar, de alguna forma, mediante algún estilo, ese espacio vacío donde antes había una huella, y del que sólo queda la nada; poner la mirada en la brecha abierta y de difícil cicatrización que supuso para el mundo la experiencia de la barbarie. Por ello, y más complejo aún que el objetivo propuesto, convendrá, en primera instancia, aclarar la metodología requerida para llevarlo a cabo.

Ante esta perspectiva, la primera decisión de Lanzmann, a la vez ética y estética, es la de eliminar cualquier imagen-testimonio gráfico de archivo y obviar, de este modo, cualquier concesión a la fascinación, al detalle morboso que pueda desviar al film de su verdadera intención. Como el propio realizador declara líneas arriba, la película se gesta a partir de la nada, de unos escombros culturales materializados en ruinas bajo las cuales se ocultan los hornos crematorios y las fosas comunes donde eran enterrados los cuerpos; de vías de tren sobre las cuales ha crecido la hierba y de parajes de bucólica estampa que ocultan la encarnación del mal en su faceta más radical. Y es desde estos lugares tan evocadores como anodinos, desde donde su director pretende penetrar en ese pasado enterrado. De esta manera, el proceder de Lanzmann primará en su narración dos vías: una inspección de todos esos lugares bellos y anodinos que esconden hoy la historia real; y una instigación al hombre para que regrese a ellos por medio de su relato, de su palabra, intentado hacerlo, si cabe la posibilidad, físicamente.

La dificultad, además de por el borrado de huellas y por la inefabilidad de la propia empresa, estriba en el marcado carácter intemporal del relato, en lo que se diría el anti-relato, puesto que *"No hay más que masas de seres humanos que llegan y mueren gaseadas y que son enterradas o quemadas. Todo relato, literario o histórico, implica una temporalidad. Aquí, el tiempo no existe, contrariamente a lo que sucede en el sistema concentracionario. Se trata de la repetición de gestos casi "industriales" que un relato no puede transmitir, pues narrar implica el paso del tiempo."* [3]

Parece pues, que ante la marcada imposibilidad de recurrir a una pedagogía de las imágenes, se une a continuación la imposibilidad de construir un relato -en este caso, cinematográfico- en torno a una materia que por su naturaleza no puede estar contenida dentro de éste. ¿Cuál es la solución por la que opta Lanzmann?

La empresa en la que se embarca el realizador francés y que consume una década de esfuerzos adquiere, por derecho propio y por su magnitud, un carácter mítico y, siguiendo a Sánchez-Biosca, convendría explicar por qué. Según éste, *“Lanzmann es consciente de que su afán por evocar lo originario situándolo en el instante mismo de la muerte tiene mucho de mítico, aún cuando él desee denominar a su empresa un contra-mito: “Una película dedicada al holocausto no puede ser más que un contramito, es decir, una investigación sobre el presente del Holocausto o, cuando menos, sobre un pasado cuyas cicatrices todavía están tan vivas y frescamente inscritas en los lugares que se dan a ver como en una alucinante intemporalidad”*. [4]

De este modo, para llevar a cabo el interrogatorio sobre esas conciencias y esos lugares, su director se apoyará en dos armas: una cámara que recorre todos esos espacios sobre los que se erigen las huellas de lo borrado, la nada; y su palabra inquisitiva, es decir, una búsqueda de los detalles mediante la palabra que devuelva a los interrogados a ese momento pasado, al lugar de origen donde vivieron su tragedia. Así, para Lanzmann la transmisión lo es todo: *“Ningún saber precede a la transmisión. Éste es el saber mismo”* [5] ya que abole la distancia entre pasado y presente de tal modo que el acontecimiento surge del pasado como si de un fantasma se tratase -los no-lugares de la memoria, según denominación del propio Lanzmann-, surgido de esos lugares vacíos y mudos a los que hay que hacer hablar al ritmo de los testimonios.

Las sucesivas entrevistas que realiza Lanzmann inciden en esa forma de mostración en la que, mediante una transformación de los personajes en actores de su propio drama se consiguen los primeros resultados comprensibles y veraces. No es de otra forma el modo en que, por un solo instante y de una forma tan veraz como fantasmática, Lanzmann consigue que Henrik Gawkowski reviva, aunque de forma postrera, mediante un paseo en locomotora que recorre el antiguo itinerario de los trenes, ese pedacito de memoria que le provoque una sensación de éxtasis cuando la locomotora se detenga ante el cartel que anuncia la llegada a Treblinka y Gawkowski, imbuido por ese no-lugar de la memoria mire hacia atrás -hacia unos vagones de pasajeros que no existen en el momento de ser registrada la entrevista- y realice un gesto inequívoco de degollamiento. En palabras de Lanzmann: *“Llegamos a la estación y está ahí, asomado, y por sí mismo, hace ese gesto increíble en la garganta mientras mira los vagones imaginarios (detrás de la locomotora, por supuesto, no había vagones). En comparación con esta imagen, las fotos de archivo se hacen insoportables. Es esta misma imagen la que se ha convertido en la verdad.”* [7]

De golpe, sin mediación ni pregunta, es así como el pasado retorna al personaje bajo la forma de una alucinación y con su gesto reproduce lo que antaño fue la visión de una muerte habitual. Los escenarios han albergado de repente al pasado, pero sólo por un instante, pues acto seguido recuperan su entidad para cargarla de duelo. Pero esto ya no importa, desde que la metodología de su director ha logrado extraer desde la memoria, un bloque de intemporalidad y re-situarlo, mediante una narración alucinada, como si estuviera aconteciendo en ese mismo instante, sacando, aunque de forma efímera, las huellas de lo borrado al exterior, a la luz.

El hostigamiento al que Lanzmann somete a sus entrevistados, una mezcla de silencios y *revenants* en estado puro, produce que salga a la luz toda esa serie de momentos alucinantes -pero no por ello menos verdaderos- que sustituyan la imagen de archivo e inscriban en los mismos sitios que ahora funcionan como silenciosas tumbas, las escenas borradas por un lenguaje incapaz, debido a su manifiesta desvirtuación, de dar cuenta de todos esos factores que forman parte de un no-lugar, de una inefabilidad sobre la que es complicado plantearse un esfuerzo por mostrarla.

Además, fruto de la necesidad por re-presentar esas situaciones alucinatorias, propias casi del mito y no de la racionalidad, Lanzmann se sirve de diferentes mecanismos cinematográficos en forma de contraposiciones normalmente realizadas desde una marcada postura moral. Así, para forzar a la recreación de un episodio en el que un peluquero judío polaco, Abraham Bomba fue reclutado para cortar el pelo a las mujeres que posteriormente serían gaseadas en la cámara, ubica la entrevista -de forma tan válida como condicionante- en la peluquería que en el momento de la grabación regenta el propio Bomba en Israel. De este modo, de un interrogatorio en el que Lanzmann no para de formular preguntas que inquietan por los detalles más nimios, poco a poco, mediante su testimonio -y su acción de estar cortando el pelo- va recordando de forma alucinatoria ese momento que, de forma inversa a Gawkowski, irrumpe en el tiempo real un silencio de plomo que traslada la acción actual a ese bloque intemporal revivido de forma pasajera en el relato del entrevistado.

El cine, mediante la integración del mito, llega a representar en su relato la verdad del acontecimiento perdido y revivido y, consecuentemente, estrechar mediante la comprensión, la toma de conciencia de ese relato, la frontera entre lo racional y lo irracional que la apuesta ética de su director se ha encargado de acercar; en breve, integrar en una estructura cinematográfica aquello que fue aniquilado con la crisis.

La estratégica metodología de Lanzmann no está exenta de un tipo de violencia, la ejercida sobre los supervivientes para arrancarles la palabra y, aún más, para transformarla en esa redención del legado bárbaro que es la memoria, es decir, la transmisión de la experiencia, el intento por rehabilitar los cimientos de un pasado que, mientras se pensaba, ingenuamente, que la cultura y el progreso nos harían más libres y extirparían la barbarie de nuestras vidas, revelaba, en cambio, cómo la humanidad había avanzado, no hacia la libertad, sino retrocedido hacia un nuevo género de barbarie.

La narración y la frontera de lo real

En el discurso cinematográfico de Roberto Rossellini preponderan, sobre el conjunto de constantes temáticas, tanto una noción un tanto ingenua de la *verdad*, como un compromiso inequívocamente ético-estético por lo *real*, así como una voluntad -en principio, no pedagógica- de mostración de eso que pueda ser llamado *real*, de las cosas tal como son y que el propio Rossellini expresa del siguiente modo: “Yo creo que en el término “realismo” existen aún, después de tantos años de películas realistas, algunas confusiones. Hay quien sólo ve el realismo como algo exterior, como una salida hacia los espacios abiertos, como una contemplación de la miseria y el sufrimiento. Para mí, el realismo no es más que la forma artística de la verdad”. [8]

Con una producción cinematográfica que se inicia en una industria dominada aún por el fascismo mussoliniano y que alcanza carta de validez en el momento en que la precariedad

económica y laboral amenaza a la industria cinematográfica italiana [9], el recorrido de Rossellini se ha visto marcado por la huella indeleble de ser, a ojos de muchos, el padre del *neorrealismo*. Dejando al margen etiquetas que no interesan en el presente trabajo, es capital centrar la mirada en torno a las dos producciones realizadas por el cineasta italiano y que, por así decir, daban cuenta tanto de la situación de guerra, como de la situación de bancarrota de la civilización y de la cultura. Del mismo modo que con Lanzmann, es necesario interrogar al realizador por su objetivo, y por el método para alcanzar dicho objetivo. Realismo y verdad, pues, se transforman en las dos armas que el realizador italiano emplea para trazar su discurso en imágenes e integrar la mirada del cinematógrafo en la realidad.

El estilo de Rossellini, no obstante y pese a contar con los mismos elementos, fluctúa de un carácter marcadamente retórico y persuasivo, presente en *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1946) a un carácter de marcada atonalidad, fantasmal e hiperrealista, presente en *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, 1947). ¿Qué opera el cambio patente entre una y otra producción? La razón la podemos encontrar en la intención de ambos proyectos; de retratar una visión más humanista en el primero y más realista -directamente implicada con el momento de su rodaje- en el segundo, prevaleciendo una estructura dramática clásica y cerrada en el primer film de la que la segunda película carece.

En cierto modo, *Roma*...tiene una intención imperativa, en la que se observan unos acontecimientos que aún no forman parte de la historia y que, al ser recompuestos, no son alterados por el filtro de la memoria, mientras que en *Alemania*...esta reconstrucción no existió, puesto que la ficción tuvo que ponerse en contacto con una cruda realidad documental que fue vivida en el mismo presente en que fue rodada la película. De esta manera, puede entenderse esa tendencia al imperativo -que no se repita esta situación- y al uso de una retórica persuasiva que mediante un esquema clásico, muestre frontalmente el horror, sin ambages ni cortapisas, que denuncie esa situación de experiencia real acontecida. Si *Roma*...representa una toma de conciencia de lo que está por venir, *Alemania*...es ya el efecto final, la expresión material de ese derrumbe civilizatorio que las imágenes de su anterior film preveían.

La ventaja que presenta Rossellini con respecto a Lanzmann es que en su caso las huellas aún no se han borrado, y los no-lugares de la memoria están en proceso de desarrollo, y es por esta razón que en su segundo film todo adquiere un marcado carácter fantasmal, casi alucinatorio, prefigurado ya por un diseño de producción literalmente real, donde los edificios derrumbados, la pobreza presente y los personajes interpretados no son más que muestras de lo real insertadas en un contexto ficcional.

Ya desde el título, su film indica -e implica- un año cero, un grado cero del cine que se interroga por su propio estatuto, por la capacidad de éste de poder transmitir en imágenes las experiencias vividas que lindan con esa frontera de lo inefable, y que busca, tras la monumental aberración acontecida, un razón de ser, de existir, algo que no sucedía en la anterior cinta de Rossellini, una necesidad de, a la vez que reconstruye los cimientos de la civilización convulsa, reconstruir los propios cimientos del cinematógrafo.

El panorama de desolación que retrata el cineasta italiano halla su contrapunto en la oportunidad que supone ese año cero, oportunidad materializada en ese horizonte que representa la posibilidad de, tras la barbarie, volver a experimentar esa sensación de

indeterminada libertad. La opción ética de Rossellini, sin embargo, pretende plantear un choque frontal entre las dos perspectivas existentes: la del eco que reverbera la barbarie y que contamina con su desolación moral a los ciudadanos que malviven en una ciudad literalmente en ruinas; la de un horizonte de posibilidades, movido por un imperativo moral, es decir, que no se vuelva a repetir lo sucedido.

Centrando su discurso cinematográfico en la figura del niño, Rossellini sitúa a su protagonista, Edmund, a medio camino entre ambas perspectivas pero, en este caso, elude un discurso retórico que *muestre* la *necesidad* de ese imperativo moral y centra su discurso en intentar discernir las posibilidades que puede tener un hijo de la educación en la barbarie dentro de un marco que propone un espacio de libertad tras una grave situación de crisis.

Rossellini muestra una sociedad alienada -precariedad laboral para las clases humildes- e hipotecada por las ayudas externas que han propiciado la creación de ese marco de libertad, algo que su director plasma en un dibujo familiar que incluye a un padre impedido que no puede trabajar dada su invalidez, una hermana que se prostituye con los soldados americanos para sacar algo a cambio, y un hermano que se esconde de las fuerzas del orden para no ser detenido por su pasado nazi. Alrededor de estos personajes pivota el del pequeño Edmund quien, ante el marco histórico dibujado, tiene la obligación de madurar a marchas forzadas y superar el paradigma en crisis para así adaptarse al nuevo mundo. El problema reside, pues, en la dificultad de poder llevar eso a cabo, la enorme exigencia que para un niño tiene ese gesto y que propiciará una solución drástica en Edmund.

Con cierta intención pedagógica, Rossellini parece querer mostrar que una guerra no puede borrar las ideas adquiridas durante los años de aprendizaje. Edmund es un hijo de la educación nazi y Rossellini se servirá de este detalle para el desenlace de la historia, al hacer aparecer en la narración a un viejo profesor nazi que le inculca al niño la noción de *los débiles son siempre eliminados por los fuertes. Debemos ser valientes y sacrificar a los débiles*. Bajo esta máxima, el joven interpreta como necesaria -por naturaleza- la eliminación, mediante su asesinato, del padre impedido; y Rossellini, de este modo, se sirve del asesinato del padre para mostrar las raíces de esa corrupción y degradación moral que encarnaba la ideología nacionalsocialista, y que había provocado esa degeneración lingüística en la que nada volvería a ser lo mismo. Traumatizado por el fuerte sentimiento de culpa, Edmund se quitará la vida, ante la imposibilidad de asimilarse al nuevo horizonte de libertad que se abre paso, tirándose desde lo alto de un edificio.

Mediante el peregrinar fantasmal a través de un Berlín en ruinas, su director revive, basculando entre dos vectores -corrupción y libertad-, una realidad que aún no forma parte de la memoria, que es experiencia vivida y que la mirada del cinematógrafo, mediante el ejercicio de la ficción, asimila para sí.

La recuperación de la mirada perdida

En su película-ensayo *Histoire(s) du cinéma* (*id.*, 1988-95), el cineasta suizo Jean-Luc Godard propone al final del primer episodio titulado *Tout les histoires* (*Todas las historias*) un juego de planos que mezcla en uno sólo, dos miradas, dos imágenes. La primera de ellas, la de Edmund, el protagonista de *Alemania...* tapándose los ojos, antes de lanzarse al vacío; la segunda, la de

Gelsomina (Giulietta Massina), personaje principal de *La Strada* (íd, 1955) de Federico Fellini.

En la película de Fellini, Gelsomina, una chica marginada que siempre ha querido vivir en el mundo de sus sueños, es pervertida y degradada por la fuerte rudeza de Zampanó, un hombre que sobrevive mostrando su fuerza bruta en un espectáculo circense y que siempre ha estado aferrado al principio de realidad. Gelsomina es el símbolo de esa eterna inocencia que pretende imponer la ilusión en un mundo donde domina la crueldad y la fuerza bruta. *“La Strada puede considerarse como un relato simbólico sobre la necesidad de búsqueda de unas fórmulas que querían trascender, mediante el poder de la mirada, el sentimiento materialista de lo real y fraguar la imposición de lo poético”*. [10]

A diferencia de Gelsomina, Edmund está incapacitado para encontrar la poesía en un entorno de degradación y no puede hallar ninguna salvación existencial en un mundo donde las heridas han sido tan profundas que ya no se entrevé ninguna salida posible. *“Por más que el protagonista se mueva, corra y grite, la situación con la que se encuentra desborda, por todas partes, su capacidad motora, le hace ver y escuchar aquello que derecho no se corresponde con una respuesta o una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola a él”*. [11]

Godard, con su juego de planos como clausura del primer capítulo, muestra lo que se desprende como un compromiso ético propuesto a partir de ese año cero. El gesto trágico del niño completa el giro reflexivo en torno a la idea de las diferentes formas de compromiso del cine frente a la historia. La necesidad de hallar nuevas formas que quieran trascender, entra en dialéctica con la imposibilidad de encontrar esas formas en un entorno tan degradado.

Desde una posición un tanto ingenua, parece señalar Fellini que, ante todo, se requiere una operación de cuestionamiento del estatuto de lo real. A lo largo de su obra, Fellini nunca llegó a establecer una línea divisoria entre la imaginación y la realidad -en el mundo de la imaginación se esconden verdades que son reflejo de la realidad- ya que, en su opinión, el realismo no es ni un recinto ni un panorama de una sola superficie, sino más bien un paisaje que posee varias dimensiones, y la más profunda, la que sólo puede revelar el lenguaje poético, no tiene porqué ser la menos real. A través de la estética felliniana -y de la figura de los lunáticos, personajes habituales de su cine- su autor señala la importancia de -recuperar- la inocencia, como un factor que moverá, capacitará a la mirada-cine para poder desenvolverse en esos espacios de libertad trazados a partir del año cero del cine.

Los años del sobornost

La obra cinematográfica del realizador ruso Andrei Tarkovski, realizada en su mayor parte durante los años de recrudescimiento político de la administración soviética, contiene y redimensiona los presupuestos básicos para una rehabilitación de la mirada que eran apuntados por el cine un par de décadas atrás. Aunque temporalmente alejada del hecho bárbaro de la aniquilación producida por el gobierno nazi, la obra de Tarkovski no es ajena a las trabas y cortapisas burocráticas que más de una vez cierran las puertas a cualquier producción que pueda parecer ideológicamente pernicioso a ojos del régimen.

En Tarkovski hay un fuerte sentimiento nacional, ruso que motiva que todas sus imágenes estén impregnadas de una idea de cultura rusa que vertebró casi toda la literatura del siglo XIX. Pero, más allá del inequívoco contenido del que hace gala su cine, hay en Tarkovski una querencia por plasmar su discurso como un espacio de libertad por derecho propio; un manifiesto que proponga las bases a seguir para poder experimentar esa sensación, para volver a recuperar la musicalidad de unas palabras que ya no guardan el significado de antaño. Hundiendo su discurso en las grandes obras de Dostoievski, Gógol o Chaadáyev, Tarkovski se plantea resucitar, aunque sea de modo fantasmático, la idea de cultura europea -el aire de familia que circunda a todos los países- del que, salvando las distancias, se hacía eco la filosofía alemana y que fue barrido por las circunstancias. El cineasta ruso apela, en buena medida, a lo que Piotr Yákovlevich Chaadáyev manifestó en su *Carta filosófica*.

En 1823 Piotr Yákovlevich tuvo que partir de San Petersburgo con el doble objetivo de, por un lado, reparar su maltrecho estado de salud con un clima mucho más propicio como el de Europa occidental y, por otro, superar ese estado de incipiente melancolía, de hastío cultural en el que se había visto envuelto. El peregrinar europeo de Chaadáyev tuvo como fruto la consolidación total de su particular filosofía de la cultura y la puesta de manifiesto de que en torno a los países que fue visitando durante su largo viaje existía un aire de familia reconocible, esto es, la idea de una cultura de Europa. Rafael Llano apunta como noción básica para entender la filosofía de la cultura de Chaadáyev y la idiosincrasia tarkovskiana el concepto de *sobornost*, el cual podría ser traducido como “conciliaridad” y que, entre sus posibles interpretaciones “*significa también la estructura interna de cada individuo que, siendo independiente y libre, no se ve enfrentado a la libertad de los otros cuando ejerce la suya – la libertad individual está llamada a vivir en armonía con la sociedad y con el cosmos – [...] Es también un estado de la sociedad que hace que la libertad esté en armonía con el entendimiento*”. [12]

La querencia por el *sobornost* se convierte en el motivo principal de la última producción tarkovskiana. Situado en el exilio ante la imposibilidad de hacer frente con su arte al férreo control de producción cinematográfica estatal, Tarkovski revive el viaje de su homólogo ruso por tierras europeas -Italia, Suecia y, finalmente, Francia- y plantea una serie de producciones que tratan de ofrecer, ante la falsa apariencia de la libertad de donde proviene, un dibujo de la estructura interna del individuo, que apunta a un rumbo concreto para poder obtener la tan ansiada conciliaridad.

Es interesante prestar atención al dibujo de la estructura interna del individuo tarkovskiano en tanto se hallan presentes los factores enunciados como parte del compromiso ético que proponía el cine en su año cero. Así, una característica de los personajes tarkovskianos es su llamativa inocencia, que los convierte en hombres-niño idealistas. Sin ir más lejos, en *Stalker* (*íd.*, 1979) está presente la idea del sujeto tarkovskiano enunciada bajo la forma de la hija paralítica de El guía. La hija, bajo su inocencia atesora una virtud que, por contraposición, la aleja del trío protagonista, esto es, su pre-moralidad, la ventaja de una edad en la que la inocencia prepondera sobre el vicio, y donde el materialismo de una sociedad globalizadora – otro de los blancos de Tarkovski – no ha podido influir. Si la aventura de los tres hombres fracasaba y sumía en un desamparo moral a su protagonista, su director, de una forma ciertamente comprensiva enfocaba la resolución del problema de la pobreza de espíritu en la fuerza de la inocencia de quien no se ha visto corrompido bajo el influjo de la sociedad y, por ende, mantiene un sistema de valores, aunque rudimentario totalmente intacto.

Del mismo modo que Gelsomina, la niña parálitica exhibe una inocencia -pre- moral que choca frontalmente con un mundo donde domina la crueldad y la fuerza bruta, y que su director, en un viaje a su arcadía particular, evidencia mediante una pronunciada crisis de fe en los valores más humanos que impide a los tres hombres que protagonizan el relato consumir sus deseos, temerosos de que su conciencia no esté a la altura de lo que requiere la situación.

Ese idealismo del que hacen gala los personajes de sus films, es refrendado por el propio Tarkovski cuando, al principio de su primer film en el exilio, *Nostalghia* (*íd*, 1983) busca, por boca de su personaje principal, una forma de tender puentes con la cultura europea, lo que éste manifiesta como “*eliminar todas las fronteras y encontrarnos todos en la cultura*”; buscar esa conciliaridad de la cultura que revele de forma tangible el aire de familia que hace reconocible una idea de Europa, y para lo que su director apela a la necesidad de una fuerza de voluntad, fuerza que niegue el gesto trágico del protagonista de *Alemania...y alcance ese estado de la sociedad que hace que la libertad esté en armonía con el entendimiento.*

La fuerza de voluntad en Tarkovski se presenta como una capacidad de asunción del sacrificio por una idea, de ser capaz de llevar a cabo un compromiso -y aquí reside la actitud ética de su director- de corte espiritual en el que se discrimine lo accesorio para acceder a otro nivel y poder así, experimentar en condiciones esa experiencia real de libertad.

El idealismo de los personajes tiene habitualmente una raíz literaria -pone un ojo en el *Idiota* dostoiévskiano- y muestra una querencia por mostrarlos como desamparados, moradores de ambientes degradados [13] y caracterizados como unos lunáticos no demasiado alejados del esquema presentado por Fellini. Tanto Domenico como Alexander [14] son personajes que, desde el materialismo de una racionalidad instrumental, son vistos como locos cuyas decisiones morales no buscan lograr ese ansiado espacio de libertad -contraponen la ilusión-alucinación a un mundo materialista hipertecnificado- y que reconoce como banal cruzar, portando una vela encendida, de un lado a otro la piscina seca de una terma [15]; y como locura, quemar una casa en cumplimiento de la promesa que había sostenido como sacrificio [16].

En cierto modo, es posible entender las decisiones tan extremas a las que a veces son abocados sus personajes protagonistas, si se ponen en relación a lo que las precede, es decir, al horizonte aniquilador que se pretende dejar atrás, la bárbara masacre industrializada que ha acabado con todo y que obliga a re-conceptualizar la actualidad; y la dificultad de la empresa de crear un nuevo horizonte que subsuma al anterior y que, por necesidades imperativas, impida que pueda volver a repetir lo que los presupuestos de la Modernidad no tuvieron en cuenta. Desde esta perspectiva, es más fácil entender que, igual que en el cinematógrafo urgía un estilo capaz de integrar, como sustituto de la mirada del hombre, lo inefable en su discurso, también en el compromiso moral de los autores que lo llevaban a cabo urgía una teoría de los valores que pudiera dar cobijo a nuevos supuestos post-barbarie. Tal vez, la escena que mejor resume, aunque desde una ingenuidad idealista, la cosmovisión tarkovskiana sea aquella en la que los presupuestos del *sobornost* se materializan físicamente en una imagen de gran belleza; en la búsqueda de Andrei por unir su patria -su cine, su obra- con Europa; la plasmación visual del encuentro entre la dacha familiar rusa insertada dentro de una magnífica catedral italiana.

- [1] SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006. pág. 90
- [2] Op. Cit. pág. 123.
- [3] Op. Cit. pág. 96.
- [4] Op. Cit. 124.
- [1] Op. Cit. 124.
- [2] Antiguo empleado de ferrocarriles polaco que realizaba el itinerario entre la estación de Malkinia y Treblinka.
- [3] Op. Cit. 125.
- [4] QUINTANA, Àngel. Roberto Rossellini, Cátedra, 1995. pp 24-25.
- [5] Los estudios de Cinecittà servían de cobijo a vagabundos e indigentes.
- [1] QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, El acantilado, Barcelona, 2003. pág. 169.
- [2] DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona, 1987. pág. 13.
- [1] LLANO, Rafael. *Andrei Tarkovski. Vida y obra*, IVAC, Valencia, 2003. pp. 506-07
- [2] Enajenados protagonistas de *Nostalghia* y *Sacrificio (Offret, 1986)*, respectivamente.
- [3] Escena crucial de *Nostalghia* que plasma con eficacia el compromiso ético y espiritual de su autor.
- [4] Escena final de *Sacrificio* en la que, Alexander, después de haber hecho la promesa a Dios de sacrificar todo lo material que haya presente en su vida si el cataclismo nuclear que amenaza con estallar cesa, quema su hogar y dentro de él todas las posesiones que se presentaban innecesarias a ojos de lo espiritual.

Bibliografía seleccionada

- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Paidós, Barcelona, 1987.
- FONT, Domènec. *Paisajes de la Modernidad. Cine europeo 1960-1980*, Paidós, Barcelona, 2002.
- LLANO, Rafael. *Andrei Tarkovski. Vida y obra (vol. II)*, IVAC, Valencia, 2003.
- QUINTANA, Àngel. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, El acantilado, Barcelona, 2003.
- QUINTANA, Àngel. Roberto Rossellini, Cátedra, Madrid, 1995.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006.

tijeretazos postriziny