

**LO MISMO DE OTRO MODO: RELACIONES ENTRE CINE Y PINTURA EN
LA OBRA DE ALEXANDER SOKUROV**

José María de Luelmo Jareño

Universidad Politécnica de Valencia

Grupo de Retórica de la imagen, arte y ecosistemas visuales (RAYE)

jolueja@pin.upv.es

ABSTRACT: La filmografía de Alexander Sokurov se incorpora al amplio y complejo panorama de las correspondencias cine-pintura desde una perspectiva formalmente insólita pero también ideológicamente polémica. Además de abundar en los recursos iconográficos y plásticos habituales en dicha relación, Sokurov se propone acusar el nexo que cree fundamental entre ambos: el puro soporte o plano de representación, desvinculado de toda veleidad tridimensional. Algunas de sus películas muestran todo un despliegue de recursos técnicos y efectos estéticos al servicio de tan peculiar objetivo conceptual, pero también de la narración misma, enriqueciéndola.

De entre los rasgos que acaso podrían convocarse para definir una identidad o tradición cinematográfica propiamente europea hay uno que, pese a parecer en principio accesorio, tendría en realidad una notable relevancia: el fuerte ascendiente que sobre ella ha venido ejerciendo y aún ejerce una veterana antecesora, la pintura. Existe un trasvase casi lógico de modelos conceptuales y estructurales de la pintura hacia el cine, un legado que concierne a la propia naturaleza del medio y la determina de forma implícita, pero no menor importancia adquiere la gama de motivos y recursos pictóricos que siguen apareciendo aquí y allá, con variable nitidez, en la cinematografía europea contemporánea. El modo en que ambos tipos de influencia se articulan en la obra de Alexander Sokurov ha suscitado desde hace un tiempo una combinación de fascinación y estupor, en parte a causa de la divulgación “súbita” de su extensa filmografía –coincidiendo con la caída de la URSS–, en parte por su peculiar y polémico ideario creativo. Se trata de una sorpresa y una controversia con fundamentos casi ontológicos, de hecho, que invita a reflexionar no ya sólo sobre el eventual “pictoricismo” del cine de Sokurov sino, más genéricamente, acerca de las relaciones entre las dos artes, anómalas donde las haya –pues, según Aumont, “entre el cine y la pintura existen sobre todo falsos encuentros, falsos terrenos comunes”, aunque también, sin duda, “ciertas problemáticas” compartidas¹.

El cineasta en su contexto

“Frente a los adoradores fascinados por una estética *New Age* donde lo absoluto del arte y lo absoluto del espíritu celebran nuevas nupcias, algunos rechazan violentamente el retorno conjunto de la Santa Rusia y de un formalismo *kitsch*; otros, retoman el clásico camino que separa las declaraciones subjetivas reaccionarias y las realizaciones objetivamente progresistas y admiran el modo en que, a pesar de sus declaraciones tristemente antimodernas, Sokurov crea un arte de vanguardia”². De este modo esquematiza Jacques Rancière las sensaciones encontradas de público y crítica, situados

¹ PAÏNI, D. “Le cinéma est la peinture, le cinéma hait la peinture. Entretien avec Jacques Aumont”. *Cahiers du cinéma* (1989), núm. 421, p.62.

² RANCIÈRE, J. “Le cinéma comme la peinture”. *Cahiers du cinéma* (1999), núm. 531, p.30.

frente al doble reto de una obra fuertemente original y del discurso ideológico subyacente a ella. Las manifestaciones del director ruso que en 1997 dieron pie a este desasosiego, calificadas en alguna parte como de una “estupidez desarmante”³, distaban por lo demás de ser parciales o circunstanciales –aunque la obra previa y posterior del propio Sokurov las haya contravenido en no pocos puntos–, y venían a sostener que “el cine no puede pretender todavía ser un arte, que es a lo que aspira, pero de lo cual aún está lejos. Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte: yo considero por el contrario que no ha nacido aún. Le queda por aprender todo, y muy especialmente de la pintura”⁴. Transcurridos ocho años abundará aún más en este convencimiento, al juzgar que “si existe un *arte fundamental de la perfección* es la pintura”, y que, en consecuencia, “la primera señal del acercamiento de una obra cinematográfica al nivel del arte se produce si en la imagen hay una base, un indicio pictórico”⁵.

No está de más empezar por situar tan categóricas afirmaciones en el marco general de las convenciones teóricas sobre el tema. En efecto, la sustancia de este discurso no podría aparecer sino como una recusación de determinadas corrientes consolidadas desde hacia ya tiempo, aquellas que Antonio Costa denominase tesis “evolucionista” y “materialista”⁶ –y son sólo dos de las posibles. La primera de ellas, formulada por André Bazin en 1951⁷, presentaría una argumentación tan llana como taxativa: la pintura se hallaría en el origen más o menos remoto del cine, ciertamente, pero habría sido trascendida por este último por el simple hecho de incorporar la movilidad y la dimensión temporal propias del referente real. La segunda tesis, esbozada por algunos teóricos franceses de los años setenta, propugnaría la existencia de una mayor vecindad entre cine y pintura, de una identidad genética incluso, al arraigar ambas sobre un sustrato intencional común, constituido por la mimesis y el ansia de verismo. Así, mientras para Bazin la historia del medio marcharía paralela a la de su propia emancipación y a la de una suerte de redención de la realidad, para los defensores de la tesis “materialista” dicha historia debiera considerarse, en sentido

³ BOUQUET, S. “L’œuvre de mort. *Mère et fils* d’Alexandre Sokourov”. *Cahiers du cinéma* (1998), núm. 521, p.27.

⁴ DE BAECQUE, A.; JOYARD, O. “Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov”. *Cahiers du cinéma* (1998), núm. 521, p.36.

⁵ Entrevista con Alexander Sokurov, realizada por Santiago Fillol el día 3 de junio de 2005, e incluida en la edición española de su película *Madre e hijo*.

⁶ COSTA, A. *Cinema e pittura*. Turín: Loescher, 1991, p.31-32.

⁷ Cfr. BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990, p.211-217.

contrario, como “una historia de esclavitud, de una hipoteca sin posible rescate”, dado que, “siendo el cine la prolongación y el desarrollo de una técnica de representación que tiene su fundamento en la perspectiva, el medio no puede ser sino la prolongación de la misma ideología que estaba en su base”⁸. Es evidente que la propuesta de Sokurov viene a enfrentarse frontalmente con una y con otra teoría, al proclamar no una cierta consanguinidad, o acaso una comunidad de intereses, sino una subordinación casi *feudal* del cine a los designios de la pintura, relación que él expresa con palabras tan concluyentes como éstas: “el cine es una región donde es necesario escuchar de manera profunda lo que le dicen otras artes. Hay una forma de diálogo cuando el cineasta habla al pintor: maestro, dime, yo voy a escucharte y a aprender de ti”⁹. La eventual afinidad de Andrei Tarkovski con Sokurov, dicho sea de paso, se tambalea desde la raíz si contrastamos esta defensa de la dependencia absoluta del cine con la plena soberanía e integridad que para el mismo reivindicase aquél, pues “como las otras artes –afirmaba–, él tiene su propio destino poético”¹⁰, y por lo tanto, “de la combinación de una idea literaria con una plasticidad pictórica no resulta una imagen cinematográfica artística, sino tan sólo un eclecticismo indecible o pagado de sí mismo”¹¹. Será necesario determinar entonces cuáles de los rasgos “espurios” o no genuinos a los que Sokurov da la bienvenida en su cine proceden del ámbito pictórico, con qué propósito e intensidad son empleados, y cómo revierten en último término en las imágenes que crea.

Tradiciones y afinidades electivas

François Albera ha subrayado en alguna ocasión lo común que resulta considerar la pintura, en el estudio de sus eventuales relaciones con el cine, como una forma homogénea o “una *entidad ahistórica*, algo que evidentemente ella no es”¹². En esta

⁸ COSTA, A. *Op. cit.*, p.32.

⁹ Conferencia de Alexander Sokurov en Barcelona, el día 2 de junio de 2005, e incluida en la edición española de su película *Madre e hijo* (la transcripción literal es propia).

¹⁰ Citado en LLANO, R. *Andréi Tarkovski: vida y obra (vol. I)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002, p.187.

¹¹ TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991, p.85.

¹² ALBERA, F. *Le retour a la peinture de Vladimir Nilsen: le cinéma comme art graphique*, en BELLOUR, R. (ed.). *Cinéma et peinture: approches*, París: PUF, 1990, p.47.

circunstancia incide también Costa en *Cinema e pittura*, al indicar que “si nos interesa, en definitiva, la pintura como objeto y como modelo interno del sistema de representación fílmica, y dado que la pintura misma es un sistema de representación en evolución, es siempre legítima la pregunta: ¿qué pintura?¹³”. Pese a su obvia pertinencia, un planteamiento así sería bastante inusual, habida cuenta de la frecuencia con que suele reducirse el nudo de correspondencias cine-pintura a los *tableaux-vivants*, a las atmósferas de luz o a los recursos compositivos de los géneros clásicos, es decir, a determinadas características de determinada pintura. Muchas de estas manifestaciones concretas aparecen también en la obra de Sokurov, sin duda, pero hay cierta pintura, un patrón pictórico contrapuesto al canon occidental postrenacentista, que se encontraría en el núcleo mismo de sus aspiraciones artísticas: la tradición icónica rusa.

Resulta interesante contrastar de nuevo los trabajos de Tarkovski y Sokurov para tomar conciencia del uso que hace este último de dicha tradición. Como es sabido, Tarkovski dedicaría a ese tema una de sus creaciones más intensas, *Andrei Rublev*, película donde la pintura del mítico pintor ruso y de algunos contemporáneos suyos aparece de manera estrictamente literal, bajo la forma de planos que muestran réplicas de frescos y, sobre todo, reproducciones impresas¹⁴. Sokurov, por su parte, va mucho más allá de la simple alusión o de la evocación puntual, ya que el *iconismo* ruso alienta en él toda una ambiciosa teoría general con implicaciones que van de la tecnología a la filosofía. Es difícil determinar si su apuesta se plantea como un auténtico reto creativo o como una coartada para oponer su tradición cultural a la convención occidental, pero, sea como fuere, Sokurov construye alrededor de esta querencia una tan personal como pasmosa reivindicación de la estricta bidimensionalidad del espacio de representación. El disenso frente a las citadas tesis “evolucionista” y “materialista” se plantea no ya por elevación, sino por reducción a un mínimo –en verdad, elemental– común denominador: “¿Qué nos une? ¿Qué une el cine y la pintura? El hecho de que, sin usar artificios, sin duda tanto el cine como la pintura son fenómenos planos”¹⁵, y a ello han de acogerse ineluctablemente. Ahora bien, así como la pintura –con la excepción, sostiene Sokurov,

¹³ COSTA, A. *Op. cit.*, p.145.

¹⁴ La inserción directa de reproducciones gráficas constituiría, de hecho, el modo por antonomasia en que Tarkovski incorpora la pintura en todas sus películas, desde el “Apocalipsis” de Durero, en su inicial *La infancia de Iván*, hasta “La adoración de los Reyes Magos”, de Leonardo, en su obra póstuma *Sacrificio*.

¹⁵ Conferencia de Alexander Sokurov, antes citada.

de la tradición rusa– habría traicionado esa cualidad primera en beneficio de un fingimiento de lo tridimensional, así también el cine se habría entregado al artificio que supone remedar la realidad. De esta suerte, si la cuestión es “conseguir esos resultados artísticos que permite la pintura al crear un cuadro, una obra pictórica”, pues sólo “entonces podremos decir que por fin ha surgido una obra artística de verdad en el ámbito del cine”¹⁶, la ecuación entera se ilumina de inmediato: a mayor aproximación del cine al modelo pictórico que Sokurov tiene en mente, mayor será el coeficiente de verdad, esto es, de “artisticidad” –esa aparente finalidad suprema.

En opinión de Rancière, tal proposición resulta doblemente paradójica, pues “la identificación del plano de la pantalla y del plano del cuadro es un *trompe-l’œil* teórico que encierra la oposición de dos ilusionismos”¹⁷, a saber, el que implica propugnar una regresión estructural como redención del medio, y el de pretender que un dispositivo como el cine, fundamentado en la cámara oscura, renuncie a la idea de espacio que le es técnicamente consustancial. Porque si, de hecho, y como señala Pascal Bonitzer, “el *trompe-l’œil* es aquello que en primer lugar solicita el cine a la pintura”¹⁸, ¿cómo hacer entonces para zafarse de esa dependencia medular, de qué manera seguir el dictamen planteado por Sokurov de “renunciar a explotar la profundidad y el volumen, nociones que al cine no le conciernen en absoluto y dan cuenta de la impostura”¹⁹? Dado que la clave parecería encontrarse en la completa supresión de la perspectiva euclidiana, se trataría en primera instancia de implementar los mecanismos que favoreciesen la ilusión opuesta, esa planitud del icono que se persigue recrear. Y Sokurov tiene muy claro cuál es el causante del atávico desvarío del cine convencional: la óptica, ese agente mediador en la visión y captación de las cosas. “La óptica quiere hacer amigos, intenta entrar en el juego del espacio, y nos engaña a todos”²⁰, “es un aspecto lamentable, no fiable, de la realidad”²¹; ella es, en suma, “aquel demonio que tiene delante de sí un cineasta [...] y esto no es sólo un gran *problema* tecnológico y artístico, sino también filosófico”²². Históricamente, escamotear el componente óptico del dispositivo cinematográfico

¹⁶ Entrevista con Alexander Sokurov, antes citada.

¹⁷ RANCIÈRE, J. *Op. cit.*, p.31.

¹⁸ BONITZER, P. *Décadrages. Peinture et cinéma*. París: Cahiers du cinéma/L’Etoile, 1987, p.31.

¹⁹ DE BAECQUE, A.; JOYARD, O. *Op. cit.*, p.36-37.

²⁰ Entrevista con Alexander Sokurov, antes citada.

²¹ Conferencia de Alexander Sokurov, antes citada.

²² *Ibidem*.

estaría ya en la práctica de los primeros experimentos abstractos de las vanguardias – otra de las posibles ententes cine-pintura–, pero aquello que Sokurov se propone no es prescindir de la realidad sino, antes bien, y al igual que el pintor de iconos, partir de las tres direcciones espaciales y comprimirlas en dos, esto es, crear la ilusión de un mundo ajeno a la volumetría, sin línea de fuga ni jerarquía escalar alguna, o como él mismo indica, una auténtica “perspectiva inversa”²³.

Modos de planitud

De manera bastante intencionada, al emplear esa expresión concreta está explicitando Sokurov la fuente de su doctrina: *La perspectiva invertida*, un texto de 1927 donde Pável Florenski arremete contra la tradición representativa de la pintura occidental, falaz en su espectacularidad, y le opone las virtudes discretas de “ese espacio que nos expulsa como un mar de mercurio expulsaría nuestro cuerpo”²⁴. Para conseguir ese efecto y romper con el carácter centrípeto de la perspectiva científica, con la esponjosidad del espacio y con los gradientes de profundidad que conlleva, son diversos y dispares los mecanismos empleados por Sokurov. Quizá el lugar donde hallar una mayor concentración de ellos sea su película *Madre e hijo* (1997), pues, si existe una obra que responda punto por punto a las teorías expuestas y las lleve hasta sus últimas consecuencias, es esta concisa y lineal narración, de una fuerza plástica extraordinaria.

Puede parecer un contrasentido renegar de la óptica y consagrarse a su sofisticación, pero lo cierto es que la utilización de lentes poco usuales es un procedimiento recurrente en la filmografía de Alexander Sokurov, como evidencian los angulares extremos empleados en *Días de eclipse* (1988), o los objetivos creados *ex profeso* para rodar *La piedra* (1992)²⁵. Mayor notoriedad incluso adquieren en la obra citada y, aunque el director apenas precisa los medios técnicos empleados en ella, todo indicaría que las lentes, independientemente de su longitud, estarían descentradas con

²³ Ibidem.

²⁴ FLORENSKI, P. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005, p. 64.

²⁵ “Los progresos técnicos –afirma– no me permiten sino disponer de un mejor material de partida [...] si de lo que se trata es de perseguir la comparación con los pintores. Ingenieros y ópticos me sirven para fabricar esto”. En DE BAECQUE, A.; JOYARD, O. *Op. cit.*, p.37.

respecto al eje de filmación²⁶ –determinados planos, además, parecen haber sido rodados mediante filtros polarizadores a través de un espejo inclinado–, confiriendo a las imágenes esa fuga diagonal que las caracteriza, unas veces hacia la derecha, otras hacia la izquierda. Así, caso de querer restituir a las formas su proporción original, las anamorfosis resultantes obligarían al espectador a ubicarse fuera del vértice de la pirámide de visión y contemplar la pantalla en escorzo, es decir, solicitarían su complicidad en la abolición simbólica de la centralidad y del estatismo inherentes a la perspectiva euclidiana. En gran medida, este desvelamiento forzado del engaño implicado en el “efecto ventana” funcionaría como una fiel aplicación del desconcertante silogismo planteado por Omar Calabrese, según el cual si “perspectiva lineal = pintura verosímil = máscara”, entonces, “anamorfosis = pintura con secreto = ‘detrás’ de la máscara”²⁷.

A la obtención de esa sensación de planitud contribuiría, asimismo, la reducción y desaturación de la gama cromática –en línea con lo ensayado en *Páginas escondidas* (1993), donde los personajes parecían embebidos en la propia escenografía merced a la uniformidad tonal–, si bien existe una particularidad que cumple aún con mayor eficacia este cometido, un insólito recurso: la aplicación directa de veladuras de pintura sobre las lentes (o vidrios, o espejos) que la imagen real atraviesa antes de ser registrada, filtrándola y ocasionando áreas borrosas o de una rara homogeneidad en el resultado final. El variado tamaño y la desigual distribución de las mismas, unidas a una profundidad de campo ajustada a infinito, hacen que, efectivamente, el plano de representación se comprima sobremanera, de modo que una arboleda lejana pueda parecer contigua al primer término y que, a la inversa, un detalle cercano enlace de forma ilusoria con el horizonte, al hallarse ambos recubiertos por una misma mancha o borrón. En esta aleatoriedad focal se descubre, por otra parte, una clara adaptación de la teoría de los centros múltiples del propio Florenski, según la cual los puntos de atención han de distribuirse por todo el plano para “centrifugarlo” y liberarlo del consabido anclaje único y axial. Dicho postulado tendría además su extensión lógica en la

²⁶ Dos detalles vendrían a corroborar esta hipótesis: las aberraciones de esfericidad, concentradas en uno sólo de los flancos de la imagen, y la difracción de rayos marginales, muy ostensible en los ángulos.

²⁷ CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 41. En gran medida, también los descentramientos compositivos (aquello que Bonitzer denominase *décadrages*) concurrirían a esta misma intención literalmente “excéntrica”; las acciones relegadas a los laterales o el truncamiento de los rostros en diálogo serían dos claros ejemplos en este sentido.

iluminación “constelacional” de ciertas escenas, en las que la luz se proyecta sobre los cuerpos o los espacios tras haber atravesado ramajes, ranuras o celosías, y establece así una trama fluida de puntos luminosos y zonas en penumbra, de detalles y tránsitos.

Estos recursos y algunos otros convergerían, en definitiva, en la aplicación práctica que *Madre e hijo* supone de los peculiares presupuestos de Sokurov. Mención aparte merecerían otras influencias de la pintura que se aprecian en el film, desde las conceptuales (mucho hay del ideario prerrafaelista en la compresión espacial y en el antirealismo, por ejemplo) o emocionales (“durante las localizaciones para *Madre e hijo* en Alemania busqué con mi productor los lugares que habían sido visitados por los románticos alemanes”²⁸), hasta las meramente iconográficas (así, el tratamiento de la naturaleza y de las ruinas, tomado de éstos, o la multitud de citas a gestos, actitudes y elementos formales de la pintura religiosa clásica). Aspectos todos ellos de enorme interés que, sobra decirlo, requerirían un estudio bastante más pormenorizado y extenso.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
BELLOUR, R. (ed.). *Cinéma et peinture: approches*. París: PUF, 1990.
BONITZER, P. *Décadrages. Peinture et cinéma*. París: Cahiers du cinéma/L’Etoile, 1987.
BOUQUET, S. “L’œuvre de mort. *Mère et fils* d’Alexandre Sokourov”. *Cahiers du cinéma* (1998), nº521, p. 26-29.
CALABRESE, O. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1994.
COSTA, A. *Cinema e pittura*. Turín: Loescher, 1991.
DE BAECQUE, A.; JOYARD, O. “Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov”. *Cahiers du cinéma* (1998), nº521, p. 34-39.
FLORENSKI, P. *La perspectiva invertida*. Madrid: Siruela, 2005.
LLANO, R. *Andréi Tarkovski: vida y obra (2 vols.)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2002.
PAÏNI, D. “Le cinéma est la peinture, le cinéma hait la peinture. Entretien avec Jacques Aumont”. *Cahiers du cinéma* (1989), nº421, p. 61-62.
RANCIÈRE, J. “Le cinéma comme la peinture”. *Cahiers du cinéma* (1999), nº531, p. 30-32.
TARKOVSKI, A. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 1991.

²⁸ DE BAECQUE, A.; JOYARD, O. *Op. cit.*, p.38.