



La España de Tarkovski

Descripción

EL GUSTO POR LA OBRA cinematográfica de Andréi Tarkovski (1932-1986) no ha seguido entre nosotros pautas europeas. Acaso unas primeras críticas no muy entusiastas, recelosas con el nuevo realizador, determinaron un seguimiento poco apasionado de sus primeras obras. En Italia, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y, naturalmente, en la Unión Soviética, las cosas sucedían mientras tanto de otra manera. Un nervioso joven de 29 años se plantaba de sopetón en el circuito cinematográfico internacional al ganar un León de Oro con su primer largometraje. Ni Godard, ni Rossi, ni Kubrick, ni Pasolini, ni el veterano Gerasimov pudieron imponerse en la competición italiana de 1962 a *La infancia de Iván* de Tarkovski, merecedora del máximo galardón *ex aequo* con la *Crónica familiar* de Zurlini. La crítica internacional elogió las cualidades estéticas de la cinta y, tras una breve reflexión, ponderó también los contenidos de la obra exhibida en Venecia. Si Tarkovski era un lírico y primorosa la realización plástica de su film, señalaban, igualmente notable resultaba su pacifismo. *La infancia de Iván* se distanciaba audazmente de las prédicas protagonizadas por ejemplares héroes patrioteros, lo mismo que de las canónicas emulsiones del «realismo socialista», tan caras a la producción cinematográfica oficial. Sartre acuñó una expresión, «surrealismo socialista», para referirse a la obra de Tarkovski en un artículo publicado en *l'Unitá*, que luego reprodujo la prensa francesa y alemana, y cebó así una apasionada polémica internacional.

Dos críticas aparecieron en la prensa española, pero fueron de otro signo: una nació de la indiferencia, la otra de hostilidad. En la crónica del Festival de Venecia aparecida en *Film ideal* leíamos: «Toda la película está marcada por el signo del damicisniano [por: *de D'Amicis*] que comporta un amaneramiento fotográfico que degenera en el caligrafismo, sobre todo cuando se quiere hacer un contraste entre lo tremebundo de la guerra visto por ojos infantiles y lo poético, lo idílico, de una infancia feliz con su madre y su hermana. La narración tiene que interrumpirse con las evocaciones. Y éstas nos desbarran continuamente a lo cursi, a lo falsamente sentimental y a lo enfáticamente poético»¹.

El autor de la crítica acababa animando al joven soviético. «Hay que aplaudirle, y decirle que deje ya de jugar a hacer ejercicios y haga cine con fuerza, con garra, con audacia formal, con imperfecciones..., que deje el texto y se lance a crear»; Félix Martialay recomendaba a Tarkovski hacer lo que él mismo no había hecho nunca (¿acaso sabría cómo?), y una crítica tan severa como la suya enfrió probablemente los ánimos de sus colegas, que consagraron a la siguiente película de Tarkovski incluso menos atención que a la primera.

Andréi Rublev suscitó en Europa no ya una polémica entre intelectuales asomados a la prensa, sino

un verdadero *affaire* diplomático entre Estados. El joven ganador de Venecia rechazaba una tras otra las novias que le salían al paso. No faltaban incluso invitaciones a coproducir con los *yankis*, lo que para muchos significaba antes, como ahora, el no va más. Pero las neuronas de Tarkovski albergaban algunas ideas extrañas, cartas de cuño épico-tolstoiano con las que estaba dispuesto a echar ordagos por doquier.

En 1961 las autoridades soviéticas se habían puesto de largo para conmemorar el quinto centenario de la muerte de Andréi Rublev, el Giotto de la pintura rusa. El monje, discípulo de Sergio de Radonez, dejó a las generaciones futuras una obra llena de claridad, armonía y genio, tanto más sorprendente por su contraste con las condiciones históricas en las que nació: brutal invasión tártara, ignorancia y superstición de un pueblo abandonado a su suerte durante siglos, y una periódica lucha entre los príncipes rusos, que se aliaban con las potencias lituanas o mongolas para dirimir con sangre sus rencillas familiares. A esa época cruel y a ese autor genial quería dedicar Tarkovski su segundo largometraje.

Corrían por entonces, para suerte del realizador, vientos favorables. El deshielo había empujado hacia la prensa obras como las de Solzenitsin (Arseni Tarkovski, padre del director de cine, publicó también entonces su primer libro de poemas). En contra de los pronósticos más conservadores, el realizador consiguió la aprobación ideológica y financiera del Ministerio de Cinematografía. Tarkovski se puso a trabajar en el guión con entusiasmo y, con un equipo no poco motivado, a rodar en 1964.

La cinta, casi lista para su exhibición —una obra de 3 horas y 20 minutos—, le fue mostrada a Robert Favre Le Bret, delegado general del Festival de Cannes, a comienzos de 1967. Este negoció con las autoridades soviéticas que *Andréi Rublev* representara oficialmente a la URSS en la competición francesa. Los soviéticos accedieron. La valija con las latas llegó a Cannes. Favre Le Bret se las prometía felices cuando un inopinadísimo telegrama de Moscú exigió la inmediata retirada de la cinta de Tarkovski: las latas, en el primer avión de Aeroflot de vuelta, se ordenaba. No sé qué galo hizo una copia pirata de la cinta, y así, con el original devuelto a Mosfilm y una copia en el oeste, comenzaba en Occidente uno de los más célebres mitos cinematográficos de los sesenta.

Tarkovski,
durante el rodaje
de *Sacrificio* (1985),
en la isla sueca de
Gottland.
Junto a él, de pie,
Sven Nykvist.



Los soviéticos decían: la cinta contiene ciertas inexactitudes históricas. Los directores de Cannes y Venecia: pues o *Andréi Rublev* o nada vuestro en nuestras competiciones. Mosfilm ponía luego otras excusas: son ciertas escenas de rara violencia las que le estamos pidiendo al realizador que corte, no perdáis ánimo. Y la prensa europea se preguntaba por las razones de este nuevo caso de censura. Un filme que acaba con un primerísimo plano de la *Trinidad* de Rublev y otros iconos de Nuestro Señor, ¿no iba a levantar apoyos ideológicos en la sensible epidermis del sistema materialista-marxista-leninista?

Tarkovski mantuvo estoicamente el tipo y, dando muestra de una seguridad más que notable en sus propias convicciones, se despachó con un artículo imponente, el primero de una serie sobre teoría cinematográfica, titulado *Tiempo impreso*. Durante la realización de *Andréi Rublev*, decía en aquel artículo publicado en *Iskusstvo kino*, en abril de 1967, me he servido de una concepción abstracta del cine, que ha sido útil como criterio de decisión durante el rodaje del filme. Tarkovski se mostraba así en línea con una tradición muy enraizada en la cultura rusa. Los artistas de esta nación no son como los españoles; Goya no sabía escribir; Picasso se resistía a conceder entrevistas. No, en punto a teoría, los artistas rusos son más alemanes que latinos. También Kandinsky y Malievich habían formulado a comienzos de siglo algunos principios intelectuales, según los cuales decían orientar sus respectivos quehaceres artísticos. Luego, en los años veinte y treinta, la cinematografía soviética reconoció el valor de las realizaciones de Eisenstein tanto como sus teorías dialécticas sobre el montaje y sus artículos de estética. Así que Tarkovski escribió un ensayo de teoría cinematográfica, que prolongaba en particular las reflexiones hechas por los llamados formalistas de los años veinte sobre la naturaleza del nuevo arte. Sirviéndose de una vieja comparación de su profesor en el VGIK, Mijáil Romm, Tarkovski formulaba y explicaba lo que sería su aportación fundamental a la historia de las ideas cinematográficas: hacer cine, sostenía, es esculpir en el tiempo. El artículo fue traducido y publicado poco después en Alemania, Francia, Suecia y Yugoslavia.

Inopinadamente, *Rublev* apareció en el Festival de Cannes del año 69, aunque fuera de concurso. ¿Era una equivocación, era un milagro? Una cosa quedaba clara: el talento prodigioso de Tarkovski. La prensa internacional, probablemente desconociendo sus ideas teóricas, se rindió ante la belleza del filme, la sencillez de la realización tarkovskiana y la profundidad de sus propuestas. El hijo de un poeta ruso entraba a hombros en la historia del cine con una faena magistral realizada a los treinta y dos años.

«Tarkovski ha saltado sobre la mediocridad del cine soviético de estos últimos años —decía Augusto M. Torres, en la única y, gracias a Dios, muy elogiosa crónica de aquel Festival de Cannes que conservan nuestras hemerotecas— y se ha enlazado directamente con la tradición épica y lírica de los grandes creadores del periodo mudo. *Andréi Rublev* es la heredera directa de las mejores obras de un Eisenstein o un Dovzhenko. Es un filme medido y justo, en el que con un ritmo reposado y empleando de manera genial los enormes medios puestos a su disposición, ha sabido crear ese mundo violento y patético en el que se desenvuelven la vida del monje pintor y transmitir sus problemas y sus dudas... Esta obra grandiosa, de la que difícilmente puede dar idea esta breve nota, parte primordial de la historia del cine, consagra a Andréi Tarkovski como uno de los más grandes realizadores que el cine ha tenido, tiene o pueda tener. Es de desear que el gran éxito que le espera en su difusión mundial saque a Tarkovski de la difícil situación en que se encuentra, de forma que pueda continuar trabajando sin dificultades censoras»².

Los buenos deseos del señor Torres no se cumplieron. Un empresario francés consiguió cerrar un contrato de distribución con Sovexport para proyectar *Andréi Rublev* en cuatro salas de París. Pero las autoridades soviéticas volvieron a acobardarse y echaron marcha atrás: inmersión, abajo periscopio, se acabó lo que se daba. Pasan 1970, 1971 y 1972 con un silencio oficial tipo tumba. Nuestra prensa hubiese podido gastar su tinta y sumarse a la especulación sobre el caso más interesante de la cinematografía soviética de posguerra.

Contra todo pronóstico, y demostrando que al fin y al cabo una potencia que pone perritas Leika en la estratosfera no tiembla ante una película de alto presupuesto que no se estrena, Goskino aprobó una generosa partida para el siguiente proyecto de Tarkovski, una adaptación del relato de ciencia ficción *Solaris*, del polaco Lem, a la vez que continuaba invirtiendo en la carrera espacial, para llegar antes que nadie a la Luna.

Un crítico italiano acuñó un término afortunado para *Solaris*. Si la película revolucionaba el género de la ciencia-ficción, lo hacía por tratarse, según ese crítico, de una película de «conciencia-ficción». La conciencia de sí y la espontaneidad moral del individuo devienen imágenes materiales en la proximidades del misterioso planeta ideado por Tarkovski. La cinta, no obstante, apuntaba a más problemas que resolvía, y esto explica que sus conciudadanos, biznietos al cabo de aquéllos que pronunciaban y escuchaban discursos sobre el Gran Inquisidor, se zumbasen durante varios meses la badana en apasionados debates intelectuales a propósito de *Solaris*. Tarkovski confirmaba su talento, y las autoridades soviéticas, que se rindieron al parecer a la evidencia, dieron suelta finalmente a la distribución de *Andréi Rublev* por todo el mundo.

En España, los dos largometrajes se estrenaron en el Festival Internacional de Cine de Autor de Benalmádena: en el año 1972, *Andréi Rublev*, y en la del año siguiente, *Solaris*. Sobre este último, Uscatescu publicó dos artículos bastante buenos, uno en ABC y otro en el vespertino *Informaciones*.

De 1975 es su siguiente obra, *El espejo*, que por desgracia no se estrenó en España. Si no la ha visto, cinéfilo lector, no se considere docto en cinematografía, por respeto a la verdad. El poema fílmico de Tarkovski deja atrás todos los modos tradicionales de concebir una «película» y se adentra en una tan inusual *experiencia* estética, psíquica y moral, que hasta ahora nadie, que yo sepa, ha conseguido bautizarla cabalmente. Desde aquella película sucede entonces lo que sigue: mientras unos hacen colas para ver repetidas veces las películas de Tarkovski y celan sus palabras, porque ya no las tienen, otros se alejan definitivamente del realizador soviético. Tarkovski quemó sus naves con *El espejo*, sus opciones estéticas hicieronse extremas.

También esta vez la polémica estaba servida. La mayor parte de los colegas de Tarkovski encontraron algún motivo para atacar un filme que no entendían (*Iskusstvo kino*, abril de 1975). Tachado de elitista y solipsista, maltratado por las autoridades, abandonado por no pocos espectadores, Tarkovski vio que su película, catalogada oficialmente entre las de «tercera categoría» (equivalente a pocas copias, y escasos honorarios para el director), era exhibido en las peores salas del sistema de ocio socialista y mantenido poco tiempo en cartelera. Tarkovski confiesa que estuvo a punto de tirar la toalla. Pero sucede lo que a su juicio era al final lo único importante: que recibe muchas cartas que, a despecho de las críticas oficiales, le agradecen la película y piden que continúe regalándoles belleza, como hasta la fecha. Andréi sintió confirmada su vocación de artista democrático, de interlocutor del pueblo ruso.

Mientras tanto, empezaba en Occidente el análisis de una cinematografía ya extensa y harto provocativa. Entre 1975 y 1978, críticas de los filmes aparte, se escribieron once artículos de ensayo y dos monografías, las dos en Italia, a cargo de Sandro Petraglia y de Achille Frezzato.

Tarkovski tuvo que apelar al secretario general del Partido Comunista para realizar su siguiente película, *Stalker*. Los que esperaban encontrar algo todavía más fuerte que *El espejo*, un acabóse fílmico, quedaron confundidos. El realizador burló toda expectativa bien y malpensante presentando un relato estructurado según el más estricto respeto a las clásicas unidades dramáticas de lugar, tiempo y acción, y con un «pasar el tiempo» adecuado a su concepción de la realización cinematográfica, que discurre homogéneamente a largo de las distintas tomas. Pero esta vez el misterio vino servido por el personaje principal, el *stalker* interpretado por Kaidanovski: un príncipe Mishkin y un Quijote y un van Gogh marginal, hombre-niño que, por mantener su fe en un ideal humanitario, acaba convirtiéndose en un outsider que a nadie salva, mientras que a su mujer y a su hijita, en cambio, infelices, las condena. En España, la cinta se estrenó en la XII edición del Festival Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, en octubre de 1984.

Otro artículo teórico salió de la pluma de Tarkovski: *O kinoobraze* («Sobre la imagen cinematográfica»), publicado también en *Iskusstvo kino*, abril de 1979. Fue traducido en Alemania, Francia, Checoslovaquia e Italia. No menos de veinte artículos sobre Tarkovski aparecieron entre 1979 y 1980 en los distintos países de Europa, aunque no en España. Maya T. Turovskya fue la primera soviética en publicar un libro sobre el realizador.

Tarkovski se desplazó a Italia para trabajar en su siguiente proyecto, *Nostalghia*, una coproducción de la Rai y de Mosfilm. En ella se iba a adentrar en el paralizante estado emocional que los intelectuales rusos padecen al alejarse prolongadamente de sus queridas estepas patrias. Chaadayev en Suiza o en Londres, Gógol en Italia, Dostoievski en Ginebra, el mismo Tarkovski en la Toscana: los rusos transforman su nostalgia en una suerte de amor a la humanidad omnicompreensivo, imposible solución

de contradicciones dialécticas e históricas, tenor sentimental en el que podrían abrazarse fraternalmente todos los pueblos de la Tierra. La realización de Tarkovski suscita de nuevo el interés de los críticos: al margen de las casi doscientas críticas que se escriben sobre la película, más de cuarenta artículos se consagran de nuevo a evaluar sus aportaciones artísticas.

No sabía el director que la nostalgia iba a alojarse en su alma para siempre. Este no es el lugar para explicar por qué Tarkovski, poco tiempo después de haber sido premiado en Cannes por *Nostalghia*, convocó una rueda de prensa en Milán, en julio de 1983, y anunció que no regresaría a la Unión Soviética. El dijo allí que, si volviera, nunca más volverían a darle otra oportunidad de trabajar en el cine. Francia, Estados Unidos, Italia, Suecia, abrieron sus puertas al nuevo exiliado; Tarkovski aceptó la invitación italiana, y se instaló en Florencia, cerca del colosal *David* de Miguel Ángel.

Sacrificio fue su séptimo largometraje. Se presentó en el Festival de Cannes de 1986 y ganó el Premio Especial del Jurado y el Fipresci. Se incluyó luego en la sección oficial de la XXXI Semana Internacional de Cine de Valladolid, en octubre del mismo año. Si escasas habían sido en España las críticas de sus primeros largometrajes, esta película fue ampliamente comentada en diarios y revistas de cine. Gustos aparte, nadie discutía ya la autoridad de Tarkovski, ni en España ni fuera de ella. Mark Le Fanu³ se preguntaba en un artículo a propósito del maduro Tarkovski: *Ahead of us?*; y Pelissier y Celal se formulaban la pregunta del millón⁴: *Tarkovski cinéaste?* Sí, Andréi había reventado todos los registros convencionales del arte cinematográfico.

Yo no creo que *Sacrificio* sea su mejor película, en todo caso la más acabada y consecuente desde el punto de vista de la ética tarkovskiana. La fuerza moral-intelectual que muestra en ella el realizador me resulta incomensurable, me recuerda al adulto Tolstói, filósofo excomulgado de la ortodoxia, autor de *Resurrección* y de *El Padre Sergio*; me recuerda aún más al sexagenario Dostoievski, igualmente radicalizado cuando escribía a marchas forzadas el testamento del nieto contemporáneo de la ortodoxia, Aliosha Karamázov, pocas semanas antes de que un enfisema pulmonar ahogase irremediablemente al novelista.

Tarkovski no pudo recoger personalmente los galardones concedidos a *Sacrificio* en el festival de Cannes; lo hizo por él su hijo Andriushka. Un año antes le había sido diagnosticada una afección tumoral. Rodó *Sacrificio* después de las primeras sesiones de radioterapia; montó la cinta concluidas las segundas, guardando cama. El proceso fue fatal. El 30 de diciembre de 1986, lejos de su patria, aunque acompañado por su mujer Larissa y su hijo, moría Andréi Tarkovski.

Desde aquel año aumenta imparable el interés por su obra. Ha conocido una divulgación extraordinaria el libro de reflexiones sobre teoría y práctica cinematográfica. *Die versigelte Zeit*⁵, con el prometedor subtítulo de: *Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films*, sintetiza las más de 150 entrevistas y artículos que Tarkovski publicó en vida. La obra ha sido traducida al italiano, francés, inglés y español⁶ (existe también una edición en México⁷).

Fueron publicados más tarde sus diarios, a los que el mismo Tarkovski tituló *Martyrolog*. Son dos volúmenes, correspondientes al periodo 1970-86⁸, y al de 1981-86⁹, éste con los blocks escritos en Italia y durante el exilio. Se han publicado algunos guiones de sus películas. La mayor difusión corresponde al así llamado «guión literario» de *Andréi Rublev*, escrito con talento por el mismo Tarkovski y publicado en la revista oficial de la cinematografía soviética, *Iskustvo kino*, en 1964. El guión ha sido vertido al italiano, inglés, alemán y francés. Además, se ha traducido al alemán el guión original, el diario de rodaje y el guión de *El espejo*¹⁰. El lector interesado encontrará un curioso guión,

publicado pero no realizado, titulado y concebido conforme al escritor romántico E. T. A. Hoffman¹¹.

El trabajo de Tarkovski fue objeto de dos congresos internacionales, celebrados poco tiempo después de su muerte. Uno tuvo lugar en el *Centro Sperimentale de Cinematografía* de Roma, y el otro, convocado en plena atmósfera de *perestroika*, reunió en Moscú a artistas y críticos rusos. Además de honrar la memoria de Tarkovski, los participantes en este congreso se declararon públicamente contra la oposición oficial que condujo a Tarkovski al exilio a comienzos de los ochenta. Se proyectó una versión «íntegra» de *Andréi Rublev*, y se inauguró una Fundación Tarkovski para mantener viva la memoria del realizador en Rusia.

Observando el creciente interés por la cinematografía tarkovskiana, un crítico señaló la existencia de un *Tarkowski- Kult*¹², con razón. En 1987, aparecieron una monografía en inglés, dos en francés, otra en alemán y una en italiano, consagradas a su obra. Al año siguiente, dos estudios más, los dos franceses. En 1993, Peter Green publicó un libro en Inglaterra y en 1994, dos profesores de la Universidad de Indiana el suyo. En Rusia, salieron a la luz tres monografías desde la muerte del realizador. La última, fundamental, editada por la hermana de Andréi, Marina, *Sobre Tarkovski*, recoge los recuerdos de más de una veintena de amigos y colaboradores del realizador¹³. La última monografía, ilustrada con profusión de fotografías, aparecida en París en octubre del año pasado, ha sido escrita por la mujer de realizador, Larissa¹⁴. A estos libros se suman más de ciento cincuenta ensayos y artículos sobre el realizador.

Por lo que se refiere a las víctimas españolas sacrificadas en el altar de la belleza tarkovskiana, es preciso reconocer que hemos ido por detrás de Italia, Francia, Gran Bretaña, Alemania y Estados Unidos hasta fechas muy recientes. De las casi 1.800 publicaciones que tengo registradas en una bibliografía sobre el realizador, que no pretende, naturalmente, ser exhaustiva, más de las tres cuartas partes pertenecen a estas cinco naciones. Pero un punto de inflexión se registró, ya lo he dicho, a propósito de *Sacrificio*. La XXXII Semana Internacional de Cine de Valladolid organizó en 1987 una sección especial llamada «En recuerdo de Andréi Tarkovski», en la que se proyectaron *El espejo* y *Nostalghia*. Al año siguiente, se mostraron dos documentales no estrenados en España: uno del realizador: *Tempo de Viaggio* (Italia, 1983), y otro sobre su estilo de dirección: *Directed by Tarkovski*, de Michal Leszcylowski (Suecia, 1987).

Me honro de haber sido el organizador, junto con el arquitecto y pintor Fernando Pagóla, del primer ciclo en España con la filmografía completa de Tarkovski. Hasta pusimos su mediometrage de licenciatura: *El violín y la apisonadora*, de 1960. El Cineclub Universitario de Pamplona, que entonces dirigíamos, invitó a Larissa Pavlovna y a su hijo, que llegaron a España en febrero de 1989. Tuvimos oportunidad de comentar la gran admiración que Tarkovski sentía por España. En alguna ocasión comentó Larissa que a Tarkovski le hubiera encantado filmar ciertos paisajes de nuestras tierras. El recuerdo de aquellos días con Larissa se ha hecho precioso, pues la misma enfermedad que había afectado fatalmente a su marido, diez años antes, se nos ha llevado ahora a Larissa para siempre.

La primera monografía española se debe a Jorge Fernández Zicabo, y es de 1993¹⁵. A ella siguió una de Carlos Señor, al año siguiente¹⁶. La revista valenciana *Banda aparte* dedicó el número 2 (febrero 1996) al realizador soviético, y se agotó muy pronto. Yo, en fin, espero añadir en breve otro título a esta ya respetable serie de publicaciones españolas.

Más tendrían que ser, empero, si quisiéramos hacer justicia a un Tarkovski que, a despecho de una crítica y un público que se han tomado su tiempo para llegar a apreciarle, se encariñó desde el

comienzo de su carrera con la cultura española. Larissa, por ejemplo, comentó en más de una ocasión el lugar destacado que Cervantes y Calderón ocupaban en la cultura literaria de su marido. Don Quijote, había escrito él, «es un símbolo de nobleza, de generosidad, de abnegación y fidelidad, y Sancho Panza, del buen sentido común. Pero Cervantes —añadía Tarkovski—, fue más fiel a su héroe, si cabe, que éste a Dulcinea. En prisión, obnubilado de rabia porque un canalla había publicado ilícitamente una segunda parte de las aventuras de don Quijote, que era una afrenta para el puro y sincero afecto del autor por su vástago, escribió su propia segunda parte de la novela, matando a su héroe al final para que nadie más pudiese mancillar la sagrada memoria del Caballero de la Triste Figura»¹⁷.

De los escritores españoles contemporáneos, Andréi menciona a Lorca y a Arrabal en *Esculpir en el tiempo*¹⁸. En uno de sus diarios, escribe: «Hoy he leído un maravilloso ensayo de Lorca increíblemente apasionado, profundo; verdaderas ideas poéticas»¹⁹.

Apreciaba mucho la pintura española, sobre todo a El Greco, Goya, Dalí y Picasso. El toledano había sido para Tarkovski un artista fiel a una vocación casi profética, característica, como lo era a su juicio, de los grandes creadores. «La tensa fuerza rebelde de los paisajes de El Greco, el devoto ascetismo de sus personajes, la dinámica de las alargadas proporciones internas de sus cuadros, y los colores salvajemente fríos, tan poco característicos de su tiempo, y familiar, más bien, a los admiradores del arte moderno, dio lugar a la leyenda de que el pintor era astigmático y que esto explicaría su tendencia a deformar las proporciones de los objetos y del espacio. A mí me ha parecido siempre una explicación demasiado simple»²⁰.

Goya, por su parte, se enfrentó sin ayuda de nadie, según Tarkovski, al cruel y endeble poder del rey, y se opuso a la Inquisición. Sus siniestros *Caprichos* se convirtieron en la personificación de las fuerzas oscuras, y le condujeron a una batalla quijotesca contra la locura y el oscurantismo²¹.

Común a todos estos artistas españoles era para Tarkovski una apasionamiento airado y tierno a la vez, intenso y desafiante. Ellos, a su juicio, sentían, por un lado, «un profundo amor por su país y, por otro, un airado rechazo de todas las estructuras sin vida, de todo brutal e impasible machacamiento del cerebro. El campo de su visión, constreñido por el odio y el desdén, se fija sólo en aquello aún vivo, en la simpatía humana, en la chispa divina, en el sufrimiento humano ordinario —en todo aquello que durante siglos ha debido absorber la ardiente y rocosa tierra española»²².

La fidelidad a su vocación hizo grandes a los pintores españoles, pensaba Tarkovski. De ellos, acaso la concepción de Picasso fuera la menos familiar para él, un artista espiritualmente emparentado con la pintura del Renacimiento eslavo e italiano y con la novela rusa del XIX.

«Nadie sabe lo que es la belleza —manifestaba Tarkovski a un diario francés, dos meses antes de su muerte—. La idea que nos hacemos de ella cambia con la evolución histórica, con las aspiraciones filosóficas y con la simple transformación del ser humano en el curso de su propia vida. Esto es lo que me obliga a pensar que la belleza es el símbolo de algo distinto. ¿De qué exactamente? De la verdad. Me refiero a la verdad del camino que el hombre emprende. La belleza de una época —la belleza relativa de las épocas— da razón del nivel de consciencia que los hombres de esa época tienen acerca de la verdad. Hubo una época en la que esa verdad fue expresada por la Venus de Milo, por ejemplo.

»No hace falta explicar cómo todos los retratos femeninos de un Picasso no tienen en sentido estricto

ninguna relación con la verdad. No discuto aquí el preciosismo, la belleza en el sentido del preciosismo, sino la belleza armónica, la belleza hermética, la belleza en sí misma. Picasso, en lugar de exaltarla, o al menos de tratar de exaltarla; en lugar de participar en ella y dar testimonio, se comporta como un destructor, como un blasfemo, como alguien que despedaza la belleza.

»La verdad que expresa la belleza es enigmática, no puede ser descifrada ni explicada con palabras. Pero cuando el individuo se encuentra junto a ella, y se enfrenta a ella, siente su presencia, aunque sólo sea por el escalofrío que le recorre la espalda. Es como un milagro del que uno resulta testigo de repente, sin quererlo. Eso es»²³.

Esa fuerza misteriosa de la belleza la encontraba Tarkovski realizada en las películas de Luis Buñuel. El aragonés era uno de los realizadores preferidos de Tarkovski. «Buñuel es, ante todo, portador de una conciencia poética. Sabe que la estructura estética no necesita manifiestos, que el poder del arte radica en la persuasión emocional, en esa única fuerza vital a la que Gógol se ha referido... »²⁴.

En 1964, Tarkovski concedía una entrevista a la revista *Cine Cubano*. El joven ruso de 32 años que se preparaba para realizar *Andréi Rublev* contaba a Buñuel entre sus maestros.

«He de decir —explicaba Tarkovski en aquella ocasión— que, como problema general, me preocupa mucho la cuestión de la nacionalidad en el arte. A mi juicio, el arte debe ser siempre nacional, no puede pertenecer a todo el mundo por igual. Puede pertenecer a todos como obra de arte ya realizada, desde luego, pero las fuentes, los orígenes del arte, se hallan siempre en un plano nacional ». Esta necesidad de seguir las tradiciones culturales, de impregnarse de todo lo mejor que ha creado el pueblo, la encontraba Tarkovski realizada magistralmente en cuatro directores: Kurosava en el Japón; el sueco Bergman y el español Buñuel, en sus respectivas culturas, y entre los rusos, su director favorito, el ucraniano Dovzhenko.

Estos realizadores son «grandes artistas precisamente porque sus mejores películas han logrado expresar el carácter nacional, aquello que específicamente caracteriza a una persona de una nacionalidad determinada, que lo hace diferente de los individuos de cualquier otro país. Yo no creo en el arte como algo cosmopolita. Y no creo, porque las mejores obras de arte cinematográfico están en la actualidad ligadas siempre a la expresión del espíritu nacional. Esto no es una declaración pseudo-mística, ni mucho menos. Al contrario: estoy convencido de que el artista sólo puede expresar magistralmente aquello que conoce bien, aquello que ha mamado desde la infancia»²⁵.

En el contexto de estas opiniones, es comprensible que Tarkovski hubiese escogido la figura de Rublev como tema de su segundo largometraje: fue él quien creó una pintura rusa independiente de sus progenitores —los griegos de Bizancio—, y punto de partida de una tradición plástica nacional.

«Voy a citar un ejemplo —continuaba— que me parece muy significativo con respecto a las necesidades de las tradiciones, a la especie de continuidad que éstas proporcionan, sobre la necesidad de su renovación, utilizando para ello los problemas contemporáneos, actuales. Ese ejemplo es Luis Buñuel. Para mí, está claramente definida la línea del desarrollo de la tradición española: el Greco, Cervantes, Goya, son las fuentes de las que parte Buñuel. Buñuel no podría existir en absoluto sin el Greco, sin Goya, sin Cervantes. Eso es indudable. La crudeza de Goya, por ejemplo, su lenguaje directo para manifestar su sufrimiento por el pueblo, eso ha penetrado en Buñuel, forma parte de su sangre, de su cuerpo. La profundidad del drama espiritual que se desarrolla ante nuestros ojos en los personajes del Greco, por otra parte, esa profundidad espiritual que

manifiesta la tradición que parte de El Greco, se transmite diáfano a Buñuel; al menos, yo lo siento así cuando veo *Los Olvidados*. El protagonista de esta película es para mí un típico personaje del Greco, incluso exteriormente, hermoso, con la belleza que pintaba El Greco, con los ojos un tanto oblicuos, el rostro alargado»²⁶.

¿Qué alcance tienen estas afirmaciones de Tarkovski? ¿Es verdad que son tan fácilmente reconocibles en las obras de Buñuel los rasgos de nuestra tradición cultural? ¿No pecan las afirmaciones del realizador soviético de cierto idealismo romántico?

Para empezar, parece obvio que Tarkovski no se refiere a la citación «textual» de una tradición, sino a un cierto «espíritu nacional» o corriente de problemas y de puntos de vista que se hace presente en distintas obras de arte dentro de un contexto social. La imitación, la textualidad, la había rechazado el mismo Buñuel hacía tiempo. «Hay críticos —aseguraba por su parte el aragonés— que si ven en una de mis películas un enano o un mendigo, se ponen a mencionar a Velázquez y a Goya. Lo mismo podrían decir que soy un cineasta «cubista» si ven en una película mía una casa cuadrada... Pero ni Goya ni el Greco ni el Museo del Prado entero; detesto hacer *películas de arte*. No busco el ejemplo de los pintores. Es un tópico: Buñuel cineasta español: Buñuel influido por Goya y Velázquez, y hasta por la fiesta de toros. Hombre, está claro que mucho de lo español ha tenido que influir en mi vida; pero si en una película hay un detalle que pueda parecer una cita cultural, lo suprimo»²⁷.

La comprensión tarkovskiana de la hispanidad de Buñuel se entiende mejor, me parece, en la línea de Octavio Paz al presentar en México la película *Nazarín*:

«Aunque todas las artes tienen por fin último y general la expresión y recreación del hombre y sus conflictos, cada una de ellas posee su lenguaje, sus medios e instrumentos particulares de encantamiento y así constituye un dominio propio. Una cosa es la música, otra la poesía, otra el cine. Y en cada caso el género de placer, sacudimiento o revelación que comunican es distinto. A veces, sin embargo, un artista logra traspasar los límites de su arte; nos encontramos entonces frente a una obra que encuentra sus equivalencias más allá de su mundo, en otra esfera más amplia y libre. Algunas de las películas de Buñuel —*La edad de oro*, *Los olvidados*, *Robinson* y *Nazarín*— sin dejar de ser cine, nos acercan a otras comarcas del espíritu: ciertos grabados de Goya, algún poema de Quevedo o de Peret, un pasaje del Marqués de Sade, un esperpento de Vallé-Inclán, un episodio de Cervantes... »²⁸.

Un cierto grado de parentesco une a las afirmaciones de Tarkovski y las del Premio Nobel. Ambos ven realizada esta continuidad de Buñuel respecto de la tradición española sobre todo en la adaptación cinematográfica de *Nazarín*, la novela galdosiana del año 1895.

Aunque conocía la obra del escritor canario desde la juventud, Buñuel *descubrió* a Galdós en México, ya en el exilio. «Encontré en sus obras elementos que incluso podríamos llamar «surrealistas»: amor loco, visiones delirantes, una realidad muy intensa con momentos de lirismo»²⁹. Fruto de ese hallazgo serán dos adaptaciones cinematográficas: *Nazarín* y *Tristana*.

Respecto de la primera, aclaraba el aragonés: «*Nazarín* es una novela de su última etapa y no de las mejor logradas, pero su historia y su personaje son apasionantes, o por lo menos a mí me sugerían muchas cosas, me inquietaban. Esto me interesa subrayarlo: *Nazarín* no es una de las grandes novelas de Galdós, como tampoco *Tristana*. No son comparables a *Fortunata* y *Jacinta* o la serie de *Torquemada*. Cuando filmo una novela, me siento más libre si no es una obra maestra, porque así no

me cohibo para transformar y meter todo lo que quiero. En las grandes obras hay un gran lenguaje literario ¿y cómo hacer para pasar eso a la pantalla? A mí me atraía el personaje de Nazarín, me interesaba como tipo humano, como conflicto espiritual, religioso, moral, etc. El es un hombre fuera de lo común, por el que siento gran afecto. Quería hacer una película sobre un cura excepcional, que quiere vivir de acuerdo a la letra y al espíritu del cristianismo original. Es un Quijote del sacerdocio, y en lugar de seguir el ejemplo de los libros de caballería, sigue el de los Evangelios; en vez tener al escudero Sancho Panza, es acompañado por dos mujeres, que son un poco sus escuderas. Y aunque la novela había sido escrita ochenta o noventa años antes, podía situarse en México en el periodo del dictador Porfirio Díaz y las situaciones seguirían siendo parecidas»³⁰.

Nazarín —aporta a este respecto Paz, en línea otra vez con la comprensión tarkovskiana de la hispanidad— «pertenece a la gran tradición de los locos españoles, inaugurada por Cervantes. Su locura consiste en tomar en serio las grandes ideas y las grandes palabras y tratar de vivir conforme a ellas. Es un loco que se niega a admitir que la realidad es la realidad y no una atroz caricatura de la verdadera realidad. Don Quijote veía a Dulcinea en una campesina; Nazarín, tras los rasgos monstruosos de Andara y Ujo, ve la imagen desvalida de los «hombres caídos»; tras del delirio erótico de Beatriz, el eco del amor divino... A lo largo de la película —en la que abundan, ahora con furor más concentrado y, por eso mismo, más explosivo, escenas del mejor y más terrible Buñuel—, asistimos a la «curación» del loco, es decir, a su tortura. Todos aquéllos a quienes se acerca lo rechazan: unos, los poderosos y los satisfechos, porque lo consideran un individuo peligroso y antisocial; otros, las víctimas y los perseguidos, porque necesitan otro y más efectivo tipo de consuelo. En suma, fiel a la tradición del loco español, Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión. Para don Quijote, la ilusión era el espíritu caballeresco; para Nazarín, el cristianismo»³¹.

Por lo que se refiere a esta conclusión de Paz, creo que Buñuel no la suscribiría sin condiciones³². Pero se impone como conclusión que Tarkovski no divagaba en la entrevista publicada en *Cine cubano* al sostener: «Para mí está completamente claro que Buñuel es asombrosamente tradicional y, por lo tanto, asombrosamente popular, asombrosamente comprensible y lógico para los españoles y para los pueblos de sangre hispana, es decir, que provienen de esa línea tradicional»³³.

Otro juicio le mereció en cambio a Tarkovski la siguiente novela galdosiana adaptada por Buñuel. En una anotación en *Martyrolog*, el 18 de septiembre de 1970, Tarkovsky demuestra que él, un gran artista, no se casa con nadie: «Hoy he visto una película muy mala de Buñuel —no recuerdo el nombre; ah, sí: *Tristana*—, acerca de una mujer a la que han amputado una pierna, y que de vez en cuando sueña con una campana en la que la cabeza de su marido ocupa el lugar del badajo. Increíblemente vulgar. De vez en cuando, Buñuel se permite lapsos como éste»³⁴.

Tarkovski admiraba sobre todo el anticonformismo de Buñuel, que interpretaba como fuerza dominante en muchas de sus películas. «La protesta de Buñuel —furiosa, sin compromisos y acerba— se expresa sobre todo en la textura sensible del film y es emocionalmente contagiosa. La protesta no es calculada, ni cerebral, ni formulada intelectualmente. Buñuel tiene demasiado instinto artístico como para dejarse llevar por una inspiración política, la cual, desde mi punto de vista, es siempre espuria si se expresa abiertamente en una obra de arte. La protesta social y política expuesta en sus películas sería, sin embargo, más que suficiente para un buen número de realizadores de menor estatura»³⁵.

Eso ya estaba a juicio del soviético en *Un perro andaluz*, de 1928. Tarkovski recuerda que Buñuel

tenía que eludir a los enfurecidos burgueses que le perseguían después del estreno, y llevar incluso un revólver en el bolsillo del pantalón para poder defenderse, llegado el caso. «Era el principio —comentaba Andréi—; Buñuel había comenzado a escribir entre líneas, como se dice, en lugar de sobre las líneas. El hombre común, que entonces se estaba apenas acostumbrando al cine como un espectáculo creado para él por la civilización, tembló de horror ante las imágenes y símbolos lacerantes, planeados para escandalizar, de esa película que, de hecho, es muy difícil de aceptar. Pero también aquí Buñuel continuó siendo lo suficientemente artista como para dirigirse a sus espectadores no en un lenguaje panfletario, sino en el lenguaje emocionalmente contagioso del arte»³⁶.

A lo largo de los años, en las entrevistas y artículos que publicaba, Tarkovski solía referirse a los directores que gozaban invariablemente de su admiración: junto al citado Kurosawa, también Mizoguchi, entre los japoneses; Antonioni y Fellini; Vigo como creador del cine francés y, de un modo muy especial, sobre todo en los últimos tiempos, Bresson; el citado Bergman; Ford, entre todos los americanos; y siempre, a Luis Buñuel. De todos ellos, solo dos fueron objeto de un análisis específico: Fellini, al que Tarkovski consagró un artículo al cumplir el italiano 50 años, y nuestro Buñuel.

El artículo sobre el realizador aragonés apareció en una obra colectiva (Sbornik, *Luis Buñuel*, Moscú, 1979), y fue traducido posteriormente al alemán³⁷. La nuestra es la primera traducción al castellano. El lector encontrará en ella algunas ideas sobre *Nazarín*, el filme de Buñuel suficientemente presentado en esta ocasión, y algunas otras especialmente características del estilo de realización de Andréi Tarkovski.

A la memoria de la mujer de un cineasta ruso que amaba España, a la amiga que hace poco nos dejó,
Larissa Tarkovski.

NOTAS

- 1 • Octubre de 1962.
- 2 • *Nuestro cine*, n° 86 (VI/1969), p. 42.
- 3 • *Sight & Sound* vol. 55 n° 4 (Otoño 1986).
- 4 • *Positif* n° 312 (11/1987).
- 5 • Ullstein, Frankfurt 1985, segunda ed. 1988, ampliada con una referencia a *Sacrificio*.
- 6 • Rialp, 1991.
- 7 • Universidad Autónoma de México, 1993. a Ullstein, 1989.
- 9 • Ullstein, 1991.
- 10 • Limes, Berlín, 1992.
- 11 • Hoffmaniana, Schirmer-Mosel, París, 1988.
- 12 • Thomas Rothschild, *Medium* 1/1987.
- 13 • Edición en inglés: *About Andrei Tarkovsky*, Progress Publishers, Moscú, 1990.
- 14 • Calmann-Lévy, 1998.
- 15 • *El cine de Andrei Tarkovsky*, Zona Ediciones Artesanales, Madrid 1993.
- 16 • Ediciones JC.
- 17 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. E., 1992, p. 53.
- 18 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 52.
- 19 • A. T., *Martyrolog*, (6.06.1980), Ullstein Vlg, Berlín, 1989, p. 310.
- 20 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 53.
- 21 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 53.

-
- 22 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 53.
23 • A. T., en: *Tarkovski parle*, entrevista por Victor Loupan, Le Fígaro Magazin 25.10.1986, p. 38.
24 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 52.
25 • A. T., en: *La infancia dejada atrás*, entrevista por E. Pineda, *Cine Cubano* n° 22 (1964), p. 31,34.
26 • A. T., en: *La infancia dejada atrás*, cit., p. 33 s.
27 • Tomás Pérez Turrent, José de la Colina (eds.), *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, Madrid 1993, pp. 91-92, 104.
28 • Octavio Paz, «Nazarín», en: Claudio Utrera (ed.), *Galdós en la pantalla*, Ciclo de la Filmoteca Canaria, Ediciones de la Viceconsejería de Cultura y Deportes, Las Palmas, 1989, p. 106.
29 • Tomás Pérez Turrent, José de la Colina (eds.), cit., p. 104.
30 • Tomás Pérez Turrent, José de la Colina (eds.), cit., pp. 103 ss.
31 • Octavio Paz, «Nazarín», cit., p. 106.
32 • Tomás Pérez Turrent, José de la Colina (eds.), cit., p. 106.
33 • A. T., en: «La infancia dejada atrás», cit., p. 33.
34 • *Martyrobg*, cit., p. 54.
35 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 52.
36 • A. T., *Esculpir en el tiempo*, cit., p. 55.
37 • *Film und Femsehen*, Berlín (DDR) , 1/1984

Fecha de creación

27/02/1999

Autor

Rafael Llano

Nuevarevista.net