

THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA. Núm. 37, 2006.

LA OBRA DE ARTE COMO LUGAR DE UN UMBRAL: TARKOVSKI Y CRANACH

Alberto Ciria. Munich

Resumen: 1. El espejo y su otro lado: reconocimiento y revelación. 1.1. ¿Se puede interpretar a Tarkovski? Asimilar y ver. 1.2. Ventana abierta al océano: sobre Solaris. 1.3. Los visitantes como «formas» del océano. 1.4. La ciencia como espejo y el océano como aporía de la ciencia. 2. Puerta abierta al cielo: sobre «Lamentación bajo la cruz». 3. Final

Abstract: 1. Mirror and its other side: acknowledgment and revelation. 1.1. Can be Tarkovski interpreted? Assimilating and watching. 1.2. The open window upon ocean: on Solaris. 1.3. The visitings as ocean's forms. 1.4. Science as mirror and ocean as science's aporia. 2. The open door of heaven: on "lamentation under Cross". 3. Final.

Antes de presentar mi artículo, me permito hacer una referencia autobiográfica: mis hijos nacieron y crecen en Alemania porque, seguramente la única vez que Gorka pronunció en su vida la palabra «Fichte», yo estaba delante. Si fue buena suerte o mala suerte, como dicen los chinos, quién sabe, y de todos modos, los porqués del destino es mejor dejarlos en la ignorancia. En la primavera de 1990, yo le había dicho que me gustaría hacer una tesis doctoral con él sobre el tema de «El yo y la identidad personal», un asunto que en mi post-adolescencia me interesaba y que ahora no me preocupa lo más mínimo («ocuparse de sí mismo es perder el tiempo», leí después en alguna parte en Polo), y para mayor sorpresa mía, me dijo sin túbecos que ese tema yo tenía que investigarlo en Fichte, cuyo pensamiento me parecía y me sigue pareciendo que es todo lo contrario del tipo de filosofía que Gorka hizo siempre. Finalmente, en parte por la «necesidad biográfica» (esta expresión también era suya) de dejar atrás los cinco peores años de mi vida, y en parte porque las circunstancias lo propiciaron, la tesis sobre Fichte la hice en la Universidad de Zaragoza con Daniel Innerarity. Pero una vez que la palabra «Fichte» hubo sido pronunciada, el camino estaba trazado: el maestro era Lauth, y la ciudad Múnich. Después, más que tomar la decisión de quedarme, no tomé la decisión de regresar. Pero tomar o no una decisión, y tener ganas o no tenerlas, son dos cosas distintas. En la vida de mi familia he acabado experimentando la diferencia entre acto de voluntad, acción voluntaria, tener ganas, y darme la gana. Ésa fue una de las primeras enseñanzas que recibí de Gorka —así de real y así de cruel puede llegar a ser la filosofía—, a quien todavía recuerdo, en medio de la hilaridad de los alumnos, escribiendo «me da la gana» en la pizarra.

De Zaragoza a Múnich, todavía hice escala en Viena. Había alquilado un piso en el edificio de la Schwarzschanierstraße donde ciento sesenta y tantos años antes murió Beethoven, y desde ahí le escribí una carta que acompañé de una postal de la casa de Wittgenstein, que el propio filósofo había diseñado en un estilo racionalista, parecido al de Loos —que luego aparecerá en el artículo—. «El desconchón de la fachada es magnífico», me contestó con socarronería. La verdad es que lo más cruel que puede sucederle a una obra racionalista, ya sea arquitectónica o conceptual, es que el mero paso del tiempo baste para deteriorarla. En cualquier caso, aquél fue nuestro último intercambio epistolar.

No volví a tener contacto con él en diez años. En mayo de 2005, en una visita a la Universidad de Málaga, hablé con él por teléfono, pero no hubo ocasión de visitarle: partía de inmediato para Salamanca. Su voz era la misma, incluso conservaba aquella constante muletilla, «escir», una forma apocopada de «es decir» que luego ha heredado alguno de sus discípulos (como algún discípulo de Polo ha heredado el: «¿eh?... ¿eh?... ¿eh?»). Ese día nació mi amistad con Juanjo Padial.

Quizá fuera mejor así. Cuando dos personas se reencuentran por un momento al cabo de una separación de muchos años, ese encuentro casi siempre se convierte en una representación ficción, bien de lo que esas personas eran antes de la separación, bien de lo que han llegado a ser desde entonces, y, según cual sea el caso, uno puede percibir con complacencia o irritación su propia farsa, sin pese a todo ser capaz de sobreponerse a ella. Desde luego, esa farsa se supera con el restablecimiento del trato proseguido, pero, en las breves horas que yo pasé en Málaga, de un eventual encuentro personal seguramente sólo habría resultado una situación un tanto cómica que yo ahora recordaría con tristeza.

Cuando, aquel agosto, Juanjo Padial hizo una estancia de investigación en Múnich, le hice un único encargo: «cuando le veas, dile a Gorka que mis hijos nacieron en Alemania porque hace quince años, la única vez que Fichte pasó por su cabeza, yo estaba delante, y de esto él no se acuerda, y dime cuál es su reacción». Con cierta malicia aviesa, yo quería suscitar en él el vértigo que produce constatar los graves efectos que con el tiempo acaban madurando nuestros actos más triviales. Así ilustra Polo el caos: «una tormenta puede matar muchas mariposas, pero una mariposa puede producir una tormenta.» Pero quien mejor lo dice es Pessoa, otro de los hallazgos de Gorka: «¡Si aquel día hubiera vuelto la cabeza hacia la derecha, en lugar de hacerlo hacia la izquierda!» Mi idea no era que todo en la vida es azaroso, pero tampoco que el principio de la ciencia moral es la reverencia debida al destino, sino que construir la vida propia es ir asumiendo responsabilidades en un piélago de contingencias, es convertir lo accidental en propio, lo más inconsistente y precario en lo más apreciado, como principio moral, estético o religioso. Esto está más cerca de Tolouse-Lautrec: «en toda manifestación de lo feo, siempre es posible encontrar belleza», que de Beethoven: «quiero agarrar al destino por el cuello!». Tanto más enojoso resulta luego constatar las equivocaciones, que, al decir de Xavi Escribano, poseen la peculiaridad fenomenológica de que sólo se evidencian como tales después de cometidas. Aguardé con mucha impaciencia la respuesta de Juanjo. Cuando ésta llegó, quien quedó perplejo fui yo:

«Ayer estuve con él cumpliendo uno de tus encargos. Cuando le dije a Jorge que tu vida depende de sus palabras, me sorprendió su respuesta. En primer lugar, recordaba perfectamente la conversación en que le pediste la dirección doctoral. En segundo lugar, no era una preocupación puntual la suya por el Yo en Fichte. Sigue convencido de que es una de las investigaciones por llevar a cabo. Echa muy en menos esa laguna en lo que se sabe hoy. En tercer lugar, estaba absorto en lo teórico, en la idea de la relevancia de Fichte, y aunque advirtió que uno no es consciente del peso de unas palabras, no estaba ahí, sino en Fichte, y lo sigue estando, o más bien en su ignorancia sobre Fichte. Es Jorge. De cuerpo entero retratado en esa actitud.»

Nunca sabré qué pudo encontrar Gorka en Fichte, pero, a decir verdad, aunque hubiera tenido ocasión, tampoco se lo habría preguntado. Tal vez porque esas cosas también es mejor dejarlas en la ignorancia; o tal vez, simplemente, porque hace tiempo que eso ya no me importa.

El doce de diciembre, Jacinto Chozza me daba noticia del estado terminal de Gorka. El día diecinueve, dos horas después de producirse el fallecimiento, Juanjo Padial me lo notificó. Cuando, hace unos días, vi la foto de Gorka en la esquila que Jacinto Chozza había puesto en internet, no le reconocí.

Mi homenaje a Gorka no es el artículo que presento, que, para ser sincero, tenía desde hace tiempo por ahí sin saber qué hacer con él. Todo homenaje a un muerto forzosamente se queda muy corto, porque cualquier conmemoración que podamos hacer, no alcanza ni con mucho el lugar donde él está. Mi homenaje a Gorka son dos atisbos de la transcendencia que yo menciono en mi artículo. El primero, la cita de *Los demonios*, unas palabras que Kirillov pronuncia horas antes de pegarse un tiro (aunque lo que expresan esas palabras no es la causa del suicidio, sino que lo que esas palabras expresan y la causa del suicidio son los dos polos entre los que pende el alma de Kirillov): no sólo porque Gorka hablaba mucho de Dostoievski, sino porque el suicidio era también uno de sus temas. («Se aprende tanta antropología leyendo *Crimen y castigo* como estudiando el manual de Chozza», nos decía a los estudiantes de primero como un encomio de la novela, aunque, veinte años después, ahora me parece que eso era más bien un encomio de Chozza.) El segundo, el cuadro de Cranach: no sólo porque es una reflexión pictórica sobre la muerte como tránsito, representado figurativamente como umbral, sino porque, con sus palabras, providenciales o fatídicas, Gorka condujo mi vida a la vecindad de este cuadro.

Durante una tertulia universitaria, le escuché decir, citando a no sé quién, que «ni este mundo es tan este, ni el otro mundo es tan otro». Varios años más tarde, leí en algún lugar que, según una antigua creencia japonesa, los muertos están perdidos para nosotros en lo oscuro, y nosotros no podemos llegar hasta ellos —el muerto es «intocable, pálido, oscuro»—, pero podemos hacerles llegar noticias nuestras a través del sonido del shakuhachi, la flauta japonesa, cuando ésta es interpretada con tal fe. Nosotros no llegamos a ellos con nuestra voz, pero el sonido de la flauta sí que les llega, transmitiéndoles noticias nuestras. ¿Y en qué creo yo? Yo creo en la transcendencia *completa* del otro lado de la muerte, que a nosotros los vivos nos es vedado pisar, pero que, en ocasiones, tal vez nos es dado atisbarla. Sobre esto justamente trata

el artículo que sigue. Yo creo en el «más allá de la bóveda de las estrellas», si por un momento admitimos la metáfora espacial. No somos nosotros quienes nos llegamos hasta ellos, ni con nuestra voz, ni con nuestra música, porque, además, ¿qué íbamos a decirles? Sino que son ellos, los muertos, quienes, en cambio, sí entran invisiblemente en nuestra terrenalidad, y lo hacen gracias a una fuerza propia de ellos, que es una misericordia plenamente vidente. Aunque con nuestra conciencia no tengamos noticia de ello, los muertos misericordiosos nos prestan su compañía. ¿No fueron éstas las últimas palabras de Jesús después de muerto: «yo estaré con vosotros todos los días»?

Pero no a la manera de una contigüidad espacial, como si estuviéramos rodeados de fantasmas, sino que, *sin abandonar su transcendencia completa*, con su fuerza de misericordia, se hacen cargo de nuestra miseria, y gracias a ese compadecerse de nosotros, nos dan una compañía más real e inmediata de la que aporta la mera contigüidad espacial. Quién sabe cuántas veces nos han asistido, y cuántas veces nos han salvado de perdernos. Dostoievski lo repite en varios momentos de su última novela.

También lo dice Gerardo Diego —fue de nuevo una sugerencia de Gorka la que me hizo asomar a los poetas del 27— en el último verso de un poema, hermosísimo hasta el dolor (quien ha conocido una vez la belleza, sabe que puede resultar dolorosa), que escribió a una fallecida hermana sordomuda: los muertos nos «apuntan», nos dicen lo que tenemos que decir cuando no sabemos cómo seguir, y así nos hablan inaudiblemente y nos alientan.

Tendemos a pensar que el cielo es un lugar o un estado donde se goza de beatitud, y que el infierno es un lugar o un estado donde se sufre. En su «Sobre el infierno y sobre su fuego. Una reflexión mística», Dostoievski define el infierno como «el sufrimiento de no poder volver a amar jamás». Pero eso equivale a decir que es el sufrimiento de no poder sufrir por los demás, es decir, el sufrimiento que provoca la conciencia de tal incapacidad. Un poco más adelante, Dostoievski dice que, sin embargo, el sufrimiento que provoca tal conciencia, representa para el condenado un cierto consuelo, porque sufrir por sí mismo por tener conciencia de no poder sufrir por los demás, es como un reflejo del verdadero amor activo: el tormento que provoca darse cuenta de no estar a la altura del amor activo, en lo que tiene de acto de humildad, brinda un alivio al condenado. Pero entonces, el grado más irreversible del infierno, donde al condenado no le es prestado ni siquiera ese último consuelo, consistirá, justamente, en no tener conciencia ni percepción de la incapacidad propia de sufrir por los demás, en ser incapaz de amar y no saberlo, o bien en percibir esto pero no como causa de tormento, es decir, consistirá en vivir como una beatitud la incapacidad de amar y sufrir por los demás. El grado más irreversible del infierno consiste en no saber que se está en él, en haber sido condenado y «no enterarse», como dice Polo (ahora recuerdo la definición de la «esclavitud perfecta» que en cierta ocasión le escuché a Gorka, aquella en la cual el esclavo no sabe que lo es); o bien —así termina la reflexión de Dostoievski— en no experimentarlo como algo indeseable, sino en abrazarlo como una dicha. Con esta visión del infierno, se corresponde la definición que en otra obra, y poniéndola en boca de un borracho, Dostoievski da del cielo como «el lugar donde sufren por los hombres y lloran por ellos». El cielo no es (o no lo es

para todos) un lugar de beatitud ni de contemplación: es un lugar donde sufren y lloran por nosotros, a lo mejor porque realmente somos desgraciados, o a lo mejor porque vivimos como una beatitud nuestra incapacidad de amar y sufrir por los demás. Pero el sufrimiento de esos muertos, al ser por otros, no se nutre de sí mismo, y entonces tampoco consume, sino que, en su peculiar transcendencia invertida, lleva consigo su propia gracia. Así es como ahora pienso en Gorka.

* * *

PS. «No existe la verdad: existen verdades», nos dijo Gorka no sé si en aquella misma tertulia. Jacinto Choza habla de la «reprivatización del más allá», lo que equivale a decir que en el cielo, como en nuestro mundo, vige la división del trabajo. (En cuanto al infierno, ya el diablo en persona le había dicho a Iván Karamázov: «Todo lo que hay en vuestro mundo, lo hay también en el nuestro.») No existe el cielo: existen los cielos. Unos irán al cielo a conocer a Dios, que es, según Polo, para lo que fue creado el hombre. Otros, los más, irán al cielo a recoger su beatitud y su bienaventuranza como una corona y a complacerse en ella. Pero los que van al cielo a comiserarse de nosotros, éstos son los que, desde ahí, se ponen a nuestro lado e inaudiblemente nos hablan y alientan. La esquila de Gorka que yo encontré en internet, Jacinto Choza la había puesto en una página donde escribe gente que, por unas circunstancias determinadas, lo ha pasado mal o lo está pasando mal, y juntándose en ese sitio, se reconforta. (La alegría hace a los hombres hermanos, nos dejó dicho Schiller, pero yo digo que la tristeza también hermana.) Jacinto Choza decía que Gorka no había mandado ningún mensaje a esa página, pero que la leía regularmente. La imagen de Gorka haciendo propio, desde la distancia anónima de internet, la pesadumbre de los demás, pero sin hacerse notar, se corresponde exactamente con la imagen de quien, desde la *transcendencia completa*, invisiblemente se hace cargo de nuestras desgracias. Nuestra salvación no radica en si recordamos a los muertos, sino en si ellos, desde ahí, vuelven a nosotros sus ojos misericordiosos y, por causa nuestra, llorosos. De aquí resulta una *pietas* que no consiste en conservar intencionalmente la presencia de los muertos entre nosotros: porque, realmente, ellos ya no están aquí; sino en suplicarles que ellos nos tengan presentes a nosotros. Hoy que es la efemérides del nacimiento de Mozart, pienso que en esto se pertenecen mutuamente el «*Requiem aeternam*» y el «*Kyrie eleison*» de la «Misa de Requiem».

* * *

«Por eso, si os dicen: 'Mirad, allí está, en el desierto, no vayáis; y si os dicen: 'Mirad, aquí está, escondido en casa', no lo creáis. Porque como el relámpago que brilla de oriente a occidente, así será la venida del Hijo del hombre. ¡Dónde está el cadáver, allí se juntarán los buitres!»
(Mt., XXIV, 26-28)

Todo autor, y lo mismo todo artista, ha tenido la experiencia de que trabajos particulares, a un primer vistazo heterogéneos e independientes entre sí, a veces nacidos de las circunstancias más peregrinas y externas, que ha ido haciendo a lo largo de años y que en su momento consideró obras terminadas y cerradas, de pronto, en el momento más inesperado, son iluminados por una luz nueva que hace versúbitamente unos hilos, hasta entonces invisibles, que oculta y calladamente los han ido enlazando entre sí, y que convergen en un punto nuclear desde donde todos esos trabajos se aprecian ahora como aspectos parciales de una obra global y unitaria. Por eso, cuando se considera en su conjunto la obra completa de algunos artistas, se tiene la impresión de que toda la creación estaba apuntando desde un inicio a lo que luego resultó ser la obra postrema. Toda la filmografía de Tarkovski está como imantada hacia *Sacrificio*, como la obra de Wagner lo está a *Parsifal* o la de Dostoievski a *Los hermanos Karamazov*. Aquí nada tienen que ver «la mediocridad y la genialidad», sino que este tipo de comprensión súbita y unitaria de un trabajo propio en un primer momento disperso, simplemente forma parte de la manera humana de crear en todos sus ámbitos y niveles. Y por eso, aunque este tipo de comprensión siempre le proporciona una dicha al autor, no es sin embargo ningún indicativo para el valor y la calidad de lo producido.

El artículo que sigue ha nacido de varias circunstancias. En primer lugar, con una separación de un par de años, apunté en unos breves apuntes ciertas ideas sobre la película *Solaris* y sobre el cuadro de Cranach «Lamentación bajo la cruz», que ahora constituyen las dos obras eje del artículo. A propósito de los apuntes sobre Cranach, Arturo Leyte me envió la conferencia que había pronunciado en Pamplona en el marco de un congreso de filosofía sobre «El arte de la verdad». Hace algunos meses, Rafael Llano me pidió que escribiera una reseña sobre la publicación de Marius Schmatloch, *Andrej Taršovskijs Filme in philosophischer Betrachtung*, Editorial Gardes!, Sankt Augustin 2003. Finalmente, en el tiempo en que escribía dicha reseña, estuve escuchando el *Adagio* de la décima sinfonía de Mahler, que en realidad es, junto con el breve movimiento llamado «Purgatorio», la única parte terminada que nos ha quedado de esta obra, y fue precisamente escuchando el punto culminante de este fragmento, en un momento en que la orquesta, abriéndose como una sima, transporta al oyente a una línea, marcada por una nota tenida de trompeta, desde donde aquél se asoma a la inmensidad de unos espacios transsónicos, cuando vi la unidad de todos los trabajos anteriores.

1. *El espejo y su otro lado: reconocimiento y revelación*

«Esa nefanda baratija de la vanidad humana: el espejo» (Drácula)

1.1. *¿Se puede interpretar a Taršovski? Asimilar y ver*

El título del libro de Schmatloch mencionado dice: *Las películas de Andrei Taršovski en una consideración filosófica*, y, en efecto, con arreglo a la pretensión de considerar

filosóficamente la obra fílmica del ruso está estructurado el libro. A pesar de este título, la investigación de Schmatloch toma como marco de referencia la obra ensayística de Tarkovski recopilada bajo el título «El tiempo sellado» (edic. española: *Esculpir en el tiempo*).

El libro persigue cuatro fines, sostenidos por cuatro presupuestos:

- Articular sistemáticamente los pensamientos nucleares de *El tiempo sellado* («Esculpir en el tiempo»), con el fin de exponer el armazón teórico («ideológico», dice Schmatloch) en el que se apoya la producción artística del ruso. El presupuesto de este objetivo es que a la obra estrictamente artística del ruso le subyace una teoría del arte, depositada, si bien de modo fragmentario y en ocasiones contradictorio, como el propio Schmatloch advierte, en *El tiempo sellado*.

- Iluminar las líneas de enlace entre Tarkovski y la filosofía antigua. Este objetivo es relevante, primero, porque la filosofía antigua representa, a juicio de Schmatloch, un fondo de «mitos, arquetipos y modelos interpretativos del que el pensamiento occidental bebe, consciente o inconscientemente»; y segundo, porque el simbolismo ruso, que es la corriente artística a la que *El tiempo sellado* —dice Schmatloch— se remite expresamente, está fuertemente influenciado por el platonismo y el neoplatonismo.

- Mostrar los paralelismos entre la obra de Tarkovski y el simbolismo ruso.

Estos dos últimos objetivos tienen como base un supuesto carácter simbólico de la obra fílmica del ruso.

- Por último, el objetivo principal del libro es mostrar los medios y estrategias con los que Tarkovski transpone a su obra fílmica los principios teóricos expuestos en *El tiempo sellado*, y confrontar ambas fuentes, la fílmica y la ensayística, para buscar, en un sentido inverso a la transposición antes mencionada, los puntos en los que las películas completan con sus medios estéticos a los principios teóricos, o incluso los contradicen. El presupuesto de este cuarto objetivo, que el propio Schmatloch denomina el principal, es que la obra teórica de Tarkovski da la base para acceder a la comprensión de su obra fílmica, y sólo desde este movimiento primero de la teoría al arte se puede llevar a cabo el segundo movimiento inverso de mirar la primera desde el segundo, un movimiento que, además, está orientado a aquélla.

* * *

Hay dos modos de considerar la obra de Tarkovski, y para cada uno de esos dos modos, el propio ruso da una base en su obra escrita o fílmica.

La obra de Tarkovski se puede considerar como abierta, en el sentido de susceptible de una multiplicidad de interpretaciones, incluso como contradictoria. En este sentido, se trata de una obra cuyo significado queda encomendado a la valoración del receptor, y que por consiguiente es dependiente de él. Tarkovski da una base explícita para este modo de considerar en diversas declaraciones contenidas en *El tiempo sellado*, una recopilación de textos en la que, en efecto, a lo largo del tiempo se van

depositando formulaciones que, en ocasiones, tomándolas de modo exclusivamente formal, se contradicen.

Pero la obra de Tarkovski también se puede considerar como cerrada, como consumada, como terminada de tal modo que nada queda pendiente de resolución; por decirlo con una palabra: como una obra *esférica*. Cada película de Tarkovski es una esfera. En favor de esta impresión habla la propia contundencia, la propia luminosidad y evidencia de las películas. ¿Qué cabe añadir o restar a películas como *Solaris* o *Sacrificio*?

Se puede considerar que la obra fílmica de Tarkovski se basa en una teoría depositada en *El tiempo sellado*, y como este escrito encierra contradicciones, las películas también presentan oscilaciones.

O se puede considerar que *El tiempo sellado* no está a la altura de la obra fílmica, y lo que no está a la altura de la esfera, es quebrado.

En función de la consideración final del libro de Schmatloch, es obvio que éste toma partido inequívoco por el primer modo de consideración:

«Como resultado de la investigación puede establecerse que las películas de Tarkovski, en los ámbitos de la metafísica, la epistemología, la ética, la antropología y la estética, oscilan entre polos extremos, que crean las máximas ambivalencias posibles, que ofrecen un amplio campo hermenéutico. Vacilan entre la fe en un ser trascendente y el supuesto de que toda la realidad podría ser meramente un sueño solipsista irredento; entre el saber acerca de conexiones místicas y un no-saber que duda; entre un actuar social y un autista no-poder-actuar; entre la deconstrucción de la existencia humana y la reconstrucción metafísica del sujeto; entre una concepción del arte sin finalidad y una concepción del arte orientada a un fin; entre estetas encerrados en sí mismos y sacerdotes del arte teúrgicos, socialmente activos; entre la independencia y la dependencia del arte respecto de los receptores. Las películas se mueven en un ámbito fronterizo entre desvelamientos visionarios y velamientos delirantes, entre una «des-semantización» y simultáneamente una «hipersemantización», y mediante el movimiento pendular entre los pares de opuestos generan una tensión interior gracias a la cual se podría explicar su fascinación. La polisemia de los signos puede observarse sobre todo en un símbolo central: la casa. En tanto que el hogar paterno de la infancia, ella remite al origen trascendente, a la patria primigenia metafísica de la unidad mística, y simultáneamente a una prisión intraanímica y laberíntica, que le sirve al sujeto como una sala de cine solipsista de proyecciones desprovistas de substancia, como una caverna platónica de las alucinaciones.» (p. 359)

Parece que este primer modo parte más bien de la obra ensayística de Tarkovski, y que el segundo parte más de su obra fílmica. En efecto, Schmatloch insiste en que su trabajo tiene por base *El tiempo sellado*, y las películas sólo son abordadas en cuanto a su relación con él.

Pero la pregunta que aquí ha de ocuparnos es ésta: ¿Por qué es posible que precisamente una filmografía como la de Tarkovski legitime –aparentemente– para ambos modos de considerarla? ¿Cuál es el carácter que tiene su obra que posibilita esta doble visión, y cuál es, pese a todo, la visión correcta?

En un pasaje de *El tiempo sellado*, Tarkovski compara a artistas como Andrei Rublev, Leonardo y Bach, con un extraterrestre que viniera a la tierra y contemplara todo por vez primera, sin ninguna mediación dada de antemano, ni conceptos previos, ni revestimientos: un ser que contemplara las cosas, por así decirlo, desnudas.

Ésta es también la visión de las cosas que nos dan las películas de Tarkovski.

Quienes no tenemos esta mirada del extraterrestre, es decir, los terrestres, querámoslo o no, nacemos en una cultura que ya está hecha, y estamos acostumbrados a habitar un mundo ya interpretado, estamos habituados a un mundo ya habitado, un mundo que se nos da ya como elaborado. Como este mundo ya estaba hecho, elaborado y habitado antes de que nuestra mirada se abriera por vez primera, sin una *intervención* –interna o externa–, no podemos tener conciencia de una mediación que es previa a nosotros.

Una intervención tal puede ser una tragedia, por ejemplo la muerte de un ser próximo. Puede ser un acontecimiento natural inusitado. Puede ser una desgracia que nos sobreviene. Puede ser una bienaventuranza que nos arrebatara, como el enamoramiento o el nacimiento de un hijo. Y una intervención tal puede también llegar a serlo la obra de arte.

Estas intervenciones repercuten en nuestra existencia como una *campanada*, que de alguna manera nos *despierta* arrancándonos de un mundo de apariencias y poniéndonos en medio de una realidad de la que, de pronto, *sabemos* que es nuestro lugar más propio, pero que, sin embargo, nos resulta insoportable.

Cuando algo así acontece, las cosas y los quehaceres de nuestro mundo son sacudidos de tal modo que los significados que de ordinario les adherimos se desprenden de ellos, y de pronto aquéllos resultan ser *asignificativos*. Asignificativo tiene dos sentidos: sin relevancia, o sin significado. Las cosas y los quehaceres habituales, sacudidos por una intervención, de pronto nos resultan irrelevantes, o de pronto se nos vuelven *extraños*, y ya no los entendemos. Es más, ya no los conocemos.

A lo mejor entonces tomamos conciencia de que las interpretaciones habitadas en las que antes nos movíamos eran artificiosas y extrínsecas. O a lo mejor, esas interpretaciones anteriormente usuales, sin más las olvidamos.

Qué significa que nuestro mundo habitado sea intervenido de esta manera, lo expresa esta frase del arquitecto Adolf Loos: «Nada agrada más al hombre que la comodidad, y nada le desagradara más que ser arrancado de ella. Por eso el hombre ama la casa, y por eso odia el arte.»

Cuando, a través de los ojos de un artista, las cosas nos son presentadas desnudas de toda interpretación hecha, tan habituados estamos al mundo interpretado, que, desprovistas de toda explicación, las cosas nos resultan crípticas, en el sentido de menesterosas de una aclaración, que de inmediato nos ponemos a buscar.

Como las películas de Tarkovski nos resultan inhabituadas—inhabitadas—, no las entendemos, y pensamos que, para comprenderlas, es necesaria una interpretación. Entonces estamos considerando tales películas como algo dado sobre cual vertimos nuestro esfuerzo de análisis e interpretación. Las películas son algo *a partir de lo cual* analizamos e interpretamos. Algo fácticamente dado, que nos resulta críptico porque *en sí mismo* es menesteroso aún de una interpretación que *parte de* ello, se puede llamar un signo, es decir, un símbolo.

El símbolo es, etimológicamente, una mitad, es decir, algo cuya integridad se encuentra fuera, algo que hace ver su integridad en tanto que ausente, en tanto que estando en otra parte. Para hallar el significado del símbolo, hay que buscarlo, hay que partir desde él fuera de él: su significado está en otra parte. El signo nos remite afuera, y ese salir a buscar fuera, se llama interpretar. El intérprete es quien nos dice en qué otro lugar está el significado de lo que vemos, si está en el desierto o si está escondido en casa. Y la interpretación se interpone como una mediación que vuelve inocua la amenaza de que lo que vemos reduzca a polvo en su insignificancia los modos de pensar que nos hacen sentirnos seguros. *Interpretar* significa «mediar», «interponerse».

Pero a este modo de considerar las obras de arte, o las cosas en general, le subyace un prejuicio: que vivir es habitar, que conocer es asimilar, que ver es identificar.

Frente al símbolo, una imagen es lo que Jesús dice de sí mismo según el Evangelio de San Juan: «El Padre está en mí: quien me ve a mí, ve al Padre.» Nosotros vemos la imagen, pero dentro de ella, y *sin dejar de verla a ella*, vemos también un principio. Aquí, para conocer el universal, no retiramos lo limitado, saltando fuera de él en un movimiento de abstracción, sino que lo universal lo vemos dentro de lo limitado, sin dejar de ver lo limitado. En la imagen, el significado no hay que buscarlo porque no está en otra parte, sino que irrumpe por sí mismo, sin interposición, sin mediación, es decir, súbitamente, luminosamente, como un relámpago. Pero entonces, el conocimiento de este significado no es una comprensión, sino una visión.

Las películas de Tarkovski resultan crípticas porque, en efecto, no tienen una interpretación. Porque no tienen una interpretación, se puede estar tentado de juzgar que les falta, que necesitan de una, o que están abiertas a una pluralidad de ellas. Pero si no tienen una interpretación, no es porque carezcan de ella, en el sentido de que les falta algo que deberían tener y que se les puede aportar posteriormente, sino porque ellas se mueven *antes de* toda interpretación, y por tanto, *más allá* de toda interpretación. En relación con una interpretación posible, las películas de Tarkovski son ciertamente crípticas, pero *en sí mismas*, son *luminosas*. Lo peculiar de la fotografía de Tarkovski es, justamente, su luminosidad.

Si películas como *Stalker* o *Sacrificio* nos resultan crípticas y difíciles es, justamente, porque nos empeñamos en buscar mediaciones donde no puede haberlas, porque nos obcecamos pretendiendo revestir de significados una realidad cuyo significado ella ya nos lo presenta desnudamente. *Solaris*: toparse con una verdad que es más grande que el entendimiento propio, si uno no quiere cerrarse a ella, conduce por necesidad a la locura. *Stalker*: un guía conduce a unos viajeros hasta el umbral de una habitación

dentro de la cual desaparece la diferencia entre deseo y hecho. *Sacrificio*: en vista del estallido de una guerra, un hombre ofrece todo lo que le ata a la vida para que esa guerra no haya sucedido. ¿Hay algo más sencillo que esto?

¿Qué significa el agua en las películas de Tarkovski? Nada más que ella misma: el agua es agua.

La zona del Stalker puede tomarse como la propia obra de arte, y la relación del Stalker con la zona se corresponde con la relación del artista, o tal vez del hombre, con el arte. El arte sólo da paso dentro de sí a quien cede a su inteligibilidad propia. Por eso el arte no provoca preguntas, porque la pregunta se formula desde la inteligencia previa del espectador. Ceder a una inteligibilidad heterónoma no es preguntar: es admirar. También por eso el arte no es estético, porque lo estético es lo que pone a la percepción en armonía consigo misma según las leyes propias de ésta. El arte no se comprende atinando con su definición, sino plegándose a sus leyes. Y como la capacidad para este plegarse no es una cuestión de educación, sino más bien un «dejarse conmover» –Celibidache, recogiendo el término de Husserl, lo llama «afectabilidad»– que dependerá de la disposición de la persona, tampoco es una cuestión de elitismo ni de masificación. «En esta situación son impotentes la mediocridad y la genialidad», dice el personaje de *Solaris*. Arte –igual que filosofía, religión, el bien o el mal, o simplemente la vida– no es lo que el hombre define como tal, sino que es una zona en la que, según cuál sea su disposición, en ocasiones le es permitido adentrarse. No digo que el arte sea indefinible, sino que la definición del arte, igual si procede del filósofo que del artista, es extraartística.

El hombre puede vivir en la zona, pero no puede habitarla, y por eso sólo puede vivir en ella por un breve tiempo: a la larga, el hombre no sobrevive a la ausencia de toda mediación. El Stalker habita con su familia una casa en el mundo culturizado, y sus viajes a la zona son incursiones, de las que regresa. Como dice Dostoievski, ver lo que él llama el «vínculo viviente universal con todas las cosas» el hombre sólo puede resistirlo unos segundos: más allá de esos segundos, el hombre tendría que transformarse físicamente o perecer. Esto significa que el arte es una *excepción*. Las mediaciones, las interpretaciones, las construcciones, son necesarias para el hombre dentro del mundo habitado, pero dentro de ese mundo habitado, hay excepciones, entre ellas, las obras de arte, en las que se abren *ventanas*, o como dice Arturo Leyte, vanos, que dan a otro mundo al cual el hombre, en momentos concretos, puede asomarse, y verlo.

«Hay segundos –sólo cinco o seis a la vez– en que de pronto siente uno la presencia de la armonía eterna plenamente lograda. No es nada de este mundo. No quiero decir que sea algo divino, sino que el hombre, en cuanto ser terrenal, no lo puede sobrellevar. Tiene que cambiar físicamente o morir. Es una sensación clara e inequívoca. Como si de improviso abarcara uno la naturaleza en tera y dijese: sí, esto es verdad. Dios, cuando creaba el mundo, decía al final de cada día de la creación: «Sí, esto es verdad, esto es bueno.» Esto..., esto no es ternura, sino sólo gozo. Uno no perdona nada, porque no tiene nada que perdonar. No es amor. ¡Oh, es algo superior al amor! Y lo más atroz es que es todo tan terriblemente

claro, ¡y qué gozo! Si durara más de cinco segundos, el alma no podría soportarlo y tendría que perecer. En esos cinco segundos vivo una vida entera, y por ellos daría toda mi vida, pues lo vale. Para resistir diez segundos tendría uno que cambiar físicamente.»

(Dostoievski, *Los demonios*, Tercera parte, Capítulo V)

Porque el arte es una excepción y una intervención tal en el mundo habitado, el afán de cotidianizarlo conduce necesariamente a perderlo.

La obra de arte no es una ventana, sino un dominio dentro del cual *puede* abrirse una ventana, y que esa ventana llegue a abrirse, dependerá de la disposición del espectador. Recordemos las ventanas circulares de la nave en la órbita del planeta Solaris. En la obra no está el océano, sino la ventana al océano, o, en *Stalker*, el umbral de la habitación. Pero la ventana no pertenece al océano, sino a la nave, así como el umbral no pertenece a la habitación, sino a la zona. De hecho, que tanto la ventana como la nave espacial sean de la misma forma circular, permite tomar la ventana como una concreción de la nave, o bien la nave como una proyección de la ventana.

Ver de esta manera las películas de Tarkovski, es entrar y moverse en ellas como en una zona. Entenderlas así no es interpretarlas, porque toda interpretación se mueve *a partir de* algo fácticamente dado, sino que se *mueve en* ellas. El espectador que entiende de este modo a Tarkovski se siente como un Stalker que no tiene control sobre las leyes de la zona y ni siquiera las conoce, pero sí es capaz de escucharlas y de obedecerlas, es decir, de *seguirlas*.

Hasta la puerta de la zona, el Stalker viaja con un coche primero y con una vagoneta después, es decir, con constructos técnicos, a lo largo de un camino pretrazado que es la vía. Pero la vía termina donde la zona empieza, y llegado a ese punto, el Stalker necesariamente tiene que bajarse de la vagoneta y *pisar* la zona con sus propios pies. De la disposición y de la capacidad de escuchar y de obedecer las leyes de la zona, forma parte el no anteponerse, a modo de protección o seguridad, ninguna construcción, ni material ni mental.

Que el propio Tarkovski entiende así el arte, se evidencia en el modo como, cuando al final de *Andrei Rublev* se muestran iconos en color, o cuando en *Solaris* se enseña el cuadro de Bruegel, la cámara se va moviendo sobre la superficie del icono o del cuadro como si éste fuera un territorio.

Como sólo entiende —«entender» en este sentido— la zona, y la obra de arte en tanto que zona, quien, sin comprenderlas, escucha sus leyes y se pliega a ellas obediéndolas, y como además esta escucha no es interpretativa, es decir, no interpone mediaciones entre ella y la voz que le llega, la relación con la zona, y con el arte, es una relación de *pertenencia* (en alemán, «pertenecer» y «escuchar» son el mismo verbo).

Pero como esta escucha no proporciona una intelección de las leyes en el sentido de la asimilación de una interpretación, sino que escuchar así es dejar que leyes tales imperen en toda su heteronomía, esta relación es, al mismo tiempo, de *extrañeza*.

En esta doble relación de pertenencia y extrañeza se fundamenta la nostalgia –como extrañamiento de lo propio– y el sacrificio –como ofrenda y renuncia de lo propio–, que son, respectivamente, el temple y el acto en torno de los cuales se articula la filmografía de Tarkovski.

Ceder a una inteligibilidad heterónoma dejándose pertenecer a ella es escuchar obedeciendo, y ponerse a la altura de su extrañeza abandonando el empeño de interponer mediaciones, da la posibilidad no de comprender, pero sí de ver, y esta visión, porque nace de un poner aparte toda mediación, es una visión trascendente, y por ello mismo religiosa. La obra de Tarkovski, igual que la obra de Dostoievski, sólo se puede entender como una obra religiosa.

Pero por el mismo motivo por el que Schmatloch considera la obra de Tarkovski como un cúmulo de símbolos interpretables, le falta por completo el sentido para lo religioso. Esto se evidencia de modo palmario en el capítulo séptimo, que es el lugar donde tendrían que tratarse los aspectos religiosos del cine de Tarkovski. En dicho capítulo, los elementos religiosos y la confrontación entre catolicismo y ortodoxia, que en Tarkovski es tan determinante como en Dostoievski, son reducidos a una «crítica cultural» que analiza el conflicto entre el este, concebido en términos de «sociedad ideal preindustrial», y el oeste como «antisociedad destructivo-materialista y altamente industrializada».

El arte es religioso de un modo distinto a como es religioso un objeto sacramental. El objeto sacramental no es en sí mismo ni originalmente sagrado, pero permite la irrupción de lo sagrado, y en función de esta posibilidad de irrupción que él abre, él es derivadamente sagrado, es decir, consagrado. La obra de arte es religiosa no porque permita una entrada de lo sagrado, sino porque, en ocasiones, permite asomarse a ello.

Lo que abre la puerta a lo sagrado, bien para que éste entre, bien para asomarse a ello, guarda esta conexión con ello, y en función de tal conexión participa de él y es consagrado, es decir, hecho sagrado. Pero hacer sagrado es, por definición, sacrificar. Una obra de arte que es así, nace de un sacrificio.

No es que las interpretaciones de Schmatloch sean equivocadas, es más, en tanto que interpretaciones pueden ser muy certeras; sino que el ejercicio mismo de interpretar es ya, en sí mismo, fallido. ¿Qué es el océano de *Solaris* sino un dominio en el cual todo intento de categorización, la «solarística», fracasa?

1.2. *Ventana abierta al océano: sobre Solaris*

«Al otro lado del espejo.»

El tema de la película *Solaris* es el límite del conocimiento, pero no sólo en el sentido de lo que define la diferencia entre lo que se puede conocer y lo que no se puede conocer, entre lo cognoscible y lo incognoscible, sino más bien entre lo cognoscitivo y lo no cognoscitivo, es decir, aquello que, por su naturaleza, no puede ser puesto de ninguna manera en relación con conocimiento, y que por tanto se puede llamar lo extracognoscitivo o lo transcognoscitivo.

Lo incognoscible, tanto como lo cognoscible, cae dentro de lo cognoscitivo. La ciencia trata de lo cognoscible, y aquello que la ciencia no puede alcanzar, desde la propia ciencia se designa como incognoscible. «Incognoscible» es una designación que se sigue haciendo dentro de la esfera del conocimiento: lo incognoscible pertenece al conocimiento en el modo de que éste no es capaz de hacerse con él, pero, precisamente por ello, sigue estando dentro de una referencia con el conocimiento.

Lo transcognoscitivo es aquello que el conocimiento no puede tratar de ninguna forma, ni siquiera de esa forma extrema que consiste en negar la posibilidad de referirlo a sí mismo, porque esa negación está ya hecha desde el conocimiento. Negar la posibilidad de conocimiento, es un modo de reducir a los límites del conocimiento.

Pero con eso con lo que, con su conocimiento, no puede tratar de ninguna forma, ni siquiera en el modo de no poder habérselas con ello, el hombre a lo mejor puede tomar contacto de alguna otra manera. A lo mejor el hombre puede percibirlo en un delirio, a lo mejor puede soñarlo, a lo mejor le puede ser mostrado en una revelación, es decir, en un apocalipsis. A lo mejor, aun cuando sea en un delirio, en un sueño o en un apocalipsis, el hombre puede verlo. Entonces, una visión tal sería algo superior al conocimiento.

El delirio, el sueño, el apocalipsis, no son realidades: son ficciones. La obra de arte también lo es. Pero son ficciones que nos abren la visión de algo que para el género humano es insoportablemente real. Son ficciones precisamente porque definen el límite entre dos realidades: nuestro mundo habituado e incuestionado, y una dimensión inhabitable e inarticulable siquiera como pregunta. Y en calidad de tal límite, aquello que ellos nos abren es real en la medida en que ellos mismos son ficticios.

En *Solaris* se plantean las distinciones entre cordura y locura y entre vigilia y sueño, donde la locura y el sueño resultan ser modos de acceso a lo no cognoscitivo. En concreto, la locura es la vía como el hombre entra en contacto con lo extracognoscitivo, mientras que el sueño es el modo como lo extracognoscitivo entra en contacto con el hombre (el océano entra en el cerebro del hombre mientras éste duerme).

Cognoscible e incognoscible son, por así decirlo, las dos categorías fundamentales de lo cognoscitivo. Más allá de lo cognoscitivo hay un ámbito donde no es posible establecer en absoluto ningún tipo de categorización y donde, por tanto, todo intento de categorización, la «solarística», fracasa. Lo incognoscible es una categorización negativa con relación al conocimiento; lo transcognoscitivo es cognoscitivamente incategorizable, no puede ponerse en ninguna relación, ni siquiera negativa, con el conocimiento. En la película, ese ámbito incategorizable, ilimitable, que está por encima de la distinción entre lo cognoscible y lo incognoscible, es el océano. Todo límite que se quiere poner dentro del océano, se deshace.

Pero la película no trata de lo extracognoscitivo, sino del límite entre lo cognoscitivo y lo extracognoscitivo.

Este límite tiene lugar en la base espacial, enviada desde la tierra y puesta en la órbita del océano. La base espacial tiene forma circular, y su centro lo ocupa la biblioteca, adonde van a dar los corredores circulares, y que es el lugar de encuentro de los

habitantes de la estación, y también de los «visitantes». Por ejemplo, es el lugar donde se celebra el cumpleaños de Snaut.

La estación espacial es una construcción humana puesta en la órbita del océano. No hay comunicación de la estación a la tierra –la tierra ha perdido el contacto con ella– ni tampoco de la estación al océano –las sondas que la estación envía al océano no obtienen ninguna respuesta–. Pero sí de la tierra, que envía a Kelvin, a la estación, y también del océano, que envía a los visitantes, a la estación. La estación no transmite hacia afuera: en ella se produce un encuentro entre el hombre y los emisarios del océano que, fuera de ella, es intransmisible.

Las reconstrucciones del océano son el modo como éste puede comunicarse con el hombre que todavía no se ha abandonado a él. Son la presencia del océano fuera del océano: se las llama los «visitantes». Visitar es estar presente fuera de lo propio, pero en un ámbito donde, pese a todo, todavía se es reconocido como quien se es. Más acá del límite no se aparecen como «visitantes», sino como alucinaciones. Ellas pertenecen al límite: por eso la «mujer» de Kelvin también asiste a la reunión en la biblioteca.

La biblioteca, que ocupa el centro de la estación en órbita, y que es el lugar de encuentro entre los hombres y el visitante, es también el lugar donde se desarrolla la escena de la ingravidez, de la levitación, que no se produce por desaparición de la gravedad, sino por quedar sujeto simultáneamente a dos gravitaciones que se contrarrestan. La gravitación señala el punto de encuentro entre dos polos de atracción, y es por tanto el límite entre ellos: marca el punto cruzado el cual se transpasa a uno u otro lado. Esto es tal vez también lo que, al comienzo de la película, Kelvin alcanza a ver contemplando las algas suspensas en la corriente del arroyo.

El preludio coral de Bach que suena en esta escena puede escucharse como una musicalización de ese límite: en tanto que es nostálgico, se refiere a lo conocido pero abandonado, y en tanto que es admirativo, se refiere a lo nuevo que se llega a ver pero que, en función de su magnitud, no se toma en posesión. Sin embargo, los sonidos que, al final de la película, acompañan al alzamiento vertical de la cámara que permite descubrir que la casa era una isla en el océano, sí pueden considerarse sonidos de lo extracognoscitivo.

1.3. Los visitantes como «formas» del océano

Los visitantes son materializaciones de figuras humanas irreales: unas oníricas, otras del recuerdo. Tales figuras son formas, formas del hombre, pero mientras son inmateriales (en el sueño o en el recuerdo) no comunican nada, porque son intransmisibles: se puede relatar un sueño o un recuerdo, pero no se puede participar la propia forma soñada o recordada, ni se puede asistir a un sueño ajeno. En *Solaris*, los visitantes son la materialización de estas formas humanas, que al ser materializadas dejan de ser formas del hombre y pasan a ser formas del océano, que de este modo se pone en comunicación con el hombre. Los visitantes son la transformación de formas del hombre en formas del océano por vía de materialización. Pero no son formas del océano en el sentido de que sean fragmentos perfilados de él o lo representen, sino de

que lo hacen comparecer, pero no porque lo vuelvan visible, sino porque él opera en ellas. La imagen onírica y la imagen del recuerdo son formas humanas y además son formas del hombre, pero son formas irreales. Los visitantes son formas humanas reales, pero no son formas del hombre, sino del océano. El océano se participa a los hombres a través de unas formas humanas suyas que a él no lo representan pero en las que él está operando.

1.4. La ciencia como espejo y el océano como aporía de la ciencia

La ciencia es conocimiento, y conforme a su propia esencia, tiene que moverse según las categorías de cognoscible e incognoscible. «La naturaleza ha hecho al hombre para que la conozca»: en esta frase de Gibarián, que en la película es el personaje que representa el punto de vista científico, está pronunciada la máxima fundamental de la ciencia. Pero lo transcognoscitivo, la ciencia ni siquiera puede alcanzar a verlo en cuanto tal. En la película se dice que la solarística está estancada: para la ciencia, el océano no es sólo un límite, en el sentido de que, instalado en él, se puede ver el otro lado; sino que es una *aporía*: un obstáculo que, en aquello que es, no cabe manejarlo de ninguna manera, sino que sólo cabe destruirlo, pero sólo desde fuera de él: bien físicamente, aniquilándolo materialmente, bien gnoseológicamente, reduciéndolo a sí mismo según las categorías propias.

En este sentido, porque la ciencia no puede saltar más allá de sus propias mediaciones, ella sólo se conoce a sí misma, o como dice Snaut en su parlamento en la biblioteca en el que expone la esencia de la ciencia una vez que ésta ha fracasado, ella siempre se mira en un espejo:

«En realidad, el cosmos no queremos conocerlo, sino que queremos ampliar la tierra hasta sus confines. No necesitamos otros mundos: queremos un espejo.»

Saltar por encima de las mediaciones propias para alcanzar a ver lo transcognoscible, significa, siguiendo con la metáfora de Snaut, mirar «al otro lado del espejo», que es precisamente el título de un poemario del padre del cineasta. Pero el espejo, justamente, es una metáfora de la visión. «Al otro lado del espejo» llega la mirada del hombre, pero no éste.

Esto mismo: que el hombre, aunque puede asomarse y *ver* el océano o el otro lado del espejo, no pertenece a éste, sino que como mucho alcanza sólo la apertura desde donde verlo pero sin transpasarla, es lo que se expresa en la frase final de este parlamento: «El ser humano necesita otro ser humano.» Por eso, al final de la película, el océano prepara a Kelvin en una isla una reconstrucción de su casa.

La ciencia, cuyo punto de vista representa Gibarián, está encerrada en sí misma. Todo lo que se encuentra más allá de ese ámbito cerrado, desde éste es forzosamente aporético. Eso alcanzan a comprenderlo tanto Snaut como Kelvin. Snaut lo comprende a partir del *fracaso* de la ciencia, y por eso sus comentarios a este respecto son siempre en términos de «inteligencia»: «En esta situación son impotentes la mediocri-

dad y la genialidad.» Mientras que Kelvin lo formula en términos de «amor» y de «vida», porque el océano se lo ha dado a saber a través de la relación amorosa con su «mujer»: «Yo te amo, y eso es más importante para mí que todas las verdades científicas.» «Preguntar es siempre querer conocer, pero para conservar las simples verdades humanas se necesitan los misterios.»

2. Puerta abierta al cielo: sobre «Lamentación bajo la cruz»

«Nadie va al Padre sino por mí.» (Jn. XIV, 6)

En una sala de la Alte Pinakothek de Múnich cuelgan cuatro cuadros emblemáticos del arte alemán en el tránsito del medioevo al renacimiento: «Autorretrato con pelliza» y «Los cuatro evangelistas» de Durero, «La batalla de Alejandro» de Altdorfer, y «Lamentación bajo la cruz» de Cranach. Este último cuadro es innovador por dos aspectos: en primer lugar, materialmente, por el carácter significativo que adquiere el paisaje; en segundo lugar, formalmente, por el empleo de la perspectiva.

En torno a comienzos del siglo XVI, en la pintura europea el paisaje comienza a adquirir protagonismo en la obra en tanto que no sólo participa de su contenido significativo reflejándolo, sino que pasa a configurarlo conjuntamente. En este sentido, el cuadro de Cranach se puede contemplar según la distribución en tierra y cielo, que a su vez se divide en tinieblas y en luz. Los elementos que, naciendo de la tierra, llegan al cielo, son las cruces, así como el árbol, que ampara a las figuras de María y de Juan y que puede interpretarse como un símbolo de la fe, al igual que en *La adoración* de Leonardo, la *Trinidad* de Rublev o *Sacrificio* de Tarkovski. Los troncos de las cruces son del mismo color que la tierra. Las ramas del árbol que aparecen sobre el transfondo de las tinieblas, no tienen hojas. Sólo tienen hojas las ramas que aparecen sobre el transfondo del cielo iluminado.

Pero el cuadro es innovador por otro motivo: por vez primera en la historia de la pintura, la cruz no ha sido pintada central, frontal y simétricamente, sino desplazada y en perspectiva. De este modo, el extremo izquierdo del travesaño, que aparece en primer plano, coincide con la esquina superior derecha del cuadro. Esto permite mirar la cruz, según es definida por el travesaño, como la hoja de una puerta abierta. El eje sobre el cual ha girado esta puerta al abrirse, es el tronco de la cruz, que en este sentido traza un umbral. El travesaño de la cruz define una puerta abierta, cuyo umbral es el tronco.

El umbral marca el límite entre dos ámbitos. Más allá del umbral, adonde la puerta se ha abierto, está el cielo, iluminado por un foco de luz que queda oculto tras el árbol. Hacia este foco es atraída en su vuelo la sábana que viste a Cristo. También más allá del umbral se encuentra el árbol, y la cruz del buen ladrón: «Hoy estarás conmigo en el Paraíso.» (Lc. XXIII, 43)

Más acá de la cruz de Cristo se encuentra la cruz del mal ladrón, que no ha atravesado el umbral.

La cruz de Cristo proyecta una sombra sobre el suelo, y sobre esa sombra están María y Juan: ni a un lado ni a otro de la puerta, sino en el umbral. Sus brazos entrelazados se crispan en unos dedos sufrientes, pero la mirada de ella, fija en Cristo, expresa piedad, mientras que la de él, cuya cabeza es paralela a la de Cristo, evidencia una comprensión: el *haber comprendido* algo *mirando* a Cristo le permite ahora apartar la vista de la cruz y volverse solícito hacia María, pero su mirada no está fija, sino perdida en el infinito, absorta. Pero Juan no sólo ha comprendido a Cristo o ha comprendido algo mirándolo, sino que se ha asimilado a él: «Mujer, he ahí a tu hijo. [...] He ahí a tu madre.» (Jn. XIX, 26-27). Juan no ha asimilado, sino que se ha asimilado. Como una asimilación se pueden interpretar los colores de su vestido (los mismos que los de la sábana y la sangre de Cristo) y su pie descalzo, y, en general, su disposición paralela -Juan y Cristo son las dos únicas figuras paralelas dentro del cuadro-.

La hoja de la puerta, en la misma medida en que se abre girando sobre el umbral, se cierra a lo que queda tras ella: aquí, las tinieblas. La puerta está cerrando las tinieblas para abrir el paso hacia la luz. Y esto es lo que ha comprendido Juan mirando la cruz: que Cristo, con su muerte, ha abierto la puerta del cielo, que desde ahora es accesible, pero no como lo es algo ya dado «a la mano» -lo que hay más acá del umbral: el mundo-, sino sólo para aquel que se atreve a cruzar el umbral. Mirando a Cristo, Juan ha comprendido que «nadie va al Padre sino por mí». Aquí el «po» tiene también el sentido de un atravesar: la cruz, es un cruce.

Y habiéndolo comprendido, se ha asimilado a Cristo, poniéndose bajo la proyección de éste.

Tanto en el alfabeto cirílico como en el griego, la letra inicial del nombre y del monograma de «Cristo» se escribe como C, que es el dibujo de un cruce. En el icono de la Trinidad de Andrei Rublev, algunos teólogos identifican como Cristo a la figura de la derecha porque la intersección del báculo con el pliegue de la vestidura a la altura del pecho define una X. (Ludolf Müller, *Die Dreifaltigkeitsikone des Andrei Rubljów*, Erich Wewel Verlag, Múnich 1990, p. 72.) Aparte de esto, la identificación de las tres figuras como las tres Personas puede hacerse también en función de los colores. (Cfr. Alberto Ciria, *El rastreador. Extrañeza y pertenencia en la poesía fílmica de Tarǰovskǐ*. Akademischer Verlag München, Múnich 1995, pp. 71-76.)

El travesaño de la cruz define una puerta, y el tronco un umbral. La puerta *se abre*, el umbral *es abierto*. No hay alternativa para el umbral: la puerta puede abrirse o no, pero el umbral sólo es como apertura. El dolor y la muerte, simbolizados por el tronco, son una apertura que hay que atravesar. Y el travesaño, en tanto que abre, simboliza un sacrificio.

La puerta se abre al cielo, que respecto de ella, es lo abierto. El cielo *queda abierto*. Por eso se representa no como luz en el sentido de foco, *lux*, que es puntual, sino como espacio iluminado, *lumen*.

La puerta, abriéndose, abre. Abre lo que, desde ahora, queda abierto: lo que hay más allá de ella. Porque hay un más allá de ella, la puerta es un umbral. Si no lo hubiera, sería una brecha. El sacrificio ha consistido en hacer que el dolor y la muerte

sean umbral, y no sólo brecha. La brecha se abre, pero no abre. Por eso la brecha sólo cabe cerrarla. El umbral se abre al otro lado y abre el otro lado, y por eso cabe cruzarlo. Pero si uno no se atreve a pasarlo, entonces cierra el lado de acá, convirtiéndose en un obstáculo. Una apertura cierra cuando uno no se atreve a cruzarla –como sucede en *Stalker* al científico que ha sido conducido a la habitación de la zona–. Pero no cierra el lado de allá, que, pese a todo, ha quedado abierto, sino el de acá. ¿Pero adónde lo cierra? No ya al otro lado, sino que, sobre todo, lo cierra a sí mismo. Y cerrarse a sí mismo es perderse.

El dolor es una brecha cuando no abre nada. Cuando abre, es un umbral, que, cuando se cruza, abre el lado de allá, pero que, si no se cruza, cierra el lado de acá.

(En *Parsifal*, la «Música de la transformación» está construida a partir del «tema de la herida». En toda transformación hay un umbral, representado escénicamente aquí mediante el tránsito del bosque a la Sala del Grial. La herida es materialmente una apertura en la carne. Esa apertura, para Amfortas es brecha, y para Parsifal umbral.)

Pero no sólo el dolor, sino la propia muerte, en tanto que el Cristo en la cruz que define el umbral no es un Cristo sufriente, sino un Cristo muerto.

Cruzar un umbral tiene, en efecto, el componente de un atreverse. «El que ama su vida, la perderá; pero el que desprecia su vida en este mundo, la conservará para la vida eterna.» (Jn. XII, 25) Si lo que queda definido por el umbral es la muerte, entonces ambos lados pueden definirse como vida, aunque de modo respectivamente distinto: «su vida» y «la vida eterna». Querer asegurar la vida, es no arriesgarse a cruzar el umbral que se abre al cielo, a la vida eterna, y eso es cerrar entonces la propia vida al cielo abierto. Pero cerrarse a la vida eterna es morir «para siempre». Y querer asegurar la vida no cruzando el umbral no sólo la cierra al otro lado, sino que, sobre todo, la cierra a sí misma, y por eso se pierde. A diferencia de la muerte como umbral, la muerte «para siempre» es simbolizada en el cuadro por tres elementos que aparecen en primer plano, más acá de la cruz de Cristo: unos huesos que yacen en el suelo; un árbol cortado de raíz, que es el contrasímbolo del árbol de la fe y del que pende el trozo de tela con el año que data el cuadro; y la cruz del mal ladrón, que a diferencia de las otras dos, queda en tinieblas.

La cruz de Cristo no ocupa el centro del cuadro porque el tronco como umbral es el límite de lo que ha quedado abierto. En cierto sentido, el centro del cuadro lo ocupa el foco de luz, que, precisamente, queda oculto tras la figura de Juan. Pero Juan, junto con María, no está ni a un lado ni a otro, como –respectivamente– los ladrones, sino que está en el propio umbral. Es decir, el foco de luz queda oculto *desde más acá de la puerta*, pero sería visible *desde el otro lado*. Desde más acá de la puerta, nosotros sólo percibimos la presencia del foco a través de Cristo iluminado, que es justamente lo que ha mirado Juan y lo que está mirando María, y, antes que ellos, el buen ladrón. Por eso estas tres figuras son arropadas por el árbol, que simboliza la fe, que nos da noticia del foco en tanto que procede de y pertenece al más allá del umbral, pero que al mismo tiempo lo oculta proyectando su luz hacia Cristo.

En efecto, en este cuadro se puede ver también una representación de la Trinidad. El Padre es el foco oculto. El Espíritu Santo es la iluminación engendrada por ese

foco. Dentro de esa iluminación, es engendrado el Hijo. Y también dentro de esa iluminación brotan las hojas del árbol de la fe.

De hecho, el cuadro de Cranach tiene en común con el icono de la Trinidad de Rublev la asignación a las Personas de elementos paisajísticos: el árbol al Padre, porque es tronco; la montaña al Hijo, porque es Gólgota; y la edificación al Espíritu Santo, porque es Iglesia.

3. *Final*

La obra de arte es un lugar dentro del cual *puede* abrirse un umbral, como dentro de la zona se abre el umbral de la habitación, como dentro de la base espacial se abre la ventana al océano, como dentro del cuadro de Cranach se abre la puerta al cielo. A través de la obra, el espectador no transita al otro lado, sino que dentro de la obra, el espectador se asoma al otro lado, como el Stalker se asoma a la habitación desde el umbral, como Kelvin se asoma al océano desde la ventana, como Juan y María están sobre la sombra de la cruz. En este asomarse, al espectador le es participada una visión de la transcendencia, pero esta visión no es un contacto real, porque en la puerta abierta, ni el espectador transita al otro lado, ni el más allá pasa adentro de la puerta: el Stalker no pasa adentro de la habitación, Kelvin no se entrega al océano, ni Juan y María transpasan la proyección de la cruz. No es la obra de arte quien ha dicho: «Nadie va al Padre sino por mí.» La obra de arte puede ser obra de arte para todos. Pero este umbral, que permite esta visión, no se abre para todo espectador, sino sólo para aquel que consiente en dejar aparte el mundo habituado que trae consigo y en abandonarse sumisamente a una heteronomía cediéndole el imperio, dejándose pertenecer por ella y, al mismo tiempo, gracias a la renuncia a todo lo acostumbrado, poniéndose a la altura de su extrañeza. En este sentido, el arte es apocalíptico. Para quien no cumpla este gran acto de magnanimidad y autorrenuncia, la obra seguirá siendo siempre un objeto, y el umbral enseñado en ella, un símbolo, susceptible y necesitado de ser interpretado. Y toda interpretación tiende por naturaleza a la locuacidad: «¡Donde está el cadáver, allí se juntarán los buitres!». Las figuras apocalípticas no son símbolos: son visiones. Mientras que quien escucha, se vuelve, obedece y ve (Ap. I, 10-13), nada agregará ni restará, porque se le ha dicho que «si alguien añade algo al mensaje, a él se le añadirán las calamidades descritas [...], y si alguien quita algo del mensaje [...] se le quitará su parte del árbol de la vida.» (Ap. XXII, 18-19)

* * *

Alberto Ciria
Theresienstr. 93
D - 80333 Múnich Alemania