MISHKIN EDICIONES

ANDRÉI TARKOVSKI

VÍCTOR ERICE

LAS RUINAS DE LA HISTORIA

RAFAEL LLANO

ANDRÉI TARKOVSKI. VIDA Y OBRA

MICHAŁ LESZCZYŁOWSKI

DIRIGIDO POR ANDRÉI TARKOVSKI (DVD)

ERLAND JOSEPHSON

UNA NOCHE DE VERANO SUECO

Detresentrés Colección Mishkin de Narrativas

Títulos originales de las obras contenidas en este volumen: Andréi Tarkovski. Vida y obra (2003). Las ruinas de la Historia (2003)

Publicados por: Mishkin Ediciones, S.L. Calle Cervantes, 14. 28014 Madrid www.mishkin-ed.es mishkin@mishkin-ed.es

© De Andréi Tarkovski. Vida y obra: 2017, Rafael Llano (primera edición 2003: IVAC, La Filmoteca; segunda: 2006). © De Las ruinas de la Historia, y A modo de prólogo: 2017, Víctor Erice (primera 2003: IVAC, La Filmoteca; segunda: 2006). © De las fotografías: 2017, Archivo fotográfico del Svenska Filminstitutet (Estocolmo, Suecia), Archivo fotográfico de Mosfilm (Moscú, Federación Rusa), Archivo privado de Marina Tarkovski (Moscú, Federación Rusa), Igor Gnevashev, Lev Gornung, Vladimir Murashko, Giorgy Ter-Ovanesov, Giorgy Verkhovski, Vladimir Voronov. © De esta edición: 2017, Mishkin Ediciones, S.L.

ISBN (obra completa): 978-84-942189-4-1 (primer volumen): 978-84-942189-5-8 (segundo volumen): 978-84-942189-6-5 Depósito Legal: M-9575-2017

Diseño de cubierta: KEN, Mutilva Alta (Navarra)
Diseño de la colección: Nacho Urbina (Madrid)
Ortotipografía: Vanesa G. Cazorla
Producción: Calamar Edición & Diseño
C/ Gran Vía, 69. 28013 Madrid
Impreso en España - Printed in Spain

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y ss. del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

Rafael Llano

Andréi Tarkovski Vida y obra (1)

MISHKIN EDICIONES

Andréi Tarkovski. Vida y obra (1)

A mod	o de prólogo, por Víctor Erice	11
Introd	lucción	15
ı. Filia	nciones	
CAP. I	La infancia de Andréi	35
CAP. II	En la escuela de cine más antigua del mundo 1. Al principio fue el deshielo	97
CAP. III	El violín y la apisonadora (1960)	148
II. Suf	rió tanto como Mouchette, pero Iván tuvo más esperanza	
CAP. I	Trabajar con Mosfilm	163
CAP. iI	De Iván a La infancia de Iván	171
CAP. III	Los sueños son reales	189
CAP. IV	Grabados de Durero y escenas documentales	215
CAP. V	El asombro	225
CAP. VI	Clásico en lugar de barroco	233
ш. El	genio y su época	
CAP. I	Cine y tradición cultural	243
	1. La Carta filosófica o la desgracia de tener talento2432. Revolucionar la tradición2763. Un milenio2904. Idea principal y varias nouvelles316	
CAP. II	Mi concepción cinematográfica	329
	1. Principio ontológico de documentalidad: 239 2. Ritmo frente a montaje 345 3. Principio de realización documental: calma olímpica 351 4. Principio de documentalidad de los actores 353	
	5. La puesta en práctica	

CAP. III	La inmortalidad del pueblo ruso	369
	1. No se autoriza a crear – atenta contra la fuerza de la gravedad . 369	
	2. Intramuros del monasterio	
	3. Un gigante de cien brazos	
	4. Noche de Walpurgis	
	5. El mundo y sus príncipes	
	6. Salieri viaja a Moscú	
	7. La Pasión según Andréi	
	8. Troya, Bizancio, Vladímir	
	9. Muerte	
	10. Una concepción democrática del genio	
	11. Resurrección	
	12. Sufrimiento y belleza	
	13. Caballos bajo finísima película de lluvia 484	
CAP. IV	Tarkovski y su época	497
	1. Rublev encadenado 497	
	2. Tarkovski contra la Coca-Cola	
	3. Tarkovski contra los grandes inquisidores	
	4. El artista en la trinchera	
0		
IV. Co	nciencia limpia y nobles intenciones	
CAP. I	Las posibilidades de un género	545
	1. La ciencia-ficción rusa y la soviética	
	2. Conciencia-ficción de Tarkovski	
САР. П	Guiones-poema o guiones-prosa	563
CAP. III	En la Luna de Tarkovski	573
	1. Preludio coral: nostalgia de la Tierra 573	
	2. Metafísica de Carpaccio	
	3. Fuentes iconográficas:	
	escenas documentales, televisión, memoria 586	
	4. De Tokio al cielo	
	5. Traspiés en el cosmos	
	6. Memoria e identidad personal	
	7. Los grandes pensamientos vienen del corazón 605	
	8. No reprimáis vuestra ternura	
	9. Al margen de Stanislavski	
	10. La manifestación suprema del amor – el sacrificio	
	11. La experiencia es irreversible	
	12. Finale: un doliente amor a todas las criaturas	
CAP. IV	Con los pies en la Tierra	638

v. Un vaciado de inmortalidad

CAP. I	Mi confesión	649
	1. Tras las pasos de los grandes	
	2. La memoria como punto de partida	
	3. Todo real, sin pizca de ficción	
CAP. II	Una película de la experiencia	675
	1. Principio sociológico de la imagen:	
	lo universal-típico en lo particular-único	
	2. Principio dialéctico de la imagen:	
	si es poética, es multidimensional	
	3. La participación endopática del espectador	
	en la experiencia del otro	
CAP. III	La agonía de Andréi Arsénovich	696
	1. Un hombre y tres mujeres	
	2. Lucidez terminal	
	3. Letras sin pagar	
	4. Nostalgia de la infancia	
	5. La belleza de la madre	
	6. Los Rostov, los Tarkovski, la santa Rusia	
	7. Anuncio de amenazas: China y la guerra atómica 727	
	8. Libertad individual y exigencias éticas	
	9. Inmortalidad de la cultura	
	10. Perdón	
CAP. IV	Entrevistas	744
	1. No puedo hacer más por el comunismo	
	2. De la nobleza en el arte	
	3. ¿Y su cine y la política?	
	4. ¿Cree usted en Dios?	
	5. ¿Por qué, entonces, <i>Martirologio</i> ?	

Andréi Tarkovski. Vida y obra (y 2)

vi. Un	idiota en la zona prohibida de la creación	
CAP. I	Forzando los límites del cinematógrafo	799
CAP. II	El trabajo de los triunfadores y la profesión como moral	821
CAP. III	Hagan juego, señores	855
CAP. IV	La vida cotidiana del pobre Ulises	879
CAP. V		895
vii. N	ostalghia – anhelo de fusión universal	
CAP. I	Roma – nostalgia de Chaadáyev	909
CAP. II	Jerusalén – nostalgia de Gógol	929
CAP. III	Europa – nostalgia de Herzen	951
	Asia – nostalgia de Dostoyevski	956
CAP. V		970
	1. Diario de un realizador cinematográfico	
	2. El Hamlet del Teatro Lenin Komsomol	
	3. Un hombre poseído por la urgencia de crear	
	4. Tempo di viaggio	
	5. Con la soga al cuello	
	6. Artista del Pueblo de la RSFSR	
	7. Un italiano desequilibrado más un ruso compasivo 1035	
	8. Premios en Cannes y en Taormina	
	9. Ach! Luft! (Goethe, Clavigo, 1774)	
CAP. VI	Nostalghia, de Andréi Tarkovski	1061
	1. Nuevos actores	
	2. ¿Naturalismo o panteísmo?	
	3. Presentación de Andréi 1072	
	4. Eugenia	
	5. Radiaciones anímicas en soporte celuloide	
	6. Recepción de la crítica	
CAP. VII	Entre Oriente y Occidente	1085
	1. Carta al presidente de Goskino	
	2. Un western de Tarkovski 1093	
	3. Carta del padre	
	4. Borís Godúnov	
CAP. VII	I La urss hizo de él un hombre superfluo	1118
CAP. IX	Contra la estatalización de la conciencia	1144

VIII. Sé libre: haz un regalo a la Humanidad			
CAP. I	La próxima noche		1157
	El sacrificio en la era de la globalización		
	2. Vivir en el miedo, la profecía de Kurosawa		
	3. El Apocalipsis según Tarkovski		
	Contra el consumismo de Occidente		
	5. Sálvate a ti mismo		
	6. La «tercera vía» rusa		
	7. Redefinición de la autonomía moral		
			1001
CAP. II	El testamento		1224
	1. Ritmo soberano		
	2. Nykvist, Josephson, Bergman	1231	
	3. Cumpleaños feliz	1243	
	4. ¿Qué hará usted cuando llegue el fin del mundo?	1255	
	5. Mi vida habrá embellecido el Universo	1261	
	6. Pero ¿sirve a alguien este absurdo sacrificio?	1274	
CAD III	O Hamlet o san Antonio		1288
CAF. III	O Hamlet O Sail Alitomo		1200
Epílo	go. ¿Puede un cineasta contemporáneo		
	realizar la antigua idea rusa?		1305
	Tourism in unitagen race race.		1000
Anexo.	Filmografía. Críticas. Ensayos		1347
	1. El violín y la apisonadora (1960)	1349	
	2. La infancia de Iván (1961)	1350	
	3. Andréi Rubliov (1966)	1354	
	4. Solaris (1972)	1360	
	5. El espejo (1975)	1364	
	6. Hamlet (1977)	1368	
	7. Estudios y primeras monografías sobre el realizador (1975- 1978) .	1368	
	8. Stalker (1979)	1369	
	9. Estética tarkovskiana: estudios 1979-1981	1373	
	10. Por países de Europa (1979-1981)	1374	
	11. Tempo di viaggio (1983)	1375	
	12. Nostalghia (1983)	1376	
	13. Boris Godúnov en Londres	1381	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983	1382	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-198315. El exilio	1382 1383	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-198315. El exilio16. Sacrificio (1986)	1382 1383 1385	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986	1382 1383 1385 1390	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987)	1382 1383 1385 1390 1392	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987) 19. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte cinematográfico	1382 1383 1385 1390 1392 1394	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987) 19. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte cinematográfico 20. Martirologio. Diarios de Andréi Tarkovski	1382 1383 1385 1390 1392 1394 1396	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987) 19. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte cinematográfico 20. Martirologio. Diarios de Andréi Tarkovski 21. Guiones cinematográficos no realizados	1382 1383 1385 1390 1392 1394	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987) 19. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte cinematográfico 20. Martirologio. Diarios de Andréi Tarkovski 21. Guiones cinematográficos no realizados 22. Guiones reunidos, ediciones póstumas	1382 1383 1385 1390 1392 1394 1396	
	14. Estética tarkovskiana: estudios 1981-1983 15. El exilio 16. Sacrificio (1986) 17. Estética tarkovskiana: estudios 1984-1986 18. Obituarios (30.12.1986-30.01.1987) 19. Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte cinematográfico 20. Martirologio. Diarios de Andréi Tarkovski 21. Guiones cinematográficos no realizados	1382 1383 1385 1390 1392 1394 1396 1396 1397	

Andréi Tarkovski (1)

Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor contribución literaria al cine 2003

A modo de prólogo Víctor Erice

Veinte años después de su muerte, al evocar la figura de Andréi Tarkovski, una pregunta me asalta: ¿qué queda en el cine contemporáneo —en la memoria de los espectadores, en la consideración de críticos y profesionales, en el interés de las nuevas generaciones— de todo aquello que sus siete largometrajes, paso a paso, con tanta intensidad, construyeron? La respuesta, probablemente, encierra más de un sentido, al que no es ajena la más reciente evolución política y social del mundo, y muy particularmente la del país al cual el cineasta perteneció. Más allá del carácter de dicha evolución (que ha producido, por un lado, la quiebra completa del llamado socialismo real; y por otro, la globalización, que ha arrastrado consigo toda clase de mercados y soberanías nacionales), el paso de los días no ha hecho otra cosa que agudizar los síntomas de la enfermedad moral de nuestra civilización, la misma que Tarkovski denunció: de ahí la esencial vigencia de su obra.

Tarkovski continúa siendo un ejemplo de cineasta de culto por excelencia, cuyo recuerdo permanece fundamentalmente a través de sus películas, pero también gracias al esfuerzo de una minoría de fieles seguidores extendida por el mundo entero, entregados a la tarea de mantener vivo su legado. Este libro —Andréi Tarkovski. Vida y obra— de Rafael Llano, constituye una prueba elocuente de dicho empeño, que adquiere además un especial valor por el hecho de publicarse en España, donde los filmes de Tarkovski no lograron en general el reconocimiento que merecieron en otros países europeos (Italia, Francia, Inglaterra, Alemania, etc.).

Fruto de una labor tan extensa como minuciosa, admirable en más de un aspecto, la obra ofrece una documentación exhaustiva —casi abrumadora— no sólo sobre la vida y el cine de Tarkovski, sino también sobre la cultura rusa en general. Con un matiz importante, que es preciso reseñar: que a Rafael Llano, más que el análisis específicamente cinematográfico de las películas —que queda quizá para otra ocasión—, le ha interesado sobre todo la dimensión filosófica y religiosa presente en las mismas. Escrito desde un sentimiento cercano a la devoción, su libro está llamado a ocupar un lugar destacado entre la cada vez más abundante bibliografía dedicada al autor de Andréi Rublev.

Por mi parte, a la hora de redactar unas líneas que puedan servir de prólogo, he preferido dejar al libre juicio del lector la prioridad de una inmersión desnuda en las páginas del libro, ya que no me gustaría que una valoración más o menos pormenorizada pudiera condicionar, de algún modo, la limpieza de su lectura. No obstante, he querido aprovechar la circunstancia para dar testimonio de mi propia admiración por el cine y la figura de Andréi Tarkovski; admiración no exenta de vivas contradicciones que, en la medida de lo posible y de manera breve, recurriendo a unas notas, voy a tratar de expresar aquí'.

Víctor Erice, noviembre, 2002

^{1.} Víctor Erice, «Las ruinas de la Historia», escrito a continuación de este «A modo de prólogo», y que el editor ha reproducido separadamente al comienzo de la segunda compaginación de este volumen, para seguir la pauta de la colección Detresentrés. [N. del E.]

Para Maria Ivánovna, madre de Andréi. Para mi madre.

Introducción

Lev Nikoláievich Tolstói alcanzó a conocer el cine. El 28 de agosto de 1908, día de su octogésimo cumpleaños, llegó a Yasnaya Polyana el primer productor y cámara de cine en Rusia, llamado Alexandr Drankov, con una de aquellas máquinas que los señores Lumière habían patentado poco antes en París. Tolstói conocía el prodigioso invento, había oído hablar de las pruebas efectuadas en el Ermitage, de la *soirée* con la familia del Zar y del estudio cinematográfico que Drankov había abierto en San Petersburgo.

En la heredad familiar donde transcurrió la mayor parte de los días del escritor, el operador de cine instaló un trípode frente a la mesa del jardín, bajo el roble, donde los Tolstói solían reunirse cada día. El servicio depositó varias fuentes de canapés y dos grandes heladeras sobre la mesa, entre la cubertería de plata; y tras comprobar que la temperatura a la que se serviría el málaga era la adecuada, la señora Tolstói hizo un gesto para que los invitados se aproximaran en confianza a la mesa.

Lev Nikoláievich estaba nervioso, no sabía qué actitud adoptar frente aquel ojo de cristal que le observaba fijamente. Barrió con una mano las alas de su bigote y se llevó a los labios una copa











rebosante de vino dulce, mientras miraba en torno de sí a sus invitados: brindaría por la salud de ellos.

Escondido tras la cámara, Drankov consideró llegado el momento de empezar su trabajo. La máquina fue accionada y, con un ruido acompasado y monótono, el mecanismo del *Kinemo*, como se llamaba entonces al cine, echó a andar. De ese modo impersonal y frío, con un gesto hierático, casi de esfinge, la cámara sobre el trípode empezó a ganar para el anfitrión su segunda inmortalidad. Un solo título, *Guerra y paz*, le había garantizado, tiempo atrás, un lugar en la memoria de la humanidad. Pero la máquina de Drankov estaba realizando ahora otra, al registrar en una cinta de celuloide la figura, los movimientos, los gestos patriarcales con que Tolstói correspondía a sus invitados. A cada vuelta de la bovina, él se aseguraba una extraordinaria objetividad, la hasta entonces inédita forma de vivir infinitas veces sobre la pantalla.

El escritor, que, no obstante su edad, disponía sin mengua de sus facultades mentales, comprendió que aquel instrumento científico podía coquetear con la musa cultivada por él durante años. Una cosa parecía evidente: que la curiosa máquina podía resolver del modo más simple el viejo problema artístico de la reproducción de la realidad en movimiento.

Tolstói sabía por experiencia lo que cuesta a un novelista trasladar a sus personajes de un lugar a otro, de un escenario al siguiente: una exigencia inexcusable cuando se quiere que la acción cobre variedad e interés en la imaginación del lector. Las escenas de transición podían costarle al escritor largos párrafos, en ocasiones páginas enteras; pero con una de aquellas cámaras de cine el encadenamiento podía resolverse de un plumazo.

Porque, vamos a ver: si el espectador ha de conocer, por ejemplo, la intención del héroe de marchar a la casa, o al pabellón de los sirvientes, bastaría mostrar, al fondo de la imagen donde aparece éste, la figura de uno u otro edificio para lograr este objetivo. Y cuando luego el héroe aparezca sentado junto a la chimenea, en la biblioteca, pongamos por caso; o acariciando el tupé de los caballos, nos ahorraríamos contarle al espectador el desplazamiento del héroe, porque la imaginación ya le habrá conducido hasta allí, sin necesidad de que secuencia alguna se lo mostrase.

- —¿Un poco de helado, señor? —un antiguo siervo, que atendía el servicio de la mesa, interrumpió los pensamientos de Tolstói.
- —Eh... no, gracias, Semión Semiónovich, ya lo he probado; y estaba riquísimo, por cierto, puede usted decirlo en la cocina.
 - —Gracias, señor; así lo haré, señor.
- —Le agradecería no obstante se asegure que el señor Drankov tendrá preparada su comida, tan pronto como termine él su trabajo...
 - —Cómo no, señor, inmediatamente, señor.

El señor Drankov... —siguió meditando Tolstói—; en el caso de que el señor Drankov fuera capaz de reproducir o anticipar los movimientos de los cuerpos en el espacio, ¿no podría registrar del mismo modo, con no menos exactitud y veracidad, las manos, el rostro, los ojos de los personajes: todas aquellas modificaciones sensibles que revelan y nos hacen comprensibles las alteraciones que se producen en el interior de los humanos? ¿No sería este invento capaz de mostrarnos nuestras reacciones frente a los acontecimientos del mundo externo lo mismo, claro está, que nuestra actitud frente a los propios estados de ánimo, ante los propios fantasmas? Fabuloso hallazgo, la imagen cinematográfica: un lenguaje elocuente y multiforme, veloz y directo. E inmediatamente comprensible para todo el mundo, ¿quién no lo entiende? ¡Demonios, qué invento!¹.

- —¿Cómo dices, Lev Nikoláievich? —preguntó Sofía Andreyevna. Ella, alejada hasta entonces de su marido por satisfacer el protocolo, le había oído expresar en voz alta lo que parecía un pensamiento, cuando ahora se hallaba próxima a él.
- —Pensaba en las posibilidades creativas de ese invento, Sofía Andreyevna —respondió el maestro—. Habrá seguramente por ahí un poco más de málaga, ¿no es cierto, querida?

Era cierto, el nuevo medio prometía resultados expresivos sumamente atractivos, pero ¿podría un hombre octogenario como Tolstói afrontar este reto artístico, llegar a dominar esta moder-

^{1.} Cfr. Neya Zorkaia, *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, Hippocrene Books, Nueva York 1989, p. 17. Jay Leyda, *Kino. Histoire du cinéma russe et soviétique*; tr. Claude-Henri Rochat, Éditions L'Age d'Homme, París 1976, Anexo 3, p. 475.

nísima técnica expresiva? Una cosa estaba clara y es que él no era un viejo. Sólo muy pocos años antes había aprendido a montar en bicicleta, y hasta tal punto se había encandilado con este medio de transporte, que apenas ensillaba ya los caballos de raza, los inmejorables pedigríes criados con primor en sus cuadras. No, Tolstói disponía aún de mucha energía. Pocos días en su vida se había visto privado de ella, y en pocos otros se vería inactivo. Contaba aún con tiempo suficiente para que una muerte cercana pudiera preocuparle. De hecho, cuando ella vino a buscarle, le encontró huvendo de su casa como un adolescente enfurecido, a muchas verstas de su familia. La energía nunca fue para él un problema, pues. Solamente que en los días en que el cinematógrafo se asentaba en Rusia, Tolstói no era ya una persona ocupada en la creación artística. Hacía años que el eremita de Yasnaya Polyana, como se le conocía entonces, había renunciado consciente e irrevocablemente a la gloria de las letras.

Acabada *Anna Karénina*, Tolstói había publicado, en efecto, una *Confesión* donde revelaba sus íntimas decepciones; aquéllas que le forzaban, entre otras cosas, a colgar los hábitos de escritor. Sentía que su pensamiento intelectual y sus compromisos morales habían alcanzado un punto sin equivalencia en su capacidad artística: que la novela no era ya para él un instrumento idóneo para dar forma a su evolución mental y ética.

Estas declaraciones corresponden de hecho al decepcionante final de *Anna Karénina*, tan sobrecargado de discursos filosóficos —kantianos— en boca del protagonista, tan retóricos y argumentativos que resultan un lastre para el progreso narrativo. La última entrega de la novela mostraba a un Tolstói incapaz de resolver su obra sin poner en labios de Levin, su *alter ego*, una ristra de sermones sobre el sentido racional de la vida, a la postre innecesarios en la historia del adulterio de Karénina (la que, a esas alturas, llevaba la pobre varias páginas muerta).

Por eso el cinematógrafo no logró seducir al octogenario Tolstói. Su camino era el de la verdad, no el de la ficción; religiosa, la misión que a sí mismo se había impuesto después de esta *Confesión*, no mundana ni ansiosa de novedades, paradas militares y catástrofes, como se mostraba ya por entonces el cine. El anciano

fundador de una nueva religión —la glorificación de la racionalidad y del amor— resistió al atractivo de la joven criatura francesa oponiéndole un simple pensamiento: si la forma en que la humanidad ha expresado sus progresos al menos durante dos siglos —la novela— se revela no apta para dar curso a mi progreso espiritual, ¿cuánto menos va a serlo este prodigio que empieza a hacer su agosto, al parecer, en las ferias y en los salones mal ventilados al otro lado del Neva, donde se distraen los obreros?

Muy otras que las del conde fueron para Dostoyevski las cosas. En primer lugar, tras leer la última entrega de *Anna Karénina* y sin necesidad de aguardar a la consiguiente *Confesión*, Fiódor Mijáilovich comprendió que los muebles en la cabeza de este «historiador de la clase terrateniente» rusa, como le llamó a raíz de su *Guerra y paz*, no estaban en orden. A Dostoyevski le molestó, desde luego, que el héroe de aquella novela —un terrateniente filósofo apicultor— tomara a broma el impulso del pueblo ruso que marchaba espontáneamente a Belgrado para, junto a los serbios, combatir a los turcos.

Además, aunque él podía considerarse un pequeño príncipe (tan insignificante, bien es cierto, como su Mishkin), Dostoyevski fue el primer gran novelista que se decantó por la clase proletaria, es decir: el primero de los grandes que, no siendo señor de tierras, ni beneficiario de rentas, ni funcionario ni comerciante, vivía de lo que publicaba. Como Mozart de su música, así dependió Dostoyevski económicamente de sus novelas.

Y por eso él, que era un Titán, tuvo que esperar a su madurez para poder rentar un tercer piso semiburgués, en un barrio del ensanche de San Petersburgo. Allí, su mujer y sus hijos le reservaban el silencio de una habitación no muy grande, que se transformaba por las noches en su laboratorio, en la mesa sobre la que creaba vida y daba expresión a los problemas acuciantes de la época en que vivía. El progreso imparable de la ciencia y de la cuestión obrera iba marginando, tal vez sin saberlo ellos mismos, a los novelistas terratenientes —los gonchárov, los tolstói, los turguénev—, mientras el eterno endeudado de San Petersburgo colocaba la novela en cimas jamás alcanzadas por la literatura rusa y, acaso con muy pocas excepciones, tampoco en otras letras de la gran familia humana.

Así que Dostoyevski no tuvo una hacienda familiar donde celebrar sus cumpleaños, ni su figura fue nunca inmortalizada por el cine. También es verdad que, muerto en 1881, no tuvo oportunidad de asomarse al nuevo medio, ni le cupo reflexionar sobre las promesas y amenazas que el cinematógrafo proyectaba sobre su oficio. Pero no sólo ni principalmente en esto —en no ser terrateniente, en no haber conocido el cine— se diferenciaba Dostoyevski de Tolstói.

En oposición a Lev Nikoláievich, Fiódor Mijáilovich nunca dejó de ser novelista. Sí hizo filosofía, sí hizo sociología, sí prestó atención a la ciencia, en grado igual, si no mayor, a como lo hiciera Tolstói; pero encontró una forma de escribir novelas que no sólo resultaba compatible con los nuevos saberes sino que, más bien, devino una manera original de ser filósofo, de ser sociólogo, de ser científico, sin dejar por ello de llamarse con propiedad novelista.

Fiódor Mijáilovich nunca desertó del escritorio. Cuando, en el invierno de 1880, los grises, inmóviles amaneceres de San Petersburgo le sorprendían encorvado sobre su mesa, garabateando las últimas escenas de Los hermanos Karamazov, a Fiódor Mijáilovich le ocupaba la misma tarea que en 1866, al concebir Crimen y castigo; la misma que en 1858, cumplida la condena en Omsk y entregada a la imprenta sus memorias del presidio; al cabo, la misma que en 1846, cuando acechaba con nocturnidad la casa de Belinski, seguro de sí mismo y del manuscrito que llevaba consigo. El escritor proletario no abandonó el único lugar en el mundo del que se sabía libérrimo señor y dueño absoluto: su mesa de trabajo. Publicado su discurso sobre Pushkin, que había pronunciado en Moscú ese verano ante una audiencia bastante combativa; publicado asimismo el discurso de Aliosha Karamazov ante la tumba del joven Iliushenka, Dostoyevski podía dar por pronunciada su palabra y de allí a muy poco, de hecho, disponerse a morir en su cama, rodeado de los suyos. Sus restos mortales fueron velados luego en su despacho, a los pies de su escritorio.

¿Qué habría pensado este genio del invento de los Lumière? ¿Cómo se habría aproximado el autor de *El idiota* a este reproductor de formas en movimiento? ¿Qué posibilidades expresivas habría descubierto Fiódor Mijáilovich en el cinematógrafo?

A responder a estas preguntas; a lograr que aquel invento de 1895 llegara a ser, en el siglo xx, lo que la novela había alcanzado en el xix de la mano de Dostoyevski, se consagró la obra del realizador soviético Andréi Arsénovich Tarkovski.

Nacido en 1932 en un país que podía, ya entonces, enorgullecerse de dos o tres obras cinematográficas maestras, Andréi Tarkovski asumió la responsabilidad de impulsar el cine soviético con los motivos de la *gran literatura* rusa. Se trataba de emplear el nuevo medio para formar, mano a mano con la novela, la pintura y la música, al «hombre orgánico del futuro»². Un medio artístico, «el más *pesado*», según I. Bergman, que si en Occidente se explotaba para embellecer la epidermis solamente de la vida burguesa, podía no obstante ser tensado, puesto a prueba en las producciones del Estado socialista para ensanchar sus límites expresivos y adueñarse de su pleno potencial comunicativo. Andréi iba a obligar al cine a marchar a pasos de gigante, sin mirar hacia atrás, ajeno de todos los hábitos promedio. Una sola cosa era necesaria: huir de la mediocridad; una única meta importaba: el logro del sublime distintivo de la calidad artística.

Un proyecto así sólo cabía en un carácter ruso: rusísimo, diría yo. Tarkovski lo fue, para empezar, en sentido intelectual, porque el cine no resultó para él un medio de entretenimiento ni una pura forma de expresión, sino un arma intelectual y un medio de combate. Cada una de las películas de Tarkovski estuvo fundada en una *idea* o intuición fundamental. Tratábase en cada caso de plantear un nuevo problema, de llevar a la conciencia de los espectadores —en la Unión Soviética y en todo el mundo— un nueva cuestión, o acaso una vieja, pero observada desde un punto de vista inédito, contemporáneo. Con toda razón alguien le ha llamado el primer «realizador filósofo» de la historia del cine³.

Pero, al proceder de un director cinematográfico, esta idea fundante había de disolverse en la lógica del relato, la división de los episodios, la concepción de los caracteres, la plástica fotográfica, la elaboración de la banda sonora, la ambientación de cada escena. La idea no se manifestaría nunca a los sentidos, no se haría

^{2.} Andréi Tarkovski, *Mass Media* xI-XII/1983, p. 10. 3. Cfr. Rolán Bykov, en Marina Tarkovskaia (ed.), *About Andrei Tarkovsky*, Progress Publishers, Moscú 1990, p. 150.

retórica. Sería, por así decir, un alma que informaría un cuerpo y lo haría vivo, pero ningún bisturí podría diseccionarla en alguno de sus miembros.

En Tarkovski hubo ideas —y la extensión de esta obra certifica que no pocas—, pero éstas se expresaron con medios exclusivamente cinematográficos. En sus películas no encontramos grumos seudocientíficos o propagandísticos, como en otras películas, las más de las veces soviéticas. Gran admirador de Tolstói, Tarkovski nunca procedió como él en *Anna Karénina* en lo referente a la expresión de los contenidos que más le importaban. Nunca pecó en su trabajo de lesa literatura —de teatralidad o de recursos novelísticos— ni enturbió lo que, desde su primera película, fue considerado una de sus más soberbias facultades artísticas: la capacidad de realizar plásticamente sus no triviales ideas⁴.

Voy a trabajar en adelante con esta hipótesis, que a lo largo de los siguientes capítulos tendré que defender frente a algunos críticos: que en cada una de sus películas Tarkovski quiso mantener estrechamente vinculados forma y contenido, *idea* estructural y realización plástica, solución fotográfica y elemento ambiental. La síntesis intelectual en cada una de ellas exigía una forma específica en la concepción cinematográfica. Una a una, las distintas estructuras de composición de sus películas —básicamente: asociaciones líricas o progresión dramática— fueron acomodándose a soluciones plásticas también distintas. Y si Tarkovski había buscado y encontrado muy tempranamente unos principios cinematográficos, de los que no se desprendería hasta el final de sus días, es verdad también que éstos fueron haciéndose más rigurosos y consistentes, porque su ideal de la belleza no permanecía inmóvil.

Universo en expansión con una sólida coherencia intelectual, en la existencia artística de Tarkovski encontramos más analogías con la vida creativa de Dostoyevski que con la de Tolstói. El *crescendo* de compromiso con sus principios estéticos no ahogó en el espíritu de Tarkovski las posibilidades del cine, al que fue tan fiel como Dostoyevski a la novela. Uno y otro fueron tentados; uno y otro murieron, sin embargo, con las botas puestas.

^{4.} Cfr. Andréi Mikhalkov-Konchalovski, en Marina Tarkovskaia (ed.), 1990, p. 192.

Esto fue así porque Tarkovski hizo de la creación cinematográfica su *idea*. No me refiero aquí a que tuviera él una idea del cine (que la tenía); ni a que pensase él que el cine fuera una idea (que no lo pensaba); quiero decir que Tarkovski hizo del oficio cinematográfico una *idea*, en el sentido que en ruso, y nada más que en ruso, cabe dar a esta expresión. Tuvieron *ideas* de este tipo, por ejemplo, todos los personajes de Dostoyevski. Raskólnikov tuvo su idea sobre el crimen; el príncipe Mishkin, sobre la bondad; el adolescente, sobre la riqueza; Aliosha, sobre la justicia. Lo cual no era una peculiaridad del modo de idear Dostoyevski sus personajes. También los héroes de Gógol tenían sus *ideas*: el pobre funcionario peterburgués, maestro afilador de plumas y calígrafo excelente, pensó en un nuevo capote como en su *idea*, mientras que Chichikov obtuvo de aquella de las *almas muertas* no sólo su personal resurrección, sino ocasión para poner en pie a la bella pero durmiente Rusia.

Que los personajes de las novelas rusas tuviesen estas *ideas* queda justificado porque los rusos mismos —los más sobresalientes de ellos— las tienen también. Piotr Chaadáyev tuvo su idea de *Rusia* como Pushkin la tuvo de la *literatura rusa*.

En este sentido, tener una idea un ruso es haber llegado a una convicción intelectual tan evidente, tan lúcida en su ánimo que se dispone a pagar cualquier precio con tal de verla realizada. La idea conlleva un ejercicio psicológico extremo: todas las energías del alma se concentran, por así decir, en un solo punto, en un mismo objetivo. Más aún, la idea se transforma en impulso ético: exige compromisos morales y consumar, normalmente con fatales consecuencias, aquellas elecciones a las que nos habíamos determinado. La idea, en fin, constituye el sentido superior de la vida para quien la posee: es su estrella y su destino.

La realización de estas *hipótesis vitales* acaba importando abultados costes. Chaadáyev realizó su idea a cambio de la libertad; Raskólnikov acabó en la cárcel; Mishkin se volvió loco, y el alma del funcionario de Gógol vaga aún entre los puentes de la Fontanka. Pero, gracias a sus respectivas ideas, cada uno vivió una vida *viva*, una existencia humana no vegetal: una vida digna de ser contada. En realidad, los individuos son más poseídos por su idea que poseedores de ella, más víctimas de sus convicciones que go-

bernadores de ellas. Pero ni Chaadáyev ni Raskólnikov ni Mishkin concluyeron su ciclo vital diciendo: «Pues ahora veo que mi idea era una sandez, que erraba al pensar que merecía la pena vivir sólo para mi idea, despreciar una existencia sin ella».

El ciudadano soviético Andréi Tarkovski hizo de la creación cinematográfica su *idea*. Quiso transformar ese invento científico europeo, desarrollado como industria lucrativa por los americanos, en un medio ruso de expresión artística. Era preciso consagrar la propia vida al cine, emplear en esta vocación formación, talento y estrella.

Pero sólo el esfuerzo personal no parece bastar para llegar a forjar un genio. Aseguraba Herzen que los artistas son como raras flores de una gran planta, la cumbre y el orgullo de un organismo vivo, que es la sociedad. Se precisan raíces y tronco, sabia y ramas, sol y elementos nutrientes para que ésta llegue a producir ese fruto colosal que es un Leonardo da Vinci en la república florentina o un Cervantes en la Corona castellana.

Pudovkin extendía este punto de vista al cinematógrafo, porque las obras maestras del cine, lo mismo que los hallazgos científicos decisivos para la humanidad, estaban a su juicio necesariamente ligados a un pensamiento colectivo. Para explicar una obra maestra no bastaría, según este pionero del cine soviético, referirse a los acontecimientos y circunstancias de la vida privada de su creador. Semejante al relámpago deslumbrante y atronador que hace perceptible la tensión eléctrica acumulada en las nubes, la gran obra de arte o de ciencia manifiestan, con su poderosa descarga, lo que está a punto de crecer y producir energía en millares de cerebros humanos. Así habría ocurrido, según Pudovkin, con el *Acorazado Potemkin*: aunque lo atribuimos al genio individual de Eisenstein, en esta obra confluyeron las energías de toda una generación, que en ese momento quería rendir homenaje a la Revolución⁵.

Algo similar cabe decir de la obra de Tarkovski. Su *Infancia* de *Iván* y, sobre todo, su *Andréi* Rublev son apenas concebibles en cualquier otra época y en cualquier otro país que no sea la Unión

^{5.} Vsévolod Pudovkin, en L. y J. Schnitzer, M. Martin (eds.), *Cine y revolución*, Les Éditeurs Français Réunis, París 1966; tr. J. Caño, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1974, p. 143.

Soviética del así llamado deshielo. Punto intermedio en el curso soviético de la historia rusa, este deshielo surgió del agotamiento de los impulsos pioneros —el entusiasmo y la credulidad irracional en la causa revolucionaria—, después de veinticinco años de dictadura estaliniana y de culto a la personalidad del Gran Hermano, una y otro impuestos por el terror. Hemos tocado fondo, pensaba el común de los ciudadanos soviéticos, nuestra única salvación es emprender cambios profundos y definitivos. No se explica en otro caso cómo novelas tan justas de valor literario como El deshielo, de Ehrenburg, tuviera tal aceptación popular que mereciese bautizar a toda esta época.

Pero el tiempo no estaba aún maduro para evacuar una *glasnot* como la que, veinte años después, acabaría con la farsa soviética y llevaría su fiambre al pudridero. A mediados de los años sesenta, la marabunta burocrática del partido, en apariencia derrotada por Jruschov, salió de su escondrijo más hambrienta que antes, dispuesta a aferrarse al poder para parasitarlo sin escrúpulos, con más provecho que nunca. La tupida red de sus intereses groseramente materiales exigía solamente que el pueblo renovara su sumisión ideal: «Seguid trabajando, camaradas, que nosotros os educaremos; también ahora os diremos qué debéis pensar, a qué debéis llamar *bien* y *mals*».

Tarkovski se reveló hijo de su tiempo durante y después del deshielo. Andréi Rublev fue aprobado por la Administración Jruschov; y sin ese título a cuestas, Tarkovski nunca hubiera sido lo que es hoy. Pero las dificultades que experimentó para estrenar ese mismo trabajo marcaron el tono final de la era Brézhnev y el que habría de caracterizar a sus sucesores. Asustada por el desorden introducido en los años del deshielo, la nomenklatura se cerró sobre sí misma, blindándose en el poder y en todas sus ventajas añadidas, y condenó, eso sí, al haloperidol o al destierro a los exaltados, a los entusiastas, a los insumisos: a todos los que no estaban de acuerdo con el sistema.

En cada uno de sus proyectos cinematográficos Tarkovski tuvo que librar una reñida pelea con Mosfilm. Antes del rodaje, se trataba de la aprobación del guión y del presupuesto; después de él, de que su libertad artística y su trabajo no fueran pisoteados. Inevitablemente, los plazos entre producción y producción se fue-

ron alargando, los desencuentros ahondando, las condiciones para trabajar endureciendo.

Tarkovski mantenía su combate contra el dragón de siete cabezas con menos armas que san Jorge: talento y obstinación de su parte, y el apoyo de la opinión pública occidental, que hablaba de Tarkovski más que de todo el cine soviético restante. «Más vale morir de pie que vivir de rodillas»: Tarkovski había hecho suya esa frase de la comunista española Ibárruri, vecina de Moscú. Pero el tiempo pasaba, los proyectos de Tarkovski no lograban transformarse en celuloide y él veía que se acortaban los plazos para pronunciar sin trabas su palabra, para dejar obra hecha.

En 1983, después de haber realizado su sexto largometraje, Andréi decidió no regresar a la URSS. Quería trabajar, pero no prosternarse ante un becerro que, demonio pobre, ni siquiera era de oro. No es un tipo pragmático este Tarkovski, comentaban coetáneos suyos en la Unión Soviética, y era verdad: con él no iban los chalaneos. Acaso hallamos en este personaje al último de los nobles rusos: en la psique aristocrática de Tarkovski, la razón profunda que le condujo al exilio. Más que la obra que dejaba tras de sí, fue su magnanimidad, la agudeza de su inteligencia y su inagotable energía compasiva los que hicieron de él el hombre más ruso de su época, el resumen de su generación, el más nacional y, por tanto, aunque ciudadano soviético que nunca volvería a pisar otra vez Rusia, el más grande de todos.

Para llamarse vencedor frente al imperio más poderoso del siglo xx, Tarkovski tenía que realizar fuera de la urss otra película importante, tan significativa al menos como las anteriores. En otro caso, el régimen de Moscú se reiría de él: «¿Lo ves, Tarkovski? Tú eres un don nadie sin nosotros; sin nuestros presupuestos, te disuelves en el vacío». Tarkovski aceptó el reto de trabajar sin financiamiento soviético, sin artistas ni actores soviéticos, sin contar de antemano con su público. Veremos qué puedo hacer sin pediros permiso, se dijo a sí mismo; veremos si tengo existencia propia o si resulto solamente una protuberancia del régimen comunista.

La primera consecuencia que tuvo la drástica decisión de Tarkovski fue la extinción del cine soviético. Lo ilustra la siguiente anécdota, que me refirió en cierta ocasión Margarita Terékhova. Un día de 1995, esta actriz fue a ver al director de fotografía del cuarto largometraje de Tarkovski, Gueorgui Rerberg, para plantearle una adaptación cinematográfica de un relato de Chéjov. Se habían hecho buenos amigos durante el rodaje de *El espejo*, y Margarita, como todo el mundo, sabía que Rerberg era el mejor fotógrafo de la urss. Pero él no había vuelto a colocarse detrás de una cámara desde que lo hiciera con Tarkovski, una circunstancia bien extraña para Margarita, habida cuenta de que ningún condicionante de salud le había impedido trabajar.

«¿Y qué más da que no haya hecho más cine desde *El espejo*? —repuso Rerberg a Margarita—. ¿Es que desde entonces alguien ha vuelto a hacer cine?»

Tarkovski realizó *Sacrificio* y se colocó para siempre fuera de la órbita de la urss. Así conquistó el título más memorable que puede ganar un hombre en aquella tierra extraña: la de ser un artista del pueblo ruso. Tarkovski disfruta del mismo título que Mandelstam, que Dostoyevski, que Gógol, que Pushkin, que Rublev; idéntica es su relación con el pueblo ruso y con su historia, pues no debe este título a ningún partidismo político, ni a ningún Estado.

Gracias a su genealogía rusa, Tarkovski comenzaba a disfrutar de una larga eternidad, mientras que a la Unión Soviética le quedaban dos cortes de pelo. El comunismo y sus acólitos se mantenían tercamente en esa estúpida lógica de exclusión, según la cual «quien no es nuestro amigo, es nuestro enemigo». Los gobernantes soviéticos y sus becarios se hacían no sólo cada vez más pueblerinos (lo que, siendo una falta, no es ofensivo), sino sobre todo progresivamente más crueles y estúpidos, más inhumanos, más compactamente represivos. Su lógica de la exclusión era la antítesis de la lógica de la creación que guiara los pasos de Pushkin, de Dostoyevski y ahora los de Tarkovski. Porque el paradigma supremo de los grandes artistas rusos es hacerse más y más universal, a fuerza de despojarse de lo nacional a fin de renacer, paradójicamente, con una *ruseidad* más profunda y auténtica.

Fue Dostoieviski quien soñó con esta clase de artistas e intelectuales rusos que, renunciando al tipismo local, a lo nacional

de vía estrecha, pugnaran por apropiarse de lo ajeno tan profundamente que llegaran a naturalizarlo; que fueran capaces de conjugar en su obra tendencias que si hasta el momento habían dividido a la humanidad, desde entonces fueran elementos de nuevas síntesis, de totalidades inéditas.

Eso sucedió por primera vez y en grado eminente con Pushkin, según Dostoyevski. Una lectura de su «Fausto», por ejemplo, no revelaría a un poeta ruso sino que haría pensar en uno germano, según el novelista. Y «El caballero avaro» y la «Balada del Caballero Pobre», lo mismo que el poema «Don Juan», serían atribuidos a un autor español, si no supiéramos que son de Pushkin. ¿Qué decir de esa capacidad del poeta para transformarse y comprender el espíritu inglés, que impregna su poema «Fiesta durante la peste»? Y en el culmen de esa facilidad para naturalizar lo más exótico, ¿quién diría que las «Imitaciones del Corán» o las «Noches Egipcias» no han sido escritos en las tórridas orillas del Nilo, sino al caer las primeras nieves en Bóldino?

Persiguiendo este mismo ideal, Dostoyevski viajó a Londres para descubrir la organización industrial y el impetuoso espíritu del capitalismo; asistió en Ginebra a las sesiones de la Liga de la Paz y la Libertad, y oyó de labios de sus fundadores los cargos del socialismo contra la triunfante burguesía; viajó a Italia y se avecindó en Florencia, para conocer en sus fuentes el espíritu de la religión romana e impregnarse de la belleza de la sociedad latina, de su fecundidad artística.

Y sólo después de haber tratado de comprender todo eso, todo lo que era no ruso: la grandeza y la miseria del espíritu burgués, tal vez con más hondura que los pragmáticos británicos; después de haber estudiado el intelectualismo ateo, apurando sus argumentos más de cuanto la ciencia del materialismo lo hiciera nunca; después, en fin, de comprobar la debilidad del espíritu romano, pudo proponer Dostoyevski la belleza de una renovada ortodoxia que, a fuerza de pura nobleza, refundiría las viejas naciones europeas y crearía una sociedad metanacional, panhumana, síntesis de las hasta entonces irreconciliables contradiciones del XIX.

Fue con este mismo espíritu de *nostalgia por lo completo* con el que Tarkvoski invitó a las contradicciones culturales de Oriente y

Occidente para que convivieran en armonía en sus últimos filmes; fue por ese afán de síntesis cultural por lo que dirigió *Sacrificio*, donde el *ying* y el *yang*, la idea cristiana de la redención y el sacrificio marchaban de la mano en un intento casi desesperado por detener la destrucción que la humanidad, a juicio de Tarkovski, había emprendido contra el universo y contra sí misma.

Tenía numerosos planes para trabajar en esa dirección integradora, culturalmente universalista. Acariciaba la idea de adaptar *El juego de los abalorios*, de Hesse, y sobre todo el *Doctor Faustus*, de Mann. De la cultura francesa deseaba reescribir para el cine *La peste*, de Camus, y soñaba con una realización cinematográfica de *Hamlet*, que reinterpretaría de acuerdo con los dramas más íntimos del hombre contemporáneo. ¿Y por qué no adaptar el *Walden* americano, que tanto apreciaba? ¿Y el *Don Juan*, de Carlos Castaneda? Esa propuesta ¿no expresaba ya ese estadio superior del intelectual ruso, en el sentido dostoyevskiano apuntado? ¿Por qué Tarkovski vibraba con la idea de adaptar ese extraño, exótico texto mexicano?

Y como demostración de que, no obstante esos intereses por lejanas geografías de lo humano, o acaso precisamente por ellos, él seguía siendo un hombre ruso, una y otra vez volvía Tarkovski a estudiar, a proyectar, a escribir su adaptación de *El idiota*: anhelaba por encima de todo realizar una gran película sobre Dostoyevski, en la que filmaría «muchos, muchos caballos», y que verosímilmente podría excogitar una de las más poderosas *ideas* rusas de la época posmoderna.

Pero muchos fueron los esfuerzos que este imparable *ethos* creativo demandaba a Tarkovski, frente al pragma destructivo del materialismo y de su lógica de odio excluyente. Tantos y tan extremos que, no obstante su impresionante energía moral —una parte del carácter materno vivía en él—, la parte material de su ser se reveló, dándose por vencida.

Andréi Arsénovich estaba montando la primera versión de su película sueca cuando le diagnosticaron un cáncer. Inquietud económica, quimioterapia, altas y bajas en clínicas, convalecencia, exilio, separación de su hijo: todo esto se había acumulado en el altar del *Sacrificio*. Como un soldado veterano que limpia su vieja arma, así montaba Tarkovski su última película, todo calvo, cha-

muscado por la química. Cannes no reconoció su obra como acaso debía; a esas alturas, la independencia de Tarkovski también nos asustaba en Occidente.

Andréi murió el 28 de diciembre de 1986. Días después fue enterrado en el cementerio de Sainte-Geneviève-des-Bois, a las afueras de París. La tierra rusa no cubre sus restos. Larisa, su mujer, le acompañó durante el exilio y le escolta para siempre, tumbada junto a él, en el destierro. «Incomprensiblemente extraño es el destino de todo lo que es bueno entre nosotros, los rusos —escribió hace tiempo Gógol—. Apenas acaba de conseguir manifestarse, jy ya tienes la muerte!»

En este misterio vive para siempre Tarkovski. Abandonó Moscú, venció desde Europa al régimen soviético y no quiere volver a su tierra. Y, a estas alturas, ¿para qué iba a hacerlo? Universal es su obra. Gracias a Tarkovski, se ha hecho más esbelto el templo que campea sobre la estepa, esa campiña que los demonios políticos —una legión— han convertido en el inestable vertedero de residuos nucleares que hoy conocemos. Pero quienesquiera que seamos, dondequiera que vivamos y desde cualquier lugar que observemos el horizonte cultural de nuestro tiempo, veremos descollar en él esta excepción labrada en piedra que es la cultura rusa, y a la que Tarkovski pertenece de modo eminente.

Entramos en la fresca penumbra de este templo; las entrañables pinturas de Rublev nos dan la bienvenida. Junto a unos ángeles, muy tiernos, oímos recitar poemas de Pushkin —inéditos, estamos ciertos—. En alguno de los oscuros gabinetes, al fondo de las naves laterales, descubrimos a pobres de espíritu que leen novelas de Dostoyevski. Lucen velas, alguien bisbea. Y ahora, este hogar de la suprema libertad acoge también a las criaturas de Tarkovski. Sus formas cinematográficas se proyectan sin fin sobre el virgen estuco de una cámara gótica. Ingresamos; la sala está llena de niños; sentados, sus pies apenas tocan el suelo; las madres les entretienen, les acarician las manos. Nada temen los niños; en su corazón no hay tinieblas: con los ojos abiertos, dan crédito a cuanto ven suceder frente a ellos porque, como los poetas, los niños reverencian a Rusia, como reverencian también a su Cristo y, con corazón ingenuo, lo aman.



Filiaciones

En nuestro país, la poesía desempeña un papel especial; despierta a la gente y forma su conciencia. El nacimiento de nuestra nueva intelectualidad va acompañado de un increíble apego a la poesía. Es el fondo de oro de nuestros valores. La poesía estimula la conciencia y el intelecto. No sé qué explicación dar a este fenómeno, pero es un hecho.

Nadiezhda Mandelstam, Contra toda esperanza. Memorias (1970)

Arseni Tarkovski con sus hijos Andréi y Marina; callejón primero Shipovski, 26. Moscú, octubre de 1935. © Archivo Marina Tarkovskaia (Moscú).

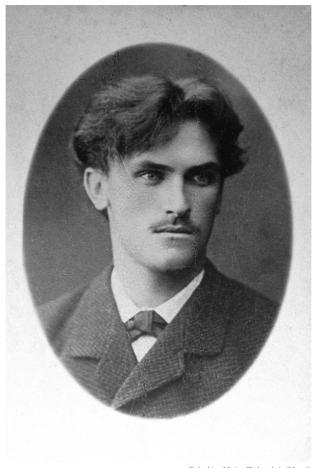
CAPÍTULO PRIMERO

La infancia de Andréi

1. Inteligentsia y genética

Se ha dicho que la tarkovskiana es una familia de origen mogol, de la nobleza del Daghestán. Como si, desde el medievo, los Tarkovski hubiesen dispuesto de un mayorazgo en una aldea en el Cáucaso con tierra de cultivo aneja y abundantes pastos, llamada Tarki. El georgiano Otar Iosseliani no duda en hacer a Andréi descendiente de los grandes *khamkhals*, los emires de esa recóndita parte del mundo.

De ser esto cierto, los antepasados de Andréi habrían dado culto a Alá y venerado a su Profeta. Tuvo que haber sido un Mohamet Tarkovski, o cualquier otro oriundo de la zona, el primero de estos señores asiáticos que se convirtiera al cristianismo y obtuviera de ese modo la ciudadanía rusa, en tiempos probablemente de Pedro el Grande. Iosseliani se refiere a la contienda civil entre los musulmanes del norte del Cáucaso, en el XIX, como el origen de la nacionalización de los Tarkovski. Porque los rusos se vieron obligados a yugular entonces la sangrienta guerra civil entre



© Archivo Marina Tarkovskaia (Moscú) Alexandr Kárlovich Tarkovski, abuelo de Andréi.

mahometanos, ocupar el Cáucaso y asegurar su dominación con, entre otros medios, el reconocimiento de la nobleza daghestana, mediante asignación de un lugar propio para ellos en la nobleza del Imperio. Y el *kahmkhal* de Tarki se habría convertido de ese modo en el nuevo príncipe ruso Tarkovski.

Hace tan sólo unas décadas, Arseni Alexándrovich Tarkovski viajó al Daghestán y le fueron tributados los honores que aquellos nativos reservan a sus reyes. «No, dejadme tranquilo», habría respondido el poeta, padre de Andréi, de ser cierta la anécdota que refiere el cineasta georgiano¹.

No es fácil, sin embargo, documentar el ascendiente asiático de los Tarkovski. El mismo Andréi pudo dar crédito a esta hipótesis y hasta referirla como histórica a conocidos y amigos, al extrapolar un suceso que sí es histórico y que sucedió a su abuelo paterno. Pues consta que a éste le fueron ofrecidas unas caballadas sin dueño y unas antiguas minas de plata, pertenecientes a unos terratenientes del Daghestán, que llevaban su mismo apellido. Ahí pudo originarse la versión del origen caucasiano de los Tarkovski, una genealogía que no ha podido ser revalidada por prueba documental alguna.

Marina A. Tarkovskaia sí ha aportado datos sobre los orígenes de su familia, y éstos apuntan más bien en otra dirección. Después de años de investigación, la autora del espléndido *Añicos del espejo* —un ensayo sobre la obra de su padre y la de su hermano—se ha visto sorprendida mirando no hacia el Oriente musulmán, sino hacia la católica Polonia.

Existe un documento, la así llamada «Patente», fechado en 1803 y escrito en polaco, que confirma los privilegios del mayor Matiei Tarkovski. Y consta asimismo en los archivos de la Sociedad de Nobles de Balinsk el abolengo de esta familia. No es mucho, pero notablemente más que las raíces legendarias en el Cáucaso.

Por qué se trasladó una rama de esta familia polaca a Ucrania es cosa aún no aclarada, pero existen pruebas fehacientes de que las cuatro generaciones anteriores a Alexandr Kárlovich Tarkovski (1860-1920), abuelo de Andréi y de Marina, vivieron ya en este país. Estas primeras generaciones de Tarkovski conservaron la confesión romana que trajeron de Polonia. Todos ejercieron el oficio de las armas, gracias al cual y a su demostrado valor llegó a ennoblecerse su estirpe.

El padre de Alexandr Kárlovich, que ya era noble, fue capitán de caballería, aunque muy joven pidió el retiro para dedicarse a la administración de su finca: 652 hermosas verstas cultivables

^{1.} Bernard Eisenschitz (ed.), *Otar Iosseliani*, Festival de Cine de Donostia-San Sebastián / Filmoteca Vasca, San Sebastián 2001, p. 34.



Maria Danilovna Rashkovskaia, abuela paterna de Tarkovski.

en la localidad de Nikolaievka, distrito de Elizavetgrad (más tarde Zinovievsk y posteriormente, hasta la actualidad, Kirovograd), en la provincia de Jerson.

Alexandr Kárlovich nació allí el 3 de octubre de 1862 y fue bautizado en la iglesia de la Asunción, en la misma localidad. Fue el primer Tarkovski inscrito en el registro civil como ortodoxo. Era guapo, de ojos y cabello claros, entrecejo un poco fruncido y cejas muy separadas. El abuelo de Andréi tuvo que hacerse cargo

de sus tres hermanas, cuando en 1872 una peste les dejó huérfanos de padre y madre².

Desde muy joven, Alexandr se mostró activo e inquieto. Parecía buscar algo de modo imperioso, que en modo alguno coincidía con lo que le ofrecían las costumbres de su entorno social. Sus dificultades en los estudios de primaria y secundaria, lo mismo que luego en la universidad, no procedían de falta de talento, sino de esta inquietud permanente que definía su carácter. Ese mismo carácter explica su simpatía por el «populismo» (narodnaïesbo), un movimiento social e ideológico que, a partir de Herzen, Chernyshevski v Bakunin, se extendió por Rusia entre 1860 v 1895, a pesar de todos los esfuerzos del gobierno del zar por erradicarlo. Este movimiento inspiró una literatura orientada a unir pueblo e inteligentsia, mediante la organización de grupos radicales e ilegales de variado tipo. Y Alexandr Kárlovich, no obstante pertenecer a la clase superior, trabó conocimiento desde sus años de estudiante de secundaria con los círculos kievianos del populismo y empezó a participar progresivamente en sus actividades.

Hasta tal punto se vio implicado en éstas que, en 1880, fue desterrado al lejano gobierno de Irkutski. Desde allí siguió de cerca los turbulentos acontecimientos del Imperio que, desde el asesinato de Alejandro II en 1881, asistía a la progresiva parálisis de la nobleza y al fortalecimiento imparable de las nuevas clases.

De vuelta en Kíev, Alexandr conoció a Maria Danilovna Roskovskaia, con la que compartía, entre otros bienes, el gusto por las letras. Porque Alexandr Kárlovich fue el primer hombre de cultura de la saga familiar. Además de griego y latín, conocía siete lenguas europeas. De sus experiencias en Irkutski dejó constancia en algunos ensayos y relatos, publicados en vida. Y escribió también algunos poemas.

Maria y Alexandr Kárlovich se casaron y tuvieron tres hijos: Valiery, Leonilla y Arseni. El primero fue un niño precoz en el dominio de los versos, que pudo cultivar no sólo en una ilustrada casa paterna sino también en un ambiente generacional que, con razón, se empezaba a considerar ya la Edad de Plata de la literatura rusa. El simbolismo, por una parte, había producido una poesía

^{2.} Marina Tarkovskaia, Oskolki zérkala, Dedalus, Moscú 1999, pp. 9 y ss.

más que digna sucesora de la prosa del siglo anterior. Blok y Bely, por otra, encabezan una trascendental labor educativa y cultural en la sociedad rusa, que atraía multitud de nuevos lectores y lograba un importante cambio de actitud respecto de la poesía. Pushkin empezó a popularizarse, renació el interés por Tiútchev, Baratynski, Fet, por la pléyade de los magníficos poetas rusos del XIX. Cabía hablar, en definitiva, de un auténtico auge cultural durante los primeros años del siglo xx, los cuales hubieran sido tan magníficos como los últimos del siglo anterior, de no haberse producido la Gran Guerra y la contienda civil que siguió a ésta en Rusia.

El hijo mayor de Alexandr, Valiery, se alistó como partisano en las filas del anarquista ucraniano Makhno y, luchando contra los blancos, en 1919, engrosó la lista de quinientas mil vidas truncadas por la guerra civil. Siete millones y medio de ciudadanos rusos causaron baja entre 1918 y 1920, por causa del hambre y las epidemias que siguieron al conflicto. Un palo del que no se repondría fácilmente la vida rusa³.

El más pequeño de los Tarkovski, Arseni Alexándrovich, fue sustraído a la guerra por su corta edad. Había nacido el 12 (25, según el calendario ortodoxo) de junio de 1907, en Elizavetgrad. Era un niño de grandes manos, hermosos ojos rasgados, habitualmente brillantes y llenos de ternura, y que había heredado de su padre tanto un temperamento fogoso como su afición a las letras.

En sus primeras lecturas encontró a quien sería para siempre su poeta ruso favorito: Alexandr Pushkin. Dioses menores de su altar, pero dioses al fin y al cabo, eran asimismo Lérmontov, Nekrásov, Baratynski, Fet y Skovorodá. Con este último llegó a familiarizarse gracias a un amigo de su padre⁴. Simpatizó además con el movimiento Acmeísta, fundado en 1912 por Gumiliov y Gorodetski, en clara oposición a la estética de los simbolistas, y que luego sería secundado por Mandelstam y Ajmátova. Arseni leía con gusto a todos los poetas del círculo acmeísta y, poco tiempo después, fue testigo de la magnífica explosión de entusiasmo creativo que acompañó a la Revolución de Octubre.

^{3.} Cfr. Martin McCauley, *The Soviet Union, 1917-1991*, Longman, Londres-Nueva York, 2^a ed. 1993, p. 34. **4.** Cfr. Arseni A. Tarkovski, *Poesie scelte*, ed. Gario Zappi, Libri Scheiwiller, Milán 1989, p. 167.

Porque si una suerte de nostalgia, de anhelo y de impotencia habían paralizado a muchos intelectuales rusos en décadas anteriores, las nuevas generaciones precisaban dar una respuesta directa y clara a las tareas improrrogables que la triunfante Revolución ponía ante sus ojos. Era verdad que el golpe de Estado y la victoria bolchevique, y la miseria posterior, se habían cobrado numerosas vidas. Pero lejos de una razón para acoquinarse, había que transformar esa premisa en creencia y deseo de que todos los ciudadanos podían ser felices va, inmediatamente, sin conceder aplazamientos. Toda felicidad pospuesta tornaría más amargo el presente, haría de él una realidad imperfecta digna de compasión. Pero la hora de la Revolución llamaba justamente al fin de la misericordia. Había llegado el momento de acabar con la inacción y la nostalgia. Sólo se necesitaba apartar de un manotazo las dudas, como quien espanta las moscas de un cadáver, y revelar al mundo la nueva palabra proletaria. Nunca más hablar de la falaz, sucia, aburrida e infame vida rusa, como hasta entonces fuera lo habitual: en adelante, sólo tendrían sentido la nueva, justa, pura, alegre y buena voluntad ciudadana y la resurrección de la vida nacional⁵.

La experiencia histórica demostró, sin embargo, que los medios para alcanzar esa inmediata felicidad iban a operar en torno a diferentes valores axiales. En el ámbito material-económico, las posibilidades reales dejaban poco lugar para expectativas fantásticas. Lenin tuvo que readmitir los medios burgueses de circulación y de comercio, cuando ninguna promesa comunista bastaba para abandonar el lamentable estado de pobreza en el que estaba el país después de la guerra. Ya hemos comentado cuántas víctimas se cobraron las pestes y el hambre. El periodo que le siguió, el NAP, tuvo desde luego muy poco de revolucionario. Pero la idea bolchevique se desquitó en el terreno de la educación y del arte.

Rusia tenía pendiente una tarea que, de ser resuelta satisfactoriamente, proporcionaría una nueva lección a la humanidad: la creación de un proletariado ilustrado. Se trataba de que el trabajo manual, fabril, campesino o industrial y la *inteligentsia*—dos clases tradicionalmente separadas o enfrentadas— llegaran a

^{5.} Cfr. Alexandr Blok, «Inteligencia y revolución» (1918), en *idem*, Un pedante sobre un poeta y otros textos, ed. A. Kampfe, tr. M. Faber-Kaiser, Barral, Barcelona 1971, p. 72.

hermanarse de modo que, de ambas, surgiera una nueva civilización. Quienes aceptaron la legitimidad del proyecto, y que el Estado y su violencia organizada se pusieran incondicionalmente a su servicio —aquellos que por necesidad o por su conciencia no optaron por el exilio— comprendieron con entusiasmo que había llegado una hora decisiva para el mundo, y que era imprescindible tomar partido.

La Revolución invitaba a los intelectuales y artistas a trabajar por la nueva civilización. Poetas simbolistas como Blok, acmeístas como Ajmátova, futuristas como Maiakovski o el joven Pasternak y populistas como Yesenin sintieron que las ondas expansivas de la «Gran Conmoción» removían sus fibras creativas. Unos, como Blok en «Los Doce», hablaban de la Revolución con fervor mesiánico; otros, como Maiakovski, se situaban directamente en la vanguardia de la cultura comunista de los años veinte.

En el terreno de las artes plásticas, Lunacharski, el dramaturgo y ensavista designado por Lenin como ministro de Instrucción Pública, instituyó la Sección de Artes Visuales —el IZO NKP y, bajo la dirección de David Stehrenberg en San Petersburgo y de Vladímir Tatlin en Moscú, gran parte de los artistas plásticos -Malévich, Rodchenko, Popova, Stepánova, v otros muchos jóvenes— asumieron en distintos niveles de la IZO NKP las no pocas tareas educativas e ideológicas que la Revolución encomendaba a las artes plásticas. Tareas más bien utópicas, la verdad, pero ¿habían realizado una sangrienta revolución, para arrugarse ante lo utópico? También Vasili Kandinski, ya ampliamente reconocido en Europa, fue invitado a participar en los proyectos de Lunacharski. Y él, que había visto desde la ventana de su casa el asalto del Palacio de Invierno, aceptó por trasladarse de Múnich a Moscú para colaborar en la creación de la hasta entonces inexistente sensibilidad artística proletaria.

Años después, Kandinski recordaba un comentario que le hizo un obrero, en una de aquellas multitudinarias conferencias públicas características de los primeros tiempos de la Revolución: «La clase trabajadora —dijo un trabajador en 1918— quiere un

^{6.} Cfr. Vasili Kandinski, «Little Articles on Big Questions» [*Iskusstvo: Vestnik Otdela IZO NKP* (Moscú, 1919], en *idem, Complete Writings on Art*, vol. 1, G. K. Hall, Boston-Londres 1982, p. 421.

arte completamente libre, puesto al servicio exclusivo de la belleza. Dividir el arte en varias tendencias es algo que tiene interés sólo para especialistas. Lo único que queremos es belleza, no nos importa de dónde venga. El pueblo anhela la belleza que no encuentra en su vida cotidiana. Así que, como miembro de la clase trabajadora, como alguien que ha sido y que sigue siendo un trabajador, doy gracias desde el fondo de mi corazón a los artistas, porque han enriquecido mi vida»⁷.

No todos los revolucionarios, sin embargo, se conformaron con la nuda utopía; muchos, por el contrario, entendieron que debían organizarse colectivamente de acuerdo con principios políticos maximalistas. Eso hicieron, por ejemplo, los así llamados «escritores de izquierdas», miembros de la *inteligentsia* que eran partidarios de la causa proletaria y que se inscribieron en el Partido Comunista de todas las Repúblicas Soviéticas para participar activamente en la construcción del socialismo. De ellos surgiría lo que luego se llamó Frente Literario de Izquierdas (LEF), el cual se decantó por una intransigencia radical con todo lo que recordara, por mínimo que fuera, al pasado burgués: había que dar, según ellos, con un «comienzo absoluto» — una suerte de big-bang de las artes soviéticas.

Pero no todos los escritores compartían esta idea de que era lo mismo el impulso de la Revolución y las políticas del Partido. Entre los poetas, Pasternak, Yesenin, Ajmátova, Bagritski, Tíjonov, Mandelstam, Selvinski y muchos otros; y, entre los novelistas, Fedin, Nikitin, Bábel, Lavreniov, Vsevolod Ivánov, lo mismo que Tijánov y Alexis Tolstói: todos se consideraban «escritores de izquierdas», pero ninguno era miembro del Partido. Críticos con el régimen, tampoco lo eran, pues los *suporters* del régimen zarista estaban ya en el exilio o habían decidido esconderse en algún rincón ignoto del vasto territorio ruso.

Además, estos intelectuales hacían de momento poca falta en un Estado ocupado casi exclusivamente de las necesidades materiales de un pueblo recién salido de una doble guerra. Trotski sostuvo incluso que el partido bolchevique no estaba llamado a

^{7.} Cfr. Vasili Kandinski, «Kunstfrühling in Russsland» [*Die Freiheit* (Berlín),1919], traducido como «Russia's Artistic Spring», en *idem, Complete Writings on Art*, vol. 1, cit. p. 429.



© Altelivo Mallia Tarkovskala (Moseu)

Arseni Tarkovski, a los diecisiete años.

dirigir la cultura. Y Stalin admitía todavía en aquellos años que la literatura era una actividad no partidista, pues se dirigía a un área más amplia que la estrictamente política⁸.

La polémica entre los escritores proletarios del LEF y los que no se alineaban con el Gobierno la resolvió el Comité Central del Partido en verano de 1925, al promulgar el llamado «edicto de tolerancia», por el que se aceptaban a los segundos en calidad de

8. Cfr. Martin McCauley, The Soviet Union, 1917-1991, cit. 1993, p. 73.

compañeros de viaje de la aventura política comunista. Hasta que, pocos años más tarde, Stalin no concediera al Realismo Socialista el monopolio de la legitimidad ideológica en materia de creación artística; y a la Unión de Escritores, o de Cineastas, o de Músicos, el privilegio de su administración, este edicto de tolerancia fue un instrumento de convivencia de las distintas tribus poéticas y narrativas. No es de extrañar que la nostalgia de los viejos ciudadanos soviéticos volvieran, en los años setenta y ochenta del siglo pasado, su mirada hacia aquellos felices años, los primeros de la Revolución, cuando la inmadurez del Estado permitía pensar aún que «todo era posible».

Este fue el contexto social y literario en el que se formó Arseni A. Tarkovski. Sus primeros poemas datan de 1919, poco tiempo después de haber acabado la educación primaria. Un año más tarde, en una velada organizada en Elizavetgrad por los amigos de su padre, conoció a los poetas Severianin y Sologub. La lectura de los poemas del segundo, sobre todo, impresionó a Arseni, que decidió poner en manos del poeta algunos de sus poemas.

«Son poesías un poco toscas, jovencito —observó Sologub después de escuchar al hijo de su amigo—; pero no pierda la esperanza; escriba usted, y tal vez resulte algo.»

Poco después, Arseni conoció de primera mano los rigores políticos de la época, cuando primero le arrestaron los oficiales de la comisaria Aruska Nikíforova, y luego fue recluido en la checa. A él y a unos amigos fueron atribuidos unos versos acrósticos contra Lenin, la lesión de cuyo honor se hubiera resarcido sólo con la pena capital. Arseni pudo saltar del vagón que les conducía al lugar de la ejecución y, emboscándose, confundir a sus verdugos. Durante mucho tiempo el miedo le impidió volver a Elizavetgrad, el anonimato de las estepas le ofrecía un cobijo más seguro. Pasó largas temporadas sin un kopek en el bolsillo ni nada que echarse a la boca. Luego fue admitido en una comunidad de pescadores en Asov, trabajó de ayudante de zapatero y fue trampeando con su mala suerte hasta que cupo pensar en un traslado a la capital¹⁰.

^{9.} Cfr. Marc Slonim, Escritores y problemas de la literatura soviética, 1917-1967, Oxford 1967; tr. A. Bernárdez, Alianza, Madrid 1974, p. 65. 10. Marina Tarkovskaia, Oskolki zérkala, 1999, p. 78.

Su madre, Maria Dnilovna, y su hermana Leonilla se trasladarían de Kíev a Moscú tras la muerte de Alexandr Kárlovich, que había fallecido en la Nochebuena del año 1924, a consecuencia de un derrame cerebral. Para entonces, Arseni ya estaba decidido a solicitar el ingreso en los Cursos Superiores de Literatura, en Moscú. Se trataba de un currículo literario de máximo prestigio, impartido desde 1925 en la sede de la Unión de los Poetas de toda Rusia, pero que había sido fundado como tal unos años atrás.

El Instituto de Literatura de Moscú fue puesto en marcha por el poeta y crítico Valery Briusov antes de la Revolución. Sólo un hombre de un prestigio como el suyo podía reunir en una misma institución docente a una pléyade de renombrados especialistas de la literatura nacional y extranjera, antigua y moderna. Tras unos primeros años de inmediata celebridad académica, el Instituto tuvo que cerrar sus puertas tras la desaparición de su fundador; y así permaneció hasta que, a instancias del Gobierno bolchevique, volvió a ponerse en marcha. Es en plena época del NAP, pues, cuando la escuela es rebautizada con el nombre mencionado —Cursos Superiores de Literatura—, aunque el cuerpo docente seguía siendo el mismo que había contratado Briusov en la primera época. Cuando Arseni solicitó la admisión en los cursos, el director de estudios era Sajarov-Minski, un poeta de gran personalidad que moriría algún tiempo después en un campo de concentración.

Pero el excelente profesorado no era el único atractivo del instituto; la variedad sociológica de sus alumnos contribuía también a su gran prestigio. A diferencia, en efecto, de las facultades universitarias propiamente dichas, donde no eran admitidos nobles, hijos de la aristocracia o estudiantes del clero —todos malquistos por el nuevo poder—, en los Cursos Superiores de Literatura eran aceptados candidatos de las más diversas procedencias sociales: miembros de familias de la *inteligentsia* lo mismo que descendientes de militares de alto rango.

En 1925, Arseni sometió su ingreso en esta Escuela al juicio de Georgi A. Shengeli, un poeta ante quien tuvo que recitar algunos poemas propios y a cuya inquisición tuvo que exponer su ciencia literaria. El candidato fue admitido en los cursos, y su entrevistador llegaría a ser uno de sus mejores amigos.

Erland Josephson

Una noche de verano sueco

Precedido de Cómo trabajé con Andréi Tarkovski en *Nostalghia* y *Sacrificio*

MISHKIN EDICIONES

Erland Josephson

Cómo trabajé con Andréi Tarkovski en *Nostalghia* y *Sacrificio*

Conferencia en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial (Madrid), 3 de julio de 2002

Mi primer encuentro con Andréi Tarkovski fue como espectador. Las primeras películas suyas que vi, hace ya muchos años, fueron *Andréi Rublev* y *El espejo*. Ambas me resultaron enigmáticas y difíciles, aunque enormemente convincentes, abrumadoras.

Luego vi *Stalker*, que me pareció asimismo difícil, porque empleaba un idioma que resultaba un nuevo medio cinematográfico, con unos planos muy largos, inusualmente largos. Frente a ellos, yo estaba esperando a que se produjera un corte y me decía: «Ya, ya es hora de que se produzca un corte»; yo estaba acostumbrado al lenguaje tradicional europeo y quería inconscientemente reordenar la película de Tarkovski conforme a estas categorías para mí más conocidas. Fue así como *Stalker* me llevó muy lejos, aunque con dificultad.

Vi también en aquella ocasión que a los actores de *Stalker* se les pedía algo, algo asimismo inusual. No sabía exactamente de qué se trataba; no era solamente algo técnico, la capacidad, por ejemplo, de actuar en esas secuencias tan largas. No sabía lo que era, pero cuando vi la película por segunda vez, comprendí

que era una de las obras más importantes del cine contemporáneo. Se ha dicho que la obra de Tarkovski es uno de los logros artísticos más destacados en todos los sentidos, y yo ya entonces estuve de acuerdo.

Por eso fue un gran honor cuando Tarkovski me pidió que trabajara en *Nostalghia*. El primer día, cuando nos conocimos, nos correspondía hacer unas pruebas fotográficas. En ellas, habitualmente, el actor se coloca contra el fondo de una pared neutra para, a continuación, mirar a un lado y otro mientras es fotografiado. Cuando llegamos a hacer la prueba, Tarkovski pensó que hacerlo así iba a resultar muy aburrido, así que, sobre la marcha, creó el guión de una pequeña historia, muy sencilla, para que nosotros la interpretáramos. Mandó iluminar el set y nos dio unas breves instrucciones de cómo interpretar. Tarkovski transformó así aquella simple prueba fotográfica en algo más que un mero test del maquillaje y el vestuario que necesitarían los actores.

Me pregunto si se conservará en algún archivo aquel guión, o si la historia que creó allí, sobre la marcha, se habrá perdido. Porque se trataba de una historia muy bella, que tal vez pudiera desarrollarse.

Quiero añadir que luego, cuando empezamos a rodar, surgieron algunas dificultades. Procedían éstas de que Tarkovski quería evitar todo exceso de expresividad en la interpretación, rehuía cualquier cosa que pudiera forzar al público a interpretar lo expresado por los actores. El público, según él, tenía que tener su propio papel en la recepción de lo que nosotros, los actores, comunicamos.

Algo de esto era lo que yo ya había visto en *Stalker*, pues en esas tomas tan largas, el objetivo no estaba cerca de los actores, no se interesaba por ellos individualmente, sino en tanto que partes del paisaje, de la imagen, como si fueran un elemento integrante de ella y existieran para ella de una manera muy real, muy positiva.

Una de las primeras escenas que interpreté —quizá la primera— en *Nostalghia* fue la del personaje italiano encima de una bicicleta estática, de ésas que se utilizan para fortalecer las piernas. El personaje está frente a su casa y allí llegan, guardando un poco las distancias, los actores principales. Pues bien, cuando la

cámara está situada lejos del actor, éste tiende a levantar la voz, a hacer gestos más exagerados, etc.: hace, en definitiva, un mayor esfuerzo para llegar al público, para salvar la distancia que le separa de él. En esta ocasión que comentamos, yo hice muchos gestos, tratando de resultar tan claro como fuera posible. Pero Tarkovski me interrumpió: «No, Erland, no actúes tanto», y a continuación cogió un megáfono, para decirme: «Esto es un primer plano, Erland, esto es un primer plano». Me quería dar a entender que, para interpretar esta escena, tendría que utilizar otra técnica, la de las tomas cercanas, precisamente allí, cuando la cámara estaba tan lejos.

Lo que me pedía no era fácil. Gracias a la formación que hemos recibido y a nuestro trabajo posterior, hemos llegado a automatizar estas técnicas, de manera que cambiamos nuestros gestos instintivamente según veamos dónde está situada la cámara. Es difícil contener la expresividad, porque uno tiene la sensación de que hay que convencer a los que están allá lejos, al fondo, y se piensa que no lo vamos a conseguir, si no les hacemos ver claramente lo que uno piensa, lo que uno dice, etc. Por eso, de algún modo, les obligamos a reaccionar de una manera determinada frente a nuestra interpretación. Pero lo que Tarkovski quería era justo lo contrario, que el público tuviera la máxima libertad de interpretar y dar significado a lo que nosotros les ofrecíamos.

Recuerdo otra escena que me planteó unas dificultades similares, aquella en la que tenía que transportar una vela a lo largo de una piscina. Con mi forma convencional de interpretar, utilicé el lenguaje que había aprendido, pero también en esta ocasión Tarkovski quería de mí algo diferente. Me interrumpió y me dijo: «Cuando vemos a una persona, no siempre podemos saber si está triste o alegre; en cada instante se refleja lo que siente y esto basta: tu interpretación tiene que transmitir esa sensación al público».

Yo le miré sorprendido y le pregunté: «Bueno, ¿qué puedo hacer? Las personas de mi entorno me están fallando, y yo tengo que sentirme triste, ¿no?». Andréi me dijo que eso era algo demasiado afectado, que la interpretación tenía que quedar más abierta.

Volvimos a hacer muchas tomas de la misma escena, y Andréi me comentó: «Bueno, piensa en otra cosa, deja que tu rostro

sea más neutral». Yo recordé a mi madre, conté hasta cien, pensé en mil cosas mientras repetíamos la escena trece o catorce veces más. A mí me parecía que no reflejaba tristeza, ni sorpresa ni nada. Después de veinte tomas o así, Andréi me dijo: «Bueno, ya está bien». «¿Seguro?», le dije yo. «Sí, vale», contestó él. Luego, no incluyó esa escena en el montaje definitivo.

Eso —el no expresar nada— parece muy sencillo, pero es extraordinariamente difícil. Es muy difícil para el actor no tratar de comunicar algo, porque nosotros queremos enriquecer el papel con nuestras propias experiencias en las acciones, al comienzo, al final, en todo momento. Queremos transmitir la mayor información posible sobre el carácter que interpretamos, pero con Tarkovski se trataba de otra cosa: que el público pudiera por sí mismo, sin nuestra ayuda, adivinar muchas cosas sobre el personaje. Se trataba de que el público mismo pudiera crear algo solo, sin ser forzado a ello por los intérpretes. Y esto creo que es muy importante. Es evidente que no todos los directores tienen que emplear este método, pero la experiencia con Tarkovski fue muy enriquecedora para mí, en este aspecto. Y muchísimo más difícil que trabajos anteriores.

Luego ha habido muchos directores que han hecho tomas tan largas como las suyas, pero nunca con tanta densidad. Porque cada una de esas secuencias, que podían durar siete u ocho minutos, era como una obra de arte completa, terminada. Podía considerarse una especie de pequeña novela, con su principio, su punto álgido y su final. Y Tarkovski no intervenía en la escena, no hacía tomas de apoyo, lo que implica un gran coraje. Hacer todas esas tomas tan largas, minuto tras minuto, sin tener la posibilidad de cortar durante la toma, es muy arriesgado. Para los actores eso era muy estimulante, muy excitante, porque sabíamos que no tendríamos más que una única oportunidad. Al no dividirse una escena en diversas tomas, para facilitar las cosas, no tendríamos otra oportunidad de hacerlo bien. Y eso era algo completamente nuevo, un desafío.

Además, Andréi tenía una característica personal maravillosa. Él tomaba todo lo que ocurría como un signo de algo que alguien —otro— había decidido, pero que él iba a aceptar y a rea-



Erland Josephson

Una noche de verano sueco

(En natt i den svenska sommaren)

Personajes:

Yo

El Ruso

La traductora

Víctor

Lotti

La directora de producción

El cámara ruso

La maquilladora

Escena 1

(El CÁMARA RUSO y la TRADUCTORA entran por la izquierda. El CÁMARA habla — en ruso— con la TRADUCTORA, mientras instala la máquina sobre el trípode. YO entro por la derecha, junto con LOTTI, VíCTOR, la DIRECTORA DE PRODUCCIÓN y la MAQUILLADORA. Cada uno lleva una silla plegable. La MAQUILLADORA me entrega un pullover y una carta, y comienza a maquillarme. El CÁMARA RUSO me pide que me situé frente a la cámara.)

TRADUCTORA ¡Aléjate!

(Larga espera.)

yo ¿Por dónde anda él?

TRADUCTORA Gde on? («¿Dónde está él?»)

EL CÁMARA RUSO *Ja nisnajo. («No lo sé.»)*

TRADUCTORA No lo sabe.

YO ¿Y qué está haciendo?

TRADUCTORA Chto on delaet?

EL CÁMARA RUSO --- (No responde.)

TRADUCTORA Tiene problemas con la luz. Hay demasiada luz. Él quiere un cielo negro.

yo En las noches de verano aquí, en Suecia, el cielo nunca es negro.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Venga, tenemos que avanzar.

(Yo me aproximo a la DIRECTORA DE PRODUCCIÓN.)

YO ¿Por qué siempre coloca la cámara tan lejos? Es como si no quisiera que yo estuviera presente. Me sitúa en medio del campo, y luego tengo que pronunciar unas palabras que expresen su pensamiento.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Ya te ha dicho que no te inquietes; que tendrás tus primeros planos.

yo Me siento infrautilizado, ridículo...

TRADUCTORA Él te tiene mucho aprecio.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Sería de agradecer que hiciéramos avanzar el trabajo.

TRADUCTORA Él no entiende por qué estás siempre metiéndole prisa. Dice que él está buscando la verdad.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Es posible que así sea; pero dile que tiene que ir más rápido.

yo ¿Y qué puede hacer él, si no tiene la luz que está buscando? Tendrá que esperar a que aparezca la que le conviene. Pero ¿quiere realmente quedarse entre nosotros? ¿No echa de menos su país?

TRADUCTORA ¿Quieres que se lo pregunte?

yo No, no, no.

TRADUCTORA Cuando llegue y quieras dirigirte a él, debes hacerlo a través de mí. Él es muy susceptible; desconfía fácilmente.

yo Pues tendrá que irse acostumbrando a nosotros; no vamos a estar siempre plegándonos a su voluntad.

TRADUCTORA Yo al menos estoy aquí para eso, para plegarme en todo a su voluntad; ahora que tú, no lo sé.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN ¿Podrías preguntarle si sabe ya cómo la quiere?

TRADUCTORA ¿Cómo la quiere, el qué?

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN La siguiente toma, claro, ¿qué va a ser, si no?

TRADUCTORA Él ve múltiples posibilidades. La naturaleza siempre está llena de imágenes para él.

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Y también de mucha gente a la que hay que pagar.

EL RUSO (gritando desde la derecha) ¡Sonja, podí sudá! («¡Sonia, ven aquí!»).

TRADUCTORA (respondiendo en ruso) Idú, idú. («Ya voy, ya voy»). (A la DIRECTORA DE PRODUCCIÓN.) Tengo que irme con él.

(La TRADUCTORA y el CÁMARA RUSO salen por la derecha.)

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Eso, ya lo había comprendido.

(LOTTI sale por la derecha.)

Escena 2A

(Yo me quito el pullover.)

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN ¿No vas tú a la siguiente toma? YO Sí; voy ahora; y Víctor también.

(Yo me vuelvo a poner el pullover.)

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN ¿Cómo le sienta a Víctor lo de interpretar a Eichmann? Siempre ha dicho que le gusta cualquier papel... ¡pero Eichmann!

YO Sí, es una buena pregunta; ¿qué tal te sienta el papel de Eichmann, Víctor?

VÍCTOR ¿Voy yo en la siguiente toma?

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Sí.

YO ¿Qué tal te sienta el papel de Eichmann, Víctor?

(Víctor gira su silla plegable hacia mí.)

víctor Llevamos ya dos semanas parados. Ahora mi principal preocupación es si durante estas dos semanas no me habré olvidado de mi parte. Es inmensa. ¿Tienes las tareas hechas con tu parte sobre el fin del mundo, Víctor? Para mí, esa es la cuestión principal ahora. Llega a ser más importante que el fin del mundo mismo. Me gusta interpretar a Eichmann. Porque interpretar a Eichmann le pone a uno en una situación absurda.

YO ¿Y te gusta verte en una situación absurda?

VÍCTOR No. Lo que es absurdo es que te guste interpretar a Eichmann.

(El CÁMARA RUSO entra por la derecha, toma la cámara y sale por la izquierda.) DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Ajá, ha encontrado otro lugar para la cámara. Esto significa más espera, muchachos.

(La directora de producción coge una silla plegable y la coloca junto a la de Víctor.)

víctor Qué bello paisaje es éste. Y realmente me gusta interpretar a Eichmann. «La acción ocurre junto al mar», se lee en el guión de la película del ruso. A eso, en cambio, ya no le encuentro el gusto. Echa a perder el gusto que me producía interpretar a Eichmann. «La acción ocurre junto al mar». Esa clase de descripciones me desconciertan. Calma. Inmovilidad. Y de pronto, Adolf Eichmann. Adolf Eichmann. Los trenes parten. Los hombres gritan. Y entonces: «La acción ocurre junto al mar». A los rusos esto no les causa ningún problema. Salen de un túnel, donde hay gritos, sangre y cuerpos humanos despedazados; y luego ya sienten el viento de la primavera, las bayas del bosque, mi palomita, el sufrimiento y los otros discursos, los misterios, una luz que brilla en las tinieblas, el espíritu y el gulag. Y yo ahí en medio: un actor sueco que tiene que interpretar a Adolf Eichmann en la mística banalidad del mal. ¿Cómo podré soportarme a mí mismo? ¿Cómo voy a explicarme

que soy capaz de soportar todo eso, si no me anulo a mí mismo para no saltar en pedazos por los aires?

¿Qué hora es...? Qué mas da, tarde no puede ser. Pero yo ya no estoy sobrio del todo, he bebido, díselo por favor al ruso. Eso se lo puedes traducir; del resto, no digas nada, jamás lo entendería. ¿Cómo iba a comprender él que no hay modo de comprenderle? Sabe que nosotros no le comprendemos, pero ¿cómo iba él a comprenderlo?

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN Por lo menos, podías dejar de beber mientras trabajas.

yo No da la impresión de estar borracho.

víctor Y es que no lo estoy. Simplemente pensé que le iba bien a este guión ruso. En lugar de la horrible sobriedad de ese horrible señor Eichmann.

(Entra por la derecha EL Ruso, seguido del CÁMARA RUSO y de la TRADUC-TORA. La DIRECTORA DE PRODUCCIÓN se levanta y aparta las sillas. Yo entrego a Víctor la carta y éste se prepara para un ensayo.)

Escena 2B

(YO y Víctor repetimos en silencio la escena de la carta. El Ruso se aproxima a donde nosotros, seguido de la TRADUCTORA.)

EL RUSO Étot kadr trúdnui. Náda imeť terpénie.

TRADUCTORA «Esta escena es muy difícil; tenemos que tener paciencia».

(El Ruso observa el rostro de Víctor; luego hace lo mismo con el mío. Yo empiezo a repetir mi parte, solo.)

EL RUSO Ty Éjchmana igráesj v'teatre, Víctor?

TRADUCTORA Víctor, te pregunta si interpretas Eichmann en el teatro. Víctor Él ya sabe que sí.

TRADUCTORA Da, Eichmann.

el ruso Ajá.

VÍCTOR ¿Por qué me pregunta eso ahora?

EL RUSO (abandonando el escenario; en inglés) Excuse me.

(EL RUSO sale por la derecha. El CÁMARA RUSO retira la casete de la máquina.)
VÍCTOR ¿Para qué me pregunta eso ahora?

TRADUCTORA Probablemente haya pensado que debía decirte algo, pero a continuación ha comenzado a observar de cerca tu rostro. Muchas veces le ocurre que se le va el santo al cielo. Y luego se queda parado, observando.

YO «Mm... », dice él. «Mmm... ». Uno nunca sabe si eso es una crítica o una aprobación. Has de ser como el barro en un proceso de creación. Es muy satisfactorio participar en un proceso de creación. Pero ser un trozo de barro, eso ya es menos satisfactorio.

VÍCTOR Barro, sí. Interpretar Eichmann es imposible, se dice. Pero uno va y lo hace. Ser Eichmann es imposible, sin duda. Eichamann es una imposibilidad. Pero de repente, he ahí alguien que es Eichmann. El barro.

TRADUCTORA «Dios se ha apartado de nosotros, y lo único que nos queda es el barro», diría él.

víctor ¿Quién?

TRADUCTORA Nuestro realizador. O «Nos hemos olvidado de Dios y todo lo que nos queda es el barro». No lo sé.

yo ¿Qué es lo que no sabes?

TRADUCTORA Qué es lo que él diría. Nuestro realizador.

VÍCTOR Pues preguntémosle.

TRADUCTORA En este momento no tiene tiempo. Anda buscando imágenes.

(El Ruso entra por la derecha.)

EL RUSO (en inglés) I am sorry. (A continuación, en ruso.) Sonia! Dázie iésli kámera tam, vy dalz jny igrát kak bútto krúpnyj plan.

TRADUCTORA «Aunque yo esté allá al fondo con la cámara, quiero que trabajéis como si fuera un primer plano.»

EL RUSO Ja znáju, ja gavarila mnógo raz, no pavtarjú.

TRADUCTORA «Ya sé que he dicho lo mismo muchas veces, pero lo vuelvo a repetir.»

EL RUSO Vy ny dalz jný raskryváť nikakích sekrétov v vásjej igrié. Vy dalzjny raskryť tjelavétijeskije tájny.

TRADUCTORA «No se trata de que reveléis ningún secreto con vuestra interpretación; se trata de que reveléis que la humanidad está llena de secretos.»

VÍCTOR ¿Podría hacer una pregunta?

EL RUSO (en inglés) Excuse me...

(EL Ruso sale por la derecha.)

EL CÁMARA RUSO ¿Ia doljen dalche izmerit svet? («¿Tengo que seguir midiendo la luz»?)

víctor Joder, aquí no hay revelación que valga.

EL RUSO (gritando) ¡Sonia!

(La TRADUCTORA sale corriendo por la derecha. El CÁMARA RUSO nos coloca a Víctor y a mí para la próxima escena y continúa midiendo con el fotómetro.)

víctor La humanidad está llena de secretos. ¡Sí, por todos los santos! ¡Eichmann, Eichmann! ¿Cómo era su señor padre, señor Eichmann? ¿Un hombre estricto? Sí, estricto. Y por eso los seis millones en el horno... ¿Cómo era tu papá, mi pequeño? ¿Estricto? Sí, mucho. ¿Y por eso tú desplumaste las gallinas del prójimo? Estoy muy enfadado con tu papá. ¿Qué herramientas tenemos para abordar los secretos de la humanidad? No, en eso tiene razón el ruso. Todo lo que podemos revelar es que somos unos seres misteriosos.

yo Así es. Pero un día cualquiera y ordinario va y sucede algo gordo. Un milagro de bondad, o un milagro de maldad. Uno no es responsable de los milagros, pero sí de aquello que hace que los milagros existan. ¿Es el ruso quien me hace hablar así?

VÍCTOR Ahí has estado sutil. Porque si eso es verdad, entonces somos responsable de los milagros de maldad.

...

Víctor Erice

Las ruinas de la Historia

Las ruinas de la Historia

Andréi Tarkovski¹ sostuvo siempre una mirada crítica radical, a menudo intransigente, sobre el cine en particular y la cultura de su época en general. El cinematógrafo no fue para él, en primer término, una profesión, sino ante todo una vocación y una forma de arte. Como tal lo vivió hasta el fin de sus días, con un acento de sinceridad y exigencia absolutas, haciendo de él una causa con resonancias religiosas. Habló del oficio de dirigir películas como de un acto de dignidad; del arte como una forma de plegaria. En un mundo tan desacralizado como el actual, se comprende que su figura haya fascinado e irritado a partes iguales.

Perteneciente a la generación de cineastas soviéticos que rodaron sus primeras obras al amparo de la reforma política suscitada, en febrero de 1956, por el XX Congreso de Partido Comunista de la URSS, las películas que logró hacer, producidas entre 1960 y 1984, surgieron de forma intermitente, en medio de largos periodos de obligado silencio, siendo estrenadas algunas de ellas lejos

^{1.} En la primera edición de *Andréi Tarkovski. Vida y obra*, este texto de Víctor Erice apareció después de «A modo de prólogo», que en esta edición abre la primera compaginación de este primer volumen. [N. del E.]

de la fecha de su realización. Todas permanecieron al margen no sólo de los cánones del realismo socialista, sino también de la vanguardia soviética de los años 20 del siglo pasado, en la que el cine desempeñó un papel protagonista, y que posteriormente sería aniquilada por la burocracia estalinista.

En la hora del deshielo ideológico y cultural, Tarkovski se distanció de sus compañeros de generación para llevar a cabo una reivindicación de la cultura anterior a la Revolución de 1917, encarnada sobre todo por la gran literatura del xix. Su elección tenía un sentido evidente si recordamos que fueron los escritores de ese periodo (Pushkin, Gógol, Dostoyevski, Tolstói...), los que primero proporcionaron a la cultura rusa una dimensión universal; y que sus obras, en sus más célebres ejemplos, encontraron de forma heterodoxa una honda raíz espiritual en la ética cristiana.

Pese a encarnar en los comienzos de su carrera la modernización del cine soviético, Tarkovski apareció pronto como el heredero de esa tradición decimonónica. Más que una ruptura abierta con el presente, lo que en principio su elección pretendía era reestablecer unos lazos con el pasado, demostrando que la continuidad de la historia y la cultura rusa, al margen del eterno debate entre lo viejo y lo nuevo, nunca había dejado realmente de existir. Se comprenden los problemas que esta tentativa le ocasionó, su forcejeo con una burocracia estatal que, a partir de determinado momento, puso entre paréntesis su trabajo, sometiéndole a muy duras pruebas. Salvo excepciones, las películas que realizó en la urss, clasificadas muchas de ellas por la Administración en la "categoría C" (sólo unas pocas copias, para un pequeño número de proyecciones casi confidenciales), fueron acusadas de formalismo —de elitismo también— por los celosos guardianes del discurso oficial. Un juicio —todo hay que decirlo— apenas distinto del que, con frecuencia, la sociedad capitalista les reservó.

No es extraño que, tanto en su vida como en su obra, Tarkovski haya dado vueltas una y otra vez a las distintas formas del exilio. El que vivió en Europa a partir de 1983 estuvo presidido por la gran nostalgia de su tierra natal, a la que se sumaba la dificultad para adoptar los modos de un cineasta cosmopolita —como los logrados, por ejemplo, por su compañero y amigo Andréi Konchalovski—, y que procedía de su falta de creencia en un arte internacional desligado de sus raíces originales. Esta es la razón que puede explicar tanto su resistencia a asumir el papel de disidente —él negaba que realmente lo fuera— como su reiterada confesión de ser, ante todo, un artista deseoso de servir a su país.

La personalidad de Tarkovski no podía ser asimilada fácilmente a ninguna filosofía doctrinaria ni encerrada dentro de los estrechos límites de una ideología. En este sentido, se sintió tan alejado del comunismo soviético como de la sociedad de Mercado occidental: a ambos acusó de una grave carencia de espiritualidad, de un culto al materialismo más ramplón. Sin embargo, a raíz de su exilio en Occidente, y como era inevitable, fue presentado a la opinión pública bajo los rasgos típicos del disidente —subrayando el perfil anticomunista, sobre todo—, en una tentativa de hacer de él una especie de Solzhenitsyn del cinema, militante de una contrarrevolución de carácter religioso. Este tratamiento fue el signo principal de una cierta instrumentalización política, a la que él mismo, de manera quizá ingenua, también contribuyó. Los sufrimientos que tuvo que padecer —entre otros, la larga separación de su familia— le llevaron en su exilio italiano a aceptar solidaridades —que él describió en términos de amistad— como la del Movimento Popolare, de carácter católico e integrista. En cualquier caso, los últimos tiempos de su vida se caracterizaron, entre otras cosas, por un acercamiento a la Iglesia romana.

— II —

Tarkovski se dio a conocer mundialmente con su primer largometraje, *La infancia de Iván*, que en la Mostra de Venecia de 1962 obtuvo la máxima distinción. Incomprendido, sin embargo, por un sector de la crítica italiana de izquierdas, fue defendido por Jean-Paul Sartre en una carta dirigida al diario comunista *l'Unità*. El texto de Sartre insistía en la consideración de *La infancia de Iván* como una obra profundamente rusa y revolucionaria. «En medio —escribió allí Sartre— de la alegría de una nación que ha pagado duramente el derecho de

.

MICHAŁ LESZCZYŁOWSKI

DIRIGIDO POR ANDRÉI TARKOVSKI

Michał Leszczyłowski

El profesor y director de cine Michał Leszczyłowski fue ayudante de dirección y montador de la película *Sacrificio*, de Andréi Tarkovski. Aunque polaco de origen, hacía tiempo que vivía y trabajaba en Suecia. Fue él quien propuso a Tarkovski realizar un *making-of* de *Sacrificio*; y fue él quien la llevó a cabo, tras el estreno del largometraje.

El resultado es este magnífico documental, producido por el Swedish Film Institute y que incluye extractos de la película *Sacrificio* y otras imágnes de archivo sobre Tarkovski, junto con declaraciones de las personas que vivieron o trabajaron con él y citas tomadas de los libros o diarios de Andréi.

La película se editó en DVD, en tres volúmenes, que puso en el mercado Cameo y Wanda Films como un cofre para Coleccionistas.

Michal Leszczylowski publicó otros recuerdos de los días pasados junto a Tarkovski, especialmente los vinculados a los últimos meses de la enfermedad del realizador ruso, en el número 100 (mayo de 1987) de la revista *Tidskriften TM*. El mismo texto apareció luego en *Sight & Sound* (vol. 56, nº 4, Autumn 1987, pp. 282-284) como «A Year with Andrei».

MICHAŁ LESZCZYŁOWSKI





MISHKIN EDICIONES

DIRIGIDO POR <u>AND</u>RÉI TARKOVSKI

1998



MANDA FILMS O. DERECHO