

HERMENÉUTICA Y APOLOGÍA DEL CINEMA DE ALEXANDER SOKUROV

Alexandre Nunes de Oliveira
Universitat Autònoma de Barcelona
ando@portugalmail.pt

ABSTRACT: En esta comunicación hacemos un breve recorrido por la cinematografía de Alexander Sokurov, destacando algunas de sus películas, como *Madre e hijo* (1997), *El arca rusa* (2002) o *El sol* (2005). Intentaremos deslindar líneas de contacto y continuidad entre los filmes, haciendo una caracterización temática y estética de la obra de Sokurov, dividida en cinco puntos: desde su debut con *La voz silenciosa del hombre* (1978-1987), los problemas sentidos con la censura soviética y el apoyo que obtuvo de su primer mentor, Andrei Tarkovsky, hasta la madurez artística claramente alcanzada en los últimos diez años de su carrera, en que logra un cine espiritualmente profundo, materialmente experimental y visualmente innovador y extraordinario.

La pequeñez física y moral de lo humano ante el tiempo y la imperturbabilidad de la naturaleza es el principal hilo conductor de nuestro análisis hermenéutico, lo cual también nos permitirá una modesta deriva sobre una posible relación con la estética de lo sublime o el pensamiento de un filósofo de la talla de Martin Heidegger y sus reflexiones sobre la temporalidad, el valor de la pertenencia a una comunidad o la literatura como fuente y esencia de todo el arte, ideas a las que también es propenso Sokurov.

1. El silencio de los orígenes

Alexander Sokurov nació el 14 de junio de 1951, en Podorvikha, un lugar lejano de la remota Siberia. Su pasión fundamental fue desde temprano la literatura, y cuando se mudó a Moscú, para licenciarse en Historia, llevaba consigo la ilusión de poder un día trabajar en la radio, haciendo radionovelas. Afortunadamente para nosotros, que seguimos con deslumbramiento su obra, el cine se tornó en el camino que al final ha trillado y decantado. En efecto, este director ruso nos ha legado hasta ahora películas intensas y singulares, plásticamente soberbias, en las que la fotografía alcanza cromatismos improbables y aparece trabajada de maneras innovadoras y radicales, mediante la ayuda de filtros y distorsiones, con los cuales se logran efectos capaces de hacernos *ver* el mundo de otro modo. La música, elemento también crucial en la estética de Sokurov, es tratada a través de fragmentos, mezclas y *collages* irreconocibles de sinfonías y otras piezas clásicas. Es un cine de pequeños detalles y grandes obras. Luminoso, pleno, perfecto.

Su primer largometraje, *La voz solitaria del hombre (Odinokiy golos cheloveka)*, data de 1978, y corresponde al trabajo de final de carrera, que ha recibido la incompreensión de los responsables de la escuela moscovita, de tal forma que su exhibición fue prohibida y el film estuvo inclusivamente a punto de ser quemado. Quien lo haya visto podrá opinar, como nosotros, que esa pérdida hubiera sido criminosa para la historia del cinema, una vez que, además de constituir un debut tremendo, ya contiene muchas de las líneas conductoras de la estética y del imaginario de este autor, entonces claramente influenciado por el maestro Andrei Tarkovsky, a quien de resto Sokurov no escondió una dedicatoria. El apoyo moral del autor de *Solaris* y *Stalker* habrá sido, en realidad, decisivo para que aquél, que era al tiempo su discípulo, no renunciara ante los óbices y el desprecio institucional. Sólo una década más tarde, con el giro político llevado a cabo por la *perestroika*, el joven director siberiano pudo recuperar la obra, pasándola remasterizada en el emergente Festival de Locarno, en Suiza, donde recibiría el Gran Premio del Jurado, en la edición de 1987. Viendo *La voz solitaria del hombre*, que está basada en textos del escritor Andrei

Platonov¹, nos damos cuenta que se trata de un título programático. La humanidad tiene voz, produce discursos y textos, pero esa voz es *solitaria*, o si queremos *silenciosa*, porque dice al final tan poco, en la medida que su eco es demasiado corto, su alcance limitado, sus repercusiones diminutas en el tiempo y el espacio. La palabra, así como la acción antropeide en general, es efímera, local, inconsecuente, en especial ante aquella Naturaleza inmensa que permanece estática y ajena –pero que sobre todo *permanece*– mientras al individuo humano no le queda sino vivir absorto por la pasividad, o fustigado por la inquietud que se traduce en la búsqueda continua de algo que nunca se encuentra –en la película, por ejemplo, hay personajes que nos hablan reconociendo que ya han muerto, lo cual subraya la inutilidad de la palabra –y de la acción–, en fin, un vivir lapidado y dilapidado por la angustia, por el desespero, por la frustración, por la ausencia de un sentido real que modele y impulse la existencia.

2. Una tipología trágica: lo humano aplastado por la naturaleza sosegada

Empezó así el recorrido de este director que es uno de los más apreciados en la actualidad, debido a la radicalidad, originalidad y perseverancia de su trabajo. De Tarkovski, asumida y principal influencia originaria, Sokurov ha recogido el interés o la fijación por temas metafísicos que afligen lo humano en su destino esencial, además de una cierta psicología, profunda, inhóspita, transmitida a través de silencios, de miradas largas o bruscas, de gestos elocuentes, de palabras intangibles y enigmáticas. Y claro, esa presencia absoluta de la Naturaleza, prerrogativa del cine ruso en general².

Para gran parte de los europeos, de hecho, habituados a otras dimensiones espaciales y demográficas, será difícil imaginar lo que son esas enormes extensiones de tierra: campos y planicies interminables, inmensas cordilleras repletas de densa vegetación, amplias zonas desiertas e insalubres. Seguramente en ese aspecto la cultura rusa puede desarrollar una noción particular de la relación entre lo humano y la Naturaleza o el Cosmos: delante de esos escenarios naturales vastos e imperturbables,

¹ - Partisano y poeta de la Revolución Bolchevique, años más tarde perseguido y arrinconado por Stalin. Vivió entre 1889 y 1951.

² - Como podemos comprobar a través de muchas de las obras recientes de realizadores como Lydia Bobrova, Andrey Zvyagintsev, Bakhtier Khudoinazarov, Alexei German Jr., Ilya Khrzhanovsky, Boris Khlebnikov, o Alexei Popogrebsky, en fin, toda una neófita y promisoría generación de cineastas rusos, que destacan por su sensibilidad humana y la apurada calidad visual. Lamentablemente, es un cinema poco exhibido comercialmente y por lo tanto votado a un injustísimo desconocimiento.

la *infimidad* del individuo, e incluso la volatilidad de la propia comunidad humana, aparecen como algo pasajero e irrisorio, inerte presencia antropológica a la que esa misma Naturaleza, serena la mayor parte de las veces, violenta cuando acaece, se preserva y *permanece* en total indiferencia.

Quizás la más grande evidencia de esa visión en el cine de Sokurov es el final del *Día del eclipse* (*Dni zatmeniya*, de 1988)³: un plano fijo que se sostiene durante varios minutos, con aquel amarillo tórrido y enfermizo que domina toda la obra. En medio del paisaje árido y desertificado, amontonado por rocas y piedras arenosas, se esconde aquella mediana y mediocre ciudad donde al final nada de especial acontece, como reflejando que la vida humana no tiene realmente tanta importancia relativamente al mundo como tal. Esa población, lentamente, y bajo el mismo plano fijo, se vuelve cada vez más difusa, desenfocada, hasta el momento en que finalmente desaparece por completo, mientras que ningún elemento natural, ni siquiera el cielo vagamente nublado, haya presentado alguna señal del más leve cambio. Ese fue el verdadero eclipse, la desaparición, por defecto, por inútil, de la presencia del ser humano: su acción es inocua e insignificante. Sólo la Naturaleza se mantiene, sólo ella perdura⁴.

En estas primeras obras de Sokurov otra constante es la figura de un médico como uno de los personajes principales. El médico representa hoy un cierto espíritu de victoria de la humanidad sobre el reino microbiológico. La forma como la medicina ha avanzado en los últimos doscientos años está coronada de éxito. Innumerables enfermedades fueron controladas, siendo consecuencia de eso la reducción drástica de la mortalidad infantil y el aumento global de la esperanza de vida. Los médicos de Sokurov, sin embargo, son muy diferentes. No tienen hospitales ni laboratorios, prácticamente ya abdicaron de sus instrumentos, de sus fármacos, de sus manuales, se limitan a vagar solitarios por un mundo donde no encuentran lugar, cargando el fardo de su propia existencia carente de un sentido que sea claro. Es más: no consiguen salvar

³ - Está basado en un libro de ficción científica escrito por los hermanos Boris y Arcady Strugatsky (que influenciaron también a Tarkovski, en especial *Stalker*), titulado *Un billón de años antes del final del mundo*. Con este largometraje Alexander Sokurov debutó en el Festival de Berlín (1989), donde consiguió una mención de honor. La banda sonora original y la sonoplastia, respectivamente a cargo de Yuri Khanin y Vladimir Persov, han recibido premios en varios certámenes.

⁴ - Rodado en los años de la *perestroika*, este film obtuvo entonces mucho éxito entre el público ruso, habiendo acogido una recepción bastante más politizada, según la cual el protagonista sería un resistente víctima del totalitarismo político y la desaparición final de la ciudad de provincia representaría el final de la opresión soviética. Esta dicotomía entre un simbolismo existencial trágico, por un lado, y la metáfora político-ideológica, por otro lado, ha pautado en más ocasiones la recepción crítica a las obras de Sokurov.

nunca a nadie, ni a sus propios familiares. Los personajes a quien asisten acabarán muriéndose, ante la impotencia de la mirada *clínica* que solamente puede anticipar esa misma muerte, como si lo único que pudiera verificar fuera su pungida inevitabilidad. La finitud de lo humano queda expuesta, incluso –o sobremanera– a través del fracaso concluyente de este dominio en que la evolución técnica es tan brillante y certera. Estamos en el plano de lo *trágico*: el ser humano no puede desafiar a la muerte, ni la fuerza implacable de la Naturaleza y de su congénito aliado –el Tiempo.

3. Cronotopia o el lugar del Tiempo

Sokurov atribuye, en efecto, notable importancia al tiempo. Entendido en múltiples acepciones, esta categoría juega en su cinema y en su terminología un papel clave y crucial. El tiempo se reporta primero a la duración de la película, que es la obra, y en ese aspecto es susceptible de sufrir alguna manipulación por parte del director –o al menos la posibilidad y los intentos de llevarlo a cabo juegan el papel de un desafío, un reto artístico de primera magnitud. El realizador ruso es consciente de haber sido en *El arca rusa* (*Ruski Kovcheg*, 2002) donde ha llevado ese esfuerzo más lejos hasta el momento. El riesgo asumido de grabar un largometraje de hora y media en un único *plano*, sin ningún corte o montaje, podría incluso no parecer tan vertiginoso si fuera un film intimista, con pocos recursos escénicos y humanos, como es el caso de *Madre e hijo*. Sería como filmar una pieza de teatro. Pero *El arca rusa* implicó más de 2.000 actores y figurantes –todo un verdadero *happening*. Ha sido ensayada meticulosamente durante seis meses y finalmente rodada el día 23 de diciembre de 2001, recorriendo 33 salas y galerías del Museo Hermitage, sirviéndole como una postal o visita guiada. El resultado es un film cargado de una potente atmósfera onírica y de un aparato performático impresionante. Recordemos, a título de ejemplo, la faustosa escena del baile, en la cual toca efectivamente en directo la Orquesta del Teatro Kirov, también de San Petersburgo, dirigida por el gran maestro Valeri Gergiev, o, ya hacia el final, la de la majestuosa escalera, espectacular, donde vamos escuchando *voyeurísticamente* las conversaciones de varios aristócratas urbanos y de provincia, mientras la cámara baja siguiendo una armoniosa cadencia hasta la salida del edificio.

En *El arca rusa*, de hecho, la cámara avanza prácticamente siempre al mismo ritmo, ofreciendo a quien la ve ese sereno compás de un tiempo sustancial, ontológico, que transcurre de forma absolutamente esencial a cada segundo, siempre *presente*. El espectador lúcido no puede evitar la inquietud de pensar lo que podría pasar si alguna cosa hubiera ido mal –pues tendría que empezarse a filmar de nuevo desde el inicio. Entonces, el tiempo es el *protagonista total* de la obra, incluso porque lo que podemos llamar ‘acción’ (en este contexto gana un significado bastante peculiar) transcurre a lo largo de varios siglos, haciendo desfilar los zares, los conspiradores políticos, los grandes escritores y músicos, a través de avances y retrocesos –que empero escapan al entendimiento de quien sea menos conocedor de las incidencias de la historia rusa.

4. La conexión heideggeriana: la literatura y las funciones del arte

Dada la relevancia de los motivos del Tiempo y de la Naturaleza o Cosmos en la estética sokuroviana, se prestan a examen posibles articulaciones entre su cinema y las ideas de un pensador como Martin Heidegger. Afloramos esta perspectiva en función de la invocación de la Naturaleza, o de la *tierra*, tan manifiesta en la segunda fase del filósofo de la Selva Negra, y también de su apreciación del tiempo en cuanto soporte y vector estructurante de la realidad ontológica, desde el proyecto abandonado de *Sein und Zeit*.

Otros planos, aún así, podrían legitimar o fecundar este acercamiento al Profesor de Freiburg. Uno de ellos, notoriamente, es la dedicación por la literatura, entendida como el arte primigenio y axial, fuente de la cual necesariamente manan todas las otras artes e incluso las formas culturales. Pese a que exista una divergencia no del todo insignificante: Heidegger se refiere claramente a la poesía, al poema como gesto fundador de la palabra y de la propia existencia, mientras que Sokurov prefiere sin lugar a dudas la integridad de la novela en prosa, en su calidad de documento sobre la espiritualidad y la psicología íntima, y al mismo tiempo como manantial que porta y penetra a toda la civilización y, claro, todo el arte.

Por fin, otro punto de contacto sería el valor atribuido a la pertenencia a una comunidad, al proceso histórico, al arraigamiento a una tradición cultural y artística, como algo en que estamos inscritos y que hace parte indeleble de nuestro patrimonio

óntico y filogenético. Cuando visitó Barcelona, para el I CICEC (2005), Sokurov habló profusamente de esa necesaria inmersión identitaria, así como del deber ético, político, social y pedagógico a que el arte ha de atender respecto a la cultura de cada país y de cada pueblo, una función que no deja, hoy en día, de ser patentemente resistencia contra la globalización expropiadora –y, diría Heidegger, desarraigadora-, y al mismo tiempo contra la decadencia propagada por los medios de comunicación social y favorecida o sancionada por la clase política moralmente inepta. El arte, el gran arte, que existe desde siempre en sus más robustos fundamentos, no prescinde, no obstante, de la libertad del creador, de su marca autoral y singular. El artista se sitúa por tanto precisamente en esa encrucijada compleja entre la indispensable formación técnica de los medios y en el dominio de las herramientas artísticas, el talento y la creatividad, el conocimiento profundo de las letras, de la historia y de la estética, pero a la vez el compromiso hacia los valores que el director ruso clasifica de *humanísticos*, a la función moralmente edificante y enriquecedora que subyace al propio arte⁵.

5. Los momentos sublimes: *Madre e hijo, El sol*

El cineasta ruso se defiende bien bajo este ángulo. La idea de que los ideales del arte deben ser hondos y estar a la altura de esa responsabilidad de erigir valores fecundos para la espiritualidad humana es realmente antigua. La encontramos, categóricamente, en el tratado *Sobre lo sublime*, redactado en el siglo I d.C., atribuido a Dionisio Longino (Pseudolongino), y donde se puede leer que «lo Sublime es el eco de un espíritu noble»⁶. Recorre como una vena todo este escrito la noción que lo sublime, meseta o rellano más excelso del arte, no se puede lograr solamente mediante expedientes técnicos o destrezas de estilo -aunque estos sean necesarios, son todavía más fundamentales la riqueza espiritual y una estatura moral caracterizada por pensamientos elevados y sentimientos incólumes. Porque es trasfondo decisivo del arte su función moral y pedagógica, socialmente edificante, pero al mismo tiempo su valía no se puede realizar ni cumplir sin el talento creativo del autor, la entrega vívida de su heurística e incluso de su personalidad tenaz y determinada.

⁵ - En todo este párrafo, nos referimos a opiniones expresadas por el propio autor en sus presentaciones durante el I CICEC, en la primavera del 2005.

⁶ - 'LONGINO', *Sobre lo sublime*, IX, 2.

Siguiendo este orden de ideas, parece unánime, hasta ahora, que Sokurov ha cuñado su obra maestra con *Madre e hijo* (*Mat i Syn*, 1997). Visualmente admirable, es una película que no llega a tener hora y media de duración, con un ritmo sereno y apaciguador, que convoca la complicidad interior del espectador. La Naturaleza vuelve a aparecer espléndida, en su calma inquebrantable, en su superior permanencia, en los umbrales de lo sublime y de lo trascendente.

La acción ocurre en un lugar aislado, repleto de esa fuerza ubicua de la naturaleza intacta, donde hay tan sólo una pequeña casa y algunos caminos de tierra como precarias presencias hominales. Los dos protagonistas son una madre enferma, moribunda, y su hijo que se encarga de cuidarla con todo el celo y dedicación. En una inversión de papeles, aquí es el hijo quien transporta en brazos a su madre, retribución de un amor, y del origen de la vida, que la progenitora le concedió antes. Este viaje al epicentro de la filiación, de la relación más estrecha y elemental que puede unir dos personas, remite manifiestamente a la exaltación de los afectos como una de las supremas riquezas del ser humano, *Leitmotiv* capital de la estética sokoroviana.

Una lectura alternativa, de cariz político -que sin embargo el director niega haber presidido la elaboración del film-, también gravita sobre esta obra impar. Similarmente a lo que pasó con el *Día del eclipse*, entendida por sus compatriotas como una alegoría sobre las dificultades de la resistencia subjetiva al autoritarismo castrador, más que propiamente como un retablo existencial, igualmente hay quien interpreta, en *Madre e hijo*, y a pesar de no contener una única línea de diálogo ideológico, una cristalina metáfora política sobre la situación contemporánea de Rusia: La *tierra-madre*, como orgullosamente la llaman sus *hijos*, pasa por un grave período de crisis, su identidad cuestionada, parece morir. Sus descendientes, o sea, las nuevas generaciones, se enfrentan a la obligación de cuidarla, a la obligación y al deber de *llevarla en brazos*, de continuar la gesta del país, el mayor del mundo en extensión, lo cual no puede ser irrelevante.

Técnicamente, la imagen aparece casi siempre alargada, dando paso a noveles maneras de ver, a la apertura de nuevos territorios en el horizonte del espectador, y de quien escucha: la música, tratada de forma fractal y reelaborada, casi indetectable, entreteje un ambiente sonoro absolutamente único que también contribuye a la obra de arte total, al cinema en su estado de pureza y perfección.

Sin embargo, otra gran película ha lucido recientemente en la producción sokuroviana, pudiendo rivalizar con *Madre e hijo* en la disputa de obra más elaborada y profunda de este director. Se trata de *El sol* (*Solntse*, 2005), continuación de la trilogía de los dictadores, esta vez enfocada en el retrato del emperador japonés Hirohito durante la rendición de su país frente a los Estados Unidos en el final de la II Guerra Mundial, o sea, en un momento de suprema angustia personal y para el país del que era el máximo líder, gozando de una autoridad incuestionable y de un prestigio cercano al divino. La película concluye la trilogía sobre la perversidad del poder y sus mecanismos psicológicos, en la secuencia de *Moloch* (1999, sobre Adolf Hitler) y *Taurus* (*Telets*, 2001, sobre Lenin y Stalin), siendo simultáneamente también el mejor y el más completo de los tres filmes del ciclo.

El sol no se dimita de exhibir la capitulación bajo un prisma militar –las escenas del bombardeo nocturno, en que los aviones parecen pájaros, y la del emperador circulando en coche por su capital totalmente arrasada son dos momentos antológicos para el séptimo arte. Pero el énfasis recae particularmente sobre la figura de Hirohito, en el conflicto entre su intimidad y su papel político de líder de una nación arrasada por una guerra cruel. La intensidad dramática es asombrosa, contando con una memorable actuación de Issei Ogata, en la piel del emperador, y al nivel plástico es una obra contundente, rotunda con atmósferas sombrías bastante bien conseguidas y con increíbles secuencias de corte onírico, como las dos que hemos citado. Aunque a la vez sean declaradamente catastrofistas, o precisamente por ello, por el retrato negro de la ciudad en ruinas, mostrando las inclemencias de la guerra y la pequeñez (física y moral) del ser humano, es una película visualmente sublime, sin duda una obra magistral.

Más habría por explicar, pero lo dejamos aquí, remitiéndonos a lo que el propio Sokurov alerta: el peso excesivo que pueden tener los grandes artilugios conceptuales, sus significados demasiado rebuscados y pesados: «La realidad no es siquiera la palabra del autor, más bien su obra, lo que está haciendo»⁷. Admirémosla, por lo tanto.

⁷ - Afirmación de Sokurov en una de sus alocuciones durante el I CICEC, 2005.

- **Bibliografía y otras fuentes**

- ‘LONGINO’, *Sobre lo sublime*, Trad. Castellana de José García López revisada por Carlos García Gual, in DEMETRIO, *Sobre el Estilo y ‘LONGINO’, Sobre lo Sublime*, Ed. Gredos - Col. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, España, 1ª reimpresión (1996) de la 1ª ed. (1979).
- Martin HEIDEGGER, *Ser y Tiempo*, Trad. Cast. de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Ed. Trotta, Madrid, 2003.
- Martin HEIDEGGER, *Caminos de Bosque*, Versión Cast. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1995 (3ª reimpresión, 2003).
- Martin HEIDEGGER, *Aclaraciones a la Poesía de Hölderlin*, Versión Cast. de Helena Cortés y Arturo Leyte, in Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Fernando BELO, *Heidegger, Pensador da Terra*, Ed. Associação de Professores de Filosofia, Coimbra, Portugal, 1992.

- **Páginas web de referencia general:**

- AAVV, *International Movies Data Base* <<http://www.imdb.com>>
- AAVV, *Wikipedia*, <<http://www.wikipedia.com>>
- AAVV, *The Isle of Sukorov*, <http://sokurov.spb.ru/island_en/flm.html>