

La mirada de los otros

La elegía de Sokurov

El contenido original de la elegía es el lamento –lamento fúnebre, según las noticias más antiguas. Y sin embargo, las primeras elegías conservadas en la poesía griega tienen un contenido claramente político y son exhortaciones a dar la vida en defensa de la ciudad.

La ambigüedad de la elegía se sitúa en este difícil cruce entre política y lamento. En este sentido, los títulos obstinadamente elegiacos de las películas de Sokurov deben ser tomados literalmente. ¿A quién y qué cosas lamentan estas elegías? ¿La Unión Soviética, la libertad de Vilnius, la vieja Rusia, Europa? Todo esto, pero no solamente esto. El objeto del lamento de Sokurov es el poder o, más precisamente, su vacío central, que en la Unión Soviética empieza a aparecer implacablemente a partir de 1989, fecha de la primera elegía.

Este vacío se fija en los rostros inmóviles de la *nomenklatura* y, finalmente, en el rostro de El'cin frente al televisor.

La contemplación del poder –en cuanto es contemplación de un vacío– no puede ser sino elegíaca: ésta es la lección de Sokurov. En este punto, sus elegías rozan por un segundo el cine de Debord.

Pero, en el mismo instante, muestran su límite. Porque si el arca del poder está vacía, si justamente este vacío es el verdadero y último *arcantum imperii*, entonces la elegía debe romper su forma. Ella no tiene literalmente nada que lamentar. Acaso por ese motivo, evocando el “Arca” de Rusia, Sokurov ha debido introducir en la elegía la figura irónica de un extranjero, en cuyos labios el lamento se rompe incesantemente en balbuceo y en sonrisas.

Y el ruso, a cuya mirada debemos todo lo que vemos, es el signo de un presente que debe permanecer invisible, y al cual la posibilidad del lamento le ha sido vedada para siempre.

Giorgio Agamben

Alexander Sokurov y su film *Madre e hijo*

A mi modo de ver, en *Madre e hijo* ya el título mismo se sitúa y nos sitúa en el contexto del film que, en el orden del concepto, encuentra y hace

explícita la síntesis de nuestra particular condición humana, condición inexorable, materia prima del drama del cual el vivir es, con relación a la especie, una perpetua sucesión y continuidad. Para llegar a tanto, al director le han bastado una mujer como representación de la madre y un hijo como representación del hombre, bien lejos de los catastróficos y modernísimos tiempos que se viven hoy, cuando el conocimiento científico altera nuestra vida, a medida que avanza implacablemente, haciendo que la sintamos cada vez más artificial, despreocupados de la madre naturaleza de la que sin embargo dependemos íntegramente, ilusionados en la excesiva y engañosa ambición por superar –o por creer que es posible hacerlo– nuestra mísera condición de criaturas, para transformarnos en creadores. Conocemos los ejemplos de ello, desde el lanzamiento de la bomba atómica, ocurrido en tiempos recientes, poco más de cincuenta años, hasta los intentos, hoy a la orden del día, de “fabricar” al ser humano mediante la clonación. Sin embargo, en cuanto seguimos siendo justamente simples criaturas, todavía somos incapaces de contener los efectos nefastos de la bomba, hasta hoy perdurables e irremediables. Nos hemos convertido apenas en aprendices de brujo, incapaces de disolver el encantamiento que hemos erigido, justamente porque no somos otra cosa que simples y míseras criaturas.

Madre e hijo (en la cual falta la presencia o al menos una referencia al padre, aunque es un padre innecesario en cuanto el hijo lo presupone en sí mismo) es una película que trata de las inexorables leyes de la naturaleza. Una historia humana (y no sería erróneo tomar la expresión en el sentido de una síntesis **genética** de la humanidad). Una historia concentrada de modo esencial en una síntesis del drama natural del ser humano y de su itinerario: el amor materno y el amor filial, la vida según la ley natural, interrumpida por el implacable fenómeno de la muerte, tan aparente como real. Real con relación al individuo, aparente con relación al género, como se sugiere y se evoca en el caso de *Madre e hijo*, donde las dos cosas se fusionan y se confunden con la idea de la muerte, en una suerte de metafísica de acuerdo con la cual madre e hijo permanecen en cuanto especie.

personajes han accedido a un estado de gracia, espiritual y emocional. Parece haberseles extirpado toda historia personal, parecen ajenos a su ambiente, e inmunes a los efectos de todo otro mundo que no sea el propio: no hay otros gestos salvo los de cobijo, los de cuidado, los de ternura. El hijo peina a la madre, la arroja cuidadosamente, le da de beber. La madre le responde con palmadas y caricias: lo máximo que le permiten sus escasas fuerzas.

Nick Cave

Elegía oriental (Oriental Elegy)

1996, 45 min., color, BETACAM SP, PAL, Stereo

Cuando la imagen de una pequeña



aldea japonesa perdida en una isla brumosa era maravillosamente creada por la mano del hombre, no me molesté en preguntar de qué aldea se trataba, ni dónde, en qué país estaba ubicada. Traté de evocar en la pantalla el sentimiento de la pena. *Elegía oriental* es un intento de encontrar las fuentes mismas de la imagen, un intento de encontrarla más allá de la pintura, más allá de la literatura. Es un intento de concebir la imagen como originándose dentro de la experiencia práctica de la misma imagen.

Hubert Robert. Una vida afortunada (Hubert Robert. A Fortunate Life)

1996, versión completa – 26 min.

(versión corta – 12 min.), color

Las ruinas de villas o palacios, de castillos, puentes, antiguas bóvedas aparecen una tras otra ante mis ojos, como en un sueño; paisajes fantasmales con árboles grises... Entro a los salones del Hermitage, y nada me impide acercarme a cualquiera

de las pinturas, y las mismas bóvedas de este famoso palacio me ayudan a ver mejor los lienzos, los pequeños y los grandes, gigantes casi, pintados por este dichoso maestro.

1997

Una vida humilde

1997, 75 min., color, BETACAM SP, Stereo

Y llegó la mañana, ventosa, fría y



soleada. Examiné toda la casa cautelosamente. Estaba vacía. Y de repente, ahora recuerdo, me volví, al escuchar un crujido.

Parecía que ella no se había percatado aún de mi presencia... decidí acercarme.

No recuerdo bien cómo todo fue haciéndose más interesante: las paredes, los utensilios, el viento, la luz, los sonidos; ella y toda su vida. Convinimos en que ella me dejaría quedarme cerca todo el tiempo. Todas las horas y los minutos que pudiera pasar en su vieja casona. Me senté cerca de ella con su permiso. Y realmente era necesario: podía así contemplarla para pleno solaz de mi corazón.

El diario de San Petersburgo. Inauguración de un monumento a Dostoievski (The St. Petersburg Diary. Inauguration of a Monument to Dostoievski)

1997, 45 min., color, BETACAM SP, Stereo

Este monumento dedicado al escritor se alzará aquí, en esta calle, frente a la plaza. A través de la obra de Dostoievski, el mundo entero ha podido conocer esta ciudad tan inu-

Además, *Madre e hijo*, con sencillez extrema, otorga gran relieve al amor y al sufrimiento físico y moral de los personajes, clave del secreto de la vida que en el film emana de hermosísimos planos, ora en los interiores en que el drama es más incisivo, ora en exteriores donde el dominio y la fuerza de la naturaleza, en cuanto Madre de las criaturas terrestres, son absolutos; y el hijo, representación del hombre, ora camina llevando en los brazos a la madre moribunda, ora se mueve absolutamente solo e impotente ante su propio dolor inexorable y profundo, en un estado generado por la situación extrema en que se encuentra la madre. Y aquí está todo el drama humano, natural, de una madre generadora, que ha sido hija y que ahora, mujer, sufre a su vez los mismos dolores del parto que ha padecido la madre al parirla, para retornar a su vez Madre y para que el Hijo que ha generado, nutrido y preparado, devenga en el futuro el hombre que es ahora, mientras de la madre se apoderan la decadencia y la vejez, el camino que lleva hacia la muerte natural.

No hay ninguna búsqueda de efectos por parte de Sokurov; su modo de narrar es simple y adecuado, y en las últimas palabras del film se dice, entre madre e hijo, que “la madre (las madres) no muere nunca, se adormecerá por última vez en su lecho, después se reencontrarán más allá”. Sí, madre que ha sido hija, hijo que será padre. ¿Cómo interpretar las palabras finales del film? He aquí el enigma. Hubiera dicho “eternidad”, pero el término se adecua más precisamente al espíritu. En este caso, será conveniente utilizar la palabra “continuidad” referida a la especie, y “más allá” será una referencia a la fuente generadora de la especie humana. Hoy hijo, mañana padre; hoy esposa, mañana madre. Y así ha sido hasta el infinito en el tiempo.

Manoel de Oliveira

Julio de 2003

Imperio

Una vez vi una película sobre la soledad.

Una vez vi una película muy triste.

Una vez vi una bellísima película sobre una mujer deforme.

Me pareció escuchar el ruido de un ascensor, la imagen era opaca, la cámara se acercaba a algo con forma de abanico, el encuadre bailaba un poco, después el estrépito de un tren y sus luces, y también el interior de una radio de época. Y entonces sobre la melodía de la música se elevó

aquella campana en abanico, y la vi. Me quedé a mirarla extendida sobre la cama, trataba de levantarse, finalmente logró sentarse bajo aquel extraño palio, la música seguía sonando. Después se levanta con esfuerzo de la cama, tomando impulso en el respaldo, se detiene a tomar aliento, se arrastra hasta el baño y empieza a maquillarse... La música no deja de expandirse.

Se arrastra a la ventana, mira afuera, observa el tren que pasa. Repta sobre el piso, sus dedos de porcelana tocan el botón de la radio, después los mismos dedos como garras de gavilán agarran el teléfono, se aferran al tubo y en este momento escucho su voz.

Su voz es áspera, decidida.

Le veo el rostro en primer plano, los ojos irradian un dolor misterioso e insostenible.

Hay en ella destino, drama, teatralidad.

Habla en ruso, no entiendo una sola palabra, sin embargo escucho y comprendo todo. Mientras está allí sentada, con las piernas extendidas, se me ocurre pensar que alguna vez pudo haber sido una bailarina, pero su grito me hieló la mente.

¡Desde aquel momento ya no es posible retrotraerse y volver atrás!

Es una personalidad intensa, magnética, que pesa.

Me captura, me oprime, me asalta el deseo de ir hacia ella y liberarla de esta soledad eterna, porque me ha convencido de que yo debo hacer todo por ella.

En su sufrimiento solitario veo y temo mi sufrimiento; gracias a su inercia comprendo mi propia impotencia.

Sigue otro llamado telefónico interrumpido, y música popular árabe, y variados fragmentos de ópera italiana, pero ahora solamente recuerdo que ella se vuelve a encaramar sobre la cama, enciende otro cigarrillo, telefonea de nuevo –y otra vez no entiendo una palabra– pero nada de eso tiene importancia ya, las preocupaciones terrenas ya no tienen interés para mí, formo parte de un encantamiento, estoy trastornado, absorbido, ninguna otra historia me interesa ya, solamente existe esta historia. Advierto y sé que ahora mi vida está compenetrada con su vida; espasmodicamente y cada vez más desesperadamente trato de aferrarme a mi vida, que desde ahora en adelante se encuentra inextricablemente ligada a su vida.

¡Desde ahora en adelante, ella y yo somos una pareja!

Sin embargo, no puedo ayudarla.

Desearía arrastrarme jadeando y reptar con ella, pero realmente no es posible. Debo darme cuen-

ta de que soy un simple espectador, un extraño al que le es dado gozar esta catarsis incompleta y bastarda a través del sufrimiento ajeno...

Anhele un poco de aire, debo escaparle, deseo intensamente olvidarla, para liberarme e irme a vivir mi vida: quiero librarme de ella, de una vez y para siempre...

Pero no podemos detenernos en este descenso al infierno, tomados de la mano corremos al encuentro de nuestro destino.

Ya repudiados y nómades por la eternidad.

Somos nosotros dos, solos en el universo; nos hemos perdido para siempre, y sin embargo siento que no nos precipitamos sino que volamos, que no sucumbimos sino que vencemos; que nuestra vida y nuestra muerte se expanden con un sentido y una dignidad verdaderos, y ya no estaremos nunca más solos.

Béla Tarr

Budapest, 24 de octubre de 2003

¡Instante, dura eternamente!

Señor alcalde, señor embajador, señor ministro: la grandeza del arte ruso no necesita de mis palabras. Gogol, Dostoievski, Chejov y Bulgakov, Goncharov, Malevich, Kandinski, Stanislavski y Meyerhold, Eisenstein y Dovchenko son nombres conocidos en todo el mundo. Este gran arte ruso vuelve a nosotros en las películas de Alexandr Sokurov, una personalidad que une el pasado y el presente, la realidad y la imaginación con el modo libre y natural de los más grandes maestros. En las películas de Sokurov no encuentro, por otro lado, los dolorosos y a menudo estériles retornos al pasado, la rendición de cuentas con lo que ha sucedido. Sokurov, como un verdadero artista, parte de sí mismo y se dirige a todos los que desean arte y no información. Al ver las películas de Sokurov tengo la extraña impresión de que es un artista que no ha sido tocado por el doloroso y cruel pasado del cine soviético. (...) Estoy feliz de que nuestro vencedor de hoy, Alexandr Sokurov, se haya sumergido en profundidad en su propio e irrepetible mundo y se mueva con desenvoltura tanto en el presente como en el pasado. Así ha nacido el film sobre los últimos días de Lenin, *Taurus*, y el de Hitler, *Moloch*, junto a los sublimes relatos japoneses. Pero la actividad artística de Sokurov ha alcanzado seguramente su ápice con *El arca rusa*. Este film nace de su fe en poder superar las dificultades técnicas y artísticas que, por su grado de complejidad, podrían dar como resultado una

obra cinematográfica irrepetible. Y es lo que ha sucedido.

Y todo el que ame el cine verá en *El arca rusa* la Rusia que avanza en la historia rumbo a su trágico destino. La grandiosa, monumental escena final del baile en el palacio de invierno, que podría emparentarse con la escena de introducción en la escalinata de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, asombra por la maravilla del instante que escapa de modo ineluctable. Se querría gritar las palabras del Fausto: “¡Instante, dura eternamente!” *El arca rusa* es un fenómeno en sí mismo. Navega solitaria en una dirección que sólo ella conoce, con el afán de descubrir continentes más favorables para los habitantes más instruidos y cultos de Europa. La sorprendente unión entre pasado y presente que vemos en esta película revela una verdad insustituible: sin la conciencia de nuestro pasado, sin la comunidad de nuestras raíces, Europa solamente puede ser el mercado común para las más diversas mercancías y nunca una unión sólida y útil para todos nosotros, los que vivimos aquí y ahora.

Andrzej Wajda

Del discurso en la ceremonia de entrega del Freedom Prize, Berlín, 9 de febrero de 2003

Homenaje profundo

Alguien hace una película sobre algún otro cuyo oficio es hacer cine. Sokurov sobre Tarkovski, ambos rusos. En el devenir de los tiempos. Y uno de los dos ya no está vivo. Y Sokurov titula este film sobre Tarkovski *Elegía de Moscú*. Con la representación de los últimos años de Tarkovski en Occidente, donde había filmado *Nostalgia* y *El sacrificio*. Es decir en Italia y en Suecia, con la muerte en París. Un flujo ininterrumpido (¿un monólogo?) de imágenes extraídas de fotos de infancia y de familia y de la vida y de las citas de las obras y del trabajo y de los lugares, con Bach y los coros y la suave voz del narrador. Pero el tema es Rusia y comprometidos son los recorridos de la cámara a través de las casas de Tarkovski en Moscú y sus alrededores.

Vemos la casa del director en Moscú, donde vivía con su mujer de entonces, antes de la partida para Occidente. Y vemos la habitación de su juventud, pobre y vacía, hoy, siempre en Moscú, y vemos la casa en el campo, pero después de la muerte, después del negro del final, que la sepultura expone en la tierra profunda, montada como

sual, donde la naturaleza sobrevive comprimida en el exquisito proscenio de las calles y plazas, y el ser humano es devuelto a su rutina hostil, olvidada por Dios, en los edificios monumentales.

El ciclo de documentales El diario de San Petersburgo fue planeado por Sokurov como una serie de films conmemorativos de la vida cultural de la ciudad. El primero, Inauguración de un monumento a Dostoievski, es un registro del hecho, que tuvo lugar en un espacio próximo a la Plaza Vladimírski. Allí, en una casa ubicada en una esquina, vivió y murió el gran escritor.

Alexandra Tuchinskaya

1998

El diario de San Petersburgo. El departamento de Kosintsev (The St. Petersburg Diary. Kosintsev's Flat) 1998, 45 min., color, BETACAM SP, Stereo

El segundo film del ciclo documental El diario de San Petersburgo está dedicado al extraordinario cineasta soviético Grigory Kosintsev, cuya vida profesional estuvo enteramente dedicada a los Estudios Lenfilm. Su apartamento está cerca de los estudios, en la calle Hermanos Vasiliev, y hoy vive allí la viuda del cineasta. Es un lugar despojado, casi un museo, y se impone como un refugio de la memoria. Este despojamiento desborda de recuerdos y, si se lo escudriña intensamente, si se escucha su silencio vacío, algo en él inspira un profundo respeto y gratitud por la vida de ese hombre, una vida en constante actividad creativa, y por las fotografías, los libros y los grandes films que él entregó. El modo singular de escuchar y observar de Sokurov ha sido de algún modo dictado por esos recuerdos.

Alexandra Tuchinskaya

Confesión (Confession)

De los diarios del Comandante

1998, 260 min., color, BETACAM SP, Stereo

Este film tiene según mi punto de vista el título sumamente preciso (en ruso, por lo menos, así es), de



- His heart...
- I loosen his clothes.



Conscripción / Constricción. Cuando hablamos de personas limitadas en su libertad por el hecho de prestar servicios en el ejército, hablamos de personas que están en el camino de ida, de jóvenes que en su vida futura podrán llegar a ser cualquier otra cosa. La palabra rusa *povinnost* indica aquello de lo que el hombre debe hacerse cargo, el fardo que cada persona está destinada a llevar sobre sus espaldas. Es de esto de lo que se habla, y no de una sumisión religiosa.

En el film, nos preguntamos qué ocurre cuando una persona debe hacerse cargo de ese fardo sin tener plena conciencia del sentido y de la inevitabilidad de esta metáfora de la vida, de este momento vital. Para un hombre es muy gravoso hacerse cargo de un fardo que implica un proceso incomprensible y un resultado igualmente incógnito.

Los diálogos con Solzhenitsin (The Dialogues with Solzhenitsin)

1998, 104 min, color, BETACAM SP,



Stereo

El film se compone de monólogos de Solzhenitsin y de sus diálogos con Sokurov sobre la literatura y la lengua rusas, sobre el folklore y el sentido del trabajo creativo, sobre la historia y los tiempos modernos. Algunas de las opiniones del escritor, polémicas y nada triviales, son en sí mismas documentos de la cultura rusa. El cineasta deja aquí de ser un mero testigo o comentarista para convertirse en un medium de los interrogantes de la sociedad. **Alexandra Tuchinskaya**

1998-1999

Conduce el programa de televisión "Ostrov Sokurova" ("La isla de Sokurov") sobre el lugar del cine en la cultura moderna.

Moloch

1999, 102 min., color, Sokurov narra un día de la primavera de 1942, un par de meses antes de la derrota alemana en Stalingra-



do, en la fantasmal e inaccessibile casona alpina del hombre que encarna el Poder; un Poder que ya ha llevado a cabo su catastrófica tarea destructora. Los personajes de esta parábola tienen nombres históricos—Adolf Hitler, Eva Braun, Joseph y Magda Goebbels, Martin Borman, entre otros. En las imágenes descoloridas de decadencia y enmohecimiento que predominan en el film, el único contraste vital es la figura de Eva. **Alexandra Tuchinskaya**

Antes de filmar Moloch, mirábamos documentales históricos, la mayoría alemanes. En una oportunidad,

ría alemanes. En una oportunidad, estábamos ensayando el discurso de Hitler en la Convención Nazi de 1933, directamente del video. Después, este discurso no quedó en el corte final. Aparece de un modo delicadamente grotesco en la escena del “baño”. Tengo un video de esos ensayos. Es interesante. Empezábamos sin maquillaje, después lo hacíamos con vestuario, y finalmente íbamos adquiriendo cada vez más confianza. Se ven algunos detalles de cierta intimidad. Cuando estábamos trabajando en Yalta, él (Sokurov) incluso llegaba a ubicarme en una mesa apartado de todos los demás, así no hablaba con nadie, como si me hubiera recluido en una celda. Es como cuando Tarkovski filmaba Andrei Rubliov e hizo que Alexei Solonitsin pasara cuatro meses sin hablar, porque Rubliov había hecho voto de silencio. El hizo algo parecido conmigo. Yo quería ayudar a alguien y él me decía que no era asunto mío, que debía concentrarme en mi interioridad; y tenía mucha razón.

Leonid Mozgovoi

1999

Dolce

1999, 60 min, color, BETACAM SP, Stereo

El film se centra en la figura del escritor japonés Toshio Shimao,



muerto en 1986, su viuda y su hija. Pero el abordaje documental es apenas el marco para un penetrante retrato biográfico; el video es uti-

si fuera la casa del más allá, arreglada para la eternidad, como recién dejada, en orden, como pronta para los últimos días. Como una escena de una de las películas del “representado”. Es inconfundible, sobre la originaria madre tierra rusa, donde pasaba el verano cuando era niño, ladrillos, maderas, recintos, bosque.

Y todavía, en una de las tantas citas de Tarkovski mientras trabaja en el film, se lo ve durante la construcción de la casa para la película *El sacrificio*, que después se quema, pero sin película en la cámara, de modo que debe ser construida de nuevo, e incendiarse de nuevo para la cámara, cosa que le cuesta mucho al productor. Era absolutamente importante.

De este modo, Sokurov establece lo que interesa en la representación de su amigo. Una vez se lo ve en medio de las personas que trabajan en la película en Suecia, hablando y dirigiendo sin micrófono y sin nada de lo que vuelve ruidosos y arrogantes a los directores. El comentario de Sokurov es: lo aman “porque es activo y sociable.” ¡Qué bien observado e interpretado! A menudo se ve a Tarkovski como en un film verdadero, con los amigos, en la terraza, en las habitaciones, puertas, ventanas, ir y quedarse, escuchando, hablando, antes de la muerte, larga y tranquilamente. Se lo construye con las fotos y con los movimientos de cámara propios, como en un film sobre *El clave bien temperado* y sobre los corales, de modo que se atraviesan, el mundo de uno con el del otro. Y la intuitiva voz de uno ante todo. Vi el film durante mis investigaciones sobre Tarkovski, cuando fui invitado a un simposio sobre él, junto a muchos rusos de su época, que lo conocían desde entonces. Mi problema era cómo llegar a ver sus películas, películas del país del comunismo socialista, del cual había escapado, películas que en el Occidente del rédito económico nunca hubiera podido hacer. Y entonces descubrí esta película de Sokurov sobre Tarkovski como quien de repente se afana por descubrir de nuevo su casa, por recuperar la memoria de mi historia, que es también la de mi país, aquí, de habitación en habitación, dolorosamente, y privado de toda necesidad vital. Forzado a ser el Sokurov de mí mismo entre los vivos, a obtener con tenacidad la muerte como un retorno. También aquí está el tránsito de la cámara en las primeras visitas a la casa de la infancia, después de 53 años, vacía y tapiada, pronta a la demolición, puesta ante el film de la vida, proyectado en una gran habitación (París, Centro Pompidou), en un pequeño monitor, en un rincón...

La casa veraniega de la infancia de Tarkovski, distante 90 km de Moscú, al final del film de Sokurov llamado *Elegía de Moscú* sobre los últimos años de Tarkovski en Occidente, muestra el piso de madera, los muebles cuidadosamente conservados, un aterido fuego en la chimenea, las caseteras, las ventanas cerradas, en el silencio, con los corredores, nieve ante la puerta, el árbol, ahora crecido, que había plantado Tarkovski y, con los corales encima, desde el espejo todavía la madre que llega a través del prado con dos niños de la mano, con la voz del propio Tarkovski, como si todavía lo saludara. Acordeón, y la tumba en París. Infancia e imaginación de su obra.

30 de agosto de 2003

Algún agregado

El sábado a la noche he visto *Sonata para H*. Realmente, una de las pocas posibilidades de acercarse al misterio del fenómeno. Sin palabras, montaje de sonido e imágenes. El resto es silencio. Hybris del hombre. Y es tragedia. Profundo homenaje (me inclino profundamente). Al principio, mi pensamiento fílmico-estético escribió un ensayo que llevaba el título *Cine como música del futuro*: escribí que la música como estructura está más cerca del cine que otras artes, que es la posibilidad más joven de expresar las cosas más profundas. Aquí, en unos diez minutos, todo eso es realizado. *Sonata* no se refiere a la banda sonora sino al modo en que las imágenes están compuestas, cómo están organizados los pensamientos y cómo está imbricado el sonido: todo esto es organizado de un modo musical y la forma trabaja este difícil tema, aportando a su comprensión. Y se apodera de él. ¡Qué pena, no encuentro los otros títulos! *Moloch* lo he visto de noche muy tarde. Después, no estaba en condiciones de hablar de él. No encuentro el video del film, siempre que exista. ¿Y nada más? No sé, no tengo. Tu tan lejano H. J.

21 de setiembre de 2003

Y nada más

De nuevo para mí, como he dicho, se trata de la realización de la estética fílmica en la dimensión musical. Cómo oscilan las imágenes, cómo van y vienen el sonido, las repeticiones, la ópera en cine –lo contrario del cine sobre la ópera, que no funciona–, el sufrimiento del ser humano como

tema central, sólo una imagen –sin una palabra de lo que es llamado, para hacerlo soportable, holocausto, en la base del ser humano-poder. Escenas que yo / nosotros nunca hemos visto en los noticiosos de la tv, el cura y el soldado moribundo, no en el mismo plano del bien y el mal entre las naciones. Ninguna historia insignificante, ninguna estupidez que vuelva todo banal y fácil de vender, sino la historia contada en el período del fin de la URSS / Gorbachov. Un film poético, como lo necesitamos. ¡Y esto es lo importante!

5 de octubre de 2003
Hans-Jürgen Syberberg

¿El cine como la pintura?

Son conocidas las declaraciones de Sokurov: el cine debe conquistar su dignidad de arte, afirmando por su cuenta aquello que es propio del arte: el trabajo que sustituye a la realidad conforma la realidad enteramente determinada a través de una superficie material donde el espíritu diseña sus propias figuras. Eso significa que debe hacer coincidir las formas de su pensamiento materializado con las propiedades del espacio donde ellas se dan a ver: el espacio estrictamente bidimensional de la pantalla. El cine debe entonces inspirarse en la pintura: en el trabajo paciente del pincel que reinventa todas las cosas, pero también y sobre todo en la forma según la cual ocupa conscientemente su propio espacio: la superficie sin profundidad del cuadro o de la pared. El cine, para convertirse en una cosa de arte y de espíritu, debe comenzar por repudiar el principio del realismo, la ilusión de la tercera dimensión. La reducción de las ilusiones perspectivistas y de los valores adulterados de lo real sobre la superficie lisa del arte es así la consagración de un regreso a los valores del espíritu. De estas declaraciones y de sus materializaciones estrictas, las anamorfosis de *Madre e hijo* o la iconización de la Sonia de *Crimen y castigo* en *Whispering Pages*, se retiene casi siempre la coherencia: ahí, la celebración del trabajo pictórico consigue comunicar una estética formalista con una exaltación de los valores espirituales, virtudes familiares y jerarquías de escuela a la antigua. De ahí el dilema de las reacciones que suscita el caso Sokurov. Ante los adoradores fascinados por una estética New Age donde el absoluto del arte y el absoluto del espíritu celebran sus nuevas nupcias, algunos rechazan violenta-

mente el regreso conjunto de la Santa Rusia y de un formalismo kitsch; otros retoman el tour clásico que separa las subjetivas declaraciones reaccionarias y las realizaciones objetivamente progresistas y admiran el modo segundo por el cual, a pesar de esas declaraciones tristemente antimodernistas, Sokurov puede hacer un arte vanguardista.

Tal vez todas esas reacciones comparten una idea demasiado simple de aquello que es lo propio del arte y de la “modernidad”. Y antes de fijar la identificación del valor “espíritu” y del valor “superficie” en una posición de vanguardia o de su contrario, sería preciso saber lo que ella significa. Saber entonces, antes que nada, lo que es esa superficie que el arte cinematográfico tendría por tarea ocupar, como la pintura. La idea de la superficie plana del cuadro es ya de por sí ambigua. Aquellos que convierten la modernidad pictórica en la conquista de esa idea hacen en secreto una operación totalmente contraria: planifican, frente a la superficie pintada, una improbable mirada atemporal y totalizadora de la que se serviría la unidad formal. Niegan el espacio y el tiempo de la mirada.

A pesar de lo que digan juntas las nostalgias del arte perdido o los cantos de la “modernidad”, no existe nada específico a ningún arte ni ninguna modernidad. Existen estrategias, estéticas y políticas de *interface* que se combinan diversamente. Una decisión de arte es siempre una manera de tratar la *interface* que mezcla teologías triunfales o nostálgicas de la “modernidad”. Las simetrías planas de Sokurov comunican también los caprichos arquitectónicos del siglo XVIII a través de la fotografía mercurial de Anselm Kiefer, que nos presenta un libro abierto donde el paisaje ceniciento de las negras nubes románticas mal se destaca de un fondo de página rugoso, de colores de pared resquebrajada. Una superficie supone siempre otra y llama a otras. Es también la razón por la cual la exposición de figuras solitarias de la estética nostálgica de Sokurov se cruza con el desasosiego de artistas con conciencia histórica acuciante, como Guerman o Marker: la presencia del pasado en el presente, la exploración de esos fantasmas de la Rusia escrita, pintada y cantada del siglo XIX que no cesaron de proyectarse sobre el siglo comunista.

Jacques Rancière

Selección y traducción de Roberto Raschella, David Oubiña y Eduardo Stupia

lizado aquí de una manera “íntima”, para captar el universo interior de los personajes. El hilo narrativo principal es un monólogo lírico, el de la heroína, Miho Shimao, la viuda del escritor, que vive en una isla solitaria con su hija discapacitada, ahuyentando a los visitantes. Se trata de una existencia confinada, donde las acciones tiene menos significación que las emociones. La única manera de tener acceso a ese mundo, de ser capaz de aproximarse a su exquisito sabor, a su perverso dolor, es hacer un film análogo a una pieza musical, con ternura, “dulce”... Alexandra Tuchinskaya

2000

Taurus

2000, 94 min., 35 mm, color

Taurus es el segundo de mis films de la tetralogía que he planeado



sobre los hombres del poder en el siglo XX. El primero, *Moloch*, se relacionaba con la historia de otro país. Esta distancia, me doy cuenta ahora, de alguna manera hizo mi tarea más liviana.

Todo lo relacionado con esos dos hombres es diferente; su origen, su educación, su intelecto y, sobre todo, la escala de sus personalidades. En un caso, el poder era un medio para lograr una determinada meta; para el otro, el poder era un fin en sí mismo. Es esta la diferencia esencial entre el líder y un mero funcionario.

Lenin llevaba la revolución en la sangre y, como sucede con todas las revoluciones, eso lo condenó. Su enfermedad implicó una interrupción en su maratón criminal e inhumana. Ya no puede seguir haciendo nada más, su tiempo ha concluido,