

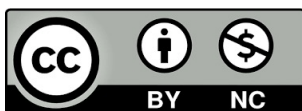
María Enfedaque Sancho

Encuentros con el dispositivo pictórico e interferencias plásticas en el cine de Aleksandr Sokurov

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606

Tesis Doctoral

ENCUENTROS CON EL DISPOSITIVO PICTÓRICO E INTERFERENCIAS PLÁSTICAS EN EL CINE DE ALEKSANDR SOKUROV

Autor

María Enfedaque Sancho

Director/es

Martínez Herranz, Amparo

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2023

Tesis Doctoral

Encuentros con el dispositivo pictórico e interferencias plásticas en el cine de Aleksandr Sokurov

Autora

María Enfedaque Sancho

Directora

Amparo Martínez Herranz

Facultad de Filosofía y Letras
2022

Para Paco, por la contemplación,
a Candela y Martín, por devolverme a mi infancia.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
DEL LUGAR QUE PARTIMOS	11
I. INTRODUCCIÓN	10
I.I JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	15
I. II ESTADO DE LA CUESTIÓN	22
I.II.I EL DISPOSITIVO PICTÓRICO EN EL CINE	22
I.II.II ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL CINE DE SOKUROV	30
I.II.II.I TRABAJOS MONOGRÁFICO	32
I.II.II.II SOKUROV EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS	41
I.II.II.III SOKUROV EN EL PLANO ACADÉMICO	47
I.III OBJETIVOS	50
I.III.I OBJETIVO GENERAL DEL ESTUDIO	50
I.III.II OBJETIVOS ESPECÍFICOS	50
I.IV METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA	53
I.IV.I ACLARACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA UTILIZADA	53
I.IV.II FASES Y MATERIALES UTILIZADOS	56
I.IV.III HIPÓTESIS Y ESTRUCTURA. SOBRE LOS <i>CÍRCULOS</i>	64
 1. MARCO TEÓRICO	 70
1.1 BINOMIO CINE PINTURA- <i>CRONOS Y KAIRÓS</i>	71
1.1.1 CÁMARAS OSCURAS Y JUGUETES FILOSÓFICOS	72
1.1.2 ¿EL FIN DE LA PINTURA?	74
1.1.3 MUYBRIDGE, LUMIÈRE Y MÉLIÈS	76
1.1.4 EL GRECO Y EISENSTEIN	81
1.1.5 CUADRO NEGRO. CUADRO BLANCO	82
1.1.6 EL CINE Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS	84
1.1.7 MARINETTI Y EL CINE FUTURISTA	86
1.1.8 EXPRESIONISMO Y SURREALISMO	90
1.1.9 LA NAVAJA EN EL OJO: LA MIRADA SURREAL	92
1.1.10 <i>TABLEAU VIVANT</i> : EL CUADRO COMO REFERENTE HISTÓRICO	93
1.2. SOKUROV Y EL DISPOSITIVO PICTÓRICO	96
1.2.1 DE RUBLIEV A LOS FORMALISTAS	96
1.2.2 LA NEGACIÓN DE PROFUNDIDAD	99

1.2.3 PLANOS Y MARCOS	102
2. PRIMER CÍRCULO. ANTE DE SOKUROV	104
2.1 EL CINE <i>BLANDO</i> SOVIÉTICO	105
2.2 EL CINE TRAS EL <i>GLASNOT</i>	111
2.3 LA PRIMERA IMAGEN	114
2.4 UNA SIBERIA SIN CINES	116
2.5 PRIMEROS TRABAJOS	118
2.6 PRIMEROS ENCUENTROS CON LO PLÁSTICO	121
2.6.1 PAISAJES INTERIORES. PIRANESI EN <i>PÁGINAS OCULTAS</i>	123
2.7 INFLUENCIAS Y QUERENCIAS CINEMATOGRAFICAS	125
2.8 EL MONTAJE DISTANCIA Y PELESHYAN	128
3. SEGUNDO CÍRCULO. RETRATOS Y ELEGÍAS EN LA OBRA DE SOKUROV	131
3.1 <i>IMÁGENES DE FANTASMAGORÍA</i> . VELÁZQUEZ, BACON, SOKUROV	132
3.1.1 RETRATOS <i>ELÁSTICOS</i> EN EL CINE Y BACON	137
3.1.2 BUCLES Y REVISITACIONES	140
3.2 EL RETRATO ELEGÍACO	142
3.3 <i>TETRALOGIYA VLASTI</i> , TETRALOGÍA DEL PODER. UN RETRATO DEL SIGLO XX	147
3.3.1. <i>MOLOCH</i> . EL PODER ENFERMO	147
3.3.2. <i>TELETS</i> . LENIN EN EL AGUA	148
3.3.3. <i>SOLNEIT</i> . EL EMPERADOR EN SU LABERINTO	153
4. TERCER CÍRCULO. <i>FAUST</i>. DE GOETHE A SOKUROV	155
4.1 FAUSTO, CAMINANTE ENTRE SIGLOS	156
4.2. REMBRANDT Y SOKUROV, ALQUIMISTAS	162
4.2.1 BUSCANDO ATMÓSFERAS. <i>DEL LIENZO AL PLANO</i>	166
4.3 <i>ENTRE DEMONIOS</i> : EL BOSCO Y BRUEGHEL	176
4.3.1. LA MIRADA MÚLTIPLE DE PETER BRUEGHEL, EL VIEJO	178
4.3.2. EL BOSCO, LA MIRADA PANÓPTICA.	181
4.4 DE LO GROTESCO A LO SINIESTRO	184
4.5 <i>LA MIRADA OBTUSA</i>	191
5. CUARTO CÍRCULO. <i>SOKUROV. EL ÚLTIMO PINTOR ROMÁNTICO</i>.	194
5. 1 <i>LO ROMÁNTICO</i> EN SOKUROV.	195

5.2 <i>EL INSTANTE Y LA BRUMA.</i>	199
5.3 <i>ANAMORFOSIS, VAHOS Y OTRAS LENTES.</i> TURNER Y FRIEDRICH.	208
5.4 <i>MADRE E HIJO</i> , 1997. 73 MINUTOS/53 PLANOS.	211
5.4.1 PAISAJES LIMINALES	221
5.4.2 CUERPOS	228
5.4.3 LA CASA	236
5.4.4 <i>EL MONJE JUNTO AL MAR</i> DE FRIEDRICH	244
5.5 DELACROIX Y SOKUROV: <i>LUGARES DE LIBERTAD</i>	253
5.5.1 <i>DOLOROSA INDIFERENCIA.</i> SOCIEDADES ANESTESIADAS	259
5.5.2 LA MIRADA LÍQUIDA. <i>NAUFRAGIOS Y DESHIELOS</i>	261
5.5.2.1 SONIDOS Y ECOS LÍQUIDOS	267
5.5.3 EXOTISMOS Y ORIENTALISMOS	271
 6. QUINTO CÍRCULO. ABSTRACCIONES	
6.1 <i>DNI ZATMENIJA</i>	277
6.2 DESAPARICIONES Y ABSTRACCIONES	280
6.3. PAISAJES MENTALES Y CAMPOS DE COLORES.	286
6.4 EL <i>TAGLIO</i> EN EL OJO. <i>EL DESIERTO ERA TODO DE ORO.</i>	290
6.5 LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HALLAZGOS: BOLTANSKI Y SOKUROV	294
6.6 SOKUROV Y BEUYS. <i>EL ARTISTA TOTAL</i>	299
6.6.1 EL SONIDO. SILENCIOS Y SUSURROS	300
6.6.2 REPRESENTACIONES DEL ESPACIO POLÍTICO	304
 7. SEXTO CÍRCULO. SOKUROV Y LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO MUSEO	307
7.1 SOKUROV Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA	311
7.2 <i>ROBERT. SCHASTLIVAYA ZHIZN</i> (ROBERT. UNA VIDA AFORTUNADA, 1996)	312
7.3 <i>ELEGIYA DOROG</i> (ELEGÍA DE UN VIAJE 2001)	315
7.4 <i>RUSSKIY KOVCHEG</i> (EL ARCA RUSA, 2002)	318
7.5 <i>FRANCOFONIA, LE LOUVRE SOUS L'OCCUPATION</i> (FRANCOFONÍA, 2015)	325
7.6 <i>EL RETORNO DEL HIJO PRÓDIGO.</i> SOKUROV EN LA BIENAL DE VENECIA	327
 8. SÉPTIMO CÍRCULO. SOKUROV EN EL MUSEO	330
8.1 LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y EL ESPACIO MUSEO	331
8.2 SOKUROV: <i>DE LA CAJA NEGRA AL ESPACIO BLANCO</i>	340

8.2.1 EL CASO DE <i>SERIES MILITARES</i>	341
8.2.2. OTRAS MUESTRAS	343
CONCLUSIÓN	350
CODA	357
BIBLIOGRAFÍA	358
WEBGRAFÍA	372
FIGURAS	374
FILMOGRAFÍA	387
PREMIOS Y FESTIVALES	472

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a la doctora Amparo Martínez Herranz, directora de esta Tesis, por el apoyo moral e incondicional en todo este periplo. Recordarla con estas breves palabras, por sus sugerencias; lecturas; relecturas; miradas y sonrisas, en todo momento mostradas. Por su aprendizaje y conocimiento de años, que ha compartido conmigo, por su paciencia en mis lagunas, y su rigurosidad en sus correcciones.

Mostrar mi agradecimiento, en general, al departamento de Historia de Arte de la Universidad de Zaragoza por su atención a lo largo de todos estos años de viaje, de idas y venidas, siempre ayudando a gestionar mis despistes. Resaltando el trabajo de todos ellos, y en concreto el de Mónica Vázquez Astorga por su atención en este último tramo del trabajo. Agradecer muy especialmente a Elena Barlés, por su generosidad, por el cariño que me ha demostrado durante todos estos años.

Al equipo de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Zaragoza, María Moliner, facilitadores de material interbibliotecario, con una gestión ejemplar.

A la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya, en la que, lejos de todo, pase largas horas entre sus paredes, documentándome y visionando.

A mis compañeros del departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal en especial al área de Visual y Plástica, a la profesora Izaskun Etxebarria por su afecto y su trabajo y al profesor Martín Caerio por sus consejos y palabras de aliento.

A Víctor Lope Salvador, por sus momentos de lucidez y empuje.

Quiero hacer una mención especial, recordando a mi familia, por no preguntar en momentos de crisis, por el respeto. En concreto a mis padres, Tomás y May por sus pretéritos desvelos.

Por último, agradecer a Paco Algaba, por su mirada, su paciencia infinita, sus consejos. Por haberme regalado palabras y más palabras, por sus saberes técnicos y poéticos. Por haberme mostrado a Sokurov, sin él esta Tesis no existiría.

DEL LUGAR QUE PARTIMOS



Fig. 1 y 2 Fotograma película *Deserto Rosso* de Antionioni (1964) y película *Furtivos* (1965) de Borao

Recuerdo a Monica Vitti,
recuerdo su vestido verde,
recuerdo el fondo que la recortaba, rojo,
aquel cuadro informalista que atravesaba el fotograma y como éste era arañado por la Vitti.
Recuerdo el desgarró de Lola Gaos, figura verde sobre marrones, rojizos, rosas, naranjas.
Recuerdo muchas sesiones dobles tras el trabajo, Maldá, Méliés, salas que posiblemente ya no
existen,
como la Barcelona de mis veinte.

MARÍA ENFEDAQUE SANCHO

I.INTRODUCCIÓN

I.I JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

La conexión más certera entre disciplinas, a menudo, es la más sencilla, la más pequeña. Pintura y cine, las dos se construyeron para entender el mundo, las dos surgieron de la luz y de la acción de mostrar, de absorber la realidad tamizándola, devolviéndola al lienzo blanco, a la pantalla en blanco. En 1962, Umberto Eco plantearía la plurisignificación de la obra de arte, una suerte de caminos divergentes -limitados¹- que construye y cierra la mirada del que contempla. En este caso, la que contempla, autora de este trabajo, descubrió su pasión por el cine, como la de muchos² universitarios, acudiendo en no pocas ocasiones a salas de cine y a cinefóruns, tanto en la facultad como en otros centros. Sintiéndose así salvada en muchos momentos. Al principio, mi interés se decantó, dentro de la Licenciatura en Bellas Artes, en la especialidad de pintura, por la expresión plástica y visual. Interés que se fue forjando a lo largo de los cinco años que

¹ En su ensayo, *Obra abierta*, Eco desarrolla la estética de la obra abierta, como camino de las diferentes perspectivas desde las que podemos dar significado a una obra. “La obra en movimiento, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor. El autor ofrece al usuario, en suma, una obra por acabar: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre su obra, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es su forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo”. Eco. *Obra abierta*, 96.

² Nota sobre género y lenguaje inclusivo: El marco normativo en la actualidad proscribía la discriminación por razón de sexo. En ese contexto, los sustantivos variables o los comunes concordados deben interpretarse en un sentido inclusivo de mujeres y hombres, cuando se trate de términos de género gramatical masculino referidos a personas o grupos de personas no identificadas específicamente.

estuve en la facultad y por supuesto, desde el trabajo que he realizado después en el campo de la pintura. Y así, buscando en ella caminos para construir nuevas realidades, de esa manera, el cine me fue interesando como construcción de nuevas miradas, sobre todo por el encuentro con ese *collage* de imágenes que devienen, con el montaje, y como éste cose cada una de las partes de la narración.

Fue en entornos académicos, en concreto en 1998, tras la asistencia a un seminario que tuvo lugar en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, con el nombre *Cine y Pintura. Rectángulos de ficción*, cuando se desveló ante mí un tema apasionante. Las interferencias que se habían ido sucediendo entre estos dos campos, Cine y Pintura a lo largo de la historia. Este tema daría pie a desarrollar más adelante mis trabajos de doctorado. Primeramente, en la Universidad de Barcelona y años más tarde - muchos más- en la actual investigación de Tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza.

Como espectadora, primero y luego como investigadora, he querido siempre alejarme de la búsqueda anecdótica del referente iconográfico. De ahí, que primero mi interés y después mis investigaciones hayan estado más cercanas a cineastas y realizadores, que, en sus obras, trabajan el factor plástico y estético de manera consciente, reflejándolo en sus películas. Curiosamente, son estos cineastas los que tienen esa capacidad de personalizar las imágenes del mundo, de mostrarnos una nueva mirada del mundo físico y anímico que les rodea. “Nunca quiero imponer mi mundo a los espectadores de mis filmes, lo que quiero es que a través de aquello que yo hago, el espectador piense en su propio mundo, en su propia existencia”.³ Diría Aleksandr Sokurov en una de sus entrevistas. Yo, también así lo entiendo.

Los avances que se han ido haciendo en esta Tesis Doctoral se han ido presentando en congresos y foros académico desde el 2015. En el 2015 se presentó el póster “Sokurov, de la pintura a lo pictórico”, en el XXI Congreso CEHA *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*. Un año después, se presentó la comunicación “Sokurov, el último pintor romántico”, en el VII Congreso Internacional e Interdisciplinar de Jóvenes Historiadores de la Universidad de Salamanca. Durante el 2018 se presentó, en el IX Congreso Internacional de Análisis Textual en la Universidad de Valladolid, la comunicación “Encuentros con “lo pictórico” en *Faust* de Sokurov”⁴, en

³ Maria Joao Madeira, org., *Elegías visuales*, (Pontevedra: Maldoror, 2004), 34-35.

⁴ María Enfedaque-Sancho, “Encuentros con “lo pictórico” en el *Faust* de Sokurov”, en *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, Ediciones Universidad de Valladolid, (2018):558-71.

el que se analiza las conexiones con pintores con Rembrandt y El Bosco, entre otros. El mismo año, se presentó la comunicación “El cine de Aleksandr Sokurov y el espacio museo” en el marco de las Jornadas Predoctorales del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza⁵. Y en el encuentro *Diálogos con Arte. La investigación tras los proyectos en Historia del Arte* que organizó el mismo departamento en CaixaForum de Zaragoza, en el que se presentó el póster “Sokurov, de la pintura a lo pictórico. Caminos hacia la contemplación en la obra de Aleksandr Sokurov.”

Pero remontémonos al año 1998. En ese instante, ignoraba que hacía un año Aleksandr Sokurov había estrenado una película tan extraordinaria como *Mat' y syn* (*Madre e hijo*, 1997). Película que, años después, al verla por primera vez, haría que tomase la determinación que había ido posponiendo durante mucho tiempo. La de realizar un trabajo de investigación sobre la relación de la pintura con el cine, utilizando la obra del realizador ruso como base para este estudio. Y ese es el germen de las siguientes páginas. Un trabajo de investigación que analiza los encuentros en la filmografía de Sokurov con el aparato pictórico y plástico. Y, si bien me parece presuntuoso decir que arroja luz sobre el tema de una manera absoluta, al menos, entiendo que se ha intentado articular una serie de revelaciones sobre esas posibles conexiones. Y así ha sido, desde mis propios instrumentos: como espectadora, consumidora y productora de arte.

Las revelaciones, apuntes que se irán describiendo, se encuentran dentro lo que el mundo académico ha denominado estudios comparados, es decir, el análisis que permite crear relaciones entre fenómenos, documentos diferentes o ámbitos diversos. En el mundo de las humanidades y de las artes, esta práctica se plantea como la combinación de un campo principal de estudio, en este caso, la Historia y la Estética del Cine y un campo secundario, la Historia del Arte, de las artes plásticas, de artistas y teorías para poder profundizar y desarrollar una visión transversal de la obra del director siberiano.

De la misma manera que el campo de la literatura comparada se interesa por las relaciones entre literatura y otros ámbitos o disciplinas, se han producido avances en los estudios sobre el cine y los medios de comunicación, en una tendencia que se ocupa de la relación del cine con las otras artes. En la actualidad, existen nuevas corrientes de historiografía cinematográfica contemporánea, que siguen la estela de lo ya planteado por Mitry en 1973 y que Michèle Lagny recoge describiendo una historiografía como parte

⁵ María Enfedaque-Sancho, “El cine de Aleksandr Sokurov y el espacio museo”, en *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Pressas Universitarias de Zaragoza, (2018): 275-84.

de un conjunto más amplio, en la que la condición ideal en la Historia del Cine opera en un campo más amplio desde el que estudiar aspectos económicos o sociales.⁶ En el caso del siguiente trabajo, se muestra como inicio la comparación iconográfica, aun así como en toda historiografía, existen deslizamientos hacia terrenos que son permeables, de ahí que lo propuesto por Lagny no se aleje tanto de nuestro planteamiento, ya que de esa comparación “imaginal” se destilan unos análisis culturales e incluso políticos que subyacen en toda obra de arte, de cualquier época o momento.

El cine como objeto de estudio comparado, dentro de lo que es el área de la Historia del Arte y las Humanidades tiene cada vez más significación. Si bien es cierto que desde el mundo académico siempre se ha entendido como relación natural la de la Literatura y el Cine, como ya se ha comentado, por su perspectiva narratológica, por su capacidad de contar historias, cada vez es más habitual asignaturas sobre Cine y Pintura y ya no sólo en cursos más especializados de doctorados o másteres, sino también en las asignaturas. Ejemplo de ello es la Universidad Católica de Lille que ofrece un curso de un semestre sobre esta unión. Encontramos un espacio preeminente en estudios, grupos de investigación dentro de las universidades europeas, como la University College de Londres, y su grupo de investigación de cine ruso en la Escuela de Estudios Eslavos y de Europa del Este, el College University de Londres, la Universidad de Pittsburgh, el Centro de Estudios de Rusia, Europa del Este y Eurasia. En nuestro país, existen grupos de investigadores, sobre todo, en la Universidad Pompeu i Fabra, que han profundizado sobre las estéticas y nuevos cines europeos y rusos, en Barcelona. O en el País Vasco donde podemos encontrar una escuela bastante reciente, la Elías Querejeta Zine Eskola que no se centra sólo en la realización y producción desde un punto práctico, sino que tiene una impronta teórica muy interesante. A modo de curiosidad, hay que comentar que

⁶ Durante los últimos veinte años, una cantidad de estudios se han ocupado de las estrategias de proyección y consumo de películas en cines, y también sobre experiencias tanto históricas como contemporáneas. Este tipo de estudios se remontan a tradiciones de investigación relacionadas con la industria y la sociología del cine, pero gran parte de este trabajo reciente sobre la asistencia al cine se aleja de enfoques centrado dentro de los estudios cinematográficos y se vincula con teorías, conceptos y métodos provenientes de otros campos dentro de las humanidades y las ciencias sociales. Este movimiento hacia un descentramiento de la película como objeto de estudio y hacia un compromiso multidisciplinario con temas como la exhibición y la recepción ha sido denominado “nueva historia del cine” (Maltby, Biltereyst y Meers; Biltereyst, Maltby y Meers). Daniel Biltereyst y Philippe Meers, “New cinema history and the comparative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures” en *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n 11 (2016):13-32, https://www.researchgate.net/publication/308027773_New_cinema_history_and_the_comparative_mode_Reflections_on_comparing_historical_cinema_cultures.

oferta como materia obligatoria en sus tres itinerarios, una asignatura con el nombre “Reflexiones sobre la pintura y el cine.”⁷

Como la doctora Martínez Herranz ha analizado, tendremos que reseñar que fue en el Plan de Estudios del año 1982, cuando por primera vez se incorporó en el ámbito de los estudios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza la asignatura Historia del Cine, a propuesta del doctor Agustín Sánchez Vidal, en ese momento profesor adjunto del Departamento de Literatura española, pero dedicado ya a la investigación sobre Historia del Cine. Siendo este, uno de los pioneros en el establecimiento de la Historia del Cine como disciplina universitaria en nuestro país. El programa de dicha materia fue el resultado de un profundo trabajo de sistematización documentado y referenciado acerca del modo en que se estructuraba e impartían estos conocimientos en distintas universidades europeas y estadounidenses.⁸

No se debe olvidar el trabajo que se realiza desde otras instituciones como filmotecas, cinematecas o cineclubs, para poder crear, con las programaciones de éstas, una nueva historiografía, nuevos contextos y diferentes métodos para concebir las sesiones. Los mayores exponentes han sido hasta ahora la Filmoteca Nacional o la Filmoteca de Catalunya. Es, en estos foros, donde la obra de Aleksandr Sokurov ha encontrado su lugar.

La estructura de la siguiente tesis recorre la filmografía de este artista del séptimo arte recalando, en cada uno de los capítulos, en un momento de la Historia del Arte. Cada capítulo recoge como tema central una cinta y un movimiento artístico. Pero las imágenes, como los sueños, se conectan de forma invisible, así que, construyendo una suerte de constelación intentaremos aunar imágenes de la Historia del Cine y de la Historia del Arte –aun a sabiendas de que estamos hablando de lo mismo– Y es que a media que, una, se sumerge en el universo de Sokurov, es inevitable observar cómo las elecciones, conscientes o no, de obras y de artistas de los que se nutre, refuerzan, no sólo el encuentro estético con la imagen, sino toda la estructura de crítica y de reflexión sobre el ser humano.

⁷ Materia impartida por Víctor I. Stoichita, asignatura que se plantea como troncal en las tres especialidades de la escuela de Elías Querejeta Zine Eskola de San Sebastián. Trata del diálogo entre imágenes fijas e imágenes móviles a partir del análisis concreto de algunas películas de Alfred Hitchcock y Michelangelo Antonioni

⁸ Amparo Martínez Herranz. “La historia del Cine en la universidad de Zaragoza.” *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n. 6 (2008): 96

Las cintas, que conforman el centro de cada capítulo, son las pertenecientes a la Tetralogía del Poder y sus elegías, por su capacidad retratística; las cintas *Faust*, (2011), por sus aportaciones y citas plásticas en la que las referencias al Bosco o Rembrandt, *Madre e hijo*; *Dolora Indiferencia* por sus encuentros con la pintura del Romanticismo y *Dni zatmenja* (*Días de eclipse*, 1988), que se conecta con movimientos plásticos dentro de la abstracción informalista, y expresionismo abstracto y de clara relación además con artistas que no trabajan sólo en el orbe de lo pictórico, como Beuys y Boltanski. También encuentran espacio en los capítulos, las cintas de Sokurov que, aun siendo encargos, tienen una gran carga plástica y de revisitación artística muy importante. Por esa razón, se han incluido en capítulos que versan sobre las relaciones con el museo. Y así, FRANCOFONIA, *le Louvre sous l'Occupation* (*Francofonía*, 2015). *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002) *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001) y *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. una vida afortunada*, 1996) son nucleares en esa parte del presente estudio. También tienen cabida sus series militares, sobre todo de *Dukhovnye golosa* (*Voces espirituales*, 1995), por ser una de las películas del cineasta que en más ocasiones ha sido mostrado en espacios museísticos.

Las razones de la elección de esas películas se justifican claramente por su análisis formal de la imagen. El cuidadoso trabajo de composición y de búsqueda de referentes en sus películas, en la construcción de los planos, y en la constante colaboración con ayudantes y directores de fotografía, como también, en el trabajo del color dentro del proceso de etalonaje, importantísimo en la mayoría de sus obras. Sumo a ello, el proceso del propio rodaje, la colocación de la cámara y uso de las lentes, de lo que se hablará en profundidad más adelante.

Finalmente, tengo que añadir que a medida que la tesis iba tomando cuerpo, la idea de circunscribirme al área pictórica se fue difuminando, diluyendo. Las razones son fundamentalmente contextuales. El interés, sobre su cinematografía y mi tiempo, me despertaba a abrir una nueva línea de investigación que no había encontrado en ninguno de los documentos que manejaba. Ya, por la misma impronta de Sokurov. Las citas plásticas de Sokurov desde el medievo hasta el XIX eran palpables, pero el siglo XX, para Sokurov, parece un desconocido, un compañero ingrato. En esa relación se ha querido entrar y sacar conclusiones, haciéndolo desde cintas como *Días de eclipse*. Y no en vano, desde el departamento de Historia del Arte de la universidad de Zaragoza, tanto el doctor Agustín Sánchez Vidal como la doctora Amparo Martínez Herranz han

manifestado la preocupación para dar un mayor espacio a las materias asociadas con la Historia del Cine y otros Medios Audiovisuales, entendiéndolas en todo momento como formas de expresión artística que han adquirido una relevancia extraordinaria durante el periodo contemporáneo.⁹ Nuestro viaje terminará en ese periodo contemporáneo en el que desembarca el final del análisis que, por otro lado, puede que el propio realizador no comparta. Pero no se ha podido obviar en este trabajo el peso del siglo XX, en tanto en cuanto, nos proporciona un sustrato de espacios, lugares y voces, a los que Sokurov pertenece, lo ha conocido, y aún, aborreciéndolo en la mayoría de las ocasiones, se considera que merece un comienzo de análisis, y seguramente, estudios más profundos de alguno de los flecos que puede dejar la presente Tesis.

⁹ Martínez Herranz. “La historia del Cine en la universidad de Zaragoza”, 99.

I.II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El siguiente estado de la cuestión está dividido en dos partes. En la primera se realiza una revisión de los principales estudios e investigaciones sobre las relaciones e interferencias que han existido entre cine y pintura. En la segunda, se focaliza el trabajo en Aleksandr Sokurov y en los textos, estudios y libros que versan sobre el director ruso.

I.II.I EL DISPOSITIVO PICTÓRICO EN EL CINE

El número de estudios que se han ido realizando, conectando las relaciones entre el lenguaje cinematográfico y el medio pictórico, es notable, y de la misma manera, la lista de teóricos que han debatido sobre el tema. No podemos olvidar los trabajos de Jean Mitry, André Bazin, Rudolf Arnheim, José Camón Aznar, Antonio Costa, Sergei Eisenstein, Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Angela Dalle Vacche, Gilles Deleuze, y un largo etcétera. En esa relación, encontraremos lugares de confluencias inevitables, como lo son, el concepto de marco, la utilización de aspectos compositivos, el plano de la bidimensionalidad de los lenguajes, y las presencias buscadas y referenciadas bajo la clara acción estética del autor.

Al adentrarnos en los textos de André Bazin, Pascal Bonitzer o Jacques Aumont y en sus investigaciones sobre las relaciones Pintura y Cine, nos encontramos con el discurso de Aumont sobre diferentes aspectos, como la cercanía de los Lumière y su relación con los pintores impresionistas. El autor habla de ellos como cazadores de

instantes y de luz. En su análisis, señala los inicios de la fotografía y la relación de pintores como Canaletto con la *camera ottica*, en algunas de sus obras, no en todas –según últimas investigaciones¹⁰– Y apoyado en Ruskin, coloca a Constable y a Turner de forma paralela al espíritu del cine. Y así, crea un triángulo entre la panorámica cinematográfica, el movimiento del ferrocarril y las panorámicas en la pintura.



Figura 3 *Lluvia, vapor y velocidad*, (1844). Turner une aquí los elementos atmosférico utilizados en su obra, pero incluye en el lienzo el avance industrial en el que la sociedad está inmerso.

Esa unión entre el tren, como símbolo de la modernidad y el cinematógrafo, es algo que se repite en otros estudios posteriores, como en el de Marina Pellando, y su libro *Tra pittura e cinema*, en el que analiza la obra de Turner *Lluvia, vapor y velocidad* de 1814 [Fig. 3].

André Bazin, en su famoso texto *Peinture et cinéma*,¹¹ publicado en los años sesenta, también inserta en esta relación diferencias sustanciales. Su famosa máxima, que reza “el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga”, resume a la perfección el concepto de fuera de campo. Los límites de la pantalla se plantean más permeables, en tanto en cuanto, somos capaces de prolongar el universo de la pantalla en un más allá.

¹⁰ En la exposición que se realizó en 2017 en el Palacio de Buckingham, tras unos estudios realizados dejaron constancia de que el gran maestro sí usó el artilugio en algunas ocasiones, no lo hizo en la mayoría de sus obras mayores. Las imágenes de los análisis descubrieron marcas previamente ocultas en el papel, dando una "visión extraordinaria" de las prácticas artísticas de Canaletto, dicen los responsables de la exposición. Las fotos infrarrojas de seis dibujos del Gran Canal, incluyendo el famoso boceto de 1734 del tramo central de la vía acuática, revelan que el artista usaba con profusión el lápiz. Royal Collection Trust (2017). Royal Collection Trust. Disponible en: <https://www.rct.uk/about/news-and-features/secrets-of-canalettos-drawings-revealed-ahead-of-new-exhibition#/>

¹¹ André Bazin. *¿Qué es el cine?*, (Madrid: Ed. Rialp, 1990).

En el imaginario de Bazin, el cine hereda el anhelo de la pintura del Renacimiento por el uso de la perspectiva y esa necesidad de reemplazar el mundo exterior por su doble, uniendo el aparato fotográfico al tiempo¹². En los años setenta del pasado siglo, Noël Burch, dedicaría unas páginas al tema de la plasticidad de la imagen, en su libro *Praxis del cine*, en las que conecta el montaje cinematográfico con el cubismo, en concreto con el cubismo analítico y los descubrimientos de Eisenstein y su estructuración del montaje de atracciones en una suerte de *collage* de imágenes. Cómo resalta el autor, aquellas obras que combinan en una misma composición, vistas de un mismo objeto bajo diferentes ángulos. Desde el dispositivo cinematográfico y por medio del corte entre dos planos que muestran dos puntos de vista sobre un mismo objeto, que llegan a producir la sensación análoga a la contemplación de una obra de Georges Braque [Fig. 4].¹³



Figura 4 *Mujer con mandolina*, fue pintada por Braque en su etapa analítica (1910).

Por otro lado, Pascal Bonitzer, en su *Decagrades*, publicado por primera vez en 1987, descarga todo su planteamiento sobre el concepto de anamorfosis. Para Bonitzer la imagen anamórfica crea una imagen simbólica, comparable con la aceleración del gesto pictórico hasta suscitar en el espectador una curiosidad intelectual para poder descubrir el “enigma.” Como si la pintura, continua el teórico, tras esa aceleración insertara la cuarta

¹² Bazin, *¿Qué es el cine?*, 270.

¹³ Noel Burch, *Praxis del cine* (Madrid: Ed. Fundamentos, 1970), 45-46.

dimensión, es decir, el Tiempo.¹⁴ En los años noventa, se publican más estudios sobre esta materia. En nuestro país un ejemplo claro es la obra de Luciano Berriatua, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*¹⁵ de 1990. Berriatua describe en un extenso trabajo el reflejo de lo plástico y pictórico en la obra de Murnau, sobre todo en lo que se refiere a las citas que el cineasta recoge de la Historia del Arte, especialmente de la obra de Caspar David Friedrich [Fig. 5 y 6].



Figuras 5 y 6 Las influencias de la obra de Caspar David Friedrich son inabarcables, una muestra la podemos ver fotograma de la cinta *Faust* (Fausto, 1926) de Murnau, obra de Friedrich *Pareja contemplando la luna*, 1824.

¹⁴ Pascal Bonitzer, *Desencuadres. Cine y Pintura* (Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos, 2007), 58-59

¹⁵ Luciano Berriatua, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau* (Valencia: Archivos de la Filmoteca. IVAC, 1990).

Un año después, el italiano Antonio Costa, en su libro *Cinema e pintura* se centró en las interferencias e incursiones de artistas de las vanguardias en el medio cinematográfico. Costa es un teórico y docente que ha seguido esa línea en posteriores trabajos. Por citar uno de sus textos, señalaremos la clasificación para un posible análisis de los encuentros de lo pictórico en la imagen en movimiento en su libro *Il cinema e le arti visive*, editado en el año 2002.

En 1992, en la revista *Archivos de la Filmoteca*, se publicó un monográfico que coordinó Joan M. Minguet Batllori, en el que se presentaban las relaciones entre la pintura y el cine. Si bien su tema central era los films sobre artistas, también analiza películas en las cuales un cuadro tenía gran relevancia en la composición de la pieza fílmica.¹⁶ Por otro lado *La pintura en el cine*¹⁷ es el título del libro de M^a Jesús Piqueras y Áurea Ortiz, miembros ambas del equipo del Instituto Valenciano de Cinematografía. A lo largo de cinco capítulos, van desgranando aspectos de esta unión. Construyen una introducción sobre los lazos entre ambas disciplinas. Este trabajo ofrece aportaciones interesantes en su primer capítulo, incluyendo, como viene siendo habitual, el trabajo plástico en el cine de Eisenstein o alusiones al texto *El ojo interminable* de Aumont, pasando por las vanguardias históricas, como el Cubismo y el Futurismo. En él, las autoras ubican la importancia que tuvieron los movimientos pictóricos abstractos, en los que existe una depuración de la imagen que traslada los encuentros y hallazgos propios de la investigación pictórica al cine, reduciendo la expresión fílmica a formas geométricas, estableciendo además un desarrollo musical y formal en sus composiciones.¹⁸

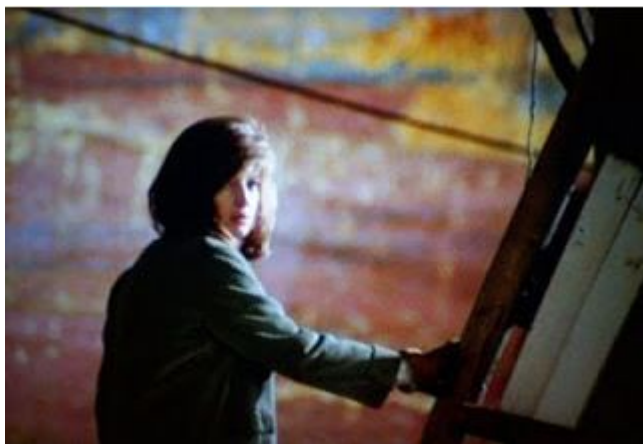
Merece la pena anotar, la obra de la italiana afincada en Estados Unidos, Angela Dalle Vacche, que en 1996 publicó su libro *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. En este nuevo enfoque, la autora discute cómo el uso de las fuentes pictóricas en el cine se ve reflejado en varios cineastas. Articula su planteamiento comentando la interacción entre las artes; entre la dialéctica de la palabra y la imagen; la relación de la creatividad artística y la tensión entre tradición y modernidad. De la misma autora, pero esta vez como editora, encontramos una obra sobre el cine y el color, *Color, the filme reader*, en el que varios autores exponen y analizan teorías desde Eisenstein a Bergson o películas como *Deserto Rosso* de Antonioni, autor que siempre se ha situado en una línea

¹⁶ J. M. Minguet Batllori, “Una aproximación tipológica a las relaciones entre el cine y la pintura (La imantación de dos lenguajes: entre la seducción y el rechazo)”, *Archivos de la Filmoteca*, n. 11, (1992):60-65

¹⁷ M.^a J. Piqueras y Aurea Ortiz, *La pintura en el cine* (Barcelona: Ed. Paidós, 1995).

¹⁸ Piqueras y Ortiz. *La pintura en el cine*, 106.

muy cercana a la abstracción. Para Bonitzer el realizador italiano es pintor, en tanto en cuanto, los colores del espectro con los que baña sus cintas no son sólo factores ornamentales del filme, sino que funcionan como verdaderas *ideas*. [Fig. 7 y 8].



Figuras 7 y 8

Monica Vitti en uno de los planos de la cinta *Deserto Rosso* (*Desierto rojo*, 1964,) Antonioni consiguió una atmósfera agobiante, reflejo psicológico de la protagonista, gracias a los fondos pictóricos. En esta caso la referencia funciona a la inversa, parece que Richter estuviera influenciado por el cineasta en sus obras *Abstraktes Bild* de 1992.

Si bien, es cierto que, en los inicios del Cine, y de la construcción de su praxis y teoría, hubo un grupo de artistas plásticos que encontraron en la imagen en movimiento una potente herramienta para sus producciones artísticas. También es que los propios cineastas, algunos de ellos grandes pensadores y pedagogos de la imagen escribieron sobre las relaciones entre estos dos dispositivos “imaginables.” Hablaremos de ellos como cineastas precursores de lo plástico en el cine, pero no podemos dejar de nombrar el libro *El Greco, cineasta* de S.M. Eisenstein, donde realiza un estudio sobre el montaje y algunas de las obras del pintor. El cineasta José Luis Borau también tuvo la tentación de adentrarse los límites entre el cine y la pintura en *La pintura en el cine y el cine en la pintura*.¹⁹ La obra recopila, tanto el discurso de entrada en la Real Academia de San Fernando, como el discurso que leyó para la Academia de San Luis. El texto editado consta de dos partes, la primera sobre la pintura en el cine y una segunda parte que versa sobre las influencias que el cine ha dejado en las obras pictóricas de algunos artistas del siglo XX.

¹⁹ Jose Luis Borau, *La pintura en el cine y el cine en la pintura* (Madrid: Ocho y medio, 1998).

Más cercano en el tiempo es el libro de la italiana Marina Pellanda, que plantea un recorrido por los frescos de Giotto para introducir lo pictórico en el cine. También en el 2007 se publica *Cinéma et peinture: passages, partages, présences* de Luc Vancheri, un libro muy en la línea de Aumont o Bonitzer.²⁰ En nuestro país podemos encontrar los trabajos de Rafael Cerrato con su libro *Cine y pintura* (2009),²¹ muy interesante desde el punto de vista práctico, ya que en la primera parte de su libro dibuja un recorrido por las diferentes tendencias y teorías desde los formalistas rusos, pasando por los ya nombrados Bazin, Rohmer [Fig. 9 y 10] o Aumont. Añade a su lista a Mitry y a Krakauer. Al primero, lo relaciona con las teorías de los soviéticos, acerca del montaje, señalando cómo nos proporciona nuevos significados y su organización con una estructura similar a la utilizada para la creación de la imagen pictórica. De Kracauer, nos muestra la preocupación de la captación de la realidad de una manera objetiva y directa. Que el cine sí consigue y la pintura no.



Figuras 9 y 10 *Marquise d'O* (Marquesa de O, 1976) de Eric Rohmer. representando *La pesadilla* de Henry Fuseli, 1781

Mónica Barrientos-Bueno, en 2017, presenta su libro *Dentro del cuadro: 50 presencias pictóricas en el cine*,²² Desde este libro, rastrea las relaciones entre cine y pintura e indaga en las diferentes formas en las que se manifiesta en las películas.

Para terminar, conviene añadir el último libro de Agustín Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada* (2020). Resaltando los capítulos “Cuadros animados”, “Retratos al celuloide” y “De la novela a la película del artista”. En ellos, se exponen una serie de cintas que operan desde la recreación de composiciones de cuadros, bien por necesidad estética o narrativa, incidiendo desde la posición de las cámaras y de la

²⁰ Lindsay Vancheri, *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. (París, A.: Colin, 2007).

²¹ Rafael Cerrato, *Cine y pintura* (Madrid: JC, 2009).

²² Mónica Barrientos-Bueno, *Dentro del cuadro: 50 presencias pictóricas en el cine* (Barcelona, Editorial UOC, 2017)

dirección de fotografía, hasta las películas sobre la vida de los artistas, lo que comúnmente se ha denominado *biopic*, pasando por la literal representación de cuadros, como hilo principal de la narración o como protagonista de la trama.²³

Con respecto a las investigaciones dentro del ámbito universitario en nuestro país, podemos encontrar una serie de trabajos que operan dentro de la unidad cine-pintura, y sus relaciones. Como la Tesis, del profesor y pintor, Antonio García López, *Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos*, defendida en el año 2001 en la Universidad Politécnica de Valencia y centrada en el arte de las últimas décadas del siglo XX y su influencia en la gran pantalla.²⁴ También merece la pena nombrar el trabajo de Jesús del Real Amado, que defendió en 2007 en la Universidad Complutense de Madrid, la Tesis con el nombre *Ut Pictura Kynesis: Relaciones entre pintura y cine*.²⁵ En 2009, se publicó la Tesis doctoral de Javier Moral Martín, *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*, siendo el primer estudio universitario español sobre la figura del pintor en el cine.²⁶ En 2010, Carlos Salas González se doctoró en la Universidad de Murcia con la Tesis *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*,²⁷ Daniel González Coves, en la Universidad Complutense de Madrid, defendió *La imagen tiempo. Pintura y cine*,²⁸ realizando un análisis de las relaciones entre las disciplinas desde la dicotomía imagen-movimiento e imagen tiempo, ambos conceptos introducidos por Gilles Deleuze en sus libros también titulados *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*²⁹ y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*.³⁰

En el 2020, José Manuel Estrada Lorenzo defendió en la Universidad Complutense de Madrid la Tesis titulada *La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos*,³¹ en la Universidad Complutense de Madrid.

²³ Agustín Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2020).

²⁴ Antonio García López, “Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos.” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2001).

²⁵ Jesús del Real Amado, “Ut Pictura Kynesis: Relaciones entre pintura y cine” (tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2007). <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7512/1/T29714.pdf>

²⁶ Francisco Javier Moral Martín. (2009) “Representación cinematográfica del artista plástico y biopic” (tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2009). <https://riunet.upv.es/handle/10251/4264?show=full>

²⁷ Carlos Salas González, “Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas”, (tesis doctoral. Universidad de Murcia, 2010) <https://www.tdx.cat/handle/10803/10886#page=1>

²⁸ Daniel González Coves. “Imagen tiempo. Pintura y cine” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

²⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1986).

³⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986).

³¹ José Manuel Estrada Lorenzo, “La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2020) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57583/>

De este estudio, hemos obtenido información muy valiosa para la construcción del marco teórico en lo que se refiere a información sobre películas y sus referencias pictóricas y a exposiciones que han versado sobre cineastas.

Cerramos esta primera aproximación a los estudios previos que se han realizado sobre los encuentros entre el aparato pictórico y el cinematográfico. Tema que aparece de forma, a veces nuclear, a veces de tangencial, en las investigaciones, artículos y monografías que versan sobre la obra del cineasta siberiano. A continuación, realizaremos un recorrido sobre ellas, centrándonos especialmente en aquellas que más luz arrojan al tema a tratar.

I.II.III ESTUDIOS PREVIOS SOBRE EL CINE DE SOKUROV

Como aclara François Albèra, la crítica y las instituciones ignoraron la filmografía de Aleksandr Sokurov durante mucho tiempo. Primero porque desconocían su existencia y segundo por lo críptico de su lenguaje. Para más tarde, descubrirla parcamente y proyectarla, sin llegar a comprenderla en profundidad. De hecho, la figura de Sokurov, que va más allá de los malentendidos que lo presentaban como sucesor de Tarkovski,³² es más visible desde el punto de vista del arte contemporáneo por su trabajo formal con los elementos constitutivos del cine: la duración, la cita, el palimpsesto, la voz –y por el lugar en el que sitúa al espectador.³³ La situación en la que se encontraba el cine en los últimos años de la Unión Soviética y los acontecimientos esencialmente políticos que lo empobrecieron fueron los causantes de que Aleksandr Sokurov sufriera la represión durante años. Eso, entendemos, que ayudó a forjar durante ese tiempo un carácter propio, una mirada y una manera de hacer, cuando menos, personal.

De las más de cuarenta cintas que el director ha realizado, tan solo *El arca rusa* y *Faust* han llegado a nuestras salas comerciales, a pesar, de que muchas de ellas han obtenido premios en festivales internacionales. Cuando a la cinta, *Faust* se le concedió el León de Oro en el Festival de Venecia, la divulgación de su trabajo comenzó a ser más creciente.

El propio cineasta, recuerda aquellos años, tras su primera obra *Odinokii golos cheloveka* (*La voz solitaria del hombre*, 1978-87) [Fig 11 y 12], como un purgatorio en

³² Desde muchos estudios y artículos se ha comentado la idea de que Sokurov era un seguidor de Tarkovski con quien tenía un vínculo vital y artístico muy fuerte, pero el cineasta siberiano, como se comentará en este trabajo ha querido romper con estas consideraciones.

³³ François Albèra y Michel Estève, dir., *Alexandre Sokourov* (Paris: Charles Corlet, 2009), 29.

los estudios Leningrad. Sokurov admitirá en algún momento que fue “una experiencia horrible pero jamás consiguieron hacerme capitular.”³⁴ Aunque cuando se le pregunta por la existencia de alguna mención a la situación política de su país, en sus películas, él siempre contesta, categóricamente de forma negativa, manteniendo que nunca ha tenido ese propósito, tan sólo mostrar y contar aquello que él conocía.³⁵



Figuras 11 y 12 *Odnokii golos cheloveka* (*La voz solitaria del hombre*, 1978), una meditación profunda sobre el amor, la soledad, la vida y la muerte no fue estrenada hasta el 1987 a causa de la censura.

El acceso a su trabajo, fuera de su país, ha sido dificultoso hasta 1990. Si bien a partir del 2000 se comenzó a poder ver su filmografía de forma global, sobre todo en festivales y retrospectivas en museos de arte contemporáneo.³⁶ Los textos existentes aportan apuntes más que interesantes a esta investigación. Cada vez son más los estudios académicos sobre la filmografía de Aleksandr Sokurov en nuestro país y en más medida, en el resto de Europa. También en el continente americano, en concreto en Argentina. En la mayoría de los casos se ofrece una visión general desde varias perspectivas de la obra del cineasta ruso, con itinerarios temáticos o temporales de su obra, desde sus inicios a la actualidad incidiendo en *El arca rusa*, cinta que construye un paseo histórico por el

³⁴ Frederic Strauss, “Sokourov, d’alpha en oméga”. *Cahiers du cinéma*, n. 521 (1998): 32.

³⁵ “La historia del alma de un artista es una historia muy triste. Aleksandr Sokurov entrevistado por Paul Schrader” en Madeira, org., *Elegías visuales*, 82-83.

³⁶ En el presente trabajo, se dedica un capítulo exclusivamente del recorrido por esas exposiciones y muestras que han sido representativas para dar a conocer la obra de Aleksandr Sokurov, fuera del ámbito soviético y ruso.

Palacio de Invierno, hoy Museo del Hermitage. Más adelante, se planteará, cómo esta cinta ilumina el aspecto museístico en la cinematografía de Sokurov.

I.II.II.I TRABAJOS MONOGRÁFICOS

Manteniendo la fecha del comienzo del milenio F desde el año 2000, los trabajos han sido más habituales, con acento francés en casi todos los casos. Por ejemplo, encontramos el estudio de Bruno Diestch, publicado en el 2005 el libro *Aleksandr Sokurov*, monografía en francés extremadamente personal sobre algunas películas del realizador ruso. De este texto lo más interesante es una entrevista inédita al cineasta.³⁷ En ese mismo año se editó también la obra de Diane Arnaud, especialista en el trabajo de Sokurov, *Le Cinéma de Sokurov*.³⁸ En esta monografía Arnaud resalta la necesidad del realizador de mostrar, más que dar a conocer, desde sus imágenes. Pero curiosamente, en el 2004, antes de estos estudios franceses, se publicó la única monografía en nuestra lengua, hasta el día de hoy, *Aleksandr Sokurov. Elegías Visuales*³⁹, editada, en un principio, por la Cinemateca Portuguesa y posteriormente traducida al castellano por Jorge Segovia para Maldoror. En ella, confluyen una serie de textos de autores, en su mayoría portugueses, como Maria Joao Madeira que plantea un texto introductorio, con una entrevista realizada al cineasta por Luis Miguel Oliveir y por la misma autora. En este libro, que, en su mayor parte, está dedicado a la película *Madre e hijo*, también se encuentra información, datos y reflexiones muy valiosas. Del texto de Joao Nisa se ha de resaltar la aportación sobre los límites de la imagen en la obra de Sokurov, de la pintura, y su influencia y su necesidad de construir la profundidad desde lo plano. Por otro lado, Paulo Viveiros construye su capítulo sobre la utilización de Sokurov del sonido, para éste un como elemento tan invisible como necesario en la creación de sus paisajes. También, en esta recopilación, se recogen textos ya publicados como el de Jacques Rancière, recogido en *Cahiers du Cinéma* en enero de 1999 y traducido por Maria Joao Madeira, “¿El cine como pintura?”. El autor se pregunta por las conexiones de ambas materias en la obra de Sokurov. Hay también reflexiones muy personales sobre la obra de Sokurov, sobre todo acerca de *Madre e hijo*, realizadas por personalidades de la cultura en general, como es el caso del texto de Joao Bernard da Costa, “Reflexiones sobre *Madre e hijo*”, y

³⁷ Bruno Diestch. *Aleksandr Sokurov* (Laussane: Editions L'Age d'Homme, 2005).

³⁸ Diane Arnaud. *Le cinema de Sokurov* (Paris: L'Harmattan, 2005).

³⁹ Madeira, org., *Elegías visuales*.

el de Nick Cave “Madre e hijo” publicados ambos en *O Independente* en 1998 y traducidos por Maria Joao Madeira, para esta publicación.

Pero cuando profundizamos en el tema de monografías sobre el trabajo de Sokurov hay una serie de teóricos de primer orden a los que es necesario reseñar. Lyuvov Arkus⁴⁰ será la primera. Lyuviov es editora de Seans, editorial cercana a Lenfilm y ha realizado un trabajo excepcional sobre su compatriota. Hay que reseñar que es colega de Sokurov, cercana por generación y por trayectoria profesional, pues ella también es realizadora de cine. Ya, a mediados de los años noventa se pueden encontrar sus primeras, y más importantes investigaciones sobre Sokurov. La primera es *Sokurov*,⁴¹ (1994,) luego se publicaría *Sokurov. Chasti rechi Kniga 2*,⁴² y por último *Sokurov: Kniga 3: Chasti Rechi: Kniga-Al'bom*⁴³ en los años 2006 y en el 2011, respectivamente. Son obras de gran envergadura, que lamentablemente no han sido traducidas al inglés en su totalidad, aunque afortunadamente especialistas en cine soviético y ruso han podido acceder a los textos y los han utilizado para nuevos estudios. Otra académica, considerada como piedra angular en el conocimiento del trabajo del cineasta, es Aleksandra Tuchinskaya, guionista de obras como *Elegía de un viaje* y autora de algún material accesible en la propia página web oficial de Sokurov, *The island of Sokurov*.⁴⁴ En las páginas que se sucederán a continuación, el nombre de Mikhail Iampolski aparecerá en varias ocasiones. Amigo de Sokurov y colaborador, es conocedor de la obra del realizador ruso, centrando sus escritos desde el psicoanálisis y el concepto de muerte, recurrente en el trabajo del director. Sus investigaciones están presentes en libros que comentaremos, como en la monografía de François Albèra y Michele Esteve. Desde Francia, estos dos estudiosos del cine y su estética coordinaron el volumen *Alexandre Sokourov*. En este caso nos encontramos con una compilación de textos. Los coordinadores encargaron ensayos a diversos autores, profesores universitarios de estudios rusos, historia, cine o literatura, la mayoría franceses.⁴⁵

⁴⁰ Arkus se graduó en la Gerasimov Institute of Cinematography (VGIK) en 1984. Ha obtenido varios premios como el Premio por el mejor libro sobre cine *Sokurov*, en 1994, Premio Gildin en 1998; ganadora del concurso de tesis “Book of the Year” otorgado por “The Encyclopediaist” en la XV Moscow International Exhibition Book Fair (*Contemporary History of Film of the Motherland: 1986-2000*, 2002). Lyubov Arkus es docente y coordinadora del máster en la Universidad de San Petersburgo en el Departamento de Cultura y Arte Fílmico.

⁴¹ Lyuvov Arkus, *Sokurov*. (Sant-Peterburg: Seans, 1994).

⁴² Lyuvov Arkus, *Sokurov. Chasti rechi Kniga*, (Sant-Peterburg: Seans, 2006).

⁴³ Lyuvov Arkus, *Sokurov: Kniga 3: Chasti Rechi: Kniga-Al'bom* Sant Petersburg: Seans, 2011).

⁴⁴ <http://sokurov.spb.ru/index.html>

⁴⁵ François Albèra. y Michel Estève., dir., *Alexander Sokourov*.

Otras dos teóricas relevantes, son las profesoras Birgit Beumers y Nancy Condee, que han investigado a fondo en el trabajo, ya comentado anteriormente, de Lyubov Arkus. Un ejemplo es *The cinema of Aleksandr Sokurov*,⁴⁶ libro que se publicó a raíz de la cinta *El arca rusa*. Se trata de un estudio de varios autores sobre la obra del cineasta, profesores de diferentes universidades, la mayoría inglesas, y aunque ninguno de los autores tiene trabajos independientes sobre Sokurov, todos ellos son conocedores de la cultura rusa y eslava. A modo de introducción, las dos editoras del libro justifican el trabajo realizado, aludiendo a las escasas investigaciones que se han realizado en lengua inglesa. De hecho, no existe monografía en esta lengua hasta la fecha de la edición de este libro. La elección de Sokurov, por parte de la mayoría de los colaboradores del libro, especialistas en literatura o historia, surge por el interés de éste hacia la historia de su país, y sus adaptaciones de la literatura rusa y europea en general.

En el libro se realizan unas agrupaciones construidas sobre facetas temáticas enfatizando la interacción entre documental y aspectos de ficción. Los textos nos muestran la fascinante red de referencias históricas del arte y del cine en las películas de Sokurov, sin evitar involucrarse en aspectos sociopolíticos, tema que para la autora de este trabajo es de suma importancia al representar uno de los objetivos específicos marcados para su análisis. El libro reúne a teóricos clave como el ya nombrado, Mikhail Iampolski, quien escribe un ensayo de inspiración lacaniana sobre las relaciones familiares en la obra de Sokurov. José Alaniz, en el capítulo, “Remapping the Empire”, algo así como “Reasignación o recolocación del imperio”, se centra en la película *El arca rusa*, analizando la nueva revisitación que Sokurov ofrece sobre la “Rusia de los zares” proporcionando un texto notable sobre la puesta en escena de multitudes en *Vechernyaya zhertva* (*Sacrificio vespertino*, 1984/1987). El ensayo de la propia Beumers, que se especializa en la cultura rusa, es un despliegue de gran parte de los antecedentes menos evidentes históricos sobre la película *El arca rusa*. La contribución de Condee enfatiza en la alegoría, allanando así el camino para infinitas posibilidades de interpretación. El libro, que se divide en cinco partes, comienza con el capítulo “Documentary Beginnings”, realizando un recorrido por los trabajos documentales del director. Es en esta primera parte donde la profesora Sabine Hänsen, analiza la película *Madre e hijo* en el capítulo “Sokurov’s Cinematic Minimalism” [Fig. 13].

⁴⁶ Birgit Beumers y Nancy Condee, ed., *The cinema of Aleksandr Sokurov* (Londres: I.B. Tauris, 2011).



Figura 13 Largometraje *Mat' y sin* (*Madre e hijo*, 1997)

En este texto Hänsgen, indaga la utilización por parte de Sokurov de la deceleración en el movimiento interno de los planos. La siguiente parte del libro tiene como nombre, “Borderlines”, donde se trata de los límites geográficos, literarios y cinemáticos en los trabajos del realizador. En la tercera parte, “Intimate encounters”, (Encuentros íntimos), se traza un discurso acerca de las relaciones personales que se suceden en la obra de Sokurov. Por último, se encuentran las aportaciones de profesionales rusos que han trabajado con Sokurov como Yuri Arabov, guionista de muchas de sus obras, que analiza el proceso de trabajo en evolución durante sus colaboraciones con el cineasta. Ayudantes y editores de sonidos o Leda Semenova, montadora habitual de los trabajos de Sokurov que nos ofrecen su particular visión del cineasta, aportaciones que están íntegramente extraídas de los libros *Sokurov* y *Sokurov. Chasti rechi Kniga 2*. El interés de estos nueve textos radica en que hasta la fecha nunca habían estado disponibles en inglés. En el capítulo "Respuestas rusas" nos encontramos con una serie de reseñas de películas del cineasta, como la de Oleg Kovalov sobre la recepción de la película *La voz solitaria del hombre* durante la beca de dirección en el VGIK Film Institut. La sección final del libro ofrece tres ensayos sobre “The Oeuvre”, bosquejando tendencias y evoluciones generales en el trabajo de Sokurov e incluyendo un perspicaz texto desde lo poético del experto en cine soviético Sergei Dobrotvorsky. Las editoras, también, agregaron una filmografía que aporta información sobre la

producción, del equipo, de las proyecciones y de festivales y premios. La bibliografía es una selección, mencionando textos clave y entrevistas tanto en inglés como en ruso.

En 2013, Birgit Beumers de forma individual y ya como autora, escribió *Aleksandr Sokurov: Russian Ark*,⁴⁷ analizando el trabajo del legendario plano de *steadycam*, que requirió dos mil actores y tres orquestas. Ofrece también un relato de la recepción crítica y pública de la película, mostrando cómo ello ayudó a establecer al director Aleksandr Sokurov como, quizás, el cineasta líder en la Rusia de hoy en día.

Un libro capital para el estudio de Sokurov, en que se analiza algunos de sus largometrajes es *The cinema of Aleksander Sokurov. Figures of paradox* de Jeremi Szaniawski,⁴⁸ La estructura del trabajo en sí es muy simple. Se divide en quince capítulos, para el análisis de cada una de las quince cintas que organiza cronológicamente. Centrándose en lo paradójico de los elementos que surgen en el cine de Sokurov, Szaniawski une películas que son superficialmente disímiles, separadas por tiempo, forma y trama. Y desarrolla, en los textos, la preocupación por una "nostalgia por un espacio imposible",⁴⁹ analizando *Días de eclipse*, y conectándola con *El arca rusa*, durante las cuales vemos “personajes en un presente cinematográfico tratando desesperadamente de reconectarse con un idealizado pasado, del que están separados.”⁵⁰ La indagación de cada película es reflexiva y está perfectamente investigada. Además, Szaniawski relaciona aspectos de los largometrajes de una manera más poliédrica. Por ejemplo, en el capítulo ocho, destaca la importancia de la pintura romántica alemana en el cine de Sokurov; en el capítulo nueve, realiza una valoración elocuente de las similitudes entre Sokurov e Ingmar Bergman y en capítulo doce, Szaniawski nos lleva a través de las resonancias, implícitas, que las películas de Sokurov comparten con cine *queer*, aspecto que hasta el momento no se encontraba relatado en ningún otro estudio sobre la filmografía del cineasta ruso. El autor se ocupa únicamente de las películas de ficción del director, una decisión que es potencialmente problemática dado el destacado trabajo de Sokurov en el campo del documental. En su defensa, Szaniawski argumenta que, en esencia, las películas de ficción reflejan la actitud filosófica del cineasta más profundamente. En el caso de la presente tesis no se hacen diferencias en los análisis de la filmografía de ficción con los de cariz documental, entendiendo la trayectoria del cineasta como un todo, en el

⁴⁷ Birgit Beumers, *Aleksandr Sokurov: Russian Ark* (Bristol: Intellect Books, 2013).

⁴⁸ Jeremi Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov. Figures of paradox* (Nueva York: Columbia Press, 2014).

⁴⁹ *Ibíd.*, 179.

⁵⁰ *Ibíd.*, 73.

que tanto los trabajos, que se pueden considerar menores, como sus documentales, y los largometrajes de ficción, mantienen un patrón similar en su relación con el aparato pictórico y plástico.

En 2018, se edita el libro *Die Filme von Aleksandr Sokurov: Ein Rückblick auf die russisch-europäische Geschichte* de Mara Rusch. Este volumen se centra en como el cineasta utiliza las formas y la configuración de la historia europea y rusa en sus proyectos de cine documental y experimental.⁵¹



Figura 14 *Dni Zatmenija* (*Días de eclipse*, 1988)

Además de las monografías sobre Aleksandr Sokurov, se han escrito numerosos capítulos de libro en publicaciones de diversa índole. En 1995, Frederic Jameson⁵² dedicó un capítulo de *La estética geopolítica*, a Sokurov con un texto cuyo título reza, “Sobre el realismo mágico soviético”. Para ello analiza la película, *Días de eclipse* [Fig. 14]. Basada en la novela de ciencia ficción de los hermanos Strugatski,⁵³ la película de Sokurov apenas hace alusiones a la ciencia ficción salvo por el paso de un enorme foco por encima del pueblo que, en vez de iluminar, lo oscurece como si la sombra de un exterminador anulara lentamente el sol. Además, contiene algunos momentos misteriosos como lo relatado, pero desecha los recursos accesorios de la ciencia ficción. En el texto, nos habla de la importancia de los filtros y del trabajo con el color en la cinta por parte del director. Comenta la relevancia que éstos tomaron a la hora de trabajar el color, que se sustenta en

⁵¹ Mara Rusch, *Die Filme von Aleksandr Sokurov. Ein Rückblick auf die russisch-europäische Geschichte* (Berlin: Edition Text + Kritik, 2018).

⁵² Frederic Jameson. *La estética geopolítica* (Barcelona: Paidós, 1992).

⁵³ Los hermanos Strugatsky son los escritores soviéticos de ciencia más famosos, colaboraron también en el guion de la película, la novela que se podría traducir como mil millones de años hasta el fin del mundo. Jameson. *La estética geopolítica*, 113.

la innovación acostumbrada en la cinematográfica soviética. Jameson anota, y subraya en su texto, la sensibilidad del autor por el color, aludiendo directamente al color amarillo que se encuentra en toda la cinta. Este viraje da un aspecto de documental descolorido, mezclado en alguna ocasión con otra paleta de color cuando se acerca al protagonista Malianov, un joven *dorado* que se encuentra en las antípodas de los raquíticos y enfermizos habitantes del poblado.⁵⁴

Desde Argentina, también se ha investigado y analizado el cine de Aleksandr Sokurov. Sirva de ejemplo el capítulo, que versa sobre Sokurov, del libro de David Oubiña, *Filmología. Ensayos con el cine*.⁵⁵ Se centra en la película *Madre e hijo* realizando una comparación con la obra de su compatriota y amigo Andrei Tarkovski, en la que resalta las similitudes y las diferencias entre sus tesis creativas, y en la elección del tipo de proyectos. Desde este texto se puede observar, la querencia de Sokurov por el arte de lo plano, en contraposición con la necesidad de la tercera dimensión tan demandada en la actualidad en las salas de cine. También señala Oubiña, la influencia de la *intelligentsia rusa* del XIX en Sokurov, movimiento cultural que se creó como un agrupamiento dentro de la sociedad rusa intentando influir de manera decidida en el destino de su nación. La defensa de los intereses de los oprimidos y de determinados principios morales era lo que permitía unificar a todos sus miembros más allá de sus orígenes sociales o tendencias políticas.⁵⁶ Estas influencias culturales, políticas y sociales de su país llevan a Oubiña a proponer esa posición estética reaccionaria de Sokurov.

En Alemania, país al que Sokurov siente muy cercano, encontramos *Films and dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar Wai* de Thorstein Botz-Bornstein.⁵⁷ En este libro, el autor desarrolla una comparación entre los sueños y el cine, colocándolos en el mismo nivel cognitivo y estético. Los sueños, según Botz-Bornstein, nos permiten alcanzar un corpus de conocimiento que hace palidecer por viveza y originalidad a nuestros deseos durante la vigilia. Existe pues, una conexión importante con la obra de Sokurov cuando Botz-Bornstein afirma que los sueños no tienen por qué tener referencias del mundo exterior para tener sentido. De hecho, para el cineasta sus imágenes son como sueños que surgen de manera independiente de la realidad. El autor

⁵⁴ Ibid., 120-121.

⁵⁵ David Oubiña, *Filmología. Ensayos sobre cine* (Buenos Aires: Ed. Manantial, 2000).

⁵⁶ Boris Kagarlitski, *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente* (Buenos Aires: Prometeo, 2006).

⁵⁷ Thorn Botz-Bornstein, *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai* (Lanham Lexington Books, 2007).

del ensayo describe a los sueños-cine “como una claridad y pureza que nos atrae continuamente”.

En el 2008, Isabel Kechel dedica a la película *El arca rusa*, el capítulo “Sokurov’s Russian Ark: Reflections on the Russia- Europe theme” sobre la película *El arca rusa*, en el libro *Russia and its other(s) on film*,⁵⁸ editado por Stephen Hutchings. Otro texto relevante es *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*.⁵⁹ de Nancy Condee. En esta ocasión, dedica un capítulo a Sokurov, “Aleksandr Sokurov: Shuffling off the imperial coil”, y a como el de Kechel, también se centra en una reflexión sobre la huella de la “madre Rusia” en el imaginario de Sokurov de forma más general [Fig. 15].

Birgit Beumers es editora del volumen *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*,⁶⁰ en el que Iampolski es el autor del capítulo “Representation- Mimicry- Death: The Latest Films of Alexander Sokurov.” En este texto, Iampolski realiza un viaje por varias de las películas del realizador, introduciendo el concepto, F de representación, en aquellas cintas en las que la pintura opera como algo más que la mera interpretación de la realidad, y se convierte en algo esencial.



Figura 15 *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002)

⁵⁸ Stephen Hutchings, ed., *Russia and its Other(s) on Film Screening Intercultural Dialogue*, (Londres, Palgrave Mc Millan, 2008).

⁵⁹ Nancy Condee, *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*, (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁶⁰ Birgit Beumers, ed., *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, (Londres: Ed. I.B. Tauris, 1999).

Finalmente, es necesario mencionar el único libro escrito por el propio autor *Nell centro dell'oceano*.⁶¹ Una obra muy personal, con reflexiones sobre el arte, películas y también observaciones sobre otros directores que le han influido, como Antonioni [Fig. 17, 18 y 19], Bergman [Fig. 16] o Dovchenko [Fig. 20]. El libro que se plantea como una suerte de diario, mantiene un pulso muy poético, en que el autor intenta poner negro sobre blanco las reflexiones sobre su trabajo y ordenar sus ideas, las cuales han resultado muy útiles para entender su particular forma de construir imágenes. De sumo interés, es el capítulo dedicado a Eisenstein y una última parte en la que se realiza una reflexión de la traductora, la ya nombrada, Aleksandra Tuchinskaya, sobre el interés del cineasta siberiano por la vida militar rusa, y de cómo ello marcó su filmografía.



Figura 16 *Det sjunde inseglet* (El séptimo sello 1957), una de las películas más icónicas de Bergman



Figuras 17, 18 y 19 *L'avventura*, (*La aventura*, 1960), *La notte*, (*La noche*, 1961) y *L'eclisse*, (*El eclipse*, 1962). Trilogía de la incomunicación humana, un tema que aparece también dentro de los intereses de Sokurov.

⁶¹ Aleksandr Sokurov, *Nell centro dell'oceano* (Milán: Ed. Bompiani, 2009).



Figura 20 *Tierra* de 1930, Sokurov siempre estuvo más cerca de Dovzhenko que de Eisenstein, el primero imprimió en su obra aspectos más subjetivos que lo alejaban de la colectivización y lo acercaba, como es el caso de esta cinta, a la naturaleza.

I.II.II SOKUROV EN LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS ESPECIALIZADAS

Desde la década de los noventa hasta ahora, la obra de Sokurov, ha sido objeto de análisis en artículos y críticas de la prensa especializada. Es el caso de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, de la inglesa *Sight and Sound*, editada por el British Film Institut, y de las italianas *Filmcritica* y *Cineforum*, Pero también hay cabida para otros medios en los que la obra de Sokurov ha sido estudiada con frecuencia.

Desde los inicios de su trabajo, en la revista francesa, *Cahiers du Cinéma*, se encuentran reseñas de su trabajo cinematográfico. Entre los artículos que más información ofrecen se encuentran los aparecidos en los números 521 y 522 de 1998, que de alguna manera comenzaron a dar pie a que Sokurov apareciera en prensa francesa, italiana e inglesa más habitualmente. En los números señalados, en concreto en el número 522, se ha de resaltar el artículo de Anne Marie Garat, “Voir bouger les nuages. Retour sur Mère et fils d’Alexandre Sokourov”⁶². Y en el número 521, los artículos de Stéphane Bouquet “L’oeuvre de mort”⁶³; y de Frédéric Strauss “*Sokourov, d’alpha en omega*”,⁶⁴ y el artículo “Celle qui s’en va” de Antoine de Baecque,⁶⁵ que ofrecen una visión muy acertada de la relación de la película de Sokurov con el espíritu del romanticismo. En ese

⁶² Anne Marie Garat, “Voir bouger les nuages. Retour sur Mère et fils d’Alexandre Sokourov”, n° 522, (1998): 62-63.

⁶³ Stéphane Bouquet, “L’oeuvre de mort” *Cahiers du Cinéma*, n° 521, (1998):26-29.

⁶⁴ Frédéric Strauss, “Sokourov, d’alpha en omega” *Cahiers du Cinéma*, n° 521, (1998):32-33.

⁶⁵ Antonie de Baecque, “Celle qui s’en va”, *Cahiers du Cinéma*, n° 521, (1998):30-31.

mismo número aparece la entrevista realizada a Sokurov por Antoine de Baecque y Olivier Joyard, en enero de 1998.⁶⁶

En el 2006, Stéphane Delorme, escribió un artículo sobre la película *El Sol*,⁶⁷ en el que plantea la relación del imaginario del cineasta con las figuras del poder político. Y en 2007, Eugenio Renzi, publica el artículo “Approche de Sokourov”⁶⁸ con motivo de la presencia de la cinta *Alexandra* en el festival de Cannes de ese año.

En *Cahiers du Cinéma*, también se publicó en junio de 2012 un número en el que aparecen varios artículos la película⁶⁹ *Faust*. En ellos se hace hincapié en la relación con la luz de Rembrandt y el trabajo de etalonaje y del director de fotografía de la cinta, de la mano de Cyril Béghin y Jacques Le Rider.⁷⁰ Ésta, primero entrevistó a Sokurov para ese número, en la que se le preguntó por el trabajo de etalonaje de color y de teorías del color cercanas a Goethe. En mayo del 2014 con motivo del número 700 de la revista, apareció una reseña sobre el director ruso. En este caso, su amigo y colaborador Hiroko Kojima es el autor del texto⁷¹. En junio del 2019, *Cahiers du Cinéma* publicó una entrevista, realizada por Ariel Schweitzer a Sokurov, en la cual se reflexiona sobre su querencia por los museos y por la pintura, con motivo del estreno de la cinta *Francofonía, le Louvre sous l’Occupation* (Francofonía, 2015).⁷²

Dentro las publicaciones en habla inglesa, encontramos en *Sight and sound*. los artículos, en marzo de 1993 de Julian Graffy. “Private lives of Russian cinema”,⁷³ y los publicados en abril de 1998 de Ian Christie. “Returning to zero”,⁷⁴ y que nos traslada al universo poético de Sokurov, desarrollando y analizando planos de *Madre e hijo*. En diciembre del 2011, dentro del volumen 21, donde encontramos el artículo “Faust and furious.”,⁷⁵ que se centra en el León de Oro que ganó Sokurov por esa cinta, un premio que no dejó impasible a nadie, con críticas no siempre buenas.

⁶⁶ “Entrevista con Alexandre Sokourov”, por Antoine de Baecque y Olivier Joyard. *Cahiers du Cinéma*, n.º521 (1998): 34-39.

⁶⁷ Stéphane Delorme, “Le crabe aux pinces d’or.”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 610, (2006): 24-26.

⁶⁸ Eugenio Renzi, “Aprproche de a Sokuorov”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 623 (2007): 24-27.

⁶⁹ Cyril Béghin, “Comment Faust pasa la montagne.” *Cahiers du Cinema*, n.º 679 (2012): 12-13.

⁷⁰ Jacques Le Rider, “Entre Goethe, Murnau et Thomas Mann.” *Cahiers du Cinema*, n.º 679 (2012): 6-10.

⁷¹ Hiroko Kojima, “Alexandre Sokourov.” *Cahiers du Cinema*, n.º 700 (2014):95.

⁷² “Sauver le cinema, sauver L’Europe. Entretien avec Alexandre Sokourov” por Ariel Schweitzer. *Cahiers du Cinéma* (2019): 92-95.

⁷³ Julian Graffy. “Private lives of Russian cinema” *Sight and sound* n.º (1993): 26-29.

⁷⁴ Ian Christie, “Returning to Zero”, *Sight and sound*. vol. (1998): 14-17.

⁷⁵ Ian Christie, “Faust and furious”, *Sight and sound*. vol. 21, (2011):38-41.

Es preciso mencionar las aportaciones de David Gillespie, ya que es autor de dos artículos que se encuentran integrados en estudios generales del cine ruso o europeo como “Reconfiguring the past: the return of history in recent Russian filme”,⁷⁶ en *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Y en el 2002 con Elena Smirnova, “Alexander Sokurov and the Russian soul”,⁷⁷ en *Studies in European Cinema*, en 2004. Por último, es preciso hacer referencia a Frederic Jameson, y su artículo “History and Elegy in Sokurov”⁷⁸, en la revista especializada *Critical Inquiry*, vol. 33, en el otoño del 2006, en el que expone la particular forma de mostrar el pasado de su país desde el concepto de elegía.

En Italia, las especialistas en su filmografía, o al menos las que más han publicado desde el año 2000 sobre él, son Grazia Paganelli y Andrea Pastor, autoras de varios artículos en la revista *Filmcritica*. “Brakhage, Sokurov, Monteiro, differenti silenzi”⁷⁹, escrito por Paganelli, en el que compara el trabajo de los tres cineastas sobre el concepto de silencio en sus filmes. En el número de diciembre del 2000; la misma autora junto con Giuseppe Gariazzo publica “Il silenzio del tempo”⁸⁰, de nuevo el aspecto poético de sus cintas es el protagonista del artículo. En el 2001, escriben un artículo sobre la cinta *Taurus*, “Lenin, un cammino verso la conoscenza. Conversazione con Alexander Sokurov.”⁸¹ En el 2002, “Lo spazio in un unico sguardo. Conversazione con Alexander Sokurov.”⁸² Daniela Turco y, de nuevo, Andrea Pastor publican “Il corpo in sé”⁸³ en el número doble de junio de 2003.

En el 2011, Francesco Salina escribe el artículo “Faust di Alexander Sokurov: un'alchimia dell'immagine”,⁸⁴ en él expone el tratamiento del color desde la alquimia y desde lo artesanal de la pintura. Davide Sada escribe “Il Mai che non si può arrestare mai: Incontri con Aleksander Sokurov alla Cinematek di Bruxelles, Settembre 2013”⁸⁵ en el

⁷⁶ David Gillespie, “Reconfiguring the Past: The Return of History in Recent Russian Film”, *New Cinemas Journal of Contemporary Film* 1(1) (2002):14-23.

⁷⁷ David Gillespie y Elena Smirnova, “Alexander Sokurov and the Russian soul”, *Studies in European Cinema* 1, n.º 1 (2004): 57-65.

⁷⁸ Fredric Jameson, “History and elegy in Sokurov”, *Critical Inquiry* 33, n. 1 (2006): 1-12, <https://doi.org/10.1086/509743>.

⁷⁹ Grazia Paganelli. “Brakhage, Sokurov, Monteiro, differenti silenzi”, *Filmcritica*, n.º (2000): 350-358.

⁸⁰ Grazia Paganelli y Giuseppe Gariazzo. “Il silenzio del tempo” *Filmcritica* n.º (2000): 345-357.

⁸¹ Grazia Paganelli y Andrea Pastor, “Lenin, un cammino verso la conoscenza. Conversazione con Alexander Sokurov” *Filmcritica* n.º 516 (2001):357-364.

⁸² Andrea Pastor y Grazia Paganelli, “Lo spazio in un unico sguardo. Conversazione con Alexander Sokurov” *Filmcritica* n.º 526-27 (2002): 356-361.

⁸³ Andrea Pastor y Daniela Turco “Il corpo in sé” *Filmcritica*, n.º 0 (2003):325-331

⁸⁴ Francesco Salina, “Faust di Alexander Sokurov: un'alchimia dell'immagine”, *Filmcritica*, n. 620 (2011): 542-44.

⁸⁵ Davide Sada, “Il Mai che non si può arrestare mai: Incontri con Aleksander Sokurov alla Cinematek di Bruxelles, Settembre 2013”, *Filmcritica*, n. 639 (2013): 372-80.

número 639 y en el número siguiente “La lingua è più dell'essere umano”: Incontri con Aleksander Sokurov.”⁸⁶

En la revista, también italiana, *Cineforum*, Roberto Chiesi puso especial atención en las películas de director. En 2008 escribiría “Viaggio nelle sabbie della guerra: Alexandra di Aleksandr Sokurov”⁸⁷ en el número 476, en relación con la película que narra la visita de una anciana al frente de Chechenia. Chiesi es autor también de “L'oblio dopo la tempesta: Francofonia. Aleksandr Sokurov”,⁸⁸ en el 2016, incluido en el número 551 de la revista italiana y “Un mondo dentro il mondo. Alexandr Sokurov e i musei: Arca rusa e francofonia”.⁸⁹ Ambos artículos desarrollan la faceta museística y la relación con la Historia del Arte, del realizador.

Pero *Cineforum*, antes de los artículos, de Chiesi, ya había mostrado en sus páginas reflexiones sobre Sokurov. Ya en 1998, Angelo Signorelli, en el número 376, relataría en “Madre e figlio: di Aleksandr Sokurov”⁹⁰ el bello encuentro con la muerte de la madre frente a la incapacidad del hijo devorado totalmente por la belleza del entorno. Signorelli, también escribirá “Con la steadycam nel corso dei secoli: ARCA RUSSA di Alexander Sokurov.”,⁹¹ en el número 421 del 2003, haciendo alusión al plano secuencia de la cinta del 2002.

Ya en el 2000, Fabrizio Tassi en el número 396 publica “Sokurov il visionario: Nel giardino del male.”⁹², el mal del que habla no podría ser otro que el retrato “baconiano” que hace de Hitler en *Moloch*. Un año después, en el 2001 Luciona Barisone publica “Elegia doroigi (Elegia di un viaggio): di Aleksander Sokurov”, en el número 409, sobre la cinta del mismo nombre. En el 2003 se publica “Otets i syn (Padre e figlio): di Alexander Sokurov”⁹³ de Alberto Soncini, cinta que siguiendo la estela comenzada por *Madre e hijo* opera desde la intimidad de las relaciones familiares.

⁸⁶ Davide Sada, “La lingua è più dell'essere umano”: Incontri con Aleksander Sokurov”, *Filmcritica*, n. 640 (2013): 425-30.

⁸⁷ Roberto Chiesi, “Viaggio nelle sabbie della guerra: Alexandra di Aleksandr Sokurov” *Cineforum*, n. 476 (2008): 16-18.

⁸⁸ Roberto Chiesi, “L'oblio dopo la tempesta: Francofonia. Aleksandr Sokurov”, *Cineforum*, n. 551 (2016): 4-7.

⁸⁹ Roberto Chiesi, “Un mondo dentro il mondo. Alexandr Sokurov e i musei: Arca rusa e francofonia”, *Fonseca, Journal of Communication*, n. 19 (2019): 15-24.

⁹⁰ Angelo Signorelli, “Madre e figlio: di Aleksandr Sokurov”, *Cineforum*, n. 376 (1998): 22-25.

⁹¹ Angelo Signorelli, “Con la steadycam nel corso dei secoli: ARCA RUSSA di Alexander Sokurov” *Cineforum*, n.º 421 (2003): 19-22.

⁹² Fabrizio Tassi, “Sokurov il visionario: Nel giardino del male” *Cineforum*, n. 396 (2000): 2-6.

⁹³ Alberto Soncini, “Otets i syn (Padre e figlio): di Alexander Sokurov” *Cineforum*, n.º. 426 (2003): 18-18.

Lazos familiares, muerte y encuentros con el poder son temas recurrentes en las películas del cineasta. Los artículos de Rinaldo Censi, “Elegia della caduta: Aleksandr Sokurov oltre la finzione”⁹⁴, que aparece en el número 435 en junio del 2004 o el de Tullio Masoni del 2005 “Sokurov e la storia. Il potere che crea e distrugge. Il grottesco nell'Apocalisse”⁹⁵ en el número 450. El tema nuclear de Sokurov, que tiene que ver con la soledad del individuo contemporáneo, mostrado desde diferentes facetas, y épocas, pero siempre en la dialéctica del hombre solo frente al mundo, lo encontraríamos en el 2011 en “Il cinema e il suo doppio: Sokurov e la voce solitaria dell'uomo” de Sergio Arecco,⁹⁶ también en *Cineforum*.

Fuera de las revistas y artículos en italiano que se han consultado con mayor interés, en el 2014 en la revista *Domus* Vittorio Prina publicó el artículo “Le deformazioni atmosferiche di Aleksandr Sokurov: Aleksandr Sokurov's atmospheric distortions.”⁹⁷ En el número 977, en un texto que relata la necesidad de Sokurov de trabajar desde planos distorsionados y elásticos para incidir en la imagen interior que quiere mostrar.

En Argentina, 1999, en *Amante Cine*, n° 88. Quintín y Russo publicaron “El universo Sokurov” que consta de dos artículos sobre la cinta *Madre e hijo*. En el primero, Quintín reflexiona sobre la primera película que llega a su país del director ruso y de que, a pesar, de que la sombra del autor de *Esculpir el tiempo* sobrevuela, Tarkovski, recuerda como a Sokurov no es el tiempo lo que le interesa, sino el espacio, y su “compresión” en la pantalla. En el artículo Russo, describe dos escalas en su película, por una banda, el plano general “con mancha”, y por otra, el de los planos medios, ambos casi inmóviles. Lo hace con una visión sobre la relación del arte y la política en el imaginario de Sokurov, muy interesante, ilustrándolo con un pasaje ocurrido, en la presentación de la cinta *Moloch* en el Festival de Cannes. En plena guerra subterránea entre idearios estéticos políticos enfrentados, entre Mijalkov y Sokurov. En el 2007, esta vez en solitario, Eduardo Russo publicó “La movilización del ojo electrónico: Fronteras y continuidades en *El arca rusa* de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos

⁹⁴ Rinaldo Censi, "Elegia della caduta: Aleksandr Sokurov oltre la "finzione", *Cineforum*, n°. 435 (2004): 48-51.

⁹⁵ Tullio Masoni, "Sokurov e la storia. Il potere che crea e distrugge. Il grottesco nell'Apocalisse". *Cineforum*, n° 450 (2005): 2-6.

⁹⁶ Sergio Arecco, “Il cinema e il suo doppio: Sokurov e la voce solitaria dell'uomo”, *Cineforum*, n°. 503 (2011): 66-71.

⁹⁷ Vittorio Prina, “Le deformazioni atmosferiche di Aleksandr Sokurov.: Aleksandr Sokurov's atmospheric distortions”, *Domus*, n°. 977 (2014): 46-50.

(por fin cuestionados)”⁹⁸ en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*. En este trabajo trata las relaciones entre diferentes articulaciones entre imagen filmica, electrónica y digital.

En nuestro país también se ha trabajado y se ha investigado la figura de Sokurov en las publicaciones periódicas. Hay que señalar el artículo de María Bolaños Atienza de la Universidad de Valladolid, “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas.”⁹⁹ En este caso, el acercamiento, que realiza la autora, tiene que ver con la utilización de uno de los documentales de Sokurov como reflexión sobre el rumbo de los museos y de los proyectos museísticos en la actualidad. Por supuesto, podemos encontrar investigaciones en revistas que no son propiamente de cine y que reflexionan sobre aspectos de su cine como es el caso de *Claves de la Razón Práctica* que edita Fernando Savater. En el número 95 de esa revista, aparece el artículo “Espiritualismo y Azar”,¹⁰⁰ escrito por Pablo Barrios Almazor, haciendo referencia a la cinta *Madre e hijo*. En el año 2007 José M^a Luelmo Jareño publicó, en la revista *Latente*, editada por la Universidad de la Laguna, el artículo “Más acá de lo real: La pintura en el cine de Aleksander Sokurov.”¹⁰¹

En otras revistas como en *Convivium*, de 2009, Antonio Gonzalo Carbó publicó “Ojos aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov.”¹⁰² En este texto, el profesor de la Universidad de Barcelona acciona los conceptos de fuera de campo, los fundidos en blanco o en negro y la pantalla a oscuras para reflexionar sobre lo inexpresable desde el espacio en blanco que crean. El mismo año, en *Quaderns de idees, les arts i les lletres*, Alexandre Nunes de Oliveira dibuja biográficamente diferentes aspectos de la filmografía del cineasta, centrándose en lo sublime, en el tiempo y la historia y la capacidad de construir desde la intimidad la crítica política, en “La imatge com a destí: el cinema lluminós d’Alexander Sokurov”.¹⁰³ En el 2012, en el volumen 22, de *Filmhistoria online*

⁹⁸ Eduardo A. Russo, “La movilización del ojo electrónico: Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.º. 24 (2007): 67-72.

⁹⁹ María Bolaños Atienza, “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”, *Museos.es*, n.º. 2 (2006): 12-21.

¹⁰⁰ Pablo Barrios Almazor, “Espiritualismo y azar”, *Claves de Razón Práctica*, n.º. 95 (1999): 75-78.

¹⁰¹ José María de Luelmo Jareño, “Más acá de lo real: la pintura en el cine de Alexander Sokurov”, *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º. 5 (2007): 155-62.

¹⁰² Antoni Gonzalo Carbó, “Ojos aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov”, *Convivium*, n.º. 22 (2009): 195-218.

¹⁰³ Alexandre Nunes de Oliveira, “a imatge com a destí: el cinema lluminós d’Alexander Sokurov”, *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n.º 169 (2009): 36-38.

encontramos el artículo “Fausto, de Aleksandr Sokurov. El broche de una tetralogía en torno al poder.”¹⁰⁴ de Alfons Mas, que ha aportado las diferencias halladas entre el texto de Goethe y el fausto de Sokurov, sobre todo en el final de las dos piezas, en la primera se alcanzará la redención mientras que, en la segunda, el pesimismo del cineasta provoca la inviabilidad de ésta. Sobre la película *Francofonía* y su relación con el espacio museístico nos encontramos con el artículo que Carlos Reviriego publica en el número 50 de la revista *Caiman Cuadernos de Cine*. Se trata de “Francofonía de Aleksandr Sokúrov: el Louvre bajo la ocupación de la Alemania nazi”¹⁰⁵ En el 2016 Iván Cerdán escribió “Reagrupar textura, arte y creatividad. (Aleksandr Sokurov, Francofonía).”¹⁰⁶ en el número 424 de la *Revista de Occidente*. Iván Pintor Iranzo, profesor en la Universidad Pompeu Fabra, tiene en su haber varios trabajos sobre aspectos estéticos en filmes, de los que destaco, en el 2017 “Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov”¹⁰⁷, como un recorrido de lo histórico, político y sagrado que se encuentra en los filmes de Sokurov.

I.II.III SOKUROV EN EL PLANO ACADÉMICO

Dentro de los artículos de índole académico tenemos cada vez más trabajos. En 2007, Sylvia Beatriz Bezerra Furtado defendió la tesis doctoral con el nombre “Imágenes que resisten: Lo intenso en el cine de Aleksandr Sokurov”¹⁰⁸, en la Universidad Federal de Cereá. Un trabajo, que bajo el paraguas de las teorías deleuzianas sobre el cine, enmarca la obra del cineasta dentro de un campo ampliado que necesariamente tiene que entrar en diálogo con la pintura y con las producciones de imágenes más contemporáneas. El 2017, fue el año en que Marcelo Monteiro Costa defendió la tesis “Bestiario de Apollo. La dimensión trágica e inquietante de la belleza”¹⁰⁹, en la Universidad Federal de

¹⁰⁴ Alfonso Mas, “Fausto, de Aleksandr Skurov. El broche de una tetralogía en torno al poder”, *Filmhistoria*, volumen XXII, (2012) <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2012/1/film05.html>

¹⁰⁵ Carlos Reviriego, “Francofonía de Aleksandr Sokúrov: el Louvre bajo la ocupación de la Alemani nazi”, *Caiman cuadernos de cine*, n.º 50 (2016): 46-47.

¹⁰⁶ Iván Cerdán, “Reagrupar textura, arte y creatividad. (Aleksandr Sokurov, Francofonía)”, *Revista de Occidente*, n.º 424 (2016): 133-136.

¹⁰⁷ Ivan Pintor Iranzo, “Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov”. *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures of Central and Eastern Europe*, n.º. 5 (2017). <https://doi.org/10.17892/app.2017.0005.60>.

¹⁰⁸ Sylvia Beatriz Bezerra Furtado, “Imágenes que resisten: Lo intenso en el cine de Aleksandr Sokurov” (tesis doctoral, Universidad Federal de Cereá, 2007).

¹⁰⁹ Marcelo Monteiro Costa, “Bestiario de Apollo. La dimensión trágica e inquietante de la belleza” (tesis doctoral, Universidad Federal de Pernambuco, 2017).

Pernambuco. Un trabajo que se centra en el aspecto trágico de la belleza y la dimensión entre lo bello y lo siniestro. En él, desarrolla el concepto que Freud lanzó en su investigación de la *Unheimlich*, o “lo inquietante”, como una categoría de orden de la estética y lo relaciona con las presencias, sensaciones y afectos difíciles de clasificar; rasgos llamativos en la filmografía de Sokurov en sus propuestas filmicas a la hora de construir atmósferas. Recientemente, en concreto el año pasado, fue la defensa de la Tesis de Marcin Pigulak *Strategies of picturing history in Alexander Sokurov's films*¹¹⁰ (*Estrategias para retratar la historia en las películas de Alexander Sokurov*), en la Universidad Adam Mickiewicz. El autor establece la teoría de que el director siberiano se sirve de diferentes vías para retratar el pasado, como testigo de su tiempo tanto representando la perspectiva subjetiva del autor, como hablando del pasado desde el punto de vista de un espectador o dando forma a la narrativa sobre el pasado a través del prisma de los materiales de archivo, así como del narrador de la historia.

En nuestro país, existen una serie de trabajos académicos que analizan la obra de Sokurov. La Tesis realizada por Pablo López Santana¹¹¹ *Origen y Psyché. Variaciones Psico-espaciales de la muerte en Aleksándr Sokurov, Gunnar Asplund y Bo Widerberg* de la Universidad de Sevilla, que traza un triángulo entre tres películas sobre la representación de la muerte y sus referencias espaciales y arquitectónicas. También, Daniel González Coves defendió en el 2019 la Tesis *Imagen tiempo. Pintura y cine* en la Universidad Complutense de Madrid. Si bien se centra en las confluencias entre el cine y la pintura desde una perspectiva “deleuziana”, es en el capítulo sobre artistas del “cine lento” donde se desarrolla su análisis de Sokurov en la cinta *Madre e hijo* (1997).¹¹²

En el 2019 Alexandre Lucio Sobrinho defendió la Tesis doctoral *Aleksandr Nikoláyevich Sokurov: del cine a la poesía*, y aunque la tesis está adscrita al Departamento de Literatura y de Literatura Comparada, presentada en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, el grueso del trabajo se centra en la relación con la pintura, en concreto con artistas y etapas de la Historia del Arte

Se ha podido observar que el volumen de trabajos e investigaciones sobre Sokurov es amplio, que las direcciones e intereses tocan de forma tangencial los aspectos

¹¹⁰ Marcin Pigulak “Strategies of picturing history in Alexander Sokurov's films” (tesis doctoral, Universidad Adam Mickiewicz, 2021) <https://hdl.handle.net/10593/26409>

¹¹¹ Pablo López Santana, “Origen y Psyché variaciones Psico-espaciales de la muerte en Aleksándr Sokurov, Gunnar Asplund y Bo Widerberg”. (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013) <https://idus.us.es/handle/11441/24429>

¹¹² Daniel González Coves. “Imagen tiempo. Pintura y cine” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019).

que relacionan los dispositivos de creación de imágenes, tanto cinematográficos como plásticos. También es cierto, que hasta la fecha no existen apenas trabajos que reflexionen desde una visión puramente plástica y de relación directa con la Historia del Arte como hilo conductor en la obra de Sokurov, con la excepción de artículos¹¹³ como el del profesor José M^a Luelmo. En cambio, sí que existen textos que analizan, exclusivamente, la relación de Sokurov con la música, como los libros de Sergei Uvarov, subdirector del Departamento de Cultura del periódico *Izvestia* y autor de los libros *El mundo musical de Alexander Sokurov*¹¹⁴ y *Entonación. Alexander Sokurov*.¹¹⁵

Dentro de la revisión de estudios e investigaciones sobre la obra de Aleksandr Sokurov, se repiten las que reflexionan, en torno a *Madre e hijo*, *Faust* y *Arca Rusa*. La Tesis que aquí se presenta los ha considerado como punto de partida constatando que es preciso completar algunas lagunas acerca de las relaciones entre cine y pintura en la obra de Sokurov. Entiendo que es necesario abrir nuevos caminos en los que descubrir otras facetas e interpretaciones y lecturas de la obra del realizador siberiano. Por eso, creo necesaria esta Tesis que aborda las perspectivas y relaciones con distintos dispositivos artísticos. Ya no sólo pictóricos, también de las artes plásticas y visuales en general contextualizadas en la segunda parte del siglo XX.

¹¹³ Luelmo Jareño, “Más acá de lo real: la pintura en el cine de Alexander Sokurov”, 55-162.

¹¹⁴ Sergei Uvarov, *Muzykal'nyy mir Aleksandra Sokurova*, (Moscú, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011).

¹¹⁵ Sergei Uvarov, *Intonatsija. Aleksandr Sokurov*, (Moscú, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019).

I.III OBJETIVOS

I.III.I OBJETIVO GENERAL DEL ESTUDIO

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar las citas plásticas y pictóricas y la presencia de la Historia del Arte en la obra de Sokurov. Para ello, se ha realizado una investigación previa sobre las correspondencias existentes y los estudios que se han llevado a cabo sobre la obra de Aleksandr Sokurov, desde lo general hasta lo concreto, con el objeto de ceñirnos al motivo de esta tesis doctoral, tal y como se ha podido observar en el estado de la cuestión. Desde este objetivo nuclear se deslizan ramificaciones que ayudan a sustentar el cuerpo del trabajo, a definir los capítulos denominados círculos que desarrollan el contenido de la investigación. Esas interconexiones que surgen –no de forma casual– aportan los instrumentos de reflexión y el análisis e interpretación necesarios para la comprensión de un objeto de estudio que se encuentra ubicado dentro del contexto cultural de nuestro tiempo.

Así pues, describiremos a continuación los objetivos específicos que de forma rizomática surgen desde el objetivo inicial. No obstante, estos objetivos funcionan también de forma estanca y se pueden entender de forma lineal, ya que cada uno de ellos –como si de una muñeca rusa estuviéramos hablando– surge del anterior, funcionan desde límites permeables porque cada uno de los objetivos afecta o incide en cualquiera de los otros.

I.III.II OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Objetivo específico sobre las relaciones entre dispositivos. Cine y pintura.

Establecer los vínculos entre pintura y cine, desde la óptica de cineastas y teóricos, que apostaron por introducir el aparato pictórico sin necesidad de raptar su lenguaje de manera artificiosa, si no volviendo a los orígenes del cine. Asumiendo la gramática visual como algo sustancial y esencial en el arte cinematográfico, siguiendo las teorías de Rudolf Arnheim en tanto, el medio cinematográfico no se sustenta únicamente en un proceso mecánico, si no en la relación que mantiene con la imagen de la realidad y en cuanto se asemeja a la que tiene el dispositivo pictórico. Como Bonitzer nos recuerda tanto el aparato cinematográfico como la pintura nos lleva, irremediablemente, a creer que la escena prosigue más allá de los límites del marco, anhelando lo no representado.

- Objetivo específico sobre las relaciones entre la obra cinematográfica de Aleksandr Sokurov y el plano pictórico y formal.

Por un lado, extraer la necesidad histórica de la pintura en la búsqueda de la representación del movimiento, y por otro, mostrar la influencia del dispositivo pictórico como gran referente de las artes visuales. Esto reforzará la estructura de la ruta hacia el conocimiento del universo de Aleksandr Sokurov. Centrándonos primeramente, en lo formal, tomando las obras plásticas seleccionadas, para luego ir creando bifurcaciones y caminos que lleven a otras lecturas que aporten el entramado necesario para descifrar la unión de la creación fílmica con el aparato pictórico-plástico. Se procederá a investigar desde un punto de vista iconográfico, en el orbe de la revisitación de la obra de arte, de la actualización y recreación de esta.

- Objetivo específico acerca de las influencias en la filmografía de Aleksandr Sokurov prácticas y teorías sobre luz y el color que actúan desde el dispositivo pictórico.

Mostrar analogías entre los procedimientos de creación de imágenes del cineasta y el orbe pictórico-plástico, en los que la luz y el color son nucleares. Tanto el aparato pictórico como el cinematográfico hacen uso de estos elementos de la gramática visual, en concreto en los filmes de *Madre e hijo* y *Faust*, donde las convergencias que se descubren guardan relación directa con obras pictóricas muy concretas. Pero además, con procesos de preparación e ideación que se hayan en el “hacer artístico” de la práctica pictórica y, a las que Sokurov recurre de forma natural.

- Objetivo específico sobre las citas de la Historia del Arte en la obra Aleksandr Sokurov:

El desarrollo de la metodología y del proceso, del presente trabajo, no se puede circunscribir únicamente a una perspectiva iconográfica, sino que también será necesario establecer vínculos desde aspectos temáticos dentro de la Historia del Arte, desde los textos más relevantes. Es necesario reseñar que el trabajo no se puede centrar solamente en la historia de la pintura, sino que se tiene que ampliar hacia la literatura, la música y el arte en general, ya que el vasto campo de las Humanidades constituye los cimientos desde los que el cineasta construye su filmografía.

- Objetivo específico sobre las relaciones entre Aleksandr Sokurov y el arte contemporáneo:

Desarrollar conexiones entre Aleksandr Sokurov y artistas de la última mitad del siglo XX, así mismo con las corrientes artísticas y lenguajes estéticos más cercanos a la actualidad, escaneando trabajos concretos de la obra del cineasta ruso. Se trata de situar a Sokurov dentro del mundo del arte visual contemporáneo, al ser uno de los cineastas vivos que de forma más sobresaliente aparece en el espacio-museo. Esos encuentros con nuevos espacios de proyección del arte cinematográfico colocan la figura de Aleksandr Sokurov dentro del concepto de artista total, cercano a artistas visuales como Joseph Beuys, y a pintores abstractos como Marc Rothko.

- Objetivo específico sobre los aspectos políticos en la obra de Aleksandr Sokurov:

Evidenciar que la obra de Sokurov es permeable a los conflictos bélicos y sociales que se suceden en lo que, desde el punto de vista geopolítico, se ha denominado Eurasia. Sin ser la idea principal de este trabajo, que opera más en términos formales y estilísticos de su obra, no podemos obviar la visión poliédrica de Sokurov. Como artista, recalca a lo largo de sus trabajos en conceptos como el poder, la guerra, la situación de su patria en el pasado y también en la actualidad. Autores como Jameson y Szanawski aportan visiones de sus películas que tocan estos temas, tanto de forma general como centradas en alguna de las cintas.

I.IV METODOLOGÍA

I.IV.I ACLARACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA UTILIZADA

En un primer acercamiento, se planteó el trabajo como un estudio iconográfico comparado, entrando en los aspectos puramente formales. Pero el proceso de investigación nos ha llevado más allá, debido a que subyace, en las propuestas obtenidas en el proceso de investigación, una clara revisitación iconográfica tanto, por parte del propio Sokurov, como de este trabajo. En todas las épocas, ha existido esa mirada al pasado, pero son el Barroco y el Romanticismo, como movimientos artísticos, los más fecundos, los que han impregnado en gran medida las corrientes artísticas en el mundo del arte contemporáneo. Así ha sido, sucediéndose casi sin continuidad, sobre todo, en el final del siglo pasado.

Esta Tesis escapa del análisis únicamente formal de las imágenes. Para ello, se apoya en los métodos iconográficos y en el concepto de iconología que desarrolló Panofsky, ya antes, planteado por Aby Warburg. Conscientes del carácter cambiante de las imágenes, en tanto en cuanto, la iconología clásica se centra, en un primer momento, en fijar la atención en una obra de arte y en descubrir en los textos¹¹⁶ a los que se remite, entendemos también, que el proceso analítico puede resultar eficaz y operativo a la

¹¹⁶ Nota sobre el idioma ruso y su uso: El siguiente trabajo tiene un gran número de títulos de películas y nombre propios en su mayoría en el idioma ruso. Se ha optado por la transliteración, es decir pasar el alfabeto cirílico al latino, intentando mantener la esencia de idioma, pero facilitando su lectura. La norma internacional ISO 9, a la que nos hemos ajustado, establece un sistema de transliteración de caracteres latinos en caracteres cirílicos. Este sistema es unívoco, es decir cada carácter estando representado por un carácter equivalente (con la ayuda de signos diacríticos). De la misma manera, anotar, que cuando las palabras se hayan obtenido de citas y sean literales, mantendremos el original, así pues, Aleksandr, podrá ser escrito como Alexander si el autor o autora así lo ha decidido, o como casos de autores de habla inglesa que en la mayoría de los casos utilizan la “y” griega en vez de la “i” latina podremos encontrar Tarkovsky en ese caso en lugar de Tarkovski.

inversa. Como en el caso de este estudio, comprendiendo la imagen en movimiento, el texto fímico, como punto de partida y buscando imágenes en la Historia del Arte que apoyen, complementen y nos ayuden a entender las implicaciones de la obra de Sokurov en esta materia. Una obra compleja y poliédrica que necesitará del acercamiento a otras disciplinas como la Literatura, la Filosofía o como en este caso la estética de la imagen.

Warburg denominó, a este modo, aproximación iconológica, para diferenciarlo del análisis iconográfico. Y es razonable, ya que la tradición, como bien se verá en la obra de Aleksandr Sokurov, no es un vínculo con el pasado sino un complejo entramado que se reconstruye continuamente, que llamamos Historia. El aspecto central del proyecto de Warburg fue una comprensión de la historia del arte que presta menos atención a los períodos y a los autores que a la respuesta emotiva del que observa los gestos,¹¹⁷ es decir, su transmisión a través del tiempo, así como a las fórmulas que se transmiten a lo largo de la historia, evadiendo nombres, escuelas y tendencias. En palabras de Warburg de 1924, “el atlas quiere ser un inventario de modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación y determinaron el Renacimiento”, Warburg, no dejará de referirse a *masas* que se repiten desde la antigüedad hasta la Edad Moderna.¹¹⁸

La iconología de Warburg ofrece una plataforma, más bien, una vía ideal para analizar y comprender la obra de Sokurov en un contexto que combina la historia rusa, la imaginaria literaria y la tradición pictórica europea. La finalidad del Atlas Mnemosyne era la de explicar a través de un amplio repertorio de imágenes –también de palabras, pero en un menor volumen– el proceso histórico de la creación artística. Uno de los objetivos de ese proyecto fue colocar en el centro de las preocupaciones la figura del artista y su proceso de producción de imágenes y de ideas. El concepto en el que todo radica se encuentra en la memoria, en griego antiguo, Μνημοσύνη *Mnēmosýnē*, de μνήμη *mnēmē*. La experiencia deja rastros en el sistema nervioso, como un poso que queda almacenado en una zona del cerebro. Cuando el recuerdo surge, de alguna manera se reactivan esos

¹¹⁷ Aby Warburg se interesó en las teorías de Springer y Buckhardt. Para Warburg la identificación de las formas antiguas en el arte de épocas sucesivas se entroncaba directamente con la “supervivencia de lo antiguo” de Anton Springer, esos factores no previsibles que aparecen en la historia, lo que llamaría *formenpräge*, “huellas formales”. Warburg también se nutre de Burckhardt, cuando plantea seguir buscando, no una llave que sirva de llave para descifrar su léxico, sino la búsqueda de nuevas interpretaciones. La unión entre obras de arte y experiencia humana es lo que más interesó a Warburg de éste, de ahí que en su estudios sobre Boticelli remarcara que lo que atraía a los artistas del Quattrocento era aquello que permitía representar un movimiento externo y un dinamismo de sus gestos que invitaban a la emoción. Lo que nos lleva a reacciones que van más allá del interés específico por las obras de arte y nos acerca a lo que Warburg denominó como saber “cosmológico”, es decir, un saber mucho más amplio. Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid, Alianza Forma, 2005), 17-21

¹¹⁸ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, (Madrid, Akal, 2010), 3.

rastros sinápticos y entonces se auto-representa mentalmente la situación vivida. La principal función de la memoria sería precisamente la de reproducir el pasado.¹¹⁹ El proceso artístico y estético de Sokurov responde de manera clara a la utilización de su propia experiencia y recuerdos, y de un profundo análisis de la memoria individual pero también colectiva que le llevará a una lucha continua con el olvido.

Panofsky recogió de manera hábil los estudios de su maestro. Atendiendo a las diferencias que describió entre iconografía e iconología, podemos decir, que mientras la primera identifica imágenes y las relaciona con fuentes literarias, la segunda se ocupa de desentrañar ese contenido, que en la mayoría de las veces se apoya en valores simbólicos.¹²⁰

Con el fin de construir un análisis sólido y prudente de una película, es necesario manejar conceptos y establecer los puntos esenciales de un análisis fílmico. El análisis de una película requiere atención teórica importante y supone un ojo vigilante sobre la película no sólo desde el punto de vista narrativo, sino también desde el punto de vista de los elementos utilizados para componer la representación, como el montaje, el sonido, o la iluminación.¹²¹

Volviendo al análisis iconológico, en su texto *El significado de las artes visuales*, Panofsky explica el método, las distintas fases de descripción y los diferentes tipos de significación de la obra de arte. La interdisciplinariedad con la que contempla el hecho artístico permite articular múltiples respuestas y caminos para poder llegar al contenido significativo, pudiendo descubrir aquello que está oculto. Como él mismo relató, “el contenido de la obra de arte es aquello que la obra revela, pero no destaca ostentosamente”.¹²²

Ese método funciona desde unos estadios que construyen el proceso de análisis:

-Un primer estadio que se fundamenta en la percepción del contenido primario, identificando lo que se han denominado formas puras. Tanto de los planos de las películas, como de las obras pictóricas e imágenes con las que se han

¹¹⁹ Alejandro Tomasini, (2015) “Memoria y recuerdo”. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, n.º 4, (2015): 11-26, <https://revistamutatismutandis.com/index.php/mutatismutandis/article/view/108/82>

¹²⁰ José Francisco Ivars, “Erwin Panofsky” en Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. (Madrid: La balsa de la medusa, 1996), 314-317.

¹²¹ Francis Vanoye, y Anne Goliot-Lété, *Précis d'analyse filmique*, (Paris: Nathan, 1992), 31.

¹²² Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 1979), 47-49.

realizado las comparaciones, es decir sus formas y colores y por supuesto identificando sus mutuas relaciones.

-El segundo estadio se basa en la percepción del contenido secundario, para poder llegar a los motivos artísticos y a su relación con unos conceptos concretos.

-Un tercer estadio consistirá en llegar a la percepción del significado intrínseco. Indagando en supuestos que pueden ser insertados inconscientemente en la obra y que reflejan no sólo la personalidad del autor sino aspectos estéticos importantes para el análisis y las conexiones entre temas que se realicen.

La selección de imágenes que se ofrece, desde pintores de iconos rusos hasta obras de Rothko y Boltanski, están hechas para ilustrar aspectos de la Historia del Arte y de la gramática visual y plástica íntimamente relacionados con la obra cinematográfica de Sokurov y con su manera de observar el mundo y el Arte. En otros casos se han relacionado las imágenes con escenas de su vida y con comentarios y afirmaciones de autores y críticos, también del propio Sokurov. En el nuestro, el nivel de análisis variará según el momento del estudio en que nos encontremos, la profundidad de éste ira incrementándose a medida que nos introduzcamos en análisis de películas concretas. Por lo tanto, será en los casos más profundamente analizados, es decir en la selección de cintas que necesitan un análisis más exhaustivo, y que son el centro de cada *círculo-capítulo* en los que se pueda observar todos los estadios del proceso analítico. Y ello, con el objeto de construir las similitudes e influencias de los planos de Sokurov con la obra de ciertos pintores, pues es la observación de cada uno de los detalles fundamental y necesaria para luego realizar un trabajo comparativo.

I.IV.II FASES Y MATERIALES UTILIZADOS

Teniendo en cuenta que este trabajo se divide en varias partes diferenciadas, y que comienza desde lo general hasta lo concreto, para la redacción del estado de la cuestión y el marco teórico podemos decir, por lo que respecta a la primera parte, que se centra en las relaciones de Sokurov con el mundo del arte, y que el trabajo refleja, tras una búsqueda de material, en la mayoría de los casos, escrita. Bien por artículos de revistas, o informaciones desveladas en libros. También es cierto que gran cantidad de datos, son resultado de sobre todo lo que relaciona a Sokurov con las muestras en museos

y centros de arte de todo el mundo. Ha sido entonces, gracias a grandes cantidades de horas invertidas en la búsqueda de Internet, en las páginas oficiales de esos museos y galerías, ya que esta información no se encuentra en muchas ocasiones en la prensa especializada, y en ocasiones, en la prensa general.

Aunque durante el proceso de trabajo, el orden de las fases, que a continuación se exponen se haya mezclado y modificado, a medida que el trabajo se iba forjando, se podría decir que funge en una sistematización y que en líneas generales se ha dividido en:

1. Búsqueda del material tanto videográfico como bibliográfico que apoyaran las relaciones entre pintura y cine. Incidiendo en la hibridación entre disciplinas. Se han realizado, revisiones de textos sobre cine desde perspectivas documentalistas, como *La representación cinematográfica de la historia*, de José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà, ya que Sokurov ha realizado una importante cantidad de documentales. El texto, que describe las diferencias en planteamientos sobre historia dentro del cine, ha ayudado a entenderse en la dialéctica que Sokurov crea entre la historia, el cine y el referente pictórico, yendo más allá de una mera representación histórica o referencial.

De nuevo al hilo, de la gran cantidad de obra documental de Sokurov, nos ha llevado a buscar información en libros que analizan a fondo sus prácticas documentales. Ejemplo de ello, es el libro editado y coordinado por Josep M^a Catalá y Josetxo Cerdán, *Documental y vanguardia*, remarcando el capítulo “Film-ensayo y vanguardia”¹²³ que firma Catalá. Del mismo autor, Catalá, ha sido importante el artículo “Palacios de la memoria: El cine desplazado”,¹²⁴ publicado en el n.º 69 de la revista Archivos de la Filmoteca, por la relación que plantea entre cine y museo.

De la misma manera, los textos que incidían en el aspecto poético del cine también han sido tenidos en cuenta. La pintura tiene una relación esencial con la palabra escrita, siempre se ha colocado la abstracción cerca de la poesía y la pintura realista o figurativa en el orbe del relato, como si en la abstracción no existiera un relato implícito o en las pinturas de Corot o Millet fuéramos incapaces de observar un atisbo de poesía, pero éste es otro tema.

Aunque se hable de abstracción o figuración como dicotomía, en el cine de Aleksandr Sokurov, la poesía impregna el relato cinematográfico y la composición de sus

¹²³ Josep M^a Catalá, “Film-ensayo y vanguardia” en Josep M^a Catalá y Josetxo Cerdán, ed., *Documental y vanguardia* (Madrid: Cátedra, 2005).

¹²⁴ Josep. M^a. Catalá, “Palacios de la memoria: El cine desplazado” *Archivos de la Filmoteca*. n.º 69, (1992): 78-91.

imágenes, por eso el sustento que proporcionan los formalistas rusos de los años veinte del pasado siglo es necesario para la construcción del discurso. Para ello, los textos que compiló François Albèra, *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*,¹²⁵ en 1998, han servido de base para poder conectar las dos estéticas. Algo, que, por otra parte, se había convertido en un objetivo “oculto”, ya que en ocasiones el interés, tan llamativo, de Sokurov por la Rusia zarista crea una brecha, que puede parecer excesiva, con el cine de la época soviética, un cine revolucionario, no sólo en ideas sino en lo principal, la mirada. La revisión de estos textos tratará de articular un puente de reconciliación entre ambas partes. La obra de Dwight Macdonald¹²⁶ y Anna Casanovas¹²⁷ han sido de gran utilidad para construir el estado de la cuestión, por sus análisis del cine en la época soviética y en el “deshielo” de la misma.

Como ya se ha comentado, mucha de la información, sobre todo de la parte del trabajo que corresponde a la relación del cineasta con el mundo museístico, la han proporcionado las páginas webs de las propias instituciones y de las principales pinacotecas y museos de arte contemporáneo¹²⁸, pero también webs de la prensa especializada o simplemente F periódicos de prensa general, por lo que hubieran recogido sobre exposiciones o proyecciones del cineasta. Señalar también la utilización de revistas digitales como la australiana *Senses of Cinema*,¹²⁹ desde la cual, se obtuvo información sobre libros a los que no se había tenido acceso, en concreto alguno de Angela Dalle Vacche.

2. Lectura de textos, artículos y entrevistas que tuvieran como objetivo, tanto las relaciones del cineasta con el dispositivo pictórico, como documentos que aportaran contenido de interés para construir el contexto desde el que partimos. La gran mayoría de bibliografía encontrada en nuestras fronteras, mayoritariamente, en francés e italiano y menos en inglés. Como se comentará más adelante, existe una obra en castellano, aunque su origen sea la Cinemateca Portuguesa. Las filmotecas consultadas y visitadas han sido: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya; Filmoteca Nacional; Filmoteca de Andalucía y Filmoteca de Navarra. Si bien es cierto que el grueso de la documentación ha sido sacado

¹²⁵ François Albèra, comp., *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. (Barcelona: Ed. Paidós Comunicació, 1998).

¹²⁶ Dwight Macdonald. *El cine soviético: una historia y una elegía*. (Buenos Aires: Sur, 1956).

¹²⁷ Ana M^a Casanovas i Bohigas *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*. (Barcelona: Íxia Llibres, 1993).

¹²⁸ Las imágenes que ilustran esta Tesis y su información complementaria, ha sido en ocasiones obtenida desde las páginas webs oficiales de los museos del Louvre, Hermitage, Museo del Prado, Galería Nacional Tetriakov, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Museo Guggenheim.

¹²⁹ <http://www.sensesofcinema.com/author/angela-delle-vacche/>

de la Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, también han sido importantes para la elaboración la Biblioteca de Humanidades María Moliner de la Universidad de Zaragoza y la Biblioteca de Historia de la Universidad de Barcelona. Las plataformas Dialnet y Jstor han sido utilizadas en la búsqueda de material de la misma manera que otras plataformas de la Universidad de Zaragoza a las que se han podido acceder para la lectura de artículos y documentos. Sobre la bibliografía recabada del cineasta, se puede decir que no existe una amplísima monografía del autor ya que, aun habiéndose convertido en un autor de culto, sus investigadores son todavía escasos. Aunque sí, suficientes como para realizar un trabajo bajo parámetros académicos contrastados. Además de las revistas que se han detallado en el estado de la cuestión, hay que resaltar que el acceso a los libros es complicado, no están traducidos y aun pudiendo llegar hasta ellos resulta costosa su lectura. No obstante, por suerte, autores ingleses, italianos y franceses, sí han tenido acceso y han utilizado la fuente de Lyuvob Arkus, primera investigadora rusa que trabajó la obra de Sokurov, para la realización de otros libros e investigaciones que se han hecho sobre este cineasta. Los libros monográficos que han servido de base para este trabajo son, los ya nombrados anteriormente, *The cinema of Aleksandr Sokurov* de Birgit Beumers y Nancy Condee, especialistas en estudios eslavos y la obra de Jeremi Szanawski *The cinema of Aleksander Sokurov. Figures of paradox*, del 2016, que es el trabajo más reciente sobre la obra del director siberiano. En castellano, se ha recabado información del libro *Elegías visuales*, compendio de textos y entrevistas sobre Sokurov, y la obra *La estética geopolítica* de Frederic Jameson, traducida al castellano y el que uno de sus capítulos se centra su atención en *Días de eclipse* (1988).

En la búsqueda de estudios escritos, que ofrecieran luz sobre la obra de Sokurov, se ha tenido acceso a innumerables artículos y críticas sobre sus películas en la prensa especializada, que de nuevo han sido nombradas debidamente en el estado de la cuestión. Por el volumen de estas, se realizó una selección de las revistas, dando mayor protagonismo a las que habían realizado un seguimiento de la obra del cineasta, y en la que autores conocedores tanto del cine de Aleksandr Sokurov, como del cine ruso y de la cultura rusa en general, escribían de manera habitual. Se han citado en el estado de la cuestión los números que se han utilizado para esta investigación, es el caso de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, de la inglesa *Sight and Sound*, editada por el British Film Institut, y de las italianas *Filmcritica* y *Cineforum*.

Haciendo referencia a las lecturas, debido a la particularidad del trabajo que se basa en la comparativa de dos formas de crear imágenes, la pintura por un lado y por otro el arte cinematográfico, han ido en varias direcciones. Si bien ya se han señalado los libros y prensa acerca del lenguaje cinematográfico de Sokurov, no ha sido menos importante, la aportación de textos y libros sobre la historia de la pintura y del cine. Autores tan importantes como Kenneth Clark,¹³⁰ Hugh Honour,¹³¹ Vaughan,¹³² Ortega y Gasset,¹³³ Argullol¹³⁴ o de Wetering¹³⁵ han sido los que en mayor medida se han consultado, además de catálogos sobre exposiciones de pintores del romanticismo, en concreto un amplísimo documento de una exposición que se realizó en el Museo del Prado sobre Caspar D. Friedrich. Se han planteado relaciones con autores clásicos, consultando, entre otros, los libros, *Historia de las seis ideas* de Tatarkiewicz¹³⁶ o *Lo barroco* de d'Ors¹³⁷ y de los volúmenes coordinados por Valeriano Bozal y editado por La balsa de la medusa, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*¹³⁸ para el desarrollo de conceptos estéticos. Para la construcción de las conexiones con movimientos pictóricos abstractos con Greenberg, y artículos de Anna María Guasch sobre arte archivístico y memoria,¹³⁹ especialistas en arte de la segunda mitad del siglo XX. En otra línea de investigación, los textos sobre cine y su relación con la pintura, autores a los que se hace referencia en varias ocasiones, como Jacques Aumont,¹⁴⁰ Bazin, Pascal Bonitzer,¹⁴¹ Angela Dalle Vacche¹⁴² por nombrar a algunos, y autores que trabajan el cine soviético y ruso, y especialistas en la cultura rusa Ian Christie, éste último habitual de la revista *Sight and Sound*,¹⁴³ han sido esenciales para configurar el discurso sobre lo

¹³⁰ Keneth Clark, *La rebelión romántica* (Madrid: Ed. Alianza Forma, 1990).

¹³¹ Hugh Honour, *El Romanticismo* (Madrid: Ed. Alianza Forma, 1981).

¹³² William Vaughan, *Romanticismo y arte* (Barcelona: Ed. Destino, 1995).

¹³³ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IX. 1933-1948. Obra póstuma (Madrid: Santillana, Fundación José Ortega y Gasset, Centro de Estudios Orteguianos, 2009).

¹³⁴ Rafael Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. (Barcelona: Bruguera, 1983).

¹³⁵ Ernst van de Wetering. *Rembrandt. El trabajo del pintor*. (Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2007).

¹³⁶ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*. (Madrid: Ed. Técnos, 1987).

¹³⁷ Eugeni D'Ors *Lo Barroco* (Madrid: Técnos, 1993).

¹³⁸ Valeriano Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*.

¹³⁹ Anna Maria Guasch, Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5 (2005).

¹⁴⁰ Jacques Aumont, El ojo interminable. *Cine y pintura*. (Barcelona: Paidós, 1997); *La imagen*. (Barcelona: Paidós, 1992)

¹⁴¹ Bonitzer, Desencuadres. *Cine y pintura*.

¹⁴² Angela Dalle Vache ed., *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* (Londres: Palgrave Macmillan, 2002).

¹⁴³ Ian Christie, "Out of the shadows". *Sight and Sound* marzo, (2010): 24 y "The civilizing Russian". *Sight and Sound*, abril, (2003): 10.

que tiene que ver directamente con la figura y obra de Sokurov, pero también para establecer el clima de los últimos años de la época soviética. Es importante anotar el libro de Sánchez Vidal *Genealogías de la mirada*,¹⁴⁴ editado cuando estaba terminaba de perfilar el marco teórico de este trabajo y que ha proporcionado valiosísima información tanto de los inicios del cinematógrafo como de una parte esencial de la Tesis que es el tratamiento de la imagen anamórfica en el trabajo de Sokurov.

3. Visionado de películas y documentales, tanto de Aleksandr Sokurov como de otros cineastas importantes en la Historia del cine u otras cintas donde se encontraran rasgos y citas que apoyaran la Tesis. El presente trabajo lleva tras de sí una recopilación detallada de la filmografía, y aunque si bien no aparece desarrollada en su totalidad, sí que se ha realizado una búsqueda desde los inicios hasta el momento.

El principal problema que hay que reseñar, a la hora de abordar el trabajo, ha sido el acceso a su obra, tenemos que hablar de más de cuarenta cintas entre documentales y películas de ficción. Con respecto al acceso a la mayoría de sus cintas de ficción, hay que añadir que ha sido, hasta cierto punto sencillo, pero los documentales que realizó en los primeros años de su carrera, así como la mayoría de sus *Elegías*, no tanto. Esta razón y también la extensión de un trabajo de estas características han sido determinantes, para que, a medida que se iba recabando la información, entendiéramos que era necesario ir acotando el tema al máximo posible.

Durante el visionado de las películas, se han hecho anotaciones sobre los planos y secuencias que podían ser susceptibles de análisis y estudio. También sobre las secuencias que aportaran esa plasticidad de la que trata el trabajo. Se trata de apuntes sobre la luz, sobre el color, sobre todo en la elección de espacios por parte del realizador. He de resaltar finalmente en este punto que en todos los textos en los que se ha consultado para tejer este trabajo, se hace referencia de alguna manera a esa querencia por Sokurov hacía lo plástico y pictórico.

4. Búsqueda de las imágenes pictóricas para la relación comparativa del trabajo. Es necesario nombrar la importancia que han tenido las páginas web¹⁴⁵ consultadas de los museos en los que se encontraban las obras relacionadas se encontraban, Museo del Louvre; Museo Nacional del Prado; Museo Nacional Thyssen-Bornesmez; Galería Tretyakov, el Rijksmuseum de Ámsterdam o el Museo del Hermitage. La lista es más

¹⁴⁴ Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada*.

¹⁴⁵ <https://www.museodelprado.es/>; <https://www.museothyssen.org/>; <https://www.tretyakovgallery.ru/>; <https://www.rijksmuseum.nl/nl/>

amplia por la gran cantidad de imágenes que se encuentran en la presente Tesis. Basándonos en el *Atlas Mnemosyne*¹⁴⁶ de Warburg y teniendo en cuenta que es un trabajo de análisis y de comparativa de imágenes, era necesario que se encontraran dentro del cuerpo de la tesis, no complementándola, sino como base esencial de ésta.

5. Una vez seleccionados los planos de la filmografía del director, por un lado y las obras plásticas por otro, se ha llevado a cabo la comparativa y análisis entre los dos dispositivos. Primero buscando similitudes en su composición, elección de luz y utilización del color, para más tarde alcanzar, en algunos casos, y en otros no, un análisis más poliédrico sobre paralelismos en los intereses y en las biografías de los artistas plásticos con Aleksandr Sokurov. Así pues, en los casos en los que la relación se situaba en planos más superficiales, la conexión se ha basado en las citas plásticas. En otros casos, el nexo compositivo no se observa, digamos a simple vista, y es ahí donde se ha hecho un trabajo de investigación más intenso para buscar los hilos que cosían unas y otras imágenes, profundizando en aspectos biográficos, históricos, ideológicos o políticos, en algún caso, que funcionaran de aglutinante en el *collage* del universo “imaginal de Sokurov.

6. Diseño de la estructura del trabajo. Creación de los diferentes capítulos estructurados en *círculos* y su posterior redacción. Por lo que respecta a la estructura de los círculos, de los nombres de los capítulos, que pivotan sobre una serie de cintas, conviene decir que, dentro de todas las posibilidades que se barajaron, se eligió una forma más poética ya que el tema lo requería. Es necesario decir que la inspiración surgió de un libro de Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*.¹⁴⁷ Centrándose, no tanto en su contenido, como en la manera en el que se estructuran las diferentes partes del trabajo, desarrollando una suerte de “inventario” de elementos simbólicos.

Las referencias y citación del presente trabajo se realizan desde el sistema Chicago en su versión estilo notas y bibliografía por ser una de las opciones más utilizadas en Artes y Humanidades. El estilo notas y bibliografía presenta la información bibliográfica a través de las notas a pie de página. Se ha decidido utilizar esta opción para no romper el texto y facilitar la lectura. Al final de la Tesis, se organiza en una bibliografía ordenada por temas.

¹⁴⁶ Warburg, *Atlas Mnemosyne*.

¹⁴⁷ Jordi Balló, *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. (Barcelona: Ed. Anagrama, 2000).

La formulación y construcción del discurso también ha sido reflejo de otros análisis similares que ya se han realizado en el campo del cine comparado con otras disciplinas, sobre todo con las artes plásticas en exposiciones que han tratado estas tesis. Sirvan como ejemplo la exposición sobre el cineasta danés Dreyer y el pintor, también danés, Hammershoi, de la cual ya se ha hablado anteriormente. Por supuesto, señalar la obra de Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F.W. Murnau*. Obra que consta de dos volúmenes, siendo el primero el que más conexiones tiene con el presente trabajo. En el que partiendo de la obra de Murnau, realiza un recorrido por sus películas centrándose en las influencias de este cineasta por lo plástico, sobre todo incidiendo y centrándose en las películas *Faust* y *Nosferatu* que se encuentran en el volumen de la etapa alemana. Para ello recurre a la comparación de planos de la película con pinturas, exponiendo pinturas y láminas que ilustran las relaciones de Murnau con ciertas obras pictóricas, donde curiosamente aparecen nombres de pintores como Caspar David Friedrich, en el que observa una influencia poderosa sobre las fuerzas ocultas de la naturaleza al transformar lo cotidiano en algo inquietante. También los grabados y pinturas sobre los cuatro jinetes del apocalipsis de Kersting, Böcklin o Cornelius, así como documentos escritos, del propio autor o críticas y reseñas sobre sus películas que apoyan la tesis de Berriatúa.

Tras acotar el tema dentro de una primera fase, se ha ido creando la estructura que al final ha organizado el trabajo. Al inicio del proceso, se tenía claro que el corpus vendría determinado por los análisis de las películas seleccionadas, evitando ofrecer una visión más global del trabajo de Sokurov. A medida que la investigación iba tomando cuerpo, se ha podido observar la importancia y protagonismo que tenía Aleksandr Sokurov dentro del ámbito museístico. Así, bien en un principio se planteó atomizar tanto el marco teórico como el estado de la cuestión, diferenciando por un lado, las partes que tenían que versar sobre aspectos relacionales de las disciplinas plásticas y cinematográficas a lo largo de la Historia del Arte, y por otro, la introducción de las interferencias entre espacios de proyecciones, es decir las salas de cine y los espacios museísticos, se ha decidido que la presencia de Sokurov en el museo se torne en el último capítulo, y que las cintas que trabajan dentro del museo se desarrollen en una suerte de cierre a modo de epílogo.

Para dar sentido y un corpus académico correcto, se ha construido un marco teórico que desarrollará las relaciones e interferencias entre cine y pintura. Un recorrido histórico por las mutuas querencias que existen desde el nacimiento del cinematógrafo, haciendo hincapié sobre todo en los inicios y en las relaciones con las vanguardias

históricas del siglo XX. En él, se expondrán la teoría de los autores y cineastas que han analizado el tema en cuestión. Se plantea un segundo marco teórico describiendo las relaciones del cine con el museo, construyendo la certificación de esa relación a partir de una serie de exposiciones y muestras que ilustran antecedentes en la utilización de lo museográfico como caja de proyección, que se visibilizan como encuentros con lo intangible de la imagen cinematográfica en lugares, en los que, hasta hace no mucho, se conformaban como almacén de la cultura tangible de la historia del arte. Se contempla pues, este marco teórico necesario para poder conectarlo con el epílogo de la tesis que analizará los intensos lazos existentes entre Sokurov y el museo.

El marco teórico enlaza con la justificación y con el estado de la cuestión que se ha presentado previamente en el que el tema de estudio se ha centrado en las investigaciones previas sobre las relaciones entre dispositivos, y de cómo ello se ve reflejado en la obra de Aleksandr Sokurov, Y en la justificación del tema, se ha analizado la situación del cine soviético y ruso y las razones por las que la figura del cineasta estuvo oculta. Aspecto de suma importancia para entender las adherencias a un pasado más lejano, antes de la etapa soviética, por el cineasta ruso.

I.IV.III HIPÓTESIS Y ESTRUCTURA. SOBRE LOS *CÍRCULOS*

La hipótesis de la que se parte es la presencia del dispositivo pictórico en la filmografía del cineasta siberiano y cómo su filmografía teje un hilo entre épocas adquiriendo un corpus warburgiano. Si nos remitimos al título de la presente Tesis doctoral, *Encuentros con el dispositivo pictórico e interferencias plásticas en la obra de Aleksandr Sokurov*, encontramos los conceptos *dispositivo* e *interferencia*. El primero nos remite a algo mecánico y el segundo a algo incómodo. Aclaremos los conceptos a continuación. Primero plantearemos qué entendemos por aparato o dispositivo pictórico. Será todo lo que envuelve la creación pictórica en la Historia del Arte, así pues, también se hablará, de las teorías y corrientes estéticas que apoyan lo pictórico y, por tanto, la elección del cineasta por esas imágenes. Atendiendo a las investigaciones de Agamben sobre el concepto de dispositivo de Foucault, utilizaremos tal dispositivo pictórico como esa red que tendemos sobre los elementos¹⁴⁸ teniendo en cuenta que el dispositivo se encuentra de forma no consciente en el cine desde sus inicios, y ese “dispositivo

¹⁴⁸ Giorgio Agamben, “Qué es un dispositivo?” *Revista Sociológica*, n.º 73 (2011):249-264.
<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>

inconsciente pictórico” que surge por la gran cantidad de referentes pictóricos en las películas de Aleksandr Sokurov y desde sus continuas citas plásticas en sus trabajos. Pero, por otro lado, no podemos olvidarnos del dispositivo cinematográfico que, si bien se encuentra acotado a lo que al cine de Sokurov se refiere, tendremos que situar en sus antecedentes y hacer referencia, necesariamente a su faceta “maquinal”, además de “imaginal”. A lo que apela Tom Gunning cuando plantea el estudio de dispositivos ópticos específicos y a sus discursos relacionados con las diversas experiencias visuales.¹⁴⁹

La interferencia serán todas aquellas uniones que se hayan entre disciplinas y que le lejos de considerarlas como elementos disruptivos enriquecen los campos en los que acciona. Una vez explicado a que nos referimos cuando hablamos de “dispositivo”, también tendríamos que definir claramente, a qué nos referimos cuando hablamos de lo pictórico dentro de una obra filmica. Nos referimos al encuentro con el hecho pictórico que el espectador percibe. O lo que Antonio Costa llama “el efecto de la pintura”.¹⁵⁰ Este efecto, Costa lo convierte en dos, por un lado “el efecto pintura”, cuando existe un cuidadoso trabajo del color y la presencia de la pintura casi es escenográfica. Por otro lado, “el efecto cuadro” que proviene directamente del encuadre, casi siempre subrayando un estatismo. En ese caso el plano puede aludir a alguna obra en concreto, estilo o pintor y se produce una contraposición que nos puede resultar extraña e incluso en algunas ocasiones molestas, por la ruptura con la narración establecida. La obra de Sokurov participa de los dos efectos, ya que en momentos el cuidadoso trabajo del color y la investigación de las gamas cromáticas en *Faust* (2011) son más que evidentes, pero el efecto cuadro impregna toda la cinta de *Madre e hijo* (1997), o en *Kamen* (*La piedra*, 1992) y en otras obras, que se analizaran, por el trabajo de suspensión de movimiento y deceleración. La elección de estas y no otras obras de Sokurov, se da porque en ellas, el tema escogido o el trabajo de composición de planos bebe de una estética plástica muy concreta. Las razones de la elección de estas películas, para este trabajo, se debe fundamentalmente a la utilización, por parte de Sokurov, de un claro imaginario pictórico, que, desde una perspectiva formal y poética, está latente en toda la cinta, es decir en ese lugar donde se encuentra el contenido que permanece oculto. Los análisis comparativos de las cintas de Sokurov se configuran a modo de círculos. Se ha elegido

¹⁴⁹ Tom Gunning, “La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfica.” *Archivos de la Filmoteca*, Junio (2005):12-27.

¹⁵⁰ Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive*. (Trino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002), 305-312.

esta forma geométrica, por su simbología como unidad, al cerrarse sobre sí mismo, con un centro común, Sokurov.

Para poder contextualizar nuestra investigación, se desarrollará un marco teórico que se centra en la relación entre el cine y la pintura desde el comienzo del anterior nombrado dispositivo cinematógrafo, hasta las citas y prácticas plásticas que surgen de forma recurrente en la obra de Sokurov, es decir, la búsqueda de lo plano, las querencias con un arte, meramente, de la superficie, y la negación de la profundidad.

El primer círculo relata los inicios de Sokurov. La filmografía de Aleksandr Sokurov es muy extensa, y aunque ya se ha señalado que esa plasticidad, esa influencia pictórica le ha acompañado durante toda su carrera como cineasta, el trabajo resaltaré aquellas obras que más se ajusten al objetivo de la investigación. Ofreciendo rasgos de su biografía y de las influencias pictóricas, pero también literarias y cinematográficas del realizador.

El segundo círculo versa sobre las conexiones entre el relato pictórico y el relato cinematográfico partiendo de una de sus primeras obras, *Sonata dlya Gitlera* (1979-89) (*Sonata para Hitler*, 1979-89), para poder exponer toda su obra retratística documental basada en el concepto de elegía. Estos documentales-retratos conectarán con *Moloch* (1999) primer largometraje de su tetralogía del poder y completada por *Telets* (*Taurus*, 2000), *Solneit* (*El sol*, 2004) y *Faust* (2011). Las cuatro obras tratan la decadencia del poder desde la perspectiva de los últimos momentos, retratos cinemáticos de tres adictos al poder: Lenin, el emperador Hirohito y por último Hitler. En las tres cintas se encuentran señales de la plasticidad, de la anamorfosis y de un delicado trabajo del color y de la composición. En este círculo, la triada Velázquez-Bacon-Sokurov se crea desde aspectos referenciales pasando de uno a otro, apoyándonos en los textos de Ortega y Gasset y sus investigaciones sobre Velázquez, y en las aportaciones de Gilles Deleuze sobre la obra de Francis Bacon.

El tercer círculo se centra en la última cinta de la Tetralogía, elemento bisagra que utilizaremos para conectar estos dos círculos y poder seguir nuestro recorrido. En él se analiza la relación entre Rembrandt, El Bosco y Bruegel El viejo con *Faust* (2011) ganadora en el festival de Venecia e incidiendo en el trabajo por parte del director de la luz y el color centrado en Rembrandt. Se presenta una reflexión sobre cómo se traducen las relaciones de la película con los diferentes cuadros y las categorías estéticas, de lo

grotesco, sublime y siniestro que se encuentran en los planos de la cinta referenciando a Brueghel y al Bosco. En una primera introducción se plantea el alejamiento estético del siglo XIX en el que está inscrito el texto de Goethe para acercarnos más a un texto estético anterior al XIX, que nos llevará a colocar a Fausto dentro del orbe de lo “interhistórico”. El Fausto que nos presenta Sokurov camina entre épocas, trabajando entre periodos que se expanden en el mismo lugar-espacio. El acercamiento del color y de la luz del largometraje confluyen en la paleta de Rembrandt. Desde investigaciones sobre la técnica pictórica de Rembrandt realizadas por Van de Wetering, se nos coloca a los dos artistas, por un lado, a Rembrandt y por otro a Sokurov dentro del mundo de la alquimia y de la magia de lo que se ha denominado como “cocina de pintor” en la que el artista se trasmuta en artesano del color y de los aglutinantes.

El cuarto círculo, que es el más extenso de todos los capítulos por que analiza dos de las cintas más importantes de Sokurov plantea la impronta romántica en la obra de Sokurov. Para ello se ha centrado, en una primera parte, el análisis sobre la cinta *Madre e hijo* y en una segunda parte, donde se estudiarán las incidencias románticas en *Dolorosa indeferencia*.

La primera parte es una apuesta comparativa entre los planos y secuencias de la película, con la obra de pintores románticos, prestando atención en C. D. Friedrich y J.M.W. Turner. Se describirá, cómo para Sokurov las teorías pictóricas de estos artistas se transcriben en la organización de los planos de la película y en la utilización del color. Para ello, y como base argumental, se desarrollará primero, las afinidades entre Sokurov y el imaginario de los románticos del XIX; las conexiones de éste con el mundo del arte del XIX y, por último, las concomitancias, a la hora de trabajar, de los pintores románticos con la forma en la que Sokurov compone planos. Este prólogo es lo que dará pie a un análisis comparativo de obras de Friedrich y Turner con la película *Madre e hijo* (1997). Esta última parte se dividirá en tres subapartados, describiendo temas que constituyen la cinta de Sokurov, denominados como: *paisajes, cuerpos y la casa*.

El paisaje, entendido como macroespacio metafórico en el que madre e hijo existen. El cuerpo, tanto del hijo como de la madre, apoyándose en el uso de la composición en diagonal y de las lentes anamórficas en los retratos del cuerpo madre-hijo. Se ha de apuntar que en esta parte no se desarrollará, tan sólo se nombrará, una teoría que han planteado la mayoría de los autores sobre la relación madre e hijo, como la *Pietà*, revelándose como una “piedad invertida”, en la que el hijo ocupa el lugar de la

madre en el momento de la muerte. Y por último, el microespacio de la casa, un lugar, que como se relata más adelante, funciona como nicho y al mismo tiempo como ventana al exterior.

La segunda parte del capítulo se engarza de forma natural con la anterior, ya que sigue entrelazando las querencias románticas de Aleksandr Sokurov en su imaginario. En esta ocasión, la obra nuclear es *Dolorosa Indiferencia*. En ella señalamos las influencias de ésta con pintores románticos franceses, centrando el texto en las interferencias con Eugène Delacroix. Apuntando conexiones entre biografías, con la literatura romántica y con los aspectos orientalistas que se encuentran en su obra, pero también conectando con el concepto de Bauman sobre las sociedades líquidas, en un encuentro de este concepto con otras de sus películas, con cintas de Tarkovski y con el *glasnot* soviético.

El sexto círculo, conectará *Días de eclipse* con la abstracción informalista italiana del siglo XX, en concreto con Lucio Fontana. Además, se construirá un nexo con otros artistas más cercanos a otras manifestaciones más espaciales y performativas como Beuys o Boltanski, que, si bien se escapan de la pintura, se nutren con todas las consecuencias de la gramática del lenguaje plástico, trabajando la composición desde los elementos básicos, luz, color y forma. Este es un círculo que se adentra en unos parámetros más contemporáneos a la vez que nos acerca a la última parte de la investigación.

En el séptimo círculo, se desarrolla el diálogo entre el espacio museo y la filmografía de Aleksandr Sokurov. Incidiendo en varios de sus trabajos, entre los que podemos encontrar obras de ficción y documentales de creación que han sido producidos o co-producidos por instituciones museísticas, y que darán pie a la revisión de la relación con la experiencia estética como base de la filmografía de Sokurov. Se hará hincapié en las cintas *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. Una vida afortunada*, 1996), *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001), *El arca rusa* (2002) y (*Francofonía*, 2015). Las dos primeras guardan un tono más documental y personal, y las dos últimas indagan de forma más clara y directa sobre la pintura y su espacio expositivo. Pero, todas ellas, operan desde el concepto *filme-ensayo*.¹⁵¹ Por lo tanto, de estas obras se extraerá la importancia

¹⁵¹ Josep M^a Catalá introduce este concepto en su trabajo “Film-ensayo y vanguardia “en el libro *Documental y vanguardia*. El filme-ensayo como la forma que reúne además del documental y la vanguardia, también el propio cine de ficción para superar las aristas estéticas, dramáticas y epistemológicas que cada ámbito expone a los demás, consolidando así un nuevo formato. Catalá, “Film-ensayo y vanguardia”, 136.

que tiene el espacio expositivo en la obra de Sokurov, como medio de expresión y como creación de nuevos espacios dentro de su cine.

Terminaremos a modo de epílogo con el séptimo círculo, para cerrar el recorrido en el otro extremo. Allí nos encontraremos en cómo el aspecto ontológico de su obra ha generado un caldo de cultivo apasionante, absorbido por el espacio museo, en el que se expondrán las muestras más importantes de la obra del cineasta ruso.

Cerraremos así, un arco para pasar de las querencias artísticas del cineasta, citadas, del XVIII y el XIX, para pasar al siglo XXI. Concluyendo que, aun siendo Sokurov tachado de cineasta reaccionario en sus teorías y declaraciones, por lo que a gustos artísticos se refiere, paradójicamente, es en la esfera más experimental del arte y en las formas de imagen en movimiento más cercana al videoarte donde Sokurov encuentra un espacio clave. Se reafirmará esta Tesis, no solamente acercando y analizando los aspectos que envuelve y constituye el lenguaje poético de su cine, sino también señalándolos como la apuesta estética que ha llevado a su cine a formar parte de los espacios de numerosos museos de arte contemporáneo; a ser analizado en seminarios y a ser utilizado para ilustrar y articular muestras de arte actual.

1. MARCO TEÓRICO

“Cada vez que empiezo un encuadre o una secuencia, quiera o no, tengo mi mundo visualizado a través de elementos pictóricos y, por ello, mis referencias a la plástica históricas son continuas. En el Evangelio he intentado evitar referencias a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos.”¹⁵²

Pier Paolo Pasolini

1.1 BINOMIO CINE PINTURA-*CRONOS Y KAIRÓS*.

El cine, como la pintura, plantea el recorrido de la mirada. Es ésta, una relación entre la mirada del espectador y el tiempo, el *kronos* (*Κρόνος*).¹⁵³ El tiempo en la pintura funciona desde la otra cara de la moneda, como *kairós* (*Καίρος*)¹⁵⁴, concepto que los pintores, siempre han estado intentando alcanzar. Toda imagen quiere recrear un espacio y un tiempo. En la pintura ese tiempo es incontable, pasa veloz o es eterno, interminable,

¹⁵² “Entrevista con Pier Paolo Pasolini”, Miquel Porter-Moix, *Serra d’Or*, año VII, núm. 8, agosto (1965):27

¹⁵³ “En la mitología, Kronos es hijo del cielo y de la tierra que, al nacer, produjo –por la castración del padre y la separación entre madre y padre– la emergencia de todo cuanto existe en este mundo. Kronos es un dios originado. Platón, en afirmación de ideas de Parménides, expresa en el *Timeo* que Kronos se crea para ser las veces de icono de la idea. Es el tiempo que representamos mediante una línea que avanza en sucesión, es el intervalo, el tiempo determinado. Es posible medirlo. Es un tiempo que tiene límites precisos, claros. El tiempo que mide Kronos es el tiempo de la (conciencia de la) muerte. [Prigogine 1996] hace hincapié en esta idea sobre el tiempo como fuente de orden.” Lorena Ham “Aion, Kairos Kronos: Una experiencia de la continuidad del tiempo.” *Cuadernos de sistemática peirceana* (2013): 69

¹⁵⁴ “La expresión *Kairós* refiere al momento oportuno para que ocurra o se haga algo. Es el tiempo que no se puede medir porque tiene su principio y su fin en sí mismo, porque es también la medida justa en la que ocurre o se hace algo. Aquí, en consecuencia, estamos frente a un tiempo que, por la Segundidad, es determinante. Es posible pensarlo como lo que se puede denominar “punto de ramificación” y “enlace evolutivo entre determinación e indeterminación (...) racionalidad y creatividad” [Zalamea 2010, p. 24]. *Kairós* emerge sobre un límite borroso, enfatiza el quiebre, la ruptura, en y para el movimiento cíclico y, a la vez, permite y constituye de suyo un tránsito hacia una realidad nueva en cuanto distinta. La continuidad en este modo de tiempo –de naturaleza discreta– se expresa en la capacidad de *Kairós* de provocar la convergencia de los tiempos cualitativamente, por ser distintos los múltiples aspectos que se realizan en una sola cosa.” *Ibíd.*

el discurso no tiene principio, no tiene fin, se desarrolla en un espacio delimitado por un marco. De ahí que lo situemos en el *kairós*, en el momento en el que algo importante está sucediendo. El cine, en cambio trajo consigo el movimiento, que no es otra cosa que una manera de representar el *kronos*. Pero lo que está claro, es que la imagen cinematográfica es heredera de la pintura. Y aunque encontraremos en las siguientes páginas, reflexiones que nos puede llevar a dudar de esa conexión o hacernos dudar de la necesidad artística de la misma, como las relaciones peligrosas que se pueden crear por un exceso de plasticidad que vacíe de contenido las imágenes, no podemos obviar, que la imagen en movimiento se ha servido de ella en innumerables ocasiones. Será necesario partir de investigaciones paralelas, de un lado, de las vanguardias pictóricas, y, de otro, de la vanguardia cinematográfica. En primer lugar, porque el cine necesitó de la pintura en sus inicios, para su posterior desarrollo, como reflexión sobre su propia condición de representación. En segundo lugar, porque se suceden de manera simultánea en el tiempo.

Las discusiones sobre la pintura a finales del siglo XIX implicaron cruces transversales y un cambio en la forma de mirar el mundo, el dispositivo pictórico tuvo que redescubrir su espacio, su lugar en el orbe artístico. Se encontró en un momento crucial y de búsqueda de identidad, cuestionándose qué debería de mostrar, la desvinculación de la realidad física, por lo tanto, del espacio y de la profundidad y también las relaciones entre lo visible y lo que no existe, de lo invisible o de lo que tan sólo se intuye. Todo ello liberó a la pintura de los procesos narrativos, es decir como representación del movimiento desde la congelación del movimiento.

1.1.1 CÁMARAS OSCURAS Y JUGUETES FILOSÓFICOS.

Si hablamos de dispositivo y aparato, tanto pictórico y cinematográfico, en la hipótesis del trabajo, en esta primera parte introduciremos la “máquina de creación de imágenes.” El primer dispositivo que unió la fotografía, y más tarde a la imagen en movimiento con la pintura fue la cámara oscura, “añadiéndole movimiento, y con ello, un factor temporal que a la larga se tradujo en formatos mayoritariamente narrativos” dirá Sánchez Vidal.¹⁵⁵ David Oubiña en su libro *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* realiza conexiones entre ciencia y arte, para explicar la utilización del aparato en cuestión.

¹⁵⁵ Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada*, 111.

“Conocido desde la antigüedad, el fenómeno de la cámara oscura había adquirido nuevos ímpetus a fines del siglo XVI: filtradas a través de un orificio adecuado, las imágenes del exterior pueden proyectar sus contornos invertidos sobre la pared de una habitación en penumbras. De Johannes Kepler y Leonardo Da Vinci a Giovanni Battista della Porta y Athanasius Kircher, ese fenómeno de *magia naturalis* se utilizó en aparatos cada vez más perfectos y portátiles que -a través de lentes y de espejos cóncavos- permitían obtener una mayor nitidez de la imagen, así como contrarrestar el efecto de la inversión. Observado de esta forma, el mundo se volvía repentinamente un concurso ordenado de seres, paisajes y cosas que se entregaban mansamente al análisis y la reflexión, como si pertenecieran a un cuadro de Vermeer. Durante dos siglos (XVII y XVIII), tanto para el pensamiento racionalista como empiricista, la cámara oscura fue un modelo perfecto que permitía asignar una calidad verdadera a las inferencias de la visión. El ojo, se dirá entonces, funciona como una cámara oscura. La representación que el dispositivo proyecta sobre una pared es una imagen precisa, objetiva, transparente: es la cosa impresa sobre el plano, su traducción bidimensional cierta y clara basada en las leyes de la naturaleza.”¹⁵⁶

Esto nos llevará a la confección de objetos que llamaron “juguetes filosóficos”¹⁵⁷ y que estaban relacionados, por partes iguales con lo mágico y con lo científico. En esta dirección, Étienne Robertson patentó en 1799 el *fantascopio*, una linterna mágica que se movía y añadía humos y se servía de cristales translucidos que interactuaban con interpretes reales,¹⁵⁸ que no deja de ser el preámbulo de lo utilizado en películas de los años treinta y cuarenta en los que el *matte painting*, práctica que analizaremos más adelante, mezclaba escenografías pintadas con figuras reales.

La fantasmagoría aparece como una sofisticada linterna mágica que desarrollaba asociaciones, al parecer existentes desde los orígenes de la linterna, entre las imágenes proyectadas y el espectro de la muerte, la asociación con la muerte¹⁵⁹ —que veremos en

¹⁵⁶ David Oubiña, *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. (Buenos Aires: Manantial, 2009), 42-43.

¹⁵⁷ “Durante el siglo XIX, los philosophical toys promueven o acompañan el desarrollo de los estudios sobre el movimiento, oscilando entre una mera curiosidad a propósito de los efectos ópticos y una argumentación fisiológica sobre el funcionamiento de la vista. Todos los artefactos, entre lúdicos y científicos, que poblaron el siglo con nombres tan estrafalarios como *kinesigrafo* o *zootropo* o *praxinoscopio* o *enakistiscopio* o *electrotaquiscopio* o *taumatropo* quedaron agrupados bajo ese título genérico: juguetes filosóficos.” *Ibíd.*, 39.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, 10.

¹⁵⁹ Tom Gunning, “La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfica.”:12-27.

muchas de las obras de Sokurov. Esa relación con la muerte proviene de las sombras proyectadas, pero también de las sombras en general por asociaciones llegadas de culturales ancestrales. Robertson lo que añadía a esta representación, que tocaba lo teatral y escenográfico, al situar las proyecciones en espacios concretos –monasterios abandonados, por ejemplo– era invitar al misterio y al suspense, además como Gunnings comenta, añadía el elemento del movimiento:

“Las proyecciones adquirirían efectos de movimiento no solo mediante transformaciones debidas al deslizamiento de una placa de vidrio superpuesta a otra, sino también mediante nuevas técnicas que incluían la aproximación y alejamiento de las linternas respecto de las pantallas, creando el efecto (ya que la linterna en sí estaba oculta) tanto de la ampliación (o reducción) de la imagen como de desplazamiento (acercamiento o alejamiento) de esta al público.”¹⁶⁰

1.1.2 ¿EL FIN DE LA PINTURA?

A principios del siglo XIX, dentro de las llamadas Bellas Artes, comenzó un cambio de paradigma en la capacidad de éstas para captar la realidad, apoyadas, claro está, con el comienzo de la filosofía positivista y de la teoría marxista. La pintura francesa, con la escuela de Barbizon al frente, se decantó por una representación paisajística alejada de los preceptos academicistas de la época variando matices, y sobre todo, la percepción del medio, intentando captar las variaciones cromáticas y atmosféricas yendo de manera paralela a los progresos técnicos del XIX que permiten el nacimiento de la fotografía de la mano de Joseph Nicéphore Niépce y de Louis-Jacques Daguerre. La pintura, siendo creación y copia de realidades notó aquel descubrimiento, como atestigua Read, como un “golpe” en el que la pintura dejó de ser necesaria como medio de registro de hechos y características naturales.¹⁶¹

Está claro que el desarrollo de la imagen fotográfica influyó de manera notable en la mirada del artista, las interferencias fueron mutuas para ambos lenguajes, como ilustran las obras de Degas [Fig. 21] o Gauguin. Los contornos, las líneas pierden importancias hacia la fascinación de captar ese instante perfecto.

¹⁶⁰ Gunning, “La fantasmagoría y la fábrica de ilusiones mágicas: hacia una óptica cultural del aparato cinematográfica.”, 12-27.

¹⁶¹ Herbert Read, *Arte y sociedad*. (Buenos Aires. Editorial Guillermo Kraft, 1956), 174.

El poeta Vachel Lindsay plantea los antecedentes del cinematógrafo desde referencias histórico-artísticas y plásticas. Lindsay construye puentes y paralelismos entre cine y literatura, o entre cine y poesía, es decir, los conecta de manera inteligente y sinestésica, siendo capaz el autor de relacionar el dibujo con la cinta *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, 1919),¹⁶² y de realizar un análisis sobre su conexión con la música. En su libro *El ojo interminable*, Aumont incide en la figura de Friedrich en varias ocasiones, por esa mirada viajera que observa el espectáculo eterno e inaccesible de la naturaleza. Pero es el siglo XIX para el autor el momento en el que el centro de atención pasa del objeto o escena pintada a la mirada que se proyecta sobre ellos. Pasa al espectador, en tanto en cuanto, es portador de esa mirada.¹⁶³ Compositivamente la obra de Friedrich se estructura en una serie de planos, en los que no podemos reconocer una transición posible, la niebla, la misticidad de la niebla, cubre todo el recorrido visual.



Figura 21 Clase de danza, (1871-1874) de Degas

¹⁶² “...cuantas menos palabras aparezcan impresas en la pantalla mejor. La película ideal no contiene ni una sola palabra impresa, ya que es una imagen fotográfica continua. [...] Cuanta más variación haya en el movimiento de los objetos, de los actores y del observador, más posibilidad habrá de que exista la que puede ser llamada música espaciotemporal” Lindsay Vache, *El arte de la imagen en movimiento* (Oviedo: Concejalía de Cultura, 1999), 150.

¹⁶³ Aumont, *El ojo interminable*. 45.

Los impresionistas se centran en los fenómenos de la luz, siempre con bases científicas, apoyándose en los procesos divisionistas, procesos que está íntimamente relacionados con la proyección intermitente de la película, como Seurat, que acude a la mirada del espectador para que una los elementos de la tela, desde la mezcla de un color puro con un complementario. Monet ya participó en el encuentro de mutuas interferencias entre cine y pintura desde la práctica repetitiva, apropiándose de la serialización del montaje, que mostraremos más adelante. Cezanne por su parte se centró más en cuestiones lumínicas y cromáticas frente el paisaje, siendo precursor del cubismo en la construcción de sus montañas que transmitían una visión geométrica del espacio. Desde otra perspectiva, Francis Picabia y Marcel Duchamp introducen la aparatología del cine en el arte, principalmente, para ocupar definitivamente el lugar del pincel. Los escritores vanguardistas, como Apollinaire, Marinetti o Maiakovski rescatan los procesos técnicos del cinematógrafo utilizando figuras literarias como la síncope y la aceleración. En conclusión, la atracción hacia el dispositivo cinematográfico de los artistas es un fenómeno global que abarca diferentes cuestiones, incluso la propia socialización y mestizaje que la sala de cine ofrecía a los artistas, totalmente diferente a los ambientes artísticos que hasta el momento habían frecuentado.¹⁶⁴

1.1.3 MUYBRIDGE, LUMIÈRE Y MÉLIÈS

Para Aumont esa relación de cine y pintura tiene tantas sombras como luces, ya que siente una desconfianza por el instante de la pintura, al ser incapaz de registrar la duración de lo que se muestra. Aumont defiende que el cine es y será tiempo, algo que la pintura no puede captar, no obstante, admite un “sucedáneo” a esta incapacidad de la pintura, será el collage, planteado como la multiplicación de los instantes. También las series, como las de Monet de la Cathédrale de Rouen de 1892 [Fig. 22].

En las series, prosigue Aumont, es donde el espectador puede reconstruir “lo que falta”, esa actividad mental con enfoques cognitivistas que se postula como el fundamento mismo de toda percepción. Había algo que la imagen fotográfica no podía captar todavía, el movimiento, es decir, lo temporal.¹⁶⁵ El cinematógrafo entraría en escena para colmar anhelos de artistas y científicos, entre los fotógrafos que sintieron esa necesidad de la búsqueda del tiempo por medio del movimiento fue Muybridge. Interesado por el estudio

¹⁶⁴ Albèra, *La vanguardia en el cine*, 67.

¹⁶⁵ Aumont, *El ojo interminable*, 39.

de la anatomía, experimentó con la sucesión de series de fotografías de caballos corriendo, captando cada uno de sus movimientos, en pequeños intervalos que mostraba las fases del movimiento de los equinos que eran imperceptibles al ojo humano [Fig. 23], aprovechando el invento del *cronophograph* de Marey.



Figura 22 La visión “cinematográfica” de la pintura de Monet



Figura 23 Experimento *Saltando* (Movimientos: Mujer) 1887, de Eadweard Muybridge

Muybridge, inventor también del zoopraxiscope –aparato deudor de la linterna mágica, también– le llevó a poder mostrar sus experimentos en exposiciones. Pero sería, en la archiconocida fecha del 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière, combinando, por un lado, el aparato cinematográfico como cámara y proyector, y por otro lado la película de celuloide, fueron los que dieron el pistoletazo de salida a la creación de un nuevo arte. Nacimiento que surge por la unión de la búsqueda de nuevas formas artísticas y de las innovaciones tecnológicas del siglo XIX [Fig. 24].

Los Lumière nunca pensaron que esa aparatología de feria podría llegar a ser lo que ha llegado a convertirse, concibiendo el cine en sus inicios como un instrumento cuya

única utilidad residía en captar la realidad del movimiento.¹⁶⁶ Como Román Gubern nos recuerda, el cine se postuló como un compendio de posibilidades de reproducción realista, aventajando a la crónica escrita o al pincel del artista.¹⁶⁷



Figura 24 *Salida de los obreros de la fábrica Lumière* primer documental proyectado por los hermanos Lumière en 1895.

Si bien es cierto que los hermanos Lumière han pasado a la historia como transmisores de la realidad, cada vez hay más voces que valoran su aportación al campo de lo pictórico, por la minuciosidad, la calidad del detalle, y la plasmación del instante. Sus tomas, que, a primera vista, parecían obtenidos de forma azarosa, o por medio de la improvisación, demuestran conocimientos del arte pictórico y de la perspectiva.¹⁶⁸

Tras los pasos de los hermanos Lumière, Méliès comprendió rápidamente sus capacidades artísticas [Fig. 25], y aunque en un inicio se asocia a George Méliès como creador de atracciones de feria, y su utilización como complemento en éstas, no es menos cierto que defendía el carácter unificador de las artes del cinematógrafo, por la unión de la imaginación y, de la composición teatral.¹⁶⁹ Es importante recordar que Méliès fue discípulo del pintor Gustave Moreau [Fig. 26 y 27], y que en sus obras se vislumbran referencias de sus composiciones simbolistas y románticas.¹⁷⁰

¹⁶⁶ George Sadoul, "Entretien avec Lois Lumière à Bandol le 24 septembre, 1946" *Cahiers du Cinéma* n° 159, (1964): 1-11

¹⁶⁷ Roman Gubern, *Historia del cine Vol. 2*. (Barcelona: Danae, 1973), 25.

¹⁶⁸ Vincent Pomarède, "El impresionismo y el nacimiento del cinematógrafo", en Dominic Paini, ed., *Arte y cine: 120 años de intercambios* (Barcelona: La Caixa, 2016), 215.

¹⁶⁹ Madeleine Malthête-Méliès y Anne-Marie Quevrain, "George Méliès y las artes" en *George Méliès*. (México: Filmoteca de la Universidad Autónoma, 1982), 65.

¹⁷⁰ Pomarède, "El impresionismo y el nacimiento del cinematógrafo", 214.



Fig. 25 Méliès lo sabía, entendía algo que nadie más era capaz de entender: que el cinematógrafo también podía fabricar ficciones. Interior de la Luna en *Le Voyage dans la Lune*, 1902.



Fig. 26 *Edipo el caminante*, 1888 de Gustave Moreau

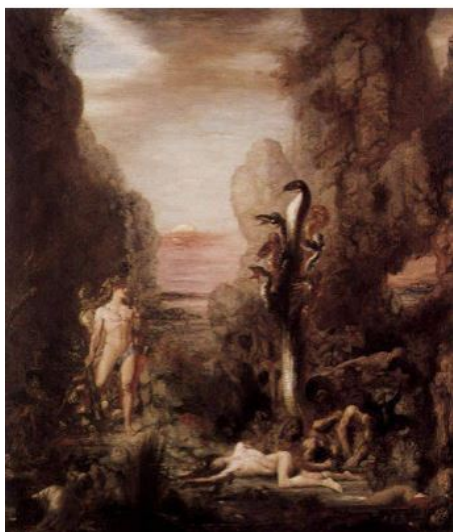


Figura 27 *Hércules y la Hidra de Lerna*, 1876, de Gustave Moreau.

Desde Méliès, la presencia en el cine como función escenográfica ha sido habitual. Una de las prácticas relacionada con el plano escenográfico sería el *matte painting*. En 1907 el realizador y fotógrafo Norman Dawn inventa esta técnica, una fórmula que comenzó a utilizarse aplicando pintura en un cristal que se colocaba delante de la cámara para conseguir esos elementos que resultaban difícil de obtener de otra manera, o bien por el coste económico o bien porque su construcción era imposible [Fig. 28]. Por esa razón fue desde el principio un arma valiosísima para aumentar la riqueza de la imagen. Durante la década de los veinte fue un recurso muy utilizado, a partir de ese momento en grandes producciones como *Gone with the wind* (*Lo que el viento se llevó*, 1939) de Víctor Fleming, se utilizó para mostrar los entornos del paisaje del sureño, en *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, 1941) de Wells, se recrearon las vistas de la mansión de Xanadu. Básicamente, en filmes donde se necesitaba un entorno lejano o futurista se acudía a la opción de la pintura.¹⁷¹ Hoy por hoy con las nuevas tecnologías ha obtenido un nuevo resurgir dentro de lo que sería la pintura digital y el modelado 3D para la creación de la imagen sintética tan habitual en la gran pantalla en la actualidad.

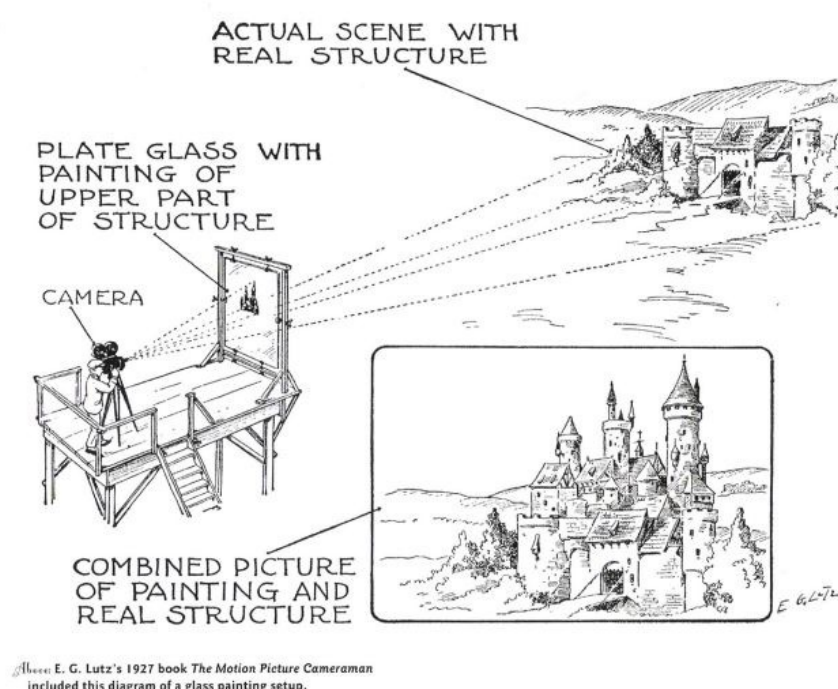


Figura 28 Esquema de un rodaje en el que se usaba *matte painting*.

¹⁷¹ Darío Lanza, "Sobre la significación en la representación paisajística del *matte painting* cinematográfico. Propuesta para una clasificación." *Arte, Individuo y Sociedad*. 31(2019): 245-246.

1.1.4 EL GRECO Y EISENSTEIN

Como ha sido anotado en las páginas anteriores, tras la invención del cinematógrafo, los teóricos comenzaron a dotar de un prestigio artístico al cine. En 1911 Riccioto Canudo¹⁷² inauguró una producción literaria sobre lo estético y artístico que marcaría un punto de inflexión, al colocar al cine entre las artes tradicionales en su famoso texto *Manifiesto de las Siete Artes*. No solo eso, sino que defendía la superioridad del cine por encima de otras artes. No había lugar a polémica, ya entrados en el siglo XX, cuando las vanguardias artísticas estaban rompiendo las reglas y las formas de los géneros artísticos.

El texto de Canudo se publicó en un momento de cambios culturales, en el que los artistas rompían con el pasado y necesitaban construir nuevos lenguajes, como los futuristas italianos que, en 1916, presentaron su manifiesto “La Cinematografía futurista”, en él plantearían sus anhelos de que el arte que acababa de llegar sería infinitamente más ágil y amplio que los que ya existían.¹⁷³

El tema o discusión sobre las referencias que hace el cine sobre la pintura o como se relacionan las dos materias ha sido tratado prácticamente desde el inicio del cine desde diferentes puntos de vista, no solamente teóricos, sino los propios cineastas han reflexionado sobre esta unión.

Desde el punto de vista de un cineasta, como Sergei Eisenstein, para el que el cine era la etapa contemporánea de la pintura, el cineasta encontraba ya ejemplos de montaje cinematográfico en las obras de Durero y de Jan Van Eyck. Pero sobre todo en El Greco [Fig. 29], pintor que para el cineasta soviético era “uno de los precursores de montaje cinematográfico”, por su capacidad en el trabajo de la perspectiva, saltando hacia atrás y hacia delante, y fijando en la misma obra detalles de una ciudad desde diferentes puntos de vista. Eisenstein recogió en un texto entre 1937 y 1941, *El Greco cineasta*, aludiendo a la reunión de elementos, de una sucesión de puntos de vista:¹⁷⁴

“Es interesante que la pintura, que no dispone de esos recursos para mostrar de forma sucesiva, no haya dejado, sin embargo, de alcanzar el mismo efecto, desde hace ya tiempo, situando los elementos no en continuidad, sino los unos al

¹⁷² En 1914 se publica uno de los primeros textos teóricos del cine El Manifiesto de las Siete Artes, escrito en 1911 por Riccioto Canudo, que ha pasado a la historia del cine como el primer crítico y teórico del cinematógrafo.

¹⁷³ Joaquim Romaguera i Ramio, y Homero Alsina Thevenet, *Fuentes y Documentos del Cine*. (Barcelona: Fontamara, 1985), 23.

¹⁷⁴ Sergei Eisenstein, *El Greco, cineasta*. (Barcelona: Intermedio, 2014).

lado de los otros[...]consigue así, [...]transmitir la dinámica interna del conjunto representado, dotándolo de un temperamento propio con la ayuda de una reordenación de los elementos por medio del montaje.”¹⁷⁵



Figura 29 *Vista de Toledo* de El Greco, 1598-1599

Agustín Sánchez Vidal, en la conferencia ofrecida en uno de los cursos del Prado, coincidiendo con el aniversario del pintor, plantea la importancia del Greco para el cine y su complejidad, no solo por las referencias en numerosas películas, sino por cómo el cine ha servido para enriquecer la mirada sobre la obra del pintor. Con relación al texto de Eisenstein que fue publicado en castellano hace relativamente poco tiempo, Sánchez Vidal avanza la cantidad de anotaciones sobre el pintor que el cineasta realiza sobre composición, gestualidad, encuadre, color o el montaje, señalando sobre todo la plasticidad de *Ivan Groznyy I* (*Ivan el terrible*, 1944).¹⁷⁶

1.1.5 CUADRO NEGRO. CUADRO BLANCO

Otro artista ruso, pero esta vez plástico, Kazimir Malevich, escribiría textos sobre cine y pintura en los años veinte, dotando de un carácter pictórico a la representación cinematográfica. Para Malevich esto no significaba que el cine tuviera que estar supeditado a la pintura, sino que el cine más creativo era el que conseguía ser plenamente autorreferencial. Parémonos un momento en la creación del pintor ruso. En sus trabajos alrededor de *Cuadro negro* (1931-15) en concreto en una serie de dibujos que

¹⁷⁵ Eisenstein, *El Greco cineasta*, 14.

¹⁷⁶ Agustín Sánchez Vidal (julio de 2014). Conferencia impartida “El Greco y el cine” dentro del Ciclo “La resurrección del Greco. IV Centenario” en el Auditorio del Museo del Prado.

realizó donde situaba unas figuras geométricas dentro de marcos, simulando el cambio, es decir el factor tiempo en ellas. Hablamos de una serie de bocetos en un cuaderno, que iban intercalando formas, círculos, triángulos, cuadrados. Con la diferencia de otros trabajos suyos, en este caso los límites estaban difuminados, lo que les confería una impronta cinematográfica.¹⁷⁷ Pero lo más importante es la utilización del concepto “marco”, ya que el primer marco de esos bocetos aparece totalmente en blanco, es decir un plano vacío, eso nos demuestra que Malevich quería llenarlo con una imagen, como Margarita Tupitsyn nos explica en el catálogo de la exposición *Malevich y el cine*. Para la autora se observa claramente la “necesidad” cinematográfica de Malevich en la obra *Cuadrado negro*, y nos invita a ver, no un cuadrado negro, sino un cuadrado blanco y un cuadrado negro en su interior, es decir la oscuridad sobre la luz, la mancha negra inunda todo cuanto no ha aparecido ninguna imagen todavía.¹⁷⁸ Se evidencia de trasfondo la ruptura con la tradición figurativa y la depuración de color y la forma, creando pues, una apertura teórica y plástica donde la representación ya no es lo esencial al ojo¹⁷⁹ [Fig. 30].



Figura 30 En el centro, arriba del todo, lugar privilegiado, se encuentra el icónico cuadro de Malevich *Cuadrado negro*, 1915.

¹⁷⁷ Carlos Salas González, “El sorprendente viaje interdisciplinar de un cuadrado negro. Pintura y cine.” *Área Abierta* nº 30, (2011): 5. DOI: 10.5209/rev_ARAB. 2011.n30.37841.

¹⁷⁸ Margarita Tupitsyn, *Malevich y el cine*, (Barcelona: Fundación La Caixa, 2002), 15.

¹⁷⁹ Nokolái Tarabukin, *El último cuadro. Del caballete a la maquina/Por una teoría de la pintura*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 42-45.

1.1.6 EL CINE Y LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Durante la década de 1930, Rudolf Arnheim, desarrollando así la teoría de cercanía entre el plano cinematográfico y el cuadro pictórico, planteó que cuanto más se acercase a la pintura, y más se alejase del realismo, el cine sería más artístico.¹⁸⁰ Por otro lado Walter Benjamin desde su obra, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, asume la necesidad de repensar el concepto de arte tras la aparición del cine, por su capacidad de reproducir la realidad.¹⁸¹ Los planteamientos de Malevich, de los que hemos tratado antes, fueron la génesis de todos los movimientos que vinieron a partir de ese momento, si bien la primera mitad del siglo XX fue decisiva, en la segunda mitad del siglo, la necesidad de liberar la pintura de toda narratividad hacia movimientos, como el expresionismo abstracto –con el que nunca la pintura ha sido tan pintura– o el minimalismo y arte conceptual fueron detonantes. Podríamos realizar paralelismos y equilibrios al contemplar esa dilatación como hecho similar a la que hubo a inicios de ese mismo siglo, con la llegada del cinematógrafo, una dilatación del marco del cuadro materializado en el fuera de campo, es decir ese lugar que está oculto por el encuadre delimitado de la cámara.

El aragonés José Camón Aznar en su aportación, *La cinematografía y las artes* de 1952, siguiendo el camino de Rudolf Arnheim, asume que el arte no debería reproducir la realidad, sino provocar en el espectador la sensación que brota de lo real.¹⁸² Ideas similares a las que los artistas de las vanguardias mantenían acerca de hacia dónde tenía que ir el arte en general y el hecho pictórico en concreto.

Como se ha podido observar hasta el momento, la relación entre el cine y la pintura es tan antigua como los primeros discursos sobre el filme. Los análisis realizados por teóricos han considerado que el análisis plástico desempeña un papel fundamental en estos. Ese camino, al que se refería Camón Aznar, es el que unió a la vanguardia artística del siglo XX en su implicación en el nuevo arte, como Sánchez Biosca analiza:

El esperado encuentro se produjo con la euforia de los años veinte: artistas plásticos y fotógrafos, como Man Ray, Moholy-Nagy, Fernand Léger; poetas de la “música de los ojos”, como Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier o Abel Gance; pintores expresionistas al estilo Der Sturm convertidos en decoradores

¹⁸⁰ Rudolph Arnheim, *El cine como arte*. (Barcelona: Paidós, 1986), 40-41.

¹⁸¹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. (Madrid: Taurus, 1992), 26.

¹⁸² Rafael Cerrato, *Cine y pintura*. (Madrid: Ed. JC, 2009), 13-51.

de películas (Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann, responsables de los diseños sobre telas pintadas que engalanaron El gabinete del Dr. Caligari); dadaístas y miembros de la Neue Sachlichkeit (Nueva Objetividad); sucesores del futurismo en la U.R.S.S., constructivistas, productivistas y excéntricos (Dziga Vertov, Vladimir Maiakovski, Leonid Trauberg, Grigort Kozintsev, Serguei M. Eisenstein) ...El listado podría ser interminable: casi ningún intelectual o artista en estos “rugientes años veinte” fue ajeno al cinematógrafo. Ya fuera por sus posibilidades poéticas, por su capacidad documental o incluso por su radical maquinismo, el cine se convertía en un emblema de esta década y la segunda generación de vanguardia (dadaísmo berlinés, Superrealismo, vanguardias constructivas soviéticas, Nueva Objetividad, Bauhaus, etc.) le había de prestar una constante atención.¹⁸³

Esta huida de la realidad, por una parte, de la pintura tuvo como consecuencia que el cine tomara el relevo de la representación de la imagen figurativa del mundo. Mientras el cine se ocupaba de canalizar las ideas en imágenes, las artes plásticas se desplazaban al mundo de lo abstracto de diversas experiencias intangibles. Esta idea de explotar las posibilidades que el cine brindaba para conseguir nuevas formas experienciales es lo que Moholy Nagy define cuando plantea paralelismos entre obra pictórica y arte cinético. Para él la esencia del cuadro es la producción de una tensión relacional entre colores y formas, y en el arte cinético existe un equilibrio entre las tensiones entre luz, espacio y tiempo, por medio del movimiento.¹⁸⁴

La pregunta será que es aquello que se encuentra tras el arte cinematográfico para poder conectar a un grupo de artistas tan heterogéneo como eran los vanguardistas del siglo XX. En su libro *La vanguardia en el cine*, François Albèra¹⁸⁵ nos desvela la razón por la que el nuevo arte unió, desde impresionistas hasta dadaístas en este viaje, se tratará de la aparatología, la mecánica y la exactitud del automatismo. Sobre esos aspectos, los futuristas tuvieron mucho que ver.

¹⁸³ Vicente Sánchez Biosca, “El cine y su imaginario en la Vanguardia española”, en *La vanguardia en España: arte y literatura*, 1.ª ed. (CRIC, 1998): 399-412.

¹⁸⁴ Laszlo Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 82.

¹⁸⁵ Albèra *La vanguardia en el cine*, 67.

1.1.7 MARINETTI Y EL CINE FUTURISTA

Los movimientos artísticos que aparecieron en siglo XX vieron en el cine un lenguaje con grandes posibilidades, un medio perfecto para llegar al concepto de arte total.¹⁸⁶ Los responsables de los diferentes *ismos* defendían una fusión de todas las artes, experimentando con diferentes materiales y formatos. O bien influyendo en los propios filmes, como es el caso del expresionismo alemán, o convirtiéndose en cineastas, como Fernand Léger o Francis Picabia, adoptando el nuevo arte como algo propio.¹⁸⁷ Es preciso señalar que los antecedentes de la obra total contemporánea se encuentran en el siglo XIX en Europa en sus manifestaciones culturales y en la teoría decimonónica que se centra en la búsqueda de la fusión de las artes y de la utilización de prácticas sinestésicas. Wagner desarrolla su concepto de *Gesamtkundtwerk* entre 1848 y 1851, en ese tiempo escribe obras teóricas como *Arte y revolución*, pero será en *La obra de arte del futuro* donde mejor exprese lo que significa una obra comunitaria fruto de varios artistas,¹⁸⁸ *grosso modo* estamos ante lo que Canudo consideró como arte cinematográfico, en la obra que ya hemos nombrado anteriormente, *Manifiesto de las siete artes* de 1911. Con respecto a la obra comunitaria a la que Wagner se refería, la ópera, como suma de las artes, anotar que en los últimos años Aleksandr Sokurov ha dirigido en el Bolshoi, la ópera Boris Godunov de Mussorgsky en una nueva versión escénica. Wagner, Canudo, Sokurov, todos ellos buscan ese espacio de confluencias artísticas y humanísticas. Marinetti y los futuristas, también por supuesto, con la creación de filmes en los que la teatralidad, la música, la escenografía serían esenciales.



Figura 31 Original del texto de Marinetti que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Padua.

¹⁸⁶ Juan Vicente Aliaga, "La realidad transferida", *Archivos de la Filmoteca*, nº 11 (1992): 75

¹⁸⁷ Hans Richter, "Un arte original, le filme", *Cahiers du Cinéma*, nº 10, (1952): 14-15.

¹⁸⁸ Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, (Valencia: Universidad de Valencia: 2000), 107-114.



Figura 32 Fotograma de la película *Thaïs* 1917, de Bragaglia, con una puesta en escena de Enrico Prampolini, conocido pintor y escultor. Es la única cinta que se conserva de la decena que realizaron los futuristas.

La influencia de los futuristas, que ya se habían posicionado con su manifiesto, mostraron un entusiasmo voraz por el cine al entenderlo como un instrumento para articular sus teorías acerca de la velocidad y el movimiento. El instrumento en cuestión, además, era una máquina, aspecto que incrementaba todavía más su interés hacia un nuevo arte total.¹⁸⁹

El manifiesto técnico de la literatura futurista del 11 de mayo de 1912 reclama uno de los recursos típicos del montaje cinematográfico siendo absorbido por la literatura y poesía: la analogía [Fig.31]. El estilo analógico multiplicaba el conocimiento del mundo suprimiendo los adverbios y fundiendo el objeto con la imagen ofreciendo un escorzo a través de una sola palabra esencial, hablaríamos pues de un montaje de palabras en el poema literario.¹⁹⁰ El cine era el medio con más posibilidades, le ofrecía al futurismo representar mayor número de acciones paralelas gracias a la compenetración de tiempos diferentes [Fig. 32].

En *La cinematografía futurista* de 1916 las ideas de Canudo tuvieron su continuidad. En el texto, los futuristas reivindicaban la utilización de todos los componentes que el arte cinematográfico les proponía, la poesía, la música, el sonido, por supuesto, la pintura. Se posicionaron, claramente en contra de una representación realista en cuanto a los diálogos, el uso del color, del sonido y del ritmo cinematográfico.¹⁹¹

¹⁸⁹ Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet, *Fuentes y Documentos del Cine*, 17.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, 22-23.

¹⁹¹ Filippo Tommaso Marinetti y Arnaldo Ginna, “La cinematografía”, en Romaguera i Ramio y Alsina Thevenet, *Fuentes y Documentos del Cine*, 21.

Esa influencia que comentábamos llegó a los artistas rusos cubo futuristas, como Natalia Goncharova [Fig. 33] o Vladimir Maiakovski, siendo de vital importancia en cineastas como Sergei Eisenstein o Dziga Vertov. Dionisio Arkadievich Kaufman, quien 1916 decidió cambiarse de nombre, *dizga*, que proviene de una palabra ucraniana, que significa por un lado peonza o trompo, algo que gira continuamente y *vervet*, del ruso, girar, dar vueltas,¹⁹²el cine le facilitó un medio de expresión cercano a sus preocupaciones estéticas [Fig. 34, 35 y 36].

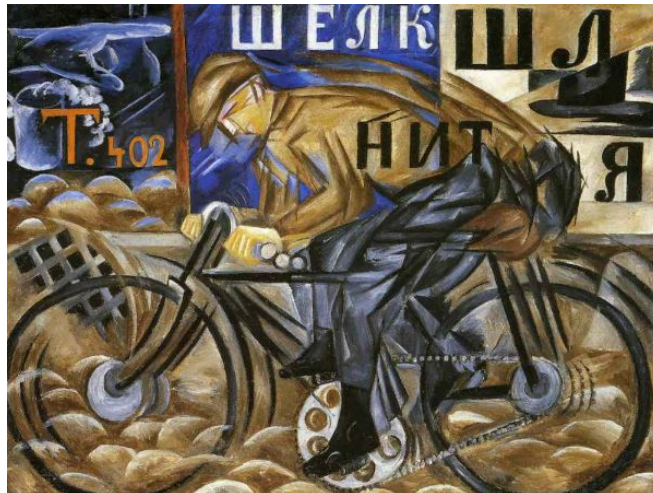


Figura 33 Obra cubofuturista de Natalia Goncharova, La bicicleta 1913



Figuras 33, 34 y 35 El hombre de la cámara de Vertov. La velocidad, el movimiento era lo que buscaba Vertov en las obras cubofuturistas.

¹⁹² Vertov, Dziga. *Memorias de un cineasta bolchevique*, prólogo y traducción de Joaquim Jordá (Barcelona: Capitán Swing Libros, 1974), 10.

La sombra de Marinetti llegó a España, articulándose un movimiento propio, el Ultraísmo, en 1918 Dámaso Alonso afirmaba que, estaban “cansados de vestir ropas prestadas.” Los círculos intelectuales se identificaron con el ultraísmo, planteando una amalgama de propuestas llegadas de Francia e Italia que reprodujeron modelos importados de relativa calidad artística y literaria. En el caso del cine, la relación entre las vanguardias y el cine en nuestro país fueran prácticamente inexistentes, sin duda hay casos de experimentación cinematográfica canalizados sobre todo a través de producciones marginales o amateurs, pero esta experimentación no iba acompañada de una ideología artística crítica. A esta tibieza artística habría que sumarle el hecho de que la emergente burguesía industrial no se interesara por el cine. Las miras pobres y un gusto provinciano de los círculos burgueses, que en la mayoría de los casos propugnaban una vuelta a estéticas pretéritas, hicieron que un posible cliente de la vanguardia artística no existiera y no apoyara un tejido artístico emergente.¹⁹³



Figura 37 Robert Wiene, precursor del expresionismo en el cine alemán *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari*, 1919)

¹⁹³ Josep Maria Minguet Batllori, “El cine como signo de modernidad en la primeras vanguardias artísticas”, *Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español. III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmatategia-Filmoteca Vasca/A.E.H.C, (1991):281-300.

1.1.8 EXPRESIONISMO Y SURREALISMO.

Volviendo al resto de Europa, señalar la herencia depositada en el expresionismo cinematográfico alemán del expresionismo pictórico, en el que las deformaciones de la realidad características de este movimiento motivaron la creación de obras filmicas como la ya nombrada *El gabinete del Dr. Caligari*, de Robert Wiene [Fig. 37]. Podríamos decir que inauguró esta tendencia cinematográfica, en la que las distorsiones en el escenario y una caracterización de los personajes alejándose del naturalismo hacían convertir cada plano en un cuadro que bien se podrían comparar con obras del grupo de pintores cercanos a la filosofía de la revista *Der Sturm* [Fig. 38 y 39].

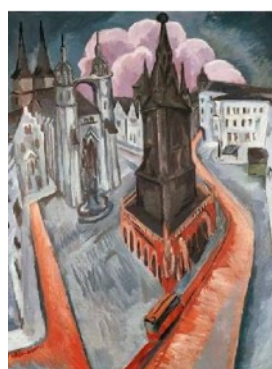


Fig. 38 Kirchner, E. L., *Autorretrato con niño* (1914), óleo sobre tela. Alte e Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania. Fig. 39 Kirchner, E. L., *La torre roja* (1915), óleo sobre tela. Museum Folkwang, Essen, Berlín, Alemannia.

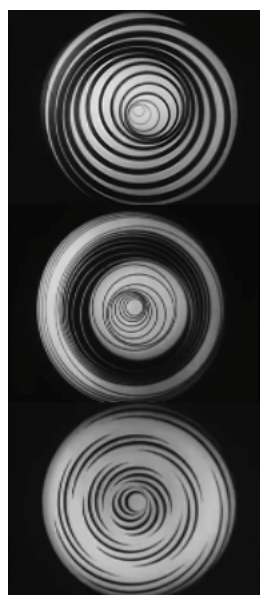


Fig. 40 Fig. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando la escalera n.º 2* (1912), óleo sobre tela.

Fig. 41, 42 y 43 Fotogramas de la película *Anemic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp.



Figuras 44-47. *Entr'acte* (Entreacto, 1924). Uno de los primeros trabajos de René Clair, con una clara vocación agitadora. Los primeros espectadores de la cinta se sintieron desconcertados ante el cañón que Picabia dirige hacia ellos y dispara, es una autentica provocación

El descubrimiento del cine por parte de artistas dadaístas como Marcel Duchamp o Man Ray les ofrece una nueva vía de interpretación de su propio lenguaje y de reacción hacia lo tradicional, abriendo nuevos caminos a la modernidad. *Anemic Cinema* (1926), de Duchamp, representa el movimiento, esa búsqueda, ya mostrada en su obra *Desnudo bajando la escalera* (1911-1912) [Fig. 40]. La escalera en este caso se transforma en una espiral que produce movimientos concéntricos dando sensación por un lado de profundidad y por otro, de bucle infinito.¹⁹⁴ Un poema visual en el que se conjuga el

¹⁹⁴ José Ruiz de Azúa, “Un chien andalou, Luis Buñuel/Salvador Dalí, 1929”, *Nosferatu*, n° 3, (1990):75.

lenguaje¹⁹⁵ con las ilusiones ópticas [Fig. 41-43]. También hubo artistas que desde preceptos dadaístas, utilizaron el cine para provocar como Francis Picabia y René Clair y su famosa pieza *Entr'acte* (*Entreacto*, 1924) (Fig. 44-47).

1.1.9 LA NAVAJA EN EL OJO: LA MIRADA SURREAL

Las características rupturistas de los surrealistas como Buñuel, Dalí y Artaud revalorizaron la imagen filmica, dotándola de una plasticidad y belleza que provenían de una reversión de las imágenes, convirtiéndolas en una suerte de dispositivo de activación de la libertad del ser humano. La famosa secuencia de la película *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929), en la que el ojo de Simone Mareuil, es rasgado por la cuchilla de Buñuel pasará a la historia del cine, por su concepción metafórica pero también como análisis del propio dispositivo. Así pues, se nos presenta una concepción de la cámara como un ojo que selecciona lo que el espectador va a mirar. Ha sido especialmente fecunda en la teoría del cine. Buñuel rompe con la inocencia de ese ojo, subraya que esa mirada no es neutra, nos hace sentir que la película es texto.¹⁹⁶[Fig. 48].

Un dispositivo que se tornaba en la caja oscura, el de la proyección sería pues el perfecto espacio onírico surrealista, en palabras de Artaud:

“El cine se acercará cada vez más a los fantástico, ese “fantástico” que cada vez se advierte más claramente que es en realidad todo lo real, no vivirá. O mejor, le ocurrirá al cine como a la pintura como a la poesía. Lo que es cierto es que a la mayor parte de las formas de representación se les ha pasado su momento. Hace ya tiempo que la buena pintura no sirve apenas más que para reproducir lo abstracto.”¹⁹⁷

La escena en cuestión actúa como una invitación a sustituir la mirada cotidiana con por una mirada “interior”, una mirada que se introduce, con la imaginación plenamente abierta, a un nuevo universo, una nueva objetualidad que es la creada por el director.¹⁹⁸

¹⁹⁵ En los círculos Duchamp escribió frases al estilo surrealista, poemas. “Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots esquís” * (esquívamos las esquimosis de los esquimales con motes exquisitos) versos de Adon Lacroix, esposa de Man Ray. Marcia Arbex, “Anémic Cinéma: uma experiência do avesso da linguagem”. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 8, 89–98, (2018): 95.

¹⁹⁶ Fernando Rampérez, “Poética y ética en Buñuel, llamando al asesinato”, *Escritura e Imagen*, 3, (2007):135-161. <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110135A>.

¹⁹⁷ Antonin Artaud, *El cine*. (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 15.

¹⁹⁸ Rampérez, “Poética y ética en Buñuel, llamando al asesinato”,135-161.

Agustín Sánchez Vidal, gran especialista en la obra de Buñuel, haciendo reflexiones sobre la “vocación de contaminación” del cine nos recuerda, como se ha visto, siempre el cine como lenguaje natural de lo onírico.¹⁹⁹



Figura 48 La navaja surrealista que arrasa la mirada en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929).

1.1.10 *TABLEAU VIVANT*: EL CUADRO COMO REFERENTE HISTÓRICO

Godard forma parte del grupo de directores que utilizan la reconstrucción de la pintura en *tableaux vivants* [Fig. 51, 52 y 53] para reflexionar sobre el aparato pictórico dentro del medio cinematográfico, como también lo haría Peter Greenaway en muchas de sus obras, como *The Draughtsman's Contract* (*El contrato del dibujante*, 1982).

En 1997, en España, el arquitecto Jorge Gorostiza publicó su obra *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*,²⁰⁰ en la que desarrolla la importancia de la dirección artística, desde el punto de vista de construcción de espacios arquitectónicos, arquitecturas cuya finalidad era la cercanía histórica.

Sobre el aspecto de la verosimilitud histórica de la que hablábamos antes sobre el libro de Piqueras y Ortiz, aspecto que añadirá también luz el libro *La representación cinematográfica de la historia*, de José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solá, en el capítulo, “Cine, pintura e historia”, en la que defienden la tesis de la existencia de tres vertientes a la hora de plantear esta relación cine-pintura. La primera nos habla de la alusión como una inspiración en determinados modelos pictóricos y se centra en los aspectos iconográficos de las artes visuales, la segunda opción será la imitación, que no

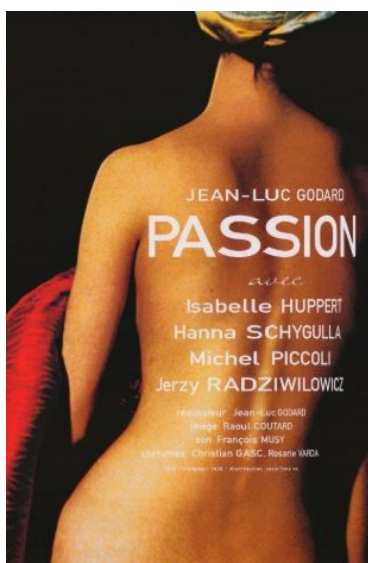
¹⁹⁹ Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada*, 216.

²⁰⁰ Jorge Gorostiza, *La imagen supuesta: arquitectos en el cine* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999).

deja de ser más que una alusión directa y que, como los autores argumentan, restan capacidades reflexivas por parte del espectador. Por último, nos queda la más interesante, la interpretación histórica, esta opción engloba, por un lado, un trabajo de evocación, y por otro lado el uso de posibles imitaciones puntuales, todo esto nos da paso a la creación, al reflejo de una atmósfera ideológica de la época.



Figuras 49 y 50 Pier Paolo Pasolini, en *Il Decameron*, (El Decameron, 1971) reinterpreta los frescos de Giotto de la Capilla Scrovegni de Padua, 1302-1305



Figuras 51, 52 y 53 *Passion* de Godard, (1981). El cineasta creó una confrontación directa entre pintura y cine en el plano de la composición. Como se puede observar en su recreación de *Ronda de Noche* de Rembrandt datada en 1642.

En este caso, un realizador, como Pier Paolo Pasolini, lo consigue integrando el referente visual sin crear un pastiche y sin abrumar al espectador con escenografías de “cartón”, va más allá tratando de alcanzar una visión más profunda del mundo que está tras las representaciones plásticas [Fig. 49 y 50].²⁰¹

²⁰¹ José Enrique Monterde, Marta Selva y Solá, A. *La representación cinematográfica de la historia*. (Madrid: Ed. Akal, 2001).

Con respecto a este aspecto de utilización, muchas veces los cineastas se han dejado llevar por esa imagen estereotipada que en ocasiones ha ofrecido el hecho pictórico sobre épocas pasadas, los ejemplos son claros, desde los *peplums* hasta las películas que representan el medievo, más cerca de los prerrafaelitas que de una interpretación real del momento histórico.²⁰²

Eisenstein realizó una incursión en el cine de color en su último filme *Ivan, el terrible*, del cual hemos hablado anteriormente en sus alusiones a El Greco. La primera parte titulada *Ivan Groznyy I (Iván el Terrible, 1944)* fue terminada en octubre de 1944, pero que no se estrenó hasta 1956. La segunda parte titulada *Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor (Iván el terrible II, La conjura de los Boyardos, 1958)* fue criticada por las autoridades centrales del Partido Comunista, es en esta segunda edición donde el director de *Octubre* experimenta el uso de la película en color –en concreto con Agfacolor–. Sin embargo, para Eisenstein el color no nacía del propio material sino de las interacciones internas y líricas de la propia narración, cuya semejanza en cuanto a luz y color recuerda escenas representadas por Rembrandt. Quizás ésta no sea una semejanza exacta, pero sí hay cierta relación en cuanto a la estética, la vestimenta, encuadres, luces y sombras que dejan entrever al espectador que en esta secuencia, hay algo más, y ese algo más, no lleva a ninguna parte salvo a la muerte.²⁰³ Similitudes entre Rembrandt y Eisenstein, pero también entre Sokurov y el pintor holandés, como veremos más adelante en su *Faust*.

Tras lo *peplums* y las representaciones históricas, el musical hollywoodiense sucumbió a los *tableux vivants* como en *Un americano en París* (1950) de Vicente Minelli, en donde en el baile final hay una explosión de obras de Toulouse Lautrec,

²⁰² Para conocer más sobre el tema de la representación histórica, la lectura de la Tesis Doctoral de José Manuel Estrada, *La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos*. “Las composiciones de Piero della Francesca del primer Renacimiento italiano han sido adoptadas por *Il vangelo secondo Mateo* (1964; El evangelio según San Mateo), de Pier Paolo Pasolini; el impresionismo ha aportado su visión fragmentaria y fugaz de la realidad en *Un dimanche à la campagne* (1984; Un domingo en el campo), de Bertrand Tavernier, o su fascinación por la vida sencilla y campestre en *Jour de fête* (1949; Día de fiesta), de Jacques Tati; la miniatura medieval, con sus figuras desproporcionadas y sus decorados planos, define el estilo de *Perceval le Gallois* (1978; Perceval el Galo), de Eric Rohmer; y los pintores románticos alemanes, como Friedrich o Kersting, traslucen su visión del mundo en clásicos del mudo como *Nosferatu* (1922) o *Faust* (1926; Fausto) de F. W. Murnau, en varios films de Werner Herzog, entre ellos, *Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974; El enigma de Gaspar Hauser) o *Herz aus Glas* (1976; El corazón de cristal) e incluso en películas de suspense y terror como *The Hound of the Baskervilles* (1959; El perro de Baskerville). El pintor danés de fines del XIX, Vilhelm Hammershøi, es considerado una de las fuentes pictóricas inspiradoras de los interiores de su compatriota Dreyer, como su coetáneo Richard Caton Woodville y sus escenas militares lo fueron para *The Charge of the Light Brigade* (1936; La carga de la brigada ligera), de Michael Curtiz, así también los cuadros de Delacroix y de Hogarth podrían haberlo sido para los decoradores de *El gatopardo* (1963; El gatopardo) o los “macchiaioli” italianos para la estética de *Senso* (1954), también de Visconti”. Estrada Lorenzo, “La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos”, 69.

²⁰³ Eliana Alvoz, “Eisenstein: la rebelión de las formas en el género histórico”, *Tiempo y sociedad*, nº 24 (2016): 87-122.

Pisarro, entre otros.²⁰⁴ Tendrá que llegar Stanley Kubrick para cambiar la relación entre el cine y la pintura, tendiendo a lo comentado anteriormente sobre la cinta *Barry Lyndon* (1975), película en la que confluyen referentes pictóricos, utilizando un tratamiento de la luz como una materia que nos acerca al realismo, un realismo proveniente del *free cinema* que potencia lo diegético en el filme. Kubrick lo toma directamente desde obras de La Tour, Reynolds y Gainsborough, para conseguir una atmósfera de la época totalmente realista, comenzando con una nueva manera de introducir el aparato pictórico, sin necesidad de raptar su lenguaje de manera artificiosa si no, volviendo a los orígenes de Vertov y Eisenstein, asumiendo la gramática visual como algo sustancial y capital en el arte cinematográfico.

1.2. SOKUROV Y EL DISPOSITIVO PICTÓRICO

En palabras de Pascal Bonitzer, la fabricación de planos es lo que acerca al cineasta a la pintura, un valor plástico que en los años sesenta y setenta se fue relegando, hasta casi anularlo.²⁰⁵ El cine, para Sokurov, tiene que inspirarse en la pintura y repudiar el principio de realismo. Un principio, que hará del medio fílmico un proceso más intelectual. Para Sokurov el cine como categoría estética no existe sin un esfuerzo de voluntad, pero el mayor esfuerzo lo ha de realizar el espectador para desentrañar el código, un código cargado de significado como cualquier obra de arte.²⁰⁶ Como ya se ha comentado anteriormente, la cultura rusa en la obra de Sokurov, en muchas de sus cintas es elemento clave.

1.2.1. DE LO PLANO. DE RUBLIEV A LOS FORMALISTAS

La negación de las tres dimensiones proviene directamente de los iconos rusos del siglo XV, herencia de la cultura bizantina tan arraigada en la pintura de ese siglo. Con respecto al interés de Sokurov por los pintores de iconos, el que más se acerca a sus intereses es Rublev, que se alejó del hieratismo de la obra bizantina, innovando e introduciendo en las figuras una expresión mucho más humana. Andrei Rublev, junto con Teófanos el Griego, fueron los más importantes iconógrafos rusos. No debe olvidarse la

²⁰⁴ Mónica Barrientos Bueno, "Cine y pintura", en *Cine, arte y artilugios en el panorama español* (Sevilla: Padilla Libros, 2002), 63-90, <https://idus.us.es/handle/11441/73900>.

²⁰⁵ Bonitzer, *Desencuadros*, 29.

²⁰⁶ Sokurov, *Nell centro del'oceano*, 228.

famosa película de Tarkovski, sobre la vida de Rublev²⁰⁷[Fig. 54], y que estuvo prohibida durante años por no mantenerse en los códigos formalistas.



Figura 54 Andrei Rublev, junto con Teófanos el Griego, fueron los más importantes iconógrafos rusos, no olvidar la famosa obra de Tarkovski, sobre la vida de Rublev, *Andrei Rublev* (1966).



Figura 55 *La Trinidad* de Andrei Rublev, 1425-27

²⁰⁷“La iconología rusa vive su gran esplendor en la primera mitad del siglo XV en Moscovia, con Andréi Rublev (1360 aprox.-1430 aprox.). Esto coincide con el auge del monaquismo por un lado, y el retroceso de la vida política por el otro. Rublev es discípulo directo del gran iconógrafo Feofan Grek (Teófanos el Griego), que defiende una expresión personal en la iconografía. Por las crónicas sabemos que Rublev trabaja bajo su dirección en la decoración de la iglesia de la Anunciación y en la del Arcángel Miguel en el Kremlin.” Tamara Djermanovic, “El icono medieval”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, nº 3, enero-junio (2013):109-122.

Durante el periodo de la escuela de Novgorodov, sobre todo entre el siglo XII y el XIV, la invasión mongola rompió lazos con Bizancio, y fue la escuela de Moscú con los dos pintores nombrados anteriormente, Teófanos y Rublev, la que tomó impulso y se situó como estandarte del arte sacro ruso. Con unos trabajos que enfatizaban el misticismo y prestaban atención a las sutilezas cromáticas, aspectos que les diferenciaba de sus predecesores.

Ese misticismo irá desapareciendo en detrimento, primero por el uso del claroscuro y más tarde por la necesidad de que el contenido se diluyera cada vez más a favor de lo decorativo. De ahí que Sokurov esté más interesado en la pintura rusa de artistas como Teófanos o Rublev, antes que de artistas como Ushakov,²⁰⁸ más cercanos de la búsqueda de hecho narrativo y del realismo.²⁰⁹ Para los pintores de iconos rusos la negación de los distintos planos de profundidad en la composición y la utilización de colores brillantes que subrayan la iluminación de unos rostros era fundamental [Fig. 55]. De esa manera, impregnaban las obras de vida interior, obviando así el modelado mediante el juego del claroscuro, consiguiendo unos rostros, unas figuras que se subordinan a la superficie de la tabla del icono. La finalidad del iconógrafo era crear una imagen sublime que se elevara por encima de la realidad. El color era lo más importante para el pintor ruso, ya que es el medio más válido para expresar valores emocionales. Esta máxima nos hace adentrarnos en el siglo XIX y en el famoso texto de Goethe, *Farbenlehre*.²¹⁰

La teoría de los colores se filtra en las reflexiones cinematográficas de Sokurov. Sus afinidades anímicas son similares, a las que Turner impuso en aquellos óleos de gran tamaño, como en la obra que podemos contemplar a continuación. Turner fue uno de los primeros artistas en darse cuenta de que el color podía hablarnos directamente, que podía transmitirnos la idea principal independientemente de la narratividad del cuadro, el “texto” se podía transmitir por medio del color [Fig. 56].

²⁰⁸ Natalia Novosizlov, *La pintura rusa. Siglos XII-XIX*. (Barcelona: Ed. Carrogio, 2000), 136.

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ *Farbenlehre*, es la Teoría del Color de Goethe. Goethe intentó deducir leyes de armonía del color, incluyendo los aspectos fisiológicos del tema, vale decir, de qué forma nos afectan los colores, y -en general- el fenómeno subjetivo de la visión. En este campo, analizó por ejemplo los efectos de las post-visión, y su consecuencia en el concepto de colores complementarios, deduciendo que la complementariedad es una sensación que, como tal, no se origina en cuestiones físicas relativas a la incidencia lumínica sobre un objeto, sino por el funcionamiento de nuestro sistema visual. *Farbenlehre* fue ampliamente combatido y desacreditado por la comunidad científica de la época, sobre todo por su ataque a la óptica de Newton en cuanto a la generación del color mediante la refracción de un rayo de luz blanca incidente sobre un prisma. Juan Pimentel, “Teorías de la luz y el color en la época de las Luces. De Newton a Goethe”, *Arbor*, n.º 775 (2015): 3-0.



Figura 56 *Desembocadura del Sena* W. M. Turner de 1833

Pero hay más, Yuri Tynianov, formalista ruso, hace referencia a esa “pobreza” del cine con respecto a las tres dimensiones, aludiendo a esa falta de relieve y de colores, deviniendo de ello procedimientos positivos, es decir, verdaderos procedimientos artísticos. En el texto termina afirmando, que en esa pobreza radica, en realidad, su esencia constructiva y que nos acerca a una poética del lenguaje fílmico, oculta hasta el momento.²¹¹ Dentro del contexto formalista soviético y en el discurso crítico de finales de la década de 1920, no tenía cabida el modo lírico de la poesía. Más bien, el término “cine poético” era otro nombre para el cine de montaje, e implicaba una justificación teórica. Ésta venía de una acuciante apropiación del cine de montaje dentro del nuevo sistema estético que estaba articulado dentro la teoría formalista. Esta nueva estética que dominó la vanguardia artística se basaba en la distinción fundamental entre lenguaje poético y práctico, y por implicación entre el arte y la vida.²¹²

1.2.2 LA NEGACIÓN DE PROFUNDIDAD

Arnheim señala como se advirtió la posibilidad de utilizar las características y elementos básicos de la imagen fílmica con el objeto de hacer imágenes formalmente significativas [Fig. 57], como la representación de finitud de Lenin en este fotograma, lo que se asumió como un hecho. Acabando, siendo la razón del dispositivo cinematográfico, convertirlo en instrumento de creación artística.²¹³

²¹¹ Albèra, comp., *La vanguardia en el cine*, 223.

²¹² *Ibíd.*, 225.

²¹³ Arnheim, *El cine como arte*, 20-35



Figura 57 *Moloch* (1999)



Figura 58 En *Taurus* (2004), la textura de la película, la utilización de filtros y óptica consiguen dar la sensación de aplanamiento.



Figura 59 Leonardo da Vinci, detalle del paisaje del cuadro *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Museo del Louvre, 1510-1513

El autor nos recuerda como las cualidades puramente formales solo se podrán observar debido a esa falta de profundidad. Debido a ese efecto “no espacial”, la imagen bidimensional consigue atraer la atención del que mira en un efecto de líneas y masas, de color y sombras.²¹⁴ La reducción de profundidad sirve para introducir un elemento muy eficaz de irrealidad en la imagen cinematográfica, de esa manera el cineasta interviene para transformar el espacio real en espacio filmico, desintegrando sus partes [Fig. 57]. Arnheim, hablaría de un espacio “caótico e ilimitable” configurador de formas bellas y de profunda significación, con una complejidad y subjetividad similar a la pintura.²¹⁵

La utilización de lentes de largo focal aplanan la perspectiva y privilegian un solo objeto, poniéndolo en evidencia por el fondo borroso en el que está enmarcado [Fig. 58]. La llegada del Renacimiento intentó codificar la relación entre la nitidez de la imagen y la proximidad del objeto representado, con la llamada “perspectiva atmosférica” de Leonardo da Vinci, planteándola como complemento a la perspectiva lineal [Fig. 59]. El pintor italiano identificó este tipo de perspectiva y la denominó *prospettiva de spedizione*, basada en la observación de lo que se encuentra situado en la lejanía y se ve con menos resolución espacial que lo próximo, esto conlleva la difuminación de las formas y colores con la distancia. Da Vinci introdujo por primera vez la definición de perspectiva atmosférica y la *prospettiva aerea* (o de los colores) relacionada directamente con nuestra experiencia sensorial previa: objetos lejanos observados a través de la atmósfera adquieren un tono azulado, por lo que en pintura se crea una sensación visual de lejanía cuando se utilizan tonos azulados y difuminados, permitiendo, únicamente mediante el color, diferenciar la profundidad o el alejamiento de los elementos que integran una composición pictórica.²¹⁶ Los contornos de las figuras, de los paisajes, como se podrá ver más adelante están difuminados por Sokurov. En ocasiones de forma artesanal, en otros momentos por medio de la cámara en el rodaje. Encontrándonos en ocasiones en las antípodas de la irrupción digital que hacen olvidar los tradicionales trucajes de vidrios pintados y escenografías reales, y no sintéticas.²¹⁷

²¹⁴ Arnheim, *El cine como arte*, 40.

²¹⁵ *Ibid.*, 60.

²¹⁶ Sergio Barbero, “La óptica de Leonardo Da Vinci: la mirada artística como intuición del pensamiento científico”. *Argumentos de Razón Técnica*, n.º 20 (2017): 49-69.

²¹⁷ Carlos Rojas-Redondo y Paco Lara-Barranco, “Simulacro Y Juego. La Imagen-Exceso cinematográfica Como Reflejo De Una Sociedad Hiperreal”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 22 (enero, 2021):447-73. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.vi22.11740>.

1.2.3 PLANOS Y MARCOS

En la obra de Sokurov como en las cintas *Madre e hijo*, *Días de eclipse* o *Dolorosa indiferencia*, encontramos lo que se ha definido como *tableau vivant*, es decir, un plano autosuficiente, normalmente con cámara estática, desde una construcción plana del espacio más cercano a lo pictórico que a la teatralidad de los inicios del cine, pero sin querer ser una mera copia de lo pictórico si no una apropiación del dispositivo pictórico para la construcción de imágenes. Por lo tanto, estamos hablando de una invocación conceptual del cuadro pictórico implicando cuestiones de contemplación. Esto nos lleva al concepto de marco, a la comprensión por parte del espectador y a la previa lectura del espacio representado y el espacio plástico para atender mejor los aspectos espaciales del dispositivo.

El marco es ante todo el borde del objeto en cuestión, en la imagen cinematográfica le da el carácter de no límite, sin frontera material y tangible. El marco-límite es lo que llega a convertirse en la definición de la imagen, lo que separa lo que es imagen de lo que no es, lo que más adelante veremos que en Sokurov funciona como fuera de marco, imágenes, ruidos, voces que no se ven pero que están. Aumont habla de la función simbólica del marco como guía para atender a ciertas convenciones, y a una función narrativa como abertura a un mundo imaginario. Ya que el marco se nos presenta como aquello que limita, pero también como aquello que abre otro lugar, lo que Aumont llamará *prolongación imaginaria*,²¹⁸ un lugar que se encuentra en la voz en off del narrador de *Vostochnaya elegiya* (*Elegía oriental*, 1996) o en *El arca rusa*, en los cuerpos cortados por el marco, en el agua que suena continuamente en sus filmes.

Podemos constatar, pues, que entre los rasgos que caracterizan el trabajo de Sokurov, destacan, como hemos comentado anteriormente, la concepción del marco-límite que en la obra cinematográfica difiere del marco pictórico por esa *no existencia* que la convierte en una especie de membrana permeable facilitando el famoso fuera de campo utilizado por el director ruso. Se concibe desde la construcción de la imagen, pero también en el sonido, sonido que surge desde ese *no lugar* que es el fuera de campo. Pero de forma paradójica, y al mismo tiempo, existe un acercamiento al marco pictórico desde lo plano y lo anamórfico delimitando y dibujando un espacio más plástico que cinematográfico.

²¹⁸ Aumont *La imagen*, 152-156.

Será ese acercamiento el motor en el desarrollo emotivo de cada personaje mediante su gestualidad dentro de ese límite y el uso de un *sfumatto* que, a modo de paisaje *leonardesco* difumina, no ya tanto el fondo, si no las figuras, incluso algunos primeros planos, transmitiendo la idea del paso del tiempo, en personajes anónimos, pero también en otros que han formado parte de la historia y de la cultura. Estos personajes que pasaron por su cámara fueron la razón de su trabajo, ya que durante muchos años Sokurov estuvo relegado a la realización de documentales. Encargos que él ha modelado para dejar su huella estética. No por ello su mirada poética estuvo apartada de su trabajo, en todos ellos su autoría y su estética estuvo involucrada. Esto nos conecta con toda la parte de su obra que se conforma a modo de elegía, de retrato documental en los que se puede observar la conexión con el retrato pictórico de artistas como Velázquez o Francis Bacon, con pintores como Friedrich y Fontana en la representación del paisaje, incluso paradójicamente con artistas plásticos que trabajan fuera del soporte del lienzo y construyen desde las tres dimensiones, como Beuys o Boltanski.

2. PRIMER CÍRCULO ANTES DE SOKUROV

“Hay películas que te entregan sus llaves en la mano. Otras no.
Cuando eso sucede, uno debe convertirse en su propio cerrajero”²¹⁹

Serge Daney

2.1 EL CINE *BLANDO* SOVIÉTICO

Aleksandr Sokurov pertenece a ese grupo de cineastas que introduce los cánones plásticos en su obra. El cineasta lleva, por un lado, al deleite del espectador por el “fogonazo” de belleza instantánea, y por otro, a un placer intelectual del reconocimiento de la herencia estética y artística. Nos encontramos con un cineasta que se siente más cercano a espacios museísticos que a salas de cine comerciales. Sokurov se encuentra alejado de la “imagen-exceso”, en la que domina el ritmo narrativo acelerado y la saturación sonora derivados de los avances tecnológicos de la sociedad actual.²²⁰

El realizador ruso ha sido descrito, en la mayoría de las ocasiones, como un cineasta complicado y difícil. El hecho de disponer de unos tiempos mucho más pausados para asumir y aprehender el acto de la contemplación hace que exista una barrera con la forma de acceder a la imagen en el espectador del cine postmoderno.²²¹ Pero no es esta la circunstancia por la que en su país se mantuvo su obra silenciada durante años, o al menos

²¹⁹ “Proyecciones. Sayat Nova (El color de la granada)” Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea, acceso 16 de marzo de 2019, <https://www.tabakalera.eus/es/sayat-nova-el-color-de-la-granada/>

²²⁰ Lipovetsky, Gilles y Charles, Sélimien, *Los tiempos hipermodernos*. (Barcelona: Anagrama, 2014), en Rojas-Redondo y Lara-Barranco, “Simulacro Y Juego. La Imagen-Exceso cinematográfica Como Reflejo De Una Sociedad Hiperreal”, 447-473.

²²¹ Rojas-Redondo y Lara-Barranco, “Simulacro Y Juego. La Imagen-Exceso cinematográfica Como Reflejo De Una Sociedad Hiperreal”, 450.

no la única. El ostracismo sobre el realizador ruso se tradujo en un desconocimiento total de su obra, que en las siguientes páginas iremos describiendo.

De la misma manera que las obras de Sokurov, las de otros cineastas rusos estuvieron prohibidas en los últimos años de la Unión Soviética en las salas de cine. Por ser demasiado elitistas e individualistas, ya que proporcionaban una visión excesivamente subjetiva de la realidad. Para entender la obra en su contexto tendremos que describir la situación de los y las cineastas contemporáneos y a Aleksandr Sokurov dentro del panorama soviético.



Figura 60 *Astenicheskij Sindrom* (*El síndrome asténico*, 1989) la película más trascendental de las cintas de Muratova, no exenta de críticas todavía.



Figura 61 Biografía filmada de un poeta-trobador *Sayat Nova*, (*El color de la granada*, 1968) por Paradhànov

Gubern nos habla en su *Historia del Cine*, de cómo, durante esos años tenebrosos, los cineastas se tuvieron que acoger a un cine “blando”, adaptando autores clásicos y evocaciones históricas. Un cine que nada tenía de socialista, sino más bien un cine al gusto “pompiér”.²²² Ian Christie, que ha investigado el cine ruso y post soviético en profundidad, señala los nombres de Kira Muratova²²³ o Sergei Paradzhánov²²⁴ como artistas que estuvieron en la sombra y cuyas carreras fueron brutalmente interrumpidas.

Es significativo el caso de Muratova [Fig. 60], por su contribución a un relato de la imagen de una mujer soviética excesivamente conflictiva. Paradzhánov fue llevado a la oscuridad por ofrecer una visión mágica del folclore y tradición rusa, rozando en muchas ocasiones la estética kitsch [Fig. 61].



Figura 62 Los referentes para estos cineastas eran los pintores rusos ambulantes, *Peredvîzhniki* un cine sin aportaciones importantes al lenguaje del cine, totalmente secuestrado por el aparato del partido.
Tikhii Don (*Don apacible*, 1957) de Gerasimov.

²²² Gubern, *Historia del cine Vol. 2.*, 167-172.

²²³ Muratova ingresó en la carrera de filología de la universidad estatal de Moscú, pero la abandonó luego, con el fin de estudiar Dirección de Cine en la universidad VGIK de dicha ciudad. En su pasaje por esta universidad tuvo la oportunidad de ser discípula de Sergei Gerasimov y otros grandes directores rusos. Por ese entonces comenzó a definir lo que luego serían su estilo y tópicos más enfatizados: la complejidad psicológica y emocional de sus personajes, la coexistencia humana y la vida cotidiana de la gente común. Durante el régimen soviético fue censurada por considerarse oficialmente que la temática de sus películas carecía de “sentido cívico”. Marcel, Martin, *Le cinéma soviétique. De Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*. (Lausanne: Ed. L’Age d’Homme, 1995), 49-50.

²²⁴ La carrera cinematográfica de Paradzhánov empieza en 1954, aunque éste renegó posteriormente a todo su trabajo anterior a 1964, diciendo que era basura. Después de dirigir *Teni zabytyj prèdkov* (en ruso) o *Tini zabutij predkiv* (en ucraniano) (*Sombras de los ancestros olvidados*) (renombrada *Caballos salvajes de fuego* para la mayoría de las distribuidoras foráneas), Paradzhánov se convirtió en una celebridad internacional, así como en objeto de los ataques del sistema. Casi todos sus proyectos entre 1965 y 1973 fueron prohibidos, desechados o cerrados por la administración cinematográfica soviética. Martin, *Le cinéma soviétique. De Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*, 74-75.

Algunas de las limitaciones que encontrábamos al visionar las cintas rusas de aquellos momentos, no siempre se deberán al enfrentamiento con el poder o motivos ideológicos. Esa estética de Paradzhànov, que antes se ha señalado, tiene su explicación en la lejanía iconográfica con occidente, basándose en un imaginario visual pobre. Mientras en occidente teníamos a Rembrandt o a Goya, la aportación rusa [Fig. 63], a excepción de los pintores de iconos, era bastante limitada.²²⁵



Figura 63 Obra de Levitan uno de los pintores que formaban parte del círculo de los *Peredvizhniki*.
Lago Rus (1900).

Desde el fin de la guerra hasta la muerte de Stalin, la cinematografía soviética, sucumbió a la censura para la defensa de los paradigmas del realismo socialista. El cine estaba en manos de los cineastas “oficiales”, Sergei A. Gerasimov [Fig. 62], Ivan Pyrev, Yiri Raizman, que en la mayoría de los casos realizaban un cine carente de valores estéticos.²²⁶

Para entender lo que estaba pasando en ese momento, desde que el mundo entero quedara asombrado ante *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) de Eisenstein hasta la amorfidad más absoluta, que se traducían en copias de un mal Hollywood, tendríamos que detenernos unos instantes en una lectura reveladora, *El cine soviético. Una historia y una elegía* de Dwight Macdonald.²²⁷

²²⁵ Gubern, *Historia del cine Vol. 2.*, 167-172.

²²⁶ Cineastas que pertenecían al círculo de Kozintsev.

²²⁷ Macdonald, *El cine soviético. Una historia y una elegía*.

Cuando en 1925 se proyectó *El acorazado Potemkin*, Douglas Fairbanks, Cecil B. de Mille y otras personalidades de Hollywood se rindieron ante el nuevo lenguaje cinematográfico que surgía desde la cultura soviética. Realizando, incluso viajes a la Unión Soviética para poder verla. El uso de espacios naturales, actores no profesionales, el uso del montaje para construir nuevas realidades, fue lo que llevó al cine soviético a lo más alto, siendo la primera obra de las que a lo largo de los cinco años siguientes asombrarían al mundo. Durante ese periodo además de Eisenstein, se convirtieron en referentes cinematográficos, nombres como Pudovkin, Dovhzenko o Romm.

Eisenstein aunó todas las ideas de sus compañeros, de Kuleshov, las posibilidades reales del montaje, y de Vertov, el trabajo de actores no profesionales. Entre 1925 y 1929 desde la Unión Soviética salieron una gran cantidad de películas distintas a las que se había hecho hasta entonces y posiblemente sin igualar todavía. Tras *El acorazado Potemkin*, vino *Oktyabr'* (Octubre, 1927) y *Staroe i novoe* (Lo Viejo y lo Nuevo, 1929). Dovhzenko realizó su obra maestra *Zemlyá* (Tierra, 1930), no sin controversia, por su poco acercamiento al sentido de colectividad socialista.

La decadencia del cine soviético no tuvo que ver con Eisenstein o Pudovkin que intentaron seguir investigando nuevas formas de montaje y lenguaje cinematográfico. Pero el aparato socialista fue cerrando todas estas iniciativas. Hasta la década de los treinta, los dirigentes que tenían el control de la Unión Soviética solicitaban de los artistas que, de forma general, la propaganda socialista estuviera presente de manera explícita, pero Stalin fue más concreto en sus peticiones. Las películas fueron desbancadas del estatuto artístico para convertirse en mero instrumento del régimen, bajo las normas marcadas por el partido socialista.

En los albores de la Revolución de Octubre, los creadores de ésta tenían una actitud más abierta, eran intelectuales europeizados y con un gran respeto por la cultura. Lenin y Trotski²²⁸ sin simpatizar con el arte más radical de aquel momento y con los experimentos vanguardistas que les costaba asimilar, no paralizaron el trabajo, eran más tolerantes porque: “El arte tiene sus propias leyes” escribiría Trotski.²²⁹

²²⁸ Lenin escribiría a la revolucionaria alemana Klara Zetkin: “Tengo el valor de aparecer como un bárbaro. No puedo calificar los trabajos del expresionismo, del futurismo, del cubismo y de otros “ismos” como las más altas expresiones del genio artístico. No los entiendo. No me recreo en ellos”, lo que comprobamos aquí en una tremenda humildad por parte del dirigente socialista, que lejos se encontraba Stalin de ella. Por otro lado Trotski dedicó un libro *Literatura y Revolución*, rechazando el vanguardismo. *Ibíd.*, 11.

²²⁹ Eastman, Max, *Artistas Uniformados*. (Nueva York: Alfred Knopf & Co, 1934,) 129.

Con la llegada de Stalin, en 1928 todo cambió, y aunque no fue inmediata, la intervención en el mundo de la cultura y del arte fue brutal. Los artistas quedaban a la merced del dirigente y de su círculo político que intervenía, no sólo en el contenido de las obras, también introduciendo cambios en su forma.

En 1930, utilizando las palabras de Macdonald, “los gobernantes soviéticos apagaron su cine, como se apaga una lámpara eléctrica”.²³⁰ Pierre Nora, plantea el siguiente paralelismo entre la Rusia que relató el Marqués de Custine con la época estalinista, lo que ayuda a entender la postura, a veces arcaizante en el trabajo de Sokurov:

La aparente similitud del zarismo a lo Custine y del estalinismo expresa de hecho un doble movimiento interno de la sociedad. La esfera del Estado y del gobierno se dilató en la Rusia revolucionaria de forma prodigiosa hasta el punto de invadirlo y controlarlo todo, agotando así las fuentes vivas de la cultura nacional y de la vida rusa. La religión, el mundo campesino, las creaciones artísticas y todas las formas espontáneas de expresión social sobrevivieron, sí, pero atrofiadas, como si fueran desechos putrefactos en las bandas funerarias del poder. Por el contrario, el Estado estalinista parecía convertirse en una inmensa evocación del pasado, desde el ritualismo bizantino hasta el imperialismo petersburgués, pasando por la crueldad mongola, el gran ducado de Moscovia, la locura sanguinaria de Iván el Terrible y el voluntarismo modernizador de Pedro el Grande.²³¹

En 1933, Stalin puso al frente del *Soyuzkino*²³² a Boris Shutmiatski²³³, quien aborrecía a Eisenstein, e hizo cuanto pudo por arruinar al cineasta, ya que tenía poder absoluto, implantando una vigilante censura política, que examinaban minuciosamente cada una de las películas con antelación. Estaba comenzando la época del famoso “Plan Quinquenal”, que se contrajo en tres años y medio, comenzando en 1930. En ese periodo la industria cinematográfica soviética tenía que imponerse a las producciones hollywoodienses y triplicar el número de películas soviéticas y del RAPP²³⁴ en la literatura. Aunque el cine también tuvo su propio RAPP, en forma de escuela Kino-Eye,

²³⁰ Macdonald, *El cine soviético. Una historia y una elegía*, 9.

²³¹ Texto extraído de la introducción que realizó Pierre Nora para la editorial Acantilado de la obra del Marqués de Custine *Cartas de Rusia*. Custine, *Cartas de Rusia* (París: Gallimard, 1975), 29.

²³² Organización principal de la producción y distribución de películas en la República Socialista Federativa Soviética de Rusia desde 1930 hasta 1933.

²³³ Productor ejecutivo de la Unión Soviética Monopolio del Cine de 1930 a 1937. Fue ejecutado como traidor en 1938, después de una “purga” de la industria del cine soviético.

²³⁴ Asociación de Escritores Proletarios de Rusia, conocida por la abreviatura de RAPP y sostenida por el Estado.

con Vertov a la cabeza y su entusiasmo por el documental, que se vislumbraba como la mejor forma de propaganda. En 1932 el RAPP desapareció, el Comité Central lo desarticuló. Pero lejos de ser una válvula de escape para todos aquellos que habían visto cercenados sus trabajos e investigaciones, no fue más que el comienzo de lo que Joseph Stalin bautizó como Realismo socialista²³⁵, nacía pues, una nueva estética.

Entre 1933 y 1934, la censura se suavizó, lo que llevó a un resurgir del formalismo. Para entonces Eisenstein había vuelto de su periplo por México y se encontró con el nuevo panorama soviético. Por un lado, Dovzhenko presentó *Iván* (1932) artísticamente inferior a *Arsenal* (1929) o a *Tierra* (1930). Las críticas nefastas de esta última por tener un carácter poco dramático no le dejaron en buen lugar frente al círculo de poder estalinista. Pudovkin por su parte necesitó dos años para crear *Dezertir* (*Desertor*, 1933), a causa de los cambios que tuvo que realizar para ajustarlo a la ideología dominante.²³⁶

Desde ese momento el arte cinematográfico soviético perdió vigor e interés, con una censura cada vez mayor que controlaba totalmente el argumentario –que no argumento– Los grandes directores fueron desapareciendo empujados por una marea de burócratas y políticos.

2.2 EL CINE TRAS EL *GLASNOT*

A principios de 1953, coincidiendo con la muerte de Stalin, la producción cinematográfica había descendido de un centenar a una decena de cintas. Comenzaría el conocido “deshielo”²³⁷ dentro del cine soviético que dio lugar a una serie de películas, que, si bien no cristalizarían hasta mediados de los cincuenta, se pueden considerar como un comienzo.²³⁸ Hablamos de obras como *Don Kikhot* (*Don Quijote*, 1957) [Fig. 64], de Kozintsev, u *Othello* (Otelo, 1956) de Sergei J. Yutkevich.

El cine soviético empezó, lentamente, a realizar trabajos más interesantes gracias al Instituto del Cine. Aparecieron nuevos cineastas con un cierto carácter de transición que provenían de la Escuela de Cine de Moscú. Entre ellos se encontraría Chujrái, autor

²³⁵ Tras el Primer Congreso Soviético de Escritores en 1934 de Moscú, se definió esta corriente como el método fundamental de la Literatura y de la crítica literaria soviética. Revelándose como la interpretación verdadera y concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Su principal objetivo era la colaboración en la transformación ideológica de los trabajadores educándolos en el espíritu del socialismo. Abram Terz “¿Qué Es El Realismo Socialista?”. *CONVIVIUM*, [en línea] n.º. 22, (1966): 73-105, <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76307>

²³⁶ Macdonald, *El cine soviético: una historia y una elegía*, 41-42.

²³⁷ Ilya Ehrenburg (Kiev, 1891-Moscú, 1967). Poeta y propagandista soviético.

²³⁸ Martin, *Le cinéma soviétique. De Khrouchtchev à Gorbatchev (1955-1992)*, 139-141.

de *Sorok pervyy* (*El 41*, 1956) con la que obtuvo el Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1957 [Fig. 65 y 66], y *Ballada o soldate* (*La balada del soldado*, 1959). Sergei Bondarchuk con (*El destino de un hombre*, 1959). En ningún momento existió una ruptura total con el antiguo cine soviético y con postulados del realismo socialista, pero comenzaron a introducir variaciones dentro de estos dos temas y se introdujeron aspectos de la vida cotidiana o se realizaron adaptaciones de escritores diferentes a los referenciales de años anteriores.²³⁹



Figura 64 *Don Kikhot* (*Don Quijote*, 1957) de Kozintsev, primera película soviética que se visionó en España tras la llegada del franquismo tras la Guerra Civil Española (1936-39)



Figuras 64 y 66 *Sorok pervyy* (*El 41*, 1956) pasará a la historia por ser la película que marca el cambio entre el post5estalinismo y el cine del Deshielo ya merece un puesto importante en la historia.

Con respecto a la información que ha llegado España, de las cintas realizadas en la antigua URSS, siempre fue intermitente, por las relaciones que han tenido los dos países y por sus historias sociales y políticas divergentes. Según estudios realizados por Román Gubern, fueron los cineclubs y la ayuda de los intelectuales que estaban vinculados a la Residencia de Estudiantes, uno de ellos, Luis Buñuel, los que hicieron posible que se

²³⁹ Monterde, José Enrique; Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro, *Los nuevos cines europeos. 1955/1970* (Barcelona: Ed. Lerna, 1978), 59.

podiera acceder a películas soviéticas, y europeas que no eran aceptadas públicamente, o no eran comerciales.²⁴⁰

Tras la Guerra Civil, las noticias que llegan a nuestro país sobre el cine soviético son escasas. Entre 1939 y 1966 el cine de la Unión Soviética tiene el acceso cerrado a nuestras fronteras, cualquier película producida en la Unión Soviética era prohibida.

En ese mismo año, 1966, organizado por la Asociación de la Prensa, se estrenó *El Quijote* de Kozintsev. Era el pistoletazo de salida de una etapa de transición cultural. Latorre Izquierdo, Martínez Illán y Llano Sánchez explican la recepción del cine soviético en nuestro país durante el Franquismo:

“*Don Quijote*, en la adaptación de Kozintsev, la primera producción soviética que se estrenó en España durante el Franquismo. Ese *Don Quijote* servía ya entonces para explicar a los propios rusos los peores años del estalinismo, y permitió también a una generación de españoles saber que existía una tradición cinematográfica de gran calidad en el otro extremo de Europa; un cine que valía la pena conocer y darlo a conocer a los propios compatriotas. Estamos ya en el año 1966, después de más de dos décadas de silencio total en España de todo lo relacionado con la Unión Soviética. El Quijote se había convertido en un puente que permitía superar todo tipo de fronteras y de censuras, uniendo estos lejanos países hermanados en su quijotismo. Esta película tenía un sentido simbólico por la larga tradición de quijotismo que hay en la literatura y en la cultura rusa. El Quijote es el mito extranjero que mayor influencia ha tenido en la cultura rusa (Bagno, 1994, p. 15); por encima de los avatares de la historia reciente, con itinerarios políticos opuestos, la huella común de *El Quijote* nos recuerda los puntos que unen a rusos y españoles y nos distancian de otros países centroeuropeos: una capacidad de soñar más allá del crudo realismo del presente que nos ha tocado vivir, una locura que lleva a luchar por causas más o menos utópicas.”²⁴¹

Desde ese momento los cineclubs y festivales organizaron ciclos para dar a conocer el cine de los creadores soviéticos y las películas que se hacían esos momentos en aquel país. Pero lo cierto es que la situación no ha cambiado demasiado desde 1966. Lamentablemente en la actualidad los cauces de distribución del cine ruso en España

²⁴⁰ Gubern, Roman, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. (Barcelona: Ed. Anagrama; 1999), 261-262.

²⁴¹ Jorge Latorre Izquierdo, Antonio Martínez Illán y Rafael Llano Sánchez, “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 9 (2010):95-96.

siguen siendo bastante raquíticos. Así, que tanto en el siglo pasado como hoy, continuamos refugiándonos en festivales o en retrospectivas o en seminarios especializados para poder contemplar su forma de mirar del mundo.²⁴²

2.3 LA PRIMERA IMAGEN

La voz solitaria del hombre, basada en la obra de Andrei Platonov,²⁴³ fue el primer trabajo de Aleksandr Sokurov. Rechazado como proyecto de Tesis, en 1978 y galardonado con el Leopardo de Bronce en el Festival de Locarno en 1987, no fue aceptado como proyecto para concluir el curso. La película se consideró inaceptable por los directores de Goskino (Agencia Estatal de Cine de la URSS) y acusaron a Sokurov de formalismo e ideas antisoviéticas.²⁴⁴ Después de eso, con la mediación de Tarkovski, comenzó a trabajar a Kinostudiya Lenfilm, otra institución ubicada en San Petersburgo, donde trabajaron celebridades como Eisenstein, Mayakovsky, Shostakovich. Fue en este estudio, el segundo más grande después de Mosfilm, en el que Sokurov hizo la mayoría de las películas de su extensa cinematografía.

Entre largometrajes, cortometrajes, documentales y ficciones, hay más de cuarenta títulos.²⁴⁵ Muchos no pudieron ser mostrados públicamente por la intervención de los censores soviéticos. Tan sólo a finales de 1980, sus películas fueron lanzadas en el mercado interior y pudieron mostrarse en Rusia y más tarde en Occidente. Fue entonces cuando tuvo lugar la consagración internacional de Sokurov, a través de tributos y premios en los principales festivales de cine como Cannes, Berlín, Moscú, Montreal, entre otros. En 1997, su nombre fue incluido entre los 100 mejores directores del mundo, en la lista de la Academia Europea de Cine. Ese mismo año al proyectarse *Madre e hijo* en el festival de cine de Berlín, una parte de la crítica empezó a señalar que había surgido el apéndice de *Offret (Sacrificio)*, 1986) de Tarkovski, y que se podía considerar esta cinta como la película que establecía una continuidad estética respecto a la gran tradición espiritualista rusa²⁴⁶ [Fig. 67-70].

²⁴² Ibid., 103-105.

²⁴³ Andrei Platonov, seudónimo de Andréi Platónovich Kliméntov, Voroznezh el 1 de septiembre de 1899– 5 de enero de 1951. Escritor soviético, uno de los primeros que emergieron después de la Revolución Rusa de 1917. A pesar de ser comunista sus obras fueron prohibidas por su posición escéptica respecto a la colectivización. Sus obras más conocidas son las distopías *Chevengur* y *El foso*. *Armaenia Editorial*. Disponible en: <https://www.armaeniaeditorial.com/andrei-platonov/>

²⁴⁴ Albèra, François, “Alexander Sokurov: de la singularidad a la ejemplaridad” en Fabio Savino y Pedro França, org., *Aleksandr Sokurov poeta visual* (Río de Janeiro: Banco de Brasil, Ministerio de Cultura, 2013), 18.

²⁴⁵ La filmografía completa de Aleksandr Sokurov se encuentra en anexo.

²⁴⁶ Albèra, “Alexander Sokurov: de la singularidad a la ejemplaridad”, 20.



Solyaris (Solaris, 1972) Zerkalo (El espejo, 1975) Nostalgia (Nostalgia, 1986) y Stalker (1979) de Andrei Tarkovski, amigo y referente de Sokurov. Figuras 67-70.

No les faltaba razón, aunque Sokurov nunca ha compartido esa afirmación. Hablando de la amistad que le unía a Tarkovski, y desde la admiración que le profesaba, señala que, aunque fuese el maestro de muchos de sus saberes, no es el sucesor de Andrei Tarkovski. Sokurov nunca ha entendido qué era lo que a Tarkovski le interesaba de su obra, aunque viendo las películas de Sokurov se comprende perfectamente. En primer lugar, existe una relación de búsqueda estética en los planos, mediante una serie de imágenes de un sofisticado calado pictórico. Y en segundo orden, Tarkovski tenía que mirarse en él como en un espejo, ya que sufrió el mismo abandono, por parte del aparato cultural de los últimos estertores del estalinismo, de la misma manera que el joven Sokurov.²⁴⁷ En más de una ocasión se lamentaba de que había cineastas rusos, incluyendo a Sokurov, que tenían menos suerte que él, a la hora de poder llevar sus proyectos adelante. Y así fue, el camino de Sokurov, dentro del orbe artístico soviético resultó un

²⁴⁷ A lo largo de toda la carrera de Tarkovski, tuvo que luchar para llevar adelante sus cintas. El caso de *Andrei Rubliev* (1966), rechazada en muchos sitios, hasta que Ilichev, Secretario del Comité del partido Central le interrogó y le dio la aprobación sin rodeos, no antes de haber sabido que tenía ciertos problemas en cumplir los plazos de alguna parte de la cinta. El guion de *El espejo* (1975) también fue rechazado por Romanov, director de Goskino, y al final aunque fue posible su rodaje, se limitó su exhibición en la Unión Soviética, por suerte para el resto de Europa se permitió su distribución, a un precio muy alta para impedir su compra. El aparato cultural y político del partido no esperaban lo que ocurrió, grandes colas en los Campos Elíseos de París para ver la película de Tarkovski. La cinta ganó el Premio Donatello al mejor filme extranjero en 1980. Mishsrin, Alexander, "Sobre la sangre, la cultura y la historia..." Josephson, Erland et al., *Acerca de Andrei Tarkovski*. (Madrid: Ediciones Jaguar, 2001), 45-51.

proceso lento. Existe un deseo continuo en la obra de Sokurov de construir imágenes, obviando todas las películas, todos los planos de la historia del cine. Su objetivo es hacer un cine antes del cine, es decir buscar la primera imagen, pero ese plano todavía no ha llegado. Sokurov es crítico con el cine incluso con los inicios. Para él fue un artificio que nació en un café en el sur de Francia y no ha crecido todavía como arte. En su querencia por el mundo oriental, admite que si hubiera nacido en China o Japón, el universo asiático hubiera ayudado a crear una estructura de arte para el cine más sólida.²⁴⁸

2.4 UNA SIBERIA SIN CINES

Poco conocido en Occidente, excepto en los circuitos de exposiciones y festivales, Aleksandr Sokurov es uno de los cineastas rusos más importantes del presente. El nombre de Sokurov tuvo que esperar al estreno de *El arca rusa* para empezar a ser considerado como un realizador clave. Un camino sinuoso, y que tendría que ver, sobre todo, con el devenir de su infancia.

El 14 de junio de 1951 en Podorvikha, Rusia, nace Aleksandr Nikoláievitch Sokurov. Su lugar de nacimiento será una pequeña aldea de Siberia Occidental, cerca del distrito de Irkutsk. La infancia de Sokurov estuvo marcada por continuos viajes por todos los recovecos de la antigua URSS, tan extensa en la que parece caber el mundo. Los hizo acompañando a su padre, ya que, siendo hijo de un militar, veterano de la Segunda Guerra Mundial, la vivió trasladándose de un lugar a otro, desde Polonia a Turkmenistán. En cada nuevo destino, aquello que vio, los paisajes que miró hicieron que creciera el amor por su patria, pero también por el arte, de esta manera se fue impregnando por la literatura, la música y la pintura. Todas esas influencias, desde El Greco hasta Friedrich o Vermeer [Fig. 71], han impregnado posteriormente sus películas.²⁴⁹

Ese poso, herencia de la infancia de Sokurov, se verá reflejada en la cantidad de documentos fílmicos que hay en su haber, relacionados con el mundo militar, de ahí su cuidadosa observación del día a día del ejército en alguno de sus trabajos.²⁵⁰ En los años noventa llegó a la conclusión, de que el ejército vive tranquilamente la mayor parte de su vida,²⁵¹ en un reposo que él retrataría en su trabajo. En este sentido, los relatos que realiza Sokurov, sobre todo, sus biografías, recuerdan a menudo que su infancia transcurrió en el

²⁴⁸ Madeira, org., *Elegías visuales*, 49-50.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 12.

²⁵⁰ En la última parte de este trabajo se analiza esas cintas sobre la vida militar a la que hacemos referencia.

²⁵¹ Sokurov, *Nell centro del'oceano*, 271.

seno de una familia vinculada en la institución militar. Y de forma parecida, llama la atención la admiración que el cineasta siempre sintió por el medio radiofónico, la forma más popular de acercamiento a la literatura y a la música en la antigua URSS.

Su formación humanística comenzó en la Universidad de Gorki, a orillas del Volga, ciudad natal de su madre, hoy llamada Nizhny Novgorod. Estos años marcaron un cambio en su vida, ya que, entre 1969 a 1975, se le seleccionó para trabajar en el canal de Televisión Gorki como asistente de producción. Esta posibilidad le abrió las puertas a un mundo rico, desde el punto de vista técnico, donde aprendió los recursos del cine y la televisión. En 1974 se graduó en Historia, y al año siguiente ingresó al Instituto de Cinematografía de Moscú, VGIK, donde estudió cine documental, se formó como productor de varios programas, desde espectáculos hasta documentales, mientras asistía a la universidad. Sus relaciones comenzaron a ser conflictivas con la Oficina Estatal de Cinematografía y el año 1979 se le acusó de formalismo y de tener una mirada antisoviética en sus trabajos cinematográficos. Su primera producción lo va a acercar al director Andrei Tarkovski, amistad que sobrepasó la profesional y continuó en el tiempo [Fig. 72].²⁵² Gracias a él logró trabajar en Lenfilm y en el Estudio de Cine Documental de Leningrado, lugar en el que estaba surgiendo, un nuevo cine soviético, justo antes de la *Perestroika*.

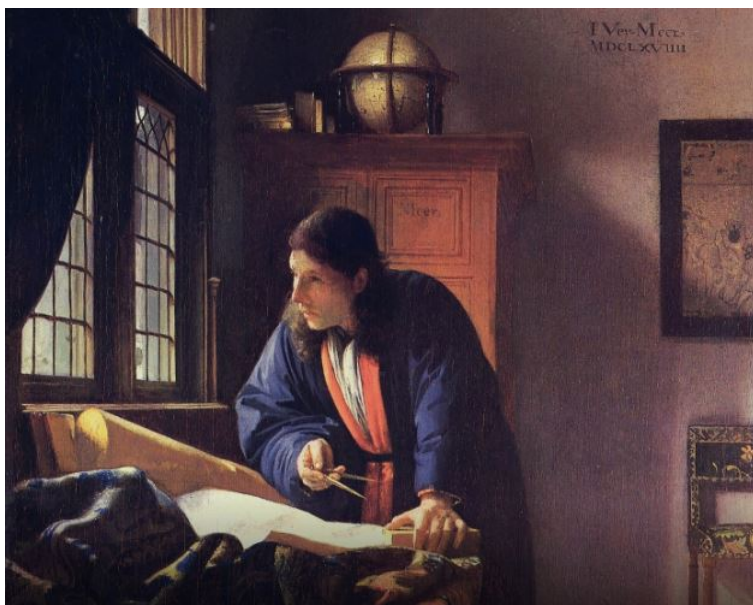


Figura 71 *El geógrafo* de Vermeer, 1668-1669

²⁵² Sokurov, *Nell centro del'oceano* 2-13.



Figura 72 *Moskovskaya elegiya* (Elegía de Moscú, 1987), un canto a la figura de Tarkovski.

2.5 PRIMEROS TRABAJOS

A pesar de lo narrado, ninguna de sus películas pasó la censura oficial. Sólo en los ochenta, con las reformas democráticas, logró traspasar esos límites y tener cabida en festivales, representando a la industria cinematográfica soviética. Una de las características de esa nueva ola, fue el retorno a los postulados de los años veinte, el montaje de elementos documentales con ficción que les alejaba de las tesis realistas del socialismo.²⁵³ En tiempos de Gorbachov (1985-1990) surgió la última ola del cine soviético, en la que destacarán Aleksei Guerman²⁵⁴ [Fig. 73], Kaidonsvki²⁵⁵ [Fig. 74], Kanevski²⁵⁶ [Fig. 75], todos bajo el manto metafísico de Tarkovski.²⁵⁷ Como se ha escrito

²⁵³ Ibíd.

²⁵⁴ Nacido en San Petersburgo en 1938, Aleksei Guerman dirigió sólo cinco películas en cuarenta años, sin embargo, títulos como 'Khrustalyov, ¡Mashinu!' (1998), fue seleccionada oficialmente en el Festival de Cine de Cannes, y "Moy drug Ivan Lapshin" (1986), ganador del Premio Ernest Artaria en el Festival de Cine de Locarno, aumentó de manera importante el reconocimiento de Guerman. Los principales desafíos en la producción junto con una severa censura política fueron los responsables del escaso número de cintas del director. Condee, *The imperial trace: recent russian cinema*, 188.

²⁵⁵ Entre sus obras destacan, como director, los filmes *La esposa del hombre queroseno* y *Sólo la muerte*, basada en una obra de Tolstoi. Kaidanovski saltó a la fama con un papel en la película de Nikita Mijalkov *Enemigo entre amigos y amigo entre enemigos*.

²⁵⁶ "Las experiencias traumáticas de niños y adolescentes son las que recorren las imágenes de los filmes de Kanevski. Dos niños, hombre y mujer, son las víctimas principales de un campo de concentración político en tiempos de guerra en No te muevas, muere, resucita (1989). En Una vida independiente (1992) son el aislamiento y las tribulaciones de un muchacho los que están en el centro del filme. En el documental Nosotros los chicos del siglo XX (1994) se ofrecen los testimonios descarnados de jóvenes delincuentes entrevistados en cárceles o en la calle. No te muevas, muere, resucita tiene el tratamiento visual en blanco y negro próximo al cine documental. Una vida independiente es más estilizada, con un trabajo sobre el cromatismo ocre. Nosotros, los chicos del siglo XX son tributaria del cinema verité con el uso de la cámara en mano y el sonido sincrónico. En todas ellas, Kanevski zanja con esa tradición del cine soviético proclive a la idealización de la infancia. Sus filmes son, en definitiva, la negación de la versión rosa que sobre el universo de niños y adolescentes proyectaron las imágenes de tantas cintas producidas por los Estudios Mosfilm" Isaac León Frías, *El cine en fuga: textos en el umbral del milenio*. (Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2019), 126.

²⁵⁷ Madeira, org., *Elegías visuales*, 13.

en varios artículos sobre Sokurov, su capacidad de trabajo, de motivación y de fe en lo que hacía, consiguió convertirle en un director de cine irreplicable, a pesar, de estar durante quince años relegado a la realización de documentales.²⁵⁸ Por esa razón, entre 1980 y 1987, aun con el rechazo por parte del aparato político, que censuró todo su trabajo, realizó dos largometrajes, dos cortometrajes de ficción y seis documentales.



Fig. 73 *Proverka na Dorogakh* (Control de caminos, 1971) de Aleksei Guerman



Figura 74 *Prostaya Smert* (Una simple muerte, 1985) de Aleksandr Kaidanovski.



Figura 75 *Zamri, umri, voskresni*, (1990), de Vitali Kanevski,

²⁵⁸ Christie, “Out of the shadows, 40-41.



Figuras 76y 77 *Odinokiy golos cheloveka* (*La voz solitaria del hombre*, 1978), su primera obra y *I nichego bol'she* (*Y nada más*, 1982).

Desde su primer largometraje, *La voz solitaria del hombre* (1978), [Fig. 76] Sokurov filmó aquello que le interesaba, incluso cuando utilizó imágenes de otros: montó imágenes de actualidad, añadiendo pasajes musicales o comentarios en off, como en *I nichego bol'she* (*Y nada más*, 1982) [Fig. 77], una cronología de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial. Adaptó clásicos de la literatura, como Bernard Shaw, en *Dolorosa Indiferencia* (1987), donde también las imágenes de archivo se intercalan con las de ficción, y en las que aparece el propio Shaw [Fig. 78 y 79]. La película es una libre interpretación de la novela, *Hotel HeartBreaker* (*La casa de los corazones rotos*, 1919). Trabaja desde textos de Dostoievski y otros prosistas rusos del siglo XIX en *Tikhiye stranitsy* (*Páginas ocultas*, 1994) [Fig. 80], reinventa a Gustave Flaubert en (*Salva y protege*, 1989) [Fig. 81]. Se interesa por las vidas de personalidades artísticas, políticas o cuyo carácter de excepción le atrae, por Fedor Shaliapin, Andréi Tarkovski o Boris Yeltsin en una serie de piezas que se desarrollará más adelante. En *Primer intonatsii* (*Un ejemplo de entonación*, 1991), describe la figura de Vitautas Landsbergis, el primer presidente de la Lituania independiente, presentado como pianista en *Prostaya elegiya* (*Elegía simple*, 1990), u observa vidas anónimas como la anciana japonesa de la montaña de *Smirennaya zhizn* (*Una vida humilde*, 1997).²⁵⁹

²⁵⁹ Madeira, org., *Elegías visuales*, 14-20.



Figura 78 Espacios reales y espacios ficticios, la casa de Shaw.



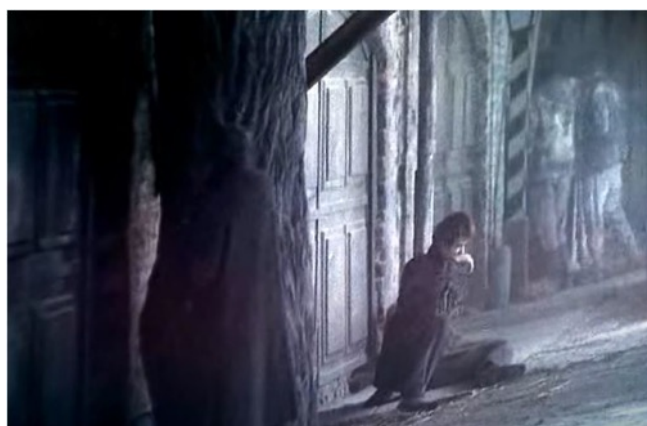
Figura 79 La dacha-barco de *Skorbnoye beschuvstviye* (Dolorosa Indiferencia, 1987)

Así pues, la inspiración la encuentra tanto en los pequeños detalles de la vida cotidiana como en el esplendor de la naturaleza, pero también en las otras artes, en la música y la pintura además de la literatura. También el tema de las relaciones familiares está dentro de sus interpretaciones poéticas, por la carga de amor y sacrificio que tienen. Ha reflexionado sobre esos aspectos en *Krug vtoroy* (*El segundo círculo*, 1990); *Otets y syn* (*Padre e hijo*, 2003) o *Madre e hijo*.

2.6 PRIMEROS ENCUENTROS CON LO PLÁSTICO

Las influencias artísticas, más que cinematográficas, de Sokurov le han proporcionado unos posos que se vislumbran a lo largo de toda su obra. Su infancia le proporcionó una visión amplísima de la Historia del Arte, de la literatura de su país y también de la europea. Influencias de su patria, Rusia, desde los pintores de iconos y

pintores ambulantes rusos, y aunque la perspectiva política y cultural de Sokurov reniegue -o simplemente omita- de todo lo acontecido estética y artísticamente en la era soviética, existe una clara relación entre su posición poética detrás de la cámara y la de los formalistas rusos. Un claro ejemplo son sus *elegías*, para Sokurov no son documentales, aunque estén basadas en documentos, sino imágenes poéticas, o poesía en imágenes. Las elegías tienen que ver con la muerte y por tanto siempre intenta que sean poemas fílmicos, dando preeminencia al ritmo visual por encima de las convenciones narrativas. Esas convenciones narrativas serían las culpables, según las teorías de los formalistas rusos de alejar al cine de la posibilidad de convertirse en un arte nuevo, que como la pintura o la fotografía consista en el *arte de mirar*. Para ellos el cine aprendía día a día a inferir más libremente con lo real.²⁶⁰



Figuras 80 y 81 Usos literarios en las adaptaciones. La hipérbaton y la hipérbole visual que usa de manera recurrente Sokurov en sus cintas, en (Salva y protege,) disminuyendo el tamaño del pueblo añade el distanciamiento psicológico y anímico en el que se encuentra Emma, en *Tikhiye stranitsy* (Páginas ocultas, 1994) la alteración del orden proviene de la deformación visual en diagonal, que incrementa la desazón en la que se encuentra el protagonista

²⁶⁰ Albèra, comp., *La vanguardia en el cine*, 134.

2.6.1. PAISAJES INTERIORES. PIRANESI EN *PÁGINAS OCULTAS*

Esos encuentros plásticos los hallamos, por ejemplo en la aparición de Piranesi en *Páginas ocultas*. Piranesi supo retratar como nadie esa angustia que suponía ser un preso en el siglo XVIII en la serie de grabados [Fig. 82] *Carceri d'Invenzione* (*Las cárceles imaginarias*, entre 1745-1760). En palabras de Argullol, estos grabados “intentaban reflejar el *paisaje interior* del hombre moderno.”²⁶¹ Caer preso en el siglo dieciocho suponía sufrir oscuridad, humedad e insalubridad en el ambiente y en el espacio, algo que no paso de largo el arquitecto de Treviso al realizar de un modo obsesivo esta colección de treinta piezas. Rafael Argullol comentaba al respecto:

“Las leyes de la perspectiva renacentista -e, incluso “manierista”- son sustituidas por otras nuevas. El ojo deja de tener un lugar central y pierde su percepción omnicomprendiva. Los espacios euclídeos dejan de ser la realidad objetiva, empírica, que domina el mundo de las formas. El reino de la luz se sumerge en el reino de la sombra y del claroscuro. Sujeto y objeto luchan entre sí distanciándose y confundiéndose.”²⁶²



Figura 82 Giovanni Battista Piranesi, placa VII de la serie *Le Carceri d'Invenzion*

²⁶¹ Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje*, 33

²⁶² *Ibíd.*, 33-34.



Figuras 83-86 *Tikhiye stranitsy* (*Páginas ocultas*, 1994)

Figuras 87-89 planos de la cinta *Tikhiye stranitsy* (*Páginas ocultas*, 1994), arquitecturas imposibles.

Los espacios agobiantes que imagina Piranesi se asemejan a la *ciudad-cárcel* [Fig. 83-86] de *Páginas ocultas*, en la que el protagonista de Sokurov camina tras perpetrar el crimen –recordemos que estamos hablando de una versión de la novela

Crimen y castigo de Dostoievski– Sokurov encarcela no solamente al protagonista desde el comienzo de la cinta, sino que toda la narración se encuentra atrapada en una especie de ensoñación que nos lleva a sentir lo que está pasando, más que a entender lo que ocurre, o dicho de otra manera desde lo que sentimos podemos entender lo que está pasando [Fig. 87-89]. De la misma forma, Piranesi ideó la serie de cárceles desde lo epidérmico alejándose de arquitecturas reales. En *Paginas ocultas*, los espacios conforman un laberinto, en el que la humedad –como tantas otras veces– es protagonista, de hecho tanto en los grabados de Piranesi como en la cinta del director ruso, los edificios se tornan grandes barcos a la deriva.

2.7 INFLUENCIAS Y QUERENCIAS CINEMATOGRAFICAS

Se ha dicho anteriormente que Sokurov bebía de fuentes literarias y plásticas más que cinematográficas, aunque habría que matizarlo. Sería absurdo pensar que no existen realizadores, que para Sokurov han sido esenciales. Por supuesto que sí, comenzando por el gran maestro sueco, Ingmar Bergman, siguiendo por Dreyer [Fig.92] o Dovzhenko. De Bergman y Dreyer, las influencias se observan en que los tres buscan la sobriedad del encuadre del marco, del marco pictórico que ofrece la quietud del instante. Hablando de Dovzhenko, Sokurov dice:

“De Dovzhenko no consigo hablar de filmes, para mí todos sus filmes son un único y gran filme. Dovzhenko era una persona fantástica, de mucho talento. Tal vez por eso mismo, en el cine ruso es una figura un poco aparte.”



Figura 90 *Wszystko na sprzedaż* (*Todo a la venta*, 1968) la película más personal de Wajda inspirado por la trágica muerte del gran actor polaco Zbigniew Cybulski, se centra en la vida detrás de las cámaras de un director y sus actores cuando se ven afectados por los misterios muerte de su protagonista.

Esa afirmación nos recuerda al mismo Sokurov por esa continuidad temática en sus obras, las elegías, las relaciones familiares cortas y cercanas, la contemplación del territorio, todo se repite y de todo ello hablaremos más adelante. Volviendo a sus influencias, cuando hace referencia a sus vínculos con Tarkovski, como ya hemos señalado, Sokurov duda.²⁶³ En otras ocasiones ha comentado: “Bergman es el maestro de todos nosotros. Le damos gracias a Dios por haber tenido a este maestro. Otro gran maestro ha sido Wajda.”²⁶⁴ [Fig. 90].



Figuras 91 y 92 Carl Theodor Dreyer cineasta en el que su composición es deudora de pintores como Vermeer y Hammershøi, entre otros. En este fotograma de *Vredens dag* (Dies irae 1943), se puede ver la correspondencia con la obra de Hammershøi *Luz solar*, 1900.

Pero además, para Sokurov es esencial el cine que han realizado cineastas como Pelechian, Flaherty, Eisenstein o Herz Frank [Fig. 93]. Frank también estuvo entre aquellos que, en 1960, tras las represalias de Stalin, trató de recuperar la tradición documental marcada por el director soviético Dziga Vertov. Querían sustituir los documentales propagandísticos por obras reales y apasionadas. Pero si es de poesía de lo que se trata y de cine ruso, Dovzhenko es el referente soviético de Sokurov, de los cineastas formalistas es el que más le interesa, quizá porque se escapa de esa categoría. El principal opositor al cine formalista, Iutkevich, hacía un uso diferente del término “poético”, afirmando que Dovzhenko tenía una “forma poética de pensamiento creativo.”

²⁶³ “a mi parecer lo hemos convertido (a Tarkovsky) en un autor de una influencia tan poderosa que olvidamos completamente que antes de él estuvo el gran Aleksandr Dovzhenko. [...] muchos métodos estéticos que Tarkovski ha optado provienen de Dovzhenko. Son métodos que tienen una relación directa con toda la tradición artística de Rusia.” Extracto de la conferencia realizada con motivo de la exposición *Ver sin Vertov: una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004)*. (Madrid: Caja Madrid Obra Social, 2005), 45.

²⁶⁴ Turco. y Pastor, “Il corpo en sé”, 326.



Figura 93 Durante estos diez minutos, filtra por su rostro la inquietud, el miedo, la desesperación, la alegría que le confiere una representación que nunca vemos.

Las palabras “poeta” y “poético” con respecto a Dovzhenko tienen un significado diferente, sin las connotaciones negativas del uso formalista del término que él manejaba habitualmente. Aquí Iutkevich parece tener en cuenta el significado lírico y lo marca positivamente. Él enfatiza esa singularidad del estilo de Dovzhenko: “Dovzhenko es un artista único y no puede ser imitado”. Diferenciando claramente a Dovzhenko de otros maestros del cine poético.²⁶⁵ En su descripción general del concepto de cine poético, Joshua First señala acertadamente:

“A pesar de su inclinación por la metáfora visual y la narración no lineal, la asociación de Dovzhenko con “poética del cine” de ninguna manera lo identificaba con los formalistas rusos, ni con ninguno de la vanguardia moscovita de la década de 1920.”²⁶⁶

²⁶⁵ Sergei Iutkevich, "Nashi Tvorcheskije Raznoglasiiia." *Sovetskoe kino* 8, n. ° 9 pp. (1935): 53-55.

²⁶⁶ Joshua First, “Ukrainian National Cinema and the Concept of the ‘Poetic’.” *KinoKultura. 9. Special Issue* (2009) Disponible en: <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>

Aunque las películas de Dovzhenko no fueron llamadas “poéticas” en el sentido estrictamente formalista, afirman que fueron referidas al término “poético” en el sentido lírico, a medida que este sentido llegó a eclipsar el significado formalista durante el estalinismo. Este fue también el caso de las interpretaciones de las películas de Dovzhenko. Por tanto, el sentido de la tradición nacional ucraniana no sustituye azarosamente al significado formalista del término “poético” en las películas de Dovzhenko. Joshua First, mantiene que no sugiere, sino que actúa como una extensión del significado lírico, que implicaba un idílico sentido de la palabra.²⁶⁷

2.8 EL MONTAJE DISTANCIA: PELESHYAN Y SOKUROV

Según Peleshyán²⁶⁸ [Fig. 94 y 95] lo que une a los dos, Dovzhenko y Sokurov es la tensión emocional que se crea a través de un desarrollo rítmico, y no a través de un montaje frenético. Esta unión, la relaciona con el Montaje Distancia, al unir grandes unidades a lo largo de grandes momentos temporales dando sobre todo un significado emocional. El Montaje Distancia disuelve, en parte, el montaje, creando realmente un campo emocional en torno a la película, que conecta con la idea de Montaje Alterno planteado por Griffith en *Intolerance* (*Intolerancia*, 1916). Con esta película hicieron prácticas de montaje los primeros alumnos de la Escuela Soviética, entre ellos Dovzhenko. Sobre el Montaje Distancia, Peleshyán aclara:

“La originalidad de esta teoría consiste en esto: al contrario del montaje según Kuleshov o Eisenstein -para quienes poner en relación dos planos les da un sentido- el montaje a distancias, al mantener dos planos que crean sentido, comunica su tensión y hace que hablen a través de toda la cadena de planos que los unen”²⁶⁹

²⁶⁷ First, “Ukrainian National Cinema and the Concept of the ‘Poetic’.” <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>

²⁶⁸ Artavazd Ashoti Peleshyán (nacido el 22 de febrero de 1938, Leninakan) es un director de cine armenio, realizador de ensayos, documentalista de la historia del arte, y un teórico del cine.

²⁶⁹ Texto extraído de la entrevista con F. Niney, en *Le documentaire est un filme*, catálogo de la Segunda Bienal Europea de Documental, Marsella, junio de 1991, en Artavazd Peleshyán, *Teoría del montaje distancia* (México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2011), 12-13.

Al contrario que el montaje de las atracciones, que une dos elementos para que interactúen entre ellos, el Montaje Distancia discurre desde dos elementos en paralelo y no enfrentados. Ese enfrentamiento, es el que ha creado dicotomías a lo largo de la historia del cine documental soviético, y que ha acabado instrumentalizado por el bien del aparato ideológico. Tanto a Peleshyán como a Sokurov les une esa necesaria subversión que trata de defenderse de lo impuesto.²⁷⁰ Los dos organizan sus trabajos agregando elementos, procurando crear obras similares a organismos vivos dotados de un sistema de vínculos internos y de interacciones complejas. En el método de Montaje Distancia, no existe una interacción continuada entre el fonograma y la imagen como en Vertov y en Eisenstein, sino una interacción entre los procesos permeables en los que, de una banda, la imagen queda descompuesta por el fonograma, y de otra, el sonido se desintegra por el fotograma.²⁷¹ Aunque se debe de relacionar de igual modo con Eisenstein y Alexandrov por sus teorías sobre el uso contrapuntístico del sonido, investigadas y experimentadas por estos dos realizadores. Con respecto al sonido, en la filmografía de Sokurov, en capítulos posteriores se profundizará con más detenimiento.



Figuras 94 y 95. *Vremena goda* (Las estaciones 1975). "No se trata de las estaciones del año específicamente o de las etapas de la vida del hombre: se trata de todo. Uno no debería olvidar quien es el protagonista en esta película. No es el hombre quien se impone ante la naturaleza, sino más bien al contrario." Artavazd Peleshyán.

²⁷⁰ Carlos Muguiro, *Ver sin Vertov*, 45.

²⁷¹ Bertrand Bacqué, Lucrezia Lippi, Serge Margel y Olivier Zuchual. *Montage. Une anthologie (1913-2018)* (Ginebra: Haute école d'art et de design-Genève, 2018) <https://journals.openedition.org/1895/8445>

Para Sokurov esas relaciones con otros cineastas son importantes, en tanto en cuanto él las conoce y ha aprendido con ellos, pero no sustentan su obra, como ya hemos dicho anteriormente. El mundo de la literatura y del arte en general, es más importante en su proceso creativo. Aleksandr Sokurov es un cineasta que no va al cine, él mismo lo ha dicho en varias ocasiones.²⁷² No podemos dejar de recordar las teorías de otro compatriota suyo, Dziga Vertov, en su *Memorias de un cineasta bolchevique*, cuando arremete contra el cine cada vez más comercial, en esta misma línea de pensamiento expone Sokurov:

“Quisiera evocar a propósito de esto una tesis primordial para mí, que implica la idea de que el cine no puede aún pretender ser un arte y que, aunque aspire a serlo, todavía está lejos. Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte; yo considero, por el contrario, que ni siquiera ha nacido. Le falta todo por aprender, especialmente de la pintura, porque la apuesta principal es pictórica. La elección más importante para el cine sería renunciar a expresar la profundidad, el volumen, nociones que no le conciernen y que incluso revelan impostura: la proyección ocupa siempre una superficie plana, y no pluridimensional. El cine no puede ser sino el arte de lo plano.”²⁷³

²⁷² “No soy un admirador del cine. He crecido con la literatura del XIX, rusa y europea. Y por la vida que me queda, todavía tengo la capacidad de leer y mantener la fe en el escritor sagrado. En cuanto al filme, simplemente, es donde trabajo.” Sokurov, *Nell centro del’oceano*, 229.

²⁷³ *Ibíd.*, 36-37.

3. SEGUNDO CÍRCULO. RETRATOS Y ELEGÍAS
EN LA OBRA DE SOKUROV

“Todo poder será tenebroso, o no será, pues toda potencia visible está amenazada.”²⁷⁴

Paul Virilio

3.1 IMÁGENES DE FANTASMAGORÍA. VELÁZQUEZ, BACON, SOKUROV

El primer documental que realizó Sokurov y que sería el inicio de sus proyectos²⁷⁵ *elegiacos* realizados entre 1979 y 2004, fue *Mariya* (*María*, 1978-88). Pero introduciremos primero su segundo retrato elegíaco. Una pequeña pieza que además es el germen del largometraje que realizará veinte años después *Moloch* (1999), estamos refiriéndonos a *Sonata para Hitler* (1979-1989). Es ésta una mínima composición, pero que sienta las bases de lo que se coinvertirá en su *modus operandi*. Ambientada con la música de Bach y del ruso Penderecki, teje una combinación de imágenes alemanas y soviéticas para crear un paisaje del final de la Segunda Guerra Mundial. El cortometraje fue prohibido en la Unión Soviética por ser considerada anti-comunista. Sólo se exhibió diez años después de haberla terminado.

La película trabaja desde la oposición dialéctica de imágenes de niños, multitudes, de ciudades destruidas y pequeñas grabaciones de Hitler ofreciendo discursos

²⁷⁴ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. (Barcelona: Anagrama, 1988), 24.

²⁷⁵ Aunque no todos ostentan en el título la palabra “elegía”, están contruidos desde los mismos parámetros estéticos y conceptuales, por lo tanto los trataremos como un todo.

para trabajadores de fábricas, en mítines o en su día a día. Curiosamente, tras lo expuesto en el anterior capítulo, podemos ver que lo paradójico, o lo contradictorio forma parte, incluso, de un artista del calado de Sokurov. Ya que su propuesta se observa más cercana a la idea de montaje que plantearía Eisenstein en su día. A través de diversas exposiciones ideológicas y pequeñas metáforas visuales, Sokurov nos presenta casi didácticamente los efectos causados por el comportamiento de un hombre y de un pueblo. Al mismo tiempo vemos el lado humano, frágil y personal de cada uno de esos actores históricos, reafirmando su enfoque humanista en el cine. La intención del cortometraje es hacernos pensar que no sólo de poder y fuerza se hace una guerra. Si cerramos los ojos, tras visionar este trabajo, lo primero que viene a la mente son las obras de Goya y de Velázquez, Bacon o Freud.



Figura 96 *Papa Inocencio X*, 1650 de Diego de Velázquez.

Realizando paralelismos entre los pintores citados con la obra de Aleksandr Sokurov, quizá a simple vista, nos encontremos con ese dramatismo casi doloroso del que Bacon y Freud hacían gala. Pero en una conexión más dilatada –y reflexionada– en el tiempo se ve reflejada esa capacidad revisitadora que los artistas de todas las épocas o estilos han utilizado. Por lo tanto, construiríamos un puente entre Velázquez, Bacon y Sokurov, introduciendo el género del retrato. Velázquez y Goya serían los referentes en esa búsqueda de lo que hay detrás del retratado, de lo que no vemos, o de lo que hemos

visto desde el primer momento y no hemos sido capaces de describir. Después de ellos, todos lo tuvieron más fácil, los pintores simbolistas aparecieron como un resurgir espiritualista y romántico, en reacción contra el empirismo científico y la filosofía positivista. Los retratos y las pinturas simbolistas procedían de los sueños, las pesadillas y los estados mentales alterados, como los de Goya. Estos artistas desearon mantener el significado oculto en sus obras concibiéndolas como una elaboración surgida del alma y del sentimiento.²⁷⁶ Empujando el rostro hacia las profundidades más abisales, que pertenecen a zonas cambiantes, que aparecen por debajo y por encima de las superficies lisas de la autorrepresentación.²⁷⁷

Velázquez pertenecía a ese grupo generacional de pintores, que fueron Ribera, Zurbarán y Alonso Cano, del realismo español. Sin embargo, Ortega y Gasset afirmaba, y estamos de acuerdo con él, que tenemos una obligación moral de destacar su *excepcionalidad* y negar la teoría de determinados historiadores que planteaban un carácter naturalista de su pintura²⁷⁸[Fig. 96]. Ortega y Gasset era de la opinión que, de manera sobresaliente, Velázquez no estaba dentro del orbe del realismo, nunca había llegado a ser un verdadero realista, en el sentido estricto de la esfera de lo tangible o lo material, ya que las figuras de sus lienzos ofrecían propiedades que lindaban con lo *fantasmagórico*. Ortega y Gasset, mantiene su tesis realizando un recorrido desde sus primeras obras hasta *Las hilanderas*, 1657 en el que se observa, la liberación por parte del sevillano de las características y referencias caravaggescas del violento claroscuro, y de cómo paulatinamente la luz se va difuminando, dejando esa dureza que marca la direccionalidad de la luz, difuminándose, disolviéndose ante nuestros ojos, convirtiéndose en espectros, en fantasmas, como el Chejov en *La piedra*. De nuevo las sombras y los fantasmas que creaban la primera aparatología cinematográfica, conectada con el dispositivo pictórico velazqueño, deshaciéndose de la materia pictórica de la realidad, aunque la pintura iba a comenzar a ser más *pintura* que nunca. Velázquez consiguió eliminar la sólida corporeidad y el volumen de los objetos para convertirlo en *novísimas* entidades visuales o formas fantasmales vestidas de planos de puro color y atmósfera. Es decir de lo intangible. El género del retrato se transformó en una suerte de radiografía sin necesidad de sacar al exterior, *nuestro lado bueno*, ni favorecedor, ni

²⁷⁶ Marie Françoise Grange, *L'autoportrait en cinéma*. (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008), 61.

²⁷⁷ *Ibíd.*

²⁷⁸ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*. (Madrid: Istmo, 1999), 13-14, en Isabel Murcia Serrano, "De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya" *Thémata. Revista de Filosofía*. n.º 45, (2002): 292.

quiera devolvernos una visión real de aquello que escudriñamos, tan sólo una visión. La pintura comenzaba a mostrar la *verdad*. Ortega y Gasset hablará de la sustitución paralela de la mirada próxima por la lejanía. Si la primera acentúa el volumen de las cosas, la segunda hace vencer la perspectiva y aplanar los cuerpos.²⁷⁹ Esa planitud que Sokurov rescata en los pintores de iconos y en el uso de lentes especiales, venciendo la perspectiva renacentista, en un retorno a *lo euclidiano*. Sokurov afirmará en una entrevista: “La pintura se ha convertido en capital para mí. Pero es necesario vencer a la superficie. El volumen no me interesa ¿qué es lo que está en la superficie?”²⁸⁰

De la misma manera el retrato cinematográfico puede incluso aspirar a resumir en sus imágenes todas las *capas* del sujeto retratado, su esencia. Aumont matiza entre lo que serían las semejanzas formales, entre el retrato filmado y el pintado. Éstas no tendrían que ser tan importantes y trascendentales para centrarnos en el valor que otorga lo singular del retrato, en la relación de *verdad* que supuestamente produce, el retrato cinematográfico se basaría en “ocasiones fílmicas en las que se manifiesta una expresividad, pero individualizada y orientada a la veracidad.”²⁸¹ Teniendo a su disposición el testimonio de un momento, un breve pasaje o, como mucho, una sucesión de pequeñas vivencias del personaje en una determinada etapa de su vida concreta, en tiempo y espacio. Ahí es donde genera el cambio Sokurov, porque en su hacer, funciona el desplazamiento espacio-tiempo cronológico que la imagen cinematográfica nos ha estado mostrando hasta ahora. La diégesis se construye, no tanto por la serie de episodios concordantes y significativos como por la atenta mirada de la forma en su estado más puro. Marie-Françoise Grange afirmará a este respecto que la función del retrato cinematográfico deriva de la fórmula “esto es lo que soy”, alejándose de la fórmula del *biopic*, que sería “esto es lo que hice.”²⁸² Esa negación del individuo como “hacedor” de historia, sino como individuo dentro de la misma deviene en un “ahistoricismo” que en el trabajo fílmico de Sokurov es permanente. En sus tres primeras obras de la tetralogía del poder, la figura histórica entra en un limbo ahistórico, sin tener las connotaciones habituales de negación con la historia, sino de creación de una temporalidad alternativa,

²⁷⁹ José Ortega y Gasset, *Obras completas*, t. IX. 1933-1948. Obra póstuma (Madrid: Santillana. Fundación José Ortega y Gasset y Centro de Estudios Orteguianos, 2009), 742.

²⁸⁰ “Entrevista a George Nivat”, en Muriel Gagnebin, ed., *L'Ombre de l'image. De la falsification à l'infugurable*. (Champ Vallon: Seyssel, 2002), 388-389.

²⁸¹ Jaques Aumont, *El rostro en el cine*. (Barcelona: Paidós, 1992), 33.

²⁸² Grange *L'autoportrait en cinéma*, 110.

a lo que López Santana ha llamado, espacio-alteridad.²⁸³ Dentro de ese espacio-alteridad que Sokurov construye desde sus retratos fílmicos, no busca la carnalidad, es cierto, no la subraya, ni le transfiere ese protagonismo que el pintor, por ejemplo Lucien Freud en este caso [Fig. 97 y 98], crea desde su paleta. Reescribiendo los cuerpos, añadiéndoles texturas por medio de pigmentos más pesados, como el blanco de cremnitz, que aporta esa gravedad que caracterizó la mayoría de sus obras. Pero sí, desvela la interioridad del retratado, sus expresiones y angustias haciendo, como el pintor, del retrato, un campo de batalla,²⁸⁴ tratando de aprehender el ser y no la acción; adoptando un enfoque fragmentado y a oscuras; casi tocando la forma que tenemos que representar, que describir. Procediendo con un lento estudio de la personalidad. En otras palabras, se trata de privilegiar el arte de la descripción sobre la idea de narrativa. Sokurov atraviesa la piel del personaje para mostrarnos lo que está oculto, lo que no se ve, de manera similar a lo que hicieron Velázquez, Goya o más en cercanos en el tiempo Lucien Freud y Francis Bacon reinventando el retrato pictórico.



Figuras 97 y 98 Obras de Lucien Freud *Isabel II* y *Reflejo con dos niños*. Autorretrato.

²⁸³ López Santana, “Origen y Psyché variaciones Psico-espaciales de la muerte en Aleksáandr Sokurov, Gunnar Asplund y Bo Widerberg”, 52.

²⁸⁴ Adolfo Vásquez Rocca, “Lucian Freud; tras los pliegues de la carne; una aproximación al retrato psicológico”. *Critic@rte*. (2011): 2, <https://www.yumpu.com/es/document/read/14564885/lucian-freud-tras-los-pliegues-de-la-carne-criticrte>

3.1.1 RETRATOS ELÁSTICOS Y CINE EN BACON.

Retomando la deriva del género del retrato, en Londres se concentrará un grupo de pintores que comienzan a interesarse por la imagen cinematográfica, y por su posible captación en el lienzo. Entre ellos se encontraban R.B. Kitaj, Michael Andrews, Francis Bacon y Lucian Freud, con unos trabajos que presentaban puntos en común. Pintores que trabajan dentro de la esfera de lo figurativo, con intereses en el lenguaje filmico dentro de la pintura, pero alejados de los preceptos pop de la época, como las referencias cinematográficas en las obras de Andy Warhol, o en la obra de James Rosenquist. Lo que caracterizará a Lucian Freud, es el empleo de los elementos de la composición espacial filmica, la utilización de primeros planos, puntos de vista y disposición de las figuras que nos hacen pensar que nos encontramos ante piezas que forman parte de una secuencia más amplia, que se dilata en el tiempo, no sólo en el lienzo.²⁸⁵

Como la investigadora Monika Keska afirma, podemos encontrar diferentes vertientes en las relaciones de Bacon con la imagen cinematográfica. Desde un primer plano, en los cuadros de Bacon, podemos hallar gran número de elementos relacionados con el cine, motivos iconográficos o conceptos compositivos,²⁸⁶ pero no de narración. Porque la sensación es lo que prima en su obra. Bacon, en este caso, trabaja desde facultades y fórmulas que están fuera de su control, es desde ese descontrol cuando asistimos a la sacudida de la emergencia de un mundo extraño, Gilles Deleuze lo sitúa en el mundo de las sensaciones cuando expone:

“porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Trazos de sensación.”²⁸⁷

Siguiendo con lo analizado por Keska, sobre la obra del pintor británico, la obra de Bacon sirve de motivo inspirador a numerosos cineastas. Podríamos decir, que junto a

²⁸⁵ Monica Keska “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas” *Artigrama*, nº 20 (2005), 551-553.

²⁸⁶ Monica Keska, “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine”. *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX* Zaragoza, 2006. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Fundación Fernando el Católico, (2006), 415-424.

²⁸⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. (Madrid: Arena Libros, 2005), 102.

Hopper y a Hockney, Francis Bacon es uno de los pintores contemporáneos con mayor presencia en el cine. Bernardo Bertolucci, Peter Greenaway, Derek Jarman, David Lynch, han sido algunos de los directores que le mencionan como su artista favorito y han manifestado de manera clara esa influencia que tuvieron sus cuadros en el aspecto visual de sus películas.²⁸⁸

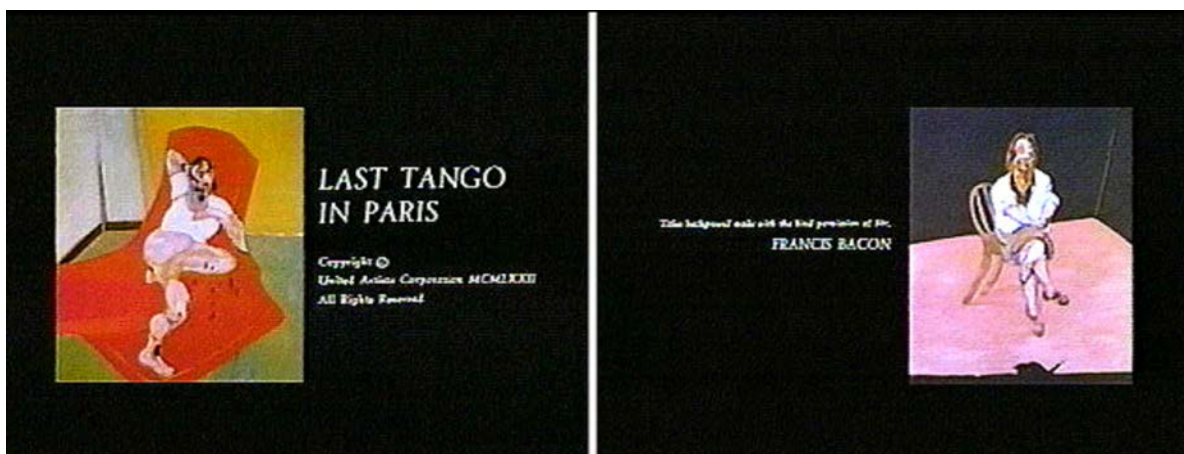


Figura 99 Créditos de la película de Bertolucci *Último tango en París*, 1972, en la que aparecen cuadros de Bacon.

Por su parte, Bacon, descubrió en Velázquez el camino en el que poder pintar la vida en la muerte como único tema de su obra, encontró el contenido. En la imagen cinematográfica encontró la forma, percibiendo elementos de origen cinematográfico, sobre todo del cine mudo. Monika Keska describe la relación entre el cine y la obra de Bacon planteando la importancia que las películas de Eisenstein o Buñuel tuvieron para el pintor, éste admitiría que los dos directores fueron cruciales para el desarrollo de su obra que “de joven me dejé influir mucho por ellos, ambos llegaron a modificar mi percepción pictórica de las cosas.”²⁸⁹

Pero las herencias y querencias en la historia del arte siempre son, al menos, en dos direcciones. Así pues, Bacon buscó en el cine, y la imagen fílmica, encontró en Bacon un mundo de imágenes violentadas y retorcidas. Ya se ha comentado anteriormente el interés por parte de diferentes realizadores en la obra de Bacon, sin ir más lejos la obra de Bertolucci está llena de referencias a la pintura de Bacon, los créditos de la película, *Último tango en París* (1972) [Fig. 99] nos dan las claves para entender la cinta. En ellos

²⁸⁸ Keska, “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine.”, 415.

²⁸⁹ Borau, *El cine en la pintura. La pintura en el cine*, 102, en Monica Keska “Cine y pintura en la obra de Francis Bacon”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n.º 360, (2005): 329-337, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/8882>.

aparecen los retratos de Isabel Rawsthorne y Lucian Freud. El azar hizo que Bacon y Bertolucci se cruzaran en el tiempo-espacio, cuando en 1971, en París se mostró la obra de Bacon en el Grand Palais, en ese mismo momento se rodaba la película del italiano en la capital francesa, Bertolucci fue a visitar la exposición acompañado de Marlon Brando y Vittorio Storaro. Encontró en sus lienzos la sustancia tensional que quería mostrar en su película. La composición del espacio, el color de los planos, los ángulos, el diseño de juegos de luces y sombras, pero sobre todo la construcción de los personajes desde las deformaciones, que el pintor creaba con las veladuras y los arrastres de pintura sobre el lienzo. Fueron opciones por las que se decantó Bertolucci, inspirados claramente en los cuadros de Bacon [Fig. 100].²⁹⁰



Figura 100 *Tres estudios para una crucifixion*, 1962 de Francis Bacon



Figura 101 *Estudio para enfermera en el filme El acorazado Potemkin* (1957) de Francis Bacon.



Figura 102 Plano *El acorazado Potemkin* (1926) de Eisenstein.

²⁹⁰ Ibíd. 331-332.

Otra conexión que encontramos entre dispositivos y procesos creativos, entre cine y pintura en la obra de Francis Bacon, es la serie en la que introdujo pasajes de las películas de Eisenstein, *Acorazado Potemkin* [Fig. 102] y *La huelga*. Escenas como la de la nodriza del acorazado, los gritos o la desesperación en la escalera de Odessa, son las que sirven de inspiración en dicha serie [Fig. 101]. Desde ese momento el motivo del grito se convirtió en uno de los rasgos definitorios de la obra de Bacon. Aunque habrá que matizar que es la única referencia directa de Bacon a la película de Eisenstein, es decir, en la que se observa una representación, si queremos, más ilustrativa. Se trata de la imagen de la mujer gritando, que tiene, sin embargo, un significado mucho más complejo que el de un simple motivo iconográfico.

Los efectos lumínicos que imitan la luz artificial están dentro de las características de las piezas de Bacon, por supuesto los desenfoques y elasticidades, como si una lente cambiara el rostro, similares a las lentes anamórficas que utiliza Sokurov en muchas de sus obras, y el movimiento congelado que ofrece una descomposición espacial, deudora de la fotografía y del cine. Gilles Deleuze hablaba de ese carácter no narrativo de la pintura de Bacon, pintar, consistirá pues, en hacer visibles las fuerzas que no están al alcance del ojo, alejándonos de esa máxima que proclamaba, que pintar es reproducir lo visible. Si lo pintado es sensación, la pintura no está producida por el intelecto, por el cerebro, sino dirigida desde y hacia el cuerpo. Con el objetivo de afectar de pleno al cuerpo, hasta el punto de subvertir el orden preestablecido, la lógica imperante, para crear una disolución que permute sujeto y objeto. En los lienzos de Bacon, afirma Deleuze, no hay lugar para diégesis, tan sólo espacio para la sensación y para el encuentro con los instintos primarios y la violencia.²⁹¹

3.1.2 BUCLES Y REVISITACIONES

La historia de arte se mueve de una manera errática alejada de la línea recta y cronológica, al menos, la de aquellos artistas que se han concebido como precursores y que no encuentran un espacio claro, que aparecen y desaparecen, que siempre han estado, es el caso de Velázquez, el de Bacon y ahora el de Sokurov. Cuesta clasificarlos, porque su capacidad reinventora inunda diferentes estilos, siglos y épocas.

²⁹¹ Deleuze, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 42.

En el 2009 el Museo del Prado realizó una exposición a la figura de Francis Bacon, quizá, porque fue el museo que más visitó en vida el artista. Quizá, para unir en el mismo espacio al maestro y al discípulo. Hay que tener en cuenta que dicha institución se conserva la mayor colección de pinturas de Diego Velázquez, de quien el dublinés se declaró admirador, razón por la cual Bacon era un asiduo visitante de esa pinacoteca.



Figuras 103 y 104 *Estudio del papa Inocencio X de Velázquez* y *Retrato de John Edwards* de Francis Bacon

Bacon cultivó el autorretrato y fue un prolijo retratista de amigos y amantes, [Fig. 104]. Las revisiones e interpretaciones del británico sobre la obra velazqueña sumaron hasta 44, realizadas en torno a la obra *Papa Inocencio X* de Diego Velázquez [Fig. 103], del Museo del Prado. Bacon estaba absolutamente obsesionado con el cuadro de Velázquez, trabajó de manera continua e incansable en la creación de diferentes versiones de la obra, convirtiendo a la figura papal velazqueña en un paradigma para su trabajo. Obsesiones que observamos también en la obra de Sokurov, de cómo vuelve continuamente sobre ellas, como si de un bucle melancólico se tratara. Si bien, Bacon, al manipular el retrato velazqueño, desplazaría a éste, hacia contenidos básicamente psicológicos y personales, representando la idea de angustia interior propia del pintor, por medio de gritos, Sokurov lo hará por medio de susurros, ahondando en la soledad frente a la muerte, enmarcados en lugares liminales, contruidos desde imágenes oníricas mediante veladuras, distorsiones del encuadre, asincronismos entre imagen y sonido. Reinventando la historia para entender al Hombre, Bacon reinventa la historia para entenderse a sí mismo. De cualquier modo, antes que ellos, Velázquez descubrió la sutileza de mostrar lo oculto, de arañar lo epidérmico para enseñar la verdad. Volviendo a lo dicho por Ortega y Gasset, Velázquez se dirige hacia los objetos manteniendo la

distancia oportuna y justa, no para representarlos en el lienzo tal y como ellos son, sino para interpretarlos para “desrealizarlos” o extraerlos de la realidad.²⁹²

3.2 EL RETRATO ELEGÍACO

La palabra retrato viene de la forma del latín *retractus* que significa “hacer volver atrás”, pero también adquiere otro significado que es el de “sacar de nuevo a la luz” o “hacer revivir.” Los documentales de Sokurov, y en general la mayor parte de sus *elegías*, son tratadas como retratos psicológicos, que van más allá de una mera muestra de unos acontecimientos o de aspectos biográficos de unos personajes, sacando a la luz o reviviendo, como hemos añadido. Revivir, aquello que no está vivo, que ha muerto, esto nos lleva a la importancia de la muerte en la filmografía del cineasta, convirtiéndose en un *mantra*.

Sokurov nos prepara para la muerte, “el propósito del arte es preparar el alma para la muerte”,²⁹³ afirma el cineasta, desde 1984, que ha tendido a agrupar su obra en temas mayores, con objetivos en común, pero que de alguna manera intentan descubrir el alma de la madre Rusia. La elegía es el principio estructural de la obra de Sokurov. Las series son recurrentes y habituales en el universo de Sokurov, así lo demuestra la serie de las elegías, documentales con un fuerte acento lírico, presentando ocho hasta el 2004. En una entrevista con Paul Schrader, el cineasta afirmará:

“Proporciona un ángulo de visión para la mirada del cineasta. (...) Elegía, un triste recuerdo de lo que sucedió y nunca volverá, marca una tradición europea. Se trata de expresar una entonación, y la entonación es lo más importante en el arte. Si se excluye la entonación, todo lo demás no será nada, porque es lo que pertenece al hombre”²⁹⁴

Aunque Sokurov no está muy de acuerdo en que se use la denominación de *documental* para su trabajo ya que, para él, consiste en intentar mostrar el curso de la vida

²⁹² José Luis Molinuevo, *Para leer a Ortega*, (Madrid: Alianza, 2002), 230, en Murcia Serrano, “De la originalidad de Velázquez. Las interpretaciones de Ortega, Zambrano y Gaya”, 293

²⁹³ Madeira, org., *Elegías visuales*, 27.

²⁹⁴ *Ibíd.*

para poder atraparla, los protagonistas de sus elegías, la mayoría están ya muertos, pero su vida sigue discurriendo, como el agua de un río, asume Sokurov, ¿cuándo comienzan cada una de las elegías? –se pregunta Sokurov– ¿en qué momento del tiempo? Sokurov no lo sabe, de hecho, la razón de realizar estos trabajos radica en la continuidad, en el –si me lo permiten– *work in progress*, el proceso creativo que no para, como el agua que mana, surge y no cesa. Ese trabajo incansable de visita al universo velazqueño que Bacon realiza una y otra vez de forma, casi obsesiva es similar a ese retrato elegiaco que el director ruso pinta una y otra vez. Es decir, las elegías son un único lugar, todas ellas, se suceden en las mismas coordenadas espacio tiempo, y se tienen que contemplar como una sola obra.²⁹⁵

Como analiza Agamben, las elegías de Sokurov son lamentaciones funerarias, pero siempre desde una perspectiva política, como fueron las primeras elegías griegas; el objeto del lamento de Sokurov es el poder, o, más precisamente, su vacío central, lo que comienza a aparecer en la Unión Soviética de 1980, fecha de la primera elegía.²⁹⁶ Aunque no podemos olvidar el carácter poético de las elegías. Benavidez analiza la obra poética de Sokurov constatando que lleva la huella del encuentro con el lenguaje audiovisual por parte de un artista que, en su afán experimental, explora soportes fotoquímicos, electrónicos o digitales, los procedimientos ópticos más artesanales hasta la tecnología digital de última generación buscando las fronteras de la imagen. Tanto en sus ficciones como en sus trabajos no ficcionales, esos ensayos fílmicos que suelen agruparse como documentales, pero que desbordan dicha categorización.²⁹⁷

Álvaro Machado mantiene que “vivir con la muerte es el lema central del cine de Aleksandr Sokurov.”²⁹⁸ El deseo del creador siberiano es conseguir en el espectador el sentimiento de la finitud de la vida, hacerlo como una cuestión fundamental para el arte. Sokurov expresó su opinión sobre el tema de la muerte y la relación de ese elemento en su obra, y de cómo lo conecta con el mundo antiguo en una entrevista que Machado y que se encuentra en su libro.²⁹⁹

²⁹⁵ Madeira, org., *Elegías visuales*, 27.

²⁹⁶ Giorgio Agamben, “A Arca Russa - A elegia de Sokurov” *Las Ranas - Arte, ensayo y traducción*. Año II, nº 2. Buenos Aires. (2006): 81.

²⁹⁷ Fabio Benavidez, “El efecto Sokurov o la pregnancia de lo inmóvil”. *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, n.º 1 (2005): 21-27, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18499>

²⁹⁸ Álvaro Machado, org., *Aleksandr Sokurov*. (São Paulo: Cosac y Naify, 2002), 31.

²⁹⁹ “La muerte es uno de los temas principales del arte clásico y del mundo. antiguo. Aunque soy una persona moderna, todos mis raíces están profundamente arraigadas en las tradiciones del mundo antiguo. (...) Para mí, la vida y la muerte (lo más importante, la muerte) son dilemas asociados no con actitudes y contextos emocionales o filosóficos, pero sobre

El término elegía nos transmite una visión triste de la contemplación, capturando dos percepciones distintas de tiempo: trascendencia y permanencia. La trascendencia de Sokurov de la obra elegíaca se refiere a la pérdida del pasado recordado y su permanencia en el presente, siempre con un enfoque melancólico en sus películas. De nuevo volvemos a ese concepto “ahistórico” al que hacíamos referencia anteriormente, ya que en la filmografía elegíaca de Sokurov el presente sirve de catalizador del pasado como algo permanente. La elegía en la obra de Sokurov se convierte en la elegía para y por la Historia del Arte, como ya se ha comentado en sus adaptaciones de clásicos rusos y europeos: Andrei Platanov, los hermanos Strugatski o Gustave Flaubert, pero también en sus películas posteriores que se centran en figuras políticas que ocupan el poder con mayúsculas, como Hitler, Lenin e Hirohito. Estas cintas muestran pasajes íntimos, despojando a la figura retratada de su espacio histórico y ofreciendo una mirada holística del Poder. De ahí que se centre en detalles que nos pueden parecer insignificantes y que se traducen en gestos. El gesto en la obra de Aleksandr Sokurov, tiene una importancia mayúscula en la construcción de relaciones entre historia y la política. El gesto es un punto de suspensión, una pausa que invita a una perspectiva “contemporánea”, una ocasión para examinar la Historia y reflexionar sobre su transmisión.

El espíritu biográfico de las películas de Sokurov es igualmente capaz de transcribir los últimos momentos de la vida de personajes históricos, como de escritores como Aleksandr Solzhenitsyn, o de músicos como Dmitri Shostakovich y Mstislav Rostropovich, o de una humilde campesina rusa en una granja colectiva. Todos ellos forman parte de ese entramado que es la Humanidad, ya que al final de lo que estamos hablando es de un retrato del individuo en el mundo.

3.2.1 ELEGÍAS. PRIMEROS RETRATOS.

Sokurov se prepara para la muerte realizando una serie de *Elegías*, la principal actitud de este género consiste en lamentar aquello que se pierde: la ilusión, la vida, el tiempo, un ser querido, un sentimiento. Su primera elegía será *María* realizada entre los años 1978 y 1988, en ella nos muestra la vida y muerte de María Semionovna, una anónima campesina rusa [Fig. 105]. El filme está dividido en dos capítulos, la primera parte de la película nos muestra el verano y a la protagonista en situaciones múltiples de

todo a cuestiones artísticas. (...) El arte prepara a una persona para la muerte. Ayuda a la persona a permanecer en paz con el hecho de la mortalidad” Madeira, org., *Elegías visuales*, 34-35.

goce y distracción, y el color es de gran importancia para lo que le acontece, para luego convertir ese color, inspirador de alegría, en un blanco y negro en una segunda parte, en la cual un tono triste y amargo nos mostrará la lenta agonía de María.



Figura 105 Plano de *María* (1978-1988)



Figura 106 Plano de *Elegiya* (Elegía, 1986)

Moskovskaya elegiya (Elegía de Moscú, 1986-88) se trata de un homenaje a Tarkovski, un trabajo documental que pretende dimensionar el legado del realizador en el exilio, mostrando fragmentos de sus dos obras realizadas en Suecia e Italia. Fue ideado para el 50 aniversario del autor de *Ivanovo detstvo* (*La infancia de Iván*, 1962) pero tras múltiples retrasos, se pone en marcha al momento de su muerte. Durante este periodo también fue gestando otros proyectos en la misma línea creativa. *Elegiya* (*Elegía*, 1986), sobre Fiodor Shaliapin, actor de cine ruso, que pasó sesenta años en el exilio en Italia. Desde la perspectiva lejana del recuerdo, de su familia y los objetos que construyen una imagen heroica del personaje [Fig. 106]. En 1990 retorna al tema, pero esta vez desde la

mirada del hijo de Shaliapin, *Elegiya Sankt-Peterburga* (*Elegía de San Petersburgo*, 1990) se centra en la vuelta a la ciudad del hijo del actor, en la cinta descubrirá el nuevo rostro de San Petersburgo, antes conocida como Leningrado, donde entiende que la modernidad hace estragos.



Figura 107 *Sovetskaya elegiya* (*Elegía soviética*, 1989)



Figura 108 Plano de *Prostaya elegiya* (*Una simple elegía*, 1990)

Un año antes realizará *Sovetskaya elegiya* (*Elegía soviética*, 1989), un retrato de Boris Yeltsin, asumiendo la figura histórica como el fondo del relato, anteponiendo siempre al Yeltsin más humano³⁰⁰ [Fig. 107] y en 1990 *Una simple elegía*, sobre el embargo económico de Rusia a Lituania, un relato silencioso sobre la desilusión, la resignación de un pueblo acostumbrado a sortear los obstáculos de la precariedad [108]. En 1992, dirigirá *Elegiya iz Rossii* (*Elegía de Rusia*, 1992) donde construye, a través de imágenes de archivo y reinterpretaciones de sucesos históricos claves, la memoria golpeada y adormecida del pueblo ruso.

³⁰⁰ Madeira, org., *Elegías viduales*, 15.

Sus filmes sobre líderes mundiales, como la tetralogía dedicada a las figuras que detentaron el poder en el siglo XX, crean un nuevo espacio-tiempo poético, alejado del *biopic* o de la adaptación literaria al uso, enmarcado en un tiempo y lugar concretos. La grandeza de estos filmes es que nos enseñan la historia alejada de los cánones historiográficos. Las películas narran una serie de sucesos históricos fatídicos, sin entrar en ellos directamente, en los que los protagonistas de las piezas, encarnados en personajes obsesionados con el poder, se muestran como retratos artísticos.

3.3 TETRALOGIYA VLASTI, TETRALOGÍA DEL PODER. UN RETRATO DEL SIGLO XX.

Tetralogiya vlasti, (Tetralogía del poder), comenzada en 1999 con *Moloch* y seguida de *Taurus* y *El sol*, y terminada con la película *Faust* consiste en una disección del concepto universal de poder. Hay que señalar que en este capítulo nos centraremos en las tres primeras películas que exploran tres tipos de totalitarismo, describiendo en un lienzo la primera mitad del siglo XX, es decir, antes del inicio del periodo de la Guerra Fría. La particular manera de exponer, de construir sus retratos “ahistóricos” ha llevado al cineasta a granjearse cierta fama de reaccionario o de ser cuando menos, “benevolente” en sus planteamientos. El trabajo artístico sobre el siglo XX que realiza el director, nos conduce hasta la representación de los poderes absolutos que trascienden toda significación concreta de sus figuras en su contexto histórico, construyendo con estos iconos del poder, un hilo fino pero irrompible, una fascinación que es a su vez un rechazo. Estas construcciones desde la imagen representan lo que Susan Buck-Morss denomina como “iconomía”. Es decir, la economía de los iconos.³⁰¹ Teniendo en cuenta que Sokurov proviene de una cultura iconoclasta, en la que la representación en imágenes se encontraba subsumida, podemos llegar a entender su interés por querer hacer visible lo invisible, de nuevo. Como se ha indicado al principio, los tres primeros trabajos de la tetralogía tienen una cercanía con la plástica por mediación del uso del color, sobre todo en el caso de *Taurus* o *El Sol*, pero también por ciertos encuadres en los que la arquitectura es protagonista, en *Moloch*. No nos detendremos en la mirada de aplanamiento y aberración en la óptica que utiliza Sokurov en esta cinta, mostrando la imagen anamórfica como reflejo de las circunstancias de Hitler, por ser una conexión con el dispositivo

³⁰¹ “Susan Buck-Morss–Voz filosófica que, sin duda, necesita ser escuchada” Montserrat Crespo Morales, *Artes y Humanidades*. (blog), 6 de julio del 2017, <https://humanitats.blogs.uoc.edu/es/susan-buck-morss-voz-filosofica-que-sin-duda-necesita-ser-escuchada/>

pictórico que se tratará con amplitud en siguientes capítulos, desde otras películas, en las que esa práctica es más evidente. Por lo tanto, lo que se busca es ilustrar desde estas imágenes todo lo relacionado con la capacidad retratística de Sokurov y como el dispositivo pictórico se desvela en ellas desde el color, los virajes, esas prácticas de las que Agamben denominaba experimentales, y que están más cercanas a artistas visuales contemporáneos que a cineastas.



Figura 109 Fotograma de *Moloch* (1999)

3.3.1. *MOLOCH*. EL PODER ENFERMO.

Sobre la película *Moloch*, Bouquet, comentaba en un artículo que se trataba de una ensoñación, y que su máximo interés estaba relacionado con el retrato que realizaba de Hitler como un pequeño dictador cercano a la figura de Iván el Terrible [Fig. 109]. En el remoto refugio alpino del Nido del Águila, sumergido en un mar de niebla,³⁰² en tonos azules y grises mimetizándose con las arquitecturas y el paisaje, el director inserta la cinta en una atmósfera casi mitológica. Situaremos los acontecimientos que se suceden en la película, aunque, como se ha mencionado la narración queda en un segundo plano en este trabajo, como en tantos otros de Sokurov. Eva Braun, recibe la visita de Adolf Hitler, su amante, que viene acompañado de sus más fieles subalternos, entre los que destacan un contrahecho Joseph Goebbels, su esposa Magda y el ambicioso y autoritario Martin Bormann. Pasan un día de descanso entre comidas vegetarianas, paseos y danzas, casi

³⁰² Las similitudes y referencias que se pueden encontrar en esta cinta con respecto a la obra pictórica de Caspar David Friedrich son evidentes, pero la relación con el pintor alemán se mostrará de una forma más clara en capítulos siguientes, centrándonos en esta parte del trabajo en aspectos generales de tratamiento del color y de la anamorfosis como constructores del retrato.

cómicas, por la montaña, todo salpicado por paradójicas discusiones para dibujar la figura de un dictador decadente, paranoico e infantiloides, rodeado de un grupo servil y envidioso.

Un cuadro de banalidad y mezquindad cotidiana, a las puertas de la derrota nazi en el frente soviético, con el espectro de la muerte y de la soledad sobrevolando el conjunto. La importancia de la pregnancia de la arquitectura hace la cinta más viva, más teatral y orgánica.³⁰³ Observemos esa visión de la arquitectura, en concreto unos planos en los que ésta funciona como un trampolín del atlético cuerpo de Eva Braun, que se pasea en las alturas [Fig. 110-111]. *Kehlsteinhaus*, Nido del Águila, esa antigua casa de retiro del Fúhrer, que al final tan solo visitó unas diez veces –ya que el dictador alemán padecía de vértigo. La Eva de Sokurov, está claro que no, al verla saltar, dar cabriolas, con un atuendo color beige que la convierte en una auténtica *vestal*, en una de esas esculturas del régimen, pétreas, sólidas, pero al mismo tiempo atléticas, reflejo de ese ideal ario de las películas y fotografías de Leni Riefensthal. En esta ocasión, las imágenes a las que nos remite son, necesariamente, deudoras de la mirada de la fotografía referente del nazismo, en las que la base, si bien no ideológica, si estética, está muy presente, como la unión del cuerpo y la arquitectura del nacionalsocialismo [Fig. 112].



Figura 110 Fotograma de *Moloch* (1999).

³⁰³ Sèphane Bouquet, “Moloch”. *Cahiers du Cinéma*, nº 536 (1999): 32-33.



Figura 111 Fotograma de *Moloch* (1999).



Figura 112 *Olimpya* Foto de Leni Riefenstahl.

3.3.2. *TELETS*, LENIN EN EL AGUA.

Taurus es el retrato del último Lenin, un retrato que, si tuviéramos que definirlo desde una técnica pictórica, diríamos, que es una acuarela, por las aguadas y manchas superpuestas en las secuencias interiores de la dacha, en la que Vladímir Ilich Uliánov se apaga. En la cinta descubrimos a un Lenin divagando y apesadumbrado por el devenir de un mundo sin él, mostrándonos los últimos días del dirigente soviético. El velo de color verde marino colocado como una mortaja semitransparente, crea una nebulosa que le confiere una atmósfera acuática, como si una veladura verde vejiga hubiera inundado la pantalla [Fig. 113]. Nos trasmite una acuosidad que ahoga la figura del moribundo, de

forma física, pero también intelectual, mermada por la enfermedad. Enfermedad, conceptualmente referenciada desde la paleta de color escogida para la creación de este retrato.



Figura 113 Fotograma de *Telets* (Taurus, 2001).

Tras los comentarios que se vierten acerca de esa benevolencia que se le achaca a la visión de Sokurov sobre los protagonistas de sus cintas, Tatiana Akidnova, en su defensa, comenta que sus filmes son interpretaciones creativas, y que extraer correlaciones con respecto a las personas reales a las que representa no tendría que ser la única base del análisis. La forma experimental no nos ofrece lo mismo que un filme convencional, éste abre una ventana al pasado para reflexionar sobre los sucesos que acontecen, pero su destino no es explicarlo todo, sino establecer un diálogo sobre el pasado y jamás querer dar una única respuesta. Son discursos divergentes explorando nuevas y originales formas de entender el pasado.³⁰⁴ Castro Rey, escribiría a este respecto sobre las interpretaciones de personajes históricos en la filmografía de Sokurov:

“Un vidente, dice Deleuze, es alguien que deviene, que hace devenir a los seres. Éste es el embrujo de Sokurov, incluso con el material "Lenin", en *Taurus* (2000). ¿Se puede imaginar un tema más ahído de historiografía, más maniatado y carente en principio de nuevas posibilidades? Y sin embargo, igual que los pintores clásicos encontraban toda la libertad del mundo en un encargo que tenía que incluir la Virgen y el Niño, también Sokurov recoge el

³⁰⁴ Robert A. Rosentone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. (Barcelona: Ariel Historia, 1997), 54-55.

guante de ese reto para hacerlo fluir. Posiblemente tampoco en este caso entendemos nada en cuanto a la última intención crítica o metafísica del film, pero no hace falta. Siguiendo el método de Chejov, Sokurov es capaz de poner en la vida cualquier tema aparentemente histórico y agotado, para hacerlo casi irreconocible [...]. Escarbar, bajo el personaje histórico, en la existencia cualquiera que se fuga de esa tópica identidad pública, buscar el protagonista de esos raros momentos, banales, casi clandestinos. Una y otra vez, es lo pequeño lo que finalmente es grande, lo que queda como signo de una grandeza misteriosa. [...] Es normal que algunos intelectuales se sientan "decepcionados" ante tal ejercicio de generosidad metafísica. Pero es que el arte es eso. Y se olvidan además de que todo lo otro -el análisis sociológico, moral y político del personaje- ya estaba hecho, por cierto, con el nulo resultado de siempre. Se olvidan, en suma, de que la tarea política pendiente era afrontar la historia con los ojos de arte y a éste con los de la vida³⁰⁵

El título de la película responde al signo del zodiaco de Lenin, Tauro, un signo del zodiaco que está destinado a transmitir comunicación táctil, evidenciándose la querencia por parte de Sokurov hacia las cualidades sensitivas de la película. Poniendo énfasis en la mirada como tacto y contacto, dejando marcas en la piel del moribundo, y huellas en otros objetos que se ven retratados de la misma manera que al dirigente, como si se trataran de una continuidad de su cuerpo. Es, esa textura que crea el grano de la película cinematográfica, la que nos lleva a una experiencia sensorial sinestésica, y a contemplar cada fotograma como un retazo de un papel de alto gramaje que se ha hundido en el verde océano.

Al final, Lenin deberá afrontar su última batalla, abandonado en su sillón en el jardín, aunque sonríe, sabe que está solo y que espera nada menos que la inminente amenaza de la nada, que termina abriéndose y desapareciendo.³⁰⁶ Según François Albèra³⁰⁷ se puede, en un principio, entender a *Taurus* como un trabajo perteneciente a la serie de películas que pretenden *humanizar* a Lenin. Tras el período en que emergió como

³⁰⁵ Castro Rey, "Una aproximación al cine de Aleksandr Sokurov" (conferencia impartida en el curso " Las razones del arte", en la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, 3 de noviembre, 2005. Disponible en: <http://www.ignaciocastrorey.com/elpresente/sokurov.html>

³⁰⁶ François Albèra, "Taurus (Teliéts), de Alexandr Sokúrov -Mortalha de Lénin. Uma iconografia". *Terceira Margem*. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). n.º 4. p.17-38. Ene-jun v.17, (2011): 23.

³⁰⁷ *Ibíd.*

una figura *heroica*, el líder que enciende a las masas, y el período posterior en el que se le dio la imagen de *pensador* y de estrategia.

Está claro, que sí se puede extraer información sobre la visión que Sokurov nos da, tiene que ver con la parálisis del tiempo que nos otorga la historia, desde luego, pero también con aspectos políticos. Y aunque no es el caso de este estudio, sí que se puede incidir en que no se observa tal generosidad en la mirada del realizador, al mostrarnos a un Hitler psicológicamente enfermo, a un Lenin hundido y a un emperador Hirohito en una bajada a los infiernos recorriendo un tenebroso complejo subterráneo, inspirado en un expresionismo alemán, gélido ladrillo y ásperas manchas de luz,³⁰⁸ como veremos a continuación.

3.3.3. *SOLNEIT*. EL EMPERADOR EN SU LABERINTO.

La cinta *El sol* nos ofrece una particular mirada del bombardeo nocturno, en que los aviones aparecen como pájaros en el cielo, y encontramos a un emperador circulando en coche por una ciudad totalmente arrasada. La mirada está puesta en todo momento en la figura de Hirohito, una figura en continuo conflicto desde la más estricta intimidad [Fig. 114].

Como explica en su artículo, “El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil.”³⁰⁹ Fabio Benavidez, el tratamiento cromático y lumínico juega un importante lugar en los umbrales de la visibilidad que recrea Sokurov.



Figura 114 Fotograma de *Solneit* (El Sol, 2002).

El nivel plástico de la obra es contundente, con atmósferas sombrías muy bien conseguidas y con increíbles secuencias de corte onírico por la utilización del

³⁰⁸ José Alániz, “Mitopoiesis, Metahistoria y El Sol de Sokurov”. *Revista de Creación ADAMAR*. (2000) <http://adamar.org/ivepoca/>

³⁰⁹ Benavidez, “El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil”, 22

monocromatismo, de los virajes o descensos de los niveles del color, o la iluminación leve, que son pautas estilísticas comunes en sus películas de ficción y de no ficción, y que proporcionan una atmósfera unificadora en cada una de las cintas, dando papel principal y convirtiéndolas en parte reveladora del relato.

En los tres casos existe una mirada a un espacio de ultratumba, el Nido de Águilas de Hitler, la dacha de Lenin o el bunker de Hirohito, a los que, en cierto modo, el realizador los encierra hasta el asfixiamiento, y antes del último aliento, estudiarlos detenidamente, el realizador los estudia detenidamente, casi con mirada científica de cirujano, mostrando y extirpando el mal. A través de ellos, retrata a la humanidad, hasta llegar a un estado de descomposición total, reflejado en las intimidades más escatológicas de los tres líderes.

Sokurov muestra el poder en descomposición y Velázquez, diría Ortega y Gasset, en lugar de idealizar, “tiraría” de los mitos hacia abajo hasta reintegrarlos desprestigiados en la realidad mundana, y después los traspasaría al lienzo en la forma superior del realismo de lo fantasmal.³¹⁰ Volviendo a la relación con el dispositivo pictórico, los dos, cineasta y pintor, desde materialidades diferentes y siglos diferentes, inscriben a los personajes históricos en escenarios mitológicos, irreales, fuera del tiempo, o más bien en un tiempo más allá del tiempo, en espacios de sombras, nieblas y viscosidades. En espacios fantasmales. O infernales. En el último capítulo de la tetralogía, el cineasta ruso, dibujará un Fausto, [Fig. 115] que lejos de redimirse como en la obra de Goethe, acabará vagando enloquecido en un espacio similar al jardín de las delicias del Bosco, acompañado de una paleta cromática sacada del mismísimo Rembrandt.



Figura 115 Fotograma de *Faust* (2011).

³¹⁰ Ortega y Gasset, *Obras completas*, 742.

4. TERCER CÍRCULO_ *FAUST*: DE GOETHE A SOKUROV

“¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela?”³¹¹

Eugenio Trías

4.1 FAUSTO, CAMINANTE ENTRE SIGLOS

Pasolini, en *I racconti di canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1972), ayudado de la cámara y de la mirada de Tonino Delli Colli, hizo uso de la imagería del Bosco. Todo reflejado fundamentalmente en el carácter tétrico y apocalíptico del entorno, Lleno de símbolos que representando la idea de la muerte, la vejez, la degradación física y una larga acumulación de elementos y personajes, demonios y condenados que nos trasladan automáticamente a los cuadros del pintor. [Fig. 116].

Sokurov también es deudor de obras concretas y de momentos de la Historia del Arte. No sólo del Bosco, también Bruegel y Rembrandt, son pintores que en la película del cineasta ruso protagonizan multitud de planos. El realizador descubrió en la pintura de El Bosco, la sustancia con la que construiría su *Faust*. Nosotros, lo haremos, sobre todo en la última parte de la película, cuando nuestro protagonista amanece rodeado de unos seres informes, que de manera irremediable le arrastraran a su final. A Rembrandt lo encontramos –como en tantos cineastas– en el color y la luz, pero también en la caracterización de sus personajes y de los espacios. La influencia de la pintura flamenca

³¹¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*. (Barcelona: Ariel, 1988), 32

de Pieter Brueghel, el viejo, se hace presente en la lectura política y contemporánea de temas bíblicos, y también en las atmósferas grotescas que se suceden en la aldea medieval que existe ajena a las cuitas del doctor Faust.



Figura 116 el Bosco, en Pasolini *I racconti di canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1972),

Tras el periplo por las tres obras anteriores que retratan al hombre subsumido por el poder, la cinta de *Faust* se configura como han dicho varios autores en un cierre del triángulo anterior. Más que una cuadratura, nos estaríamos acercando a un tetraedro, y en cuya cúspide encontraríamos la cabeza del doctor Faust levantándose antes de caer para siempre.³¹² No es azaroso, que las tres patas sean personajes reales, y Fausto –aunque parece ser que hay constancia de que existió alguien que se ajusta a su figura– no deja de ser una leyenda. Y es que, si en la primera secuencia nos encontramos con un manuscrito que cae del Cielo, es la evidencia de que todo lo que ocurrirá a partir de ahora tiene un origen, el texto de Goethe.

Nos encontramos pues, ante un acercamiento a un texto de un autor, nombrado en muchas ocasiones por el realizador, Goethe.³¹³ Siendo Sokurov, la interpretación no nos encontraremos con un interpretación ni literal, ni fácil, como sucede con las versiones

³¹² Mas, “Fausto, de Aleksandr Skurov. El broche de una tetralogía en torno al poder”

³¹³ En el siguiente capítulo, se subrayará las razones por las que Sokurov es amante del siglo XIX y por el autor de *Farbenlehre* (1810) haciendo referencia a sus querencias románticas se expondrán las razones.

de Flaubert, Dostoevski o los hermanos Strugastski.³¹⁴ Nos encontramos con un creador que tiene como máxima mostrar la belleza, allá donde sólo vemos podredumbre.³¹⁵

Los procesos de trabajo de Sokurov en la construcción de planos espectrales, deudores del aparato pictórico, se observan en esta película desde varios enfoques. Desde una preproducción cuidada, una planificación estudiada sobre el color, y una documentación necesaria que atestigua el trabajo de sus operadores de cámara y del director de fotografía.

En una fecha y tiempo indeterminado del siglo XIX, en un lugar desconocido – como la mayoría de las películas del director ruso– nos encontramos al doctor Fausto, un hombre culto y sumamente insatisfecho, investigador de numerosos planes científicos y a la búsqueda del alma en los cuerpos ya difuntos [Fig. 117].



Figura 117 Fausto busca el alma en las tripas del hombre, paré en la cabeza no hay más que “basura”, dirá.

Sokurov nos presenta, en el broche de su tetralogía del poder, el deseo y la avaricia. Un hombre anónimo que se mueve por su codicia y sus bajos instintos. Lo representa tan humano que incluso lo representa sin dinero para alimentarse, para realizar

³¹⁴ Nos referimos a las películas *Salva y protege*, *Páginas ocultas* o *Días de eclipse*, que de alguna manera ya se han nombrado en esta Tesis.

³¹⁵ Es habitual en sus películas espacios que invitan al desasosiego o al extrañamiento, y que no concuerdan con la acción o con los textos originales en los que se basa. Los textos y las películas nombradas anteriormente ilustran perfectamente esta tónica en la filmografía de Sokurov.

lo más básico. Desde el primer plano general, de los pocos que hay en toda la película, en la primera escena, la cámara desciende del cielo, como el plano del inicio de *Días de eclipse*.³¹⁶ Entre las nubes, atraviesa montañas para terminar adentrándose en las calles estrechas de un pueblo medieval, curiosamente no del siglo XIX, para terminar encuadrando un primerísimo plano de los genitales de un cadáver que está siendo diseccionado por el doctor. Tras esta presentación, el cineasta ya nos lo ha dicho todo. Lo que vamos a contemplar a partir de ahora es una disección, una disección de la naturaleza humana. De la misma manera que los intestinos y vísceras salen de ese vientre putrefacto con el que nos da la bienvenida, la avaricia, la maldad y la corrupción serán el tema capital durante toda la cinta. Su bisturí analizará de manera constante a los personajes, a todos y cada uno de ellos, con planos medios y primeros planos que, por medio, de su ya utilizada lente anamórfica, deformará sus rostros hasta convertirlos en sombras acuáticas que nos miran desde el fondo.³¹⁷ El interés de Sokurov radica en la captación del tiempo plasmado de manera radical en los paisajes, en los interiores y en el cuerpo humano. Si en *Madre e hijo* esta práctica alarga los cuerpos dotándolos de un barniz etéreo, aquí el aplastamiento, los hunde en el barro de las calles que transitan de manera errática Fausto y el prestamista, es decir Mefistófeles.

La película de *Faust*, es hasta el momento, el trabajo del cineasta que guarda un paralelismo más cercano con el texto del que se inspira. Así que el primer encuentro con Mefistófeles, si bien es casual o lo parece, entra dentro de una convención narrativa, poco habitual en el cineasta. Cuando Fausto se cruza en su camino con el deforme Mefistófeles, de aspecto siniestro, éste le promete la eterna juventud y la posibilidad de encontrar respuestas a los misterios de la vida que aún desconoce y que lleva investigando desde siempre sin obtener respuesta.

Fausto, convencido de su superioridad intelectual sobre todo y todos, se engaña a sí mismo pensando que puede dominar al prestamista. Pero la manipulación es tal, y el espacio que le deja de maniobra es tan raquítico, que será sometido a sus triquiñuelas y juegos, y manipulaciones hasta la abominación.³¹⁸ En su camino conoce a Margarita de las que cae prendado de manera obsesiva, casi como si se tratara de un amor adolescente.

³¹⁶ Más adelante veremos más a fondo esa película del director.

³¹⁷ Estas referencias sobre la anamorfosis y las referencias al concepto acuático son temas recurrentes, que se analizará también en capítulos siguientes, con las películas *Madre e hijo* y *Dolorosa Indiferencia*, en concreto en el tercer Cuarto Círculo que versa sobre las influencias y convergencias con el movimiento romántico alemán y francés.

³¹⁸ Mas, "Fausto, de Aleksandr Sokurov. El broche de una tetralogía en torno al poder"

Fausto, que es un hombre hasta ahora atenazado por el hambre, la miseria, la incompreensión y la soledad, encuentra en la imagen de Margarita la salvación absoluta. Se aferra a ella, o más bien a su imagen con una pasión desmesurada. Al final Margarita cae en los brazos de Fausto, que la seduce y la posee. Pero más allá de contentarse con el momento, tiene que seguir avanzando, en el mismo momento en el que aparecen una serie de personajes aparecen en ese momento, de aspecto abyecto, como sacados de un cuadro del Bosco. Fausto seguirá avanzando determinado hasta llegar a un paisaje en el que el fuego del infierno se ha transformado en un territorio, de geiseres. El agua siempre presente en los trabajos del director ruso.

La película *Faust*, de Aleksandr Sokurov, a los ojos de muchos críticos de cine, es una adaptación de la obra goethiana del siglo XIX. Aunque existe un distanciamiento claro en sus presupuestos estéticos. Ya que en la selección de referencias y de interferencias de la historia del arte que encontramos en el texto fílmico del realizador, las citas a el Bosco y a Brueghel son llamativas, aunque encontremos secuencias en las que el paisaje romántico parece aflorar, tan sólo es un espejismo [Fig. 118 y 119]. Si en otras de sus películas se muestra como algo sustancial aquí se entiende claramente en un funcionamiento de decorado, como un telón de una obra de teatro. La película se centra en el tejido construido por el cineasta en los ambientes, por un lado, sórdidos, por otro, siniestros consiguiéndolo con la ayuda de estos pintores de demonios y ángeles. La película se distancia de lo romántico. Lo consigue construyendo el espacio desde una escenografía atemporal, de nuevo “ahistórica” a medio camino entre la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XIX.

Parece ser, que supuestamente existió un hombre llamado Johann Georg Faust, y hay una aceptación común de que fue un estudioso de alquimia y magia, que además de investigar la curación del cuerpo, buscó el encuentro de un alma. Un punto en el que la visión de Johann se aproxima a Wolfgang von Goethe, y también a la de Sokurov, como afirma Hernando Campos, el Fausto que se nos presenta parece caminar entre épocas.³¹⁹ Como casi siempre, y como ya se ha comentado anteriormente, el cineasta parece rodearse de personajes “interhistóricos.”

³¹⁹ Haroldo de Campos, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (São Paulo: Perspectiva, 1981), 89.



Figura 118 y 119 *Faust* (2011) Fausto y Margarita paseando por el bosque

Podemos afirmar pues, que el trabajo se expande entre períodos: pueblo de estética medieval; pensamientos humanistas que crean ansiedad por el conocimiento acerca del hombre como centro del universo cuyas acciones e ideas son propulsoras del progreso de la humanidad; descubrimientos científicos cercanos a la época de Goethe; el uso del telescopio que se descubrió en el siglo XVII. Un telescopio, por lo tanto, no estamos en el medievo, Fausto no, pero la aldea sí. Entonces tendríamos que preguntarnos, en qué momento estamos, o mejor, si estamos en alguno. Sus películas son atemporales, porque lo que teje el cineasta ruso es algo que supera épocas y fechas.

La materia temporal de la que están hechas sus películas es la concentración de todas las épocas pasadas en el ahora, en el instante fugaz en el que la pantalla se ilumina. Sokurov, como Fausto es un alquimista.



Figura 120 Obra póstuma de Aleksei Guerman, que acabó postproduciendo su hijo tras su muerte, en la que las citas al Bosco representando un mundo inmerso en un oscuro medievo, esperando un Renacimiento, que nunca llegará

La película de realizador ruso se distancia estética y referencialmente de lo romántico. No había necesidad de ello cuando ya realizó una obra maestra desde esos mimbres.³²⁰ El acercamiento en esta película es terroso, oscuro, parduzco, con algún toque amarillo limón para dar luz, puede también que contenga algún barniz y laca rojiza y también un verde vejiga. El acercamiento confluye en la paleta de Rembrandt. En los planos del filme las referencias a Rembrandt son claras, pero también hay un lugar, una reflexión, a la concepción del mal y de lo terrorífico que entrañan las imágenes en la obra pictórica del Bosco y de Pieter Brueghel, el viejo. Aleksei Guerman, también se sirvió de ellos para su obra póstuma *Trydno byt bogom*³²¹ (*Que difícil es ser un dios*, 2013) [Fig. 120].

4.2. REMBRANDT Y SOKUROV, ALQUIMISTAS

En la historia del arte es fácil la mitificación de los artistas, rodearlos de un halo que los identifique del resto, de los otros, de nosotros. Rembrandt no era diferente, como el investigador Ernst van De Wetering analiza en su obra *Rembrandt. El trabajo del pintor*. Las primeras biografías sobre Rembrandt se centran en una figura misteriosa, argumentando que jamás revelaba cómo realizaba sus obras. Nos referimos aquí a lo que

³²⁰ Nos referimos a la cinta *Madre e hijo* de 1997, y que se analizará en el capítulo siguiente.

³²¹ José Enrique Monterde, “El Bosco en el cine: del “film de arte” al ensayo filmico”. *Matèria: Revista d’art*, nº 10-11, 1, (2016): 265-284, <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/317266>.

en el mundo de los pintores se ha venido a llamar “la cocina de la pintura.” Esa parte de preparación, de creación de pinturas, de pigmentos y aglutinantes, la parte más artesanal, se podría decir. Pero también, aquella que tiene más relación con la alquimia. Eugène Fromentin explicaría:

“En cuanto a su técnica, Rembrandt pintaba, dibujaba y grababa como nadie. Sus obras en sí mismas representaban un misterio. La gente le admiraba con cierta inquietud; le siguieron (sus contemporáneos) sin realmente llegar a entenderlo del todo. Su obra se consideró más bien como la de un alquimista.”³²²

Esa oscuridad, que rodeaba la figura de Rembrandt sobre sus secretos de taller o sobre su negación a cerca de compartir su sabiduría con sus alumnos,³²³ se fue difuminando a medida que se fue investigando. Ya, en el último cuarto de siglo XX, se pudieron sacar conclusiones más claras. Y si bien el holandés no hacía magia en su taller, sí que es cierto que sus prácticas eran diferentes a las de sus contemporáneos. La utilización de una serie de sustancias adhesivas, es decir aglutinantes, que devinieron en indagaciones hasta conferir técnicas que llevo a cabo desde esas mezclas confirieron en sus obras unas terminaciones poco comunes en su tiempo.³²⁴

Si hay algo que diferencia la obra de Rembrandt con la de sus contemporáneos, es esa “tonalidad dorada”, que en algún momento se vio cuestionada por la acción de un trabajo de conservación excesivo. Las preguntas que se hacían los historiadores eran sobre si esa “pátina” era buscada por el mismo pintor o si había sido causa del tiempo. Con respecto a las intenciones que tenía el pintor sobre los colores y tonos a utilizar, los colores que habitualmente utilizaba Rembrandt, eran el plomo blanco, con tiza o sin tiza, ocre amarillento, amarillo de plomo-estaño, ocre rojizo, bermellón y diversas lacas rojas (tintes orgánicos preparados como si se tratara de pigmentos); varios pigmentos marrones

³²² Van de Wetering, *Rembrandt. El trabajo del pintor*, 7.

³²³ Samuel van Hoogstraten escribió *Introducción a la educación superior del arte de la pintura*, se publicó en 1678 y hablaba sobre un maestro-pintor que no quería compartir los secretos de su arte. Por lo tanto, a partir de ese momento circulo la historia de que Rembrandt no explicaba sus conocimientos a sus alumnos. Si nos ajustamos a las fechas era poco probable ya que en las fechas de la publicación Rembrandt, ya había fallecido, murió en 1669. *Ibíd.*, 6.

³²⁴ *Ibíd.*, 7

térreos; negro hueso y negro carboncillo.³²⁵ En general son colores de gran estabilidad, que no cambian con el paso del tiempo, por lo tanto parece ser que aquello que vemos en los cuadros de Rembrandt, no es tanto la acción del tiempo, sino una cuidada selección.



Figura 121 Muestra del trabajo de etalonaje de *Faust* (2011)

La revista *Cahiers du Cinema* tuvo la suerte de poder publicar muestras de su proceso pictórico, su propia “cocina de pintor”, que ilustra la interacción del cineasta con el trabajo de etalonaje posterior. La utilización de la acuarela, del lápiz, es algo habitual en el trabajo del director ruso. En estas muestras de su trabajo, se puede observar claramente. Esta suerte de catálogo concreta no sólo colores sino también, texturas, vegetaciones, etc. Técnicas que determinan la construcción de los planos teniendo en cuenta esas características de luz y color.

La diferencia aquí radica en el momento en el que cada artista prepara su paleta. Rembrandt lo hace previamente, mezclando los pigmentos o tintes con el aglutinante escogido. Sokurov lo realiza a posteriori, en su paleta se encuentran los fotogramas y al lado los virajes, los colores, exactos que se quiere conseguir, el plan de ruta [Fig. 121 y 122].

Aunque el texto de Goethe pesa mucho en la película, posiblemente más que en cualquier otra adaptación que haya realizado hasta la fecha el director, ya lo hemos comentado. No es sólo eso, *Faust*. No sólo es la adaptación de una obra literaria, sino

³²⁵ *Ibid.*, 257.

también el acercamiento mediante la imagen cinematográfica, y, en concreto la digital, a la pintura de Rembrandt. El trabajo con la imagen digital se ha producido a partir de las gradaciones de color que el cineasta ha realizado con acuarelas, a través de un método que trata de imaginar el camino que existe entre el ojo y la mano del cineasta hasta los más sofisticados programas de etalonaje, para luego trasladarlos a la pantalla. Este procedimiento con los colores, las sombras, los matices, los contrastes, tal y como son expresados al principio en las manchas, garabatos, y borrones volcados en el papel por Sokurov,³²⁶ convierte a al cineasta ruso en un alquimista digital del siglo XXI

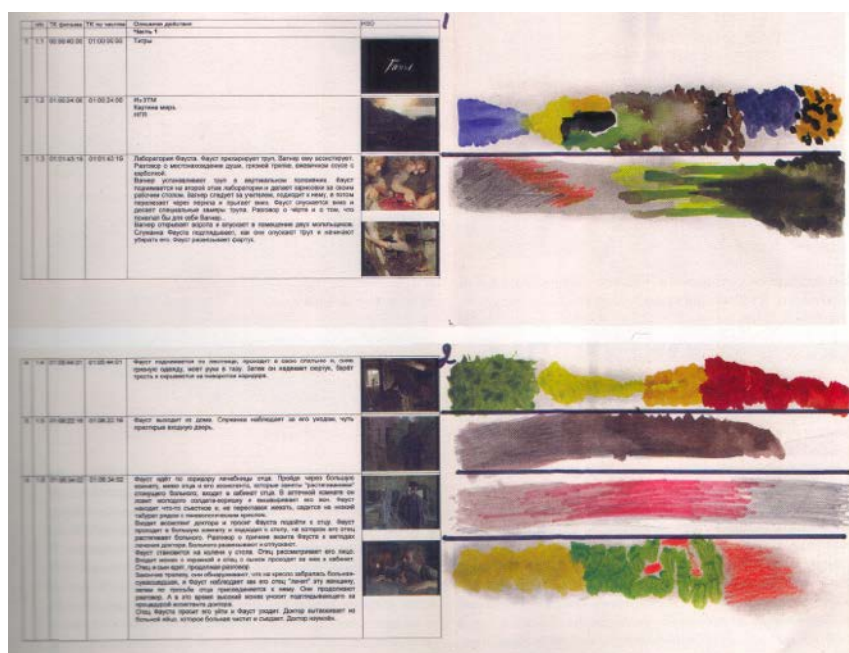


Figura 122 Muestra del trabajo de etalonaje de *Faust* (2011)³²⁷

Llama la atención la de veces que el director en entrevistas ha hablado de la pintura como elemento configurador, como germen, como comienzo de todo, de la pintura y de la literatura. Pero hasta *Faust* no nos enseña ese proceso, quizá porque no lo hubiera hecho antes, ni siquiera en *Madre e hijo*, tan sólo ese trabajo de campo, casi de “rito”, que consiste en colocar a cámara en el mismo lugar en el que antes se colocó un caballete.³²⁸ Pero en este trabajo va más allá, el cambio de director de fotografía deviene un cambio, una decisión. Como si hubiera querido realizar un resumen de toda su obra en este capítulo

³²⁶ Jacques Le Rider, “Entre Goethe, Murnau et Thomas Mann.” *Cahiers du Cinema*, n° 679 (2012): 6-10.

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ Hacemos referencia un pasaje de la producción de la película *Mat' y sin* (Madre e hijo, 1997) En la que Sokurov coloca la cámara en el mismo lugar que Friedrich pintaría *Monje junto al mar*. Más adelante se desarrollará en profundidad esta película.

final. Jeremi Szaniawski afirma que esta película es una obra que cierra la tetralogía de poder. Sokurov rueda una película, su proyecto más caro, para una exploración de la naturaleza del poder y del precio del alma humana, una revisión de su propia carrera³²⁹.

Por mucho que ofrezca un catálogo de las deficiencias humanas a lo largo de su narrativa, *Faust* se convierte en todo lo evocado anteriormente, con su caminar errático, Sokurov parece visitar toda su obra. Desde el entorno bucólico y romántico de los cuentos de hadas³³⁰ de *Madre e hijo* y de imaginería medieval tardía encontrada en *Páginas ocultas*; las consideraciones apocalípticas *Dolorosa indiferencia*; la incomprensión de la relación con el padre a la fascinación por los militares; la obsesión con la muerte y los rituales funerarios en *El segundo círculo*, *Salva y protege*; la celebración pesimista de la vida y la belleza en *Días de eclipse*; de la idiosincrásica adaptación y apropiación literaria –Platonov, Shaw, Flaubert, los hermanos Strugatski, Dostoievski y ahora Goethe– al original minimalista guion de *La Piedra*; y finalmente por su profunda investidura con lo grotesco y con una imaginería animal, que se repite en muchas de sus anteriores piezas, como las aves zancudas, cigüeñas o garzas.³³¹

Aparentemente atípico en su cine, *Faust* constituye así, la suma de todas sus obsesiones, una película tan excesiva como imprescindible para comprender la obra anterior de su creador. Por lo tanto, las referencias a los dispositivos pictóricos es algo que no se observa sólo en los virajes y en la fotografía. Si en esta ocasión, Sokurov dejó de trabajar con su director de fotografía con el que había realizado sus últimas cintas y contactó con Bruno Delbonnel, autor de la fotografía de obras como *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (*Amélie*, 2001), sería por una razón de peso. Delbonnel se encargó de buscar las referencias en el color y la luz de obras pictóricas, además de las influencias por la búsqueda de espacios, de “arquitecturas visuales” que nos transportan a las obras pictóricas que inundan la película.

4.2.1 TRAS LA BÚSQUEDA DE ATMÓSFERAS. DEL LIENZO AL PLANO

Las primeras semejanzas que observamos, con nuestro Fausto, están los autorretratos y las características en la ropa que llevaba Rembrandt, donde vemos similitudes con nuestro Fausto. Si bien se encuentra en el siglo XIX, hay ocasiones que

³²⁹ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 252.

³³⁰ Curiosamente *Cuento de hadas* es el título del último trabajo del director, que opera de nuevo en la práctica del libérrimo *biopic* sobre figuras anquilosadas en el poder.

³³¹ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 252.

su atuendo se torna más cercano al siglo XVII, más parecido a lo que llevaría el holandés en su taller. Nos encontramos pues, no solamente con semejanzas físicas como se ha podido comprobar realizando un ejercicio comparativo con las figuras, sino también en las vestimentas de Fausto y las de Rembrandt [Fig. 123 y 124].



Figura 123 y 124 *Autorretrato como el Apóstol San Pablo* (1661) Rembrandt y primer plano de *Faust* (2011)

Por lo que respecta a los espacios interiores de trabajo y de estudio, el grabado que realizó en torno al 1652-53 [Fig. 125] de Fausto tiene un considerable parecido con el espacio que más tarde recrearía el realizador para su película [Fig. 126], se puede comprobar en las imágenes siguientes.



Figura 125 y 126 *Faust* de 1652, aguafuerte de Rembrandt y plano de *Faust* (2011) Habitación de Fausto, ventana con telescopio.

No sólo existe una suerte de semejanzas en el personaje de Fausto, la joven Margarita también encuentra un referente en las obras de Rembrandt. En concreto, con la mujer que el pintor retrató en innumerables ocasiones, Hendrickje³³² [Fig. 127]. Las afinidades de ésta con la protagonista de la cinta se pueden observar comparando las dos imágenes en las que ambas aparecen bañándose [Fig. 128 y 129].

³³² Segunda mujer del pintor, cuyo rostro se puede ver en muchas de sus pinturas.

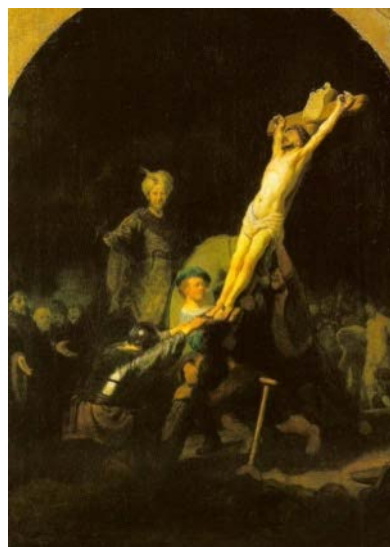


Figura 127 *Mujer bañándose* de Rembrandt, 1654.



Figuras 128 y 129 *Faust* (2011) Margarita en los baños públicos

Desde el inicio de la cinta las imágenes que nos transportan se suceden, la atmósfera, los colores que se vierten ante la mirada del espectador, que queda impactado por la visión del cuerpo desollado sobre la mesa de trabajo del doctor [Fig. 134 y 135]. En esa secuencia, en la que Fausto junto con su ayudante Wagner buscan el alma humana, podemos sentir aversión, la misma sensación que nos mueve al ver la imagen de Mefistófeles mostrando su cuerpo desnudo en los baños públicos [Fig. 132].



Figuras 130 y 131 *Faust* (2011) Tras el examen que realiza Fausto, mientras habla con su ayudante Wagner sobre el lugar donde se oculta el alma, éste sube el cuerpo y lo deja vertical, es un ascenso, como *La elevación de la cruz* de Rembrandt de 1633.



Figura 132 El cuerpo deforme de Mefistófeles, observa la mirada de lujuria de Fausto al descubrir a Margarita



Figura 133 *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de 1632 de Rembrandt.



Fig. 134 y 135 Fotogramas de *Faust*

Como si de un descendimiento de la cruz fuera [Fig. 133 y 134], el cuerpo, en un primer plano, se muestra en toda su carnalidad. Rembrandt pintó en varias ocasiones el tema del estudio del cuerpo humano, por ejemplo, en su famosa *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de 1632 [Fig. 135] y en *La lección de anatomía del doctor Jan Deijman*, de 1656 [Fig. 136].



Figura 136 Aunque la luz, la composición y el estado del cadáver se asemeja más a esta otra obra de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Jan Deijman*³³³, de 1656, una obra que nos muestra la necesidad de por desnudar el alma humana, Rembrandt, al contrario que Fausto que ahonda en vísceras, lo busca en el cerebro humano.

El costumbrismo, representado por escenas del pueblo en su día a día nos lleva directamente al Brueghel [Fig. 137] de *Los refranes neerlandeses* (1559) por ese compendio de plurimaginal, en la que no existe un único punto de vista. Parece mostrarnos en cierto sentido una perspectiva *escheriana*, en que cada esquina se manifiesta un refrán.³³³ Como Gilbert Duran comenta, el infierno siempre se representa desde la iconografía de un lugar caótico y bulliciosos, sin control alguno.³³⁴ Igualmente caóticos y agitados son los espacios que representa Sokurov en su *Faust*.



Figura 137 *Los refranes neerlandeses* de 1559, de Brueghel.

³³³ El cuadro contiene más de cien refranes y giros idiomáticos que se refieren a maneras desatinadas del proceder, también se ha denominado *El mundo al revés*. Rainer Hagen y Rose Marie Hagen, *Pieter Brueghel. El viejo. Labriegos, demonios y locos*. (Madrid: Taschen, 1994), 4-35.

³³⁴ Gilbert Duran, *Las estructuras antropológicas del imaginario*. (Madrid: Taurus, 2002), 68.



Figura 138 Fotograma de *Faust* (2011), la actriz Hanna Schygulla, habitual de la cinematografía de Rainer W. Fassbinder.

Espacios angostos, repletos de gente, que le persiguen solicitando dinero o que simplemente le incomodan siguiéndoles. Como esa Hanna Schygulla, recuperada de la filmografía de Fassbinder, [Fig. 138] que como un fantasma sigue a Mefistófeles convencida de ser su mujer. Resulta complicado incluso moverse por los pasillos de las casas, se nos presenta, incluso cómica, la pantomima en la que Fausto, Mefistófeles y el ama de la casa se quedan atrapados en la puerta. O en las calles en las que el caminante siempre encuentra impedimentos para caminar, es decir para pensar [Fig. 139 y 140].



Figura 139 *Faust* (2011). Lugares abarrotados de gente que impiden el tránsito de fausto por las calles.



Figura 140 *Faust* (2011). Incapacidad de movimiento también en el interior de la casa de Fausto.



Figuras 141 y 142 Mefistófeles convirtiendo la piedra en vino

Espacios asfixiantes que nos recuerdan a los cuadros de Brueghel en los que el *horror vacui* teje la vida del burgo. Mefistófeles conduce a su nuevo seguidor a un lavadero, que se presenta como un espacio de libertad y regocijo de las mujeres del pueblo que muestran sus cuerpos semidesnudos, donde en contrará la lujuria tras contemplar a Margarita. Abducido, le conducirá a otro espacio del averno, como es la taberna [Fig. 141 y 142]. Mefistófeles convierte la nada en vino, al hacerlo brotar de los ladrillos, y ya en el caos, será inducido a asesinar a Valentín, sin saber que es el hermano de Margarita.

Como López Santana³³⁵ comenta en su Tesis Doctoral, la recreación de obras comienza desde la primera secuencia en la que una toma aérea de la ciudad recrea la obra *La batalla de Alejandro* de Albrecht Altdorfer [Fig. 143] el cartel que cuelga misteriosamente en la obra de Altdorfer en la cinta de Aleksandr Sokurov se convierte en un espejo [Fig. 144-145]. Esta escena está destinada a explicar la relación entre los diferentes planos estéticos y narrativos utilizados para construir la película y a ayudarnos a comprender la interpretación que hace el director ruso del texto de Goethe. Según Szaniawski los elementos más importantes de la película en combinación son lo pictórico y lo dinámico. Esta combinación está omnipresente desde la toma aérea de la ciudad hasta el final de la cinta con las figuras sacadas de *El jardín de las delicias* del Bosco. La presencia de un espejo celestial, meciéndose en los cielos, alude a la dialéctica en todo el trabajo con el texto de Goethe. Un espejo que oscila de un lado a otro se ha visto como la representación de las relaciones y de las complicadas de la historia de Alemania y Rusia, tan presente en muchas de sus películas *Sonata para Hitler*, *Y nada más* y *Moloch*. Investigación, entre otras cosas, que ofrece su visión de lo que produce la catástrofe del nazismo y del estalinismo.³³⁶



Figuras 143-145 Altdorfer tiene que capturar toda la dilatación de lo ocurrido en la batalla en un espacio, Sokurov, al tener el arma del tiempo cinematográfico y del montaje por corte, a su favor, la intensidad del lienzo, en el que están convocados, lunas, sol, nubes, océano. En la cinta, en el momento en que el pergamino, el texto de Goethe sale de ese espejo, la cámara le sigue en un plano secuencia hasta llegar a la ciudad medieval.

³³⁵ López Santana, "Origen y Psyché variaciones Psico-espaciales de la muerte en Aleksánder Sokurov, Gunnar Asplund y Bo Widerberg", 61-62.

³³⁶ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 255.

4.3 ENTRE DEMONIOS: EL BOSCO Y BRUEGHEL

En *Faust*, la categoría estética de *lo feo* aparece sin paliativos como en ningún otro de sus trabajos anteriores. Como categoría estética de aquello desprovisto de belleza, aquello que causa aversión. La figura de Mefistófeles se nos presenta como sacada de una obra del Bosco, pero también de Brueghel. Si la obra del Bosco se basa, de manera exclusiva, en la representación del mal, en el Apocalipsis de San Juan Bautista, y en cómo lo feo acaba convirtiéndose en terrorífico, su sucesor Brueghel buscó también esa representación del infierno, en este caso, bebiendo de lo cotidiano y de las leyendas populares. El Bosco murió aproximadamente diez años antes de que naciera Brueghel. Éste, fue considerado un seguidor del Bosco, e incluso un imitador. Pero la obra de Brueghel ha demostrado tener una personalidad propia, fundamentalmente por su capacidad de representar lo profano que existe en lo religioso. En definitiva, las conexiones entre ambos y sus particulares universos encontraban lugares en común.

Tanto el Bosco como Brueghel confluyen en esta esfera estética. Curiosamente, en el siglo que vivió Brueghel, se exploró la superficie de la tierra y el cielo, se cartografió abundantemente y se investigó el cuerpo humano, como nos traslada el Fausto de Sokurov. Aunque todos esos hallazgos no evitaron que las vísceras humanas, hígado o páncreas fueran reconocidos como demonios.³³⁷ Brueghel continuó por la senda marcada por el Bosco, en una serie realizada en 1559. La primera obra *La caída de los ángeles rebeldes* [Fig. 146], los ángeles van transformándose en demonios a medida que aterrizan de forma caótica en el averno. Dios es luz, en la parte superior iluminada. Se vuelve rojiza, parda, del color de esas mismas vísceras que Fausto saca del interior del cuerpo humano, buscando el alma, las mismas, que son demonios para gran parte de la población de ese momento. Otra pieza, es *Dulle Griet* [Fig. 147], basada en un personaje popular de Flandes, también conocido como “Margarita hocico de cerdo”, que representa la personificación de la avaricia. En esta obra el pintor mezcla continuamente lo animal con lo humano, lo orgánico con lo inorgánico. En el tercer lienzo, *El triunfo de la muerte*, [Fig. 148], encontramos un paisaje dominado por la muerte, ya no son demonios, sino personificaciones de la muerte convertidos en esqueletos armados de guadañas.³³⁸

³³⁷ Hagen, *Pieter Brueghel. El viejo. Labriegos, demonios y locos*, 39.

³³⁸ *Ibíd.*, 45.



Figura 146 *La caída de los ángeles rebeldes*, Brueghel, 1559



Figura 147 *Dulle Griet* de Brueghel, de 1559



Figura. 148 *El triunfo de la muerte* de Brueghel, 1559

En otros largometrajes de Sokurov también domina la muerte. De forma evidente, en sus elegías, pero de forma más sutil en otros filmes. Recordemos, el fantasma de un Chejov que vuelve a su dacha, en *La piedra* [Fig. 149] o en el muerto que vuelve a la vida en la morgue para prevenir al doctor Malianov, en *Días de eclipse*.



Figura 149 El fantasma de Chejov en *Kamen* (La piedra, 1992)

Volviendo a las convergencias entre el cineasta y Pieter Brueghel, anotemos un suceso concreto para contextualizar históricamente a Brueghel en un momento muy concreto de la historia. El Duque de Alba, enviado por Felipe II, llegó a los Países Bajos en 1567. Tenía como misión la conversión de esa parte del imperio al catolicismo y acabando con el protestantismo. Un año antes, se dieron de manera escalonada una serie de sucesos que tendrían como colofón, brotes iconoclastas provenientes en su mayor parte por el calvinismo, en los que se quemaron retablos y demolieron santos de iglesias católicas. Las revueltas fueron castigadas y como resultado, los años siguientes, miles de personas fueron condenadas a muerte.³³⁹

4.3.1. LA MIRADA MÚLTIPLE DE PETER BRUEGHEL, EL VIEJO

Para esclarecer la opinión de Brueghel sobre lo relatado, primero tendremos que adentrarnos en su obra, interrogar a sus cuadros, pero además sumergirnos en la exuberante época que le tocó vivir. En la obra *Descripción de los Países Bajos*, publicado

³³⁹ Hagen, *Pieter Brueghel. El viejo. Labriegos, demonios y locos*. 7.

en 1567, Ludovico Guicciardini afirma respecto al pintor, que éste fue apodado el “Segundo Jerónimo Bosco”; imitador de su imaginación.³⁴⁰ En el siglo XIX, A. J. Wauters analiza de manera más profunda y concluyente sus obras cuando advierte que mientras todos los pintores flamencos se hacían romanos o florentinos, apareció Brueghel para representar la verdad flamenca.³⁴¹ Una realidad que plasma en la serie de torres de Babel, obra de la que llegó a hacer hasta tres versiones. Tan sólo se conservan dos, una en Viena y otra en Rotterdam [Fig. 150 y 151].

Brueghel quiso representar la sociedad en la que vivía, para ello utilizó un pasaje narrado en la Biblia (Génesis II), en la que el rey Nimrod quería edificar una torre que tendría que llegar hasta el cielo, Dios se enfureció por semejante atrevimiento, arrebatándoles la lengua común. Desde ese momento, resultó imposible el entendimiento entre pueblos y quedó inconclusa.³⁴² La obra fue pintada con una estética contemporánea, alejándose del historicismo italianizante. Nos encontramos ante una obra con una base política y cargada de crítica a la iglesia católica y al imperio de Felipe II.



Figuras 150 y 151 *Torre de Babel y Pequeña torre de Babel*, de Brueghel, ambas realizadas alrededor del 1563

³⁴⁰ Lodovico Guicciardini, *Description de Tout les Pays-Bas*. (Amsterdam: Henri Laurents, 1576).

³⁴¹ Alphonse Jules Wateurs, *La peinture flamande*. (Paris: Ancienne Maison Quantin, 1883), 169.

³⁴² “La Babel de Bruegel, un turning point en el recorrido de las representaciones de ese tema, constituye el hito cero en la representación pictórica del texto bíblico, obra emblemática del Renacimiento, momento en que la relectura de los clásicos pasa a ser norma, en el que la traducción también desempeña un rol fundamental en el proceso cultural. Al introducir el paisaje rural y la sencilla vida cotidiana en la pintura renacentista, Brueghel inaugura un arte que da visibilidad al trabajo, a la producción, además de presentar una nueva forma de mirar y valorar la vida que transcurre aparte del poder central, de la corte y de la Iglesia. Por otro lado, los clásicos tenían que ser traducidos, y la noción de multiplicidad cultural ya estaba bien sedimentada, lo que se comprueba por el grado de madurez que alcanzaban en ese entonces las lenguas románicas. Era necesario mirar, escuchar, entender al otro; más que nunca, se hacía necesario traducir. Brueghel pintó dos torres a partir del mismo texto: a primera vista casi iguales; sin embargo, una mirada más atenta revela las diferencias. Son representaciones de lo inacabado, o aún más, de lo inacabable, de la imposibilidad de completitud.” Neus da Silva Matte, “La Babel de Pieter Bruegel: Una Poética de la Traducción Artística” *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 2006, Vol. 1, Núm. 2, (2006):2 1-16, <https://raco.cat/index.php/Transfer/article/view/203752>.

Así pues, Brueghel también opera en la cartografía de su tiempo, en una cartografía humana. El pintor, en su época era el más destacado en ese aspecto, en el de representar la realidad circundante, como ya hemos visto en *Los refranes...*, también en *Riña entre Carnaval y la Cuaresma*, o en el grabado *Romería de Hoboken*, ambas datadas en 1559 [Fig. 152 y 153]. En ellas los elementos religiosos quedan totalmente integrados en la vida de la aldea. Sokurov reutiliza esa cotidianidad [Fig. 154 y 155], para inscribir los paseos del doctor Faust. Como le diría, Mefistófeles a la madre de Margarita en el entierro de su hermano, asesinado por el propio Fausto, “es un eterno caminante.” Fausto está continuamente caminando, moviéndose de aquí para allá, entrando y saliendo en los *planos-cuadros* de Brueghel, el viejo.

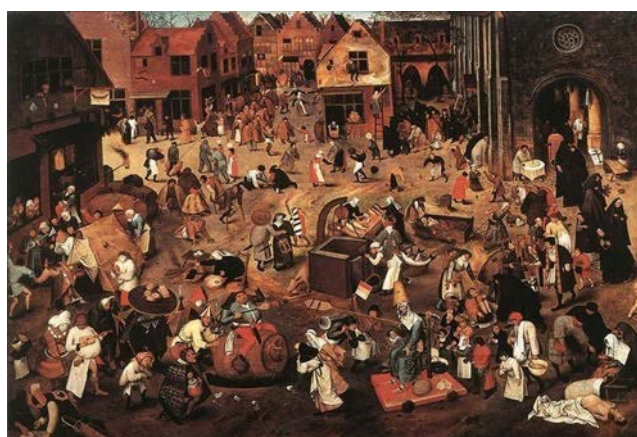


Figura 152 *Riña entre el Carnaval y la Cuaresma* de Brueghel, de 1559

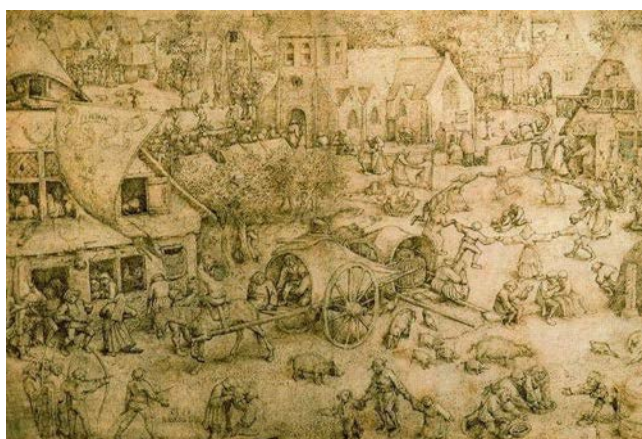


Figura 153 *Romería a Hoboken* de Brueghel, de 1559



Figuras 154 y 155 Escenas costumbristas en la película *Faust* (2011)

4.3.2. EL BOSCO, LA MIRADA PANÓPTICA

Alrededor del 1450, nacerá Jerónimo Van Aken, que vivió y trabajó en Hertogenbosch, ciudad ubicada en Holanda y considerada un emergente centro comercial. Según la biografía que plantea Bosing, una ciudad que se encontraba bajo el dominio del duque de Borgoña, en el ducado de Brabante. Del topónimo, de su ciudad de origen, surgirá el apodo que recibe, “El Bosco”.

Sus pinturas, que han tenido multitud de lecturas dependiendo la época, pasaron de simplemente divertir, a ser tomadas, casi, por ornamentos renacentistas e incluso a ser colocadas dentro de un surrealismo del siglo XV reacibiendo una suerte de paralelismos con la obra de Salvador Dalí. Hay otras teorías como la de Fraenger, que coloca a el Bosco, como miembro de la Hermandad del Espíritu Libre, un grupo herético que surgió por toda Europa, también llamados Adamitas, durante cientos de años. Esta secta practicaba la promiscuidad sexual, a través de la cual querían alcanzar el estado de inocencia del que gozaba Adán antes de la caída. Según parece de ahí surge la teoría de que el cuadro de *El jardín de las delicias* (1500-1505) fuera pintado para un grupo de Adamitas³⁴³ [Fig. 156].

Aunque esta teoría, por muy atractiva y sorprendente que nos resulte, carece de una base documental clara, por el contrario, sí que se tienen datos sobre la pertenencia del Bosco a la Hermandad de Nuestra señora, cofradía de clérigos y laicos que observaban el culto a la Virgen. Y también que realizó encargos para ésta. Fue patrocinado por la alta jerarquía eclesiástica, y posiblemente de esta manera surgiese el encargo de *El jardín de las delicias*, de 1500-1505 que además terminó siendo adquirido por un católico conservador, como Felipe II. Si pensamos por un momento, en qué momento nos

³⁴³ Walter Bosing, *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*. (Madrid: Taschen, 1994), 7.

encontramos, la Reforma, la Contrarreforma, la Sagrada Inquisición vive una nueva etapa, el dogma está presente en cualquier punto cardinal. Así que parece poco probable la teoría que señala la pertenencia del Bosco a alguna secta relacionada con los Adamitas.³⁴⁴ Más bien nos decantamos por encontrarnos con uno de aquellos artistas, a los que hacíamos referencia en el capítulo de los documentales retratísticos de Sokurov. El Bosco entraría en ese grupo de pintores, que han abundado en la representación del horror, de los siniestro y sórdido.



Figura 156 *El jardín de las delicias* del Bosco, 1500-1505



Figura 157 Tablero de los Siete Pecados Capitales y de las Cuatro Postrimerías del Bosco, alrededor del 1485-1500

Cuando el Bosco pintó *Tablero de los Siete Pecados Capitales y de las Cuatro Postrimerías*, fechada entre 1485-1500 [Fig. 157], su concepción circular, con Cristo saliendo del sarcófago y con la leyenda inscrita en latín: “Atención, atención, Dios nos

³⁴⁴ Bosing, *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*, 8.

ve” indica de manera clara, la imagen del ojo de Dios, con su hijo en la pupila vigilante.³⁴⁵ Un ojo que todo lo ve. No podemos evitar comparar ese ojo medieval con el control que las instituciones han ejecutado desde esa mirada panóptica, incluso antes de que el Bosco pintará su tablero. Un *gran hermano* –revisitando a Orwell unos instantes–. Enlazándolo con el dispositivo cinematográfico, lo conectaríamos con el *kino-glad*, el ojo de Vertov que vigila cada instante del día a día soviético, para luego mutar en el ojo de Stalin. Ese *gran hermano* previo al deshielo.

Aleksandr Sokurov, lanza desde los cielos su cámara, su mirada, en *Días de eclipse*, también en *Faust*. En la primera aterriza en la Tierra, en el árido desierto. En la segunda atraviesa las nubes hasta llegar a esa ciudad que podría ser un Leipzig medieval. En *Días de eclipse*, el gran angular [Fig. 158] nos ofrece esa visión panóptica en la escena en la que el séquito de policías discurre por la estancia de Snegovod tras su suicidio. Una vigilancia *vigilada* que se muestra también en *Segundo círculo*, atónita ante la burocracia soviética previa al *glasnot* [Fig. 159].



Figura 158 Dni zatmenija (*Días de eclipse*, 1988)

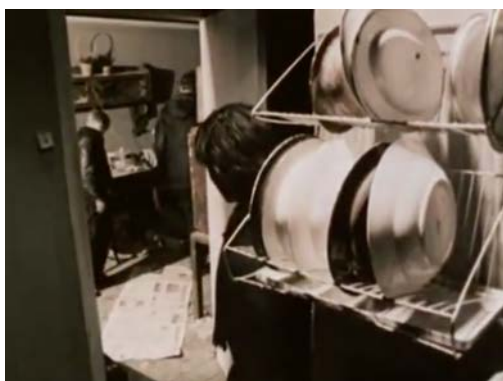


Figura 159 Krug vtoroy (*Segundo círculo*, 1992)

³⁴⁵ Bosing, *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*, 25.

4.4 DE LO GROTESCO A LO SINIESTRO

En la obra de Brueghel anteriormente citada *Riña entre Carnaval y la Cuaresma* [Fig. 152], nos encontramos con lo que Batjin denomina la celebración del cuerpo y de la vida. En donde lo deforme y lo monstruoso se encuentran para construir una dialéctica de contradicción con las formas tradicionales, que expresan el cuerpo como algo perfecto e inmutable. El cuerpo dentro de lo carnavalesco, que es ante todo la celebración de la comunión con la tierra, con la fertilidad, pero también con la muerte y con el renacer. Entraríamos pues, dentro de la esfera de *lo grotesco*. La principal característica es la de transgredir y romper los límites, de las normas racionales y de la tradición. Esa ruptura, puede hacerse en el caso de la cultura popular medieval, mediante la alusión a ese "mundo al revés". Otro nombre con el que ese cuadro se conocía, por su capacidad de subversión del orden establecido.³⁴⁶

Atendiendo etimológicamente³⁴⁷ al concepto de grotesco, observamos que tiene su origen, primeramente, del italiano *grottesco* que a su vez es una derivación de la voz del italiano antiguo o siciliano *grutta*, y ésta a su vez de un vocablo griego que significa *crypta*, bóveda, cueva. A Fausto lo encontramos continuamente en cuevas, úteros, lugares húmedos y lúgubres. Desde que entra en el espacio del prestamista, hasta que entra en útero del diablo a recoger el oro con el que comprar el amor de Margarita [Fig. 160 y 161].



Figura 160 y 161 *Faust* (2011) Fausto y Mefistófeles, entran en la *cueva-útero* en la gruta del prestamista.

³⁴⁶ Mijaíl Batjin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 188.

³⁴⁷ Joan Coromina, y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1987).

En el interior de espacios desagradables, hediondos y densos. En esta ocasión nos cuesta encontrar esa la belleza de la fealdad a la que nos tiene acostumbrados Sokurov, esta vez es diferente. Umberto Eco ³⁴⁸ aclara la génesis de lo feo en el arte medieval, concebida como la imagen de lo terrorífico y de lo diabólico que aparece en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. Desde el Bosco, nos hemos sentido atraídos hacia todo aquello que se aleja de las normas clásicas sobre la belleza y hacia aquello a lo que se le presupone, a su vez, una forma de inspirar miedo, como característica principal de lo sublime, porque si hay algo que une el sentimiento de lo siniestro con la categoría de lo sublime, será el terror.³⁴⁹ Tras estudios de varios teólogos entre los que se encuentra Beato de Liébana,³⁵⁰ que escribió *Comentarios al Apocalipsis de San Juan* en el siglo VIII, el Apocalipsis de San Juan se convirtió en una fuente esencial de inspiración para la representación terrenal del infierno, al ser un documento muy descriptivo a la hora de relatar el destino de los condenados.

Si observamos el paño central del tríptico de *El jardín...* el sueño erótico ha dejado de lado el mandato divino hacia la perversión. Como explica Bosing en el tablero derecho del tríptico, es decir *El infierno*, se recoge aquello que se ha sembrado en el jardín. Nos muestra la imagen más violenta del averno, todas las criaturas expresan el caos en donde se encuentra invertidas los órdenes del mundo. Llegados a este punto hemos alcanzado un nuevo escalón, ya no hablamos de lo grotesco, hablamos de proporciones monstruosas, de la capacidad de generar terror³⁵¹[Fig. 164].

Sokurov describe el camino de Fausto hasta ese terror. Primero, pasando por el costumbrismo convertido en grotesco, construyendo ese paso desde secuencias en las que Mefistófeles besa en la boca el busto de la Virgen [Fig. 163] o entra en la iglesia a defecar, Para alcanzar el éxtasis final, al colocar a Fausto en “el jardín de las delicias”, al conseguir una noche con Margarita, tras que éste firme con sangre el documento. Parra acercarnos a lo que Freud denominó como lo siniestro, por angustiante y espeluznante:

³⁴⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*. (Barcelona: Lumen, 2007), 73.

³⁴⁹ Félix Duque Pajuelo. *Terror tras la postmodernidad*. (Madrid: Abada, 2004), 15.

³⁵⁰ Beato de Liébana escribió este texto alrededor del 746, a partir de unos textos africanos, de Primario y Ticonio, y Apringio de Beja (ss. V-VI) Beatriz Garrido Ramos, “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”, *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, vol. 7, (2014): 50-76.

³⁵¹ Bosing, *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*, 57.

“Será oportuno enunciar aquí dos formulaciones en las cuales quisiera condensar lo esencia de nuestro pequeño estudio [sobre lo siniestro]. Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo. En segundo lugar, si esta es realmente la esencia de lo siniestro, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo “Heimlich” a su contrario, lo “Unheimlich”, pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling, según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.”³⁵²

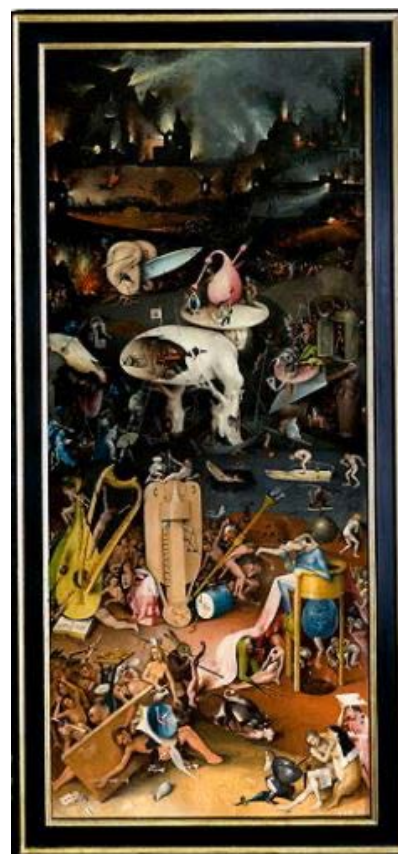
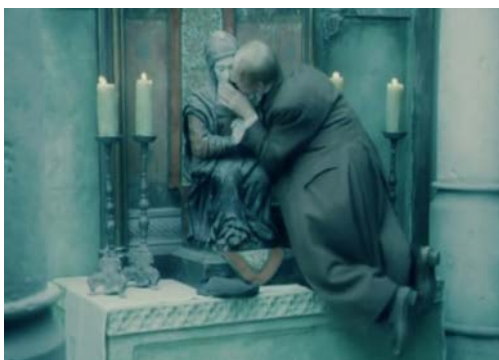


Figura 162 Mefistófeles, besando a la Virgen de manera lujuriosa. Figura 163 Detalle de la obra del postigo derecho de *El Infierno*, representan el castigo divino tras el sueño erótico del jardín. Los animales y frutos gigantes que encontramos en el paño central se tornan ahora instrumentos de tortura. Figura 164 *Faust* (2011). Fausto y margarita todavía en el *Jardín del Edén* antes del *pecado original*.

³⁵² Sigmund Freud, “Los siniestro” Obras Completas, Tomo VII, (Madrid: Biblioteca Nueva, 1974), 27-28.

Tras el fugaz encuentro con Margarita, Fausto entrará en el plano de lo siniestro, personificado por monstruos con los que se encontrará en su último periplo. Un descenso que comienza en los límites de lo bello [Fig. 164], porque como diría Trías en el prólogo de su *Lo bello y lo siniestro*, “lo siniestro es condición y límite de la “belleza”, de la representación.” El autor explica como el arte contemporáneo intenta apurar ese límite revelando lo siniestro pero manteniendo la experiencia estética, sin transgredir los límites. Desde el idealismo alemán, las formas de bello y sublime se unifican en un solo cuerpo, sintetizando lo que hasta el momento Kant proponía para estas categorías estéticas.³⁵³

Fausto camina junto a Mefistófeles por el inframundo, por un espacio paralelo a la ciudad, que conecta con túneles y pasadizos los diferentes ámbitos hasta terminar en un lugar abierto, hermoso, pleno de naturaleza, en donde espera Margarita. Lugares a los que Sokurov ya nos había llevado en otras ocasiones, lleno de verdes, azules, lejos de la ponzoña amarronada, de las calles, de las casas, lejos de todo. En aquel primer encuentro, en un bosque de cuento, en el que la manzana también se encontraba envenenada. En palabras de Hernández-Navarro:

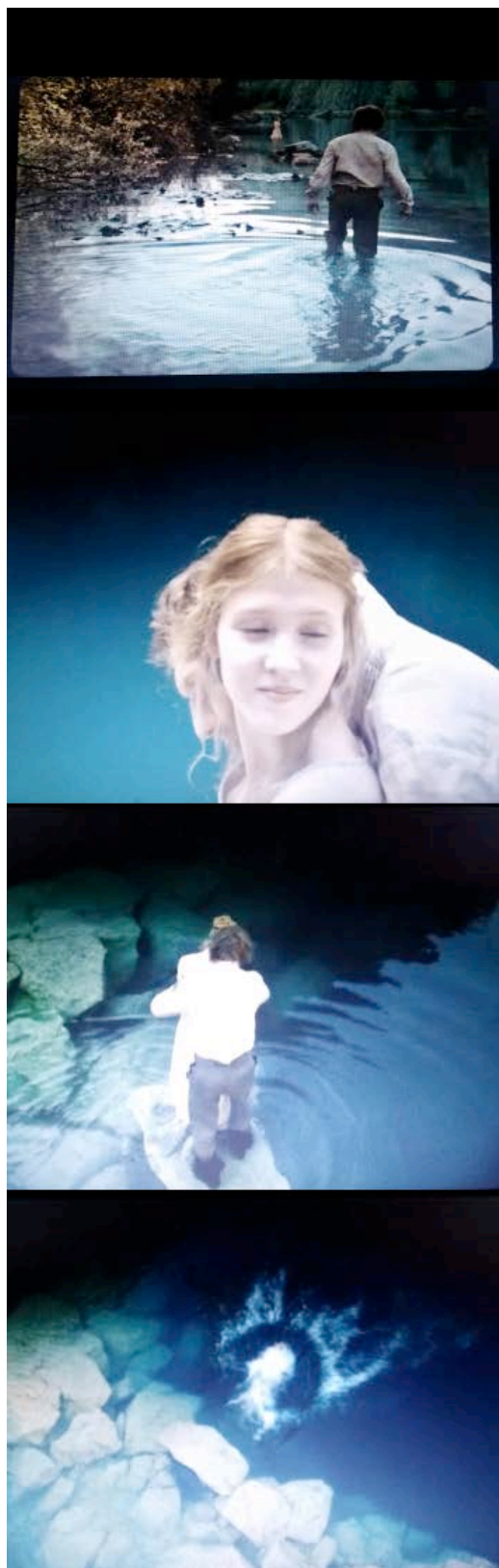
“Algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz.”³⁵⁴

Fausto se pregunta dónde está tras la inmersión en el agua junto a Margarita [Fig. 165-168], al no despertar del sueño en el que todos han entrado. Margarita y su madre no sabemos si despertaran. Fausto, sigue soñando en lo que comienza a vislumbrarse como una pesadilla, todo en el interior se ha tornado en un color acuoso, los rostros de ellos parecen seguir flotando en el agua. Margarita sonríe. [Fig. 170-173] La imagen del dorado vello púbico nos recuerda a *El origen del mundo* de Courbet de 1886 [Fig. 169]. Curiosamente, una obra que, hasta que en 1995 formará parte de la colección del Museo de Orsay, perteneció a la colección privada de Jacques Lacan.³⁵⁵

³⁵³ Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 24.

³⁵⁴ Miguel Ángel Hernández-Navarro. “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro.” *Revista de Occidente* n.º 297 (2005): 7-25.

³⁵⁵ “L'Origine du monde”, Museo d'Orsay, acceso el 4 de abril de 2019, <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/lorigine-du-monde-69330>



Figuras 165-168 *Faust* (2011) Sokurov, reinterpreta *El jardín de las delicias* del Bosco, pasando del espacio idílico en el que, lo bello dará paso a lo siniestro tras la caída de Fausto en la lujuria.



Figura 169 *El origen del mundo* de Courbet de 1886



Figuras 170-173 Fausto, *aprehendiendo el origen del mundo*.

Para Freud aquello que ha dejado de ser familiar, pasa del *Heimlich* a su contrario, al *Unheimlich*. Es decir se convierte en siniestro cuando se aleja de lo real, Fausto se encuentra con lo siniestro en esa habitación que no reconoce [Fig. 174-176], los monstruos comienzan a apoderarse del espacio, Fausto, en cambio parece no verlos, pero su percepción del mundo ha cambiado, sin saber que ya está en otro estado. Porque al vender su alma, lo que ha vendido es su humanidad, y por esa razón su capacidad de

redención es imposible. “No reconozco nada” dirá Fausto en ese camino a caballo, en las afueras de la ciudad amurallada, [Fig. 177y 178] en el que es incapaz de encontrar ningún punto cardinal al que asirse, en el que refugiarse, y ya que ahora está en un *no lugar*. Espacio habitual de sus personajes. En ese tránsito entre los dos mundos, Sokurov vuelve a realizar un plano general picado, se acerca el final.



Figuras 174-176 Lo extraño, aparece en escena, en un espacio cotidiano, para llenarlo de monstruos.



Figuras 177 y 178 Fausto junto a Mefistófeles comienzan la bajada/subida al inframundo.

4.5. LA MIRADA OBTUSA

Recordando la reflexión lanzada por Akidínova que disculpaba de alguna manera esa generosidad que se le atribuía en su Tetralogía del Poder, nos apoyaremos en ese “adelgazante relativismo cultural” del que hace gala Sokurov, y al que Castro Rey, muy elocuentemente, se refiere. El ensayista constata que su trabajo destila un mensaje inquietante en sus películas, principalmente en el uso de la anamorfosis en el retrato que se hace de un Lenin derrotado, de un Hitler íntimo, y de un Fausto acorralado que nos desvela lo que para Bonitzer simboliza la muestra del personaje visto desde una perspectiva deformada.³⁵⁶ El personaje que se nos presenta rompe totalmente con la realidad conocida y nos muestra una nueva en la que ahora el espectador es elemento principal para desentrañar y leer esa nueva realidad. En todas las etapas de la historia ha existido esa voluntad de escapar del descentramiento, de subvertirlo, de *vaciar el centro* que diría Bonitzer a lo que llama *desencuadre*. Con ello, juega a desplazar las zonas más significativas de la imagen, en este caso para subrayarlas y lejos de vaciar los rostros³⁵⁷ [Fig. 180], Sokurov, les imprime un significado mayor y capacita al espectador para que sea participe y reencuadre la imagen.³⁵⁸

En el momento en que Fausto atraviesa la tienda del prestamista [Fig. 183] la mirada anamórfica comienza a funcionar, a retratar lo que hay detrás de ese espejo, la distorsión se acrecienta cada vez más pervirtiendo su rostro para convertirlo en sus propios deseos, señal de que comenzamos la bajada a los infiernos.

³⁵⁶ Castro Rey, conferencia ya citada.

³⁵⁷ Bonitzer, *Desencuadres*, 83.

³⁵⁸ Aumont, *El ojo interminable*, 167-168.



Figura. 180 Fausto, totalmente deformado, lo que lo inscribe en lugar de lo siniestro, cruzado ya el límite.



Figuras 181 y 182 Planos con anamorfosis

Sokurov utiliza el formato 1:37, aplana la imagen para no engañarnos con una falsa profundidad y nos recuerda, en diversas secuencias del filme, a través del uso de una lente deformante, que aquello que tenemos ante los ojos no es el mundo sino una imagen construida de él.

El conflicto de las teorías sobre las ópticas y los formatos es algo que existe desde el mismo momento en que se creó el primer dispositivo cinematográfico. El formato cuadrado [Fig. 181 y 182], nos recuerda irremediabilmente a Eisenstein. Rudolph Arheim explica como en una conferencia que el director de *El acorazado Potemkin* dio en su estancia en Hollywood, defendió la importancia y el simbolismo del cuadrado. Desde esta forma geométrica se podían construir todos los rectángulos, o “utilizar su totalidad para imponer la finalidad cósmica de su cuadratura”³⁵⁹ Arnheim reflexionó sobre las tentaciones de los directores de cine, de aumentar el tamaño de la pantalla, que coincide con la entrada en escena del color, de lo estereoscópico y del cine sonoro. Esto hizo, prosigue Arnheim, que se condicionara el efecto artístico a las características del dispositivo, acercándose cada vez más a la naturaleza de lo real, pero alejándose del arte.³⁶⁰ El cineasta, en este caso, ha utilizado el dispositivo cinematográfico más puntero que ha tenido a su alcance, es un hecho. Pero también lo es que no ha sido para acercarse a lo real, sino al Arte con mayúsculas, indagando y creando desde el dispositivo pictórico. Sokurov ha utilizado los desencuadres y las lentes anamórficas a lo largo de toda su carrera, pero quizá el caso más claro sea el de *Madre e hijo* que analizaremos en el siguiente capítulo.

³⁵⁹ Arnheim, *El cine como arte*, 60-61.

³⁶⁰ *Ibíd.*

5. CUARTO CÍRCULO. *SOKUROV EL ÚLTIMO PINTOR ROMÁNTICO*

“¿Del hondo cielo vienes o del abismo surges?”³⁶¹

Charles Baudelaire

5. 1 LO ROMÁNTICO EN SOKUROV

La expresión “romántico”, entró a formó parte del vocabulario del arte en Alemania en 1798. Fueron los hermanos von Schlegel los encargados de introducirla. Una denominación que se atribuía a lo “moderno”, a lo opuesto a la antigüedad. Chateaubriand lo utilizaría para crear un hábil paralelismo entre la confrontación de la época pagana y el cristianismo, exaltando a este último como espacio de fecundidad poética y artística. Plantea que el cristianismo revela una doble naturaleza, y muestra, como si de un espejo se tratara las contradicciones del ser humano. Tanto los hermanos Schlegel como Hugo o Chateaubriand desarrollan este dualismo, vida-muerte; naturaleza-arte; divino-terrenal, en el cual se fundamenta una estética de contrastes. Para Stendhal todos los autores de todas las épocas, que fueron innovadores, es decir “modernos”, fueron románticos, desde Eurípides hasta Molière.³⁶² Por lo tanto, existe otra interpretación del concepto romántico que nos remite a esa modernidad. Es decir, como actualidad, como aquello que satisface al presente, a cada presente.

³⁶¹ Charles Baudelaire, “Himno de la belleza”, en *Las flores del mal*, (Madrid: Cátedra, 2008)

³⁶² Guillermo Solana, “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”, en Bozal, ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, (Madrid: La balsa de la medusa, 1996), 293.

El Romanticismo como movimiento estético engloba todo devenir artístico que sucedió y aconteció en la Europa de principios del XIX. Todas las ideas que surgieron se ajustaron y que se complementaron deben observarse como un estado anímico, más que como un momento histórico. Como hemos reseñado, no han estado presentes, tan sólo durante el XIX, sino que, nos acompañan todavía en la actualidad. La expansión romántica no se quedó allí, fue más lejos ya que comenzó a aplicarse a otros artistas a los que no se les atribuía conexión ni formal ni temporal. Como Javier Domínguez analiza, desde lo aportado por Rüdiger Safranski en su libro *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (2009):

“Lo romántico y el romanticismo es el tema de un libro reciente de Rüdiger Safranski, donde caracteriza el romanticismo como un época, y lo romántico como una actitud del espíritu que no se circunscribe a ninguna, aunque halló su culminación en la época del romanticismo. Lo romántico lo ve alborear en 1769, con Gottfried Herder, y lo extiende hasta los movimientos estudiantiles de 1968 y sus consecuencias posmodernas.”³⁶³

Michael Löwry y Robert Sayre, también nombran el movimiento estudiantil de 1968 como una “corriente caliente” o humanista, cercana a la pasión y a la imaginación que a mediados de los 70 sufrió una brecha, pero que en los años 90 tuvo un resurgimiento, en concreto en Francia que elaboró una crítica de la civilización moderna.³⁶⁴

Planteamientos similares de revisitación han sucedido con otros estilos artísticos como el Barroco, que sobrepasan convencionalismos temporales. En ocasiones, los historiadores e investigadores del arte lo han utilizado como conceptos universales, como síntomas que se suceden en diferentes momentos y lugares. Obsérvese el concepto de *lo barroco*, releyendo a Eugenio d’Ors, nos podemos dar cuenta de cómo esa “barroquización” traspasa lo meramente fronterizo, físico y temporal. Y de que, en otras épocas, también ha existido esa búsqueda de elementos naturales y orgánicos como representación del mundo. Se entiende que el Barroco fue algo más que el arte que

³⁶³ Javier Domínguez Hernández, “Lo romántico y el romanticismo en Schlegel, Hegel y Heine.” *Revista de estudios Sociales*, nº 34, (diciembre, 2009):47.

³⁶⁴ Michael Löwry y Robert Sayre, “Actualidad del Romanticismo”, *Política y Cultura*, núm. 4, (primavera, 1995): 7-23. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700402>

abanderó la Contrarreforma. Para Bernini y Caravaggio fue algo más. El camino para la expresión individual, de unas formas, que usando las palabras de d'Ors *volaban*.³⁶⁵ Sirva esta nota sobre el Barroco para ilustrar la influencia, que las corrientes artísticas pasadas, tienen en las propuestas estéticas actuales.³⁶⁶

El detonante de todas estas ideas será la Revolución Francesa en la última década del siglo XVIII, que finiquitó al Antiguo Régimen. No mucho más tarde, los artistas y los intelectuales de la época fueron los primeros en darse cuenta de que Napoleón propondría la construcción de un nuevo tipo de absolutismo, de un nuevo tipo de dictadura. Un caldo de cultivo que serviría para las posteriores transformaciones del pensamiento occidental.

Ya que la esfera de lo político y social no podría alimentar esos ideales, el desencanto trajo consigo una búsqueda. Se buscaron caminos hacia lo que se llamaría “paraíso utópico”, al encuentro de un paraíso interior y en donde poder convivir con los demás se convertiría en un camino hacia los abismos. Es decir, una introspección que ayudaría a poder paliar esa realidad devenida por los acontecimientos políticos. Baudelaire lo encontró en sus *Paraísos Artificiales*, Friedrich en Dios y Delacroix en el Norte de África.

Contradictoriamente, en Francia el movimiento romántico comenzó más tarde que en Alemania o Inglaterra. Fue a partir de 1823 con el círculo creado por Víctor Hugo, y más tarde con las revueltas de julio de 1830, en las que Carlos X abdicó en la figura de Luis Felipe de Orleans, cuando arraigo la influencia romántica. Primeramente en la literatura, alrededor de la figura del alemán Hoffman y su *Hombre de arena* (1887), pero también en el devenir de las novelas realistas. Desde la palabra, las artes plásticas se nutren de los postulados románticos, en un momento, en que el trasvase de conocimiento entre la literatura y la pintura era extremadamente fluido. Los artistas leían a sus poetas coetáneos con avidez y los poetas visitaban asiduamente los talleres de los artistas. Las interferencias del arte en la poesía ha quedado como uno de los signos característicos de aquel momento, como diría Théophile Gautier en su *Historia del Romanticismo* (1874),

³⁶⁵ Eugenio D'Ors. *Lo Barroco*. (Madrid: Técnos, 1993), 18-19.

³⁶⁶ Son de Eugenio d'Ors unos planteamientos que en el 2005 se volvieron a retomar, en la exposición *Barrocos y Neobarrocos*, en el DOMUS ARTIUM de Salamanca: “Lo Neo-barroco no debería verse como un simple retorno al célebre estilo de los siglos XVII y XVIII, sino también -y sobre todo- como un espíritu o categoría estética; una forma de organización trans-cultural con estrategias de representación propias. Una metáfora de nuestro tiempo, que retoma y redefine –a veces de un modo contradictorio- comportamientos estéticos y socioculturales que se extienden desde la antigüedad clásica hasta hoy. Así pues, pensamos que no es posible pensar la modernidad –aunque sea de un modo crítico- si dejamos de lado su “momento barroco”. Francisco José Panera Cuevas *Barrocos y neobarrocos: el infierno de lo bello* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005), 3.

“una multitud de imágenes entraron en el lenguaje y quedaron ahí.”³⁶⁷ Y aunque el movimiento romántico está adherido de forma natural e histórica con el mundo literario,² también comenzó a utilizarse para referirse a los representantes contemporáneos de otras artes, como Delacroix o Caspar David Friedrich.

William Butler Yeats escribió, en 1931, “*Éramos los últimos románticos*.”³⁶⁸ Yeats sin saberlo, se equivocaba. Han existido y existen artistas todavía influenciados por ese halo de individualidad y de búsqueda de libertad, de mirada hacia el interior de la naturaleza de las cosas. Aleksandr Sokurov es uno de ellos. Es el último pintor romántico.³⁶⁹ Ignacio Castro Rey nos lo recuerda. Sokurov es un romántico. Ya que mantiene una rara sensibilidad para lo contingente y casi inaparente, toda esa insignificancia que nos sigue como una sombra, un resto de la pantalla total en la que vivimos. Con raras excepciones, sus personajes no padecen ningún trauma psicológico en particular, ninguna injusticia social determinante, ningún conflicto que les colonice. Podríamos decir que les ocurre lo peor que podría ocurrirles, son libres.³⁷⁰

Contextualizar y situar geográficamente el romanticismo es tarea compleja, pero como es conocido, Francia, Inglaterra y Alemania son los núcleos importantes en la proyección del movimiento artístico. La conexión entre Francia y Alemania fue Madame de Staël, en su obra *D’Allemagne*, publicada en Londres en 1813 y en París en 1814. Solana afirma, que más que conexión, el libro de Staël, nos presenta las diferencias dentro del romanticismo de los dos países. Mientras que los escritores franceses se encuentran imbuidos en la vida social, y es ésta la que marca los gustos, en Alemania no se alimentan de las impresiones exteriores sino en el “recogimiento del alma.” Siguiendo esa línea Chateaubriand escribirá para sí mismo en *Memorias de ultratumba* (1848). A modo de epitafio, se negará a publicarlo en vida. Vigny, nos recordará que “la soledad es santa”, o sea, el lugar donde encontrar refugio e inspiración.³⁷¹

³⁶⁷ Théophile Gautier, *Historia del romanticismo, seguida de los Recuerdos románticos y los progresos de la poesía francesa desde 1830*, (Madrid: Iberia, 1960), 18

³⁶⁸ Honour, *El Romanticismo*, 27.

³⁶⁹ Aumont hace una reflexión previa en su libro acercando el tema de la pintura y el cine hablando de Lumière y Méliès y de un comentario que realizó Jean-Luc Godard en 1966 acerca de este primero, sobre el interés que tenía Lumière por lo extraordinario en lo ordinario. Aumont. *El ojo interminable*, 15.

³⁷⁰ Castro Rey, conferencia ya citada.

Disponible en: <http://www.ignaciocastrorey.com/elpresente/sokurov.html>

³⁷¹ Solana, “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”, 296.

Así pues, esa introspección hacia los abismos interiores y de naturaleza oscura, se convirtió en uno de los principales temas del siglo XIX. Los artistas, a los que se les denominó románticos, buscaban una huida, en el tiempo, el espacio y, sobre todo, de la razón. Un grupo de individualidades tan heterogéneas que jamás tuvieron un programa, ni un objetivo común. Una individualidad que estaba íntimamente ligada con las ideas anarquistas, no es extraño pues, que fuese en este siglo cuando surgió el ideario de esta corriente política.³⁷²

Honour opinará que por primera vez el pensamiento occidental se desplazó hacia los sistemas filosóficos, definiendo así, cuál era la finalidad del arte. El arte deja de ser un mero reflejo de la realidad para penetrar en la vida de las cosas y aprehender de ellas. Lo único que unía a los artistas era que, en su escala de valores, la trascendencia de la individualidad estaba por encima de todo.³⁷³ Por lo tanto, sería la exaltación de la libertad la forma de oposición al orden establecido. Luís Álvarez Falcón se refiere a esa deriva de la decadencia del romanticismo, como lo que arruinaría cualquier intento de vuelta a la realidad, el *Sturm und Drang* llevado hasta las últimas consecuencias.³⁷⁴

No es la intención de esta tesis de realizar un juicio de valor sobre lo acontecido durante el XIX, y sobre su herencia política, sino desentrañar el modo en que el pensamiento del XIX influye y ha influido en la obra del cineasta ruso.

5.2 EL INSTANTE Y LA BRUMA

Dentro del movimiento artístico del Romanticismo se puede hablar de uno de sus rasgos más importantes, es decir, de uno de sus géneros por excelencia, el paisaje, que por otro lado ha sido un tema central en la cinematografía rusa y soviética. Para ello, nos centraremos, sobre todo, en Caspar D. Friedrich y en W. M. Turner. Se dibujarán las conexiones teóricas, y sobre todo, anímicas entre los pintores y el cineasta. Es decir, las similitudes entre sus discursos y sus trabajos.

³⁷² Para el anarquismo, la sociedad no puede ser y no debe ser sinónimo de esclavitud, de uniformidad ni de promiscuidad. Los derechos del individuo a la soledad, si así lo desea, al trabajo solitario, si sus inclinaciones a ello le llevan, son siempre reconocidos. La base del anarquismo es el hombre, sus derechos inalienables, el pacto libre con los demás hombres y la organización de una sociedad donde esos derechos estén garantizados por el conjunto armonioso de todos los hombres reunidos. Federica Montseny, *¿Qué es el anarquismo?* (Barcelona: Ed. La Gaya, 1976), 5-6-

³⁷³ Honour, *El Romanticismo*, 18

³⁷⁴ Luís Álvarez Falcón, "Fenomenología en los límites de la vida subjetiva". *Eikasia*. n.º 40. (2011): 17-357. <https://revistadefilosofia.org/autalvarezfalcon.htm>

En 1774 nació en la ciudad portuaria de Greifswald, Caspar David Friedrich, un año más tarde, en 1775, lo haría en Londres, Turner.

Caspar David Friedrich, que entre 1794 y 1798 estudió en la Academia de Copenhague, adquirió destreza en el boceto, práctica que utilizaría más adelante en sus numerosos paisajes, se estableció después en Dresde, donde moriría, con solo algún viaje a sus espaldas a Pomerania. Nunca quiso ir a Italia, país que aborrecía y que no le interesó jamás. Como hombre de su tiempo, que era, tenía un fuerte espíritu nacional.³⁷⁵ Esa limitada vivencia experiencial del pintor, lejos de incapacitarle para la creación, le ayudó a preservar un sentimiento íntimo con el paisaje alemán.

Sus relaciones con sus coetáneos fueron escasas, pero sí que mantuvo amistad con el médico y pintor Carl Gustav Carus.³⁷⁶ Y por supuesto con Goethe. Aunque también es cierto, que existió un distanciamiento cuando Goethe fue consciente de las diferencias que existían entre su enfoque analítico de la naturaleza, y la inclinación espiritual de Friedrich, hacia los estados de ánimo de ésta. Entre sus dos colegas existió una relación epistolar muy interesante,³⁷⁷ que conecta con la idea que salvaguardaba Friedrich sobre la connotación espiritual en el paisaje. En lo que respecta a Carus, existe una influencia clara como podemos comprobar en la recopilación, que éste realizó de las cartas a Goethe, un epistolario que recoge las impresiones del primero sobre el paisaje. No solamente desde la obra pictórica sino el paisaje como comunión entre el hombre y la naturaleza, como experiencia estética de primer orden. De ahí se traduce, como el paisaje funciona como metáfora de la espiritualidad del ser humano y de cómo en Europa la confrontación entre humanidad y paisaje se presenta teñida de una melancolía pesimista y sobre todo, existencialista.³⁷⁸

En aquella época hubo una revolución religiosa que afectaba sobre todo al mundo protestante, nos referimos al *pietismo*, religión con un enfoque más sentimental y con un carácter subjetivo que generó unas interpretaciones nuevas dentro del

³⁷⁵ Este sentimiento creó alrededor de su persona un halo “negativo” ya que su obra fue utilizada durante la Segunda Guerra Mundial por el Nacional Socialismo. Para Eberlin, Friedrich era un artista dispuesto al “sacrificio”, se malinterpretó la angustia vital de sus cuadros por una voluntad de derrota y amor a la muerte.

³⁷⁶ Carl Gustav Carus (1789-1869), médico, naturalista y pintor. Estudió medicina y ciencias naturales en Leipzig, su ciudad natal, publicó diversos libros de carácter científico: *Manual de zootomía* (1818), *Cuadros explicativos de anatomía comparada* (1826), *Atlas de craneoscopia* (1843), así como diversos ensayos, entre los que destacan los dedicados a Goethe, con el que mantuvo relación epistolar a partir de 1818. Montiel, Luis, “Materia y espíritu: El inconsciente en la Psicología de Carl Gustav Carus (1789-1868)” *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Rlus.* (1997):213-237.

³⁷⁷ Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. (Madrid: Ed. La balsa de la Medusa, 1992).

³⁷⁸ Balló, *Imágenes del silencio*, 60-61.

protestantismo. Se buscaba una mirada renovada e interiorista de lo religioso, y se encontraba en el paisaje, en donde, también hallaron la identidad de lo sagrado. Friedrich era tremendamente religioso o, como Aleksandr Sokurov, tremendamente espiritual. Los dos plantean el estudio de la naturaleza como un acto espiritual. El primero crea un altar en la cima de una montaña, cerca de Dios, el segundo busca en el paisaje la unión de la Madre y el Hijo.

A medida que pasaba el tiempo, sus representaciones de la naturaleza se fueron mezclando con elementos religiosos, como cruces, edificios góticos y procesiones religiosas. Su pieza cumbre, dentro de esa temática tan claramente religiosa fue, *La cruz en las montañas* (1808), muy criticada por sus contemporáneos por haber utilizado el propio paisaje como altar.³⁷⁹ Los detractores de Friedrich fueron los primeros en darse cuenta de lo peligroso que era el pintor, de lo que había conseguido con su carácter revolucionario, y de que el arte, como ellos lo entendían, estaba a punto de desaparecer. Comenzaba una nueva época.³⁸⁰

Al contrario que Friedrich, la maestría por el dibujo y por la acuarela de Turner, se demostró desde la infancia. Su padre, un barbero de Covent Garden le “obligaba” a realizar un gran número de acuarelas, que luego, él mismo vendía.³⁸¹ Su base literaria y su amor por la poesía, le llevó a ilustrar los sentimientos de los poetas románticos, como Byron y Shelley. Así como Friedrich era el pintor del estatismo, del *instante*,³⁸² Turner, en cambio, materializaba la luz y los fenómenos atmosféricos, *la bruma* del paisaje.

El talento de Turner fue en aumento, al mismo tiempo que sus ansias de experimentar crecían. El gran volumen de lienzos y acuarelas que vendió a lo largo de su vida, le permitieron, en la última etapa, poder realizar obras tan innovadoras, como invendibles.

Cuando pintó *Lluvia, vapor y velocidad* (Fig. 18) cuentan que se asomó por la ventana de su carruaje durante mucho tiempo y que para fijar la imagen en su memoria cerró los ojos el resto del trayecto. Finalmente, realiza una pintura donde sobresale una

³⁷⁹ Freiherr von Ramdorh, acusó al pintor de cometer un sacrilegio y de forzar el paisaje y sus leyes clásicas en la composición del paisaje.

³⁸⁰ Werner Hofmann, coord., *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. (Madrid: Ed. del Museo del Prado, 1992), 145.

³⁸¹ Clark, *La rebelión romántica*, 224.

³⁸² No es casualidad que Aumont, analice las relaciones cine y pintura señalando lo importante y precioso que era el *instante* en el siglo XIX, en cuanto irreplicable, e inimitable. Ya que, encarna el misterio del tiempo, creando así un dominio sobre lo real Aumont, *El ojo interminable*,

atmósfera sombría, una suerte de sombra negra que difumina el contorno de todo aquello que está alrededor suyo. Turner creció en un puerto rodeado de embarcaciones y marineros, conocía de antemano el movimiento indómito e incierto del mar y las tormentas. La preocupación de Turner por la atmósfera y por la luz se puede observar incluso en sus acuarelas de juventud, una suerte de bocetos, que luego desarrollaría en sus lienzos de gran tamaño, como *Luz y color* (1843) [Fig. 184] o *Aníbal cruzando los Alpes* (1812) [Fig. 185], en donde podemos ver su famosa composición “de vórtice” en la cual las masas de color giran centrífugamente consiguiendo borrar detalles para llevar a la obra a un estadio abstracto y cinético. Para Turner, esa composición circular siempre estuvo asociada a la contingencia del hombre en el mundo.³⁸³ Bazin nos recordaba, que el cuadro es centrípeto y el cine centrífugo.³⁸⁴ Y así podemos colegir que Turner pintó lienzos que se desbordaban de sus límites hacia una especie de fuera de campo, que no vemos, pero intuimos.

Entre Friedrich y Turner existieron unas conexiones claras respecto a la admiración por Goethe [Fig. 183], y a la consideración del paisaje como el género en el que concentran su producción pictórica. Con respecto a Goethe, esta conexión se prolonga y se hace latente también en Sokurov. Estas obras están interrelacionadas con las teorías del color de Goethe, ya que Turner también leyó sus escritos sobre la experiencia visual y las transparencias. Muchos de los efectos que consiguió el pintor en sus obras se los debe a estos estudios del escritor alemán.

A medida que pasa el tiempo, la obra de Turner se aleja del realismo, para alcanzar una figuración muy libre que en ocasiones roza la abstracción, a medida que va reduciendo elementos. Si en un principio los cuatro elementos son básicos, agua; fuego; tierra y vegetación, al final todo se reduce, se abstrae y transmuta en luz y agua.

Tanto Friedrich como Turner, se dedicaron a la topografía en sus inicios. Éste último, ya comenzaba a crear las evocaciones brumosas que aparecerían en los últimos lienzos. Aunque el concepto de paisaje sería anterior, Robert Estienne³⁸⁵ sería el primer

³⁸³ Clark, *La rebelión romántica*, 224.

³⁸⁴ Bazin *Qué es el cine?*, 270.

³⁸⁵ Roger (2007-2008) afirma que la primera mención oficial figura en el Dictionnaire françois-latin, de Robert Estienne (1539), pero argumenta que se pueden encontrar referencias a menciones anteriores como en el caso del Dictionnaire étymologique et historique du françois (1993), de Jean Dubois, Henri Mitterand y Albert Dauzat, donde se afirma que el poeta Jean Molinet utilizó la palabra en 1493. Pedro Antonio Rojas Valencia, “Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 15 (2020): 126-157. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>.

autor que introdujo el término, refiriéndose a aquellos cuadros que contenían una escena de campo. Los románticos querían una vuelta a los orígenes, a la naturaleza, alejándose de la bucólica campiña para crear el reencuentro con el paisaje en su versión más pura. Remontándonos al siglo XVIII, la transformación del paisaje como objeto estético, iba a la par de un cambio cultural y científico. En *La invención del arte*, Shiner analiza las cuestiones que modificaron la concepción del paisaje. El placer producido por la belleza comienza a intelectualizarse, y al mismo tiempo el concepto belleza comienza a desplazarse por lo sublime como categoría dentro de una obra de arte autónoma, pensada como creación.³⁸⁶

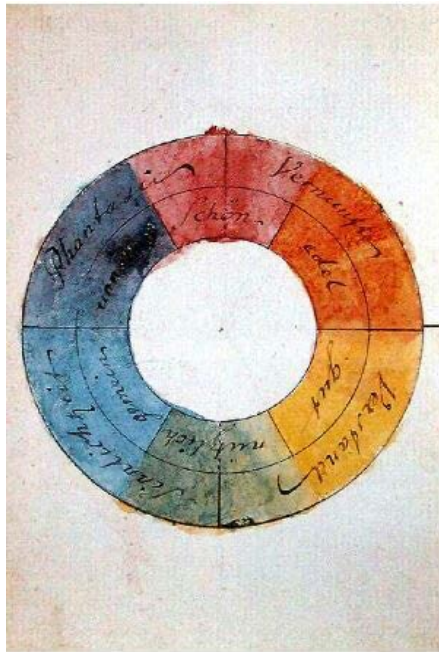


Figura 183 Círculo cromático de Goethe



Figura 184 *Luz y color* de 1843 de W. M. Turner

Podemos comprobar, retrocediendo en el tiempo, que hasta entonces el paisaje estaba integrado en lo pictórico como un mero complemento. La naturaleza se encontraba relegada como un hecho decorativo y fortuito. A finales del siglo XVIII Giorgione pinta *La tempestad* (1508), dando importancias a la gran nube que se acerca, de manera casi invisible las figuras humanas, que se encuentran en la composición, parecen ajenas, la acción está irremediabilmente en otro lugar [Fig. 186].

³⁸⁶ Larry Shiner, *La invención del arte. Una historia cultural*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 2010), 200.



Figura 185 *Aníbal cruzando los Alpes* de 1812, de W. M. Turner



Fig. 186 *La tormenta se acerca*, como máxima protagonista de la obra de Giorgione.

Con la irrupción del romanticismo, el paisaje se consagró como un todo aniquilando cualquier condición escenográfica, colocándose en el centro absoluto del universo. Se sitúa como protagonista también, de un cambio de paradigma de pensamiento, ya que hasta ahora había sido un ente místico. Ahora se nos presenta como

configurador y constructor del mundo. Nace un nuevo género vinculado a una capacidad de exaltación de algo mayor que la belleza, lo sublime.

Edmund Burke, en el ensayo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, observa que lo sublime se refiere a la grandeza salvaje e ilimitada de la naturaleza, que se encuentra en contraste neto con la experiencia más armoniosa de la belleza. Lo sublime se asocia a una experiencia de terror, como aquella provocada por la amplitud infinita del mar o de una tempestad violenta que, si se observa desde una ubicación segura y distante, transmite la emoción de lo que Burke define como “una especie de terror delicioso.”³⁸⁷ Una especie de tranquilidad teñida de terror, es la sensación que nos produce cuando contemplamos *El caminante sobre un mar de nubes* de 1818, de Friedrich [Fig. 187].

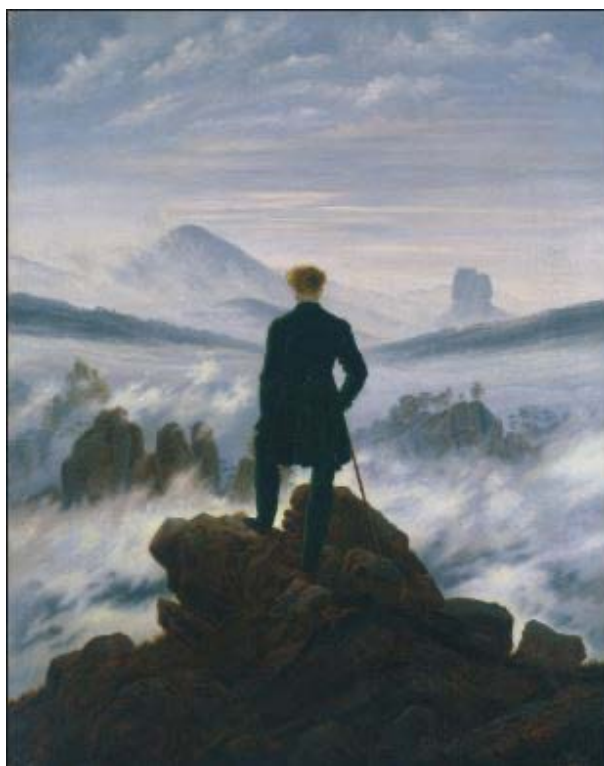


Figura 187 *El caminante sobre un mar de nubes* de 1818, de Friedrich, representa el encuentro de “lo sublime” con el ser humano.

Esta categoría estética se impone para poder alcanzar la huida de lo bello e introducirse en el vacío que deja la tormenta. Para asegurarnos la captación de la inmensidad en un diálogo sordo que nos lleva a un deleite seguro. Según Kant, y las distinciones que esgrima en su famosa *Crítica del juicio*, lo bello es aquello que transmite

³⁸⁷ Inmaculada Murcia Serrano, “Lo sublime de Edmund Burke y la estetización posmoderna de la tecnología”, *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*. n° 8, marzo (2009): 17

una sensación de placer. Aquello que confirma la esperanza del hombre de vivir en un mundo armonioso. En cambio, lo sublime, se vincula a las experiencias que trastornan las aspiraciones humanas evocándose en torno a fenómenos que, debido a su naturaleza ilimitada o excesiva, superan la comprensión y la imaginación del ser humano. Para Kant lo sublime eleva al hombre a la acción, aumenta la imaginación y nos transmite un sentido de superioridad sobre la naturaleza.³⁸⁸ Para Friedrich, en cambio, simboliza la total constatación de la existencia de algo superior. En esos momentos, lo que Kant desarrolló en su *Crítica del juicio*, fue que la experiencia que obtenemos del mundo, desde nuestras propias facultades de conocimiento, nunca podrá ser de las “cosas mismas”, es decir, una realidad última. Sino que tan sólo podemos alcanzar una impresión de ella, y, por lo tanto, estará condicionada por nuestra visión particular, así pues, será subjetiva.

Vaughan planteará que:

“Cada artista, buscando presentar ese conocimiento intensificado mostró una tendencia hacia una de dos polaridades: O intensificar o abrumar, para presentar la contemplación de la naturaleza como una experiencia visionaria o dramática.”³⁸⁹

Friedrich estaría dentro del primer grupo, el artista que lo que busca es intensificar. Representar momentos únicos, los momentos que tienen que ver con el diálogo del hombre con el infinito, y que reflexionan sobre la separación que existe entre el hombre y ese concepto de infinito, evidentemente, Dios. Lo divino está en todas partes, diría Cornelius.

Los temas preferidos de Friedrich están tamizados por su espiritualidad y su idea básica de la nimiedad del hombre frente al mundo natural que le rodea, y como no, en el *stilleben*.³⁹⁰ Los pintores se dirigieron al abismo, a lo abrupto, a escenarios que tan sólo la vegetación y las rocas podían habitar, hacia mares embravecidos.³⁹¹ Friedrich se

³⁸⁸ Immanuel Kant, *Crítica al juicio*, (Buenos Aires: Losada., 1968)

³⁸⁹ Vaughan, *Romanticismo y arte*, 136.

³⁹⁰ Stilleben significa vida en silencio en alemán y es con el termino con el que se refieren a los “bodegones.”

³⁹¹ “Debo de estar sólo y saber que estoy solo para ver y sentir por completo la naturaleza”, les decía a sus compañeros y colegas, que le visitaban de cuando en cuando en su taller. Friedrich fue uno de los pintores más solitarios y reservados del mundo, no tenía base teórica y sus observaciones difícilmente se pueden tomar como una estética coherente, pensaba más en términos de líneas y colores, que en palabras” Honour, *El Romanticismo*, 125.

opondría a la estetización clásica reduciendo a la mínima expresión la huella humana, la experiencia vital se representa con la no representación, con lo intangible de una identidad que no puede ser representada físicamente.

Sí Friedrich es la figura visionaria, Turner nos muestra el drama. Tímidamente, al principio, para más tarde enseñarnos lo profundo y oscuro del mar, que durante toda su vida sería su auténtico elemento. Obras como *El naufragio*, de 1805 [Fig. 222], se basaron en una confusión de direcciones contrapuestas que ocupan un espacio con forma de diamante y un agitado rombo en medio de la composición.³⁹² Comparándola con *El mar de hielo* de Friedrich, pintado en 1824 [Fig. 223] resalta esa diferencia, que se anotaba al principio, sobre cómo cada uno interpreta el momento. El movimiento agitado de uno frente a la quietud instantánea del otro. El antes y el después, del paso de la brutal naturaleza.



Figura 188 *El naufragio*, 1805 de W.M. Turner

En ambos casos la diégesis³⁹³ supera a la mimesis. Desde una concepción fílmica, Metz planteará la diégesis como el relato mismo, el espacio y el tiempo de la

³⁹² Clark, *La rebelión romántica*, 234.

³⁹³ “Sobre el principio conocido de que las imágenes en movimiento (cine, televisión, vídeo, informática) no suponen reproducir la realidad en la que se basan, sino que, por el contrario, estamos hablando de un proceso de elaboración significativa, que funciona según unas determinadas reglas o principios; la diégesis es un fenómeno relacionado particularmente con el cine, y que puede ser definida como la operación de estructurar una realidad, pero también como la construcción mental elaborada por el espectador del film. Por tanto, se trata de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico (Burch, 1987, p. 247). Este sistema ha tenido un lógico proceso de elaboración, de tal manera que es posible encontrar, aplicando un punto de vista diacrónico, la superación sucesiva de una serie de “umbrales diégeticos”. En consecuencia, siguiendo la propuesta de Noel Burch podemos hablar de una primera fase de configuración del sistema simbólico cinematográfico que hay que situar cronológicamente entre 1895 —fecha “oficial” del nacimiento del cine— y 1917, período en el cual queda elaborada la narratividad visual cinematográfica. La aparición de la palabra y el sonido sincronizados con la imagen entre 1926-27 permite identificar un segundo umbral cuya consolidación en pocos años permitirá el desarrollo de todos los procedimientos narrativos clásicos en el cine, cuya posterior evolución ha contribuido al enriquecimiento progresivo del “proceso diégetico”.” Juan de Pablos Pons, (2009) “La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas”, *Enseñanza & Teaching: Revista Interuniversitaria de Didáctica*, n.º 70, (2009): 9-16 DOI: 10.14201 pp. 10-11.

ficción. La diégesis, no es solamente lo que contiene el espacio, si no el mismo espacio, forma parte del drama final. Los paisajes de Sokurov también nos invitan a ese drama, nos hacen partícipes de él y nos arrastran de la misma manera que a sus personajes, a estar en él. En las pinturas de los románticos el agua y el hielo, no son mero ornamento y en los planos de Sokurov, el paisaje arropa a los cuerpos como si fuesen uno. En esa constante romántica, sobre todo, alemana, de la reflexión silenciosa y del descubrimiento del infinito de las tierras desconocidas del alma.³⁹⁴ El paisaje nació con el cuadro pictórico, pero en la actualidad, la Historia del Arte nos ha mostrado como ya no existen fórmulas únicas de representación para éste. Con el director ruso, se manifiesta esta presencia explorando posibilidades donde convergen la estimulación visual y la estetización del medio, bajo la mutua transformación con nuestra mirada.



Figura 189 *El mar de hielo* de C. D. Friedrich

5. 3 ANAMORFOSIS, VAHOS Y OTRAS LENTES. TURNER Y FRIEDRICH

A Sokurov, le hubiera gustado ser un pintor más. Habla con gran respeto de ellos y admira de los románticos su imaginación y libertad creativa. Él lo hace proyectando su mundo interior y espiritual en la pantalla. Los encuadres de las películas del cineasta se centran en el paisaje natural o urbano, en el que apenas sucede nada o sucede todo, siempre hay movimiento interno, aunque éste, sea imperceptible. El encuadre es fijo,

³⁹⁴ Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. (Madrid: Ed. Tecnos, 1992), 249.

dentro de lo que se ha llamado “cine lento” y que más adelante se expondrá con más detalle. Formalmente los protagonistas de la gran mayoría de sus obras están concebidos como una parte esencial del paisaje, la mayoría de las veces se confunden con él, más bien, se funden en él. Las personas son esenciales, en tanto en cuanto, forman parte de ese paisaje.

En palabras de Bonitzer, la fabricación de planos es lo que acerca al cineasta a la pintura, un valor plástico que en los años sesenta y setenta se fue relegando, hasta casi anularlo.³⁹⁵ La aparatología óptica que usa Sokurov tiene una importante conexión con el acto pictórico con la utilización de artefactos, como lentes que achatan la profundidad de campo, así como todo tipo de manipulaciones que ensucian la definición. Y contribuye a un resultado, que muchos críticos han equiparado al pictorialismo³⁹⁶ del siglo XIX. Pero Sokurov nunca ha aludido a esta corriente, siempre se refiere a la raíz romántica. Si bien es cierto que el pictorialismo elige escenas que provienen del imaginario romántico, se han encontrado siempre más paralelismos con las técnicas del Impresionismo que con otros estilos. La práctica del realizador de manchar e ir modificando la lente se asemeja al *matte painting*, por su similitud en el proceso. Sokurov pinta en vidrios fuera del objetivo, y aplica la pintura sobre un cristal que se coloca delante de la cámara, imprime en ellos anilinas que generan esa imagen “caduca” de la cinta. Bonitzer, de nuevo, nos habla de la conexión entre el cine y la pintura por medio de la anamorfosis, como una suerte de aceleración del gesto pictórico o también llamada, perspectiva acelerada. Para Bonitzer es más “depravada” que acelerada ya que la anamorfosis abre una cuarta dimensión al tiempo. La anamorfosis pictórica nos induce el movimiento, pero es un movimiento espiritual y trascendente que transforma la naturaleza misma de la imagen. La imagen pide ser enderezada, recolocada correctamente y es al espectador al que

³⁹⁵ Bonitzer, *Desencuadres*, 29

³⁹⁶ El pictorialismo, corriente fotográfica de pretensiones artísticas que se desarrolla a nivel mundial. Para el grupo de fotógrafos que lo conformaron, el pictorialismo supone hablar de una imagen más dentro de lo existente, de una imagen simple captada/separada de un mero registro de la realidad. Los fotógrafos del pictorialismo se definen como fotógrafos y artistas en la línea de las teorías del romanticismo propias del siglo XIX, destacando la sensibilidad e inspiración de los autores y otorgando un papel secundario a los conocimientos técnicos. “La democratización de la imagen y el aumento descontrolado de la producción fotográfica implicó la aparición de nuevos temas y formas fotográficas. La selecta y minoritaria burguesía aristocrática (que había dictado hasta entonces el canon fotográfico) y la pequeña corporación de fotógrafos y retratistas (que velan peligrar sus ingresos) reaccionaron conjuntamente al común grito apocalíptico del fin del arte fotográfico. Un selecto grupo de viejos fotógrafos academicistas y burgueses comenzó a reunirse en pequeños círculos y salones privados e independientes (los oto-clubs). El primero de estos círculos de fotógrafos de élite, sería el Cámara Club de Viena, donde tendría lugar en 1901 la primera muestra oficial de “fotografía pictorialista”, movimiento cuya misión será elevar la fotografía a la categoría de obra de arte en pie de igualdad con las artes plásticas. Su razonamiento parecía convincente: el aumento de la producción mermaba el nivel de calidad de las imágenes; se hacía necesario intervenir para regular el comercio y el uso indiscriminado de la imagen.” Diego Coronado, “El pesado fardo pictorialista”. *Banda aparte*. (20), (2001): 59-61.

corresponde hacerlo, es una toma de conciencia de lo que está viendo que no es lo mismo que la imagen frontal, el autor la ha convertido fundamentalmente en una idea, en un símbolo.³⁹⁷ Como hemos adelantado en el capítulo sobre *Faust*, una fórmula que Sokurov utiliza en infinidad de ocasiones, es la lente anamórfica. Y si bien, en esa cinta la introducía sobre todo con los primeros planos de Fausto y Margarita, en *Madre e hijo* la anamorfosis pasa a ser sustantiva y suscita curiosidad intelectual. En la anamorfosis clásica, el espectador tiene un rol, debe descubrir el enigma que tiene delante, baste recordar *Los embajadores* [Fig. 224].³⁹⁸



Figura 190 *Los embajadores* de Holbein de 1553

Han sido muchos los artistas que han trabajado desde la imagen anamórfica, como Jean François Nicéron (1613-1646) o Athanius Kircher (1602-1680). Justificaban su empleo aludiendo que los clásicos tampoco realizaban una copia exacta de la realidad.³⁹⁹ Anteriormente, hemos reseñado la aplicación de la “perspectiva aérea”, por Da Vinci proveniente de la perspectiva lineal. También, la anamorfosis deriva de esa misma. La perspectiva anamórfica desplaza el punto de vista, reorganiza la estructura

³⁹⁷ Bonitzer, *Desencuadros*, 58-59.

³⁹⁸ Los embajadores, famosa obra con tratamiento anamórfico pintada por Hans Holbein el Joven en 1533, actualmente se encuentra en la National Gallery de Londres. Lacan escribía sobre esta obra: “Porque el secreto de este cuadro, del que os he explicado las resonancias, los parentescos con los vanitas, de este cuadro fascinante de presentar, entre los dos personajes engalanados y fijos, todo lo que recuerda, en la perspectiva de la época, a la fatuidad de las artes y las ciencias, el secreto de este cuadro se desvela en el momento en que, alejándonos lentamente de él, poco a poco, hacia la izquierda, y después volvemos, vemos qué significa el mágico objeto flotante. Refleja nuestra propia nulidad en la figura de la cabeza de muerto. Uso, pues, de la dimensión geométrica de la visión para atrapar al sujeto, insinuación evidente del deseo que, por tanto, permanece enigmático” Jacques Lacan, Le séminaire, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (París: Seuil, 1973).

³⁹⁹ Sánchez Vidal, *Genealogías de la mirada*, 86

interna, en el caso de la pintura o el dibujo. Según Panofsky⁴⁰⁰ mantiene al espectador en el interior del cuadro. Pero sin embargo, en la imagen en movimiento, atrapa al espectador con la oblicuidad del punto de vista, que para El tratamiento anamórfico del plano nos lleva, en esta caso, al análisis de los planos de la película *Madre e hijo*, en tanto en cuanto, esa construcción de su imagen conlleva la creación de nuevas realidades, más cercanas a la composición pictórica que a la fotográfica.

5.4 MADRE E HIJO, 1997. 73 MINUTOS/53 PLANOS

Son estos setenta y tres minutos, si me lo permiten, una porción importante de la Historia del Arte del siglo XX. Es este vigésimo séptimo filme de Sokurov, rodado en 1996, en la región Báltica de Alemania, en el que se presenta como tema central y único, la muerte de la madre en presencia del hijo, el que trajo reconocimiento internacional al cineasta, recibiendo, entre otros,⁴⁰¹ el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine de Berlín, en el año de su lanzamiento, 1997. Un reconocimiento que permitió que fuera distribuida en veinticinco países. La película *Madre e hijo* muestra el tránsito de la vida a la muerte de una madre en brazos de su hijo. La imagen del hijo que lleva a su madre agonizante en brazos se transforma, según Stéphane Bouquet, en la *Pietà*, convirtiéndola en una *piedad invertida*, una evocación propia de las expresiones más intensas del arte religioso. Una figura en la cual Michelangelo Buonarroti [Fig. 191 y 192] fue un brillante especialista. En este caso, como *piedad invertida*, es la madre la débil y moribunda quien se convierte en hija de su hijo.

Madre e hijo, la película que abre la trilogía⁴⁰² familiar de Sokurov, es el relato poético de un hijo que atiende a su madre moribunda [Fig. 193]. La historia tiene lugar en un solo día, durante el cual realizan un viaje a través de un paisaje que parece no ser de este tiempo, ni de este mundo y que nos remite a no lugares, como en *Faust*. La trama se concentra en el tiempo, el espacio y el vínculo entre ellos. En la simbología constituida desde la exploración de las relaciones familiares ideales.

⁴⁰⁰ Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, (Barcelona: Tusquets, 1999), 49-54.

⁴⁰¹ Los premios y galardones se pueden consultar en los anexos.

⁴⁰² Aunque no declarado personalmente por el cineasta muchos autores se refieren la existencia de una trilogía que se desarrollaría desde *Madre e hijo*, *Padre e hijo* y *Alexandra*, sobre relaciones familiares.



Figuras 191-193 *Pietà* de Miguel Ángel y plano de *Mat' y sin* (Madre e hijo, 1997), *Piedad invertida*, la piel de la madre convertida de mármol.

La mayoría de las tomas en *Madre e hijo* son panoramas pictóricos paisajísticos en los que las figuras se presentan perdidas en una naturaleza abrumadora. En alguna ocasión, pero con menor frecuencia, la cámara los recoge en primeros y medios planos con los rostros cortados, estilema habitual en Sokurov.⁴⁰³ En poco más de una hora, la cámara describe el afecto maternofilial poniendo de manifiesto el tránsito hacia la muerte a la vez que expresa la agonía del cuerpo físico frente al esplendor del paisaje natural, que rodea la escena [Fig. 194 y 195].

Madre e hijo sirvió para consagrar, en el panorama del cine internacional, a Aleksandr Sokurov, cuya trayectoria anterior empezó a ser revisitada. Su filmografía – tanto sus elegías documentales como sus ficciones– pasó a ser considerada como un hito mayor en el terreno de la creación cinematográfica.

⁴⁰³ Veremos en *Días de eclipse* esa tónica habitual de primeros planos cortados y sesgados.



Figuras 194 y 195 Imágenes de la piedad invertida que nombra Bouquet, el hijo recoge el cuerpo de la madre en un eterno abrazo.



Figura 196 Madre e hijo cerca de la ventana, donde se ve un prado, y un cerezo en flor.

Existe una reducción de movimiento en la obra de Sokurov, que se amplifica por la reducción de la dimensión del diálogo. Dentro del silencio de las imágenes lo que vemos en la pantalla es puro afecto, gestos delicados, pocas palabras de consuelo. En un tiempo sin prisas y en un espacio, donde todo se fusiona, vemos densas nubes de invierno en el cielo y flores de cerezo a través de la ventana [Fig. 196]; estamos en el campo, pero escuchamos el mar.

Los espacios se confunden, también las figuras y los fondos y, como no, los sueños. En el diálogo inicial, madre e hijo descubren que tuvieron el mismo sueño. El mundo que Sokurov inventa en Madre e hijo es la pura comunión de las almas y de los

cuerpos. La espiritualidad religiosa de Friedrich se torna, en la pieza poética de Sokurov, en una declaración de intenciones sobre lo espiritual en lo humano. Stéphane Bouquet comenta de la película, que Sokurov no solamente se inspira, de una manera explícita en obras de Friedrich, sino que, al ir más allá de la epidermis del espíritu del Romanticismo, penetra en la ideología romántica alemana, sobre todo en el pensamiento de Hölderlin. El hombre en su presencia tiene la tarea en la tierra de vivir, vivir en la poesía, si es posible. Sokurov utiliza, del romanticismo alemán, la conservación en el proyecto estético de la exacerbación del verdadero escondite invisible, es decir Dios.⁴⁰⁴ Como comenta Sabine Hänsen, Sokurov, utiliza los ideales de la pintura tradicional para crear, para restaurar el aura de la obra de arte. Incluso dentro de la reproductividad del medio fílmico. Así pues la película procede por intensidad no por extensión y madre e hijo, no pueden ser sino, un solo cuerpo. En el sentir de una relación de amor primaria, siendo así, anterior al lenguaje y al pensamiento.⁴⁰⁵ Esa intensidad proviene de la sensación de lentitud por la extrema limitación de cortes en favor de los planos largos y las restricciones en los movimientos de cámara.⁴⁰⁶ La película funciona dentro de lo que Hänsen llama la “estética de las imágenes fijas”,⁴⁰⁷ con una sensación de pausa construida desde la utilización de secuencias largas, de un movimiento mínimo tanto interno como de cámara, de silencios repetidos y de congelaciones en la representación del paisajes al que nos vemos convocados, en la pantalla, como si de un lienzo se tratase.

Uno de los rasgos del cine lento o “slow cinema”, como asegura Jaffe, es la utilización de un tipo de personajes fuera del orden conocido, irreales, que aparecen esquivando aspectos de la modernidad, como la rapidez del mundo en el que vivimos actualmente.⁴⁰⁸ Madre e hijo son personajes que viven en los márgenes de la civilización, así parece en su deambular a través de sus paseos. El ritmo lento hace que el tiempo subjetivo sea palpable, lo que hace a la película una exploración de la experiencia, otra característica del cine lento.⁴⁰⁹ De hecho, tan exagerada resulta esa restricción, que cuando la cámara realiza un movimiento, como el travelling —el único de toda la cinta—

⁴⁰⁴ Stéphane Bouquet, “L’oeuvre de mort. Mère et fils.”, 27-29.

⁴⁰⁵ Sabine Hänsen, “Sokurov’s Cinematic Minimalism” en Beumers, y Condee *The cinema of Aleksandr Sokurov* 43-56.

⁴⁰⁶ Mikhail Iampolski, “Truncated Families and Absolute Intimacy” en Beumers, y Condee, *The cinema of Aleksandr Sokurov*, 114-115.

⁴⁰⁷ Hänsen, “Sokurov’s Cinematic Minimalism”, 43-56.

⁴⁰⁸ Ian Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. (London: Wallflower Press, 2014), 6.

⁴⁰⁹ Tiago de Luca y Jorge Nuno Barradas, “Introducción: From Slow Cinema to Slow Cinemas,” en *Slow Cinema*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 14.

desde la casa hasta el banco, en el que el cuerpo madre hijo reposará durante un rato,[Fig. 197] casi nos sentimos violentados, por hallarnos sumergidos en la deceleración que nos acerca a un continuo devenir de imágenes fijas [Fig. 233 y 235].



Figura 197 Fotograma *Mat y sin* (*Madre e hijo*, 1997). Madre e hijo en el exterior de la c



Figura 198 y 199 *Nubes a la deriva* de David Caspar Friedrich (1820) y planos de un bosque con bruma similar



Figuras 200 y 201 *Bruma matinal en las montañas* (1820) y *nubes en el bosque de Madre e hijo*.



Figura 202 Una serie de imágenes fijas en *La jetée* (1962) cuentan la historia de amor dentro de un paisaje distópico

Aunque no sucede en esta cinta, Sokurov utilizará en varias ocasiones la foto fija, sobre todo en sus trabajos documentales. Recordemos, que ya en 1962 el francés Chris Marker utilizó la foto fija en su obra más importante [202], *La Jeteé*.⁴¹⁰o como Ronald Nameth⁴¹¹ [203] también, como Sokurov, emplea la imagen estática para crear un sensación de atemporalidad que nos llevará hacia la melancolía.⁴¹²



Figura 203 Instalación de Roland Nameth en el MACBA, obra adquirida en el 2004. *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground and Nico* de 1966

Para Sokurov, la explicación siempre está en el otro, en el que observa. Por tanto, el movimiento puede ser intenso e imperceptible, no sólo como movimiento del cuerpo físico, sino también como el propio de la vida interior de las personas. Ser capaz de advertir es lo que busca, así que no es tan importante cómo se mueve o lo que hace el

⁴¹⁰“Chris Marker, – cineasta, escritor, poeta, ensayista– desde sus inicios se dedicó a interpelar las imágenes, la realidad y un real del que ambas pudieran, de alguna manera, dar cuenta. Cuando decimos “Interpelar” nos estamos refiriendo, como señala Bellour (BELLOUR, 2000:56) al modo en que quien nos habla se sitúa en relación con aquello que nos muestra. Es precisamente esa manera la que se intentará describir, definir o al menos rodear, en Sin Sol como forma experimental de construir conocimiento a través del cine.” Celina López Seco, “La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker” *Doc On-line Revista Digital de Cinema Documentario* n°. 11, diciembre (2011), 159-172 161

⁴¹¹ Ronald Nameth, nacido en Detroit en 1942, completó sus estudios de fotografía y cine en 1967. Desde 1965 ha realizado un gran número de trabajos en el campo del cine y el vídeo experimental, así como proyecciones multimedia y videoinstalaciones. A mediados de los sesenta un grupo de artistas de diferentes disciplinas, entre los que se encontraban Ronald Nameth y Andy Warhol, crearon una nueva forma de espectáculo en vivo: música, luz, cine, arte y contracultura combinados en auténticos happenings multimedia que muestran el ingenio y las intenciones de una nueva y radical generación. En 1967 realizó la película *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable*, en la que filma uno de los happenings que el artista Andy Warhol realizó con el grupo de rock The Velvet Underground. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (2004). Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Disponible en: <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/nameth-ronald/andy-warhols-exploding-plastic-inevitable-velvet-underground> [Consultado el 14 de junio 2021].

⁴¹² “Nameth eleva a la belleza por excelencia. Las tomas finales de Gerard Malanga que sacude su cabeza en cámara lenta y congelada en varias posiciones crean una atmósfera fantasmagórica, un espíritu etéreo y atemporal que ronda y permanece mucho tiempo después de que las imágenes se funden.” Gene Youngblood, *Cine Expandido*. (Buenos Aires: Edutref, 2012), 125.

personaje en la pantalla, sino, los sentimientos que el movimiento despierta en el espectador. Lo que genera en el otro.⁴¹³ Como en la obra de Nameth, el tiempo se detiene, el movimiento se demora.⁴¹⁴

Desde el primer momento, Sokurov nos presenta un trayecto en continua suspensión, un camino sin retorno que nos disuelve, como la gran nube que aparece alimentándose de lo poco que queda en el lugar [Fig. 204]. El hijo se convierte en un *flanèur*, que a diferencia del que pasea por la ciudad *baudelariana*, se enfrenta al paisaje natural transformado en experiencia durante el camino, en contraposición de un lugar estático.⁴¹⁵ La cinta, por tanto, se plantea como un ejercicio paisajístico, de paisajes tanto naturales como mentales.

Los formalistas rusos desarrollaron esta idea sobre el paisaje, entendido como un estado del alma. Eisenstein señalaba una equivalencia entre paisaje y música, entre la puntuación y la ilustración del filme narrativo mudo por medio de momentos paisajísticos.⁴¹⁶



Figura 204 Plano de *Mat'y sin* (*Madre e hijo*, 1997) Nubes negras que avanzan lo trágico.

David Oubiña, en su libro *Filmología*, pone el acento en su capacidad para revelar lo que está más allá. Es en este punto, donde se advierte que el cineasta recupera más las intenciones artísticas, que la copia formal, de la pintura de Friedrich. Los dos

⁴¹³ Paganelli, y Gariazzo, “Il silenzio del tempo. Conversazione con Aleksandr Sokurov,” 125-133.

⁴¹⁴ Youngblood, *Cine Expandido* 124.

⁴¹⁵ Federico López Silvestre, ed., *Por una filosofía nómada del paisaje* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007), 7-21.

⁴¹⁶ Aumont, *El ojo interminable*, 50-51.

trabajan sobre la capacidad alegórica del paisaje para revelar un sentimiento trágico de la vida. Si Sokurov recupera los postulados románticos, es por el encuentro con un origen diferente para su película; quiere una nueva imagen fílmica.⁴¹⁷

La obra de Friedrich *Túmulo megalítico en la nieve* (1808) borra cualquier presencia humana y narrativa [Fig. 205], en favor de un fuerte simbolismo, plasmando en el lienzo la idea de que algo inhóspito como la estación más cruda y dura, el invierno merece ser representado, ser objeto de contemplación:



Figura 205 *Túmulo megalítico en la nieve*, de 1808 de Friedrich

Estamos ante un túmulo prehistórico, con una carga elegíaca, que ofrece un mensaje de muerte, muy enraizado en los trabajos de Friedrich, y también de Sokurov. No olvidemos su querencia por enseñarnos a afrontar la muerte en sus cintas. Todos los instrumentos que utiliza el director contribuyen a eliminar en la imagen aquello que la hace subsidiaria de un objeto preexistente. El realizador quiere borrar todas las huellas que la unen con la realidad aparente, con lo anterior. El plano, pues, no es solo un encuadre, sino una invención y no existe antes de su transformación. El referente se ve diluido por la representación de este. De nuevo, encontramos relación entre Sokurov y sus antecesores rusos, con respecto a la construcción de la nueva imagen. Boris Kazanski, en el texto *La naturaleza del cine*, comparando el cine con la pintura, argumentaba que el cine no había sido creado para reproducir la realidad, estaba llamando a otras formas de

⁴¹⁷ Oubiña, *Filmología. Ensayos sobre cine*, 124.

representación.⁴¹⁸ Sokurov, en sus filmes, construye otras formas de representación cuando denuncia la ilusión de volumen que domina el cine actual, permitiendo que la obra conquiste su derecho a la superficie. Existe una gran capacidad del cineasta ruso para extraer, de la combinación abstracta de luces y sombras, el sentimiento intenso de una ausencia en el espacio al que hemos sido convocados. No existe concepto temporal en la obra de Sokurov, tampoco sabemos dónde nos encontramos ni geográfica ni espacialmente. Desconocemos la estación del año y también la época, existen planos en los que se nos muestra una luz otoñal mientras que, en otros, parecemos encontrarnos en primavera. Recuerdo que la madre en una ocasión dice que no quiere que llegue la primavera, por tanto, ¿a qué primavera se refiere?

Las ropas, de los dos personajes, no nos da ninguna información. Apenas sabemos nada sobre la madre, tan sólo la información que nos muestra la escena en la que el hijo lee unas postales de antiguos alumnos al comienzo de la cinta, permitiendo vislumbrar que la madre fue maestra, en un espacio anterior. No ofrece más información. Ni falta que hace. Una madre está muriendo y su hijo que le acompaña en ese momento resume la esencia de la película. Suficiente para escribir un relato, el más triste, el más cruel:

-Me da miedo morir

-No lo hagas, ¿quién te obliga?

-Tú.

La juventud y belleza arrebatadora, casi avasalladora del hijo no deja espacio a la esperanza, en el agotamiento de la madre para lo inevitable. Friedrich lo sabía, Sokurov también. Los dos creadores en momentos diferentes se han encontrado con el mismo dilema: la absoluta seguridad de la soledad del hombre frente al mundo [Fig. 206]. Tanto Sokurov como Friedrich rechazan lo humano en pos de una naturaleza que está por encima de todo. El hombre siempre está solo, incluso –de la forma más dolorosa– cuando hay personas cerca suyo. En las obras de Friedrich, las figuras se sientan juntas, incluso alguna se toca dando un aire de complicidad al espectador, pero realmente todos y cada

⁴¹⁸ “Sólo algunos crédulos profanos y muy poco curiosos pueden pensar todavía que el cine reproduce los objetos tal como son. El cine reproduce los objetos tal como son. El cine aprende día a día a comportarse más libremente con lo real, sabe modificarlo cada vez mejor...” Boris Kazanski, “La naturaleza del cine” en Albèra, *La vanguardia en el cine*, 101-133.

uno de ellos están solos frente al mundo. Solos, frente las suaves colinas difuminadas por Sokurov o a las escarpadas montañas pintadas por Friedrich.



Figura 206 Plano *Mat' y sin* (*Madre e hijo*, 1997)

Madre e hijo es una película con una narrativa mínima. Contada con una escritura lineal, sin elipsis. Sin embargo, el tratamiento que Sokurov da a las imágenes (visuales y sonoras) contradice, digamos provisionalmente, los procedimientos utilizados en dicha representación cinematografía clásica. Todos los instrumentos que utiliza contribuyen a eliminar en la imagen aquello que la hace subsidiaria de un objeto preexistente.

Cuando al final de la película llega la muerte de la Madre, el hijo no está, pese a haber estado en todo momento cuidando de ella con una devoción casi enfermiza. Cuando llega el fatídico instante la Madre está sola, como si ambos supieran que esa parte del viaje la tiene que recorrer en soledad. Y así es.

5.4.1 PAISAJES LIMINALES

Si atendemos a la taxonomía que plantea Zunzunegui, cuando realiza una descripción de lo que ha llamado las “poéticas del paisaje” en su libro *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, los planos de Sokurov se encuentran en el orbe de la estética simbolista por su característica evocación de lo que hay más allá.⁴¹⁹

⁴¹⁹ Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. (Madrid: Cátedra. Signo e Imagen, 1994), 144.

El color, en los paisajes de *Madre e hijo*, funciona como catalizador de sensaciones. Son paisajes emocionales. Podemos observar que la práctica de Sokurov de pintar las lentes a mano, creando unos *esfumatos*, se asemeja al toque sepia de la obra de Friedrich en la *Cruz de la montaña*, 1807-1808 [Fig. 207 y 208] dibujo que serviría para la obra definitiva, que finalmente, realizaría para un encargo. El dispositivo pictórico opera en esta ocasión como un símbolo, se postula como muestra de un mundo más amplio más allá del cuadro del plano. Los planos de la película ilustran la idea y se complementan junto con la obra de Friedrich, al observar la similitud a la hora de componer en el plano, por parte del director ruso [Fig. 209 y 210].



Figuras 207 y 208 *La cruz en la montaña* C. D. Friedrich, 1807-1808, obra definitiva y boceto. Figuras 246 y 247 *Alfa y omega* en la cinta de *Mat'y sin* (*Madre e hijo*, 1997)



Figuras 209 y 210 *Alfa y omega* en la cinta de *Mat i 'syn* (*Madre e hijo*, 1997)

El mismo plano se repite al inicio y al final de la cinta, pero existe una diferencia al mostrarnos el paisaje. El mismo punto de vista, se nos presentará al final, utilizando para ello una lente anamórfica que deforma la imagen del paisaje, más como una ensoñación paisajística.⁴²⁰ Es el mismo referente, pero no es la misma imagen, ya que se

⁴²⁰ La anamorfosis es una curiosa forma de perspectiva que crea una deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico que crea efectos ilusorios de “tres dimensiones”, a través de un Es un efecto perspectivo utilizado en arte para forzar al observador a un determinado punto de vista preestablecido o privilegiado. La anamorfosis tuvo sus comienzos en el Renacimiento, dentro de la disciplina de la geometría proyectiva. Fue practicada durante siglos, e incluso se impartió en las escuelas de arte de Europa entre los siglos XVII y XIX, aunque

evidencia un cambio. La anamorfosis, una vez más nos introduce esa variación, una deformación que nos coloca frente a la realidad de que algo ha sucedido. En este caso, la muerte de la madre. El paisaje, de nuevo, es trastocado para convertirse en el espejo del que mira, del que contempla. Como Turner en su tratamiento del color con la espátula, casi brutal, impregnando el pigmento en el lienzo [Fig. 211]. Tanto Sokurov como los pintores románticos tamizan la realidad, transformándola y creando una nueva, ese es el principal punto de encuentro entre ellos.



Figura 211 Joseph Mallord William Turner, *Paisaje marino con boya*, (1840.)

En el filme de Sokurov, encontramos de igual modo, a Turner por lo que respecta al tratamiento del color, como a Friedrich, en la composición del plano. Podemos observar la intencionalidad del autor y la relación con el texto pictórico. Con respecto a esto, el cineasta argumentaba en una entrevista,⁴²¹ como había vivido el rodaje, en el que tuvo, en

luego cayó en desuso hasta casi desaparecer en la enseñanza de Bellas Artes. María Gómez Rodrigo, *Anamorfosis: El ángulo mágico*. Valencia: Universitat de Valencia, 2008), 21-22.

⁴²¹ “Este principio me permite (el del plano), cuando trabajo en una película, permanecer concentrado en uno o dos aspectos, y dedicar a ellos el tiempo necesario. De ese modo, adquiero un poder completo sobre la representación del espacio. Por eso los paisajes de Madre e hijo, esos valles, esos campos, esos caminos sinuosos, no tienen mucho que ver con los paisajes que teníamos frente a nosotros en el momento del rodaje. En efecto, están totalmente transformados, aplanados, sometidos a una anamorfosis [anamorfoseados]. Para llegar a ese resultado, utilizamos lentes especiales, vidrios pintados y una serie de filtros muy poderosos, en particular, filtros de color. Todo lo que pudimos encontrar para anular la menor posibilidad de volumen en los planos nos fue útil. Es una especie de reducción al extremo del campo objetivo del cine que, desde allí, se abre hacia otro campo, mucho más inmenso. Llamemos a esto una conversión de lo real durante su registro: la sumisión total del cine a las reglas del arte en el que debería buscar convertirse. Varias veces, por ejemplo, tuve que cambiar la inclinación de un árbol porque no me satisfacía exactamente. Por esto el rodaje

ocasiones, que cambiar tanto el paisaje físico como el paisaje filmico, utilizando la deformación por medio de las lentes.

Atendiendo al fragmento de la entrevista, se puede constatar cómo Sokurov utiliza las lentes anamórficas. Dependiendo del momento, del tiempo y espacio anímico en el que el director quiera incidir, achata y engorda, o estira y adelgaza. Alejándose de la realidad y acercándose a la exploración de la imaginación, como habían realizado los pintores románticos. Para éstos, la necesidad de la pintura radicaba en su capacidad de producir mundos imaginarios, huyendo del empirismo.⁴²² En este estado de afinidad entre la pintura y el cine, Sokurov reflexiona sobre las relaciones entre la superficie y el espacio. Mediante el uso de una lente especial, el volumen del espacio se comprime creando el efecto de simulación de estructura de superficie pictórica dentro de la imagen-película.

Con la existencia de planos que a menudo aparecen curiosamente aplanados, crea una perspectiva inusual, como se puede observar en este fotograma en el que madre e hijo como un solo cuerpo se encuentran aplanados y deformados, mientras la propia lente está ahumada, manchada por el autor para conferir al plano una mayor concentración en ese instante de amor entre madre e hijo [Fig. 212].



Figura 212 Plano de la cinta, imagen deformada de los dos.

fue muy agotador. Fue una larga serie de pequeños ejercicios minuciosos: entre cinco y seis horas de trabajo, a veces, antes de encontrar la buena composición de un plano. Y a pesar de eso, no hubo allí ningún arte verdadero, créanme. Nada más que aprendizaje. No sentí ningún orgullo; y del comienzo hasta el final no fui más que un aprendiz.” “Entrevista con Alexandre Sokourov”, por Baecque y Joyard, 36-37.

⁴²² Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 61-62.

Hemos mencionado la transformación de la realidad por medio de las lentes, pero también la realidad física, la que se toca. Sokurov mueve árboles hasta que le conviene su inclinación, la experiencia vital se convierte en vía de creación. Un siglo antes, Turner, pintor corpóreo, se ataba al mástil de un barco para poder pintar un cuadro sobre Ulises. Los dos buscan la exploración de lo sensitivo, por medio del color y la luz, con tonos que lo tiñen todo, el paisaje y las figuras que habitan en él.

Por definición, tanto la pintura como el cine enfatizan en el plano por los márgenes, lo que constituye el marco de la imagen siempre nos remite al fuera de campo. El Renacimiento impuso un canon y el cine nació preservando esos cánones compositivos de la pintura renacentista. Así se ha dado el uso de una perspectiva clásica. Pero la anamorfosis nos remite a una falsa medida y a la distorsión del plano-espacio. Lo que Bazin llama “orientar hacia dentro” y Bonitzer lo explica como ese trasladar al espectador a concentrarse en un punto de fuga, en un determinado punto de vista, que el artista se propone resignificar desde la desfiguración y la oblicuidad. Con la pintura renacentista, el cuadro no buscaba ser confundido con una superficie, en cambio con el desencuadre se crea una representación excéntrica, un punto de vista investido de extrañeza que trastorna y descentra la mirada del espectador.⁴²³ Friedrich lo explica desde la oclusión del ojo físico:⁴²⁴

“Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes que nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observe desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a los biombos tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte”

Ya no es importante lo que se mira, sino cómo se mira, la mirada del que ve. A su manera, también Friedrich, resignificaba, privilegiando determinados puntos de vista, dibujando nuevos significados. Estaban adelantándose a los prefectos surrealistas, como Argullol resume a continuación:

⁴²³ Bonitzer, *Desencuadres*, 70.

⁴²⁴ Carl Gustav Carus, *Friedrich der Landschaftsmaler* (Berlin: Verlag, 1944).

“El sueño, para el romántico, es una necesidad y un poder. Necesidad porque, como afirma Goethe, “el hombre no puede permanecer largo tiempo en estado consciente y debe replegarse hacia el Inconsciente, ya que aquí habita la raíz de su ser”. Poder porque el sueño es la inagotable fuente de energía creativa que, permaneciendo oculta y reprimida, deber ser desencadenada.”⁴²⁵

La distorsión que causa la anamorfosis en la obra de Sokurov no tiene retorno, no es como en la pintura, que da pie a reconstruir la imagen desde otro ángulo. Para el cineasta, no es un efecto sobre el punto de vista del observador, es una deformación que confluye en una nueva imagen, la sitúa en una dimensión de la cual ya no podrá escapar. La anamorfosis pictórica impone siempre una oscilación: es preciso desplazarse y proponer una mirada en escorzo, para que la figuras revelen su verdadero sentido; lo que Durero llamó *perspectiva secreta*. La nueva forma que nos muestran los planos de Sokurov nos aleja de la propia voluntad, nos atenaza frente a ella sin poder salir del paisaje al que nos enfrenta. Como pintores románticos, como Fuseli desde sus trabajos mítico-oníricos en los que las proporciones y las siluetas se distorsionan.⁴²⁶

En *Madre e hijo*, el camino que toman los dos cuerpos, en ese último paseo, ya no es lo importante. Lo relevante es su posición. Observemos, en la siguiente página, los planos oblicuos, y cómo esa oblicuidad introduce un significado más a las lecturas existentes. Sokurov ha admitido que los caminos de la cinta no eran así de sinuosos, que ese movimiento curvilíneo incrementa la sensación de abismo al que se dirigen la madre y el hijo en su periplo [Fig. 213 y 214]. Las referencias pictóricas en el paisaje juegan un papel principal, las siluetas de los personajes a menudo se pierden en el paisaje, como si desaparecieran o se mimetizaran con él y con frecuencia la mirada de Sokurov abandona las siluetas del cuerpo madre-hijo para ofrecernos una exploración de lo que rodea a los personajes. En consecuencia, los personajes son presentados como si viajaran a través de una pintura, la sensación de “planitud” es tal, que tan sólo con su movimiento, a medida que los dos cuerpos van caminando, somos capaces de percibir el fondo del paisaje

⁴²⁵ Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 63.

⁴²⁶ *Ibid.*, 65.



Figura 213 Camino de vuelta, madre e hijo caminan desde la oblicuidad del paisaje.



Figura 214 Caminan sobre un lienzo perdiendo toda la profundidad.

5.4.2 CUERPOS

Localizar planos en los que la figura y el paisaje no sean uno, resulta difícil. Ya que la estructura interna de las composiciones, distorsionando continuamente la imagen, hace que se cree una unificación de las formas. Los contornos son, más permeables y cuesta descubrir donde acaba el paisaje y donde empiezan los cuerpos. Se trata, en definitiva, por parte de Sokurov, en la inserción de la figura en el paisaje y en la construcción de una forma única. Por un lado, tenemos el cuerpo madre-hijo y por otro lado la figura del hijo caminante por el bosque antes del desenlace.



Figuras 215 y 216 Fotograma de *Mat' y sin* (*Madre e hijo*, 1997)

Hängsen, al respecto, afirmará que la piel arrugada de la madre se entrelaza con la superficie de un tronco de árbol en un primer plano [Fig. 215 y 216]. El cuerpo Madre-Hijo surge de la tensión entre la calidad táctil de la estructura de la superficie pictórica simulada y al mismo tiempo de la abstracción de la representación visual.⁴²⁷ En estos planos, se puede observar tras el acompañamiento a la madre al exterior de la casa, que ambos descansan en un banco. En ello, Sokurov realza el dramatismo pasando de un picado a un contrapicado, en el que la madre yacente se convierte en tronco y el rostro mortecino de la madre muta al mismo color del fondo, que se sucede a lo largo de toda la cinta. Es el color de lo irreparable. Lo que para Zunzunegui sería percibir un detalle del mundo como un todo, entendiéndolo como poética del micro-paisaje.⁴²⁸

⁴²⁷ Hängsen, "Sokurov's Cinematic Minimalism" en Beumers, y Condee *The cinema of Aleksandr Sokurov* 42-49.

⁴²⁸ Zunzunegui, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. 166.



Figuras 217 y 218 Madre e hijo están en el exterior de la casa, en esta *pietá invertida* que se ha nombrado.

Los pliegues, las “arrugas” del árbol, ayudan a incrementar la sensación de desequilibrio que nos ofrece la dirección diagonal. Un elemento muy importante del mundo de Friedrich, para Sokurov, es la capacidad de transformar los espacios abiertos en lugares de reflexión, lugares cerrados e íntimos y como dice Mikhail Iampolski, crear *espacios vientre* [Fig. 217 y 218]. El autor, en su texto, hace referencia a la obra *Acantilados blancos de Rügen* de 1818 donde podemos observar como la parte central se dobla sobre sí, creando la sensación de que las montañas como si de una escenografía teatral estuviéramos hablando, comienzan a convertirse en una estructura envolvente, encapsulando y aislando a los personajes de lo que sucede alrededor [Fig. 219].⁴²⁹

⁴²⁹ Iampolski, “Truncated Families and Absolute Intimacy” en Beumers, y Condee, *The cinema of Aleksandr Sokurov*, 114-115.



Figura 219 *Acantilados blancos de Rügen*, 1818 de Friedrich.

El cuerpo madre-hijo, forma ese espacio vientre, desde el momento en que el hijo coge en brazos a su madre para realizar ese último viaje, ese paseo por el bosque, hasta el momento en que la acuesta en la cama. Así, todos los movimientos y acciones están insertos dentro del deseo del hijo de proteger, de preservar el cuerpo de su madre. Una u otra, la figura, el cuerpo se encuentra en medio del paisaje en soledad para darse cuenta de lo pequeño que es frente a la naturaleza. Ilustra, esta idea, una xilografía de Friedrich en la que nos muestra a una mujer frente al abismo, *Mujer con cuervo al borde del abismo*, de 1803 [Fig. 220].



Figura 220 *Mujer con cuervo al borde del abismo*, de C.D Friedrich, 1803.

Uno de los árboles esenciales en la cultura rusa, es el abedul. En su planificación, Sokurov encontró en un bosque de abedules una ladera donde rodar parte de *Madre e hijo*. Cabe resaltar que las localizaciones sean en Alemania, no en Rusia. Utilizando el ruso transliterado, abedul, *berioza* en ruso, procede de una metonimia por el color blanco de su tronco. Un árbol, que tradicionalmente, ha estado ligado de forma omnipresente a la cultura rusa. Sin ir más lejos, parece ser que en su corteza se grabaron con punzón los primeros documentos de la primigenia Rus.

En el antiguo calendario eslavo, el año no comenzaba en invierno, sino en primavera, por la correspondencia con la floración de este árbol. Se decía que el olor del abedul protegía del mal de ojo y curaba la melancolía. Las imágenes de *Madre e hijo* corroboran esa búsqueda curativa en el último de los dos protagonistas. Un viaje que los lleva a recalar en ese bosque, representativo del refugio para las almas. En la región de Kostromá se decía que “iba a los abedules” aquella persona que estaba a punto de fallecer. Existen otras creencias rusas que aseguran que los abedules cerca de las casas producían efectos negativos en las mujeres. Si atendemos a esa lectura, en el encuentro con el bosque, que suponemos no ha de estar lejano del hogar de la madre, hallaríamos otra visión del porqué la madre se paraliza al acostarse sobre el árbol. La simbología del abedul, con respecto al género femenino, tiene diferentes lecturas. Sobre todo, desde el primitivo origen pagano en el que existía una deidad precristiana vinculada al abedul, la *berenguina*, una ninfa que provenía de las mujeres ahogadas,⁴³⁰ entendemos que de manera violenta y relacionado con el suicidio. Al contemplar las imágenes que dibuja Aleksander Sokurov, una se inclina más hacia una versión curativa y de comunión entre

El ser humano al borde del abismo, el “otro lado” se encuentra en la lejana cordillera. La madre de Sokurov, también, se encuentra en el abismo junto al hijo que le acompañará hasta el final del camino. En la obra de Friedrich, la alegoría de la muerte mira fuera del grabado, con una expresión de destino final. El ser humano acosado por una situación existencial al límite.⁴³¹

⁴³⁰ Antonio Pamies Betrán y Kamila Tutaeva, “El árbol como referente linguo-cultura y su huella fraseo-
paremiológica” en Carmen Mellado Blanco et al.ed., *La fraseografía del S. XX. Nuevas propuestas para el español y
el alemán*. (Berlín: Frank & Timme, 2010): 174-175.

⁴³¹ Hofmann, coord., *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, 145.



Figura 221 Plano de *Mat' y sin* (*Madre e hijo* 1997) El hijo deambula por el paisaje a la espera de la muerte.

Tras el paseo con la madre por los caminos serpenteantes –a conciencia–, el hijo vuelve a llevarla a la casa, para más tarde salir él sólo, de una manera sombría y reflexiva, mirando hacia atrás continuamente. Durante un tiempo, no corto, el hijo camina y deambula por los caminos y bosques sin mostrarnos una dirección concreta.

En una ocasión, en los fotogramas siguientes, el hijo atisba un punto de esperanza, algo que lo saca de su dolor, de su viaje hacia el final, de lo inevitable [Fig. 221]. Es el momento en que contempla como un tren pasa de un lado al otro del plano, convirtiéndose en una cuchilla que corta el papel en dos y quiebra el instante, de inmediato vuelve al mismo punto de partida. El símbolo de tren fue también utilizado por Turner en su *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), y como muy bien anota Marina Pellanda en su libro *Tra pittura e cinema*, el tren funciona como mito del nuevo mundo que emerge y se contrapone a la naturaleza. Así, como el tren de Turner interrumpe con su llegada una absoluta quietud,⁴³² el tren que cruza el plano formula una esperanza, una falsa esperanza que no nos salvara del trágico final [Fig. 222 y 223]. Tras la llegada del tren, la figura del hijo se nos presenta de espaldas como la mayoría de los personajes que aparecen en las obras de Friedrich, figuras solitarias mirando al infinito, al mar, al cielo o a una puesta de sol.

⁴³² Marina Pellanda, *Tra pittura e cinema*. (Venecia: Edizioni del Cavallino, 2007), 62-66.



Figuras 222 y 223 Llegando al desenlace de la cinta, el hijo da un último paseo.

Los personajes de *Madre e hijo* tienen en común esa atemporalidad, de la que hemos hablado anteriormente, al igual que las figuras de las obras de Friedrich, siempre vestidas con ropajes de otras épocas y siempre al borde de la realidad.⁴³³

Se ha elegido la obra, *Mujer frente al sol poniente* de 1818 [Fig. 224] por su singularidad, ya que, aunque el pintor romántico pintó infinidad de obras en los que la figura se encuentra de espaldas contemplando el eterno paisaje, nunca la figura había sido tratada con tanto protagonismo como en este lienzo. Durante un tiempo se consideró la más importante de su producción. La mujer simbolizando el “alma humana” venera la luz del sol, como luz del mundo, de la vida. Una figura de gran tamaño, si la comparamos

⁴³³ Honour, *El Romanticismo*, 40.

con el resto de las obras. algo extraño ya que el interés de Friedrich siempre era remarcar la pequeñez del ser humano frente a la obra de Dios, la naturaleza.



Figuras 224 *Mujer frente al sol poniente* de C. D. Friedrich, de 1818

De nuevo, la anamorfosis alarga, aúpa al hijo hacía el cielo, [Fig. 225 y 226] o hacía el final del camino. Esa deformación también agranda a la figura de tal manera que toma mayor importancia en su camino, en su contemplación del paisaje. La elección de esta obra de Friedrich es abrumadora por su clara similitud con la contemplación del hijo en las escarpadas montañas alemanas, similar a la obra *Caminante sobre el mar de nubes* de 1817, del pintor alemán [Fig. 187].



Figura 225 Plano de *Mat' y sin* (Madre e hijo, 1997) Hijo marcado por el dolor que incrementa la imagen anamórfica.



Figura 226 Plano del hijo frente a las montañas

5.4.3 LA CASA

La elección por parte del realizador de los espacios jamás es gratuita. La fijación de Sokurov por las ruinas, por lo antiguo, es un gusto que comparte con Friedrich. El arquetipo que Sokurov utiliza como casa está sacado e inspirado en la iconografía rusa del XIX y por supuesto de las obras de Friedrich que nos remiten, utilizando las palabras de Ian Christie a un “edén sin tiempo.”⁴³⁴



Figuras 227 y 228 El exterior de la casa en la que madre e hijo están instalados

Comparando el plano en el que el hijo entra en la casa-templo [Fig. 227 y 228] con las obras de Friedrich, sobre espacios en ruinas, o puertas a cementerios podemos ver que es la misma atmósfera envuelve todas las escenas [Fig. 231 y 232]. Se ha denominado

⁴³⁴ Christie, “Returning to Zero”, 14-17.

al espacio casa-templo o casa-nicho, espacio sagrado en el que todo, la vida y la muerte, ocurre. La casa, además, tiene un componente que podríamos denominar *mágico* ya que aparece y desaparece a necesidad del autor, como podemos observar en estos planos, en la particular manera que tiene Sokurov de concebir el raccord o el salto de raccord sin importarle lo puramente referencial de la imagen aparente y buscando unas nuevas referencias, reescribiendo el mundo y la imagen que tenemos de él.



Figuras 229 y 230 La desaparición de la casa, dando protagonismo al paisaje y al cielo con nubes.

Sokurov omite en uno de los planos la casa-templo, literalmente la borra, para dar un mayor protagonismo a los paisajes montañosos que aparecen, esta vez oscurecidos, quizá por las nubes que curiosamente están más acusadas que en el primer fotograma [Fig. 229 y 230]. Paisajes montañosos, que sin duda son deudores de las obras de paisajes

boscosos y bañados en nubes de todo tipo, que realizaron los románticos. Ejemplo de ello, la obra de Friedrich que observamos a continuación [Fig. 269 y 270].

Los vanos que vemos desde fuera están inutilizados dando la sensación de no permitir salir, ni entrar, construyendo una suerte de templo sagrado en el que hijo parece querer ofrecer a su madre. La relación entre el exterior e interior de la casa no existe, son espacios totalmente desconectados, tan solo unidos por el nexo que crean el hijo y la madre cuando salen al bosque.



Figura 231 *Ruina de Eldena con entierro* de C. D. Friedrich de 1825



Figura 232 *La tumba de Hutten* de C. D. Friedrich 1823-1824

Desde el interior de esa casa-templo no se dan muestras de espacios que den al exterior, es un espacio claustrofóbico y oscuro con la única apertura al mundo exterior, a la vida, en la puerta que el hijo traspasa en ocasiones. La madre tan sólo lo hará una vez y siempre dentro del cuerpo conjunto formado por madre-hijo. Pero podemos observar en un momento algo que nos había estado oculto, una ventana justo al fondo de la casa [Fig. 233].



Figura 233 La ventana de la casa nos muestra un paisaje primaveral, diferente al otoño que se encuentra en el interior.



Figura 234 *Mujer en la ventana*, de 1822. C. D. Friedrich

La casa con ventanas nos proporciona una salida al mundo exterior, un hálito de esperanza. El concepto de mujer abriendo la ventana, o mirando a través de ella nos remite constantemente a un deseo de libertad o invitación a lo desconocido. Lo curioso es que

solo cuando estamos dentro podemos ver el esplendor inherente a las ventanas, por eso al entrar, la casa nos envuelve en una sensación de salvación, de recogimiento. Todo lo contrario, a lo que sucede fuera, donde la percepción es de oscuridad, de cerramiento, de un gran mausoleo donde descansar. De nuevo, busca Sokurov, en el Romanticismo, la separación entre *dentro-fuera*, *interior-exterior*, así la ventana no nos permite la visión del exterior, mostrando la separación entre el mundo humano y el mundo natural.⁴³⁵ En este caso, la madre mira por la ventana con ese deseo de libertad, de la casa que no deja de ser más que su propio cuerpo enfermo del que no puede escapar [Fig. 235]. En la obra de Friedrich, *Mujer en la ventana* (1822) [Fig. 234], utilizada también como inspiración por otros cineastas, como Peter Handke, en la adaptación al cine que hizo del libro *La mujer zurda*, también suya, podemos ver como la mujer contempla lo que sucede en el exterior, contempla la vida.



Figura 235 La madre mira por la ventana, el paisaje renacido

En el caso de Friedrich es un barco, el mar, en el caso de Sokurov. De nuevo, la contemplación del paisaje, las montañas, los prados. En ambos casos podemos sentir que se trata de una despedida. La película termina con prolongados primerísimos planos de la piel de los personajes que nos llaman la atención sobre las características físicas reconocibles del cuerpo humano. La superficie corporal de la madre anciana se yuxtapone

⁴³⁵ Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 56-57.

con la de su hijo, construyendo unos “paisajes-humanos” desde la textura de la piel de los dos protagonistas. Sokurov nos muestra las superficies de los cuerpos de la madre y el hijo en una ampliación casi artificial que acentúa la rugosidad y sequedad de las manos de la madre, casi parecen otras manos, diferentes, como si la sustancia del tiempo se hubiera hecho presente de manera instantánea en ese plano. Sokurov nos presenta una mirada microscópica, tras los amplios paisajes, los cielos infinitos, las nubes que todo lo devoran, al final tan sólo nos quedan, poros, cabello y arrugas. La geografía del paisaje es reemplazada por la del cuerpo. Al presentar en primeros planos las superficies contrastadas del cuerpo, Sokurov crea un “paisaje superficial”⁴³⁶ que diría Quinlivan. No mentimos cuando al principio hablamos de ejercicio paisajístico, la forma es lo que cambia, pero en esencia es lo mismo [Fig. 238 y 239].



Figuras 236 y 237 Planos de la madre y el hijo, en el momento de la despedida.

⁴³⁶ Davina Quinlivan, *The Place of Breath in Cinema*. (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 99.



Figuras 238 y 239 Los cuerpos se convierten en paisaje.

Cuando llega el final, la madre es colocada en una *cama-féretro*, [Fig. 236 y 237] un espacio, un hueco que hace que la madre al acostarse quede por debajo del suelo, ya que hay que meterse en el interior. El espacio descansa en la madre, y fallece. No es gratuito, los espacios que busca el cineasta ruso, nunca lo son.



Figura 240 La cama del fantasma de Chejov en *Kamen* (19)

Las camas de *La piedra* [Fig. 240], *El segundo círculo* [Fig. 242] *Dolorosa indiferencia* [Fig. 243], o son angostas, pequeñas, pobres, atemporales, como los lugares en los que se ubican éstas. Habitaciones destartalladas, sucias, vacías y llenas de tantas cosas. Objetos que nos recuerdan las obras de Robert Gober [Fig. 241], que nos llevan a territorios próximos, pero irreconocibles, que definen un no lugar, que emplean un no lenguaje hacia el que son atraídos los objetos desde el espacio vida.⁴³⁷



Figura 241 Obra de Robert Gober *Slanted Playpen* (1987).



Figura 242 *El segundo círculo* (1990), la cama donde muere el padre.

⁴³⁷ José Luis Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*. (Madrid: Técnos, 1991), 49.



Figura 243 Fotograma de *Dolorosa Indiferencia*

El hijo ha vuelto, pero su madre ya no está, el hijo mira al infinito, toca el cuerpo ya sin vida de la mujer y se tumba junto a él. Tanto el rostro de la madre como el del hijo están llevados a ofrecer una lectura efectiva de todo el filme. Ese último plano conserva el mismo poder de arrancarle a la imagen las coordenadas que nos llevan al final, y se torna un “espacio cualquiera”. Deleuze nos hablará de un rostro rayado, recogiendo los efectos de una persiana, del fuego del hogar, de un follaje o, como en el caso de *Madre e hijo*, de cómo el sol pasa a través de los árboles.⁴³⁸

5.4.4 EL MONJE JUNTO AL MAR DE FRIEDRICH

Esta pintura planteó para Friedrich un punto de inflexión en su trayectoria, tanto críticos en su momento, como artistas del siglo XX, han entendido en ella una ruptura con las composiciones paisajísticas anteriores. Sokurov como amante de su obra la conocía y localizó el lugar exacto para uno de sus planos. Colocó la cámara en el mismo lugar donde Friedrich había colocado su caballete para realizar la obra de *Monje junto al mar*⁴³⁹ [Fig.

⁴³⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, 1994), 138.

⁴³⁹ “La obra a la que tantos románticos se aproximaron llenos de curiosidad, el enfrentamiento entre la figura humana y el cielo que pesa sobre el mar y la duna es el enfrentamiento entre la singularidad del ser vivo y la inmensidad que llena la escena y desborda más allá de la visión misma.” Antonio Prete, *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos, 2010), 156.

244].⁴⁴⁰ El medio tradicional de las Bellas Artes sirve a Sokurov como un depósito de inspiración, de motivo, imagen tomada, composición, perspectiva, luz y color. La preparación del rodaje de *Madre e hijo* conllevó la visita de varios museos junto con su director de fotografía, Alexei Fedorov para estudiar la pintura tradicional rusa y europea.



Figura 244 *Monje junto al mar* de C. D. Friedrich, 1808-10, una de las obras más representativas del pintor

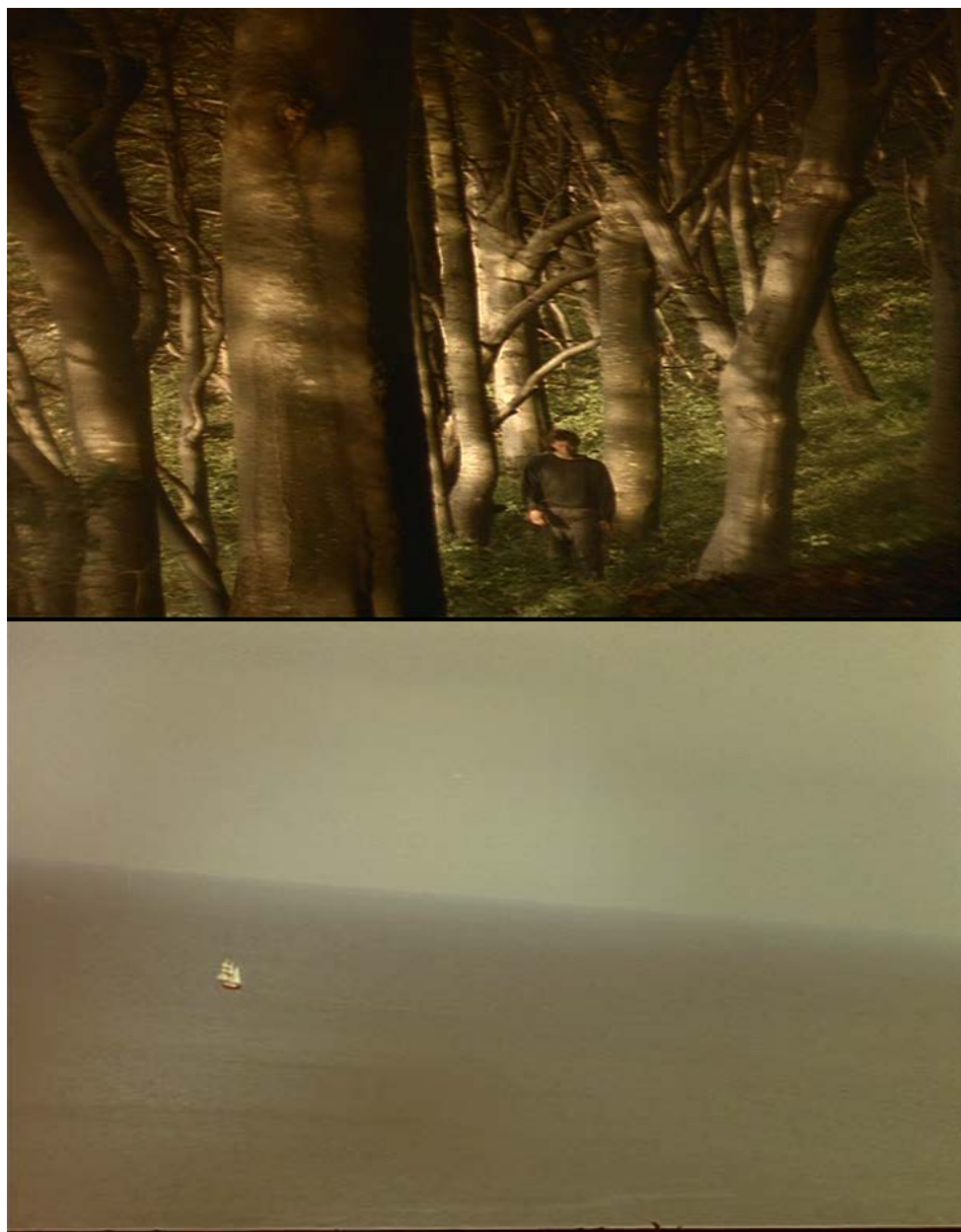
Monje junto al mar se convirtió en la piedra angular de su fuente de inspiración, una pintura romántica que, en la línea de una metafísica de la ausencia, permite plantear, efectivamente, al hombre en su insignificancia para desaparecer delante de la grandeza y la inconmensurabilidad de la naturaleza. Sokurov diría acerca de esta obra “el contexto dramático de la pintura se corresponde totalmente con la de mi película.”⁴⁴¹

Sokurov duplica la obra, la atomiza realizando un díptico, Friedrich lo cuenta todo en una sola imagen, en cambio el cineasta utiliza plano y contraplano, nos muestra la imagen del hijo mirando, para luego enseñarnos lo contemplado, que es el mar, un tema recurrente en la obra del pintor alemán [Fig. 245 y 246]. Cuando Friedrich pintó el cuadro *Monje junto al mar* realizó infinidad de cambios borrando elementos, como barcos. Barco

⁴⁴⁰ “Entrevista con Alexandre Sokourov”, por Baecque y Joyard, 38-39.

⁴⁴¹ “En el momento de las locaciones efectuadas en Alemania, para *Madre e hijo*, busqué con mi productor los sitios que habían sido visitados por los románticos hace casi dos siglos. Llevábamos las reproducciones de ciertas obras, en particular, la de *El monje al borde del mar* de Caspar David Friedrich. Al llegar a esos lugares, buscamos el lugar preciso donde el pintor había puesto su caballete y comprobamos que nada había cambiado, salvo quizás las nubes o el tronco desecado de un árbol” *Ibíd.*

que, curiosamente, emerge casi dos siglos más tarde en el plano de Sokurov, junto con el tren y con una figura misteriosa que aparece tres veces a lo largo de la película. Son los únicos elementos que nos sacan del agobiante espacio-vientre madre-hijo.



Figuras 245 y 246 Plano y contraplano del largometraje.

Pero la figura del barco tiene otra connotación que se tratará más adelante. En el momento en que el hijo se detiene para contemplar el horizonte, se nos muestra el porqué de su periplo. Es en ese momento, cuando ve el mar. Es cuando sabe, con absoluta certeza,

que la madre ha muerto, se derrumba y llora desconsoladamente, porque no existe consuelo alguno [Fig. 247 y 248].

Kleist escribió un texto, a partir de los comentarios, que sus amigos Brentano y Arnim escucharon en la presentación de la obra. El poeta Heinrich von Kleist en 1810, describió con gran admiración esta marina. “Soberbio es contemplar un ilimitado desierto de agua, bajo cielo encapotado, a la orilla del mar en soledad infinita.”⁴⁴²



Figuras 247y 248 Fotogramas de (Madre e hijo, 1997) contemplando el mar del monje de Friedrich.

⁴⁴²“V́ctor mira. Monje frente al mar.” Galería Zaragoza Grafica, acceso 23 de mayo 2019, http://www.victormira.com/catalogos/pdf/catalogo_06_monje_frente_al_mar.pdf

Para Kleist la obra de Friedrich enlaza con la tradición nórdica en la que la soledad se manifiesta en la inmensidad del mar. No hay que olvidar que Friedrich estudió en Dinamarca durante varios años al comienzo de su aprendizaje. Friedrich diría sobre el lienzo:

“Este cuadro es grande y, sin embargo uno lo desearía aún mayor, pues lo sublime concepto del tema está sentido con gran grandeza y exige mayor extensión en el espacio.”⁴⁴³

Brentano, crítico de música y poesía no tardará en emitir una visión de la obra, y lo hará, dentro de esta línea de crítica literaria, en forma de texto dramatizado, que generaban la pintura de Friedrich. Precisamente y tal como apuntaba Baudelaire en su texto “Para qué la crítica” en que aludía a la necesidad de textos críticos más cercanos a la poesía que a una fría descripción.⁴⁴⁴

Esta pieza puede resumir toda la trayectoria de Friedrich, incluso podemos hablar de que ese monje es posiblemente el mismo pintor contemplando el mar, como la obra de Dios. Estamos hablando de una pintura que se puede considerar como la más radical del Romanticismo alemán ya que el cielo ocupa casi las tres cuartas partes del cuadro, y la extensión más pequeña del cuadro, es la parte sólida, justo donde se encuentra el hombre, empequeñecido por la grandeza del Cielo. Antonio Prete, describe la lejanía de la mirada de Friedrich como una lejanía que se concentra en el interior, independizándose del espacio físico. El lienzo funcionará como un pantalla en la que se proyecta el encuentro de la imaginación del pintor con la representación de la naturaleza.⁴⁴⁵ El lienzo fue terminado en 1810, después de varios cambios, llegando a un alto grado de abstracción ya que originalmente existían en el cuadro dos veleros y la luna en el cielo que Friedrich terminó anulando. Antonio Prete reflexiona así, relacionando la sustracción de elementos:

“Efectivamente, las naves que en un primer momento surcaban el mar fueron borradas por el pintor. De manera que la lejanía es el efecto de una sustracción, de una eliminación, para que triunfe la relación de la perdida y solitaria presencia humana con el más allá. Pero esta pulsión a restar se reequilibra a partir del dominio del dominio de un nuevo tema que, entre Goethe, Constable y Turner,

⁴⁴³ Hofmann, coord., *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*, 42.

⁴⁴⁴ Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, 101-102.

⁴⁴⁵ Prete, *Tratado de la lejanía*, 156.

atrae ahora al pintor de paisajes: las nubes, sin embargo, aquí, otra vez, el “estudio de nubes” queda como absorbido por el dominio por el dominio de un cielo que, con su inmensidad, aplasta la ya oscura línea del horizonte marino”⁴⁴⁶

El tipo de composición es totalmente nueva si la comparamos con la tradición paisajística del XVIII e incluso del XIX, tan sólo comparable a obras del siglo XX. Esta obra ha marcado a muchos pintores de este siglo, pintores eminentemente abstractos como Rothko por las líneas de horizonte tan marcadas y la fuerza de una espiritualidad terrenal, por una falta absoluta de tridimensionalidad con la única mancha vertical en la obra, la figura del monje. El hombre pierde totalmente la centralidad renacentista en esta obra, comienza la autonomía del paisaje frente al hombre, lo que Argullol expresa como “desantropomorfización del paisaje.”⁴⁴⁷

La proximidad entre esta síntesis de formas y colores y la obra de artistas como Mark Rothko será, precisamente, lo que lleve a Robert Rosenblum⁴⁴⁸ a considerar esta obra como punto de partida en el camino hacia la abstracción en pintura. Casi un siglo más tarde comenzaría el fenómeno del arte abstracto, así que podríamos decir que nos encontramos ante un suceso profético. Ante el nacimiento de algo nuevo.

En 2008 se realizó una exposición retrospectiva con la obra de Mark Rothko en la Kunsthalle de Hamburgo, una exposición que quería posicionar dos polos de atracción en la obra de Marc Rothko. Por un lado las obras de Pierre Bonnard y por otro lado el trabajo paisajístico de Caspar D. Friedrich. En la muestra se podían ver juntas *Monje frente al mar* y *N.º 14* de Rothko pintada en 1969 [Fig. 249]. Esa admiración no se quedó tan sólo en Rothko, ha continuado en más artistas, uno de ellos, el aragonés Víctor Mira que realizó una exposición en el año 2007, curiosamente un año antes que la famosa retrospectiva de Rothko en Hamburgo. En Zaragoza, en la galería Zaragoza Gráfica basándose en la obra de Friedrich. Revisitándola por ser una obra que rompe con toda la tradición pictórica del XVIII. Víctor Mira fue más allá de la visión religiosa de la obra de Friedrich para poder dar al espectador la oportunidad de adentrarse al interior del individuo.

⁴⁴⁶ Prete, *Tratado de la lejanía*. 157.

⁴⁴⁷ Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 11.

⁴⁴⁸ Milagros Vázquez García, “Escritura sobre la imagen: El caso crítico de *Monje frente al mar* de Caspar David Friedrich” *Escritura e Imagen*. nº 14, (2018): 279-290. DOI: 10.5209/ESIM.62777.

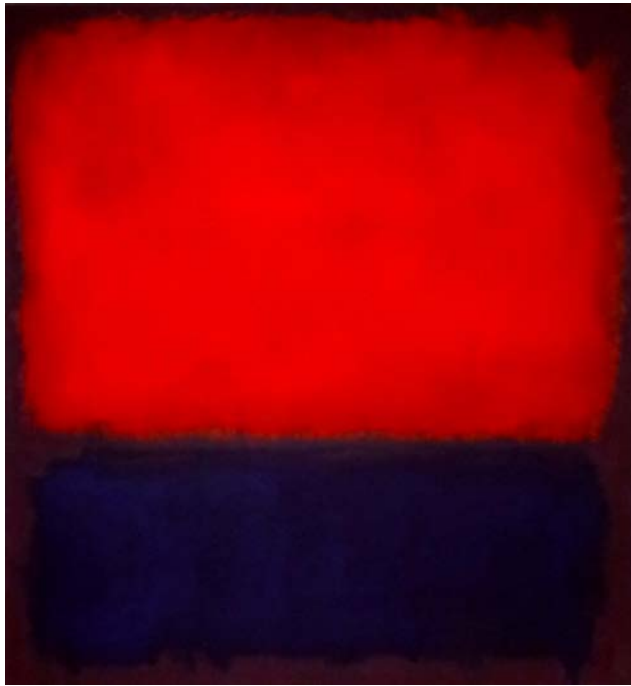


Figura 249 Obra N.º 14, 1969 de Mark Rothko, paisaje sin figura.



Figura 250 *Monje junto al mar* de Víctor Mira

En la obra de Mira, como en la de Rothko antes, el monje desaparece para dejar su huella en la tierra y centrar la atención en el mar y en el cielo como elementos que siempre han estado allí [Fig. 250].

Retomando los planos en los que el hijo se encuentra con el mar y se coloca, posiblemente, donde hace más de un siglo Friedrich puso su caballete y después Sokurov se posiciona con su cámara para contemplar el mismo mar. Observamos la existencia de un velero solitario. Ya hemos dicho que Friedrich pintó en un principio dos barcos en el *Monje frente al mar*, Sokurov no lo borra, no espera a otro momento. Podemos barajar varias hipótesis, que, sabiendo que Sokurov trabaja con la rapidez de un acuarelista, o de un pintor de campo, —ya que tardo tan sólo veinte días en realizar esta película—; que por cuestiones ajenas tuviera que rodar en ese momento; que sintiera la irrefrenable necesidad de rodar en aquel instante o que conociera la relación espiritual que Friedrich tenía con el concepto de barco en el mar, tantas veces retratado en sus obras. Posiblemente una mezcla de las tres. El barco como el último viaje es utilizado de manera recurrente en la trayectoria de Friedrich, tanto en cuadros en los que el barco es el único elemento como en los que aparecen las figuras siempre de espaldas [Fig. 251 y 252]. El interés de Sokurov, en el tema de la ontología trascendental, se evidencia en la utilización de la obra de Caspar David Friedrich como fuente de inspiración para *Madre e hijo* y otras películas, en las que la pintura como afirma Hängsen:

“En la línea de una metafísica de la ausencia, efectivamente deja al hombre en su insignificancia se desvanecen frente a la grandiosidad e inconmensurabilidad de la naturaleza.”⁴⁴⁹



Figuras 251 y 252 *Vista de un puerto* y *En el velero* de Friedrich

⁴⁴⁹ Hängsen, “Sokurov’s Cinematic Minimalism” en Beumers, y Condee *The cinema of Aleksandr Sokurov*, 51.

La pintura siempre ha utilizado fórmulas equilibradas entre el simbolismo y el realismo. Con la llegada de la perspectiva en el siglo XV queda dividida entre dos aspiraciones, una estética, donde el modelo queda trascendido por la idea y otra en la que existe un deseo psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble, ésta es la tendencia que devoró las artes plásticas. Con la llegada del cine, que se presuponía como el representante más objetivo de la realidad, cambiará el concepto de muestra de la realidad. Ya que, paradójicamente, los montajes de Kulechov o Eisenstein no muestran, aluden. Toman de la real, pero la significación final reside en la reconstitución de los fragmentos de lo real para la representación de una nueva realidad y aunque Sokurov rechaza el concepto formalista de montaje, fueron los formalistas, como Eisenstein los que asumieron el paisaje filmado como un espacio de misterio, un siglo después de Friedrich. Por lo tanto, el inmenso misterio del paisaje se prolonga en el tiempo, se extiende. Como Carlos Muguiro, aclara, Sokurov no es exactamente un cineasta de la naturaleza, sino del paisaje, como hemos podido percibir en la primer parte de este capítulo. Incluso, en ocasiones no existe tal naturaleza, pero lo que siempre está es la contemplación como acto de creación. Los pintores de paisaje románticos conciben el paisaje ya no como un decorado, sino como un camino para descifrar esa naturaleza, de la misma manera que Sokurov, sabe, cual es la manera de llegar al camino del misterio que queda oculto.⁴⁵⁰ Lo que Argullol denominó como “la contemplación de la contemplación”:

“El artista romántico no se limita a la percepción sensitiva y consciente y, por el contrario, recurre, no como un elemento secundario sino como la fuerza principal, a la indagación de su propio subconsciente. Frente a la *mimesis* realista, la confrontación del romántico con su entorno se halla mediatizada por una confianza absoluta en la subjetividad y en las criaturas creadas por ésta.”⁴⁵¹

Ese misterio que no se ve a simple vista y que tan sólo se ve tras un instante. Nos lleva a una especial emoción y exaltación del alma humana cuando la fuerza de la naturaleza se presenta ante el individuo. No se establece de manera gratuita que Sokurov

⁴⁵⁰ Muguiro, *Ver sin Vertov*, 45.

⁴⁵¹ Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, 62.

beba de fuentes del XIX, su respeto por la época de Goethe lo atestigua: “Extraño esa época (la de Goethe)”, comenta el director ruso.⁴⁵² Descubrimos el misterio en el cine de Sokurov con Friedrich y Turner. Pero la búsqueda de lo plástico en su cine, en relación con el Romanticismo europeo, alcanza a otros pintores, como Delacroix. Eugène Delacroix, que admitió sólo el título romántico por su libertad personal y repugnancia hacia las recetas académicas. Negó compartir el credo romántico, aun así para Baudelaire fue el auténtico emblema de la modernidad dentro del movimiento romántico.⁴⁵³

5. 5 DELACROIX Y SOKUROV: *LUGARES DE LIBERTAD*

En el Salón de 1846, Baudelaire, situó a Delacroix como estandarte de la escuela moderna. Delacroix se nos presenta como un genio romántico en el sentido más enfático del término, el que abre nuevos caminos a la imaginación. El poeta descubre en él el dominio absoluto del color. Lo fundamental, en la pintura de Delacroix, era esa capacidad reveladora, revestir la naturaleza de un interés sobrenatural, configurando de nuevo cada objeto, cada figura, intensificando la experiencia del que contempla.⁴⁵⁴

Baudelaire afirmó sobre Delacroix:

“¿Qué es ese algo misterioso que Delacroix ha traducido como ningún otro? Es lo invisible, lo impalpable, es el sueño, los nervios, el alma sin otros medios que el contorno y el color?(...) Delacroix es el más sugestivo de todos los pintores, aquel cuyas obras más hacen pensar y traen a la memoria un mayor número de sentimientos. La obra de D. se me aparece en ocasiones como una especie de mnemotecnica de la grandeza y de la pasión.(...) Más de un vez, mirándole, me he encontrado pensando en los antiguos soberanos de

⁴⁵² “Estoy consternado por el modo en que se dieron las cosas, porque el color es fundamental en mi camino artístico. Para mí es un fenómeno primordial. Tengo afinidades particulares con ciertos tonos, que corresponden a mi experiencia y a mi vida. Pero cuando digo que el color es importante, es sobre todo por la tristeza que me provoca, puesto que es imposible tratarlo verdaderamente, incluso en el arte: los colores de la naturaleza mantienen un lazo muy vago con lo que nosotros sentimos interiormente, con lo que vemos en una tela y en una pantalla. Por ejemplo, es imposible rehacer de modo fiel el color de un narciso; y es apenas más imaginable recrear el tinte de un pétalo de rosa. Sin dudas, un verdadero pintor tiene disposiciones particulares, un don que le permite sentir la naturaleza mejor que a cualquiera. Pero, según mi opinión, el color es algo estrictamente inaprensible, imposible de fijar [...] Prioritariamente, me inspiro en la pintura europea de principios del siglo diecinueve. La obra de Turner me interesa, la Hubert Robert, la de los románticos alemanes, los pintores ambulantes rusos.” “Entrevista con Alexandre Sokourov”, por Antoine de Baecque y Olivier Joyard., 36.

⁴⁵³ Solana, “El romanticismo francés. El monólogo absoluto”, en Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 292.

⁴⁵⁴ Vicente Jarque, “Charles Baudelaire”, en Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 312-313.

México, en Moctezuma, cuya mano hábil en los sacrificios podía inmolar en un solo día tres mil criaturas humanas sobre el altar piramidal del Sol, o bien alguno de los príncipes hindúes, que en el esplendor de las más gloriosas fiestas, manifestaban en el fondo de sus ojos una especie de avidez insatisfecha y una nostalgia inexplicable, algo así como el recuerdo y el pesar de cosas no conocidas.(...)La moralidad de sus obras tienen también un visible carácter *molochista*. Todo en su obra es desolación, matanzas, incendios, todo es testimonio contra la eterna e incorregible barbarie del hombre.”⁴⁵⁵

Si Baudelaire estuviera entre nosotros, ¿no escribiría de la misma manera sobre Sokurov?, Cuándo habla de la representación de lo intangible, de lo impalpable, de la nostalgia inexplicable y del recuerdo de cosas no conocidas, ¿no somos capaces de ver todo ello en la obra de Sokurov? “La incorregible barbarie del hombre”, escribió sobre Delacroix. Quizá sobre Aleksandr Sokurov, en su reseña aparecería: “La incorregible soledad del hombre.”

Hablando de intensidades, al preguntar a Sokurov por sus intereses e influencias, siempre responde:

“Literatura, escultura, pintura clásica del siglo XIX, tanto rusa como europeo; las películas nunca me influyeron mucho, ni ahora, ni siquiera antes, solo literatura. Sinceramente no me gusta mucho ir al cine, pero realmente me gusta mucho la literatura. Dostoievski, Faulkner, Thomas Mann, Chejov... Hay muchas cosas que me gustan mucho, pero estas son mucho más importantes que el cine.”⁴⁵⁶

Aleksandr Sokurov y Eugène Delacroix se encuentran cercanos a “lo anterior”. Ambos encuentran en “lo anterior” el mundo que quieren ver. Para el cineasta ruso, la literatura es la madre de todas las artes, hasta el punto de decir que el arte sólo puede existir mientras la gente siga leyendo y que los verdaderos cineastas sólo permanecerán mientras exista interés en la literatura.

⁴⁵⁵ Charles Baudelaire, *Escritos sobre arte* (Madrid: La balsa de la medusa, 2005), 325-338.

⁴⁵⁶ Madeira, org., *Elegías visuales*, 49-50.

El punto de partida es, para ambos, la sensación de extrañeza dentro del propio lugar que se habitan y de sus códigos. Por un lado, un cineasta, que se aleja del cine, por otro, un pintor que niega un movimiento artístico del que se le ha considerado siempre estandarte. El genio es aquel ser que se siente incómodo y que puede llegar a incomodar. Atendiendo a la descripción kantiana, será aquel talento que no atiene a las reglas establecidas, no sigue las reglas del otro, sino las suyas propias. Una capacidad que es innata, no adquirida, primaria, natural. De igual manera que la naturaleza no imita, sino que crea, el genio posee esa facultad.⁴⁵⁷

Las adherencias y vínculos entre el francés y el ruso provienen no tanto de ese concepto de “genialidad” –ya que falta perspectiva histórica, en el caso de Sokurov– sino de su acercamiento al texto. Un acercamiento que más tarde los lleva a subvertirlo, a cambiarlo, a alejarse de él. Así cuando Delacroix pinta *Cleopatra y el campesino*, de 1838 [Fig. 253] decide basarse en el texto de Shakespeare y junto con la idea de la belleza relativa, más que ilustrar, construye desde el texto su propia visión de la “belleza”. Desde el punto de vista compositivo, Delacroix con frecuencia rompía la uniformidad clasicista al buscar encuadres oblicuos, trabajando lo periférico, descuidando las partes más externas de la obra. Para el pintor, la belleza surge como consecuencia de un trabajo espontáneo, extraído de la naturaleza y del propio sentimiento. Para Sokurov, nace de un trabajo que surge tras la absorción de los lienzos, de los colores, de los *sfumatos*, de borrar contornos para volver a trazarlos.



Figura 253 *Cleopatra y el campesino*, 1838, de Eugène Delacroix

Las imágenes que tanto Sokurov como Delacroix construyen, han sido recogidas con frialdad por los aparatos políticos y culturales, tanto en el siglo XIX como en el XX. Por esa razón las cintas y encargos de Sokurov, que el mismo aparato comunista solicitaba

⁴⁵⁷ Bozal, “Inmanuel Kant”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 191.

[Fig. 254], acababan en los cajones de despachos. Y por la misma razón el director de Bellas Artes aconsejó a Delacroix que tendría que “rebajara” su estilo cuando presentó *La muerte de Sardanápalo* [Fig. 255].⁴⁵⁸



Figuras 254 *Terpenie trud* (Paciencia de labor, 1985-1987) ejemplos de cinta que no se ajustó a los cánones establecidos.



Figura 255 *La muerte de Sardanápalo*, de 1827

Durante el Romanticismo fue habitual que los pintores trabajasen desde las obras de los literatos románticos o incluso se basaran en estas para representar temas históricos. En esta misma línea, Delacroix ilustrará *Fausto* de Goethe con una serie de diecisiete litografías en 1828. La presencia de la literatura como fuente de inspiración es evidente, además en ella se recogen diferentes temas de los que participará luego la pintura: el

⁴⁵⁸ Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. (Madrid: La balsa de la medusa, 1996), 115.

tremendismo, la muerte con sus innumerables variantes, el ocultismo, el amor que se prefiere triste, e incluso Napoleón y su leyenda pues se presenta como un héroe romántico.⁴⁵⁹

Javier Hernando relata como Delacroix trabajó en un arco temporal, cuando menos turbulento coincidiendo con la consolidación del estado burgués en Francia. Afectado por acontecimientos que surgirán de manera recurrente en sus lienzos, la Guerra de la independencia griega o la Revolución de 1830 y pasando de la exaltación de esos valores a un claro rechazo, cuando en 1848 sobreviene la Revolución.⁴⁶⁰

Si bien los acontecimientos sociales y políticos condicionaron la obra tanto de Sokurov como de Delacroix, será de una manera tangencial, ya que valores como la libertad, son los que configuran sus universos poéticos. Según Hernando, Eugène Delacroix se interesará como el resto de los románticos por geografías y culturas ajenas. Aunque residió de manera permanente en París, en el Barrio Latino parisino. De los pocos espacios de la ciudad que, tras la planificación de Haussmann, después de la epidemia de cólera, se mantendrá original, y sin cambios urbanísticos.⁴⁶¹ El París de los Salones, de las barricadas, el de una ciudad en continuo cambio forma parte de su espacio vital. Lugares que le permitirán conocer a poetas y escritores como Stendhal y Hugo. Y aunque de manera ocasional, visitará a amigos, como George Sand, en casas de campo, en las cercanías de París, en ellas sólo recogerá ideas, descansará o realizará bocetos que luego trabajaba en su taller.

Las influencias en la pintura de Delacroix provienen primeramente de otro pintor mayor que él, Géricault. Desde sus inicios aparece en su vida. Coincide inicialmente en el Liceo Imperial,⁴⁶² donde estudia cultura clásica y antigua⁴⁶³ para luego tras la muerte de su madre, en 1815, reencontrarse con él, en el taller de Guérin, al que acude para estudiar y trabajar el desnudo. Siempre se ha considerado a Delacroix como heredero de Géricault, la principal conexión que se construye sobre las dos figuras será la admiración que lo dos tenían por el abandono de las tradiciones clásicas, considerándolas una restricción de su creatividad⁴⁶⁴ De él bebe el primer romanticismo, evidenciándose en sus

⁴⁵⁹ Javier Hernando. *Eugene Delacroix*. (Madrid: Historia 16, 1993), 8.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, 8.

⁴⁶¹ *Ibíd.*, 9.

⁴⁶² Géricault es siete años mayor que Delacroix, conocido por su indisciplina, abandona los estudios cuando Delacroix los comienza. Hernando, *Ibíd.*, 10.

⁴⁶³ Estudios que le acompañaran a lo largo de toda su carrera profesional como pintor, su amor por la antigüedad y por la literatura se hará patente en las grandes obras de Delacroix. *Ibíd.*

⁴⁶⁴ Cinthya Anthea. *Técnicas de los impresionistas* (Madrid: Herman Blume, 1983), 20.

primeras obras la libertad de ejecución y su dinamismo en el trazo del pintor,⁴⁶⁵ tan alejado de otro de sus contemporáneos, Ingres, que denostaba la mancha a favor de una mancha cerrada y encarcelada en la línea. Era pues, el color y la línea enfrentadas. Todo ello conllevará a diferentes teorías sobre el lugar que ha ocupado Delacroix como antecedente directo de la ruptura contemporánea, de las vanguardias históricas.⁴⁶⁶

Antes se ha nombrado el interés de Delacroix por geografías ajenas, llegado el momento se analizarán esas “geografías”. Otro foco de interés fueron los acuarelistas ingleses, en 1823, el encuentro con la obra de Constable *El carro de heno*, (1516, c.) fue decisivo [Fig. 256]. En 1825, viajará a Londres redescubriendo a Shakespeare, Byron y el *Fausto* de Goethe en representaciones teatrales.⁴⁶⁷ El conocimiento de la pintura inglesa fue el detonante en la construcción de su universo, de la formulación de sus teorías sobre el color, aunque antes hubiera experimentado y estudiado sobre ello, creando un triángulo con los colores básicos inspirado en los estudios de Merimée [Fig. 257].



Figura 256 *El carro de heno* de Constable de 1516 c.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, 12.

⁴⁶⁶ Novotny, será uno de los teóricos que realizará esta conexión, cuando alude al alejamiento del “pintoresquismo” romántico habitual, la forma de pintar del francés evolucionará hasta superar modelos del pasado.

⁴⁶⁷ Luigina Rossi Bortolatto, *La obra pictórica completa de Delacroix*, (Barcelon: Noguer, 1973), 85.

Compuso su propio triángulo [Fig. 258] para luego colocar los colores enfrentados, de ahí que muchos impresionistas y postimpresionistas estuvieran influenciados por su tratamiento del color. Aunque hay teorías que desmienten la leyenda forjada alrededor de Delacroix y de sus “mezclas ópticas”,⁴⁶⁸ lo que sí es cierto, es que consiguió que el color se liberase de la mordaza academicista construyendo lienzos con una pincelada suelta y de color vibrante que fue una de las aportaciones fundamentales de Delacroix a la pintura francesa del siglo XIX, y que años más tarde, el impresionismo heredó.

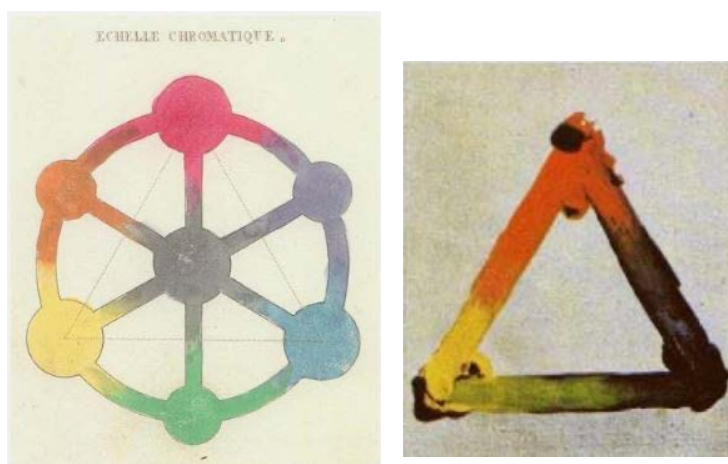


Figura 257 y 258 Delacroix utilizó el círculo de Merimée para realizar su triángulo, aquí podemos observar una réplica del que realizó Delacroix.

5.5.1 DOLOROSA INDIFERENCIA. SOCIEDADES ANESTESIADAS

Desde su graduación en VGIK, Sokurov encontró trabajo en Lenfilm, durante cuatro años, hasta la muerte de Leonid Brezhnev. Realizó en esa etapa los documentales, ya referidos, con material de archivo en su mayoría, y que fueran ocultados durante años. La producción del realizador en esos momentos destila un sentimiento de desilusión y amargura.

Según Arkus, el continuo rechazo por el que pasaba el director, lo colocó en un “cine estatal subterráneo”, obligado a recurrir a bucles temporales, en vez de prolongar los planos debido a la escasez de medios, al trabajo con material de archivo, lpor extensión a ejercerse en la textura y el grano de la película. En una carta de 1983 al Goskino,

⁴⁶⁸ Diego Gómez Sánchez, (2016) “Charles Blanc y la leyenda de Delacroix como mezclador óptico” *Revista Bellas Artes*, nº 13, (2016) 57-79 <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6434>

Sokurov escribiría: “Tengo 32 años, y no tengo intención de cambiar mis trabajos.”⁴⁶⁹ Sokurov trabajo contracorriente durante aquellos años porque no importaba qué cine había que hacer, sino hacerlo. Esa tenacidad, le convertiría como el inconformista del último cine soviético. Tras la muerte de Brezhnev, en el transcurso entre Andropov y Chernenko, que subieron al poder como secretarios generales del Partido Soviético, entre 1982 y 1985,⁴⁷⁰ nada cambio de inmediato con respecto al clima global de la Unión Soviética. En esos años, Sokurov comenzó su segundo filme de ficción basado en la novela de Bernard Shaw *Heartbrak hotel* escrita en 1919 y estrenada en 1921, un año antes de la publicación de la eliotiana *Tierra baldía*. La obra, *La casa de los corazones rotos*, como se tradujo al castellano no oculta su inspiración chejoviana, de hecho, el subtítulo de la obra será: “Una fantasía en el estilo ruso sobre temas en inglés”. El proyecto de Sokurov, comenzó con un historial de producción destrozado y a menudo interrumpido.⁴⁷¹ El problema era la capacidad para dar la vuelta a los textos de Sokurov, creando un trabajo desde la unión de lo inconexo, con imagen de archivo, ficticia y falso material de archivo donde aparece un Bernard Shaw echándose la siesta en la casa barco del capitán Shotover como espectador de la versión de su obra. Lo que estimuló a Sokurov y a Arabov no era trasladar el texto, sino recrear lo que habían percibido del mundo interior, de sus múltiples capas y de la complejidad de su mente.⁴⁷²

La obra narra los flirteos de varios de sus personajes en la caótica vida de la casa barco del capitán Shotover. En el largometraje, Sokurov establece nexos entre cada uno de los personajes y el destino de Europa en la I Guerra Mundial. Shaw criticaba a la pequeña burguesía de la sociedad británica de 1910, Sokurov denuncia el espíritu ocioso de la Unión Soviética de los primeros ochenta. Sokurov usará el largometraje como texto encubierto de la época contemporánea. La anestesia que se encuentra instaurada en estas sociedades nos lleva a explicar el porqué del título que elige Sokurov para su trabajo. Clínicamente hablando, la “anaesthesia dolorosa” consiste en un fuerte dolor que normalmente afecta al sistema trigémino produciendo una insensibilidad al tacto en esa parte. Sokurov introduce en su título “psychica” para convertirlo en una forma de

⁴⁶⁹ Arkus, 81. En Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*.

⁴⁷⁰ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 45-46.

⁴⁷¹ Incongruente a priori, el escritor escogido, Shaw, aun teniendo una deriva ideológica, digamos que poco ortodoxa, fue un socialista declarado en sus primeros años, tras pasar a defender la dictadura de Mussolini, Hitler y Stalin como único sistema útil. Por otro lado defendía a Lenin como el mejor estadista de la historia, tras un viaje a la Unión Soviética alabó en una carta, firmada por otros intelectuales que habían sido invitados por el mismo Stalin, todas las bondades del régimen soviético.

⁴⁷² Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 7.

desorden o estrés post traumático, de profunda melancolía que hace que uno se vuelva totalmente indiferente hacia el mundo, pero siendo consciente de dicho desafecto,⁴⁷³ de ahí el dolor.

Como Szaniawski añade, ya había un elemento “anestésico” dentro del texto de Shaw. En tanto en cuanto, ninguno de los personajes era particularmente convincente, conmovedor o incluso sincero, su condición y sus corazones rotos resonaban más en un nivel existencial e histórico que en el plano puramente romántico e individual.⁴⁷⁴

Balashov, investigador del universo de Shaw describe la obra *La casa de los corazones rotos*, como el vértice de un ciclo de obras que ponen de manifiesto la fragilidad de la familia.⁴⁷⁵ La obra *La casa de los corazones rotos*, escrita en el final de la Primera Guerra Mundial, marcó un nuevo período en el desarrollo creativo de Shaw. La responsabilidad de la situación crítica de la moralidad moderna, según, el autor recayó en la intelectualidad británica.⁴⁷⁶ Para confirmar este pensamiento, al final de la obra, aparece una imagen simbólica de un barco que ha perdido su rumbo, que flota en lo desconocido con el capitán en una expectativa indiferente de la catástrofe. Quizá el pasaje que Sokurov, de forma más literal, traslada a su largometraje.

El uso que hace de la literatura Sokurov para la construcción de sus largometrajes, es similar al de los pintores románticos. La elección de las obras literarias por parte de Delacroix radica en la fascinación por el pasado. Los pintores románticos no están tan interesados en recrear los hechos históricos desde un punto de vista objetivo, sino en una explicitación de estados anímicos y psíquicos.

5.5.2 LA MIRADA LÍQUIDA. NAUFRAGIOS Y DESHIELOS

Durante uno de los pasajes de *The House That Jack Built*, (*La casa de Jack*, 2018) Lars von Trier hace cobrar vida a *La barca de Dante* (1822) [Fig. 259]. El óleo de Eugène Delacroix cuenta con el protagonista de *La Divina Comedia* y su guía Virgilio mientras descienden al infierno como figuras centrales [Fig. 260].

En *Dolorosa Indiferencia*, son muchas las imágenes que nos llevan a Eugène Delacroix. Sokurov utilizará la obra de Delacroix para representar el naufragio de la cultura occidental, imágenes que también nos recordarán *La balsa de la Medusa* (1819)

⁴⁷³ Ibid.48.

⁴⁷⁴ Ibid., 47.

⁴⁷⁵ Balashov, P.S. *El mundo artístico de B. Shaw* (Moscú: Akademiya nauk in-t mir. Lit ry, 1975), 16.

⁴⁷⁶ Ibid. 39.

[Fig. 261]. El naufragio es tema recurrente en la pintura romántica [Fig. 262] desde que Géricault realizara este ejercicio periodístico, desde el punto de vista de instantánea de la catástrofe sucedida en ese momento. Como hemos comentado antes, la conexión entre el texto de Shaw y la imagen fílmica de Sokurov es evidente, por esa connotación sobre la deriva de la sociedad, trasladable a cualquier época.



Figura 259 Trier ilustra la bajada a los infiernos del protagonista con este *tableau vivant*.



Figura 260 *La barca de Dante* 1822, de Delacroix

Al final de la cinta, la casa barco explota por los aires y se convierte en una suerte de balsa, que como señala Szaniawski, nos acerca a esa representación de Géricault, reemplazando el “arca” de Shotover atracada en la tierra.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 53.

El agua, en las artes visuales, tuvo siempre una potente carga simbólica que se nutrió de las tradiciones religiosas y filosóficas de todo el mundo. El agua hace que la pantalla adquiera fluidez y conecte el presente y el pasado, el consciente y el inconsciente, el sueño y la vigilia, la vida y la muerte.⁴⁷⁸

Los primeros cineastas utilizaron el agua de los paisajes naturales en el desarrollo de sus filmes, pero desde 1920, comienza una exploración intensa de las posibilidades expresivas del agua como elemento plástico y simbólico. Mircea Eliade habla de su manifestación cósmica, el agua simboliza lo primordial, es lugar del que todas las formas nacen y también a la que vuelven todas. El destino lleva a las formas a la disolución para luego volver a reaparecer.⁴⁷⁹



Fig. 261 *La balsa de la Medusa* (1819)



Figura 262 *El naufragio de don Juan* de Delacroix, 1840

⁴⁷⁸ D'Aloia, A. "Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, n.º 5, (2012): 87–106. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C5/film5-6.pdf>

⁴⁷⁹ Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones* (Madrid: Ediciones Cristiandad S. L., 1974), 202-203.

Sokurov, y sus orígenes siberianos, geográficamente y culturalmente se encuentra en una encrucijada de culturas, por un lado la tradición oriental y por otra la occidental. El componente oriental⁴⁸⁰ es algo que va unido a la obra del cineasta ruso y a la vez, el poso de la cultura soviética. Una cultura que ha permanecido en la imaginación de los autores que trabajaron en aquel momento la imagen en movimiento, por lejanos que se sintieran a su ideología, cargada de un ateísmo de la unión soviética rompería los lazos con la tradición cristiana y su simbología.

Hay otro apunte acerca de lo acuático en la biografía de Sokurov que no podemos pasar por alto. La infancia de Sokurov se desarrolló en una aldea siberiana que ya no existe, la construcción de una central hidroeléctrica la engulló, la aldea se hundió. Si quisiera volver a su infancia, a su patria, por así decirlo, tendría que viajar hasta el fondo de esas aguas.⁴⁸¹ Y aunque, Sokurov no encuentra ningún punto de unión entre su obra y los acontecimientos de su vida,⁴⁸² podríamos entender mejor esa querencia por lo líquido. Podemos ver imágenes acuosas desde *Madre e hijo*, hasta en la tetralogía del poder. En la película *Taurus*, un Lenin moribundo se encuentra teñido de un verde marino. En *Madre e hijo* la vegetación decelerada parecen algas que se mueven lentamente al son de las olas. Incluso el bunker en el que *Adi* y *Eva* tienen sus encuentros, se convierte en una estructura de cristal, casi una pecera o en un gran barco a la deriva.

Por alguna razón, esa imagen de su niñez se reconstruye de manera reiterada y de diferentes formas en su universo filmico, parecería que la anestesia que procede de un dolor fuerte y sordo, de ese recuerdo, que se ve reflejado en cada una de las imágenes líquidas que nos ofrece.

Para Gilles Deleuze, la mirada líquida es algo que se ve reflejado como una extensión de la cantidad de movimiento, dando protagonismo al propio movimiento que va más allá de los caracteres figurativos.⁴⁸³ En las obras de Sokurov *Salva y protege* [Fig. 264], *El segundo círculo* [Fig. 268], *Dolorosa Indiferencia* [Fig. 265] o en *Páginas*

⁴⁸⁰ La querencia oriental, de Japón en muchos casos, no se observa tan sólo en la elección de temas, *Una vida humilde* o *Solneit* (*El sol*), sino también por esa necesidad constante del realizador de disolver al hombre en la naturaleza para mostrar un sentimiento trascendental de pequeñez, proveniente de la filosofía taoísta y de la tradición china y japonesa. Balló, *Imágenes del silencio*, 184-186.

⁴⁸¹ Madeira, org., *Elegías visuales*, 85.

⁴⁸² “[...] es muy difícil encontrar un acontecimiento que tenga tal importancia para mí que esté ligado al cine, en mi vida hay muchos acontecimientos que me influyen pero ninguno de ellos está ligado a mi obra cinematográfica. [...]” Declaraciones de Sokurov recogidas en Diestch, *Aleksandre Sokourov*, 67. En contraposición de lo que declaraba Tarkovski en muchas ocasiones, cuando decía que le era imposible desligar sus películas de su vida.

⁴⁸³ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. (Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, 1994), 69.

ocultas [Fig. 263] el agua aparece como protagonista indiscutible, como símbolo, pero también como materia, una materia que se nos presenta más sólida.



Figura 263 *Tikhiye stranitsy* (Páginas ocultas, 1994), el agua rodea la ciudad laberíntica.



Figura 264 *Spasi i sokhrani* (Salva y protege, 1989) de Sokurov.



Figura 265 Agua evaporada en *Boleznennoye ravnodushiye* (Dolorosa Indiferencia, 1988)



Figura 266 *Stalker* (1979) de Tarkovski, el perro y el agua, sobre el *deshielo*.

Tanto en las cintas de Sokurov como en las de su contemporáneo Andrei Tarkovski, el líquido elemento aparece en forma de lluvia, de lago, de estanque, de río, de océano, se transforma en niebla, disolviendo su forma y conformando nuevos elementos narrativos [Fig. 266 y 267]. En *Stalker* (1979) y en *Solaris* (1972) sobrepasa cualquier barrera hasta convertirse en protagonista de la cinta de Tarkovski.⁴⁸⁴

En *La voz solitaria del hombre* Sokurov, partía de la voz *colectiva singular* de la prosa de Platanov en términos cinemáticos. Un gesto artístico, exclusivamente comunista, que el aparato no entendió. En este trabajo más sofisticado, expresa un mundo en cambio, convirtiéndose en algo demasiado complejo para entenderse a sí mismo, al borde de la extinción. Como Szanawski afirma cercano a ahogarse en las oscuras aguas de la historia.⁴⁸⁵ Durante esos años, una serie de obras artísticas escondieron una crítica dentro de su universo críptico y distópico, Bauman ofreció una metáfora muy potente cuando describió nuestro mundo actual atribuyéndole cualidades líquidas por su capacidad cambiante e inestable.⁴⁸⁶ Muchos cineastas que trabajaron en la Unión Soviética en la época del *glasnot*, del *deshielo*, construyeron una línea de pensamiento alejándose del universo soviético.

Como Jameson añade “la lluvia se convierte en el sacramento de la cámara” acompañando al cine desde el momento en que éste se inventó. La fascinación se debe a la profundidad que da a la pantalla, ocupándola y aboliéndola a la vez. Sólo con la lluvia se satura completamente el *cuadro mágico* del espacio cinematográfico⁴⁸⁷[269].

⁴⁸⁴ Borisova, A. “Simbolismo de agua en el cine: entre el orientalismo poético ruso y el catastrofismo occidental” FOTOCINEMA, n° 9, pp. (2014):265. DOI: 10.24310/Fotocinema. 2014.v0i9.5970.

⁴⁸⁵ Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 47

⁴⁸⁶ La metáfora de la liquidez intenta demostrar la inconsistencia de las relaciones humanas en diferentes ámbitos. Zygmunt Bauman, *La modernidad líquida*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 8-9

⁴⁸⁷ Jameson, *La estética geopolítica*, 126-127.



Figura 267 agua en *Solyaris* (*Solaris*, 1972).



Figura 268 *Krug vtoroy* (*El segundo círculo*, 1990), de Sokurov. La desesperación bajo la lluvia en espacios cerrados se subraya hasta el paroxismo.

5.5.2.1 SONIDOS Y ECOS LÍQUIDOS.

El lenguaje fílmico que construye el cineasta muestra un simbolismo elaborado respecto a la imagen y el sonido. El agua suele aparecer en los momentos críticos en *Dolorosa indiferencia*, y constituye una dimensión paralela a la realidad. Las escenas de *Dolorosa indiferencia* se encuentran sonorizadas desde el eco absoluto, creado desde la desconexión que existe entre hablante y sonido, y creando un ambiente *utérico*, de nuevo húmedo, en el que el sonido parece estar alojado en una especie de pecera, de capsula. Es lo que Santiago Fillol ha llamado *caja de resonancia* una mezcla a varios niveles, construyendo un *collage* de texturas. Esta *caja* hace que el sonido rebote en sus paredes y que nunca nos llegue de forma real, sino una sombra de él, un eco. Y así se manifiesta con la introducción del sonido de archivo que acompaña a las imágenes documentales, y al sonido continuo de bombas que parece que harán volar todo en cualquier momento. En

Dolorosa indiferencia los cañones y las bombas se insertan el filme de la misma manera que las imágenes de archivo, haciendo una combinación entre realidad y ensoñación. Al igual que la pantalla, que separa y une la ficción con el mundo real, el agua también forma un plano de la separación y conexión entre dos mundos diferentes pero no incompatibles.⁴⁸⁸



Figura 269 La lluvia interior en *Zércalo* (*El espejo*, 1975) de Tarkovski

El plano semiótico del elemento líquido en la obra de Sokurov, es similar al del universo de Tarkovski. El agua se plantea como búsqueda espiritual y, a diferencia de la pintura de los románticos, nunca llega a ser violenta o amenazadora. El agua nos lleva a un distanciamiento con la realidad bajo el principio estético de “distanciamiento” el *priem nostranenija*⁴⁸⁹ que modifica nuestra percepción de una imagen en tanto en cuanto los

⁴⁸⁸ D’Aloia, “Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience.”, 100

⁴⁸⁹ El principio estético de “distanciamiento” el *priem nostranenija* creado por el formalista ruso Viktor Shklovski consiste en modificar nuestra percepción de una imagen puesto que los objetos percibidos empiezan a ser percibidos por un reconocimiento. Sanmartín Ortí en su Tesis doctoral *La finalidad poética en el formalismo ruso: El concepto de desautomatización* comentará: “El tratamiento de la oposición romántica poesía vs. pensamiento en términos de desautomatización vs. automatización nos conduce al concepto clave del pensamiento de Shklovski: el ‘extrañamiento’”. Para el teórico ruso, la finalidad del arte era la de provocar la visión de los objetos, evitando su reconocimiento automático por medio de una presentación ‘extrañada’ de los mismos. En “El arte como artificio” (1917), Shklovski desarrollaba esta idea a partir de la cita de un pasaje del diario de Tolstói, en apariencia trivial. El escritor ruso contaba cómo un día, mientras quitaba el polvo de su habitación, se dio cuenta de que no podía acordarse de si había limpiado ya el diván o no, al haber automatizado completamente los movimientos rutinarios con los que efectuaba cada día la limpieza de su cuarto.” Pau Sanmartín Ortí, *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización*. (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007) <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7496/1/T29437.pdf>.

objetos percibidos empiezan a serlo no para comprenderlos sino para construir una nueva imagen de ellos. Esto se vislumbra en las interpretaciones desnaturalizadas de los personajes, diríamos más deshumanizadas, revelándose el artificio del personaje. Sokurov, poco a poco, los va deshaciendo de esa humanidad individual para mostrarnos una humanidad *líquida*, hablando en términos de Bauman, cambiante. Sokurov reconstruye esa dimensión utilizando el blanco y negro diferenciándolo de todo lo que hemos visto hasta ahora en la cinta, colocando a los personajes en el mismo plano en el que estaba el material de archivo, dejan de ser ficción para *recolocarse* en el plano de lo histórico [Fig. 270-273].



Figuras 270-273 *Boleznennoye ravnodushiye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987), el naufragio de la cultura occidental.

Las disonancias son continuas. La casa, que siempre ha sido un barco va inundándose a medida que los personajes entran en un especie de catarsis histriónica hasta llegar al naufragio. Los elementos bélicos, como la red que compra el capitán Shotover, se torna en un tapiz vegetal que crecerá en el suelo del salón totalmente mimetizado con la vegetación. Una vegetación, que cada vez parece ser más frondosa a la luz de la liquidez, de la humedad que reposa en la escena.

Dentro de la iconografía líquida, el objeto barco o balsa, se muestra como lugar de salvación y de cambio. Aparece también en la historia del arte como metáfora de viaje [Fig. 274 y 275]. Friedrich nos habla del viaje hacia la muerte, en cambio para el Romanticismo francés, el viaje será otra cosa, para los románticos franceses, el universo forma parte de un dinamismo cósmico y vital. De ahí, la necesidad del viaje. Lejos, pues, de todo ideal pragmático, el *yo* romántico buscará en su deambular un motivo inapreciable de emoción y de exaltación de la sensibilidad. Viajar por el mundo se convierte así, en un fin en sí mismo.⁴⁹⁰



Figura 274 y 275 El agua y el barco en *Dni zatmnia* (*Días de eclipse*, 1988) Malianov se despide, la imagen del barco, el mar, metáfora del final, es en este caso de una relación y de la etapa soviética.

5.5.3 EXOTISMOS Y ORIENTALISMOS.

A lo largo de la historia de la humanidad el viaje ha sido una constante fundamentalmente en la cultura occidental. Lo esencial para el romántico es cultivar la sensibilidad ante el sugestivo y mágico encanto de los paisajes impresionantes y exóticos. Sentir la emoción de la aventura y el riesgo ante situaciones imprevistas y poder descubrir el valor humano o el sabor pintoresco de las tradiciones y de las costumbres de los pueblos

⁴⁹⁰ Nieves Soriano Nieto, *Viajeros románticos a oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, (Murcia: Editum, 2009), 34

extranjeros. Se buscaba en estos territorios el encuentro con la antigüedad para describirlos luego, en sus textos, en sus poemas y en el caso de Delacroix, en sus lienzos. La imaginación romántica se ancla al pasado a través de la historia y la literatura, el magnetismo ejercido por aquellos espacios desconocidos donde habían tenido lugar los apasionantes argumentos recreados provocaba el incontenible deseo de aproximación. Las conexiones de los artistas románticos con las geografías diversas, como oriente, norte de África o sur de España se convirtieron en un hábito, una conexión que surge a partir de las expediciones bonapartistas a Egipto de 1798. Como nos explica Hernando éstas servirán para extender el gusto neogipcio y el orientalismo.⁴⁹¹ La literatura será clave para extender ese gusto por las geografías “exóticas” en Francia. El Romanticismo ofrecerá todavía una variante del “Gran Tour”, puesto de moda por Chateaubriand en su *Itinéraire de Paris a Jerusalem* (1811), con la apertura del recorrido exótico hacia Oriente, recorrido que realizaran atraídos por los prestigios de las culturas milenarias o como el caso de Nerval para buscar formas sociales y políticas diferentes.⁴⁹² Por lo tanto, podemos decir que la idea de oriente se construye en la mente de los románticos, a priori, sobre la base de los relatos literarios, de crónicas, sumado, por supuesto a su propia imaginación.

La pintura romántica, interesándose por lo individual alcanzaría lo universal al utilizar historias y personajes literarios que encarnan a en sí mismos valores de distinto signo. Said afirmará que la obra de Delacroix, entre otros, tuvo, en el cuadro de género oriental, una representación con una expresión visual y una vida propia. Describiendo oriente desde la sensualidad, promesa, terror, sublimidad, placer idílico, desde la intensa energía. Oriente se convierte en todos esos adjetivos adquiriendo una cualidad camaleónica que designaba con el adjetivo “oriental” las imágenes orientalistas prerrománicas y pretécnicas de la Europa de finales del siglo XVIII.⁴⁹³ Esas sociedades que se encuentran en épocas” anteriores a la técnica”, son las que recrea Sokurov, una y otra vez, incansablemente, dentro de un bucle. Utilizando escenarios que sugieren la condición ruinosa de una obra de arte. Aunque el entorno sea moderno, es simplemente

⁴⁹¹ Hernando, *Eugene Delacroix*, 82.

⁴⁹² Se trata de una modalidad de viaje de carácter más bien pedagógico y contractivo, que se dio en denominar “Gran Tour” por cuanto que su objetivo era un vasto recorrido por Francia, país que por entonces se había erigido en centro cultural del mundo. Posteriormente, ya en el siglo XVIII, ese mismo término —“Gran Tour”— pasó a designar un dilatado circuito por Europa —que incluía Francia, Suiza, Italia, Alemania y los Países Bajos. Bravo, Castillo, J. (2006) “Stendhal viajero: Memorias de un turista” *Revista de Filología Románica*, anejo IV, pp. 189-197 <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM0606220189A>, 190.

⁴⁹³ Edward Said *Orientalismos*. (Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003), 168.

el decorado por el que ha de irrumpir algo profundamente intempestivo, inactual [Fig. 276]. Segalen añade que, para el viajero romántico, Oriente no se define ni se concreta en un espacio ni en un tiempo determinado y, mucho menos, en el espacio y el tiempo presentes, debido a que se acerca al horizonte de lo mítico.⁴⁹⁴ El viaje, para el artista romántico, de la misma manera que para Sokurov, comienza siempre en la literatura.



Figura 276 Fotograma de *Boleznennoye ravnodushiye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987)

En las influencias literarias de Sokurov, con el caso de Flauvert, por ejemplo, las localizamos en su Emma de *Madame Bovary*. En su libérrima adaptación encontramos esas pinceladas exóticas [Fig. 278-280], algo recurrente en la obra del cineasta, quimonos, exceso de vegetación, humedales, viajes oníricos a Japón, personajes vestidos como si fueran a realizar un safari, músicas de otras geografías... Todo nos conduce a la extrañeza de lo lejano. En la obra de Delacroix hay un antes y un después tras su viaje al norte de África. Ciertamente, que sigue presente la melancolía meditativa y que los personajes son parecidos, pero sin embargo hay algo que subyace en la mirada de Delacroix que hace que las pinturas que hizo tras sus viajes sean diferentes. Delacroix pone su pincel en otro orden, en el de la inmediatez de las sensaciones. El viaje a Marruecos de Delacroix fue breve pero intenso y le permitió un conocimiento directo de ese fascinante mundo, que primero leyó y que luego vivió.⁴⁹⁵ En cambio, Sokurov, en el plano estético del largometraje *Dolorosa indiferencia* se queda con la imagen que se tenía del orientalismo y que aparecía en muchas obras de los románticos, [Fig. 277] representando la ociosidad

⁴⁹⁴ Víctor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. (Paris: Fata Morgana, 1978):

⁴⁹⁵ Soriano Nieto, *Viajeros románticos a oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*, 111.

de lo exótico. Sin embargo, la mirada que reproduce es una autocrítica, en tanto en cuanto, no es el otro, el ocioso, no es el que proviene de otra cultura. Es una crítica a una burguesía europea amorfa, incapaz de reaccionar ante la inminente guerra que asolará Europa.



Figura 277 *Mujeres de Argel* de Delacroix de 1834

Jeremi Szaniwaski relaciona la querencia orientalista⁴⁹⁶, en *Dolorosa indiferencia*, con ese personaje decadente que describió Huysmans en *A revoirs*⁴⁹⁷ (*A contrapelo*, 1884) paradigma del romanticismo. Des Esseintes, hastiado del mundo decide transformar cada una de las habitaciones de su casa, rodeándose de todo aquello que ama. De ahí que irá construyendo ese mundo deseado en su mansión, desde un fumadero oriental hasta una cabina de barco, [Fig. 278 y 279] o una habitación con plantas y flores exóticas falsas [Fig. 284].

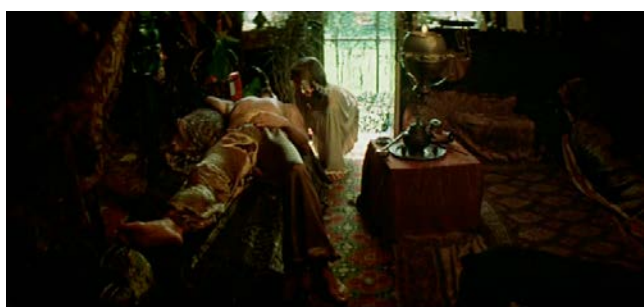
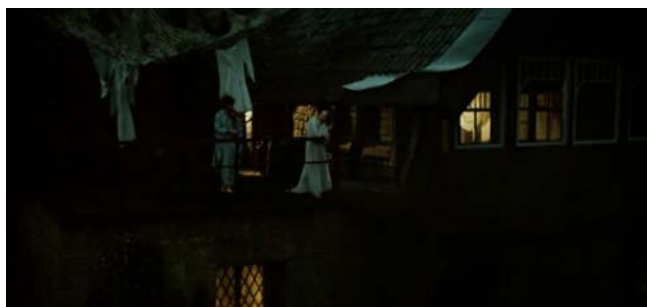


Figura 278 *Boleznennoye ravnodushiye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987) y sus conexiones “de otros lugares”.

⁴⁹⁶ Szaniwaski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 52.

⁴⁹⁷ Joris Karl Huysmans, *A contrapelo*. (Madrid: Cátedra, 2004).



279 Fotogramas de *Boleznennoye ravnodushiye* (*Dolorosa Indiferencia*, 1987) y sus conexiones “de otros lugares”.



Figuras 280- y 282 En *Spasi i sokhrani* (*Salva y protege*, 1989) oriente simboliza el anhelo de algo diferente y excitante para Emma Bovary.



Figuras 283 y 284 El color verde exterior llega al interior de la dacha-barco



Figura 285 *Smirennaya zhizn* (*Una vida humilde*, 1997).

La obra de Sokurov está atravesada por el trato con esa antigüedad si bien en los ejemplos que hemos visto, observamos una cierta “caricatura” de oriente, entendida como crítica de un eurocentrismo, en otros trabajos de Sokurov se observa una gravedad y un respeto hacia esa “alteridad” oriental, a la que el realizador siberiano siempre se ha sentido cercano. Una gravedad en su cine que lo ha hecho derivar hacia Extremo Oriente, en busca

de una flexibilidad que ha explorado principalmente en sus documentales. Como en *Dolce...* (1999) en los que narra una serie de acontecimientos dramáticos en la vida y la obra del escritor Toshio Shimao, desvelando a medida que construye la cinta las propias reflexiones sobre Japón. O *Smirennaya zhizn* (*Una vida humilde*, 1997) retrato lento y detallado de una solitaria casa antigua, donde vive, sola, la anciana, Umeno Matshueshi [Fig. 285]. La cámara de Sokurov construye una imagen poética continua a través de pequeños detalles de la rutina diaria. El cine de Sokurov es un cine de fronteras, que se adentra hacia territorios donde lo humano se enfrenta con sus límites, físicos y mentales, que nos recoloca frente a la esencia del ser humano.

6. QUINTO CÍRCULO. ABSTRACCIONES.

“Las imágenes son superficies con significado. Normalmente señalan algo ubicado “afuera” en el espacio-tiempo, que han de hacer concebible en forma de abstracciones (reducciones de las cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos de la superficie).”⁴⁹⁸

Vilém Flusser

6.1 *DNI ZATMENIJA*.

El cine de Aleksandr Sokurov se ha descrito a menudo como un “experimento visual, un cine no narrativo” y como una forma de “desafiar ese cine concebido como un método para capturar la realidad o narrar la realidad.”⁴⁹⁹ La película *Días de eclipse* muestra como la invisibilización de los géneros cinematográficos es algo recurrente en el cine ruso, *Stalker* o *Solaris*,⁵⁰⁰ son ejemplo de ello. En los tres casos el género es un mero trámite, una excusa para hablar de “otras cosas”.

El hilo narrativo del filme nos muestra a un joven pediatra, el doctor Malianov, que se encuentra realizando investigaciones sobre la mortalidad infantil en una remota parte de la Unión Soviética. Combina la atención médica a la población infantil con una investigación en curso sobre la menor propensión a la enfermedad de los niños en

⁴⁹⁸ Vilém Flusser, *Una historia de la fotografía* (Madrid: Editorial Síntesis, 2009), 11.

⁴⁹⁹ Beumers y Condee, *The cinema of Aleksandr Sokurov*, 1.

⁵⁰⁰ Películas ambas, realizadas desde adaptaciones de libros de ciencia ficción. *Stalker* está basada en el libro *Picnic junto al camino* de 1977 escrita por los hermanos Strugatski, *Solaris* de 1972 es una adaptación homónima de Stanislaw Lem de 1961.

comunidades creyentes Hace una personal adaptación de una novela de ciencia-ficción de los hermanos Strugatski que traza los avatares de una crisis espiritual en un marco apocalíptico marcado por la fractura inminente de un sistema político. En la novela *Mil millones de años hasta el fin del mundo*, de los hermanos Strugatski, de 1976, nos presenta a Malianov, como un astrofísico que está trabajando en un proyecto por el que podría recibir el Premio Nobel.

Virilo explica en su libro *Estética de la desaparición*, como la renovación de la ciencia ficción aparece ligada a la de las religiones y sectas mostrando similitudes entre los físicos atomistas y los personajes místicos –como la mayoría de los personajes de las películas de Sokurov–, describiendo las incompatibilidades entre nuestra presencia en el mundo y los diversos grados de una especie de anestesia.⁵⁰¹

Cuando Malianov está al borde de la revelación, comienzan las interrupciones. Comienzan a sucederse encuentros exógenos que van a impedir que realice su trabajo. La llegada de una desconocida que le pide pasar la noche en su casa, la acusación por parte de un inspector que acusa a Malianov de asesinato o la llegada de otros científicos que sospechan que lo que está ocurriendo son advertencias siniestras y enigmáticas, que reunidos en el apartamento de Malianov, intentan dar sentido a los diversos acontecimientos y amenazas que han puesto su trabajo en suspenso.

En la novela, la trama plantea al universo como un ente con cierta capacidad de garantizar su existencia, –la del propio universo– cada vez que alguna teoría científica, pueda suponer el germen de un desarrollo evolutivo, e intervenir sobre él, éste será capaz de detenerlo de raíz.⁵⁰²

Sokurov gira a su antojo la narración, convirtiendo a la mujer misteriosa en hermana introduciendo las relaciones familiares que tanto le interesan; a las visitas de un desertor militar que acaba muerto por una horda de militares soviéticos o el paquete inesperado que acabará siendo una langosta introducida en lo que parece ser una especie de textura gelatinosa. Todos ellos configuran un cuerpo sin órganos concretos –por falta de nexo narrativo, principalmente– pero con un claro objeto, desestabilizar el trabajo de Malianov, que ha dejado de ser matemático para adentrarse en el humanismo, convertido para ello en pediatra. En un doctor que llegará al poblado como caído del cielo, la primera

⁵⁰¹ Paul Virilo, *Estética de la desaparición* (Barcelona: Anagrama, 1988), 86.

⁵⁰² Arkadi y Boris Strugatski, *Mil millones de años hasta el fin del mundo. Un manuscrito hallado en extrañas circunstancias* (Valencia: Sexta Planta, 2018).

secuencia así lo atestigua, con la cámara descendiendo vertiginosamente, sobrevolando el desierto de la Rusia asiática. Es una desestabilización que se extiende a un espectador atónito, que espera en todo momento una explicación, no llegará. Los personajes de Sokurov están constreñidos, siempre, en intersticios, grietas que impiden su normal movimiento hacia una lógica de los hechos. Desde el inicio, lugares distintos se nos presentan en el mismo plano, Turkmenistán es la mezcla de exiliados de Crimea, como su compañero Vecherovski, de los pueblos nómadas, o de personajes que están fijos en el pueblo, como Snegovoi.

6.2 DESAPARICIONES Y ABSTRACCIONES

El título de la película *Días de eclipse* no es gratuito. La palabra “eclipse” deriva de la expresión griega que significa abandono, *ἔκλειψις ekleipsis*, que falta, desaparición, haciendo referencia a la desaparición momentánea de la luz. Sánchez Ortiz se referirá a que para poder contemplar el Sol y salir de las tinieblas, la mirada tiene que atravesar una pared nocturna. El sol negro de los místicos crea una ceguera por exceso de luz, pero el concepto de eclipse, en la cinta de Sokurov está invertido. Nos encontramos con un eclipse de luz. Esa oscuridad luminosa que muestra Sokurov, en el inicio de la cinta, en palabras de Sánchez Ortíz es una “oscuridad, hueco y pozo insondable que la tradición simbólica sufí denominaba luz negra, cielo oscuro que anuncia la presencia de lo desconocido.”⁵⁰³



Figuras 286 y 287 Un fogonazo de luz aparece y desaparece en la noche del Krasnovodsk de Sokurov.

⁵⁰³ Alicia Sánchez Ortiz, “El vacío iluminado del negro”. *Espacio, Tiempo y Forma*, nº 1, (2013): 295-316. DOI:10.5944/etfvii.1.2013.5550.

El cine, en cambio, es un fogonazo de luz. Eclipse e imagen fílmica se encontrarían en lugares antagónicos. El primer encuentro cinematográfico, con la pintura pura, con la abstracción, se halla en los experimentos abstractos cinemáticos sobre luz y color, de los hermanos Gianni-Corradini que pintaron sobre la propia película virgen. A partir de 1910, realizarían sus primeros experimentos sobre este soporte, el primero consistió en trasladar los dibujos realizados en las páginas de un libro al celuloide, pero incluso antes, en 1909 construyeron un piano cromático de 28 teclas que correspondía a otros tantos proyectores de colores para crear un arte de la luz.⁵⁰⁴ Lamentablemente, las películas se destruyeron y no queda ninguna prueba de ello.

En Alemania, experimentaron los pintores-cineastas, Viking Eggeling, con su *Symphonie Diagonale* en 1923, Walter Ruttmann con *Opus I, II, III y IV* entre 1922-25 y por último, Hans Richter que realizó composiciones a partir de bandas de color que se desplazaban a lo largo de la pantalla de manera continuada, en *Rhythmus 21* en 1921 [Fig. 297-300]. Estas obras otorgan a la pintura una dimensión temporal que la rescata de lo estático del lienzo atendiendo a la relación entre la figura y el fondo.⁵⁰⁵ Richter buscaba generar ritmos visuales cromáticamente distintos para la aparición de formas cuadrangulares, el resultado eran imágenes rítmicas y dinámicas en las que lo narrativo quedaba totalmente eclipsado –formas en blanco y negro, luz y oscuridad– creando unas composiciones de ritmos geométricos, pasando del día a la noche, de igual manera que el foco de luz avanza en la oscuridad barriendo a la ciudad de Krasnovodsk, ahora Turkmenbashi [Fig. 286 y 287].

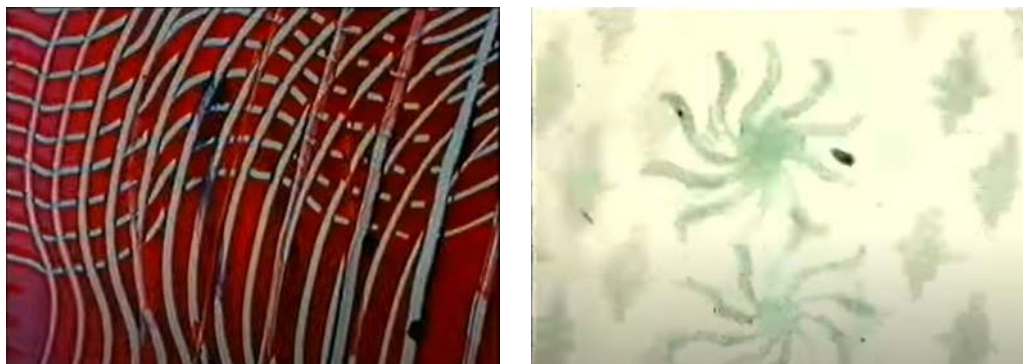
El filme abstracto como categoría artística descarta los elementos miméticos de la realidad contribuyendo a la consolidación del cine como forma artística. Despojado de la acción dramática, se postula como dispositivo liberado de la representación escénica. Para ello, podemos apoyarnos, en lo que ya planteaba Cezanne reuniendo formas, estructuras y superficies puras como: el punto, la línea, el triángulo, el círculo, el cuadrado, conos, cilindros y esferas. Configuraciones para el proceso creativo del filme abstracto.⁵⁰⁶ Las imágenes abstractas en movimiento ordenarán entonces, las propiedades de la trama, textura, color, volúmenes permitiendo a la forma ser representada.

⁵⁰⁴ Juan Agustín Mancebo Roca, “Del piano cromático a la pintura cinematográfica directa. Las experiencias abstractas de los Ginanni-Corradini”. *NORBA-ARTE*, vol. XXVIII-XXIX, (2009): 145-153.

⁵⁰⁵

⁵⁰⁶ Julia Martínez Benito, “Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones” (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2011), 49-50

Siguiendo esa línea, se encuentra el interesante trabajo de Len Lye, Una pintura fugaz que corre rápido por nuestra retina, en la obra de 1935 *Colour box*, el pincel del artista describe formas, manchas que van al ritmo de la música. [Fig. 288 y 289]. A la vez, entre las décadas de los treinta y cuarenta, artistas como Norman McLaren⁵⁰⁷ elaboran las primeras pinturas realizadas sobre el celuloide.



Figuras 288 y 289 Fotogramas de *Colour Box* de Len Lye de 1935

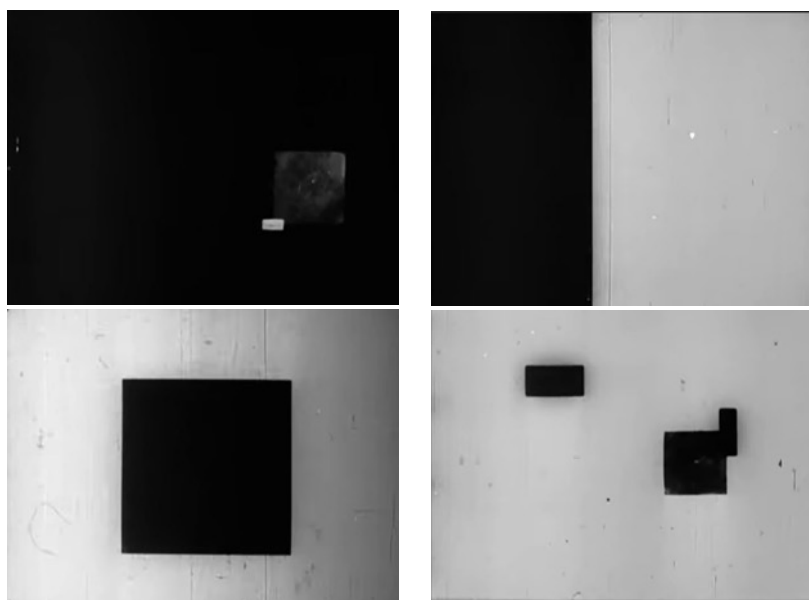
Laura Baigorri, especialista en videoarte, analiza cómo a finales de los sesenta, artistas plásticos que estaban dedicados a la pintura abstracta comenzaron a desarrollar sus trabajos desde las posibilidades, que en este terreno parecía ofrecerles la técnica videográfica, creando sus nuevas obras bajo la misma tónica formalista que hasta entonces habían aplicado a la pintura, dando lugar al denominado “vídeo abstracto”.⁵⁰⁸ El cine incorporó, en las artes plásticas, el problema de invisibilidad frente a su tradicional visibilidad plástica. Artistas como Naum Gabo o Anton Pevsner introdujeron en sus obras los intersticios que nos dejan los huecos del vacío, destruyendo el efecto háptico⁵⁰⁹ del objeto, es decir esa cualidad de aprehensión táctil que tenía el objeto artístico. En ocasiones, los cineastas han recuperado esas cualidades, las cualidades propias del grano de la cinta, dejando de ser una herramienta puramente óptica para acercarnos a la epidermis. Una epidermis que se aprecia en su semejanza con el lienzo, con las texturas,

⁵⁰⁷ Norman McLaren trabajó la experimentación en el arte del cine de animación. Muchos trucos, efectos y estilos de animación que hoy estamos habituados a ver, tanto en el cine como en la televisión fueron el resultado de los experimentos que realizó este gran artista a lo largo de toda su vida. Educomunicación. Disponible en https://educomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_mclaren.html

⁵⁰⁸ Laura Baigorri Ballarín, *El vídeo y las vanguardias históricas*, (Barcelona: Universitat de Barcelona, 1997)., 49.

⁵⁰⁹ La percepción háptica designa el proceso de reconocimiento de los objetos a través del tacto y en ella se produce la combinación entre la percepción táctil, causada por el contacto de un objeto con la superficie de la piel, con relación al objeto. Herbert Read (1893-1968), filósofo político, crítico de literatura y arte y poeta inglés, extendió el significado del término háptica utilizándolo como sinónimo de ciencia del tacto para definir el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta el hombre. Según Read, la percepción háptica es una modalidad receptiva que implica una actitud activa por parte del ser humano, a diferencia del sentido del tacto en el que se produce una fruición pasiva. Hebert Read. *Education through Art*. (Londres: Faber and Faber, 1943).

con la rugosidad de la tela transformada en una atmósfera densa que casi podemos tocar. Sokurov es un maestro en eso, en mostrarnos lo invisible. *Días de eclipse* consigue, con los giros cromáticos que realiza, asfixiarnos en esa invisibilidad porque no alcanzamos a ver lo narrativo, los personajes, el paisaje. Y ante nuestra total y absoluta perplejidad, el mundo se abre paso.



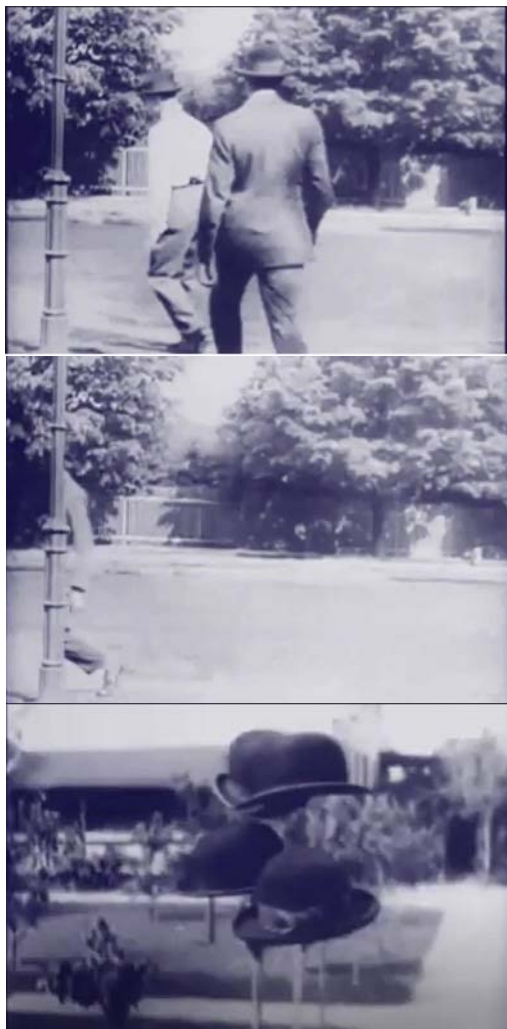
Figuras 290-293 Richter da vida a objetos, ya sean formas geométricas como cuadrados o rectángulos en sus primeras obras.

Hans Richter ofrece una definición propia de las características de la vanguardia cinematográfica en función de sus relaciones con las demás artes:

“La orquestación del movimiento en ritmos visuales —la expresión plástica de un objeto en movimiento bajo variables condiciones de luz, “crear el ritmo de los objetos comunes en el espacio y en el tiempo, presentarlos en su belleza plástica (...)” (Léger)— la distorsión y la disección de un movimiento, un objeto o una forma y su reconstrucción en términos cinematográficos (tal como los cubistas separaban y reconstruían en términos pictóricos), (...), —el uso de las cualidades mágicas del cine para crear el estado original del sueño—, la liberación completa del relato tradicional y de su cronología, en desarrollos dadaístas y surrealistas, en los que el objeto es apartado de su contexto convencional.”⁵¹⁰

⁵¹⁰ Hans Richter, “El film, una forma original del arte” en Romaguera i Ramio y Alsina Thenevet, eds., *Fuentes y Documentos del Cine*, 275-276.

En 1928, Richter realizó un hermoso trabajo a la par que divertido, dentro del movimiento dadaísta. Su nombre *Vormittagsspuk*, (*Fantasma antes del desayuno*, 1928) [Fig. 294-296].



Figuras 294-296 Fotogramas del trabajo de Richter *Vormittagsspuk*, (*Fantasma antes del desayuno*, 1928)

La visión de Richter tenía un espíritu libre, poco digerible, para los nazis como la mayoría del arte de vanguardia que se realizaba en aquel momento, por ser elitista o tachado de bolchevique,⁵¹¹ por lo que fue censurada y estigmatizada como “arte degenerado”.

Destruyeron su banda sonora. Sobre esa libertad que el gobierno nazi aborrecía. Germaine Dulac anunció las relaciones de la palabra y la imagen, afirmando que el cine tenía que romper con el modelo literario. Su teoría del silencio se traduce en una

⁵¹¹ Berthold Hinz y Joaquim Dols Rusiñol, *Arte e ideología del nazismo*. (Valencia: Fernando Torres, 1978), 142-143.

desaparición de intertítulos, apoyando la teatralidad y la parte actoral en sutiles gestos y acercándose a las sinfonías visuales⁵¹² donde la música sirve como punto de inspiración para filmar el movimiento de las imágenes como las creaciones de Eggeling, Ruttmann, Richter o Man Ray. Dulac se pronuncia continuamente a favor de un cine visual sin ligazón con la literatura o el teatro y contra las trivialidades de un cine comercial, posturas que serán retomadas en los años sesenta.⁵¹³ En 1920, el alemán Richter empujó los límites del cine más allá de lo conocido, hacia un universo animista, revelando que el cine no necesita protagonistas, si no que cada objeto tiene una vida propia e incontrolable. En la cinta los objetos tienen vida propia, pistolas y sombreros bailan al son de la música, las personas desaparecen tras farolas...

En el cine de Sokurov las desapariciones son habituales, convertidos en cambios de ejes imposibles o en elipsis, los personajes se desvanecen y aparecen en otros lugares. Ese aspecto de la obra de Aleksandr Sokurov tiene mucho de Méliès, y de Chomón, de conejos de la chistera reconvertidos en pueblos que aparecen y desaparecen. Hemos visto antes como la casa de *Madre e hijo* se disipa entre la bruma en un momento, en *Días de eclipse*, el pueblecito imaginario y totalmente desplazado de las imágenes que vemos de él, cuando Sokurov nos acerca, se volatiliza, también envuelto, en este caso en polvo, en ese polvo amarillo del desierto de Turkmenistán [Fig. 297 y 298].



Figuras 297 y 298 La ciudad inventada por Sokurov desaparece tras la nube de polvo, tragada por el desierto.

⁵¹² Germaine Dulac, “Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral.” en Romaguera, y Ramio y Alsina Thenevet, ed., *Fuentes y Documentos del Cine*, 96.

⁵¹³ Dulac, “Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral.”, 99.

6.3 PAISAJES MENTALES Y *COLOUR FIELDS*

En *Días de eclipse*, el paisaje, de la misma forma que en *Madre e hijo*, está omnipresente, aunque de manera diferente. Mientras en la segunda, el paisaje bucólico nos recuerda en todo momento la vida detrás de la muerte, es decir como forma permanente en la pantalla, la primera reivindica el paisaje como fondo, como mancha, reivindica la abstracción. Como diría Jordi Balló, el paisaje como vacío y depuración de la imagen para poder llegar a una problemática en el plano de lo filosófico.⁵¹⁴



Figuras 299 y 300 *Colour fields* de Sokurov en *Tikhiye stranitsy* (*Páginas ocultas*, 1994).

Muchas de sus películas utilizan lo que se ha denominado “flou artístico” es decir una pérdida voluntaria de enfoque en todo el cuadro o en una parte con unos fines expresivos concretos⁵¹⁵ sintetizando las líneas y unificando las manchas de color, como si de unos “campos de color” se tratara. En *Páginas ocultas*, la secuencia del mar [Fig. 299 y 300] pierde toda literalidad para convertirse en manchas y líneas azules, sabemos que es el mar porque conocemos la obra de los expresionistas abstractos, la obra de Mark Rothko en concreto [Fig. 301 y 302] y de otros artistas posteriores que han bebido de las

⁵¹⁴ Balló, *Imágenes del silencio*, 201.

⁵¹⁵ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine*. (Barcelona: Paidós Comunicación, 1985), 33.

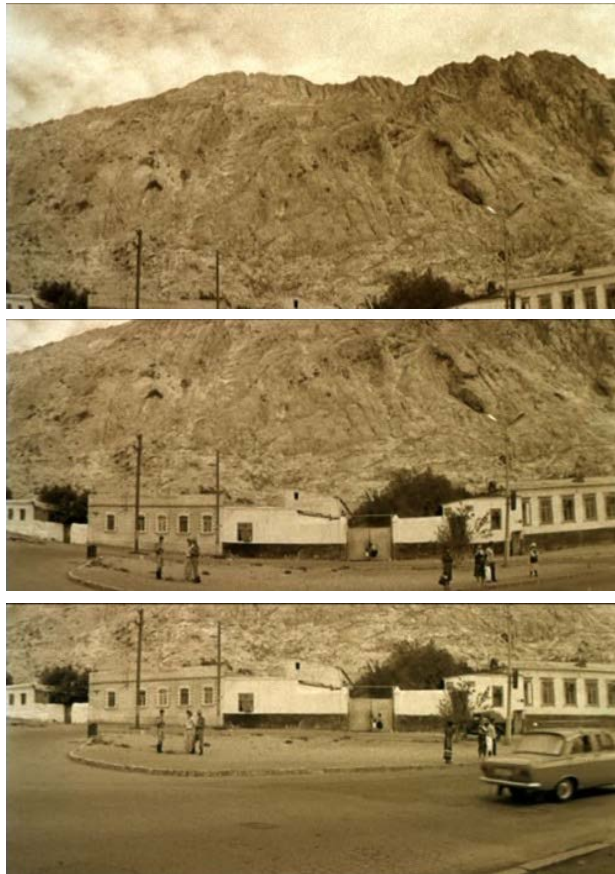
fuentes del movimiento norteamericano siguiendo, durante la década de los ochenta y noventa preceptos de este tipo de abstracción. El “flou artístico” al que nos referíamos antes nos acerca y aleja al mismo tiempo de lo que estamos contemplando. Rothko diluía los límites de sus manchas en obras de gran formato en los que la desaparición de cualquier forma identificable nos sitúa en el plano de la contemplación de un paisaje. Tanto en el caso del pintor como en el de Sokurov estamos hablando de paisajes íntimos, paisajes conceptuales. Rothko reflexionará sobre ellos:

“Pinto cuadros muy grandes, me doy cuenta de que históricamente la función de pintar grandes cuadros es algo muy ostentoso y pomposo. La razón por la que los pinto, no obstante, es precisamente que quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño implica colocarse fuera de la experiencia, considerar una experiencia como una vista estereoscópica, o con un vidrio reductor. Sin embargo, si pintas un cuadro más grande, estás dentro de él.”⁵¹⁶



Figura 301 *Green on blue*, (1968) de Mark Rothko. Figura 302 María Enfedaque Sancho, *Sin título* (1996).

⁵¹⁶ Mark Rothko, “How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture” (1951). en: *Mark Rothko. Writings on Art*, López-Remiro, ed., (New Haven: Yale University Press, 2006), 74.



Figuras303-305 Movimiento de cámara vertical en *Dni zatmenia* (*Días de eclipse*, 1988).

Los planos que nos muestra Sokurov, en los que la figura desaparece, tienen su raíz en la tradición cinematográfica rusa. Como Carlos Muguero nos desvela, en sus investigaciones, “constituían el núcleo de las esencias del paisaje como representación.”⁵¹⁷ Las razones que plantea podemos observarlas en la obra de Sokurov, y en la utilización de la imagen vacía, sin figura.

Sokurov realiza en esta cinta varios travellings horizontales y verticales, en este caso nos traslada, en uno vertical, al volumen sólido de tierra que rodea el empobrecido pueblo del Turkmenistán soviético, ese recuerdo de la infancia de Sokurov que fue Krasnovodsk [Fig. 303-305]. El travelling opera desde lo concreto, de la imagen angular panóptica del pueblo –la civilización– y nos arrastra a lo abstracto del túmulo arenoso para mostrarnos el destino de ésta. Los medios artísticos facilitan a Sokurov la ampliación de los límites espaciotemporales del marco y llevan la acción más allá de los límites de

⁵¹⁷ Muguero, *Ver sin Vertov*, 180.

los problemas actuales, a niveles propios de la preocupación por la humanidad.⁵¹⁸

El espacio que crea Sokurov no nos recuerda a una cinta de ciencia ficción. La atmósfera que crea por medio de los planos aberrantes, la utilización de imágenes reales del poblado y de sus habitantes, el uso de color sepia en muchas ocasiones y el del color amarillo-dorado, en otras, que se van intercalando a medida que la película discurre y pasa por diferentes lugares mentales, sumado a la utilización del gran angular, ayuda a construir unos ambientes claustrofóbicos

El agobio es la sensación que se irá acumulando en el joven Malianov a lo largo de la película, la visita de elementos disruptivos hacen que la labor del protagonista se vaya diluyendo en el marasmo de papeles que hay en toda la estancia, colgados del techo, de las paredes [Fig. 306 y 307]. Una labor que desde un inicio se presenta en forma de imagen del desorden, Malianov aporrea una máquina de escribir continuamente, mira antiguas fotografías, poco sabemos de su investigación, a penas pinceladas que podemos traducir de la conversación con su compañero. Sokurov nos presenta la acción de la trama, o más bien la “no acción”, desde la desintegración absoluta y la desconexión que existe entre el material documental y antropológico que recoge el día a día del poblado.



Figuras 306y 307 Planos de la zona de trabajo de Malianov

⁵¹⁸ Tatiana Egorova, “Effekt disgarmonii”. *Iskusstvo kino* 5, (1989): 82-84. en Rogatchevski, A. “Aleksandr Sokurov’s *Dni zatmenii* vs the Strugatskii brothers’ *A Billion Years before the End of the World*.” *Science Fiction Film & Television*, n. ° 8, (2105): 167-178. DOI: 10.3828/sftv.2015.

Como Fredric Jameson anota en “Sobre el realismo mágico soviético”, la película “no se limita a unir dos elementos genéricos de distintos aspectos, [...] dialécticamente permite que cada uno se libere del otro: el cuento de hadas, extrayendo inesperadamente nueva fuerza de este cine-vérité y viceversa”⁵¹⁹ El cine-vérité nos viene dado por esa textura de documental que tiñe una gran parte de la cinta, creando una hibridación de tipos de imágenes.

6.4 EL TAGLIO EN EL OJO. *EL DESIERTO ERA TODO DE ORO.*

El continuo polvo amarillo que rodea la película *Días de eclipse* y que la convierte en una mancha, ora dorada, ora amarillenta, inundando planos, nos recuerda a la gran espiral dorada de Lucio Fontana que ha sido partida en dos por uno de sus característicos cortes hechos a cuchillo.



Figuras 308 y 309 *Venecia era todo de oro* de Fontana junto a un fotograma de Sokurov de *Dni zatmenija* (*Días de eclipse*, 1988).

⁵¹⁹ Jameson, *La estética geopolítica*, 112.

Hablamos de *Venecia era todo de oro* (1961) [Fig. 308]. Esta acción de ruptura del lienzo, de naturaleza gestual y conceptual, revela la preocupación constante de Lucio Fontana de ir más allá del mero objeto y descubrir lo que queda oculto al espectador, logrando comunicar el plano anterior y posterior al tiempo que abre una vía de acceso al infinito. En un contexto cinematográfico, ese corte desvela un fuera de campo, algo que no se ve pero que se intuye.

Como elemento constituyente del espacio, detrás del lienzo, el artista coloca una tela negra con el fin de darle una profundidad aún más real a sus cortes. Ello conlleva la generación de un espacio, que más que sugerido, es presentado como realidad. En conclusión, esto permite que se adelanten las marcas del lienzo a un primer plano evidenciando el desgarramiento que se nos aproxima hipnóticamente. Como si de un travelling, que nos acerca a un plano detalle casi imperceptible, estuviéramos hablando.

Venecia era toda de oro pertenece a una serie, conocida como *Concetto Spaziale*, que Fontana exhibió en el Palazzo Grassi de Venecia entre julio y septiembre de 1961, en la muestra, comisariada por el prestigioso crítico francés Michel Tapié, *Arte e Contemplazione*. en la que también se exponía la obra de Mark Rothko y Antoni Tàpies entre otros.⁵²⁰ Cuando se le invitó, Fontana se puso a trabajar en una serie de lienzos derramando pintura espesa sobre sus superficies para evocar la riqueza sensual de Venecia. Manipulaba la pintura con los dedos y diversos instrumentos para hacer surcos, creando vórtices que aluden al cielo de Venecia.⁵²¹ Venecia y Krasnovodsk, ahora llamado Turkmenbashi, se encuentran en las antípodas, es cierto, pero el recurso poético que utilizan ambos artistas para construir las visiones de las ciudades es similar. Si bien el italiano crea surcos y rasga, Sokurov muestra los surcos inhabitables de Turkmenistán,⁵²² en los que la figura de Malianov aparece como un cuchillo que rompe la geografía árida de los planos [Fig. 309]. Es interesante añadir que el material dorado, que para Fontana tiene que ver con el pasado bizantino de Venecia, nos traslada a las esculturas de Saparmurad Niyazov, presidente de Turkmenistán. Un dirigente que se hacía

⁵²⁰ “Lucio Fontana”, Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, acceso 23 de septiembre de 2020, <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/fontana-lucio/venecia-era-toda-oro>

⁵²¹ “Lucio Fontana: Venice/New York”, Museo Guggenheim, acceso 23 de septiembre de 2020, <https://www.guggenheim.org/exhibition/lucio-fontana-venicenew-york>

⁵²² Turkmenistán es un país desértico y poco poblado (5 millones de habitantes) que cuenta con las quintas reservas mundiales de gas, que exporta por gasoductos rusos y que es fronterizo con Irán. Muy cerrado y autoritario hasta 2006, se está abriendo progresivamente, incluso a la cooperación con una OTAN que valora mucho su frontera con Afganistán. Carlos Echeverría Jesús, “La importancia estratégica de Asia Central. Boletín Elcano” n.º 105 (2008):5, <http://biblioteca.ribei.org/id/eprint/1374/>

llamar de la misma manera que la ciudad, Turkmenbashi [Fig. 310] y si bien el recuerdo que nos muestra Sokurov de la ciudad en *Días de eclipse* se encuentra dentro del crepúsculo del régimen soviético, hay que anotar que Saparmurad Niyàroz llegó al poder justo tras la caída de la Unión Soviética y estuvo en él hasta el 2006, convirtiendo esa porción de desierto en un reflejo dorado de su poder. Reflejos que se observan en las obras de Fontana, reflejos dorados y cobrizos que crean aguas sobre el sólido suelo. En el 2007, en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York se realizó la exposición con estos “conceptos espaciales” [Fig. 311]. Como en todos los demás lienzos de la serie, en *Venecia era toda de oro* el pintor nos descubre la materialidad de la pintura a través de materiales poco ortodoxos. Se ha valido de una pintura alquídica⁵²³ dorada. Esa técnica le ofrecía poder aplicar la pintura en gruesas capas en relieve formando una espiral, como explicaba Lawrence Alloway en el texto del catálogo, de la mencionada exposición neoyorquina⁵²⁴ “dar a la superficie una solidez escultural”.

Diana Angoso de Guzmán, en su Tesis doctoral *El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas (1953-2013)*, explica que el oro no tiene color, ya que, dependiendo de los metales con los que se realiza la aleación, el brillo varía del verde al morado pasando por el azul y el rojo,⁵²⁵ apoyándose en Vasari y en Wittgenstein que opina que el oro es el color de la superficie.⁵²⁶ De la misma manera, para Sokurov, el cine es el arte de la superficie. La luz, surgida en los virajes de toda cinta que impregna Sokurov, nos remite a las experiencias visuales de lo contingente, uno de los aspectos más apreciados por los artistas contemporáneos y a un abanico de posibilidades para la exploración de otros valores semánticos intrínsecos al material.⁵²⁷

⁵²³ La pintura alquídica que deviene de la contracción de las palabras alcohol y ácido, obtenida de ácidos grasos, polialcoholes y poliácidos, permitiéndole un secado mucho más rápido que el óleo. Mariano Espinosa González de San Pedro, (2016) “Los alquídicos en la pintura contemporánea” *Revista Bellas Artes*, n.º 13, (2016): 83-212. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6440>

⁵²⁴ Lawrence Alloway, “Man on the Border”, en *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, (Nueva York: Martha Jackson Gallery, 1961)

⁵²⁵ Diana Angoso de Guzmán, “El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas (1953-2013)” (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015), <https://eprints.ucm.es/42550/1/T38755.pdf>.

⁵²⁶ Ludwig Wittgenstein. *Observaciones sobre los colores*. (Barcelona: Ediciones Paidós, 1994), 29, en Angoso de Guzmán., “El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas (1953-2013)”.

⁵²⁷ Angoso de Guzmán., “El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas (1953-2013)”.



Figura 310 Una de las tres esculturas que veneraban la imagen del presidente Niyàroz en la ciudad de Asjabad.

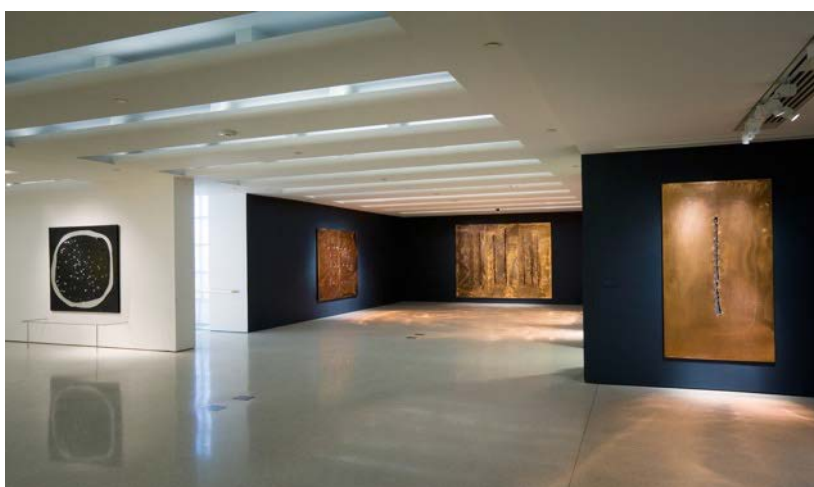


Figura 311 Exposición de Fontana en Nueva York, 2007.



Figura 312 Plano de *Dni zatmenia* (Días de eclipse, 1988), la composición abstracta, construida por los surcos, las líneas de la geografía que laceran la pantalla y el color cobre que inunda la imagen nos recuerdan la exposición de Fontana en Nueva York.

En noviembre de 1961, Fontana viajó a Nueva York para asistir a la inauguración de su primera exposición individual en Estados Unidos y quedó cautivado por el horizonte de Manhattan. Tras elegir el metal como medio sublime en el que materializar sus ideas,

convirtió los dibujos que realizó en láminas de cobre o aluminio rayadas, perforadas y cortadas para expresar esta metrópolis dinámica. Lo más importante en esta obra se resume en tres aspectos fundamentales: la ruptura con la tradición pictórica a través de la monocromía, la creación de una nueva concepción del espacio plástico por medio de la laceración del cuadro, y la praxis de la destrucción como un proceso creativo.⁵²⁸ De los tres aspectos, la que mantiene una relación con *Días de eclipse* es la opción monocroma de su obra [Fig. 312].

Los virajes utilizados por Sokurov en sus monocromas imágenes con la utilización del color sepia amarillento que circula en la película, remiten a las querencias y recuerdos de juventud de Sokurov. Fontana los materializa en la exaltación del esplendor bizantino de Venecia, de ahí el uso de los dorados y cobres mostrando la ambivalencia existente entre su pasado cultural e imperial y el presente. Como afirma Castro Rey, Sokurov mantiene una guerra desde siempre contra el realismo óptico, dominado por un enfoque “extremadamente simple y breve” de lo visible. Un realismo dominado por la perspectiva y la jerarquía cartesiana, por la organización visual panóptica carcelaria. Deseando alcanzar una mirada háptica, donde el sexto sentido, el sonido e incluso el tacto, vayan por delante de la vista, llegando a diseñar objetivos que rompen la impresión visual habitual.⁵²⁹

Tanto Fontana como Sokurov trabajan con el artificio. Fontana busca en su obra que se adelanten las marcas del lienzo a un primer plano, evidenciando el desgarró. Los tajos son una forma directa de trabajar la idea de un espacio nuevo entre la tela y el mundo real. Sokurov desgarró la pantalla, de manera metafórica, por medio de la ruptura constante que propicia su narración. De cualquier modo, en ambos casos vemos la huella de un artista que acciona en la obra de arte para evidenciar esa marca que nos remite a su artificio, en tanto manipulación de la pantalla tela.

6.5 LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HALLAZGOS: BOLTANSKI Y SOKUROV

En 2010, Sokurov y Boltanski coincidieron en un espacio museístico. Artium de Vitoria organizó la exposición *Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo*. La obra

⁵²⁸ Carolina Olmedo Carrasco, “Lucio Fontana, entre Venecia y Milán: Concepto espacial, Venecia era toda de oro”, en Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, *Ventanas: Publicación de investigación de las colecciones Thyssen-Bornemisza* (Madrid: Fundación Museo Thyssen-Bornemisza, 2016), 22-27.

⁵²⁹ Castro Rey, conferencia ya citada.

seleccionada de Sokurov, por los comisarios Xosé Luis Canido y Oliva María Rubio en esa exposición fue *Elegía de un viaje* de la cual hablaremos más adelante y en el caso de Boltanski, fue *Reliquaires* de 1990 [313 y 314].

Durante el siglo XX comenzó una pulsión archivista como una suerte de “arcón de la memoria”. Algunos artistas-documentalistas han conseguido recuperar del archivo de la historia los materiales que estaban en él alojados siendo capaces, incluso, de desestabilizar la memoria. En el arte contemporáneo del siglo pasado europeo, existe una constante que es el valor de la ideología y de la historia.

Anna Maria Guasch afirma que fue a partir de los años setenta del siglo pasado cuando en el arte se observa una constante creativa hacia la consideración de la obra de arte como archivo,⁵³⁰ siendo ésta la mejor manera de expresarse de aquellos artistas que lo que buscan es trabajar con lo inmaterial de la memoria y del recuerdo, y que introducen una razón de existencia, materializando lo intangible, en su hermético universo minimalista de la que parten.



Figuras 313 y 314 Obra de Boltanski, siempre con el recuerdo como materia y plano de (*Elegía de un viaje*, 2001) ambas obras estuvieron juntas en la exposición.

⁵³⁰ Anna Maria Guasch apunta que este giro se puede observar en estudios de diferentes teóricos y autores como Hal Foster en “An Archival Impulse”, del 2004, y Marita Sturken “Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory”. Anna Maria Guasch, “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar” *Matèria*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, (2005): 157-183., p. 157.

Cuando se le encargó a Boltanski, la creación de la obra *Migrantes* (2012), como parte del Proyecto Boltanski en Buenos Aires para el Hotel de Inmigrantes, dijo “Lo único que puedes hacer aquí es un collage con este lugar y con la historia de este lugar.” Boltanski empleó el edificio mismo como material de la instalación, se valió de la totalidad e incluyó el archivo ubicado en el subsuelo de la institución para escribir el guion de la muestra que conformo desde sucesión de prendas, rescatadas del museo y del olvido, con las que habitualmente el artista construye su metáfora acerca de lo transitorio de lo humano.⁵³¹ Empleó así la arquitectura y apeló al estado ruinoso y descuidado del inmueble, hoy en proceso de remodelación, para producir un efecto. Boltanski, como muchos artistas contemporáneos, aprovechó los detritos, el polvo y el abandono de edificios y objetos. En el catálogo de la muestra, Diana Wechsler, la comisaria del proyecto, explica:

“Este ‘susurro’, acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada, introduce al visitante en una experiencia que lo conecta con la memoria y con el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia.”⁵³²

Sokurov en *Días de eclipse*, recoge documentalmente las caras, las vidas de los turcomanos ¿soviéticos? en una suerte de archivo visual y sonoro. Boltanski en su pieza *Migrantes* utiliza los registros de voces para enunciar datos de los inmigrantes como sus nombres, edades, profesiones. Los compila para formar un continuo en el que se reconocen algunos nombres y sobre todo las diferentes lenguas y acentos de los hombres y mujeres que eran recibidos y alojados en ese espacio del puerto de la ciudad durante algunos días.

El recuerdo que Sokurov tiene del tiempo vivido en Krasnovodsk es el de una torre de Babel, y así se muestra en los sonidos que escuchamos en la película rodada en la ciudad, donde Sokurov creció. Aunque la ciudad está habitada por armenios, azeríes y

⁵³¹ Silvina Valesini, “Migrantes, De Christian Boltansky. Espacio y Memoria En obras de sitio específico”. *Boletín De Arte*, n.º 14 (septiembre, 2014):91-99. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58>.

⁵³² Weschler, Diana B., *Boltanski Buenos Aires*. (Buenos Aires: Untref, 2017) en “*Migrantes*, de Christian Boltansky. Espacio y memoria en obras de sitio específico” *Boletín de Arte*, año 14, n.º 14 Septiembre (2014): 91.

buriatos,⁵³³ la población local está representada principalmente por los turcomanos indígenas numéricamente dominantes, que tienden a aparecer en la pantalla tan enfermos y débiles como los supervivientes de Auschwitz, sonriendo desdentados, sentados contra las paredes de barro en inanición demacrada, una población de monstruos y mutantes consanguíneos.⁵³⁴ Jameson deduce que estamos frente a un mundo cubierto de polvo amarillo, la propia iluminación de los planos, que se tornan de pálido naranja hasta el amarillento, hace que sus protagonistas aparezcan en las calles y paseos sin pavimentar prisioneros de un campo de refugiados [Fig. 315-317].

“Pero se convierte finalmente en el pueblo de una minoría racial, de la que uno no termina de decidir si ejemplifica los peores rasgos de ese “desarrollo del subdesarrollo” una especie de último desagüe o final de trayecto, en el que todos los detritus de la fabricación se hubiesen como reunido al azar, como en la pila definitiva de basura del Primer Mundo, formada por mercancías obsoletas y existencias desechadas.”⁵³⁵

La obra de Boltanski, como la de Sokurov, tiene lugar en un espacio intermedio, a media luz entre la memoria, el documental y lo ficcional evocando un recuerdo difuso de personas y masas cuya individualidad se retrata en estado de disipación. Sokurov comenzó a realizar sus trabajos a finales de los setenta. Boltanski inició esta línea de trabajo a mediados de los ochenta. Sus orígenes judíos causaron que muchos críticos e historiadores interpretasen su trabajo como una representación del Holocausto, aunque el trabajo de Boltanski, como el de Sokurov, ha estado marcado por cierta ambigüedad que pasa por una intencionada desfiguración de lo puramente historicista y narrativo para acogerse en unas estrategias formales, que les posibilitaran hablar de una manera más compleja sobre la existencia humana.

⁵³³ Grupo étnico minoritario de Siberia. Los buriatos, de ascendencia mongola, son el mayor grupo étnico de los pueblos indígenas de Siberia, establecidos a orilla del lago Baikal al menos desde los tiempos de Gengis Khan. Sharad K. Soni, “Role of Buryat Intellectuals in Pan-Mongolism”. *Himalayan and Central Asian Studies*, Vol. 11, nº. 3-4, julio-diciembre, (2007):50-60.

Durante siglos convivieron con otras tribus mongolas en el Estado mongol unido. Hasta que a mediados del siglo XVII, el pueblo buriato se unió al Imperio Ruso. No obstante, a mediados del siglo XVII, la mayor parte del pueblo buriato se unió al Imperio ruso V. L. Kourgouzov, “Buryatia and Buryats through Time and Space” *Himalayan and Central Asian Studies*, Vol. 11, No. 3-4 July - December (2007): 9- 28.

⁵³⁴ Jameson, *la estética geopolítica*, 120

⁵³⁵ *Ibíd.*, 119.



Figuras 315-317 Sonidos y pueblos diferentes en la obra de Sokurov.

La obra de Sokurov envuelve al espectador intentando descifrar algunas de esas palabras montadas siempre en dos lenguas superpuesta en claro contraste con la minoría rusa, distinguidos por una superioridad física e intelectual, en conversaciones entre los dos amigos, se revela que Vecherovskii es un tártaro de Crimea exiliado que fue adoptado por alemanes exiliados del Volga. Julian Graffy nos señala que, en una entrevista, Sokurov se refirió al área donde la película se rodó:

“[...] no tuviera una situación cultural estable y establecida[...] todo se mezcla arriba. El ruso no entiende que es ruso, el turcomano que es turcomano. Ni uno solo de los grupos nacionales tiene la oportunidad de realizarse

plenamente aquí en su espiritualidad, sustancia nacional. Y todo existe en paralelo, en condiciones de interacción sin sentido y presión mutua: tratamos de transmitir todo esto en la película”.⁵³⁶

6. 6 SOKUROV Y BEUYS. *EL ARTISTA TOTAL*

Beuys es, sin duda, uno de los artistas europeos que más influencia ha ejercido en el arte de la segunda mitad del siglo XX, y que más polémica ha generado en relación con sus propuestas sobre el papel que desempeñan el arte y la creatividad en nuestra sociedad. Su biografía, de la misma manera que ocurre con Sokurov, tiene un significado muy especial en su experiencia artística ya que mitifica pasajes de su vida para convertirlos en temas y elementos recurrentes en su obra. En 1941 fue llamado a filas y entró en acción en las fuerzas aéreas alemanas en la Segunda Guerra Mundial como piloto y estuvo en Ucrania, en el Cáucaso, en el Mar Negro⁵³⁷ La realidad o la leyenda, eso ya da igual a estas alturas, cuenta que su avión fue abatido y se estrelló durante una tormenta de nieve. Unos tártaros lo recogieron y lo cuidaron durante ocho días, cubriéndolo con grasa y envolviéndolo en fieltro.



Figura 318 La silla de Beuys puede considerarse como una de las creaciones que mejor definen el arte después de la Segunda Guerra Mundial. *Silla con grasa*, 1964

⁵³⁶ Julian Graffy, “Living and Dying in Sokurov’s Border Zones: Days of Eclipse.” en Beumers, y Condee, *The cinema of Aleksandr Sokurov*, 77.

⁵³⁷ Joseph Beuys. *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas* (Madrid: Editorial Síntesis, 2006), 30-31.

Beuys explicó, en numerosas ocasiones, que su interés por la grasa y el fieltro como materiales de su obra escultórica surgió de esta experiencia [Fig. 318]. A través del arte, Joseph Beuys, tratará de reconstruir espiritualmente la unidad del hombre y adherirle la tensión suficiente para transformar su relación con el mundo. Su postura es ideológica y política, la de Sokurov en principio, no. Pero cuando el cineasta siberiano, de manera tajante, explica que él solo muestra aquello que conoce, podríamos decir que se encuentra en el mismo punto que Beuys. Además existe otro nexo y es el Romanticismo, aunque Beuys no era un romántico al uso, sí heredero de la tradición del Idealismo y del arte Romántico del centro y el norte de Europa. En su educación serán fundamentales las lecturas de Novalis, Holderlin, Nietzsche o Hegel.⁵³⁸

Sokurov utiliza la imagen filmica para hablarnos de muerte en la mayoría de los casos, pero no es menos cierto que también para hablar del espacio yermo que deja la desaparición, y es que esa es su forma de entender la vida. Para los dos la muerte es algo esencial en su trabajo y en sus posturas teóricas. Para Beuys la muerte nos devuelve a la consciencia.⁵³⁹ Para Sokurov el arte nos prepara para la muerte. Consciencia-muerte-arte, si realizamos el recorrido a la inversa, el arte nos prepara para ser conscientes de nuestra existencia en tanto en cuanto somos sabedores de nuestra finitud.

6.6.1 EL SONIDO. SILENCIOS Y SUSURROS

Pero si hay algo que conecta a Aleksandr Sokurov con Beuys y con las corrientes más conceptuales del arte será el trabajo que realiza con el sonido. Como comenta Paulo Viveiros, el concepto de escultura dejó de ser el de las obras hechas con piedras y metales, para ser el de las surgidas con la luz y el sonido. En este sentido, Sokurov trabaja también lo inmaterial del cine, el silencio.⁵⁴⁰

No se puede hablar del sonido sin hablar del silencio. El silencio como materia en el orbe artístico comenzó antes del siglo XX, el Romanticismo alemán empezó esa búsqueda por expresar lo inexpressable. En el siglo XX, John Cage⁵⁴¹ compone una pieza

⁵³⁸ María López Ruido, “Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación”, Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, Hª del Arte, t 8, (1995): 370.

⁵³⁹ Beuys. *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, 189-190.

⁵⁴⁰ Madeira, org., *Elegías visuales*, 52-56.

⁵⁴¹ “Yo pasé muchas horas agradables en el bosque, dirigiendo la ejecución de mi fragmento silencioso en transcripciones para un público compuesto solo por mí, ya que ellas eran más largas que el largo que hice publicar. En una de esas ocasiones, pasé el primer movimiento intentando identificar un champiñón que logró permanecer no identificado. El segundo movimiento fue extremadamente dramático y comenzaba por un ruido que un ciervo y una cierva hacían a diez pasos de mi tarima rocosa. La expresividad de este movimiento era no solo dramática, sino

musical sin una sola nota e Yves Klein realiza una muestra denominada “El vacío”, planteando una nueva estética que, desde sus comienzos, marca distancia entre la creación basada en preceptos retinianos y la que deviene como componente conceptual. Beuys piensa el silencio como un componente de la intervención del artista en el espacio y en la experiencia del espectador, la obra de arte se objetiva de modo que tanto artista como espectadores toman conciencia del propio tiempo y de la forma en la que tanto lo material como lo inmaterial se produce. Beuys evoca el silencio en su mundo plástico.⁵⁴²



Figura 319 La música que inunda la cinta nos es desvelada en un momento por Sokurov en este plano

En Sokurov, el sonido se estructura como base de toda la levedad de la imagen y cuando la imagen parece desvanecerse el sonido funciona como andamiaje invisible para sustentarla. Como aclara Viveiros, lo mismo ocurre en *Páginas ocultas*, donde es el sonido de la arquitectura de los espacios el que “castiga” y “aprisiona” la acción del protagonista.⁵⁴³ En *Madre e hijo* es la voz de la naturaleza, que oímos constantemente en una respiración lenta, la que hace que el sonido funcione como una estructura de peso contrarrestando la liviandad de la imagen. En cambio, en *Días de eclipse*, las diferentes capas de sonido diegético funcionan como un motor invisible que conecta las secuencias, el sonido de la radio desde el Vaticano tejiendo los hilos de las relaciones cristianas que se mezclan en la versión de Sokurov, el constante folclore [Fig. 319] que nos recuerda

particularmente triste, desde mi punto de vista, porque los animales tuvieron miedo simplemente porque yo era un ser humano. Sin embargo, ellos partieron con dudas y a propósito en el marco de la obra. El tercer movimiento era una vuelta al primer tema, pero con todas estas transformaciones profundas y bien conocidas del sentimiento del universo asociado por la tradición alemana con el ABA”. John Cage, (2004). *Silence – Discours et écrits*. (Paris: Éditions Denoël, 2004), 163-164.

⁵⁴² Rosenthal, M. “Joseph Beuys, escenificación de la escultura”. En *Joseph Beuys*, (Buenos Aires: Fundación Proa, 2014), 82.

⁵⁴³ Viveiros en Madeira, org., *Elegías visuales* 53.

que no estamos en la Rusia blanca, el ruso, el turcomano, el armenio, y todo ello construye una tela de araña que acaba por atraparnos. Es lo que Tarkovski denominaba “estribillo poético”⁵⁴⁴ cuando hablaba del sonido de las películas, haciendo que encontremos ese mundo poético como algo nuevo, y que, al repetirse constantemente como un *mantra*, lo revivamos de forma inmediata. Teje una suerte de planos diferenciados, que Batjín entiende como idea fundamental, en donde la fragmentación del sujeto hablante en voz, en voces que entran en diálogo interno y externo, hacen surgir un auténtico coro polifónico, haciendo referencia a la nueva polifonía creada por Dostoievski.⁵⁴⁵

En la obra de Sokurov, las imágenes se combinan con un rumor de voces constante, interminable. La pregunta que nos hacemos es de dónde vienen esas voces. De manera casi impulsiva las buscamos en pantalla, entendemos que tiene que hallarse tras los muros o en el exterior de la casa o en las casas contiguas, en los aparatos de radio y también en los grupos de hombres y mujeres. La mayoría del tiempo no obtenemos respuesta. Normalmente, en *Días de eclipse* esas voces no provienen del plano, pero tampoco de fuera del plano, no guardan relación directa con lo que se ve ni con lo que no se ve. Los susurros, voces, forcejeos que intuimos en la escena en la que el niño-ángel-alienígena le es arrebatado a Malianov por sus padres, siempre fuera de plano.

En *Días de eclipse*, vemos como la cámara de Sokurov se acerca poco a poco a la cabeza del niño, que apoyado en la máquina de escribir de Malianov, escucha la lucha en la que él será protagonista en unos instantes. [Fig. 320 y 321] Por medio del corte y con un plano en contrapicado que en el lenguaje audiovisual nos tendría que proporcionar una visión de superioridad, ya que se entiende transmitiendo una situación de control, poder, grandeza y seguridad, superioridad en la figura Malianov, rubio, fuerte y sano que así pareciera representar, frente a un poblado enclenque y enfermo, en oposición aquello que no vemos. Pero en este caso, la superioridad de Malianov, se verá diezmada por acciones que escapan a nuestra visión. Tan sólo su frase “Ahí fuera hace frío” y su mirada hacia al cielo, nos desvela que el niño ha sido elevado por los aires haciéndonos volver al inicio de la cinta, cuando algo o alguien desciende con brusquedad desde el cielo. Entendemos ahora que lo que al principio nos lleva a pensar que es el doctor Malianov el

⁵⁴⁴ Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp, (1991), 186-187.

⁵⁴⁵ A juicio de Bajtín, lo que hace Dostoievski es presentar una situación plural por definición, donde las distintas voces o puntos de vista de la novela ni son vehículos de la verdad ni se subordinan a una idea conceptualmente dominante que pudiera estar encamada en la voz del autor. Iván Igartua Ugarte, “Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía” *Epos. Revista de Filología*, núm. XIII, (1997): 221-235. p. 223.

que nos introduce en el espacio con su descenso, ahora parece indicarnos que es el niño-ángel es el que baja desde el cielo hacia el encuentro con el joven doctor, acabando de destruir cualquier relación con el punto de vista de la narración convencional [Fig. 322 y 323].



Figuras 320-323 Escena en la que, con un diálogo parco, sembrado de sonido inconexos y silencios, a Malianov le es arrancada un parte de humanidad.

6.6.2 REPRESENTACIONES DEL ESPACIO POLÍTICO

En 1968 Beuys realizó, en la ciudad de Amberes el 9 de febrero de 1968, la obra *Eurasienstab*,⁵⁴⁶ “El estado de Eurasia” y subtitulada *Wide white space, Amplio espacio blanco* de Joseph Beuys, junto a Henning Christiansen y cámara de Paul de Fru. La acción-ritual expone una problemática que hace consciente el trauma de las fronteras y propone un ritual sanador en la instauración del Estado utópico de Eurasia. Distanciándose de ideologías, del capitalismo privado y del capitalismo de estado –del marxismo, del leninismo y del maoísmo– Beuys propone una nueva organización social donde se sume a un estado socialista, la espiritualidad y el sujeto integre su dimensión mental con la social.

De la misma manera que Sokurov y Tarkovski centran su trabajo en la integración de la espiritualidad sin necesidad de comulgar con el poder eclesiástico, Beuys realiza esta acción como una propuesta humana, social, política y cultural de reunificación en el contexto utópico de la Neo-vanguardia, como parte del movimiento Fluxus, con el que tiene puntos de encuentro. El tema del conflicto entre los límites entre Europa y Asia en la obra de Beuys es algo habitual, en 1966 realiza su primera obra sobre este tema, *Eurasia Siberian Symphony 1963*.



Figura 324 Obra *Eurasia Siberian Symphony 1963*. de Beuys

⁵⁴⁶ En esta acción, Beuys emplea elementos simbólicos y con ellos realiza un ritual de instauración del estado utópico de Eurasia, que pretende reunir a Europa y Asia. Analizamos esta performance desde el plano del enunciado y de la enunciación. En el plano del enunciado, a diferencia de otras video-acciones, el papel de la cámara y la complejidad de secuencias de microacciones, la constituyen en un caso de particular interés. Asimismo, es indispensable remitirnos a sus circunstancias originarias de enunciación, ya que Eurasia contiene un posicionamiento político e ideológico, una crítica implícita a la Guerra Fría y a la división de los bloques occidental y oriental, capitalista y comunista respectivamente. Fabiola de la Precilla, “El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política.” *Arkadin* n° 6, (2017): 125-138, ISSN 2525-085X Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin> [Consultado 18-05-2021].

La obra que se encuentra en el Museo de Arte moderno de Nueva York nos presenta elementos recurrentes en la obra de Beuys, como la liebre que simboliza la libertad de poder ir de un continente a otro o la grasa y su capacidad de mutar ante el calor o el frío [Fig. 324]. Recordemos el contexto de ambos creadores. El de Beuys en la Guerra Fría, en el que los dos bloques políticos medían fuerzas en el escenario del mundo. Las películas de Sokurov están siempre entre Europa y Asia, navegando en las aguas del deshielo, desarrollándose entre lugares limítrofes. Los eurasianistas clásicos adoptaron los principales postulados de la “idea rusa”, aunque añadiendo un elemento determinista geográfico derivado de su posición de centralidad en el continente. Creían en la capacidad del pueblo ruso para crear una sociedad euroasiática “orgánica” contenida en un universo geográfico cerrado que debía brindarles todos los recursos materiales y espirituales necesarios para la autosubsistencia.⁵⁴⁷



Figuras 325 y 326 Últimos planos de la película *Dni zatmenija* (*Días de eclipse*, 1988)

La biografía de Sokurov se encuentra llena de lugares que unen las dos geografías, y sus obras, siempre son políticas y destilan esa crítica tan particular a la que ya hemos hecho alusión anteriormente. En la interpretación que hace de la novela de los Strugatski, los personajes pasan de ser astrofísicos a exiliados políticos, atrapados en el

⁵⁴⁷ Carles Jovaní Gil, “El nacionalismo ruso y sus visiones geopolíticas de Eurasia”. *Geopolítica(s)* vol 5, nº 2, (2014): 165-206, 175.

eclipse eterno del desierto [Fig. 325 y 326]. Recordemos el mensaje de su vecino Svegonoi, cuando muerto en la morgue, le dice que se vaya de ese lugar, que no es un lugar para los vivos. El exiliado no habla de la morgue, hace referencia al vasto territorio que la Unión Soviética había estado intentando controlar durante tanto tiempo. En la cinta, planea de manera constante la ansiada caída totalitarista y la imagería religiosa iconoclasta que enciende la luz de la propaganda antisoviética. Esa vertiente política y de rechazo al régimen soviético que vertebran muchos de los trabajos del cineasta ruso han hecho que se realizaran lecturas paralelas por parte de comisarios y agentes responsables en la conversación del Arte, con el objeto de ilustrar discursos históricos, además de estéticos.

7. SEXTO CÍRCULO. SOKUROV Y LA REPRESENTACIÓN
DEL ESPACIO MUSEO

A lo largo de su carrera, Sokurov ha realizado documentales, muchos de ellos en cargados por la propia administración soviética o rusa pero también por instituciones museísticas. Pero que él, ha transformado en obras personalísimas. Porque al final, lo que nos está mostrando es su propia experiencia dentro del museo, dentro de la Historia del Arte. El capítulo, que se presenta a continuación, surge desde el trabajo previo al análisis comparativo de las obras, y es que, en el proceso de investigación, los recorridos museísticos de Sokurov dentro de su filmografía se convirtieron en parte sustantiva del trabajo. Sokurov no ha sido el primero que ha querido captar el objeto artístico en su espacio *natural*, reflexionando sobre la creación pictórica y sus procesos. Hablamos de aquellos cineastas que se han apropiado del espacio arte para convertirlo en imagen en movimiento. Hablamos pues, de los filmes de arte.

Muchos cineastas se han decantado por este tipo de creación filmica como análisis de las formas de arte. Las dificultades, a la hora registrar filmica o videográficamente una obra de arte son importantes, la pérdida de calidad del color y de la textura, la fragmentación ocasionada por el montaje, o la eliminación del espectador, de esa relación temporal en la contemplación la obra. Aun así, la llegada de las vanguardias artísticas y su relación con el cine consiguieron fusionar las formas plásticas con la imagen cinematográfica adquiriendo una entidad propia alrededor de los años treinta.

Tras las vanguardias, el interés experimental decayó, los trabajos no ofrecían ningún tipo de novedad, ni tampoco investigaciones interesantes en el lenguaje filmico. Tendría que llegar Luciano Emmer con un trabajo sobre la obra de Giotto en 1941

Racconto da un affresco [326], y sobre todo Alain Resnais con sus películas *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950) y *Guernica* (1949), ésta última codirigida con Robert Hessens, obras que asentaron unas bases sólidas en el devenir de esta práctica.⁵⁴⁸ En palabras de Rafael Miret en su artículo “El cineasta del tiempo y la memoria”, estas obras, no se limitaban a reproducir la obra de los pintores, sino que introducían, de manera fragmentada, una mirada que proporcionaba una visión dinámica y analítica.⁵⁴⁹



Figura 327 Fotograma de *Racconto da un affresco* (1941) de Luciano Emmer.

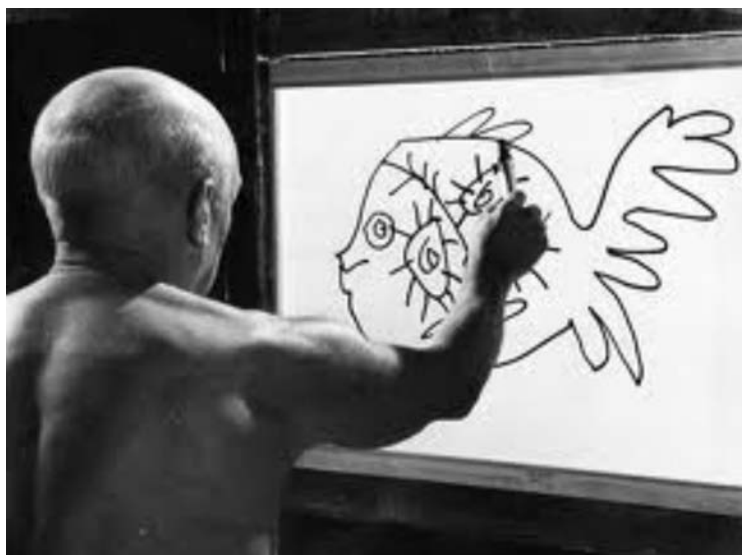


Figura 328 Fotograma de *El misterio Picasso* (1955)

⁵⁴⁸ Estrada Lorenzo, “La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos”

⁵⁴⁹ Rafael Miret, “El cineasta del tiempo y la memoria” *Dirigido por*, nº 443, (2014): 37-41.

Pero quizá la más conocida de todas las películas sobre arte, sea la que en 1955 Henri-Georges Clouzot filma, *El misterio Picasso* (1955), en la que el pintor malagueño y su trabajo son los únicos protagonistas, siendo la primera vez que se realiza una muestra tan cercana del proceso creativo de un artista [Fig. 327]. Tras estas obras, que crean precedente, encontramos las realizadas por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Cézanne: Conversation avec Joaquim Gasquet* (*Cézanne: Conversación con Joaquim Gasquet*, 1989). Lo innovador de esta pieza radica en el diálogo que se crea entre los dos lenguajes, el pictórico y el cinematográfico.⁵⁵⁰

Otro ejemplo de esta convivencia sería cineastas como Greenaway, el cual ha concebido las fronteras entre las artes como unas membranas flexibles, cuya porosidad, han tratado de explorar trabajos que tienen el carácter de “museos virtuales”. El cineasta, pintor de origen, fue invitado por el Rijksmuseum de Ámsterdam para realizar una obra en relación con el cuarto centenario del nacimiento de Rembrandt, la obra llevó como nombre *Nightwatching*. (*Noche de ronda*, 2007) [Fig. 328] Greenaway rodó una película con el mismo nombre entorno a la obra *Da Nachtwach* (1962). Además, como García López nos recuerda, Greenaway ha desempeñado una importante trayectoria como comisario de grandes exposiciones donde investiga con algunas de las pinturas más famosas de la historia, estableciendo un diálogo entre el lenguaje cinematográfico y el propio soporte pictórico real.⁵⁵¹



Figura 329 Imagen de la instalación *Nightwatching*. (*Noche de ronda*, 2007)

⁵⁵⁰ Estrada Lorenzo, “La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos”, 7-14

⁵⁵¹ Antonio García López, “Peter Greenaway: ¿Cineasta, o artista plástico?”, *Revista Sonda*, n.º 6 (2017): 89-102.

7.1 SOKUROV Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Las imágenes de Sokurov proporcionan una mirada al espectador que lleva a lo que la teoría del arte ha denominado experiencia estética. Lo evidencia la teoría de la contemplación de Schopenhauer de 1818, como abandono del hombre ante la actitud práctica de las cosas, concentrándose tan sólo en lo que tiene ante él.⁵⁵² El espectador, que busca Schopenhauer, es el mismo que busca Sokurov. Por lo tanto, no es de extrañar que los encuentros en espacios museísticos sean, lamentablemente, más cercanos a esa idea de la experiencia, que en las salas de cine.

Sokurov es un cineasta implicado con su trabajo, hasta el punto, que la voz del narrador que aparece en la gran mayoría de elegías y documentales es la suya. En ocasiones, incluso, es su figura la que aparecerá y buscará respuestas en muchos de sus “viajes”. Es el caso de *Elegía oriental*, en la que muestra el deambular de un ánima, la suya, en la búsqueda trascendental de respuestas en un desolado pueblo pesquero oriental, expresándose como excelente síntesis de este cine hermético.⁵⁵³

La primera vez que se sumerge en un viaje museístico, es en 1996 con la realización de *Robert. Una vida afortunada*. Tanto esta obra, como *Elegía de un viaje*, *El arca rusa* y *Francofonía*, *Le Louvre sous l'Occupation* (*Francofonía*, 2015) nacieron como encargos de diferentes museos. Del Hermitage de San Petersburgo, la mayor pinacoteca del mundo, *Robert. Una vida afortunada* y *El arca rusa*. Del Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam la pieza *Elegía de un viaje*. Y finalmente, del Louvre, *Francofonía*.

Didi-Huberman sostiene que la Historia del Arte es una disciplina anacrónica porque las imágenes suelen estar abiertas a nuevas interpretaciones y porque nuestra

⁵⁵² Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 359-362.

⁵⁵³No se ha desarrollado con profundidad en esta Tesis la llamada trilogía oriental, las tres se encuentran dentro del grupo de las elegías, si bien nos hemos referido a ellas en el segundo capítulo. “La *Trilogía oriental* es uno de los mayores hitos de la carrera de Sokurov y supone la consagración de un viaje nacido de una nueva concepción de la imagen digital. Los tres films permiten al espectador un progresivo acercamiento a la realidad japonesa a nivel histórico, social y político. A su vez, es posible contemplar la trilogía a la inversa, desde *Dolce* hasta *Elegía oriental*, lo que da lugar a un *crescendo* que va de los lazos afectivos de dos individuos hasta la posibilidad de comunidad dentro de un mismo plano existencial etéreo. Viendo las películas en orden cronológico puede apreciarse una concreción en la búsqueda personal de Sokurov así como un mayor encapsulamiento de las ideas, los espacios y los personajes. Por eso, el primero de los tres films es el que más se adentra en el terreno del misterio al generar más preguntas que respuestas (cuestiones que el mismo cineasta nos plantea durante el metraje) y al llevar el concepto de la poética visual a un territorio más amplio. En *Elegía oriental*, Sokurov traza una serie de finas líneas tanto visuales como musicales en torno a un paisaje que surge de entre lo real y lo soñado; de entre el propio sueño (como consecuencia del acto mismo de dormir y trascender a otros lugares) y la vigilia de alguien que viaja a un sitio físico extraño y fascinante. ‘La “Trilogía oriental” de Aleksandr Sokurov’ Borja Castillejo, Cinetransit. Cine y otros desvíos, 23 de mayo de 2022, <http://cinetransit.com/la-trilogia-oriental-de-aleksandr-sokurov/>

historia y nuestro presente también están dispuestos para su interpretación: “ante una imagen tanto el pasado como el presente no cesan de reconfigurarse.”⁵⁵⁴ Este círculo traza el concepto de cultura de Alexandr Sokurov y su visión sobre la posibilidad de la duración de la cultura, que se proyectó en estas cuatro películas de “museo”. En ellas, pivota la reconfiguración de la que habla Didi-Huberman. En estas películas, el museo como depósito de historia y cultura es un *topos* con calidez y eternidad, y estas características del museo se destacan mediante el contraste con el espacio fuera del museo, es decir, el espacio no artístico. Sokurov, que aprecia el valor de la cultura y el arte, cree firmemente en la duración de la cultura, y reconoce el peligro de la pérdida de ésta. Y las fundamenta en la memoria y reconocimiento, unas premisas inscritas en la cultura perdurable. En este caso, Sokurov incide en una pedagogía de la mirada, el director invita continuamente a la audiencia a la misión de preservar la cultura y el arte.

7.2 ROBERT. *SCHASTLIVAYA ZHIZN* (ROBERT. UNA VIDA AFORTUNADA, 1996)

En 1996, rodó esta pequeña cinta como trabajo de encargo cuyo tema es la pintura del pintor francés Hubert Robert. De una duración de veintiséis minutos, con Sokurov de narrador, como en otras cintas ya comentadas anteriormente, con música de Sergei Yevtushenko, producido por The Hermitage Bridge Studio, este cortometraje nos adentra, con la ayuda del director de fotografía, Aleksei Fyodorov, en la obra de este pintor, muy reconocido por la aristocracia rusa. La cinta, que iba a formar parte de una serie de películas sobre el Hermitage, y que nunca acabó de cristalizar como proyecto completo, deja observar, como Sokurov, se siente atraído por los edificios en ruinas, solitarios y vacíos, como señales de un tiempo pasado que, para éste, mantienen una relación más trascendental y espiritual que los actuales espacios y edificios. Rafael Argullol nos explica el porqué de esa fascinación por las ruinas:

“La incuestionable afición de los artistas románticos a plasmar en sus telas los restos materiales del pasado guarda más bien relación con aquella original conciencia que les hacía comprender la contradictoria obra de la Naturaleza. Lo peculiar y fecundo de la ruina romántica es que de ella emana este doble sentimiento: por un lado, una fascinación nostálgica por las construcciones debidas al genio de los

⁵⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006), 38-39.

hombres; por un lado, la lúcida certeza, acompañada de una no menor fascinación, ante la potencialidad destructora de la Naturaleza y el Tiempo.”⁵⁵⁵

Esa atracción se muestra en muchas de sus películas, la pregnancia que queda en los muros, en las piedras, en los espacios que hace siglos estuvieron en pie. Queda algo del pasado, del tiempo, en esas ruinas: “En la muerte natural de una arquitectura, no hay fealdad –nos recita Sokurov– solo melancolía, la melancolía más simple y por tanto la más fácilmente comprensible, a las ruinas uno puede pasar horas mirándolas”. Por lo que respecta a las ruinas a las que hace referencia en este párrafo, Sokurov, son ruinas que jamás existieron. Todo, absolutamente todo, es inventado.

Robert fue un pintor y grabador francés especializado en paisajes y en ruinas clásicas. El tiempo que pasó estudiando y viviendo en Roma, once años, y un viaje que realizó a Pompeya, donde visitó las ruinas, marcó su trabajo posterior de una manera importante. Robert pasaría esa época en compañía de jóvenes pintores del círculo de Piranesi, cuyos caprichos de ruinas invadidas por la vegetación le influyeron enormemente. Los álbumes de esbozos y dibujos que reunió en Roma le proporcionaron motivos que introdujo en sus pinturas del resto de su carrera. Robert pintaba cuadros como si escribiera cartas, pintó más de quinientos lienzos, un mundo sin límites, pudiendo haber dado cabida a una civilización entera. Su primera exposición en París, en el Salón de 1767, tuvo un gran éxito y una buena crítica del que sería el crítico por excelencia de los salones parisinos, Denis Diderot.⁵⁵⁶

Sokurov se recrea en este paseo por el Hermitage mostrando las obras de Hubert, sus ruinas y fuentes, sus palacios y templos destruidos, testigos de otros tiempos [Fig. 330]. En ellas observamos como la cámara de Sokurov ha captado una de las obras de Robert [Fig. 331], creando un nuevo cuadro, enmarcado esta vez en los límites del propio plano [Fig. 332]. La similitud o influencia que podemos observar es sobre todo en la iluminación dorada que embarga todo el interior del museo [Fig. 333], es la misma luz que impone Robert en sus ruinas, una luz irreal igual que los espacios inventados que crea, utilizando la luz como elemento unificador y conector.

⁵⁵⁵ Argullol, *La atracción del abismo*, 21.

⁵⁵⁶ Paula Rea Radisch, *Hubert Robert. Painted spaces of the Enlightenment*. (Cambridge: Ed. The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1998), 5.



Figura 330 *The Square House in Nîme* de Hubert Robert



Figura 331 Fotograma del documental *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. Una vida afortunada*, 1996)



Figura 332 Fotograma del documental *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. Una vida afortunada*, 1996)



Figura 333 Fotograma del documental *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Robert. Una vida afortunada*, 1996), “marcos enmarcados en el plano.”

7.3 *ELEGIYA DOROG* (*ELEGÍA DE UN VIAJE*, 2001)

La película relata la ensoñación de un viaje. Desde Siberia, el hogar materno, a través de Finlandia, hasta el Museo Boijmans van Beuningen en Rotterdam, centro que le encargó la obra al cineasta. Una película co-producida por Idéale Audience de Francia, Studio Bereg y The Kasander Film Company de Holanda. Presenta el trayecto de un oriente onírico a un occidente literal, enunciando un destino como si fuese una premonición sobre la travesía emprendida, transformando la memoria en la virtud del viaje.

La presencia de un paisaje bucólico, intercalado por pasos fronterizos, personificados por duros rostros militares o la iglesia ortodoxa sugerida por una capa negra de un monje, se convierte en escenas que encierran el universo trágico del director. De nuevo el camino, las vidas militares y lo místico que encierra la religión.

A lo largo del documental se suceden escenas de guerra y destrucción en Chechenia, tema que aparece en varias de sus películas como en *Aleksandra* o en las *Series militares*, de las que hablaremos en el siguiente capítulo. Pasos fronterizos, bares de carretera y galerías de museo por las que deambula el autor. Europa se reduce a una frágil representación que Sokurov no intenta descifrar en clave política, sino estética. La figura del cineasta emerge, poco a poco, como una silueta que se mueve de espaldas a la cámara, como podemos observar en las imágenes siguientes [Fig. 334]. Uno de los fragmentos muestra un nebuloso camino rural mientras el personaje comenta:

“Aquí alguna vez vivieron personas, yo las conocía, creo que vivía junto a ellos también. Cuando alguien moría, llorábamos. Teníamos temor de ser cada vez menos. Luego comenzábamos a instalar nuestras casas más cerca del camino. Todos lo hacían, así volvíamos a vivir todos juntos nuevamente. Nadie quería vivir aparte, pero no podría afirmar que eso nos ayudó.”



Figura 334 Fotograma de *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001)

María Bolaños analiza el documental para ilustrar la experiencia estética y vital que supone el encuentro del individuo en el espacio museístico. La obra de Sokurov tiene una gran relación con el museo y con su constante de salvaguarda de la cultura, algo que en su obra es base fundamental, tanto en lo documental como en lo ficcional. Para Sokurov el soporte cinematográfico funciona como un símbolo del tiempo conquistado por el espacio museo.⁵⁵⁷

El viaje es iniciático, mental, no necesitamos pasaporte ni maletas. *Elegía de un viaje* es un documental de arte, un encargo, del propio museo holandés, que Sokurov inserta en su filmografía. En un artículo Eugenio Renzi comentaba:

⁵⁵⁷ “El realizador ruso Alexandr Sokurov, [...] ha dedicado algunos de sus filmes más deslumbrantes a los museos. El primero de ellos, *Elegía de un viaje* (2001), [...]. En él, la cámara sigue la silueta de Sokurov a través de un largo viaje fantasmal, [...] hasta llegar a un cuadro de Saenredam, “Plaza de Santa María”, que se encuentra en el Boijmans Museum de Rotterdam. Es una travesía real y lírica, hecha de encuentros humanos y de imágenes fugaces no explicadas, de recuerdos y voces susurradas, de fragmentos musicales que llegan confusa y sordamente entre el monólogo interior del viajero y un envolvente manto de neblina.[...]Sokurov encuentra a su llegada un museo vacío,[...]Hechizado ante el lienzo, recrea la vida de la plaza holandesa, y las figuras, por una ligera palpitación de su superficie, se vuelven reales, sin abandonar su condición de cosas pintadas. El filme no es sólo de una intensa y grave belleza, sino que puede leerse como una metáfora del valor simbólico que los museos han conquistado en nuestro tiempo, no sólo en la vida pública, sino en la vida privada de los individuos; [...]de cómo el encierro de cada individuo en el museo puede entenderse como el refuerzo de una visión profana y subjetiva del mundo. El tono grave, serio y hermético del relato cinematográfico es idóneo para evocar la experiencia museística del individuo moderno, [...]María Bolaños Atienza, “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”. *Museo.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*. (2006): 3-14.<https://es.calameo.com/read/0000753354330ecff53bf>

“Paseando el visitante, mientras las pinturas vibran como si estuvieran emocionados por el murmullo de voz del narrador a su vez elevadas por los recuerdos de su viaje a través del país, la naturaleza y las cosas.”⁵⁵⁸



Figura 335 Plaza de Santa María y la iglesia de Santa María en Utrecht de Saenredam.



Figura 336 Obras del museo retratadas en la cinta de Sokurov

De nuevo aquí, como en *Elegía oriental*, el autor es el personaje-narrador y nos acerca a una tierra foránea, en un golpe temporal se reconocen las luces de una gran ciudad, en lo que hasta el momento se identificaba más con la era iconoclasta de la Rusia Zarista, que con la Europa moderna y unificada. Al llegar a la ciudad, el personaje va reconociendo gestos, emociones, lenguas en una tierra que no le es nada familiar. Tras el frío abandono de las escenas anteriores, viene el reencuentro con un atisbo de sentido, cuando se encuentra en el interior del museo.

En los cuadros descubre un mundo más accesible que el real. Luego se encuentra con la causa de este inusual periplo, una pintura de 1762 de Pieter Saenredam, [Fig. 335].

⁵⁵⁸ Renzi, “Approche de Sokourov”, 4-27.

En palabras de Ian Christie, esta obra proporciona la más evocadora certeza sobre la creencia de que el cine de Sokurov debe reconocer su lugar en el linaje del arte. Inevitablemente se produce después de las grandes pinturas, la tarea común es encontrar nuestro lugar en ellas y desde ellas [Fig. 336]. No podría estar más lejos de la banalidad y la presunción de la mayoría de “cine de arte”, sin embargo, esto es precisamente lo que es. En la instalación del Boijmans, en el festival de Rotterdam del 2002, la proyección de la película terminó con una serie de pequeños focos iluminando los cuadros mencionados, dibujándolos en un diálogo con su nuevo compañero, la obra cinematográfica.⁵⁵⁹

7.4 RUSSKIY KOVCHEG (EL ARCA RUSA, 2002)

Mikhail Piotrovsky, director del museo encargó la cinta a Sokurov sabiendo que el realizador siempre ha pensado que los museos no solamente preservan el pasado, sino que cuidan el futuro de las civilizaciones.⁵⁶⁰

El museo del Hermitage ocupa hoy un conjunto arquitectónico compuesto por varios edificios imperiales que incluyen el Teatro Hermitage y el Palacio de Invierno que habitaban los zares en los siglos XVIII y XIX, obra de Pedro el Grande, y donde Catalina II colgó su colección de pinturas en 1764. Allí tuvo lugar la revolución bolchevique de octubre de 1917 y allí se soportó durante casi tres años el sitio de los nazis en la ciudad, y hoy es uno de los museos más importantes del mundo. San Petersburgo cumple trescientos años y Sokurov le rindió un homenaje en este filme.⁵⁶¹

Recuperando la serie de elegías, Szaniawski plantea esta cinta, *El arca rusa* como última elegía de Sokurov. Emerge como una “elegía imperial”, y a pesar de que rompe con el tradicionalismo y el nacionalismo se erige como una completa destrucción del período soviético. La película evoca tanto la elegía imperial como el elogio de la alta cultura europea. Sin embargo, este último ámbito domina al primero, debido a la elección del museo para tal representación.⁵⁶²

Invisible a todos a su alrededor, un cineasta contemporáneo se encuentra con un diplomático francés del siglo XIX (aristócrata y escritor francés Marqués de Custine 1790-1857). Así comienza el viaje.

⁵⁵⁹ Christie, “The civilising Russian”, 10.

⁵⁶⁰ Ibíd, 11.

⁵⁶¹ Patricia Rosas Prior, “A arca rusa habita uma imagen”, *Arteciencia.com*, año IX, nº 19, julio-diciembre (2015):3

⁵⁶² Szaniawski, *The cinema of Aleksander Sokurov*, 165.

El arca rusa de Alexandr Sokurov, es una imagen histórica evocada en un solo plano secuencia que no necesitó de montaje para el registro cinematográfico, sí planificación. En el movimiento de la cámara hay una búsqueda similar a la que se quiere conseguir con el proceso de montaje. Un proceso, el del montaje, por el que el director no parece encontrar gran interés, en concreto por el *Montaje de Atracciones* que crearía y utilizaría, S. M. Eisenstein. Se podría pensar que Sokurov toma esa decisión como claro posicionamiento en contra del montaje. Pero no lo realiza para demostrar que el montaje sea peor que la utilización de un plano secuencia.

Según el director ruso, hay un lugar y un tiempo para cada cosa y un estilo para cada película, asegura, y continúa diciendo:

“quiero traer a la pantalla el tiempo real, usted no debe tener miedo del flujo del tiempo, estoy hablando según el concepto artístico del tiempo, y no desde su valor físico.”⁵⁶³

Lo que sí que hay es un trabajo de planificación, un entramado para una producción que se ejecuta en unas pocas horas, las que le permite estar el museo para realizar el film. En este caso, el trabajo previo supera con creces a lo realizado en cualquiera de sus producciones anteriores. El recorrido no es aleatorio ni gratuito. Previamente, Sokurov ha definido unas coordenadas precisas, muy claras para la cámara, unas coordenadas que soportan tanto el espacio como el tiempo.

Añadiendo a lo ya señalado, sobre las ideas y preferencias en el proceso de montaje de las películas de Sokurov, hemos de apuntar las diferentes posturas de Sergei Eisenstein y André Bazin con respecto al objetivo del montaje. Para Eisenstein, la película no sólo fue utilizada para representar la realidad, sino que se utiliza como lenguaje articulado. La relación entre los fragmentos genera conflictos y nuevos significados. En *Octubre* (1927), por ejemplo, a través del Montaje Intelectual, también debido a Eisenstein, se asocia a Napoleón a un ave de presa, con el fin de mostrar su codicia por el poder.⁵⁶⁴

Esa ventana, es la que Sokurov abre, para mostrarnos un recorrido por el tiempo histórico siguiendo el trayecto de la memoria. Las imágenes aparecen como un lento

⁵⁶³ Grazia Paganelli, Andrea Pastor, y Daniela Turco “Lo spazio in un unico sguardo. Conversazione con Alexander Sokurov.” *Filmcritica*, n.º 526-527, (2002): 356-361.

⁵⁶⁴ Fabiola Paes de Almeida Tarapanoff, “Ficção e história em Sokurov: estudo sobre as obras *Arca Russa* e *Taurus*.” *Convenit Internacional 11*, Universidad de Oporto-Comunicación Social, (enero-abril, 2013): 51-60 53-56.

sucedan a medida que el personaje central transita por espacios recobrados. Esta película no solo posee destellos notables de imaginación, sino también nos lleva a pensar en el sentido de nuestros recuerdos; en las imágenes que marcan nuestra memoria y que aparecen con el paso del tiempo.⁵⁶⁵

En el filme, un narrador oculto, que es el propio realizador, acompaña al marqués de Custine, paseando a través de treintaicinco salas del Museo Hermitage, uno de los más grandes del mundo y una verdadera joya de San Petersburgo. Curiosamente, la película presenta una serie de personajes reales de la historia. Diplomático extranjero francés, el marqués de Custine visitó Rusia en 1839 y escribió un libro, *Cartas de Rusia*.⁵⁶⁶ Él nos guía a través de las habitaciones y pasillos del Palacio de Invierno, que ha sido convertido en un museo por una de las grandes personalidades de la historia del país, Catalina II, que aparece en una escena.



Figura 337 *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002)

⁵⁶⁵ Nicolás Ocaranza, “El sentido de la historia en *El Arca Rusa*.”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Imágenes en movimiento*, (2007), <http://journals.openedition.org/nuevomundo/11812>

⁵⁶⁶ La crónica que hizo el marqués de Custine de su travesía por Rusia en 1839, fue una muestra de la literatura de viajes, realizando un análisis de uno de los países más vastos, complejos y asombrosos del mundo. En estas cartas imaginarias destinadas a los lectores de su época, Custine ofrece vívidas descripciones de San Petersburgo y Moscú. “Marqués de Custine. Cartas de Rusia”, Editorial Acantilado, acceso 7 de agosto de 2019, <http://www.acantilado.es/catalogo/cartas-de-rusia/>

El marqués representa a “Europa”, a la vez que observa el desarrollo de Rusia como nación. Hay un momento a tener en cuenta, cuando el narrador dice: "Nuestros caminos deben separarse", una referencia al destino único que ha tenido el país, cuando la revolución rusa comenzó en 1917 y empezó la creación de la Unión Soviética. El Marqués ("Europa") abre la puerta y habla con los personajes, la cámara ("Rusia"), le acompaña sin más.⁵⁶⁷ Como añade Nora, no es gratuito que Sokurov eligiera al Marqués de Custine como *cicerone*, ya que su libro estuvo prohibido durante años en la unión Soviética, será la guerra fría la que resucite a Custine. Al menos en Occidente, porque en la propia Rusia, acogido en aquel momento con furor, prohibido hasta la Revolución de 1917 e inmediatamente después, nunca ha dejado de circular bajo mano y de ser reimpresso clandestinamente.⁵⁶⁸

La película, rodada en video de alta definición en el actual museo Hermitage de San Petersburgo, se convirtió en el largometraje filmado ininterrumpidamente más extenso de la historia del cine⁵⁶⁹ gracias a un steadicam que rodea y sigue a los múltiples personajes de la corte que van apareciendo. Así, las imágenes de la historia imperial de Rusia flotan a través de las galerías del museo. Sokurov buscó lograr una ambientación de las diferentes épocas de la historia de Rusia, reconstruyendo con exactitud los rituales de las ceremonias del palacio. La película muestra la entrada de los invitados a un baile dado por el zar, siguiendo el fluir de un sueño o de un proceso de reflexión [Fig. 338].

No es extraño que el lugar físico en donde transcurren las acciones sea en la majestuosidad del Hermitage [Fig. 337]. Un museo, orgullo de San Petersburgo, y custodio de la historia y la cultura de Rusia. La palabra arca se refiere a la famosa Arca de Noé en la Biblia, construida para salvar una pareja de toda especie viviente en la Tierra, tras el diluvio. Se entendería que para Sokurov las figuras como Pedro el Grande, Catalina II, Nicolás I, Nicolás II, la princesa Anastasia, las reinas y los funcionarios de la corte o el príncipe de Persia Khozrev-Mirza, entre otras figuras históricas, que aparecen en la cinta, han de ser salvadas.⁵⁷⁰ Hay que señalar que a Sokurov se le acusa en esta película, de un cierto acercamiento o sentimiento de nostalgia por la época zarista. Acusaciones, que él niega en todo momento, argumentando que se trata de una locura pensar y hablar de ese

⁵⁶⁷ Almeida Tarapanoff, “Ficção e história em Sokurov: estudo sobre as obras Arca Russa e Taurus.”, 51-60.

⁵⁶⁸ Nora, en Custine, *Cartas de Rusia*, 25.

⁵⁶⁹ *La soga* de Hitchcock fue el primer intento pero los medios tecnológicos no facilitaban la idea del autor, que tuvo que cambiar dos veces de película en la cinta utilizando trucos como conexionar las extensas tomas, cuando finalizaba un rollo, mediante acercamientos a las chaquetas de los personajes.

⁵⁷⁰ Almeida Tarapanoff, “Ficção e história em Sokurov: estudo sobre as obras Arca Russa e Taurus.”, 51-60.

sentimiento de nostalgia y que al decirlo no se ha entendido lo que quería transmitir con la cinta.⁵⁷¹ Esas acusaciones se centran en el escaso tratamiento de la historia soviética en la película. Se podría hablar de que el diálogo que se crea entre Rusia y Europa, entre el marqués y la cámara que le sigue, permite al europeo reiterarse en los estereotipos que han construido una narrativa de inferioridad con respecto al oeste. Es decir, Sokurov muestra, o crítica, según se mire, esa mirada del oeste hacia el este. Ya que, el cineasta, no enseña ningún indicio de resistencia a la occidentalización, traducidos en esos estereotipos sobre la cultura rusa. Por otro lado, las ausencias tangibles, como representaciones de la cultura popular rusa, puede llevar a conclusiones sobre el rechazo por parte del director de esa parte de la cultura rusa, pero esas ausencias nos llevan a que para el director es el propio reconocimiento de la historia rusa, el que tiene que acabar de construir la historia.⁵⁷²

En esta representación filmica, que es metáfora de la imagen tiempo deleuziana, el filme irá desgajando, desenterrando, las capas de pasado histórico de la Rusia contemporánea. Catalina II de Rusia, mirando la obra rodeada de su corte, la vida de Nicolás II de Rusia en familia, con sus hijos y las institutrices, dos jóvenes marinos de la época de la revolución mirando las pinturas del Museo y exaltando la forma en que ahora son expuestas. El filme culmina con la escena de un gran baile realizado en 1913, el último realizado en el Gran Salón, con cientos de participantes vestidos lujosamente a la moda de la época. En el final la multitud sale del baile bajando lentamente la Gran Escalera del Palacio. El narrador mira hacia afuera por una ventana y vemos que el Palacio no es sino una nave aislada en medio de un mar helado, de nuevo Sokurov utiliza el lenguaje líquido del agua, el arca rusa que conserva el arte y la historia de Rusia se verá asolada por una época de congelamiento, previo al *glasnot*. No hay revolución posible que niegue su propia Historia. La Revolución Rusa no puede negar la historia que encierra el Palacio de Invierno.

⁵⁷¹ Paganelli, Pastor, y Turco “Lo spazio in un unico sguardo. Conversazione con Alexander Sokurov.”, 356-361.

⁵⁷² Ivan S. Eubanks, “The Irony of Absence in Alexander Sokurov’s Russian Ark”. *Journal of the Australian and New Zealand Slavists*, vol. 26, n°. 1-2, (2012): 57-75, p. 57,



Figura 338 Fotograma de *Russkiy kovcheg* (*El arca Rusa*, 2002)



Figura 339 *Boda de Nicolás II y Alexandra Fyodorovna* de Repin

En resumen, de nuevo para Sokurov, el espectador tiene que reconstruir con su mirada, lo que no se ha dicho, lo que no se ha mostrado, pero sí está en alguna manera en la intención del cineasta, como si de un rompecabezas se tratara. Independientemente de las reflexiones que saquemos sobre la línea ideológica, en el trabajo de Sokurov, no podemos olvidar que el periplo se centra en una parte concreta de la historia rusa. El paseo histórico por el que nos lleva Sokurov está repleto de miradas pictóricas, el recorrido nos lleva a salones con obras maestras de Rafael, Canova, Rembrandt, Van Dyck, El Greco. Las citas plásticas que hacen referencia a obras de Ilya Repin [Fig. 339] o Vasily Surikov,

pintores del XIX ruso, que trabajaban dentro del círculo de los *Peredvizhniki*.⁵⁷³ Sokurov está interesado en la cultura antigua de su patria, y ha comentado en más de una ocasión su interés por los “ambulantes”, o itinerantes.

Los pintores ambulantes, por un lado, se entienden como una consecuencia natural del desarrollo social que se produce en Rusia a mediados de siglo, con un claro interés por dar a conocer la miseria en la que el pueblo ruso se encontraba, por otro, se entienden en la confluencia de dos personalidades que con sus teorías darán soporte a este sentimiento estético: Kramskoi y Tchernitchevski.

Ivan Kramskoi dirigió lo que se llamó la *Rebelión de los catorce*.⁵⁷⁴ Kramskoi los aglutina en una asociación similar a una comuna dónde trabajan y discuten sobre aspectos teóricos, estéticos, filosóficos y políticos. En 1870, sin abandonar el concepto de asociación, consigue organizar un nuevo grupo en Moscú, realizando la primera exposición en 1871 en San Petersburgo, el éxito no tendrá precedentes. Tras ésta, los pintores ambulantes llegaron a ser ciento veintitrés, y a realizar cuarenta y ocho exposiciones.⁵⁷⁵

Tchernitchevski influirá en el grupo y en la organización comunitaria con sus ideas estéticas, partiendo de una teoría sobre la función utilitaria y educativa del arte. Una idea que conecta de manera clarísima con el primer grupo de disidentes ya que en su ideario estaba implícito conectar de esa manera con el pueblo. Para los *ambulantes* el arte no existe fuera de la realidad.

Este grupo de pintores tenía como principal objetivo romper con las directrices de la Academia, convirtiendo sus temas habituales, religioso, mitológico o histórico en metáforas de los problemas reales de la sociedad rusa del XIX. A través del paisaje y del retrato es dónde pueden mostrar el nuevo concepto de la pintura a la vez que la utilizan como instrumento de reivindicación y crítica social. Con respecto al paisaje, los cineastas formalistas soviéticos son deudores de esos paisajes realizados a *plein air*, con horizontes bajos en los que se sentía toda la climatología adversa rusa y la sensación de indefensión ante ella. Sokurov no es el primero en recurrir a estos pintores, ya Eisenstein se inspiró

⁵⁷³ Peredvizhniki, eran pintores miembros de la Sociedad de Exhibiciones Itinerantes, un grupo de artistas que se oponían al academicismo, ejercían una crítica social, las ideas que propugnan son el análisis y la revisión de los hechos de la historia de Rusia. Novosilzov, *La pintura rusa. Siglos XII al XIX*, 143-163.

⁵⁷⁴ Alrededor de 1860, catorce miembros de la Academia de Arte de San Petersburgo dirigidos por Kramskoi renunciaron a títulos y comisiones al darse cuenta de que su obra no representaba la realidad del pueblo ruso., rebelándose contra el arcaísmo e 48 exposiciones historicismo de la Academia. Casanovas i Bohigas, *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*, 40-41.

⁵⁷⁵ Casanovas i Bohigas, *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*, 41.

en las reconstrucciones decimonónicas de estos pintores para su *Iván el Terrible* (1944).⁵⁷⁶

La pintura realista de los *ambulantes* ayudará, en la crisis del XIX, en Rusia a crear una atmósfera social, dando forma visible a los conflictos de la segunda mitad del siglo. Si bien los empobrecidos campesinos no podían asumir la compra de las obras de estos pintores que trabajaban para ellos y con la Iglesia Ortodoxa rechazando apoyar cualquier proyecto que aportara realismo y actualidad, quedaría, como la única posible clientela, la burguesía moscovita que comenzaba a surgir en la ciudad. La red ferroviaria, a mitad de siglo, permitía el comercio por todo el país, Moscú era el centro de la reactivación económica y a su alrededor aparecían una serie de dinastías que deseaban promocionar su ciudad, así surgió la Galería Tretiakov,⁵⁷⁷ en la que hay gran cantidad de obras rusas, desde Rubliev, hasta Repin y Surikov [Fig. 340] Pavel Mikhailovich Tretiakov se consolidó como mecenas, en 1894 la galería que lleva su nombre fue inaugurada en la ciudad de Moscú.



Figura 340 *El jinete de bronce en la plaza del Senado* de Surikov

7.5 FRANCOFONIA, LE LOUVRE SOUS L'OCCUPATION (FRANCOFONÍA, 2015).

La película de *Francofonia*, producida por el Louvre y filmada en Francia, aborda la situación del Louvre en medio de la Segunda Guerra Mundial y con la ocupación nazi de París. Esta pieza documental, filmada siguiendo las líneas de las

⁵⁷⁶ Borau, *La pintura en el cine y El cine en la pintura*, 56.

⁵⁷⁷ Casanovas i Bohigas, *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*, 50-52.

"elegías" documentales de Sokurov, también abarca la historia del Louvre hasta nuestros días. *Francofonía* sigue la larga línea de otras películas de Sokurov ambientadas en museos [Fig. 341]. Como Pintor Iranzo señala, nos encontramos ante un ensayo fílmico sobre el Louvre bajo la ocupación nazi, pero sobre todo de la función del museo en la actualidad. Esa preocupación que siempre sobrevuela en las piezas del director ruso acerca de la idea de preservación de la cultura y el arte. Y de nuevo, mientras se relaciona con la Historia del Arte y los grandes museos, Sokurov también ofrece una interpretación conmovedora de la violencia de la historia, que a menudo rodea grandes obras de arte que nos llevará al naufragio de nuestra Sociedad. El realizador se sirve del cuadro de Théodore Géricault *La balsa de la Medusa* (1819) para incidir en la amenaza del naufragio.⁵⁷⁸

Aleksandr Sokurov nos ofrece, de nuevo un reflejo de documentación y archivo al desenterrar una historia olvidada que aún no se ha explorado del todo: la dialéctica entre el ganador y los vencidos. El ganador, el conde alemán Franz-Wolff Metternich, responsable de la Kunstschutz, comisión alemana para la protección de obras de arte en la Francia ocupada y los vencidos, el director del Louvre, Jacques Jaujard. Todo ello envuelto en la verdadera naturaleza criminal de la Kunstschutz que ocultaba la vasta actividad de saqueo en la Europa ocupada. El escrutinio abierto y la hipervigilancia con que Sokurov filma los museos afecta el modo mismo de su filmación, su cámara funciona como si fuera un museo en sí, cada película se convierte en un intento de salvar a la civilización de su propia ruina y de su propia ceguera. Cada cuadro en la película es un cuadro congelado nacido de la tensión paralizante entre el nihilismo histórico externo y la belleza del arte. No falta de controversia, como todos los acercamientos históricos del director ruso, comentará.

“La gente parece estar fascinada por la presencia de soldados nazis en las galerías del Louvre ¿Esos soldados, en el templo del arte? ¿Una paradoja? Pero ¿por qué debería ser una ¿paradoja? Los soldados también son seres humanos, solo que usan botas y cascos. En realidad, las galerías del Louvre estaban vacías durante la ocupación. Las obras maestras del museo se los habían llevado y escondido unos años antes.”⁵⁷⁹

⁵⁷⁸ Pintor Iranzo, “Silence and Fog. On Gesture, Time, and Historicity in the Films of Aleksandr Sokurov”.

⁵⁷⁹ “Francofonía. Un film di Aleksandr Sokurov”, Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia, 12 de abril de 2019, <https://pad.mymovies.it/filmclub/2014/12/140/mymovies.pdf>



Figura 341 Plano de *Francofonía, le Louvre sous l'Occupation* (*Francofonía*, 2015) de Sokurov

Como en todos los trabajos del realizador ruso, lo personal y la mirada subjetiva pesa sobre todo lo demás. Sokurov dirá en una entrevista a Olivier Père durante el rodaje de la película:

“La elección de las obras que aparecerán en la película ha sido realizada de modo muy subjetivo, sin apoyarnos en especialistas, guiados por una cierta inclinación íntima. Del mismo modo que en el cine, en la elección de un tema musical me oriento por un sentimiento personal, hay aquí algo que me atrae en tanto que persona. Y a partir de él hago mis elecciones, porque en el Louvre echaría humo por la cabeza antes de poder hacer una elección objetiva.”⁵⁸⁰

El documental dramatizado se centra alrededor de las supuestas conversaciones que mantuvieron Jacques Jaujard y Franz Wolff-Metternich ambos no tenían otro interés que salvaguardar la colección del Louvre. Y aquí es donde Sokurov vuelve a hablarnos de nuevo, de la quintaesencia de su obra, de la necesidad de mantener lo intangible que transmiten el arte y la cultura y como éstos constituyen un arma transformadora y mediadora ante los conflictos de la humanidad.

7.6 EL RETORNO DEL HIJO PRÓDIGO. SOKUROV EN LA BIENAL DE VENECIA

Para terminar este viaje, nombraremos la intervención que realizó en 2019 el director por invitación del comisario y director general del Hermitage, Mikhail Piotrovsky. El Museo del Hermitage de San Petersburgo es la primera institución que

⁵⁸⁰ “Los lugares inalcanzables: Sokurov vuelve a los museos”, *Intermedio*, 23 de enero de 2014, <https://intermediodvd.wordpress.com/2014/01/23/los-lugares-inalcanzables-sokurov-vuelve-a-los-museos/>

organizó una exposición en la Bienal de Arte de Venecia y para la ocasión optó por un proyecto basado en *El retorno del hijo pródigo* (1663-1665) la famosa pintura de Rembrandt, considerada una de las grandes obras de este museo [Fig. 342].



Figura 342 *El retorno del hijo pródigo* (1663-1665) de Rembrandt



Figura 343 Intervención realizada por Aleksandr Sokurov

La instalación consta de dos espacios, en uno de ellos nos encontramos con un caja negra en la que el director recrea una de las salas del museo Hermitage, al tiempo que el sonido nos muestra la sociedad moderna [Fig. 343]. La exposición se llama *Lc 15:11-32*, título que hace referencia tanto al Evangelio de Lucas como a la “Parábola del hijo pródigo”, que inspiró el cuadro del pintor holandés.

Sokurov realiza una recreación de la obra de Rembrandt hasta la ciudad de los canales y también algunas réplicas exactas de los atlantes de granito, que dan la bienvenida a los visitantes del Nuevo Hermitage, y las acompaña de grabaciones de vídeo que reproducen constantemente el ruido y la destrucción de las guerras.⁵⁸¹

El trabajo de Sokurov opera desde esta obra, que narra el regreso del hijo pródigo, episodio bíblico del joven que pide a su padre que le adelante su porción de la herencia, parte al extranjero, la malgasta, y regresa en harapos y es recibido por el padre con gran alegría, despertando las protestas del otro hijo, que se ha quedado a trabajar la hacienda familiar. Para releer esa obra de Rembrandt, Sokurov la tridimensionaliza. Consideramos de importancia este trabajo de Sokurov, ya que siempre había realizado el proceso contrario. Ya se han relatado las querencias de éste por la planitud en la imagen cinematográfica y por su alejamiento de las tres dimensiones, pero en la Bienal de Venecia, el cineasta ruso da cuerpo a los personajes en un grupo escultórico y construye lo que sería una instalación. En este trabajo lo que se observa es un claro acercamiento a los preceptos del “cine expandido”, que hasta ahora no habíamos encontrado en sus cintas como tal, pero en el que aquí desembarca sin cortapisas.

⁵⁸¹ “La Bienal de Venecia 2019 Entre Sokurov y la rebelión chilena”, Roberto López Belloso, La Jornada Semanal, 15 de diciembre 2019, <https://semanal.jornada.com.mx/2019/12/15/la-bienal-de-venecia-2019-entre-sokurov-y-la-rebelion-chilena-8678.html>

5 Pabellones imperdibles de la 2019 Venice Biennale, Redacción AD, Architecture Digestive, 23 de mayo de 2019, <https://www.admagazine.com/agenda/venice-viennale-exposiciones-20190523-5445-articulos.html>

“El “Hijo pródigo” de Rembrandt a la Bienal de Venecia”, Agencia EFE, Pulso Diario de San Luis, 10 de mayo 2019, <https://pulsoslp.com.mx/cultura/el-hijo-prodigo-de-rembrandt-a-la-bienal-de-venecia/932527>

8. SÉPTIMO CÍRCULO. EPILOGO. *SOKUROV EN EL MUSEO*

Hemos tratado, en el anterior círculo, sobre como el museo se encuentra dentro de la obra de Sokurov. En éste, nos fijaremos en cambio, en cómo están asociados el trabajo y la figura del propio director, al espacio museo. La obra de Sokurov se encuentra desde hace décadas en los museos, bien de manera puntual por cuestiones de programación o bien, porque la institución adquiere obra suya para su fondo.

8.1 LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y EL ESPACIO MUSEO.

La sala de cine ha dejado de ser el único espacio de visionado del cine. En muchas ocasiones, los festivales de videoarte y fundaciones de arte contemporáneo, entre otros agentes, se han hecho eco y han servido de plataforma para seminarios, conferencias y otros recorridos con nuevos discursos sobre las obras de diferentes cineastas.

Son muchos los cineastas que han buscado puntos de encuentro con disciplinas que no eran la propia, la hibridación en la historia del arte es algo que ha quedado claro en lo relatado hasta ahora, pero además ha llevado a muchos de ellos a las salas de los museos y a las galerías de arte.

El final del pasado siglo, el mundo del cine hizo verdaderos esfuerzos por desarticular la relación entre la imagen en movimiento y la cultura de masas, como lo es gran parte del cine. Se acercó a un lenguaje más contemporáneo, sobre todo, creando alianzas con otros medios, como la instalación o la escultura, en el que el espacio creado acababa siendo más importante que el objeto. Además, como señala Erika Balsom, en su

Cinema in Contemporary Art,⁵⁸² desde 1990 existe una marcada tendencia hacia una imagen en movimiento artística mucho más cercana al signo del cine. Lejos de unos postulados cerrados y rígidos, estos artistas contemplan sus imágenes desde unos conceptos similares al video como, por ejemplo, no reduciendo su obra a una pantalla única, sino que se ejercen en la multipantalla, y, o con el proceso en bucle, en *loop*, por utilizar el anglicismo. De la misma manera, los cineastas han caído en la tentación y han llevado a cabo muestras de sus obras en galerías, realizando, incluso, intervenciones. Como la realizada el 31 de mayo de 1975, en la Galería Modeno de Bolonia, por Pier Paolo Pasolini, en la cual se proyectó la película *Ivangelo secondo Matteo* (*El evangelio según san Mateo*, 1964), en el torso desnudo del realizador italiano. La performance fue documentada por el fotógrafo Antonio Masotti, y se pudo ver en el CCCB de Barcelona en la exposición *Roma Pasolini*.

El museo, como Angela Dalle Vacche y sus colaboradores en el volumen, *Art, New Media: Museum without Walls?*⁵⁸³ nos recuerdan, ha sido durante mucho tiempo un lugar privilegiado para una puesta en escena estética, así como para encuentros entre el cine y otros medios.

La institucionalización progresiva de la película ha estado profundamente entrelazada con la historia de los museos modernos y galerías. Nos encontramos los primeros antecedentes con el departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) creado en 1935, inaugurado por su director, Alfred H. Barr Jr., y que estuvo a cargo de Iris Barry, verdadera promotora en la vertiente que inició el diálogo entre el museo y el cine. En un principio, la actividad que realizaba el museo estaba relacionada con la adquisición, conservación, estudio y exhibición de las películas.⁵⁸⁴

Hablando de cineastas que han encontrado en el espacio museístico un campo limpio en el que sembrar nuevos conceptos de proyectar y de mirar el cine, se debe hacer referencia a cineastas como Kiarostami, Erice o Saura y a una larga lista, que han sido objeto de exposiciones y de revisitaciones en estas últimas décadas. A modo de ejemplo, en nuestro país se han realizado, no sólo exposiciones sobre cineastas desde una perspectiva retrospectiva o documentalista. Sino que se han desarrollado nuevas tesis y

⁵⁸² Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 12.

⁵⁸³ Dalle Vacche, ed., *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* 84.

⁵⁸⁴ Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (University of California Press, Berkeley, 2005) en Jorge la Ferla, *Cine de exposición. Instalaciones filmicas de Andrés Denegri*. (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013), 11-12.

obras, desde el propio material cinematográfico, utilizando ese material para articular un nuevo diálogo. En este trabajo, nos circunscribimos en lo que se refiere directamente a las piezas cinematográficas, sin entrar en la irrupción, de los años sesenta del mercado del video conectado o directamente con piezas digitales concebidas desde lo escultórico,⁵⁸⁵ como nos viene a la memoria Nam June Paik.⁵⁸⁶

Desde la década de los noventa, las instituciones han multiplicado la presencia de la imagen cinematográfica en sus salas. En el Museo de Orsay, dedicado al siglo XIX, se realiza una evocación del surgimiento del cine en sus salas de exposiciones permanentes. Se proyectan quince películas o extractos de tres a siete minutos en tres pantallas, equipadas con focos sonoros a fin de ofrecer diferentes perspectivas sobre los inicios del cine y descubrir las principales etapas de su invención (1895-1914). Para los responsables del museo es esencial a la hora de comprender el mundo del siglo XIX.⁵⁸⁷ Tendríamos que subrayar entonces, que esa incorporación ha hecho que muchos cineastas, entre ellos Aleksandr Sokurov, se planteen nuevas estrategias en su creación para convertirlas en objetos museísticos. Desde mi opinión, creo que sería más acertado asegurar que la deriva, que han llevado estos cineastas, ha justificado el hecho de realizar cambios en las políticas expositivas de los museos en todo el mundo. Como Ruiz de Samaniego aclara, esto conlleva necesariamente un espectador activo y más responsable que nunca, y resulta difícil, hoy por hoy y quizá más en un espacio museístico ya que existe una mediación entre el espectador y la puesta en escena.⁵⁸⁸

Las influencias, presencias y relaciones existentes entre cine y espacio museístico se remontan a hace décadas por encontrar un punto de inicio podríamos comenzar por el año 1989 cuando se inauguró la exposición “Peinture-Cinéma-Peinture”, en Marsella o la exposición que recorrió diferentes ciudades, primero Los Ángeles en 1996, “Art and Film Since 1945” [Fig. 344].

⁵⁸⁵ *Ibíd.*

⁵⁸⁶ “Los mundos de Nam June Paik”, Museo Guggenheim, acceso 4 de febrero de 2019, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/los-mundos-de-nam-june-paik>

⁵⁸⁷ “El cine vuelve al Museo de Orsay”, Museo de Orsay, acceso 13 de mayo 2019, <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/el-cine-vuelve-al-museo-de-orsay.html>

⁵⁸⁸ Alberto Ruiz de Samaniego, “¿Cine de exposición o exposición de cine?” En *Secuencias: Revista de historia del cine* 32, (2010): 114-121.

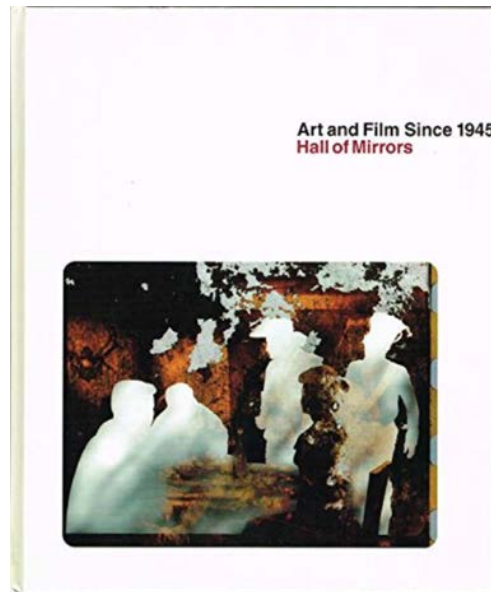


Figura 344 Catálogo de la exposición *Art and Film Since 1945*.

Diez años después el Museo de Arte Moderno de Nueva York, nombrado anteriormente, dedicó una exposición a Alfred Hitchcock, dos años después el Centro George Pompidou de París, montó “Hitchcock y el arte: coincidencias fatales”.

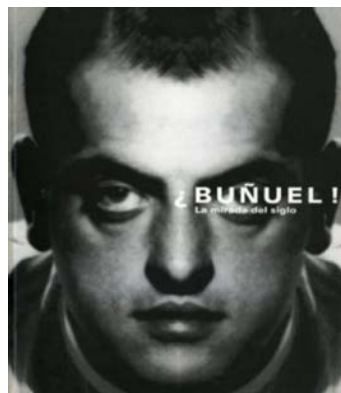


Fig. 345 Catálogo de la muestra sobre Buñuel.

En 1996, el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, inauguró la exposición “¿Buñuel!. La mirada del siglo”. La muestra estuvo organizada por el museo madrileño y el Consejo Nacional para Cultura y Artes de México, y cuenta con la colaboración de la Filmoteca Española. El recorrido se articuló en torno a *L'âge d'or* (*La edad de oro*, 1930) segunda película del cineasta.⁵⁸⁹ Pieza cinematográfica que pertenece a esta institución y que se proyecta en un sala permanente dedicada al cineasta de Calanda. [Fig.

⁵⁸⁹ “Hoy se presenta en el Reina Sofía una vasta exposición sobre 'Buñuel, la mirada del siglo'”, Ángel Fernández-Santos, *El país*, 16 de julio de 1996, https://elpais.com/diario/1996/07/16/cultura/837468001_850215.html

345] En 1997 el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, dirigido por Josep Ramoneda organizó la muestra “El mundo secreto de Buñuel”, título muy acorde con el mundo onírico e íntimo del cineasta [Fig. 346].

Con la llegada del nuevo milenio se realizaron más muestras que trabajaban la tesis de permeabilidad entre los dos mundos, el pictórico y el cinematográfico. En nuestro país, bajo el título de “Malevich y el cine”, pudimos disfrutar de esta exposición entre el año 2002 y el 2003, que además tenía un estupendo catálogo,⁵⁹⁰ con textos de Tupitsyn y una selección de textos del propio Malevich sobre las vinculaciones existentes entre su obra y el cine. El año 2002 también se organizó en la Filmoteca Española el ciclo “Cine y pintura”, donde se pudieron ver películas como *El misterio de Picasso*, de Georges Clouzot y *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice. Este ciclo, al año siguiente se convirtió en una muestra de las piezas de cine abstracto del Centro George Pompidou de París. En el mismo año, en el IVAM de Valencia junto con la Filmoteca Valenciana, se proyectan películas como *Goya en Burdeos* (1992) de Antonio Saura o *Lust for Life (El loco del pelo rojo)*, 1956) de Vicente Minnelli.



Figura 346 Muestra sobre el mundo onírico de Luis Buñuel.

En 2006, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona inauguró la muestra “Correspondencias”, exposición que se construía desde las relaciones de Víctor Erice y Abbas Kiarostami, [Fig. 347] con sus trabajos y conversaciones. La apuesta de mostrar

⁵⁹⁰ Tupitsyn, *Malevich y el cine*, 19.

sus obras iba más allá de lo que sabíamos hasta ahora de los dos realizadores, ya que lo que se planteaba, era un nuevo discurso de la relación, por medio de las imágenes de sus películas. No faltaron, por supuesto, en la exposición, obras de Antonio López que articulaban esa plasticidad de la que Erice siempre ha hecho gala en sus cintas.⁵⁹¹ Un año después, también en el CCCB, se presentó la exposición sobre Dreyer y Hammershoi.⁵⁹² En ella se planteaba, como Dreyer siguió el camino de Hammershoi, en la composición y su pasión por la austeridad de sus clásicos interiores, muy en consonancia con el ambiente que quería conseguir Dreyer en sus películas. Mostrándonos como la paleta de grises influyó en la obra de Dreyer, y de cómo las obras se caracterizaban por la tensión, entre la calma y la armonía exterior. Ambos partían de la idea que era en los espacio donde se producía la mayor intensidad dramática.⁵⁹³



Figura 347 Exposición *Correspondencias* Erice Kiarostami

⁵⁹¹ “Comisariada por el crítico de cine francés Alain Bergala y por Jordi Balló -director de exposiciones del CCCB- la muestra contendrá materiales específicos de los artistas: entre los que destacan diversos trabajos fotográficos realizados alrededor de temas comunes, como la infancia o las señales sobre la naturaleza. Pero también se plantea un trabajo de intercambio, de diálogo, como una correspondencia filmada en la cual los dos directores se envían secuencias sobre su realidad más inmediata-uno en Madrid y San Sebastián, otro en Teherán y el norte de Irán- para construir así una nueva realidad filmica que solo podrá encontrar su significado profundo en el terreno expositivo” “Erice - Kiarostami. Correspondencias”, CCCB, acceso el 18 de junio de 2019, <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/erice-kiarostami-correspondencias/12972>

⁵⁹² El Centro de Cultura Contemporánea presentó la exposición Hammershoi y Dreyer que, por vez primera, reunió la producción de dos de los artistas daneses más universales de todos los tiempos: el pintor Vilhelm Hammershoi (Copenhague, 1864–1916) y el cineasta Carl Theodor Dreyer (Copenhague, 1889–1968). La muestra fue una coproducción del CCCB y el Ordurugaard de Copenhague. Esta exposición supone la presencia por primera vez en España de la obra de Hammershoi, con 36 piezas esenciales. Hasta la fecha sólo se habían presentado antológicas del pintor danés (fuera de los países escandinavos) en París, Nueva York y Hamburgo. “Hammershoi y Dreyer”, CCCB, acceso el 18 de junio de 2019, <https://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/hammershi-y-dreyer/10917>

⁵⁹³ *Ibíd.*

Ese mismo año, Jean Luc Godard se protagonista en una de las salas del Centro George Pompidou de París con una muestra retrospectiva, la muestra se llamó “Voyage(s) en utopie”, Jean-Luc Godard, 1946-2006”, comisariada, como otras veces por Dominique Païni, experto en cine expuesto. En las diferentes salas del espacio se creó una escenografía que demostraba los trasvases de un lenguaje a otro. Païni también comisarió en el 2006, en la capital catalana, en concreto en la Fundación La Caixa, la exposición “Arte y cine: 120 años de intercambios”, que resumía las interrelaciones entre los dos medios durante ese tiempo.

En el 2007, la Fundación Telefónica planteó un ciclo sobre cine y arquitectura con el nombre “Paradigmas: El desarrollo de la modernidad arquitectónica vista a través de la historia del cine.” El mismo año, pero en Barcelona, La Caixa organizó “Chaplin en imágenes”. En esas fechas la Tate Modern de Londres abría sus salas para exponer la exposición “Dalí & Film”, exponiendo la relación del pintor de Figueras con el cine [Fig. 347].



Figura 348 obra de Dalí para la película de Alfred Hitchcock



Figura 349 Exposición en el Museo ABC sobre la obra pictórica de Kurosawa

La Tate Modern dedicó una exposición a Pedro Costa, la comisarió Stuart Corner, proyectando en la exposición películas que le habían marcado en su trayectoria. En el 2011, el Museo ABC, en la capital española, montaba la exposición “La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa”, [Fig. 349] muestra de su obra pictórica. Un año después, en el 2012, en el Museo Thyssen-Bornemisza, con motivo de una exposición sobre Hopper, se proyectaron algunas de la películas que habían utilizado sus cuadros como inspiración y eran deudoras de la estética del pintor, cintas de Michelangelo Antonioni, *El eclipse* o *Blue Velvet* (*Terciopelo azul*, 1986) de David Lynch.

Desde ese año la Filmoteca de Catalunya mantiene un ciclo anual, con el nombre “Per amor l’Art. Cinema i pintura”. En 2014, a la luz del centenario de El Greco, el Museo de El Greco, en Toledo programó un ciclo con películas biográficas. Ese mismo año, se llevó a cabo otro ciclo en la Filmoteca Española, que se llamó “El Greco y el cine”. El catedrático Agustín Sánchez Vidal ofreció una conferencia en el curso de verano con el mismo nombre y organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado. Siguiendo esa misma línea de aniversarios. En el año 2016 el Museo del Prado organizó una exposición que dio pie a que se proyectará en la Universidad Complutense de Madrid, la película de ficción *Ogród rozkoszy ziemskich* (*El jardín de las delicias terrenales*, 2004), de Lech Majewski y el documental de López Linares, *El Bosco, el jardín de los sueños*, (2016) las proyecciones se realizaron entorno a un curso que la universidad organizo para completar las conferencias de los expertos sobre el pintor [Fig. 350].



Figura 350 Fotograma del documental de López Linares *El Bosco, el jardín de los sueños*.

En el 2012, Borja Villeda proyectó en el Centro de Arte Reina Sofía películas en una nueva configuración de las salas, donde pinturas e instalaciones se intercalaban con arte cinematográfico, abriendo un diálogo entre artes y construyendo nuevas sinergias.

Un ejemplo, más cercano, serían las realizadas en esta primera década de siglo desde la Diputación Provincial de Huesca, con motivo del Festival de Cine de Huesca. Ambas fueron comisariadas por Chus Tudelilla y Paco Algaba. En 2007, se realizó una muestra dedicada al cineasta oscense Carlos Saura. Exposición que ocupó cuatro de los habituales espacios expositivos en la capital oscense: El Matadero, centro perteneciente al Ayuntamiento de Huesca, el CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, el Museo Provincial de Huesca y, por último, la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca. En tres de las cuatro salas se planteaban temas, como el paisaje, la naturaleza o la muerte, ejes fundamentales en el trabajo del realizador. Con motivo de la exposición mencionada, se realizó un nuevo montaje a partir de las imágenes de las películas, de la filmografía del realizador, acción que sustentó la tesis desarrollada por los comisarios [Fig. 351].



Figura 351 Imagen de la muestra *Carlos Saura. Los sueños del espejo* en la capital oscense.

Otro ejemplo, será la exposición “Furtivos”, en el año 2009, que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca. Dedicada al ya desaparecido José Luis Borau y a su emblemática película que daba nombre a la exposición. En este caso se crearon dos discursos paralelos; por un lado, la relación de la estética de la pintura de los años sesenta y setenta españolas, con la película de Borau. La otra parte estaba formada por dos videoinstalaciones; la primera constaba de tres pantallas, con un nuevo montaje de la cinta de Borau, y la segunda, diseñada desde quince pantallas, y que formaban una suerte de bosque audiovisual, y simultaneaba secuencias de películas en los que el bosque

y la naturaleza eran protagonistas, con imágenes de películas de Tarkovski, Angelopoulos y otros cineastas [Fig. 352].



Figura 352 Videoinstalación realizada para la exposición.

8.2 SOKUROV: *DE LA CAJA NEGRA AL ESPACIO BLANCO*

Sokurov es un artista que ha sido, desde hace décadas, objeto de ciclos y exposiciones en las que se han mostrado, sus obras desde diferentes perspectivas, o bien en ciclos monográficos o para ilustrar la tesis que engloba la muestra, como en el *Certamen de Creación Audiovisual* de 1999, antecesor del actual *Punto de Vista* de Pamplona y dedicado al cine documental. En esa ocasión, se proyectaron las cintas del director ruso que más cercanas se encuentran al género documental. Las filmotecas de nuestro país han incluido sus obras en programaciones específicas y en algún caso han realizado ciclos sobre etapas de su filmografía, como la que se realizó en 2009 en el IVAC- Filmoteca de Valencia, sobre la faceta documentalista de Sokurov.

En el museo se muestran obras de arte y en la sala de cine, películas, en ambos casos el espectador se relaciona con las respectivas piezas primordialmente a través del sentido de la vista y de forma pasiva. El museo, como señala Josep M^a Catalá en *Palacios de la memoria: el cine desplazado*, implica además una consolidación de la mirada, que ahora recorre las salas de éste, como antes el *flâneur* paseaba por las calles de la ciudad en busca de experiencias. El museo preserva la concepción original de la obra de arte, su *aura*.⁵⁹⁴ Es ése “aquí y ahora” de la obra de arte, preocupación de Benjamin en su famoso artículo, lo que Sokurov intentará preservar por medio de la autoría y la búsqueda de referentes clásicos.

⁵⁹⁴ Catalá, “Palacios de la memoria: El cine desplazado.” 79-90

Con el nuevo dispositivo de proyección en el espacio museístico, el espectador deambula libremente entre unas salas y otras, recrea un montaje propio pasando de película en película y cataliza un acontecimiento específico, distinto del que se representa en las imágenes. Al proyectarse sobre las paredes del museo, la obra de Sokurov deja atrás las restricciones habituales de la sala de cine.

La primera vez que una obra de Sokurov entró dentro del aparato expositivo del arte contemporáneo fue con la proyección de su película *Madre e hijo*, el mismo año de su estreno. Fue en una cita tan importante como la Documenta de Kassel que tampoco olvidó el sello artístico y plástico de la obra de Sokurov. La comisaria Catherine Davice fue la encargada de plantear una serie de proyecciones en la X Documenta, en el año 1997.

8.2.1 EL CASO DE *SERIES MILITARES*.

A continuación resaltaremos sobre todo *El sueño del soldado* (1995) *Voces espirituales*, y *Povinnost* (*Confesión*, 1998), al ser dentro su filmografía, las tres piezas que han motivado innumerables muestras y exposiciones en museos de todo el mundo [Fig. 353].



Figura 353 Fotograma de *Dukhovnye golosa* (*Voces espirituales*, 1995)

Se plantean, pues, dos formas o vías de exposición de sus obras, en galerías privadas o en fundaciones del ámbito artístico. En algunas ocasiones, las obras forman parte de la colección, es decir que el comisario decide que la película funciona como pieza

dentro del engranaje museístico como es el caso de *Voces Espirituales*. Esta película se ha estado proyectando en estos foros desde hace más de una década. La explicación de este fenómeno es, además de su alto nivel artístico, que hubiera sido poco factible la proyección en salas comerciales ya que los cinco capítulos del metraje total de *Voces espirituales*, se extiende a cinco horas y cuarenta y tres minutos.

En esta cinta, en la que Sokurov usa el recurso de la música como conductora de la trama emocional, se expuso por primera vez en la Frith Street Gallery de Londres, en la primavera de 1998. A finales de ese mismo año en el Walker Art Center de Minneapolis, en una muestra colectiva cuyo nombre era “Unfinished history” y que se extendió hasta enero de 1999. En 2003 *Voces espirituales* formó parte en una muestra-ciclo colectivo con el nombre “Remembrance + the Moving Image”, en el ACMI⁵⁹⁵ en Melbourne, Australia. En The Douglas Hyde Gallery, en Dublín, espacio en el cual, entre marzo y mayo del 2011 se estuvo proyectando esta cinta. El INIVA⁵⁹⁶ londinense le realizó un homenaje-retrospectiva, con el título “What’s going on elsewhere? Sokurov: A Spiriutal Voice”, de su trabajo en la sede del BFI Southbank⁵⁹⁷ de Londres. La misma cinta que un año más tarde se proyectará en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona pasando a formar parte de su volumen de adquisiciones. Coincidiendo, con esta exposición la Filmoteca de Catalunya dedicará un ciclo a la obra cinematográfica del director ruso. El nombre que se le puso en esta ocasión fue *Series militares*, ya que se trataba de un conjunto de tres películas: *Sueño de un soldado*, *Voces espirituales* y *Confesión*. Esta trilogía puede ser considerada como la metáfora del fin de la Unión Soviética y el nacimiento de un nuevo mapa político del mundo, que emerge de las cenizas de un proyecto que había sembrado esperanzas en muchas generaciones.⁵⁹⁸

En estas películas, Sokurov se traslada hasta los límites de Tayikistán y Afganistán durante la guerra entre la Unión Soviética y Afganistán, para adentrarse en los

⁵⁹⁵ Centro Australiano para la Imagen en Movimiento (ACMI) promueve la riqueza cultural y creativa de la imagen en movimiento en todas sus formas-cine, la televisión y la cultura digital. A través de un calendario de exposiciones, películas, festivales, talleres creativos, programas de educación y recursos Collection, ACMI ofrece diversas audiencias con formas sin igual para participar con la imagen en movimiento.

⁵⁹⁶ INIVA (Institute of International Visual Arts) es un espacio contemporáneo y visual, cuya principal función es la organización y dinamización de las artes visuales del Reino Unido, en la cual se crean exposiciones, publicaciones, multimedia, educación y proyectos de investigación.

⁵⁹⁷ El British Film Institut (BFI) se fundó en 1933. Se trata de una organización que combina roles culturales, creativos e industriales. Reúne el Archivo Nacional de BFI y la BFI Biblioteca, distribución de películas, exposición en el BFI Southbank y del BFI IMAX, publicación y festivales.

⁵⁹⁸ “Series militares. Aleksandr Sokurov en la Colección MACBA” Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, acceso el 18 de febrero 2019, <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/exposiciones/series-militares-aleksandr-sokurov-coleccion-macba>

comportamientos de seres humanos que viven la experiencia límite de la guerra. Sokurov comparte la cotidianidad con los soldados, acercándose a la vida en las circunstancias de una guerra inexplicable. Para dar profundidad a los contenidos, *Confesión*, rodada a finales de otoño de 1997, a bordo de una patrulla naval que surca las aguas del mar de Barents, en la región de Múrmansk, comparte con *Voces espirituales* una estructura literaria basada en el dietario. Si *Voces espirituales* se completa con el subtítulo *De los diarios de guerra*, *Confesión* añade *Del diario del comandante*. Asimismo, se repite un orden de cinco capítulos en cada una de ellas, lo que más allá de una unidad narrativa, sugiere una secuencia de movimientos musicales. Estas monumentales visiones del aparato militar ruso, a la vez sublimes y abyectas, carecen de clímax narrativo. Los acontecimientos se suceden sin sobresaltos y sin desenlace aparente. Incluso en los momentos de acción bélica, tal como ocurre en el cuarto capítulo de *Voces espirituales*, el enemigo está ausente.

La voz del narrador, en estas películas de tema militar, arrastra un carácter reflexivo e intimista que sugiere un conflicto interiorizado, propio de otros trabajos de Sokurov en los que su voz guía los planos. En el primer círculo hemos dado una pincelada de su vida en la taiga de Siberia Oriental, donde cambió de residencia varias veces durante su infancia, al ser su padre oficial del Ejército Rojo, se mudaban constantemente de cuarteles y de una república soviética a otra, llegando hasta Asia Central.⁵⁹⁹ Quizá esa sea la razón de la ausencia de referencias espaciales y temporales en esta película, y en otras muchas. No porque para el director fueran poco trascendentes, sino porque en este desbordante metraje se impone un ritmo a la vez elegíaco y ensayístico.

8.2.1 OTRAS MUESTRAS

Entre 2005 y el 2009, se realizan en Europa y en los Estados Unidos una serie de exposiciones colectivas en las que su obra también tuvo cabida. En Suiza, a finales del 2005, en la “Biennial of Moving Images”, que se celebró en el Centro para la Imagen Contemporánea, en Ginebra, al año siguiente, en septiembre en Vevey, también Suiza, en el festival *IMAGES'06*, por la Fondation Vevey, Ville d'images, y en la exposición “L'oeil-écran on la nouvelle image. 100 videos pour repenser le monde”, [Fig. 354] en el 2007, en el Forum de Arte Contemporáneo, comisariada por Regis Michel en el Casino

⁵⁹⁹ Fabio Savino y Pedro França, orgs., *Alexander Sokurov: poeta visual*. (Río de Janeiro: Banco de Brasil, Ministerio de Cultura, 2013), 13

de Luxemburgo, con la cooperación del National Museum of Contemporary Art de Bucarest.

En febrero del 2009, en el Bass Museum of Art de Miami y comisariado por Olga Sviblova se organizó la muestra “Russian dreams”, en cuyas salas se pudieron ver obras de Sokurov. Esa misma institución proyectaría en marzo del 2012 la cinta *El arca rusa*. A finales de ese mismo año en Londres, en la Calvert 22 Gallery, con el nombre “Reimagining *October*” y comisariada por Mark Nash e Isaac Julien se planteó una exposición sobre la nueva mirada del cine ruso. Mark Nash explica la configuración de la pieza de Sokurov en la exposición:

“El espacio expositivo de Calvert 22, que comprende dos salas en cuyo fondo las paredes se acercan, nos permitió configurar el espacio superior como una sala de cine, proyectando al fondo del todo *El arca rusa* (2002) de Alexandre Sokurov, y alineando la parte inferior de la pantalla con el suelo para que el espectador tuviera la impresión de que el espacio se adentraba en el Hermitage, donde Sokurov despliega su narración. En una sala lateral se mostraba una serie de proyecciones de películas.”⁶⁰⁰

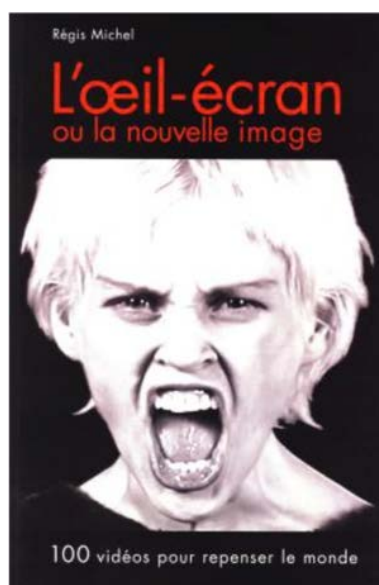


Figura 354 Catálogo exposición “L’œil-écran on la nouvelle image. 100 videos pour repenser le monde”

⁶⁰⁰ Mark Nash, “Una sexta parte de la tierra”, *Atlántica*, n.º 54 (2014): 132-49.

Durante el 2011, se inauguró una exposición individual sobre su obra en The Cleveland Museum of Art, el título de la muestra sería “Whispering Pages”, un año antes, entre finales del 2010 y principios del 2011, otro centro de arte, en este caso en París, le rindió un homenaje con la exposición “Aleksandr Sokurov: Hidden Pages”, en la Galerie Nationale du Jeu de Paume, programada por Danièle Hibon.

En nuestro país se han realizado ciclos sobre su obra o sobre temas en los que la estética de Sokurov tenía un lugar importante. En el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, en 2001, Sokurov participa en la exposición colectiva *Antagonismos*⁶⁰¹, que reunió a cincuenta artistas de tres continentes, incluido el video artista Antoni Muntadas, la brasileña Lygia Page, Andy Warhol y Krzysztof Wodiczko y el propio Sokurov. Entre el 2005 y el 2006, en el Centro de Cultura Contemporánea con motivo de su programa anual *Xcèntric CCCB's Cinema*, se programaron películas del cineasta ruso.

En el Museo Nacional Colegio de San Gregorio, en Valladolid, se inauguró, durante el 2011, la primera sesión del ciclo “Hacer cine con pinceles”, dedicando al realizador siberiano una parte de las actividades organizadas por el Ministerio de Cultura con motivo de la celebración del Año de Rusia en España. César Combarros, editor de la Seminci y redactor de la Agencia Ical, fue el encargado de presentar esta actividad con la ponencia “Sokurov, un viajero romántico”.⁶⁰² Combarros se refirió a la vida errante que tuvo el cineasta en su infancia y a cómo todo lo que vio y mantuvo en la retina, está ahora sosteniendo el imaginario de Sokurov.

Pero fue mucho antes y en un espacio privado como una galería de arte donde pudimos ver su obra en un espacio “museístico”. Las querencias de Sokurov por el mundo del arte y la cultura son claves en su trayectoria profesional. La galería Elba Benítez en 2003, realizó una exposición sobre el cineasta, curiosamente, al mismo tiempo coincidía un ciclo de sus películas en la Filmoteca Nacional, tras este ciclo se organizó otro cuyo tema rezaba, “Cine y Pintura”.⁶⁰³ La obra de Alexander Sokurov no se siente extraño en una galería, pues éste hace cine mediante la elaboración de imágenes cuya propiedad

⁶⁰¹ Exposición que analiza los aspectos políticos y de carácter activista de las prácticas artísticas que han surgido desde la segunda mitad de los años cincuenta hasta la actualidad

⁶⁰² “El Museo Nacional Colegio de San Gregorio inicia hoy un ciclo de cine dedicado al ruso Alekxandr Sokurov” EuropaPress, 13 de enero de 2011, <https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-museo-nacional-colegio-san-gregorio-inicia-hoy-ciclo-cine-dedicado-ruso-alekxandr-sokurov-20110113080218.html>

⁶⁰³ “Biografía del alma.” Mariano Navarro, El Cultural, 10 de julio de 2003, https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/exposiciones/20030710/sokurov-biografia-alma/5500287_0.html

pertenecen al mundo del arte y hace arte por intermedio de la deconstrucción de la morfología y la sintaxis del lenguaje cinematográfico.

También en el 2006 con motivo de PHotoEspaña, con el título *Naturaleza*, se articuló una muestra en torno a dos temáticas: la relación entre naturaleza y cultura y las nuevas interpretaciones del concepto de paisaje. “Naturaleza” fue el título escogido por Horacio Fernández en su tercer y último año como comisario general del festival. Las exposiciones que conformaron la oferta del festival quisieron abordar algunas de las cuestiones de la compleja vinculación entre la cultura y la naturaleza, planteando de manera crítica una panorámica variada de uno de los asuntos más importantes de nuestro tiempo.⁶⁰⁴

En el año 2007, la Fundación Arco, realizó una exposición colectiva en el Centro Galego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela. Su nombre fue “Mapas, cosmogonías e puntos de referencia”, y en ella se presentó una obra de Aleksandr Sokurov.

En el 2010, el ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, acogió la exposición “Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo” [Fig. 355]. Desde el itinerario vital que es la propia vida hasta los viajes simbólicos a la memoria, pasando lógicamente por los desplazamientos a tierras extrañas ya sea por placer o por fuerza. Interés por viajes de otro tipo, más simbólicos, como el viaje a la memoria o el viaje interior, el viaje soñado o imaginado, ejemplo de ello el vídeo de Alexandr Sokurov *Elegía de un viaje*, como el de otros dieciséis artistas contemporáneos más, que fueron expuestos⁶⁰⁵

⁶⁰⁴ “PHotoEspaña 2006 muestra las relaciones entre naturaleza y cultura a través de la mirada de 375 artistas”, El confidencial, 1 de junio del 2006, https://www.elconfidencial.com/cultura/2006-06-01/photospana-2006-muestra-las-relaciones-entre-naturaleza-y-cultura-a-traves-de-la-mirada-de-375-artistas_476766/

⁶⁰⁵ La exposición se organizó a partir de una gran pieza de Richard Long, *Standing Stone Line*, una serie de fragmentos de pizarra que formaban una suerte de camino empedrado de aristas afiladas por el que caminar sería tortuoso. En torno a esta obra se encuentran, entre otras, las fotografías de Nan Goldin (*Christine on the train*), Alfredo Jaar (*Lagos*), Craigie Horsfield (*From Via Layetana to East, Barcelona*), Doug Aitken (*Who's under the influence*) Santiago Sierra (*20 trabajadores en la bodega de un barco*), Zhang Huan (*Pilgrimage to Santiago*), Jonathan Monk (la serie de ocho fotografías *Waiting for famous people*), Manolo Bautista (*Meeting point II*) y Félix Curto (*When the music is over*). Aunque en la muestra predomina la fotografía, también se encuentran en la exposición cuatro pequeñas pinturas de Anke Doberauer (*Cuatro caminos al Mont Ventoux*), sendas esculturas de Christian Boltanski (*Reliquaire*) y Pepe Espaliú (*Carrying I*), piezas de técnica mixta de Angelsiladomiu (*Wanderlust IV*), que presentó unas vías de tren en miniatura surcadas por barcos de papel) y Michèle Barbé (*Sin título*), y una instalación audiovisual de Chema Alvargonzález (*Alma viajera*). La exposición que se presentó en ARTIUM formó parte del programa de actividades organizado por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) con motivo del Año Xacobeo 2010, que, entre otras cosas, incluía exposiciones en siete ciudades distintas. “Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo”, Artium Museo, acceso 5 de septiembre de 2021, <https://artium.eus/es/exposiciones/item/55771-ars-itineris.-el-viaje-en-el-arte-contemporaneo>

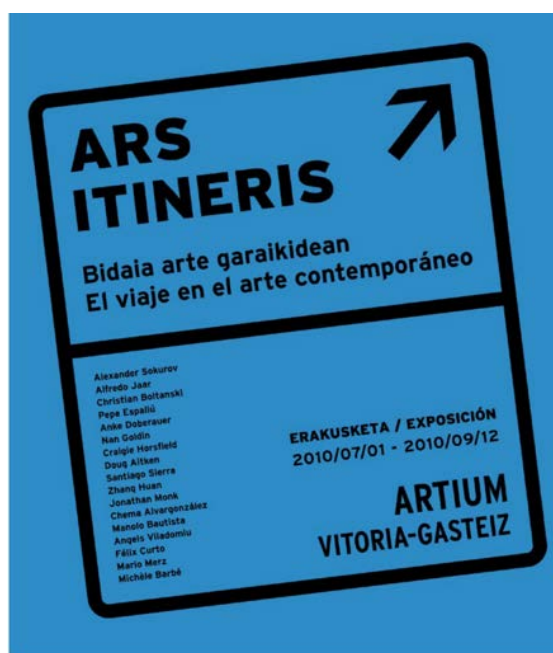


Figura 355 Cartel exposición *Ars itineris*

En el 2011, el Museo Nacional El Prado organizó la exposición “El Hermitage en el Prado”, en la que puso en marcha un programa extraordinario de actividades en torno a la muestra que, en esta ocasión, junto al habitual ciclo de conferencias, charlas didácticas y visitas exclusivas para jóvenes, incluyó nuevas propuestas como el ciclo de cine “Obras maestras del cine ruso”. La obra proyectada de Aleksandr Sokurov fue *El arca rusa*.⁶⁰⁶ Un año después en el 2012 se proyectó, durante varios días en el Tenerife Espacio de las Artes, la película *Fausto*.⁶⁰⁷

En el año 2013, en el Museo Nacional de arte Cataluña en Barcelona, en su programa de cine “Por amor al arte. Cine y pintura” la obra de Sokurov fue mostrada para ilustrar teorías artísticas y discursos estéticos en el Museo Nacional de Arte Cataluña en Barcelona. En el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, el MAS, en su ciclo aluCINE 2013, con un discurso sobre el cine y lo sublime, se proyectaron en el mes de junio, la película *Madre e hijo* y *Robert. Una vida afortunada*.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ “Programa extraordinario de actividades en el Museo del Prado”, *RevistadeArte*, 9 de noviembre del 2011, <https://www.revistadearte.com/2011/11/09/programa-extraordinario-de-actividades-en-el-museo-del-prado/>

⁶⁰⁷ “Fausto”, de Alexander Sokurov”, Tenerife Espacio de las Artes, acceso 20 de septiembre 2021 <https://teatenerife.es/actividad/fausto-de-alexander-sokurov/601>

⁶⁰⁸ “Sokurov “El cine y lo sublime”, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 11 de junio del 2013, <http://www.museosantanderamas.es/es/actividades/alucine/2013/sokurov-el-cine-y-lo-sublime.html>

En el 2014, se proyectó *La voz solitaria del hombre* dentro del ciclo “El Greco en el Cine”, gracias a la colaboración con el Festival de Cine Europeo de Sevilla, se tuvo la ocasión de asistir al estreno en España de la primera película del cineasta de origen ruso.⁶⁰⁹ “Filmar el museo, vivir el museo”, fue el nombre del ciclo de cine en la Universidad de Oviedo en 2015. Tres películas componían el ciclo, con motivo de acercar la National Gallery, el Hermitage y el Museo de Historia del Arte en Viena. Evidentemente, fue la cinta *El arca rusa* la que formaba parte de ese trío.⁶¹⁰

La Colección del Museo Ruso de Málaga organizó el programa denominado “La Colección en movimiento” en el 2017. Desde una perspectiva diferente, idearon una forma de visitar el museo nueva, disfrutando en primera persona del proceso de desmontaje de las exposiciones. En su programa extraordinario de actividades *El arca rusa* fue la elegida.⁶¹¹

Dentro del Espacio de Proyectos del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (GCAC) se proyectaron, en el 2018, una selección de la colección de vídeos del propio centro, articulada en torno al arte performativo y al género documental. Algunos formaban parte de exposiciones importantes, y otras eran piezas propiamente cinematográficas como las de Alexandr Sokurov que fueron seleccionadas para el 25 aniversario de este centro de arte.⁶¹²

Esta serie de exposiciones y retrospectivas son una muestra clara de la relación que ha tenido la obra del cineasta ruso con el mundo de los museos, como éste se ha nutrido de él y viceversa. Esa retroalimentación se puede observar en esas obras, que siendo en un primer momento, unos ejercicios de encargo, que en muchas ocasiones desean funcionar como una atracción del espectador hacia el espacio museístico se convierten en pequeñas joyas fílmicas que nos enseñan tanto los cuadros como los

⁶⁰⁹ “La Cuerda Pulsada en Tiempos de El Greco. MESA REDONDA y PROYECCIÓN. Benito Navarrete, Alexei Jankowski y Gustavo Pita”, Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, 27 de octubre de 2014, <https://cicus.us.es/evento/la-cuerda-pulsada-en-tiempos-de-el-greco-mesa-redonda-%C2%B7-benito-navarrete-alexei-jankowski-y-gustavo-pita/>

⁶¹⁰ ““Filmar el museo, vivir el museo”. Ciclo de cine en la Universidad de Oviedo y mesa redonda en el Museo de Bellas Artes de Asturias”, Univeridad de Oviedo, acceso 18 de agosto de 2021, https://www.uniovi.es/vida/cultura/eventos/-/asset_publisher/HmEBIJSTYq1g/content/filmar-el-museo-vivir-el-museo

⁶¹¹ “La colección del Museo Ruso renueva sus exposiciones e invita a los visitantes a conocer el montaje y desmontaje”, Colección del Museo Ruso, 5 de febrero de 2017, <https://www.coleccionmuseoruso.es/noticias/la-coleccion-del-museo-ruso-renueva-exposiciones-e-invita-los-visitantes-conocer-montaje-desmontaje/>

⁶¹² “El Centro Gallego de Arte Contemporáneo acoge la visionaria revisión de la arquitectura de Carlos Garaicoa”, Xunta de Galicia, 23 de marzo de 2018, https://www.xunta.gal/hemeroteca/-/nova/067924/centro-galego-arte-contemporanea-acolle-visionaria-revision-arquitectura-carlos?langId=es_ES

espacios que los rodean desde ángulos diferentes, con luces inusuales o acompañados de personajes históricos enfrentándose a su propia historia. Y todo ello desde la revisitación de la historia de la pintura europea y rusa.

CONCLUSIONES

SOKUROV TIENE UNA DACHA EN EL BOSQUE DE LO PICTÓRICO.

Alguien me dijo, no hace mucho, que mirar significa renunciar. La renuncia que radica en mirar algo para dejar de mirar en otra dirección, posiblemente haya pasado en este trabajo, de tanto mirar unas imágenes se han podido perder otras igual de interesantes, de intensas, de reveladoras.

Posiblemente he renunciado a comenzar otros caminos, a construir otras relaciones en este trabajo, pero introducirse dentro del universo de Sokurov y analizar la obra de un artista tan prolífico, siempre es una tarea complicada. Todavía lo es más en el caso del director ruso, en tanto en cuanto, la totalidad de sus películas forman parte de una visión, y una sensibilidad peculiar y única. Aspectos estos, que se desvelan en la misma obra, con las mismas obsesiones, repetidas hasta el infinito, ampliadas y matizadas con cada nueva película realizada. Películas que, si bien han sido realizadas de manera independiente y autónoma, parecen enhebradas por un hilo invisible que teje y desteje, con el que siempre vuelve al principio para encontrarse en el final. Por esa razón se ha procurado que en los capítulos de esta Tesis el contenido estuviera ligado al continente. Que cada círculo contuviera un poco de cada uno de ellos, porque en cada película de Sokurov está contenida todo lo anterior.

El trabajo de Aleksandr Sokurov, como él ha dicho en numerosas ocasiones, se asemeja más al de un escritor que comienza siempre sobre un folio en blanco, pero que

mantiene la misma escritura. Así mismo, se ve como un pintor delante de la inmensidad del blanco de un lienzo. Los pintores, siempre, pintamos el mismo cuadro, proyectándonos en él.

No son casuales las concomitancias que hemos señalado en esta Tesis pues, la necesidad del autor por la construcción de mundos alejados de la realidad física, independientemente de que estemos hablando de un suceso histórico o de una anónima campesina de la estepa rusa, es indiferente ya que el relato se ve subsumido por el viaje, lo nuclear. El viaje, que conecta la ideación con la experiencia estética. En el caso de Sokurov las partes se transfiguran en el todo.

Respecto al objetivo general de este trabajo de investigación, que radica en la presencia de citas plásticas y pictóricas, dentro de la filmografía de Aleksandr Sokurov, se puede constatar la solidez de tal evidencia. El resultado ha sido sencillo en lo que hace referencia a películas como *Madre e hijo* o *Faust*, por la documentación de primer orden que atestiguan esa relación, las declaraciones en medios de comunicación especializado y la bibliografía utilizada han dado buena cuenta de ello, ya que Sokurov confirma esas querencias, en esa búsqueda de la planitud de Rubliev. Pero se ha intentado dotar a este texto de un entramado más completo, escudriñando otros trabajos del director en los que se ha encontrado transferencias del dispositivo pictórico, como es el caso de *Páginas ocultas*, por esa revisitación a Piranesi, o las confluencias en *Dolorosa indiferencia* con Eugène Delacroix.

De ahí, la importancia de establecer vínculos entre dispositivos, pintura y cine para crear la estructura que ha ido conformando la argumentación de este trabajo. A partir de cineastas que desarrollaron su trabajo desde el aparato pictórico, por necesidad, en el caso de los precursores del cinematógrafo –ya que era la única referencia de creación de imágenes que conocían, hasta la llegada de la fotográfica– o por voluntad estética y de experimentación en el caso de aquellos cineastas ligados a las vanguardias, como también lo hicieran, en el mismo contexto, otros artistas con parecidas preocupaciones. Y si antes mencionábamos el hecho de haber renunciado, en el camino se han quedado cineastas como Abel Gance, y su magnífica *Napoleón*, con un tratamiento del color asemejado a una *grisalla*, o el *tableau vivant* emulando una última cena, de la *Viridiana* de Buñuel. Han sido tantos los directores de cine que han necesitado asirse al hecho pictórico, que necesitaríamos una trabajo único para tratarlo y no era el sitio, ni el momento, en esta

Tesis. Nos hubiera hecho perder las coordenadas de nuestra ruta. Ya desviada de por sí, por tantas idas y venidas a lo largo de la Historia del Arte.

A medida que se investigaba, se ha ido comprobando como Sokurov se ha empapado de la Historia del Arte. En esa actualización y “secuestro” de lo artesanal, en esa negación de lo tridimensional. Pero las similitudes en los procesos no sólo tienen que ver con la praxis pictórica y plástica –haciendo referencia al plano formal– sino también con procesos intelectuales que acompañaron los diferentes movimientos artísticos. Movimientos artísticos que se han nombrado, como el Romanticismo y Barroco, y que demuestran que, en resumidas cuentas, Sokurov es un artista que pertenece a todas las épocas, a las anteriores pero también a la de ahora. Eso lleva a que como individuo del siglo XX opere desde la contradicción, propia del posmodernismo. Contradicción desvelada –de nuevo– durante el último Festival de Locarno, cuando presentó su última película *Skazka (Cuento de hadas, 2022)*. En la que, si bien el tema del poder vuelve a estar presente, lo paradójico es la utilización de la tecnología y de la imagen sintética por un creador que en ocasiones, ha despreciado el trabajo de otros cineastas que la utilizan en sus películas. Así pues Sokurov como sus protagonistas es “interhistórico”. Entre le individualismo de la posmodernidad y las querencias por todo lo anterior. Se mueve en el tiempo-espacio como sus personajes. Poseedores de fe, pero no de esperanza. Sokurov tiene fe en que el cine llegará a ser un arte algún día. Puede que ya lo sea, su trabajo, y en el de otros cineastas que han posicionado lo cinematográfico en la esfera de lo expositivo como se observa en la revisión de instituciones que han mantenido interés por esa relación existente entre imagen fílmica y dispositivo pictórico. Hecho que nos lleva a constatar que su filmografía es fundamentalmente respetada, cuidada y apreciada, dentro y fuera de nuestras fronteras, en el orbe de lo museístico. Podemos asegurar, por lo visto hasta ahora que Aleksandr Sokurov se encuentra dentro del mundo del arte visual contemporáneo al ser uno de los cineastas vivos que de forma más sobresaliente aparece en el espaciomuseo.

Posiblemente, porque es donde él se siente más cómodo, más cercano, porque entiende que es su sitio. Como visitante y como creador.

Pero en este trabajo hay partes que posiblemente, el propio Sokurov no comparta. Uno de los objetivos, que al final se ha convertido en una obsesión, ha sido la de situar a Sokurov como un artista contemporáneo cercano. En una primera escritura se bocetó que se relacionara dentro de lo llamado cine expandido —a pesar de que Sokurov se mantiene en lo contenido, insertado en el marco del cuadro, de la pantalla— aspecto que quedó

desdibujado por la propia acepción de “expandido”, quizá el concepto de “cine desubicado” sea más adecuado y que se sujete mejor al trabajo del director. Si bien el cine expandido alude a elementos exógenos que cierran el espacio de proyección, añadiendo a la pantalla la tridimensionalidad, y que por primera vez experimentó con la instalación en de la Bienal de Venecia del 2019, en la que materializó desde el lienzo *El retorno del hijo pródigo* (1663-1665) de Rembrandt.

Esos encuentros con nuevos espacios de proyección del arte cinematográfico colocan la figura de Aleksandr Sokurov dentro del concepto de artista total, cercano a artistas visuales como Joseph Beuys o Christian Boltanski y eso ha llevado a amistades utópicas, a parejas imposibles pero que se encuentran en lugares y espacios estéticos y discursivos similares. Estéticos por esa cuidada puesta en escena “descuidada”, en lo discursivo por sus la cercanía a reflexionar desde el arte el hecho político y social.

Seguramente también tendrá fe en que la guerra que ha comenzado su presidente termine. Sokurov, que ha tenido encuentros y desencuentros con Vladimir Putin. Encuentros por el apoyo a la cinta *Faust* cuando ésta tenía problemas de financiación durante su rodaje. Desencuentros, como el último, en diciembre de este mismo año por mantener posiciones diametralmente opuestas sobre la independencia a determinadas regiones de Rusia, en particular del Cáucaso. Se destila en sus películas, que Sokurov no es, o no puede ser, ajeno a todo lo acontecido en Eurasia. Desde la Revolución Bolchevique, hasta la guerra en Ucrania – posiblemente, como hizo con la guerra de Chechenia, realizará más adelante alguna incursión, trabajando en Rusia o desde donde se lo permitan.

A lo largo de lo expuesto, se han ido sedimentando conceptos como dispositivo, y aparato cinematográfico y plástico, aunque realmente de lo que estábamos hablando, en todo momento, era de una aparatología de la contemplación.

Sokurov retuerce los elementos a su antojo para convertirlos en una estructura de contemplación por medio de la reflexión y el pensamiento. Creando, como artista que es, un lenguaje visual propio que utiliza como código, que a veces va surgiendo, cogiendo oxígeno a lo largo de los planos, a lo largo de su obra. La planitud, lo anamórfico, los vahos, la superposición de sonidos cambian de sentido y de significado en cada uno de los filmes. No es lo mismo la distorsión etérea, casi religiosa, de *Madre e hijo* que la mirada aberrante de Fausto, o del protagonista de *Páginas escondidas*. Tampoco, la mezcla se sonidos de *Días de eclipse*, como reivindicación de mestizaje y de

universalidad, que la superposición de incomunicación que utiliza en *Dolorosa indiferencia* como naufragio de la cultura europea, y por supuesto de la soviética. Este naufragio de lo soviético, esta crítica, está en la mayoría de sus obras. Si hay algo que define la obra de Sokurov, que lo aleja de Tarkovski, y lo acerca a otros cineastas de su misma época, y nombrados en este trabajo, es que su cine tiene un trasfondo político y de crítica del régimen soviético que no se puede ocultar, aunque en diferentes foros Sokurov haya dicho que nada hay de política en sus planos.

Es el final del viaje, de mi incursión por un hacer profundo y complejo que venera lo intenso frente a lo extenso pese abundar en la estética de la superficie. Por un tiempo en busca de la pureza que se envuelve sobre sí mismo como un tejido que hace visible a su antojo en el que la duración no determina, apenas una hora y cuarto de planos en *Madre e hijo*. De un punto de inflexión en el cine contemporáneo que tira la puerta de un cine agotado por la narrativa para encontrarse con la verdad de todos los tiempos, aquella que es inherente a la poética de la imagen y que la Historia del Arte vela como un sagrario.

Concluyo en un encuentro que excede el cotejo de las formas y se instala en los principios motrices que han desplazado la figura en sus ideaciones estéticas durante la Historia del Arte. Principios, muchas veces recurrentes, que trascienden las épocas y sus emblemáticos movimientos artísticos para coser de forma atemporal e invisible las inquietudes artísticas. Inquietudes que se revelan en este caso en el ser y el espíritu. Hay muchas más apreciaciones, como hemos ido desgranando, en la obra de Sokurov pero todas ellas confluyen en la dialéctica de estos dos conceptos. Fiel a su tradición artística, Sokurov levita por la emancipación del espíritu ante una realidad que le es impuesta. Fiel como Friedrich, a su patria, que nunca salió de su país para configurar el paisaje del mundo, pues difícilmente es entendible el género sin las aportaciones de este pintor en la búsqueda del ideal para representar el espacio de la nación alemana, para él, espacio como lugar del espíritu, espacio como lugar del encuentro con Dios. De la misma manera, ejerce Sokurov, en cierto sentido, como un metafísico envuelto en el mundo de las ideas, y como un nacionalista, a la manera, de las confluencias entre idealismo y nacionalismo acaecidas más de un siglo antes. Difícilmente, se puede escindir en sus imágenes la densidad constituida por el vínculo entre el lugar del ser y el de la patria, ambos envueltos en la nostalgia y la descomposición, fantasmagóricos. Ámbito éste, de la fantasmagoría, en el que abunda el director como forma de entender el ser fuera del orden impuesto por el realismo, envolviéndose en atmósferas, ya configuradas en el Barroco, como en el caso

de la obra velazqueña o en la anamorfosis de su contemporáneo Freud. Y es que, pese a su posicionamiento sobre el ser, “ahistórico”, muy marcado en la naturaleza de sus obras, no puede evitar ser un hombre de su tiempo —como ya hemos avanzado— y en su hacer gravitan inquietudes propias de su época como la autoconsciencia de la obra de arte. La preocupación, como no, del ser de la obra artística por su propia identidad y su necesaria búsqueda de un lugar en el mundo. Un lugar que reivindica su superficie como generadora de subjetividad e intensidad, su espacio intrínseco, como en el espacialismo hiciera Fontana. Un lugar, ahora físico, que Sokurov encuentra de manera exógena en el museo. Como si en mitad del bosque se hubiese construido una dacha.

Sokurov tiene una dacha en el bosque de lo pictórico es una frase que hace de subtítulo y expresa de una manera concentrada, como lo hace la cinta *Madre e hijo* con su filmografía, el hacer artístico del director ruso. Salir al bosque de lo pictórico para recoger sus frutos, alimentar su espíritu y una y otra vez entrar en la dacha de su madre Rusia. Y Cuando la realidad se impone volver a salir, ahora en busca del refugio que le preste el bosque en su floresta, camuflarse y al tiempo, en la consciencia de saberse un no árbol, un no pintor, volver a la dacha como un cineasta. Sabiendo que necesita la arquitectura, la narración, los hechos, sabiendo que no puede andar desnudo por el bosque.

Pido perdón por haber investigado a un cineasta y acabar escribiendo de pintura. Es lo que tiene ser pintora, que una acaba escribiendo de lo que sabe, de lo que mira, y de lo que siente. Pero hablemos de Sokurov y de su escritura y no de mí, para terminar haciendo constar el profundo valor que tiene su escritura al resignificar desde el texto escrito y visual. No en vano, es un excelente conocedor de la tradición rusa y soviética, que durante años ha sido capaz de motivar y sedimentar la cultura universal en toda su complejidad e hibridación.

CODA

Mientras yo escribo estas líneas Aleksandr Sokurov está presentando su último trabajo en el festival italiano de Locarno, el mismo festival donde todo comenzó.

Han pasado treinta y cinco años, del premio que se le concedió por su primer trabajo. El mismo que no pudo pasar como trabajo fin de carrera, por formalista y esteticista. La última película de Sokurov *Skazka* (*Cuento de hadas*, 2022), funciona como collage de imágenes reales y de archivo, realizando una falsa radiografía de lo acontecido en la Segunda Guerra Mundial.

De nuevo el monólogo entre dirigentes, las conversaciones veladas, superpuestas, acuosas, esta vez en la puerta del infierno,

manteniendo el enfoque ensayístico, basado en los pensamientos y reflexiones, con referencias al aparato pictórico, al dispositivo de la pintura, en este caso expresionista.

De nuevo la intensidad de setenta y siete minutos de cinta,

de nuevo, Sokurov.



Agosto, 2022

Bibliografía general

- _Agamben, Giorgio. “Qué es un dispositivo?”. *Revista Sociológica*, año 26, n.º 73, mayo-agosto (2011): 249-264
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018701732011000200010&lng=es&nrm=iso>
- _Álvarez Falcón, Luis. “Fenomenología en los límites de la vida subjetiva”. *Eikasia*. n.º 40. (2011): 17-357. <https://revistadefilosofia.org/autalvarezfalcon.htm>
- _Batjin, Mihail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- _Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1992.
- _Bolaños Atienza, María. “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”. *Museos.es*, n.º 2 (2006): 12-21.
- _Balashov, P.S. *El mundo artístico de B. Shaw* (Moscú: Akademiya nauk in-t mir. Lit ry, 1975)
- _Bravo Castillo, Juan. “Stendhal viajero: Memorias de un turista” *Revista de Filología Románica*, anejo IV, (2006):189-197.
- _Brea, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Técnos, 1991
- _Cage, John. *Silenc –Discours et écrits*. París: Éditions Denoël, 2004.
- _Coromina, Joan. y Pascual, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1987.
- _Custine, Marqués de. *Cartas de Rusia*, París: Gallimard, 1975.
- _Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- _Duque, Félix. *Terror tras la postmodernidad*. Madrid: Abada, 2004
- _Echeverría, Carlos. “La importancia estratégica de Asia Central”. *Boletín Elcano* (105) (2008):5, <http://biblioteca.ribei.org/id/eprint/1374/>
- _Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1984
- . *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.

_ Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, Madrid: Ediciones Cristiandad S. L., 1974

_ Garrido Ramos, Beatriz. “Beato de Liébana y los Comentarios al Apocalipsis de San Juan”, *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, vol. 7, (2014): 50-76.

_ Gilbert, Duran. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Taurus, 2002.

_ Gómez Rodrigo, María. *Anamorfosis: El ángulo mágico*. Valencia: Universitat de Valencia, 2008.

_ Guicciardini, L. *Description de Tout les Pays-Bas*. Amsterdam: Henri Laurents, 1567.

_ Lorena Ham "Aion, Kairos Kronos: Una experiencia de la continuidad del tiempo." *Cuadernos de sistemática peirceana* (2013): 69.

_ Huysmans, Joris Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2004.

_ Igartua Ugarte, Ivan. “Dostoievski en Bajtín: raíces y límites de la polifonía” *Epos. Revista de Filología*, núm. XIII, (1997): 221-235.

_ Jameson, Frederic. *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós, 1992.

_ Carles Jovaní Gil, Carles. “El nacionalismo ruso y sus visiones geopolíticas de Eurasia”. *Geopolítica(s)* vol 5, nº 2, (2014): 165-206.

_ Kagarlitski, Boris. *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*, Buenos Aires: Prometeo, 2006.

_ Kourgouzov, V. L., “Buryatia and Buryats through Time and Space” *Himalayan and Central Asian Studies*, Vol. 11, nº. 3-4 Julio-Diciembre (2007): 9- 28.

_ Lacan, Jacques. 1973. *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil: 1973.

_ Lipovetsky, Gilles y Charles, Sélimslie. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2014.

- _López Ruido, María. “Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Hª del Arte, t 8, (1995): 369-391.
- _López Silvestre, Federico. ed., *Por una filosofía nómada del paisaje*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2007.
- _Pimentel, Juan. “Teorías de la luz y el color en la época de las Luces. De Newton a Goethe”, *Arbor*, n.º 775 (2015): 3-10.
- _Prete, Antonio. *Tratado de la lejanía*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- _Sánchez Ortiz, Alicia, “El vacío iluminado del negro” *Espacio, Tiempo y Forma*, n.º 1 julio, (2013):295-316.
- _Segalen, V. *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*. Paris: Fata Morgana, 1978.
- _Sokurov, Aleksandr, *Nell centro dell'oceano*. Milán: Ed. Bompiani, 2009.
- _Soni, K. Sharad, “Role of Buryat Intellectuals in Pan-Mongolism”. *Himalayan and Central Asian Studies*, Vol. 11, No. 3-4, Julio-Diciembre (2007):50-60.
- _Soriano Nieto, Nieves, *Viajeros románticos a oriente: Delacroix, Flaubert y Nerval*. Murcia: Editum, 2009.
- _Terz, Abram. “¿Qué Es El Realismo Socialista?”. *CONVIVIUM*, [en línea] n.º. 22, (1966): 73-105, <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/76307>
- _Tomasini, A, Memoria y recuerdo. *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, n.º. 4, (2015):11-26.
- _Vásquez Rocca, Adolfo.“Lucian Freud; tras los pliegues de la carne; una aproximación al retrato psicológico”. *Critic@rte*. (2011): 2, <https://www.yumpu.com/es/document/read/14564885/lucian-freud-tras-los-pliegues-de-la-carne-criticrte>
- _Paul, Virilo, *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_Voloshinov, V. *Signo ideológico y filosofía del lenguaje* (trad. L. Mateyka e I.R. Titunik). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión, 1976.

_Wagner, Richard, *La obra de arte del futuro*, Valencia: Universidad de Valencia: 2000.

Bibliografía sobre Arte

_Angoso de Guzmán, Diana. “El oro: sustancia y significado. Usos del material áurico en las prácticas artísticas contemporáneas (1953-2013)”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015. <https://eprints.ucm.es/42550/1/T38755.pdf>.

_Anthea, Cinthya. *Técnicas de los impresionistas*. Madrid: Herman Blume, 1983.

_Alloway, Lawrence. “Man on the Border”. En *Lucio Fontana: Ten Paintings of Venice*, (Catálogo), 1961

_Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Bruguera, 1983.

_Baigorri Ballarín, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*. Universitat de Barcelona: Barcelona, 1997.

_Barbero, Sergio. “La óptica de Leonardo Da Vinci: la mirada artística como intuición del pensamiento científico”. *Argumentos de Razón Técnica*, nº 20, (2017):49-69.

_Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos de arte*. Madrid. La Balsa de la Medusa, 1996.

_Bozal, Valeriano. ed., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La balsa de la medusa, 1996.

_Carus, Gustav. Carl. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Ed. La balsa de la Medusa, 1992.

_Claessens, B. y Rousseau, J. *Bruegel*. Viena: Mercatorfonds Antwerp, 1984.

_Clark, Keneth. *La rebelión romántica*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 1990.

_De la Precilla, Fabiola. “El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política” *Revista Arkadin* (N.º 6), pp. 125-138, agosto 2017. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin> Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

_De Wetering van, E. *Rembrandt. El trabajo del pintor*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2007.

_Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2006.

_De Paz, Alfredo. *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Ed. Tecnos, 1992.

_Tamara Djermanovic, Tamara. “El icono medieval”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, nº 3, enero-junio (2013):109-122.

_Eastman, Max. *Artistas Uniformados*. Nueva York: Alfred Knopf & Co, 1934.

_Mariano Espinosa González de San Pedro, Mariano. “Los alquídicos en la pintura contemporánea” *Revista Bellas Artes*, nº 13, (2016): 83-212.
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6440>

_Gómez Sánchez, Diego “Charles Blanc y la leyenda de Delacroix como mezclador óptico” *Revista Bellas Artes*, nº 13, (2016): 57-79
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6434>

_Guasch, Anna Maria. “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar” *Materia*. Revista del Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, vol. 5, (2005):157-183.

_Hagen Rainer y Hagen, Rose Marie. *Pieter Brueghel. El viejo. Labriegos, demonios y locos*. Madrid: Taschen, 1994.

_Hernando. Javier. *Eugene Delacroix* Madrid: Historia 16, 1993.

_Hinz, Berthold y Dols Rusiñol, Joaquim. *Arte e ideología del nazismo*. (Valencia: Fernando Torres, 1978).

_Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Forma, 1981

_Ibáñez, Jordi. “L’Obra d’art total. Una idea de la Modernitat”. *Cinema, art i Pensament*, Universitat de Girona, 1999.

_Julia Martínez Benito. “Kandinsky y la abstracción: nuevas interpretaciones”. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. 2011.

_Montiel, Luis. “Materia y espíritu: El inconsciente en la Psicología de Carl Gustav Carus (1779-1868)” *DYNAMIS. Acta Hisp. Med. Sci. Hist. Rlus.* (1997):213-237.

_Nash, Mark. “Una sexta parte de la tierra”, *Atlántica*, n.º 54 (2014): 132-49.

_Lunghi, Elvio. *The basilica of St. Francis at Assisi: the frescoes by Giotto, his precursors and followers*. Londres: Thames and Hudson, 1996.

_Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1979.

———. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999.

_Porter-Moix, Miquel. *Serra d’Or*. Año VII. n.º. 8, agosto (1965):27.

_Rea Radisch, Paula. *Hubert Robert. Painted spaces of the Enlightenment*. Cambridge: Ed. The Press Syndicate of the University of Cambridge, 1998.

_Read, Herbert. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1951.

_Rojas Valencia, Pedro Antonio. “Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (2020): 126-157. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>.

_Ronsenthal, Mark. “Joseph Beuys. Escenificación de la escultura.” en *Joseph Beuys. Catálogo de exposición Joseph Beuys: Obras 1955-1985*. PROA:Buenos Aires 2014.

_Said, Edward. *Orientalismos*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2003

_Sanmartín Ortí, Pau. *La finalidad poética en el formalismo ruso el concepto de desautomatización*. Tesis publicada. Universidad Complutense de Madrid, 2007. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7496/1/T29437.pdf>.

_Silva Matte, Neus da. “La Babel de Pieter Bruegel: Una Poética de la Traducción Artística” *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad*, 2006, Vol. 1, Núm. 2, (2006):1-16, <https://raco.cat/index.php/Transfer/article/view/203752>.

_Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

_Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Ed. Tecnos, 1987.

_Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.

_Valesini, Silvina. “Migrantes, de Christian Boltansky. Espacio y Memoria En obras desSitio específico”. *Boletín De Arte*, n.º 14 septiembre (2014):91-99. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/58>.

_Vaughan, William. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ed. Destino, 1995.

_Vázquez García, M. “Escritura sobre la imagen: El caso crítico de Monje frente al mar de Caspar David Friedrich” *Escritura e Imagen* Madrid: Ediciones complutenses, 2005.

_Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Forma, 2005.

_Warburg, Aby *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

_Wateurs, A. J. *La peinture flamande*. París: Ancienne Maison Quantin, 1883.

_Weschler, Diane. Boltanski *Buenos Aires*. Catálogo de la muestra. Buenos Aires: Untref, 2012.

Bibliografía sobre Cine

_Acerca de Andrei Tarkovski. Madrid: Ediciones Jaguar, 2001

_Albèra, François, comp. *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación, 1998.

- _Alvoz, Eliana. "Eisenstein: la rebelión de las formas en el género histórico". *Tiempo y sociedad*, n.º 24 (2016): 87-122.
- _Arnheim, Rudolph. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- _Artaud, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- _Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- . 1992. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- _Arbex, M. Anémic Cinéma: uma experiência do avesso da linguagem. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, 8, (2018):89–98. <https://doi.org/10.17851/2317-2096.8.89-98>
- _Balló, Jordi. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Ed. Amsterdam University Press, 2013.
- _Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990.
- _Berriatua, Luciano. *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Madrid: Archivos de la Filmoteca.
- _Beumers, Birgit. ed. *Russia on Reels. The Russian Idea in Post-Sovietic Cinema*. Londres: I.B. Tauris, 1999.
- _Biltreyst Daniel y Philippe Meers. "New cinema history and the comparative mode: Reflections on comparing historical cinema cultures" *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, n 11 (2016):13-32.
- _Borisova, A. Simbolismo de agua en el cine: entre el orientalismo poético ruso y el catastrofismo occidental. *FOTOCINEMA*, nº 9 (2014), pp. 255-281.
- _Burch, Noel. *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1970.
- _Casanovas, Anna Maria. 1993. *Rússia: Cultura i Cinema 1800-1924*. Barcelona: Íxia Llibres.
- _¹ Josep. M^a. Catalá, Josep María. "Palacios de la memoria: El cine desplazado" *Archivos de la Filmoteca*. n.º 69, (1992): 78-91.
- _Ian Christie, "Out of the shadows". *Sight and Sound* marzo, (2010): 24 y

- . “The civilizing Russian”. *Sight and Sound*, abril, (2003): 10.
- _Condee, Nancy. *The Imperial Trace. Recent Russian Cinema*. Oxford. Oxford University Press, 2009.
- _D’Aloia, A. 2012. “Film in Depth. Water and Immersivity in the Contemporary Film Experience”. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 5.
- _Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. (Barcelona: Paidós, 1986).
- . *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986).
- _De Pablos, J. ‘(1989), “La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas”. *Enseñanza & Teaching. Revista interuniversitaria de didáctica*, 7, pp. 9-16.
- _Gagnebin, M. ed. *L’Ombre de l’image. De la falsification à l’infigurable*. Champ Vallon: Seyssel, 2002.
- _González, D. *Imagen tiempo. Pintura y cine*. (Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 2019)
- _Gorostiza, Javier. *La imagen supuesta: arquitectos en el cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.
- _Grange, M. F. *L’autoportrait en cinéma*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- _Gubern, Román. 1973. *Historia del cine Vol. 2*. Barcelona: Dánae.
- . 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- _Hutchings, S. ed. *Russia and its Other(s) on Film Screening Intercultural Dialogue*. Londres: Palgrave Mc Millan.
- _Iutkevich, S. “Nashi Tvorcheskíe Raznoglasíia.” *Sovetskoe kino* 8, 9, 1935.
- _Jaffe, Ian. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. London: Wallflower Press, 2014.
- _Macdonald, Dwight. *El cine soviético: una historia y una elegía*. Buenos Aires: Sur, 1956.
- _Martínez, Amparo, “La historia del Cine en la universidad de Zaragoza.” *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, N°. 6 (2008): 95-104.

_Muguiro, Carlos. org. *Ver sin Vertov: una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004)*. Madrid: Caja Madrid, 2005.

_Lambies, J *El rostro y su ausencia. La supervivencia de la fotogenia en el cine contemporáneo*. (Tesis Doctoral Universidad Pompeu Fabra, 2012) <http://hdl.handle.net/10803/671347>

_Darío Lanza, “Sobre la significación en la representación paisajística del *matte painting* cinematográfico. Propuesta para una clasificación.” *Arte, Individuo y Sociedad*. 31(2019): 245-246.

_Latorre Izquierdo, Jorge, Antonio Martínez Illán, Antonio y Rafael Llano Sánchez, Rafael. “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”. *Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 9. (2010):95-96.

_Isaac León Frías, *El cine en fuga: textos en el umbral del milenio*. Lima: Universidad de Lima. Fondo Editorial, 2019 <https://hdl.handle.net/20.500.12724/10175>

_López Seco, Celina “La experiencia como categoría en el cine de Chris Marker” *Doc On-line Revista Digital de Cinema Documentario* nº. 11, diciembre (2011), 159-172

_Lotte, H. E. (1988) *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.

_Luca, Tiago de y Nuno Barradas, Jorge ed. *Slow Cinema*1–21. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

_Peleshyán, Artavazd. *Teoría del montaje distancia* México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2011.

_Quinlivan, Davinia. *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

_Rampérez, Fernando. “Poética y ética en Buñuel, llamando al asesinato”, *Escritura e Imagen*, 3, (2007):135-161.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0707110135A>

_Rojas-Redondo, Carlos y Lara, Paco. (2021) Simulacro y juego. La imagen-exceso cinematográfica como reflejo de una sociedad hiperreal. *Fotocinema*, nº 22 pp. 447-473.

_Romaguera i Ramió, J.; Aldázabal, P y Aldázabal, M. (Coords.) (1991) “Las Vanguardias Artísticas en la Historia del Cine Español” (III Congreso de la Asociación

Española de Historiadores del Cine). Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca/A.E.H.C. Donostia-San Sebastián.

_Romaguera i Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (1985). *Fuentes y Documentos del Cine*. Barcelona: Fontamara.

_Ruiz de Azúa, José. “Un chien andalou, Luis Buñuel/Salvador Dalí, 1929”, *Nosferatu*, nº 3, (1990):7.

_Ruiz de Samaniego, Alberto, “¿Cine de exposición o exposición de cine?” *Secuencias: Revista de historia del cine* 32, (2010): 114-121.

_Tarkovski, Andrei. *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991,

_Tupitsyn, M. (2002) *Malevich y el cine*, Catálogo de exposición, Fundación La Caixa, Barcelona _Vanoye, F. y Goliot-Léte, A (1992) *Précis d’analyse filmique*, Paris: Nathan.

_Vacche, Lindsay. *El arte de la imagen en movimiento*. Oviedo: Concejalía de Cultura, 2005.

_Youngblood, Gene. *Cine Expandido*. Buenos Aires: Eduntref, 2012

_Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Catédra. Signo e Imagen, 1994,

Bibliografía sobre Cine y Pintura

_Aliaga, Juan Vicente. “La realidad transferida”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 11 (1992)

_Barrientos Bueno, Mónica. “Cine y pintura”. En *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, 1.ª ed., 63-90, 2002. <https://idus.us.es/handle/11441/73900>.

_Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.

_Borau, José Luis. *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ed. Ocho y Medio, 2003.

_Cerrato, Rafel. *Cine y pintura*. Madrid: Ed. JC, 2009.

_Coronado, Diego. “El pesado fardo pictorialista”, *Banda aparte*. (20) (2001):59-61.

_Costa, Antonio. *Il cinema e le arti visive*. Trino: Piccola Biblioteca Einaud, 2002.

_Dalle Vacche, Angela ed., *Film, Art, New Media: Museum without Walls?* Londres: Palgrave Macmillan, 2002.

_Del Real Amado, Jesús “Ut Pictura Kynesis: Relaciones entre pintura y cine”. Tesis de doctorado. Universidad complutense de Madrid. 2007. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/7512/1/T29714.pdf>

_García, Antonio “Peter Greenaway: ¿Cineasta, o artista plástico?”, *Revista Sonda*, n.º 6 (2017): 89-102.

_Eisenstein, S.M. *El sentido del cine-pintura*

———. 2014. *El Greco, cineasta*. Barcelona: Intermedio.

_Egorova, Tatiana. “Effekt disgarmonii”. *Iskusstvo kino* 5, (1989): 82-84

_Estrada Lorenzo, José Manuel. “La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos”. (Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 2020. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/57583/>

_García, Antonio. “Inversión de las relaciones cine y pintura, análisis desde los géneros cinematográficos”. (Tesis de doctorado no publicada. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.

_Keska. Monica. “Las interacciones entre cine y arte contemporáneo: La pintura de Francis Bacon en el cine”. *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX* Zaragoza, 2006. Zaragoza: Universidad de Zaragoza y Fundación Fernando el Católico, (2006): 415-424.

———. “Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas” *Artigrama*, nº 20 (2005):551-553.

_Lanza, Dario “Sobre la significación en la representación paisajística del *matte painting* cinematográfico. Propuesta para una clasificación”. *Arte, Individuo y Sociedad*. 31(2019): 243-259.

_Pellanda, Marina, *Tra pittura e cinema*. Venecia: Edizioni del Cavallino, 2007.

_Piqueras, M^a José y Ortiz, Áurea. *La pintura en el cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1995.

_Pomarède, V (2016) “El impresionismo y el nacimiento del cinematógrafo”, en *Arte y cine: 120 años de intercambios*. Barcelona: La Caixa.

_Sánchez Biosca, Vicente, “El cine y su imaginario en la Vanguardia española”. En *La vanguardia en España: arte y literatura*, 1.^a ed., 399-412. CRIC, 1998.

_Sánchez Vidal, Agustín. 2020. *Genealogías de la mirada*. Madrid: Cátedra.

_Salas, Carlos. “Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas”. (Tesis de doctorado. Universidad de Murcia, 2010). <https://www.tdx.cat/handle/10803/10886#page=1>

———. (2011) “El sorprendente viaje interdisciplinar de un cuadrado negro. Pintura y cine.” *Área Abierta* n° 30. Noviembre 2011.

_Tarabuikin, Nikolai *El último cuadro. Del caballete a la máquina/ Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

_Vancheri, Lindsay. *Cinéma et peinture: passages, partages, présences*. París: A. Colin, 2007.

Bibliografía sobre Aleksandr Sokurov

_Arecco, Sergio. “Il cinema e il suo doppio: Sokurov e la voce solitaria dell'uomo” *Cineforum*, n.º 503 (2011): 66-71.

_Arkus, Lyuvov. 1994 *Sokurov*. Moscú: Seans-Press.

———. 2006. *Sokurov. Chasti rechi Kniga*, Sant-Peterburg: Seans,

———. 2011. *Sokurov: Kniga 3: Chasti Rechi: Kniga-Al'bom*. Moscú: Masterskaia. Seans.

_Beumers, Birgit. y Condee, Nancy. ed. *The cinema of Alexander Sokurov*. Londres: Ed. I.B. Tauris, 2011.

_Bezerra Furtado, Sylvia Beatriz. “Imágenes que resisten: Lo intenso en el cine de Aleksandr Sokurov”. (Tesis doctoral, Universidad Federal de Cereá, 2007).

_Botz-Bornstein, Thorn. *Films and Dreams. Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick and Wong Kar-Wai*. Lanham Lexington Books, 2007.

_Chatrian, Carlo. "Film come quadri oltre la realtà: Aleksandr Sokurov". *Cineforum*, n.º 385 (1999): 85-87.

_Gillespie, David, y Elena Smirnova. "Alexander Sokurov and the Russian soul". *Studies in European Cinema* 1, n.º 1 (2004): 57-65. <https://doi.org/10.1386/seci.1.1.57/0>.

_Gonzalo Carbó, Antoni. "Ojos aniquilados: ceguera reveladora y apagamiento de las imágenes en el cine de Angelopoulos, Bresson, Kiarostami, Majidi, Sokurov". *Convivium*, n.º 22 (2009): 195-218.

_Gariazzo, Giuseppe. y Paganelli, Grazia. "Il silenzio del tempo. Conversazione con Aleksandr Sokurov". *Filmcritica*. (2000): 345-357.

———. Jameson, Fredric. "History and elegy in Sokurov". *Critical Inquiry* 33, n.º 1 (2006): 1-12. <https://doi.org/10.1086/509743>.

_López Santana, Pablo. "Origen y Psyché variaciones Psico-espaciales de la muerte en Aleksándr Sokurov, Gunnar Asplund y Bo Widerberg". (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2013) <https://idus.us.es/handle/11441/24429>

_Luelmo Jareño, José María. "Más acá de lo real: la pintura en el cine de Alexander Sokurov". *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, n.º 5 (2007): 155-62.

_Machado, Alvaro. org. *Aleksandr Sokurov*. São Paulo: Cosac y Naify, 2000.

_Madeira, Maria. Joao.org. *Elegías visuales*. Maldoror: Pontevedra. 2004.

_Oliveira, Alexandre Nunes de. "La imatge com a destí: el cinema lluminós d'Alexander Sokurov". *Quadern de les idees, les arts i les lletres*, n.º 169 (2009): 36-38.

_Prina, Vittorio. "Le deformazioni atmosferiche di Aleksandr Sokurov.: Aleksandr Sokurov's atmospheric distortions". *Domus*, n.º 977 (2014): 46-0.

_Andrea Pastor y Grazia Paganelli, "Lo spazio in un unico sguardo. Conversazione con Alexander Sokurov" *Filmcritica* n.º 526-27 (2002): 356-361.

_Pigulak, Marcin. "Strategies of picturing history in Alexander Sokurov's films" (tesis doctoral, Universidad Adam Mickiewicz, 2021) <https://hdl.handle.net/10593/26409>

_Renzi, Eugenio. "Aproximación a Sokurov". *Cahiers du cinéma*, n.º 10 (2008): 81-83.

_Rusch, M. (2018) *Die Filme von Aleksandr Sokurov. Ein Rückblick auf die russisch-europäische Geschichte*. Berlín: Edition Text + Kritik

_Sada, Davide. “Il Mai che non si può arrestare mai: Incontri con Aleksander Sokurov alla Cinematek di Bruxelles, Settembre 2013”. *Filmcritica*, n.º 639 (2013): 372-80.

———. “La lingua è più dell’essere umano”: Incontri con Aleksander Sokurov”. *Filmcritica*, n.º 640 (2013): 425-30.

_Soncini, Alberto. “Otets i syn (Padre e figlio): di Alexander Sokurov”. *Cineforum*, n.º 426 (2003): 18-18.

_Szaniwaski, Jeremi, *The cinema of Aleksander Sokurov. Figures of paradox*. Nueva York: Columbia Press, 2014

_Tassi, Fabrizio. “Sokurov il visionario: Nel giardino del male”. *Cineforum*, n.º 396 (2000): 2-6.

_Uvarov, Sergei *Muzykal'nyy mir Aleksandra Sokurova*. (Moscú: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2011).

———. *Intonatsija. Aleksandr Sokurov*. (Moscú: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2019).

Madre e hijo

_Barrios Almazor, Pablo. “Espiritualismo y azar” *Claves de Razón Práctica*, n.º 95 (1999): 75-78.

_Baecque, Antoine “Celle qui s'en va”, *Cahiers du Cinéma*, nº 521, (1998):30-31.

_Baecque, Antoine y Joyard, Olivier “Entretien avec Alexandre Sokourov” *Cahiers du Cinéma*, nº 521(1998):34-39.

_Benavidez, Fabio. “El efecto Sokurov o la pregnancy de lo inmóvil”. *Arkadín. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, (2005): 21-27.
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18499>

———. 2013. *Aleksandr Sokurov: Russian Ark*. Bristol: Intellect Books.

_Bouquet, Stephane. “L'oeuvre de mort”. *Cahiers du Cinéma*, nº 521(1998):26-29.

_Garat, Anne Marie. “Voir bouger les nuages. Retour sur Mère et fils d’Alexandre Sokourov”, nº 522 (1998): 62-63.

_Strauss, Frédéric, “Sokourov, d'alpha en omega” *Cahiers du Cinéma*, n° 521, (1998):32-33.

_Signorelli, Angelo. “Madre e figlio: di Aleksandr Sokurov”. *Cineforum*, n.º 376 (1998): 22-25.

Trilogía del poder

_Alániz, J. (2000) “Mitopoiesis, Metahistoria y El Sol de Sokurov”. *Revista de Creación ADAMAR*.

———. (2011) “Taurus (Teliéts), de Alexandr Sokúrov -Mortalha de Lênin. Uma iconografia” En: Terceira Margem. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). n.º 4. p.17-38.jan/jun. v.17.

_Campos, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_Censi, Rinaldo, “Elegia della caduta: Aleksandr Sokurov oltre la “finzione”. *Cineforum*, n.º 435 (2004): 48-51.

_Enfedaque, María, “Encuentros con “lo pictórico” en el Fausto de Sokurov”. *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual, 2018, ISBN 978-84-8448-982-5, págs. 558-571, 558-71*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2018.

_Mas, Alfonso. “Fausto, de Aleksandr Skurov. El broche de una tetralogía en torno al poder”, *Filmhistoria*, volumen XXII, (2012) <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2012/1/film05.html>

_Masoni, Tullio. “Sokurov e la storia. Il potere che crea e distrugge. Il grottesco nell’Apocalisse”. *Cineforum*, n.º 450 (2005): 2-6.

_Salina, Francesco. “Faust di Alexander Sokurov: un’alchimia dell’immagine”. *Filmcritica*, n.º 620 (2011): 542-44.

_Tassi, Fabrizio. “Sokurov il visionario: Nel giardino del male”. *Cineforum*, n.º 396 (2000): 2-6.

Francofonía

_Cerdán, Iván. “Reagrupar textura, arte y creatividad. (Aleksandr Sokurov, Francofonía)”. *Revista de Occidente*, n.º 424 (2016): 133-36.

_Chiesi, Roberto. “L’oblio dopo la tempesta: Francofonía. Aleksandr Sokurov”. *Cineforum*, n.º 551 (2016): 4-7.

———. “Un mondo dentro il mondo. Alexandr Sokurov e i musei: Arca rusa e francofonía”. *Fonseca, Journal of Communication*, n.º 19 (2019): 15-24.

_Reviriego, Carlos. “Francofonía de Alekandr Sokúrov: el Louvre bajo la ocupación de la Alemania nazi”. *Caiman cuadernos de cine*, n.º 50 (2016): 46-47.

El arca rusa

_Enfedaque-Sancho, María. “El cine de Aleksandr Sokurov y el espacio museo”. En *La Historia del Arte desde Aragón: II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, 2018. Prensas Universitarias de Zaragoza, (2018): 275-84.

_Eubanks, Ivan S. “The Irony of Absence in Alexander Sokurov’s Russian Ark”. *Journal of the Australian and New Zealand Slavists*, vol. 26, n.º. 1-2, (2012): 57-75

_Rosas Prior, Patricia. “*A arca rusa* habita uma imagen”. *Arteciencia.com*, año IX, n.º 19, julio-diciembre (2015).

_Russo, Eduardo A. “La movilización del ojo electrónico.: Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).” *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, n.º 24 (2007): 67-72.

_Signorelli, Angelo. “Con la steadycam nel corso dei secoli: ARCA RUSSA di Alexander Sokurov”. *Cineforum*, n.º 421 (2003): 19-22.

_Fabiola Paes de Almeida Tarapanoff, “Ficção e história en Sokurov: estudo sobre as obras Arca Russa e Taurus.” *Convenit Internacional 11*, Universidad de Oporto-Comunicación Social, (enero-abril, 2013): 51-60

_Salina, Francesco. “Faust di Alexander Sokurov: un’alchimia dell’imagine”. *Filmcritica*, n.º 620 (2011): 542-44.

Aleksandra

———. “Viaggio nelle sabbie della guerra: Alexandra di Aleksandr Sokurov”. *Cineforum*, n.º 476 (2008): 16-18.

_Pena, Jaime. “Naturalezas muertas: Aleksandra, de Aleksandr Sokurov”. *Cahiers du cinéma*, n.º 10 (2008): 22-23.

_Signorelli, Angelo. “Con la steadycam nel corso dei secoli: ARCA RUSSA di Alexander Sokurov”. *Cineforum*, n.º 421 (2003): 19-22.

Webgrafía

<https://www.admagazine.com/agenda/venice-viennale-exposiciones-20190523-5445-articulos.html>

http://sokurov.spb.ru/isle_en/isle_bio.html

<http://www.film-philosophy.com/conference/index.php/conf/2013/schedConf/presentations>

http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/fractal_images2.html

<http://sensesofcinema.com/2013/book-reviews/angela-Dalle-vacche-ed-film-art-new-media-museum-without-walls/>

<http://www.lib.berkeley.edu/MRC/sovietfilmbib.html>

<http://www.ssees.ucl.ac.uk/>

<https://semanal.jornada.com.mx/2019/12/15/la-bienal-de-venecia-2019-entre-sokurov-y-la-rebelion-chilena-8678.html>

<http://contrapicado.net>

<https://www.blogsandocs.com>

<https://www.filmaffinity.com>

<https://www.museothyssen.org>

<https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/el-cine-vuelve-al-museo-de-orsay.html>

<https://www.europapress.es/castilla-y-leon/noticia-museo-nacional-colegio-san-gregorio-inicia-hoy-ciclo-cine-dedicado-ruso-alekxandr-sokurov-20110113080218.html>

http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/7505/Sokurov_biografia_del_alma

https://www.elconfidencial.com/cultura/2006-06-01/photoespana-2006-muestra-las-relaciones-entre-naturaleza-y-cultura-a-traves-de-la-mirada-de-375-artistas_476766/

<https://www.revistadearte.com/2011/11/09/programa-extraordinario-de-actividades-en-el-museo-del-prado/>

<https://teatenerife.es/actividad/fausto-de-alexander-sokurov/601>

<http://www.museosantander.es/es/actividades/alucine/2013/sokurov-el-cine-y-lo-sublime.html>

<https://cicus.us.es/evento/la-cuerda-pulsada-en-tiempos-de-el-greco-mesa-redonda-%C2%B7-benito-navarrete-alexei-jankowski-y-gustavo-pita/>

https://www.uniovi.es/vida/cultura/eventos/-/asset_publisher/HmEBIJSTYq1g/content/filmar-el-museo-vivir-el-museo

<https://www.coleccionmuseoruso.es/noticias/la-coleccion-del-museo-ruso-renueva-exposiciones-e-invita-los-visitantes-conocer-montaje-desmontaje/>

<https://pulsoslp.com.mx/cultura/el-hijo-prodigo-de-rembrandt-a-la-bienal-de-venecia/932527>

https://www.xunta.gal/hemeroteca/-/nova/067924/centro-galego-arte-contemporanea-acolle-visionaria-revision-arquitectura-carlos?langId=es_ES

<http://www.ocec.eu/observatori-cas.html>

<https://semanal.jornada.com.mx/2019/12/15/la-bienal-de-venecia-2019-entre-sokurov-y-la-rebelion-chilena-8678.html>

<http://cinentransit.com/la-trilogia-oriental-de-aleksandr-sokurov/>

<http://www.ignaciocastrorey.com/elpresente/sokurov.html>

<https://blogs.uoc.edu/humanitats/es/susan-buck-morss-voz-filosofica-que-sin-duda-necesita-ser-escuchada/>

FIGURAS:

Fig. 1 Fotograma de la película *Deserto Rosso* (Desierto Rojo, 1964) de Michelangelo Antonioni

Fig. 2 Fotograma de la película *Furtivos* (1975) de José Luis Borau.

Fig. 3 Turner, W. M., *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), óleo sobre tela. National Gallery de Londres. Inglaterra.

Fig. 4 Braque, G., *Mujer con mandolina* (1910), óleo sobre tela. Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 5 Friedrich, C. D., *Pareja contemplado la luna* (1824), óleo sobre tela. Staatliche Dresden, Dresde, Alemania.

Fig. 6 Fotograma de la película *Faust* (*Fausto*, 1926) de W. F. Murnau.

Fig. 7 Fotograma de la película *Deserto Rosso* (*Desierto Rojo*, 1964) de Michelangelo Antonioni.

Fig. 8 Richter, G. *Abstraktes Bild* (1992) óleo sobre tela. Colección privada.

Fig. 9 Fotograma de la película *Marquise d'O* (*Marquesa de O*, 1976) de Eric Rohmer.

Fig. 10 Fuselli, H., *La pesadilla* (1781) óleo sobre tela. Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.

Fig. 11 y 12 Fotogramas de la película *La voz solitaria del hombre* (1978) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 13 Fotograma de la película *Mat i Syn* (*Madre e hijo*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 14 Fotograma de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 15 Fotograma de la película *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 16 Fotograma de la película *Det sjunde inseglet* (*El séptimo sello*, 1957) de Ingmar Bergman.

Fig. 17 Fotograma de la película *L'eclisse* (*El eclipse*, 1962) de Michelangelo Antonioni.

Fig. 18 Fotograma de la película *La notte* (*La noche*, 1961) de Michelangelo Antonioni.

Fig. 19 Fotograma de la película *L'avventura* (*La aventura*, 1960) de Michelangelo Antonioni.

Fig. 20 Fotograma de la película *Zemlya* (*La tierra*, 1930) de Aleksandr Dovzhenko.

Fig. 21 Edgard Degas, *La clase de danza* (1873-1876), óleo sobre tela. Museo de Orsay, París, Francia.

Fig. 22 Collage fotográfico: Claude Monet, *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin*, (1893), óleo sobre tela; *La cathédrale de Rouen. Le portail, temps gris. Harmonie grise*, (1892), óleo sobre tela; *La cathédrale de Rouen. Le portail vu de face. Harmonie brune*, (1892), óleo sobre tela; *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil. Harmonie bleue et or*, (1893), óleo sobre tela; *La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal. Harmonie bleue*, (1892), óleo sobre tela. Museo de Orsay, París, Francia.

Fig. 23 Muybridge, E. J., *Woman Jumping, Running Straight High Jump*: Placa 156 de *Animal Locomotion* (1887) 1884-86. MoMA, Nueva York <https://www.moma.org/collection/works/47044>.

Fig. 24 Fotograma de la película *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (*La salida de la fábrica Lumière en Lyon*, 1895) de Louis Lumière.

Fig. 25 Fotograma de la película *Le Voyage dans la Lune* (*El viaje a la Luna*, 1902) de George Méliès.

Fig. 26 Moreau, G., *Edipo el caminante* (1888), óleo sobre lienzo. Museo de Arte e Historia, Metz, Lorraine, Francia.

Fig. 27 Moreau, G., *Hércules e Hidra* (1876), óleo sobre tela. Instituto de Arte de Chicago.

Fig. 28 Esquema sobre el matte painting extraído del libro de E. G. Lutz, (1927) *The motion picture Cameraman*.

Fig. 29 El Greco, *Vista de Toledo* (1598-1599), óleo sobre tela. Museo Metropolitano de Nueva York, Estados Unidos.

Fig. 30 Fotografía exposición *0.10. La última exposición futurista de pintura*, 1915. Moscú, Galería Estatal Tretyakov.

Fig. 31 Manifiesto de la Literatura Futurista (1911) Universidad de Padua. Biblioteca Digital Mundial.

Fig. 32 Fotograma de la película *Thaïs* (1917) de Anton Giulio Bragaglia

- Fig. 33 Natalia Goncharova, *El ciclista* (1913), óleo sobre tela. Museo Estatal Ruso, Moscú, Rusia.
- Fig. 34, 35 y 36 Fotogramas de *Chelovek s kino-apparatom* (El hombre de la cámara, 1929) de Dziga Vertov.
- Fig. 37 Fotograma de la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (El gabinete del Dr Caligari, 1920) de Robert Weine.
- Fig. 38 Kirchner, E. L., *Autorretrato con niño* (1914), óleo sobre tela. Alte e Neue Nationalgalerie, Berlín, Alemania.
- Fig. 39 Kirchner, E. L., *La torre roja* (1915), óleo sobre tela. Museum Folkwang, Essen, Berlín, Alemania.
- Fig. 40 Fig. Marcel Duchamp, *Desnudo bajando la escalera n.º 2* (1912), óleo sobre tela. Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos.
- Fig. 41-43 Fotogramas de la película *Anemic Cinema* (1926) de Marcel Duchamp.
- Fig. 44-47 Fotogramas de la película *Entr'acte* (Entreacto, 1924) de Francis Picabia.
- Fig. 48 Fotograma de la película *Un chien andalou* (Un perro andaluz, 1929) de Luis Buñuel.
- Fig. 49 Capilla Scrovegni, Padua, Italia. Giotto 1302-1305.
- Fig. 50 Fotograma de la película *Il Decameron* (El Decamerón, 1971) de Pier Paolo Pasolini.
- Fig. 51 Cartel de la película *Passion* (1981) de J. L. Godard.
- Fig. 52 Fotograma de la película *Passion* (1981) de J. L. Godard.
- Fig. 53 Rembrandt, *Ronda de noche* (1642), óleo sobre tela. Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.
- Fig. 54 Fotograma de la película *Andrei Rublev* (1966) de Andrei Tarkovski.
- Fig. 55 Andrei Rublev, *La trinidad* (1425-1427), temple al huevo sobre tabla. Ordrupgaard Collection. Dinamarca.
- Fig. 56 W. M. Turner, *Desembocadura del Sena* (1833), óleo sobre tela. Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa.
- Fig. 57 Fotograma de la película *Moloch* (1999) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 58 Fotograma de la película *Taurus* (2001) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 59 Leonardo Da Vinci. *Santa Ana, la Virgen y el Niño* (1510-1513), óleo sobre tela. Museo del Louvre, París.
- Fig. 60 Fotograma de la película *Astenicheskiy Sindrom* (El síndrome asténico, 1989) de Kira Muratova.

Fig. 61 Fotograma de la película *Sayat Nova* (*El color de la granada*, 1969) de Sergei Paradhànov.

Fig. 62 Fotograma de la película *Tikhiy Don* (*Don tranquilo*, 1957) de Sergei Gerasimov.

Fig. 63 Isaak Levitan, *Lago Rus* de (1900), óleo sobre tela. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Fig. 64 Fotograma de la película *Don Kikhot* (*Don Quijote*, 1957) de Grigori Kozintsev.

Fig. 65 y 66 Fotograma de la película *Sorok pervyy* (*El cuarenta y uno*, 1956) de Grigori Chujhrái.

Fig. 67 Fotograma de la película *Solyaris* (*Solaris*, 1972) de Andrei Tarkovski.

Fig. 68 Fotograma de la película *Zercalo* (*El espejo*, 1975) de Andrei Tarkovski.

Fig. 69 Fotograma de la película *Nostalghia* (*Nostalgia*, 1986) de Andrei Tarkovski.

Fig. 70 Fotograma de la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski.

Fig. 71 Jan Vermeer, *El geógrafo* (1668-1669), óleo sobre tela. Museo Städel, Fráncfort del Meno, Alemania.

Fig. 72 Fotograma del documental *Moskovskaya elegiya* (*Elegía de Moscú*, 1987) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 73 Fotograma de la película *Proverka na dorogakh* (*Control de caminos*, 1971) de Aleksei Guerman.

Fig. 74 Fotograma de la película *Prostaya Smert* (*Una simple muerte*, 1985) de Aleksandr Kaidanovski.

Fig. 75 Fotograma de la película *Zamri, umri, voskresni!* (*Quieto, muere, resucita*, 1990) de Vitali Kanevski.

Fig. 76 Fotograma de la película *Odinokiy golos cheloveka* (*La voz solitaria del hombre*, 1978) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 77 Fotograma de la película *I nichego boleye* (*Y nada más*, 1982-1987) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 78 y 79 Fotogramas de la película *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa indiferencia*, 1987) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 80 Fotograma de la película *Spasi i sokhrani* (*Salva y protege*, 1989) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 81 Fotograma de la película *Tikhiye stranitsy* (*Página ocultas*, 1994) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 82 Giovanni Battista Piranesi, placa VII de la serie *Le Carceri d'Invenzione*, Hamburgo Kunsthalle.

Fig. 83-89 Fotogramas de la película *Tikhiye stranitsy* (*Página ocultas*, 1994) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 90 Fotograma de la película *Wsyystko na sprezedaz* (*Todo a la venta*, 1969) de Andrej Wajda.

Fig. 91 Vilhem Hammershoi, *Luz solar* (1900), óleo sobre tela. Ordrupgaard Collection. Dinamarca.

Fig. 92 Fotograma de la película *Vredens dag* (*Dies Irae*, 1943) de Carl Theodor Dreyer.

Fig. 93 Montaje de la autora de fotogramas del documental *Ten minutes older* (*Diez minutos mayor*, 1978) de Herz Frank.

Fig. 94 y 95 Fotogramas de la película *Vremena goda* (*Las estaciones*, 1975) de Artavazd Pelechian.

Fig. 96 Diego de Velázquez, *Papa Inocencio X* (1650), óleo sobre tela. Galleria Doria Pamphilj, Roma, Italia.

Fig. 97 Lucien Freud, *Isabel II* (2000-2001), óleo sobre tela. Royal Collection. Londres.

Fig. 98 Lucien Freud, *Reflejo con dos niños. Autorretrato*. (1965), óleo sobre tela. Museo Thyssen-Bornemisza.

Fig. 99 Imagen de los créditos de la película *Last tango in Paris* (*El último tango en París*, 1972) de Bernardo Bertolucci.

Fig. 100 Francis Bacon, *Tres estudios para una crucifixión* (1962), óleo sobre tela. Tate, Modern, Londres, Inglaterra.

Fig. 101 Francis Bacon, *Estudio para una enfermera en el film El acorazado Potemkin* (1957), óleo sobre tela. Staedel Museum, Frankfurt, Alemania.

Fig. 102 Fotograma de *Bronenósets Potiomkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925) de Serguéi Eisenstein.

Fig. 103 Francis Bacon, *Estudios del papa Inocencio X de Velázquez* (1953), óleo sobre tela. Des Moines Art Center, De Moines, Estados Unidos.

Fig. 104 Francis Bacon, *Retrato de John Edwards* (1988), óleo sobre tela. Colección privada.

Fig. 105 Fotograma del documental *Mariya* (*María*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 106 Fotograma del documental *Elegiya* (*Elegía*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 107 Fotograma del documental *Sovetskaya elegiya* (*Elegía soviética*, 1989) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 108 Fotograma documental *Prostaya elegiya* (*Una simple elegía*, 1990) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 109-111 Fotogramas de la película *Moloch* (1999) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 112 Fotograma del documental *Olympia* (1938) de Leni Riefensthal

Fig. 113 Fotograma de la película *Taurus* (2001) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 114 Fotograma de la película *Solntse* (*El sol*, 2005) de Aleksandr Sokurov.

- Fig. 115 Fotograma de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 116 Fotograma de la película *I racconti de Canterbury* (*Los cuentos de Canterbury*, 1972) de Pier Paolo Pasolini.
- Fig. 117-119 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 120 Fotograma de la película *Tridnobyt bogon* (*Que difícil es ser un dios*, 2013) de Aleksei Guerman.
- Fig. 121 y 122 Imágenes etalonaje de la película *Faust* (2011) Revista *Cahiers du cinema*. nº 679, de junio del 2012.
- Fig. 123 Rembrandt, *Autorretrato como el Apóstol San Pablo* (1661), óleo sobre tela. Rijksmuseum. Ámsterdam, Países Bajos
- Fig. 124 Fotograma de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 125 Rembrandt van Rijn, *Fausto* (1652), aguafuerte. National Gallery, Washington. Estado Unidos.
- Fig. 126 Fotograma de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 127 Rembrandt van Rijn, *Mujer bañándose* (1654), óleo sobre tela. National Gallery. Londres.
- Fig. 128-130 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 130 Fotograma de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 131 Rembrandt van Rijn, *Elevación de la Cruz* (1633), óleo sobre tela. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.
- Fig. 132 Fotograma de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 133 Rembrandt, *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632), óleo sobre tela. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya, Países Bajos.
- Fig. 134 y 135 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 136 Rembrandt, *Lección de anatomía del doctor Jan Deijmani* (1656), óleo sobre tela. Museo de Ámsterdam, Países Bajos.
- Fig. 137 Brueghel, Pieter, *Los refranes neerlandenses* (1559), óleo sobre tela. Gemäldegalerie, Berlín, Alemania.
- Fig. 138-142 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 143 Altdorfer, Albert. *La batalla de Alejandro en Issos* (1529), óleo sobre tela. Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.
- Fig. 144 y 145 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.
- Fig. 146 Pieter Brueghel, *La caída de las ángeles rebeldes* (1559), óleo sobre tela. Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas, Bélgica.

Fig. 147 Brueghel, Pieter. *Dulle Griet* (1559), óleo sobre tela. Museo Mayer van den Bergh de Amberes, Bélgica.

Fig. 148 Brueghel, Pieter, *El triunfo de la muerte* (1559), óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid, España.

Fig. 149 Fotograma de la película *Kamen* (*La piedra*, 2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 150 Brueghel, Pieter, *Torre de Babel* (1563), óleo sobre tela. Kunsthistorisches, Viena, Austria.

Fig. 151 Brueghel, Pieter, *Pequeña Torre de Babel* (1563), óleo sobre tela. Museo Boymans-van Beuningen, Róterdam, Países Bajos.

Fig. 152 Brueghel, Pieter, *Riña entre Carnaval y la Cuaresma* (1559), óleo sobre tela. Kunsthistorisches, Viena, Austria.

Fig. 153 Brueghel, Pieter, *Romería a Hoboken* (1559), óleo sobre tela. Courtauld Institute Galleries, Londres.

Fig. 154 y 155 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 156 El Bosco, *El jardín de las delicias* (1503-1515), óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Fig. 157 El Bosco, *Tablero de los Siete Pecados Capitales* (1505-1510), óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Fig. 158 Fotograma de la película *Dni zatminya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 159 Fotograma de la película *Krug vtoroy* (*Segundo círculo*, 1990) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 160 y 161 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 162 Fotogramas de la película *Faust* (2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 163 El Bosco, Postigo derecho *El Infierno* (1505-1510), óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Fig. 164-168 Fotogramas de la película *Faust* (Fausto, 2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 169 Courbert, G., *El origen del mundo* (1886), óleo sobre tela. Museo del Louvre, París, Francia.

Fig. 170-182 Fotogramas de la película *Faust* (Fausto, 2011) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 183 Goethe, W., *Círculo cromático* (1810) Goethe, J. W. v. (1992). *Teoría de los colores*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

Fig. 184 Turner, W. M., *Luz y color* (1843), óleo sobre tela. Tate Britain, Londres, Inglaterra.

Fig. 185 Turner, W.M., *Aníbal cruzando los Alpes* (1812), óleo sobre tela. Tate Britain, Londres, Inglaterra

Fig. 186 Giorgione, *La tempestad* (1508 c.), óleo sobre tela. Galería de la Academia, Venecia, Italia.

Fig. 187 Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de nubes* (1808), óleo sobre tela. Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo, Alemania.

Fig. 188 William Mallord Turner, *El naufragio* (1805), óleo sobre tela. Tate Britain, Londres, Inglaterra.

Fig. 189 Caspar David Friedrich, *El mar de hielo* (1823-1824), óleo sobre tela. Tate Britain, Londres, Inglaterra.

Fig. 190 Hals Holbein, *Los embajadores* (1533), óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Inglaterra.

Fig. 191 Miguel Ángel Buonarroti, *La pietà* (1498-1499), mármol. Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Fig. 192 Miguel Ángel Buonarroti, (detalle) *La pietà* (1498-1499), mármol. Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.

Fig. 193-198 Fotogramas de la película *Mat'y sin (Madre e hijo)*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 199 Caspar David Friedrich, *Nubes a la deriva* (1820), óleo sobre tela. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania

Fig. 200 Caspar David Friedrich, *Bruma matinal en las montañas* (1813), óleo sobre tela. Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt, Alemania.

Fig. 201 Fotograma de la película *Mat'y sin (Madre e hijo)*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 202 Fotograma de la película *La jeteé* (La terminal, 1962) de Chris Marker.

Fig. 203 Nameth, Roland, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable with The Velvet Underground and Nico* de 1966. MACBA, Barcelona, España.

Fig. 204 Fotograma de la película *Mat'y sin (Madre e hijo)*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 205 Caspar David Friedrich, *Túmulos megalíticos en la nieve* (1808), óleo sobre tela. Staatliche Dresden, Dresde, Alemania.

Fig. 206 Fotograma de la película *Mat'y sin (Madre e hijo)*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 207 Caspar David Friedrich., *La cruz en la montaña* (1808), óleo sobre tela. Staatliche Dresden, Dresde, Alemania.

Fig. 208 Caspar David Friedrich., *La cruz en la montaña* (boceto) (1807), tinta china sobre papel. Staatliche Dresden, Dresde, Alemania.

Fig. 209 y 210 Fotograma de la película *Mat'y sin (Madre e hijo)*, 1997) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 211 William Mallord Turner, *Paisaje marino con boya* (1807), óleo sobre tela. Tate Britain. Londres, Inglaterra.

Fig. 212-218 Fotogramas de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 219 Caspar David Friedrich, *Acantilados blancos de Rügen* (1818), óleo sobre tela. Fundación Oskar Reinhart, Winterthur, Suiza.

Fig. 220 Caspar David Friedrich, *Mujer con cuervo en el abismo* (1803), óleo sobre tela. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemania.

Fig. 221-223 Fotogramas de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 224 Caspar David Friedrich, *Mujer frente al sol de poniente* (1818), óleo sobre tela. Museo Folkwang, Essen, Alemania.

Fig. 225-230 Fotogramas de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 231 Caspar David Friedrich, *Ruina de Eldena con entierro* (1825), pincel y sepia sobre papel. Staatliche Dresden, Dresde, Alemania

Fig. 232 Caspar David Friedrich, *La tumba de Hutten* (1823-1824), óleo sobre tela. Kunstsammlungen, Weimar, Alemania.

Fig. 233 Fotograma de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 234 Caspar David Friedrich, *Mujer en la ventana* (1822), óleo sobre tela. Staatliche Museen, Berlín, Alemania.

Fig. 235-239 Fotogramas de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 240 Fotograma de la película *Kamen (La piedra, 2011)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 241 Robert Gober *Slanted Playpen* (1987). Rubell Museum, Miami, Estado Unidos.

Fig. 242 Fotograma de la película *Krug vtoroy (Segundo círculo, 1990)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 243 Fotogramas de la película *Skorbnoye beschuvstviye (Dolorosa indiferencia, 1987)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 244 Caspar David Friedrich, *Monje junto al mar* (1822), óleo sobre tela. Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania.

Fig. 245-248 Fotogramas de la película *Mat' y sin (Madre e hijo, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 249 Marc Rothko, *Sin título* (1969), acrílico sobre papel. Metropolitan Museum, Nueva York, Estados Unidos.

Fig. 250 Víctor Mira, *Monje junto al mar* (1992), óleo sobre tela. Galería Zaragoza Gráfica, Zaragoza, España.

Fig. 251 Caspar David Friedrich, *Vista de un puerto* (1815-1816) Staatliche Schlösser und Garten, Potsdam, Alemania.

Fig. 252 Caspar David Friedrich, *En el velero* (1819), óleo sobre tela. Museo del Hermitage, San Petersburgo, Federación de Rusia.

Fig. 253 Delacroix, E., *Cleopatra y el campesino* (1838), óleo sobre tela. William Hayes Ackland Memorial Art Center, Carolina del Norte, Estados Unidos.

Fig. 254 Fotograma de la película *Terpenie trud* (*Paciencia de labor*, 1985-1987) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 255 Delacroix, E. *La muerte de Sardanápalo* (1827), óleo sobre tela. Museo del Louvre.

Fig. 256 Constable, John, *El carro de heno* (1816 c.) óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Inglaterra.

Fig. 257 Círculo de Mérimée (1830-1839) Mérimée, J. F. *De La Peinture À L'huile* (1930)

Fig. 258 Triángulo cromático construido según esbozo de Eugène Delacroix. Obtenida del libro *Entender la pintura. Delacroix*. Ed. Orbis-Fabbri.

Fig. 259 Fotograma de la película *The house that Jack built* (*La casa de Jack*, 2018) de Lars von Trier.

Fig. 260 Delacroix, Eugène., *La barca de Dante* (1822), óleo sobre tela. Museo del Louvre.

Fig. 261 Géricault. Théodore., *La balsa de la Medusa* (1819), óleo sobre tela. Museo del Louvre.

Fig. 262 Delacroix, Eugène., *El naufragio de don Juan* (1849), óleo sobre tela. Museo del Louvre.

Fig. 263 Fotograma de la película *Tikhiye stranitsy* (*Página ocultas* 1994) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 264 Fotograma de la película *Spasi i sokhrani* (*Salva y protege*, 1989) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 265 Fotograma de la película *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa indiferencia*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 266 Fotograma de la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovski.

Fig. 267 Fotograma de la película *Solyaris* (*Solaris*, 1972) de Andrei Tarkovski.

Fig. 268 Fotograma de la película *Krug vtoroy* (*Segundo círculo*, 1990) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 269 Fotograma de la película *Zercalo* (*El espejo*, 1975) de Andrei Tarkovski.

Fig. 270-273 Fotogramas de la película *Skorbnoye beschuvstviye* (*Dolorosa indiferencia*, 1987) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 274 y 275 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 276 Fotograma de la película *Skorbnoye beschuvstviye (Dolorosa indiferencia, 1987)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 277 Delacroix, Eugène, *Mujeres de Argel* (1834), óleo sobre tela. Museo del Louvre, París, Francia.

Fig. 278 y 279 Fotogramas de la película *Skorbnoye beschuvstviye (Dolorosa indiferencia, 1987)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 280-282 Fotogramas de la película *Spasi i sokhrani (Salva y protege, 1989)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 283 y 284 Fotograma de la película *Skorbnoye beschuvstviye (Dolorosa indiferencia, 1987)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 285 Fotograma de *Smirennaya zhizn (Una vida humilde, 1997)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 286 y 287 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya (Días de eclipse, 1988)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 288 y 289 Fotogramas de la película *Colour Box* (1935) de Len Lye.

Fig. 290-293 Fotogramas de la película *Rithmus 21* (1921) de Hans Richter.

Fig. 294-296 Fotogramas de la película *Vormittagsspuk (Fantasmas antes del desayuno, 1928)* de Hans Richter.

Fig. 297 y 298 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya (Días de eclipse, 1988)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 299 y 300 Fotogramas de la película *Tikhiye stranitsy (Páginas ocultas, 1994)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 301 Rothko, Mark. *Green and blue*, 1964. Colección particular.

Fig. 302 Enfedaque Sancho, María. *Sin título*, 1996, acrílico sobre tela. Colección particular, Zaragoza.

Fig. 303-307 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya (Días de eclipse, 1988)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 308 Fontana, Lucio. *Venecia era todo de oro* (1961), pintura alquídica sobre tela. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, España.

Fig. 309 Fotograma de la película *Dni zatmeniya (Días de eclipse, 1988)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 310 Escultura en honor a Saparmurat Niyaroz de Asjabad (Turkmenistan)

Fig. 311 Vista exposición *NewYork/Venice* de Lucio Fontana en el 2007. Guggenheim, Nueva York, Estados Unidos.

Fig. 312 Fotograma de la película *Elegiya dorogi (Elegía de un viaje, 2001)* de Aleksandr Sokurov.

Fig. 313 Boltanski, Christian. *Reliquaires* (1990). Marian Goodman Gallery, Nueva York, Estados Unidos. Fig. 309 Fotograma de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 314 Fotograma de la película *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 315-317 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 318 Beuys, Joseph. *Silla con grasa* (1964), silla de madera, grasa e hilo de cobre. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Alemania.

Fig. 319-323 Fotograma de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 324 Beuys, Joseph. *Eurasia Siberian Symphony 1963* (1966), Panel con dibujo de tiza, fieltro, liebre disecada, grasa y postes pintados. Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos.

Fig. 325 y 326 Fotogramas de la película *Dni zatmeniya* (*Días de eclipse*, 1988) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 327 Fotograma de *Racconto da un affresco* (1941) de Luciano Emmer

Fig. 328 Fotograma de *Le Mystère Picasso* (*El misterio Picasso*, 1955) de Henri-Georges Clouzot.

Fig. 329 Greenaway, Peter. Instalación *Nightwatching*. (*Noche de ronda*, 2007). Rijksmuseum de Ámsterdan

Fig. 330 Robert, Hubert. *The Square House in Nîme*, óleo sobre tela, (1880). Museo Louvre de Paris.

Fig. 331-333 Fotograma del documental *Robert. Schastlivaya zhizn* (*Una vida afortunada*, 1996) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 334 Fotogramas del documental *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 335 Saenredam, P. J., *Plaza de Santa María y la iglesia de Santa María en Utrecht* (1662). Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam.

Fig. 335 Fotograma del documental *Elegiya dorogi* (*Elegía de un viaje*, 2001) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 337 y 378 Fotogramas de la película *Russkiy kovcheg* (*El arca rusa*, 2002) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 339 Repin, Ilya *Las bodas del zar Nicolás II y Alexandra Feodorovna* (1894), óleo sobre tela. Museo Estatal de san Petersburgo, San Petersburgo.

Fig. 340 Surikov, Vasili. *El jinete de bronce* (1916), óleo sobre tela. Galería Tetriakov, Moscú.

Fig. 341 Fotograma de la película *Francofonía, le Louvre sous l'Occupation* (*Francofonía*, 2015) de Aleksandr Sokurov

Fig. 342 Rembrandt van Rijn, *El hijo pródigo* (1662), óleo sobre tela. Museo El Hermitage, San Petersburgo. Fig. 343 Instalación en Intervención realizada por Aleksandr Sokurov en la Bienal de Venecia del 2019.

Fig. 343 Portada del libro editado con motivo de la exposición “Art and film since 1945: Hall of mirrors”, 1996. Museo Contemporáneo de Los Ángeles.

Fig. 344 Portada catálogo “¿Buñuel!. La mirada del siglo”, 1996. Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Fig. 346 Exposición “El mundo secreto de Buñuel”, 1997. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Fig. 347 Exposición “Correspondencias”, 2006. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Fig. 348 Salvador Dalí, *Ojos y escalera* (1945), proyecto para la película *Spellbound* de Alfred Hitchcock, técnica mixta sobre tablex. Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.

Fig. 349 Exposición “La mirada del samurái: los dibujos de Akira Kurosawa”, 2011. Museo ABC, Madrid.

Fig. 350 Fotograma de *El Bosco, el jardín de los sueños* (2016) de José Luis López Linares.

Fig. 351 Exposición “Carlos Saura. Los sueños del espejo”, 2007. Diputación de Huesca.

Fig. 352 Exposición “Furtivos. Borau”, Diputación de Huesca.

Fig. 353 Fotograma de *Dukhovnye golosa* (Voces espirituales, 1995) de Aleksandr Sokurov.

Fig. 354 Catálogo exposición “L’oeil-écran on la nouvelle image. 100 videos pour repenser le monde”, 2006. Festival *IMAGES’06*, Vevey.

Fig. 355 Exposición “Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo”, 2010. ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Vitoria.

FILMOGRAFÍA

Odinokii golos cheloveka (La voz solitaria del hombre)



URSS, 1978 - 1987. 35 mm. Color. 87'

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Cámara: S.Yurizditsky

Sonido: I. Zhuravleva (1978), V. Persov (1987)

Diseño de producción: V.Lebedev y L. Lochmele

Ayudantes: L. Zvonnikova y M. Platonova

Montaje: A. Besspalova (1978), L. Semyonova (1987)

Interpretes principales: Tatiana Goryacheva y Alexander Gradov

Premiada en Locarno y refleja las deficiencias del régimen soviético, mediante una sobria puesta en escena y diálogos escuetos, escrito por Andrei Platonov. Nikita, atormentado por la guerra civil, conoce a Luba, que es tan profundamente moral y solitaria como él. Con esta película Sokurov debuta como director basada en el libro "The River Potudan". El mismo Tarkovski, al ver la película, reconoció a Sokurov como digno heredero de él mismo

Razzhalovaniidinokii (El degradado)



URSS, 1980. 35 mm. Color. 30'

Dirección: A. Sokurov

Guion: A. Sokurov

Cámara: S. Yurizditsky

Sonido: I. Vigdorchik

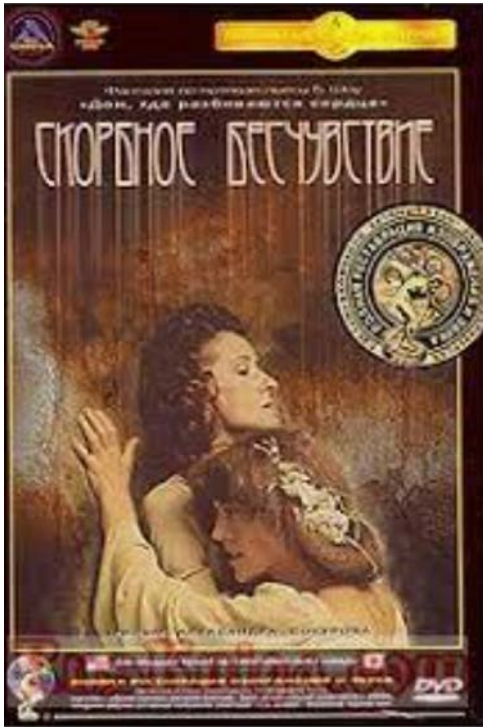
Diseño de producción: Y. Kulikov

Montaje: A. Bespalova (1978), L.
Semyonova (1987)

Intérpretes: Ilya Rivi, Victoriya Yurizditskaya, Irina Sokolova, Evgeny Mischenko, Andrey Petrov, Sergey Koshonin.

Debut del cineasta en el estudio de cine Lenfilm. Este cortometraje se basó en una historia corta del escritor soviético moderno Grigory Baklanov quien, sin embargo, eliminó su nombre de los títulos, afirmando que su "motivación para escribir esta historia corta había sido totalmente diferente". De la prosa de Baklanov, el director tomó prestado solo un tema que siempre lo atraería posteriormente: el tema del "período de transición", en este caso, la transición del timón del Estado a la postración de la sumisión. Un inspector de tránsito es degradado a conductor de taxi. Sokurov reflexiona sobre el mundo interior de un hombre para quien la pérdida del poder se nos presenta como una injusticia catastrófica.

Skorboye beschuvstyye (Dolorosa indiferencia)



URSS, 1983 - 1987. 35 mm. Color. 92'

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Dirección de fotografía: S.

Yurizditsky

Sonido: V. Persov

Diseño de producción: Y. Amshinskaya

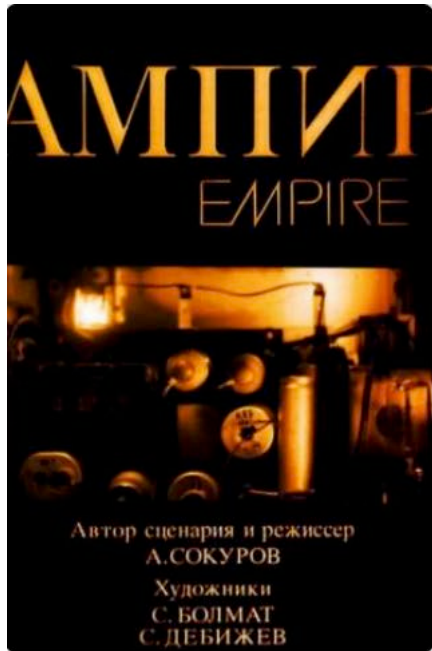
Ayudantes: T. Boborykina

Montaje: L. Semyonova

Interpretes principales: Ramaz Chjickvadze, Victoria Amitova, Tatiana Egorova y Dmitri Briantsev.

El título de la obra de teatro de George Bernard Shaw *Heartbreak House* es un símbolo introducido por el gran ingenio británico para describir a Europa antes de la Primera Guerra Mundial. El cineasta ruso incluye brillantemente las raíces rusas de Chekhovian de la obra en su composición cinematográfica saturada de asociaciones. En la cinta encontramos una suerte de set, imitando de cerca el entorno real, tomas documentales yuxtapuestas a la imagen deformada, una máscara del propio Shaw y artistas no profesionales junto al célebre actor georgiano Ramaz Tchkhickvadze. El tema que trata, quizás hoy en día, uno de los más importantes de los temas del director: la indefensión del hombre, escondiéndose en la casa como en un capullo en el intento de evadir los horrores de la historia y los problemas de la existencia.

Ampir (Imperio)



URSS, 1986, 35 mm. Color, 35'

Dirección: A. Sokurov

Guion: A. Sokurov

Dirección de fotografía-Cámara: S. Sidorov

Sonido: V. Persov y K. Kuzmin

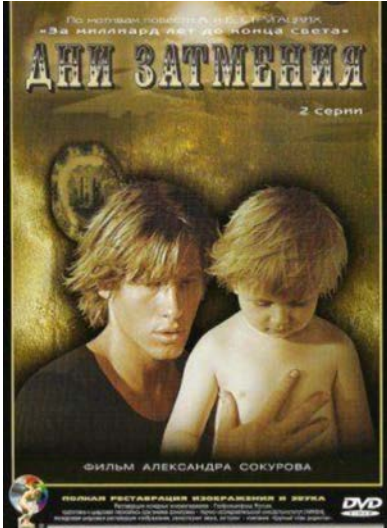
Diseño de producción: S. Bolmant y S. Debizhe

Montaje: L. Semyonova, L. Volkova y N. Aleksandrova

Intérpretes principales: Alla Osipenko e Ilya Rivin

Cortometraje basado en el drama *Perdón, número incorrecto* de la escritora estadounidense Lucille Fletcher. En realidad, Sokurov se basa en un solo tema que forma el trasfondo de la historia del thriller: la enfermedad de la protagonista. La heroína está en cama y su único medio de comunicación con el mundo exterior es su teléfono, hasta que un asesino interrumpe la conversación. La película fue filmada como un trabajo de estudio de un estudiante de VGIK, Sidorov. La concepción visual de esta película anticipa un número considerable de futuros experimentos de Sokurov: luz que modela el espacio, nivelación de colores y correlación de texturas contrastantes.

AmpDni zatmeniya (Días de eclipse)



URSS, 1988, Color, 137'

Lenfilm

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov, P. Kadochnikov, A. Strugatsky, B. Strugatsky

Cámara: S. Yurizditsky

Sonido: V. Persov

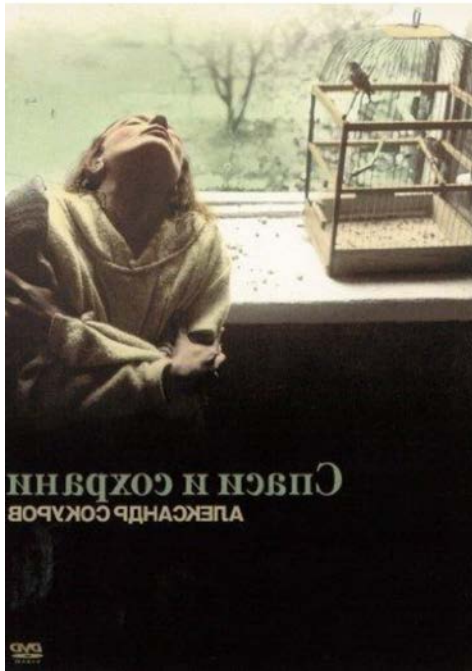
Diseño de producción: Y. Amshinskaya

Montaje: L. Semyonova

Intérpretes: Alexey Ananishnov, Eskender Umarov, Irina Sokolova, Vladimir Zamansky, Kirill Dudkin, Viktor Belovolsky.

La película *Días de Eclipse* está basada en una novela de famosos escritores soviéticos de ciencia ficción: los hermanos Arcadi y Boris Strugatski. La acción es transferida al Asia Central, donde un joven médico ruso da tratamiento a niños e intenta escribir. Este personaje se convierte en un vínculo entre tres de las películas de Sokurov. La 'trilogía' está unida por la amarga ironía con respecto a los símbolos sacros gastados. Las películas *Días de Eclipse*, *El segundo círculo* y *La piedra*. Sokurov supo reflejar el agónico desenlace de la Unión Soviética en este relato donde un doctor, que busca la cura para remediar una enfermedad que aniquila a los niños en un poblado de la República Soviética Socialista de Turkmenistán, es presionado por fuerzas sobrenaturales para desistir de su intento. Los escenarios apocalípticos no sólo denuncian la corrupción de un sistema político en decadencia sino también el ánimo mortuorio de una comunidad sin esperanza.

Spasi i sojrani (Salva y protege)



URSS, 1989, 35 mm. Color. 167'

Lenfilm

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Cámara: S. Yurizditsky

Sonido: V. Persov

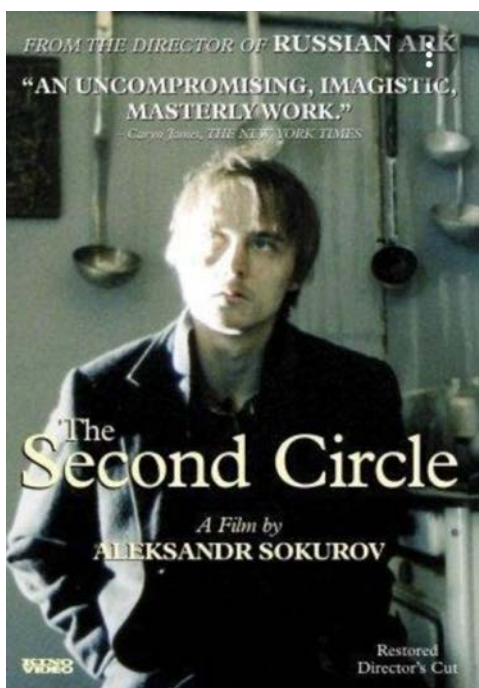
Diseño de producción: Y. Amshinskaya

Montaje: L. Semyonova

Protagonista: Cecil Zervudaki, Robert Vaab, Alexander Cherednik, Vyacheslav Rogovoi, Yury Sternin, Daria Shpalikova

Desde la novela de Flaubert *Madame Bovary*, Sokurov construye la cinta *Salva y protege*, recogiendo el título de una oración cristiana ortodoxa. El director ruso traslada la acción al territorio ruso, centrándose en los eventos más cruciales del declive y la caída de Emma: sus relaciones con un aristócrata que acaba huyendo a Roma y un joven estudiante y la humillación que sigue a las negligencias criminales de la lamentable práctica médica de su marido

Krug vtoroy (*El segundo círculo*)



URSS, 1990, 35 mm. Color. 92'

Centro de Iniciativas Creativas LO SFK

Cinema Club Mirror (Syktyvkar)

Estudio de cine Troitsky Most (Lenfilm)

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Burov

Sonido: V. Persov

Diseño de producción: V. Soloviev

Montaje: R. Lisova

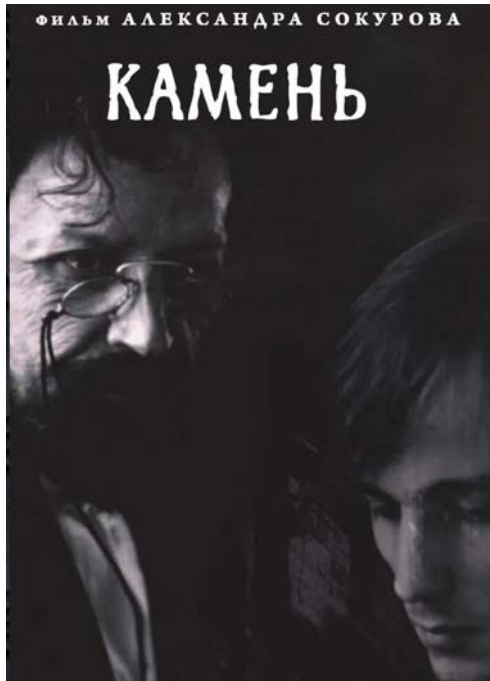
Intérpretes: Peotr Alexandrov, Nadezhda

Rodnova, Tamara Timofeeva, Alexander

Bystryakov, Sergey Krylov, Roman Molokeev

Visto como una metáfora del desmoronamiento de la Unión Soviética, cuenta la historia de un joven que debe afrontar la muerte de su padre en medio de las bajas temperaturas de Siberia. Las trabas de la pesada burocracia rusa del momento, junto con el alejamiento de la sociedad actual de cualquier atención a un aspecto tan inevitable y cotidiano como la muerte hará que el hijo que se ve obligado a preparar un entierro que sobrepasa su capacidad económica, llevándolo a un extremo anímico difícil de soportar: lavar el cuerpo en la nieve, a falta de agua corriente, elegir su mejor traje. La entrega, la compasión, el sacrificio y la dignidad humana del protagonista contrasta con el frío materialismo que desprenden el resto de los personajes

Kamen (La piedra)



Rusia, 1992, 35 mm., B/N 84'

International Studio of Perm icw Lenfilm

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Burov

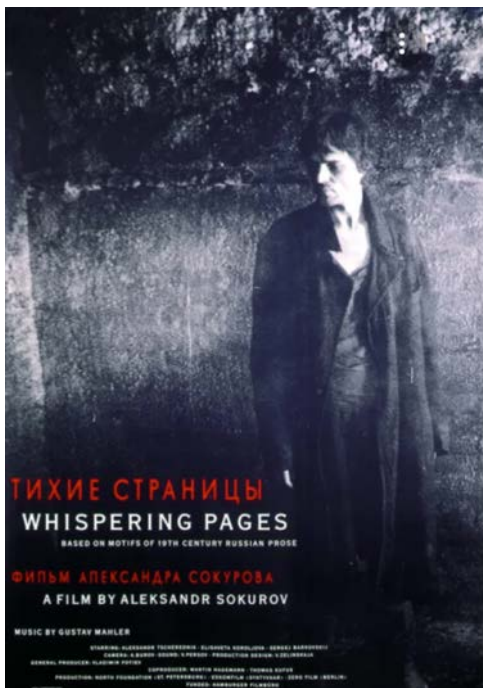
Sonido: V. Persov

Diseño de producción: V. Soloviev

Montaje: L. Semyonova

Intérpretes: L. Mozgovoi, P. Alexandrov y V. Semyonov

En *Kamen*, Chejov, nacido en Taganrog en 1860, vence las limitaciones del tiempo y vuelve a la vida como fantasmagoría o proyección imaginaria del otro personaje del filme, un vigilante del museo dedicado al novelista. La “aparición” camina por la casa, toca el piano, escucha a las “gaviotas”. El pájaro que los acompaña pudiera ser, aquí y en otros filmes del realizador ruso, metáfora o mecanismo de viaje temporal.



Rusia /Alemania, 1993, 35 mm, color. 77'

North Foundation

Eskom–film

zero film (Alemania) icw Lenfilm

Dirección: A. Sokurov

Guion: A. Sokurov

Cámara: A. Burov

Sonido: V. Persov

Diseño de producción: V. Zelinskaya

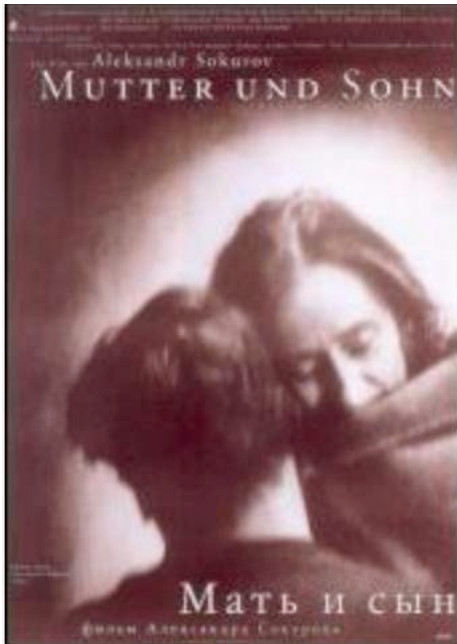
Consultant: I. Sotina, M. Tarasova, A. Tuchinskaya

Montaje: L. Semyonova

Intérpretes: Alexander Cherednik, Elizaveta Koroleva, Sergei Barkovsky Galina Nikulina y Olga Onischenko

En esta cinta, Alexander Sokurov "hojea las páginas" de una obra clásica de la prosa rusa. *Crimen y castigo* de Dostoievski proporciona a este trabajo su tema ideológico y el entorno histórico. Los eventos de la novela y los personajes familiares simplemente no se mencionan. Las características históricas de una forma de vida, ya sea manifestándose a través del medio ambiente o la indumentaria, a veces se presentan de manera concreta, a veces simplemente se sugieren. Un "bosquejo fisiológico" de la ciudad, un género literario de la época de Dostoievski se convierte en una metáfora grotesca que revela la trágica esencia de la ciudad y se extiende para significar la triste realidad de nuestros días. La vida se ha reducido a sus funciones físicas más simples.

Mat'ý sin (Madre e hijo)



Alemania/Rusia, 1997. 35mm. Color. 73'

Roskomkino

North Foundation

Zero film (Germany)

Lenfilm

Dirección: A. Sokurov

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Fedorov

Sonido: V. Persov

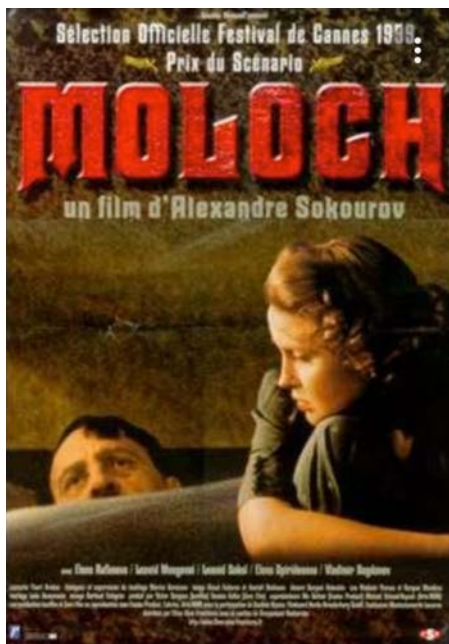
Diseño de producción: V. Zelinskaya

Montaje: L. Semyonova

Intérpretes: G. Geier y A. Ananishnov

Se trata de una elegía sobre el amor y la muerte. El hijo se vuelca en los cuidados hacia su madre, en los estertores de su vida. Estos dos únicos personajes llenan la pantalla durante más de una hora. El vástago, al final, debe ejercer de padre al ver incapacitada a su madre.

Moloch



Rusia/Alemania/Francia, 1999. 35 mm. Color. 103'

Lenfilm, zero film y Fusion Product

Con la participación de Fabrica, ARTE/WDR, Filmboard Berlin/Brandenburg GmbH, Fondation Montecinemaverita

Productor: V. Sergeev, Rio Saitani y Tomas Kufus

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Fedorov y A. Rodionov

Sonido: V. Persov y S. Moshkov

Diseño de producción: S. Kokovkin

Diseño de vestuario: L. Kryukova

Maquillaje: E. Beschastnaya, L. Kozinets y Z. Rodionova

Montaje: L. Semyonova

Edición video: A. Yankovski y S. Ivanov

Intérpretes: E. Rufanova, L. Mozgovoï, L. Sokol, E. Spiridonova, V. Bogdanov, S. Razhuk

Esta nueva recreación de la vida de Hitler y su esposa en su mansión de los Alpes bávaros se aleja de cualquier tópico. Eva Braun, atlética, nos recuerda en un primer momento a los documentales propagandísticos de la genial Leni Riefenstahl, aunque, llegado el momento, veremos a una mujer a ratos caprichosa pero inteligente. La caracterización de Hitler se nos antoja real, algo que nos ocurre con Sokurov cada vez que trata a un personaje histórico. Su naturalidad, los diálogos aparentemente absurdos y las maquiavélicas reflexiones de los jefes nazis, en medio de una anodina cotidianidad.

Telets (Taurus)



Rusia, 2000, 35 mm, Color, 94' (versión video 104')

Lenfilm

Ministerio de Cultura de la Federación Rusa

Comité Estatal de Cinematografía

Dirección y fotografía: Aleksandr Sokurov

Productor: V. Sergeev

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Rodionov

Sonido: S. Moshkov

Diseño de producción: N. Kochergina

Diseño de vestuario: L. Kryukova

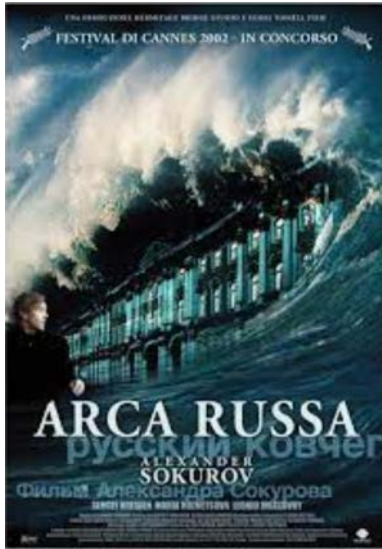
Maquillaje: Z. Rodionova, L. Kozinets y T. Kolomitseva

Montaje: L. Semyonova

Intérpretes: Leonid Mozgovoi, Maria Kuznetsova, Natalia Nikulenko, Sergei Razhuk, Lev Eliseev y Nikolai Ustinov.

Después de abordar la figura de Hitler en "Moloch" (1999), el cineasta ruso se concentra en los últimos días de Vladimir Ilich Ulianov, Lenin. Confinado en una casa expropiada por el estado, convaleciente y preocupado por el desmedido afán de poder de Stalin, el líder bolchevique se lamenta por la situación de la Unión Soviética y reivindica la necesidad de extender la revolución del proletariado a otros países. Nacido bajo el signo de Tauro, por lo común vinculado a la fuerza, el magnetismo y el poder de la voz, Lenin se presenta ante el umbral de la muerte con la faceta trágica del toro, el poderoso animal destinado al sacrificio.

Russkiy kovcheg (El arca rusa)



Rusia / Alemania, 2002. Color 95' Dolby Digital.

Video: 2002, 95', HD, 16:9, Dolby Surround.

The State Hermitage Museum, Hermitage Bridge Studio, Egoi Tossell Film AG producciones, Ministry of Culture of the Russian Federation, Fora-Film M, Celluloid Dreams.

Dirección: A. Sokurov

Guion: A. Nikiforov y A. Sokurov

Director de fotografía: T. Büttner

Sonido: S. Moshkov, V. Persov

Diseño de producción: Y. Zhukova y N. Kochergina

Diseño de vestuario: L. Kryukova, T. Seferyan y M. Grishanova

Maquillaje: Z. Rodionova y L. Kozinets

Montaje: S. Ivanov

Intérpretes: Sergei Dreiden, Maria Kuznetsova, Mikhail Piotrovsky, David Giorgobiani, Alexander Chaban, Lev Yeliseyev, Oleg Khmelnitsky, Alla Osipenko, Leonid Mozgovoy, Artem Strelnikov, Tamara Kurenkova, Maxim Sergeiev, Natalia Nikulenko, Yelena Rufanova, Yelena Spiridonova, Konstantin Anisimov, Alexei Barabash, Ilya Shakunov.

Sokurov mediante una steadicam, persigue a los diferentes personajes a través de las distintas salas del museo del Hermitage. Hoy en día se ha convertido en un gran complejo de edificios unidos a la orilla del río Neva cuya construcción se ordenó para servir de residencia oficial a los zares de Rusia. Sorprenden apariciones estelares de personajes que antaño habitaron esas estancias, como Pedro el Grande, fundador de la ciudad de San Petersburgo, Catalina la Grande, el último zar, Nicolás, con su familia, en acciones resueltas con una gran naturalidad

Otets y syn (Padre e hijo)



Rusia / Alemania / Italia / Holanda, 2003, 35 mm
Color, 84'

Zero film, Nikola-film, Ministerio de Cultura de
la Federación de Rusia

Productor: Thomas Kufus e Igor Kalenov

Guion: S. Potepalov

Director de fotografía: A. Burov

Director de sonido: S. Moshkov

Diseño de producción: N. Kochergina

Montaje: S. Ivanov

Intérpretes: Andrei Shchetinin, Aleksei
Nejmyshev, Aleksandr Razbash, Fedor Lavrov y
Marina Zasukhina

Un militar retirado vive con su hijo en el último piso de una casa antigua. Cuando estudiaba en la escuela de vuelo conoció a la mujer de su vida y se casó con ella. Aunque enviudó muy pronto, ese primer y único amor sigue siendo su felicidad secreta, que se mantiene viva a través del hijo, cuyo aspecto físico le recuerda continuamente a su amada.

Solntse (El Sol)



Rusia / Francia / Italia / Suiza, 2005. 35 mm, Color. 110'

Nikola-film, Proline Film, Downtown Pictures (Italy), Mact Productions (France), Riforma Film (Suiza)

Con el soporte de: Agencia Federal de la Cultura y la Cinematografía de la Federación de Rusia, RAI Cinema (Italy), Instituto Luce (Italy), Centro Nacional de la Cinematografía (Francia)

Con la participación de CTC Television Network y Lenfilm Studio

Dirección: A. Sokurov

Productor: Igor Kalenov, Andrei Sigle, Marco Muller

Guion: Y. Arabov

Cámara: A. Rodionov

Director de sonido: S. Moshkov

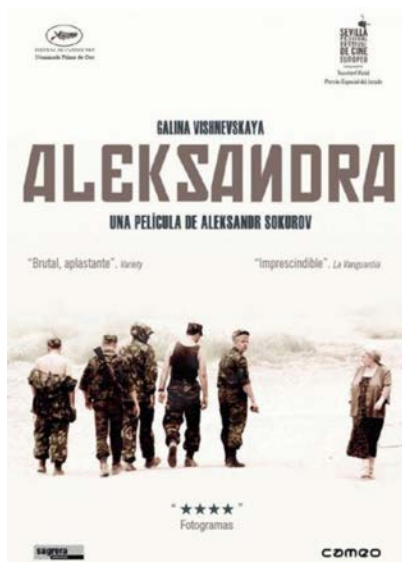
Diseño de producción: Y. Zhukova, Y. Kuper

Montaje: S. Ivanov

Intérpretes: Issey Ogata, Robert Dawson, Kaori Momoi, Shiro Sano, Shinmei Tsuji, Taijiro Tamura y Georgy Pitshelauri.

Tercera entrega de la tetralogía del poder que Sokurov dedica a las grandes figuras políticas del siglo XX. La historia se centra en la vida cotidiana, en la intimidad del emperador japonés Hirohito, que, tras el bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki, se hace consciente de que su naturaleza no es divina sino estrictamente humana.

Aleksandra (Alexandra)



Francia / Italia / Rusia

2007, 35 mm, Color, 90' Dolby Digital

Proline–film, Rezofilm

Con el soporte de la Agencia Federal para la Cultura y Cinematografía de la Federación Rusa y el Centro Nacional de Cinematografía.

Productor: A. Sigle

Guion: A. Sokurov

Director de fotografía: A. Burov

Director de sonido: V. Persov

Diseño de producción: D. Malich–Kon'kov

Diseño de vestuario: L. Kryukova

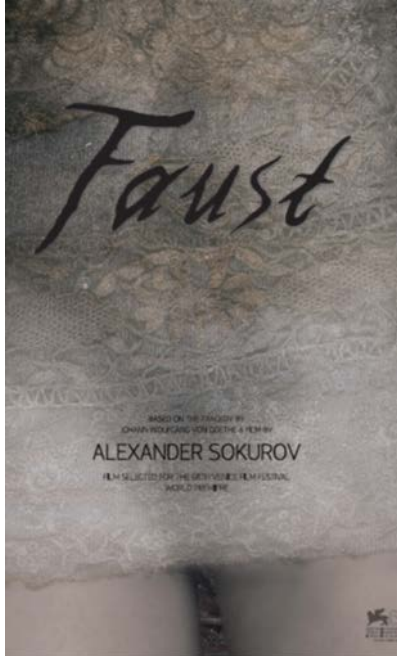
Maquillaje: Z. Rodionova

Montaje: S. Ivanov

Intérpretes: Galina Vishnevskaya, Vasiliy Shevtsov, Raisa Gichaeva, Yevgeniy Tkachuk, Andrey Bogdanov, Rustam Shahgireev y Alexei Neimyshev

Ambientada en Chechenia. Cuando Aleksandra Nikolaevna (Galina Vishnevskaya) va a pasar algunos días con su nieto, uno de los mejores oficiales de su regimiento. Descubre un nuevo mundo, un mundo de hombres en el que no hay lugar para los sentimientos. Lo que está presente en todo momento es la lucha entre la vida y la muerte.

Faust (*Fausto*)



2011, 137 min, 35 mm, 1:66:1, color, Dolby Digital

Proline Film (Rusia)

Dirección: A. Sokurov

Producción: A. Sigle

Guion: Yuri Arabov

Director de fotografía: B. Delbonnel

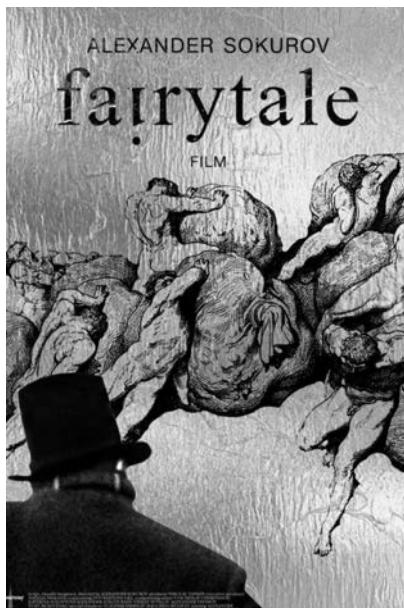
Diseño de producción: E. Zhukova

Diseño de vestuario: L. Krukova

Montaje: J. Hauschild

Intérpretes: Johaness Zailer, Anton Adasinskiy, Isolda Dychauk, Georg Friedrich, Hanna Schygulla, Antje Lehwal, Florian Brueckner Maxim Mehmet y Sigurdur Skulasso.

Libérrima adaptación de la leyenda alemana de Fausto, un sabio que hace un pacto con el diablo, desde las adaptaciones literarias del mito por parte de Goethe y Thomas Mann.



2022, 78 min. Color

Rusia

Coproducción Rusia-Bélgica; Intonations

Dirección: A. Sokúrov

Guion: A. Sokúrov

Música: M. Kabardokov

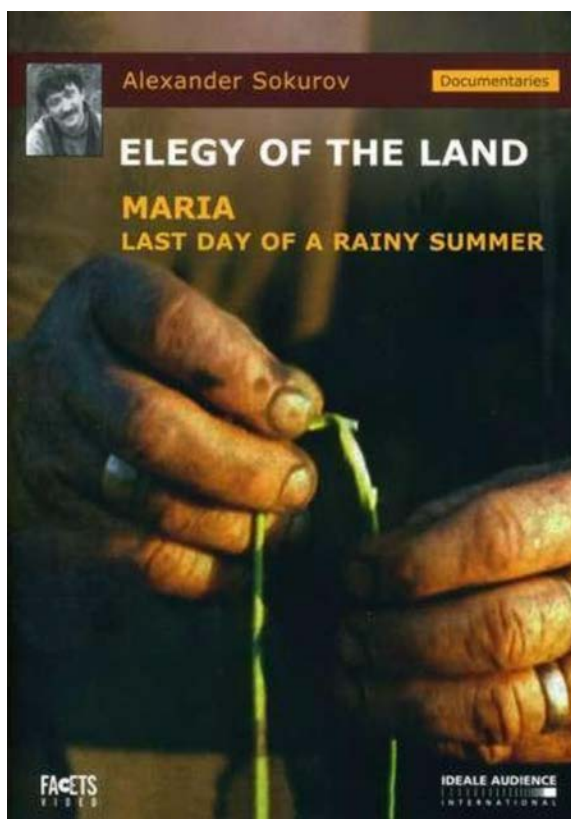
Reparto: Alexander Sagabashi, Vakhtang

Kuchava, Fabio Mastrangelo, Lothar Deeg, Tim
Ettelt, Pascal Slivansky

Fairytale es en realidad una situación en la que cuatro hombres, figuras históricas en bandos opuestos de la Segunda Guerra Mundial, intentan atravesar la Puerta de Dios, custodiada por su predecesor imperial. Dos de los cuatro hombres estaban en el bando ganador durante la guerra, y los otros dos en el bando perdedor. Estas personas son Adolf Hitler, Benito Mussolini, Yosef Vissarionovich Jugashvili (más conocido como Stalin) y Sir Winston Leonard Spencer Churchill, mientras que el “guardián” no es otro que el mismísimo Napoleón Bonaparte.

Documentales

Mariya. Krest' janskaya elegiya. (Maria. Elegía campesina)



URSS, 1978 - 1988. 35 mm. Color y B/N. 41'

LSDF

Dirección: A. Sokurov

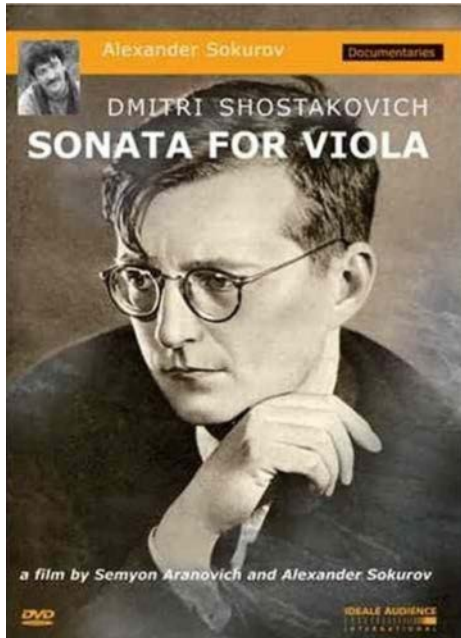
Cámara: A. Burov

Sonido: M. Podtakuy

Montaje: L. Semyonova

La película está estructurada en dos capítulos, el primero ofrece una impresión de Maria Voinovna, con escenas del trabajo en los campos de lino. El propósito de la película es sumergir a los espectadores en la atmósfera del campesino y de la vida en el campo. Pero la segunda mitad muestra un destino amargo. Han pasado nueve años y estos años han traído cambios. El segundo capítulo está rodado en blanco y negro y trata sobre cómo terminó la vida de Maria Voinovna. Sokurov retornara con el mismo equipo para retratar el vacío dibujado por el trágico fallecimiento de María Voinova, la campesina donde volcó su mirada en el primer viaje. El estado de ánimo es un personaje más de una narración triste y elegíaca.

Altovaya sonata. Dimitriy Shostakovich (Sonata para viola. Dimitri Shostakovich)



URSS, 1981. 80', B/N

LSDF

Dirección: Sergei Aranovich y Aleksandr Sokurov

Guion: Boris Dobrodeyev

Música: Dmitri Shostakovich

Fotografía: Yuri Aleksandrov y Yuri Lebedev

Sonido: E. Belyaeva

Documental biográfico sobre el compositor y pianista soviético Dmitri Shostakovich, cuyas obras estuvieron prohibidas en la URSS hasta 1986. Más que un simple retrato, es un testimonio de cómo la alegría que proporciona la creación artística es capaz de sobrevivir a los tumultos sociales, a las tormentas históricas y a la fragilidad del ser humano. La selección y edición del material documental auténtico sacó la película del estrecho marco biográfico y encontró en su lugar un amplio contexto histórico. Sokurov. Esta es una película sobre el triunfo del arte poderoso y sobre la derrota y muerte de un hombre débil agobiado por su don.

I nichego bolshe (Y nada más)



URSS, 1982 - 1987. 35 mm. B/N. 70'

LSDF

Realización: A. Sokurov

Guion: A. Nikiforov

Cámara: A. Burov, L. Rozin y L. Krasnova

Sonido: M. Podtakuy

Dirección artística: S. Debizhev

La película describe la coalición formada por la URSS, Gran Bretaña y los EE. UU. contra Hitler, formada como rechazo al agresivo fascismo de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Un archivo único de la época, filmado por camarógrafos de los diferentes países en guerra, aquí el cineasta lo asocia con una meditación contemporánea sobre el destino de la civilización de la posguerra, sobre las pérdidas humanitarias para ambos lados y sobre la búsqueda de lo incierto. Los líderes aliados, Stalin, Roosevelt y Churchill, están incluidos en un mosaico de personas anónimas pero reales, quienes determinaron el carácter de esta época trágica tanto como estas grandes figuras políticas. La película de Sokurov no respondió al requisito de propaganda y fue "archivada", es decir, oculta a sus espectadores. En los años de la Perestroika, la película se mostró legalmente por primera vez.

Zhertva vechernyaya (Sacrificio vespertino)



URSS, 1984-1987. 35 mm. Color. 20'

LSDF

Dirección: Aleksandr Sokurov

Guion: Aleksandr Sokurov

Cámara: A. Burov

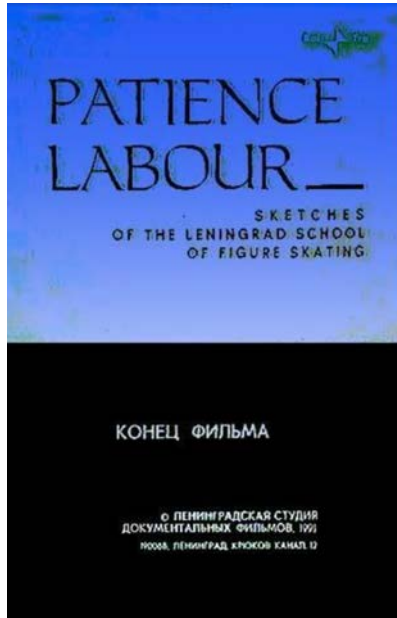
Sonido: M. Podtakuy

Diseño de producción: S. Debizhev

Montaje: L. Solovtsova

Corto de carácter documental, que recoge la celebración de un Primero de Mayo en Moscú. Sokurov establece un diálogo con el modelo de representación de las masas establecido por Eisenstein, en el que la parte funciona como una metáfora del todo, el individuo toma el lugar del anónimo y los símbolos se revelan en los detalles de la multitud.

Terpenie trud (Paciencia de labor)



URSS, 1985-87, color, 10'

Dirección: A. Sokurov

Guion: I. Yefremova

Cámara: A. Burov

Sonido: S. Litvyakov

Leningrad Studio de Film Documental ofreció a Sokurov la realización de una película sobre la escuela de patinaje artístico de Leningrado en el período en que no tenía trabajo. El resultado de su trabajo en esta película de ninguna manera podría considerarse apoteosis del deporte y las victorias deportivas. Su atención exclusiva al entrenamiento de los patinadores, su rutina diaria, su trabajo duro y agotador, sus heridas y fracasos junto con la poesía de superar sus propios cuerpos para expresar la voluntad de sus corazones hicieron de su película una verdadera obra de arte que no satisfizo al estudio

Elegiya (Elegía)



URSS, 1986. 35 mm, B/N, 30'

LSDF

Dirección: Aleksandr Sokurov

Guion: Aleksandr Sokurov

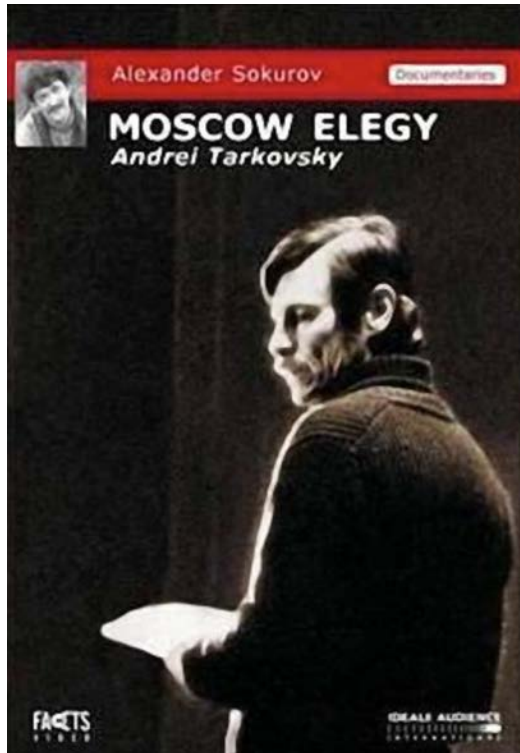
Cámara: A. Burov, L. Rozhin, L. Krasnova

Sonido: N. Vinogradskaya

Asistentes: Aleksandra Tuchinskaya, M. Godlevskaya

La primera “Elegía” se centra en el gran cantante ruso Fiodor Shaliapin. Su recuerdo se mantuvo vivo en su tierra natal, resistió la tendencia oficial de reprochar el hecho de emigrar de Rusia. La respuesta de los altos oficiales del cine era: “Shaliapin aún no está perdonado”. Eran tiempos en que Shaliapin aún no recibía el indulto “imperial”. El filme se centra en el traslado de los restos de Shaliapin desde el cementerio de Les Batignolles, en París, al de Novo-Devitchye, en Moscú. Las hijas del segundo matrimonio de Shaliapin fueron a esa ceremonia en Moscú y luego a Leningrado.

Moskovskaya elegiya (Elegía de Moscú)



URSS, 1986 – 1988, 35 mm, B/N, 88'

LSDF

Unión de Realizadores

Dirección: Aleksandr Sokurov

Guion: Aleksandr Sokurov

Cámara: Aleksandr Burov

Sonido: A. Pugachev, V. Persov, M. Podtakui

Montaje: L. Feiginova, T. Belousova, A. Zhikhareva, L. Semenova y L. Volkova

Documental que narra el periplo artístico de su amigo y mentor Andrei Tarkovski, realizado desde el cariño y el dolor. La película es una percepción subjetiva de la personalidad del gran cineasta y su destino en el contexto de la historia, creando un enfoque humano especial hacia la memoria y la personalidad de Tarkovski. Originalmente, *Moskovskaya elegiya* tenía la intención de conmemorar el 50 aniversario de Tarkovski. Pero los desacuerdos dentro de la Unión Profesional Soviética de Cinematógrafos sobre el estilo y el contenido de la película obligaron a suspender la producción durante mucho tiempo.

Sovetskaya elegya (Elegía soviética)



1989, 37 min., color

LSDF

Guion y realización: A. Sokurov

Cámara: A. Burov

Sonido: V. Persov

Montaje: Leda. Semenova

Asesor: V. Kuzin

En *Sovetskaya elegiya* una larga cadena de fotos de los líderes soviéticos, vivos o muertos, separa la salida del entonces líder emergente Boris Yeltsin de sus oficinas hasta la llegada a su domicilio, en donde le espera una profunda quietud.

K sobytiyam v Zakava'e oskovskaya'ye (Los eventos en Transcaucasia



URSS, 1990, B/N 10'

LSDF

Guion: Aleksandr Sokurov

Cámara: Shnurnikov y Burov

Sonido: Vladimir Persov

Montaje: Leda Semenova

Sokurov hizo este número especial del noticiero de Leningrado de manera eficiente, justo después de recibir material de Krasnodar, una grabación de una manifestación de protesta de madres cuyos hijos habían sido convocados para servir en las fuerzas militares rusas y enviados a las zonas de conflictos transcaucásicos.

Prostaya elegiya (Una simple elegía)



URSS, 1990. B/N 20'

LSDF

Centre for Creative Initiatives LO SFK

Guion: A. Sokurov

Cámara: A. Burov

Sonido: V. Persov

Montaje: R. Lissova

Música de M. Curlenis

Montaje de imágenes tomadas en Lituania en 1990 durante el bloqueo económico de la república por parte de Moscú, el cual se negó a reconocer su declaración de independencia. Hay dos protagonistas en la película, el Pueblo y el Jefe de Estado: los lituanos y Vitautas Landsbergis, nuevo líder del estado lituano, historiador de la cultura y la música de su país

Retrospektsiya Leningrada (Una retrospectiva de Leningrado)



Rusia, 1990, B/N, 13 horas 8'

LSDF

Compilación de imágenes por Alexander Sokurov.

Un montaje del noticiario de Leningrado (en los títulos que Sokurov aparece como "compilador") es, de hecho, un collage compuesto por documentos versátiles, tomas, que presentan la visión del autor del país y el tiempo. En este caso, el proceso de selección realiza el deber de la composición del autor.

Primer intonatsii (Un ejemplo de entonación)



Rusia, 1991, 48'. B/N

Children and Youth Film Studio (Perm)

Centro para la Iniciativa Creativas LO SFK

Guion y realización: A. Sokurov

Cámara: A. Burov

Sonido: V. Persov

Montaje: Semenova y Kiselev

La segunda película de Sokurov que presenta a Boris Yeltsin como el personaje principal. Ahora él es el presidente de Rusia, investido de poder, el hombre, que tiene la total responsabilidad de los destinos de sus lejanos compatriotas, así como de sus parientes y amigos más cercanos. Al mantener una conversación con él entre los miembros de su familia, el cineasta (segundo personaje de esta película) logra revelar la vulnerabilidad y la angustia de su interlocutor, características que son "humanas, demasiado humanas".

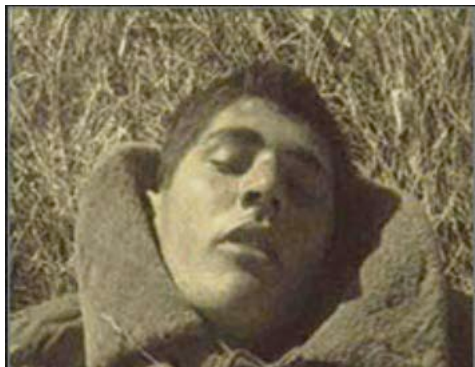
Elegiya iz Rossi (Elegía desde Rusia)



Rusia, 1992, Color, 68'
Comité de cine del Gobierno de Rusia
Lenfilm
LSDF
Guion: A. Sokurov
Cámara: A. Burov
Sonido: V. Persov
Montaje: L. Semenova

Sigue la línea de las "Elegías". A partir de la muerte de alguien de quien sólo se ven las manos, se encadenan poéticamente una serie de fotografías sobre diversos aspectos de la Rusia de principios del siglo XX con imágenes documentales anónimas de la II Guerra Mundial (1939-1945) e incluso con algunas imágenes contemporáneas.

Soldatskaya mehta (Sueños de soldado)



Rusia, 1995. Color, 12' Betacam SP

North Foundation

Realización A. Sokurov

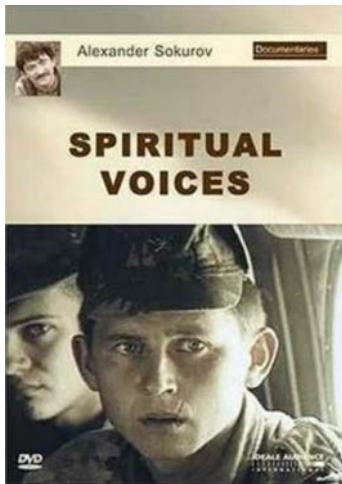
Cámara: A. Burov

Sonido: S. Moshkov

Música: W. A. Mozart, L. van Beethoven, O. Messiaen, R. Wagner, y P. Tchaikovsky

Esta pequeña película lírica salió del material editado para el video documental más grande "Voces espirituales". La película completa constaba de cinco partes con una duración total de aproximadamente cinco horas. "Los sueños de un soldado" se convirtió en una de sus escenas. Este trabajo más pequeño fue creado como una especie de regalo para el crítico de cine e historiador Dr. Hans Schlegel.

Dukhovnye golosa (Voces espirituales)

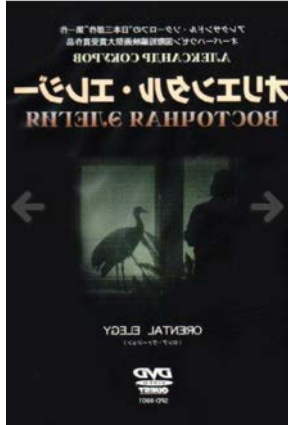


Rusia, 1995. Color, 328'
Produccida por Severny Fond

Dirección: A. Sokurov
Guion: A. Sokurov
Música: Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van
Beethoven, Olivier Messiaen, Toru Takemitsu
Fotografía: A. Burov, A. Fyodorov

Crónica de la vida diaria de un grupo de soldados en Afganistán, en su día a día. El mundo militar en la antigua URSS es uno de los temas que interesan a Sokurov, tanto por su dimensión biográfica (el director pasó su infancia siguiendo los destinos de su padre, un soldado del ejército soviético) como por el hecho de haber sido una de las instituciones centrales que durante décadas marcaron buena parte de la población rusa.

Vostochnaya elegiya (*Elegía oriental*)



Japón, 1996, 45'. Color, Betacam SP, PAL, Stereo

North Foundation

NHK

Lenfilm

SONY Corporation

Dirección: A. Sokurov

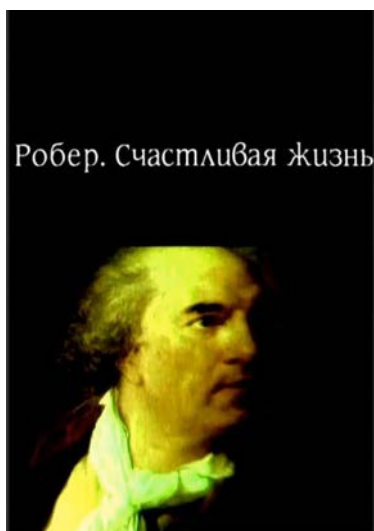
Cámara: A. Fedorov, Y. Kawabata

Sonido: S. Moshkov

Dirección artística V. Zelinskaya

Recorrido por un pueblo casi fantasmal enclavado en una pequeña isla japonesa. Sus habitantes -casi irreales- evocan los viejos tiempos y las alegrías perdidas. Un narrador incorpóreo que se mueve en un pueblo de una remota isla japonesa envuelta en la niebla; el soundtrack consta de Thaikovsky, Mahler, Wagner y música tradicional japonesa y rusa. Por momentos la vaga narrativa sugiere una novela gótica, aunque el final recuerda una de las imágenes finales de *Solaris* de Tarkovski.

Robert. Schastlivaya zhizn (Robert. A Fortunate Life)



Rusia, 1996. Color, 26'
The Hermitage Bridge Studio

Dirección: A. Sokurov
Guion: A. Sokúrov
Música: S. evtushenko
Fotografía: A. Fyodorov

Panorámica sobre la brumosa carrera de este pintor, mimado por la aristocracia rusa, a través de sus lienzos expuestos en el Museo del Hermitage. El director en este film explora al pintor Hubert Robert, que pasó largo tiempo en Italia y cuyas preferencias se orientaban a crear paisajes de antiguas ruinas y retratos naturalistas de tiempos pretéritos. La cámara ofrece una panorámica de las pinturas mientras Sokurov habla de una era feliz en que el artista encarnó el espíritu de su época.

Petersburgskii dnevnik. Otkritie pamiatnika Dostoievskomu (El diario de San Petersburgo. Inauguración del monumento a Dostoievski



Rusia, 1997. Betacam. Color. 45'

Estudio Nadezda

Producción: S. Voloshina

Guion: A. Sokurov, A. Tuchinskaya

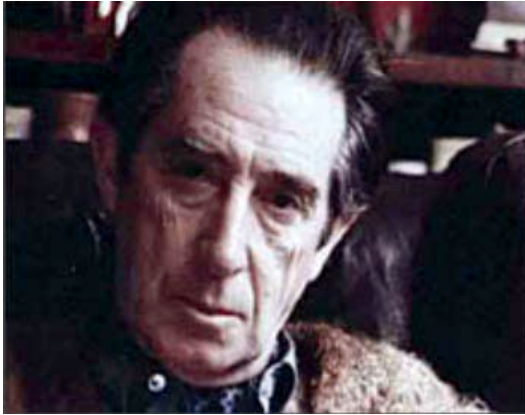
Cámara: A. Fedorov

Sonido: S. Moshkov

Montaje: L. Semenova

El ciclo de documentos "El Diario de San Petersburgo" fue planificado por Sokurov como una serie sobre la vida cultural de la ciudad, creados a través de películas y videos. La primera película, "Inauguración del Monumento a Dostoievski", es un reportaje sobre el hecho real, la inauguración de un monumento a la figura de Dostoievski, cerca de su último alojamiento. El documental reivindica al escritor y pensador, cuya perspectiva social se consideró incompatible con la ideología oficial de la Rusia soviética no hace mucho tiempo, y es ahora un símbolo de conciencia cívica y la inauguración del monumento a él se ve como un evento histórico, en el que todos participan

Peterburgskii dnevnik. Kvartira Kosintseva (El diario de San Petersburgo. El piso de Kosintsev)



Rusia, 1998. Betacam. Color. 45'

Studio Nadezda

Producción: S. Voloshina

Dirección: A. Sokurov, A. Tuchinskaya

Cámara: A. Fedorov

Sonido: S. Moshkov

Montaje: L. Semenova

La segunda película del ciclo de documentales “El diario de San Petersburgo” está dedicada al destacado cineasta soviético Grigory Kosintsev, cuya vida profesional estuvo enteramente dedicada a los estudios Lenfilm. Su piso no está lejos de los estudios en Vasiliev Brothers Street y en él vive ahora la viuda del difunto cineasta. Está desierta, casi un museo, y se presenta como refugio de recuerdos. Este vacío está lleno de recuerdos, y la mirada y escucha intensiva de este vacío revela respeto y gratitud por la vida del cineasta, una vida de constante actividad creativa, y por las fotografías, libros y las aclamadas películas que han quedado.

Povinnost (Confesión)



Rusia, 1998. Betacam. Color. 210', en 5 partes.

Studio Nadezda, Roskomkino con la participación de Lenfilm

Producción: S. Voloshina

Dirección: A. Sokurov

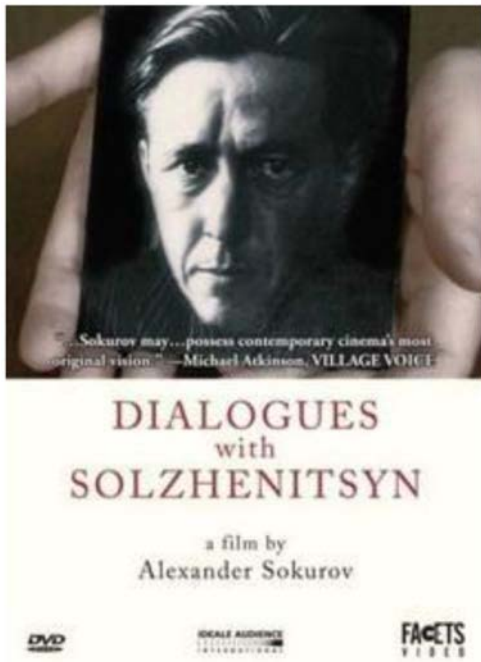
Cámara: A. Fedorov

Sonido: S. Moshkov

Montaje: L. Semenova

En esta cinta la cámara de Sokurov transforma los detalles que captura extraídos de personas reales, los marineros militares (incluido el protagonista, el comandante del barco) y las circunstancias de su rutina diaria real, en personajes de una historia. Sokurov incorpora al diálogo las turbulentas meditaciones del joven comandante sobre su destino y su profesión y se convierte en el alter ego del cineasta. Como en "Voces espirituales", la crónica rechaza la estructura esperada (televisiva) y se convierte en una forma de narrativa tradicional: un diario lírico.

Uzel (Diálogos con Solzhenitsyn)



Rusia, 1998. Color, 104' Betacam SP, estéreo

Estudio Nadezda

Producción: S. Voloshina

Guion y dirección: A. Sokurov

Cámara: A. Degtyarev, A. Fedorov

Sonido: S. Moshkov

La película incluye tomas de los monólogos de Solzhenitsyn y sus diálogos con Sokurov sobre la literatura y el idioma rusos, sobre el folclore y el sentido del trabajo creativo, sobre la historia y los tiempos modernos. Algunas de las declaraciones del escritor, polémicas y no triviales, son en sí mismas documentos de la cultura rusa.

El cineasta aquí no es un comentarista, sino un medio de la necesidad cierta de la sociedad en un diálogo con un hombre de palabra autorizada y destino desinteresado.



Rusia/Japón, 1999. Betacam. Color. 60'

Estudio Bereg

Quest (Japón)

Producción: Y. Kogure

Dirección de proyectos internacionales H.

Kodjim

Escrito por A. Sokurov

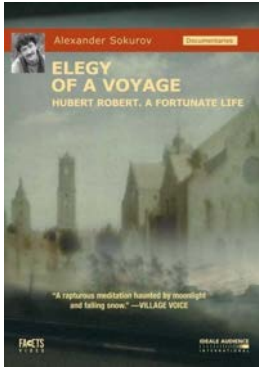
Cámara: K. Otsu

Sonido: S. Moshkov

Montaje A. Jankowski y S. Ivanov

Obra que narra momentos del conocido escritor japonés Toshio Shimao, fallecido en 1986. El video se usa aquí de una manera “íntima”, para capturar los mundos internos de los personajes. Los dramáticos acontecimientos de la vida y la obra del escritor conforman una historia que se crea desde el hilo narrativo principal, que se construye desde un monólogo lírico, el de la heroína Miho Shimao, la esposa del escritor. Vive en una isla solitaria en el océano, con su hija discapacitada. El cineasta revela aquí los contornos de la memoria, los contrastes de sentimientos y los matices de la psique de manera impresionista. La única forma de entrar en este mundo, de poder acercarse a su exquisito sabor y perverso dolor, es hacer una película parecida a una pieza musical lírica.

Elegiya dorogi (Elegía de un viaje)



Francia / Rusia / Holanda, 2001. Betacam Digital. Color. 47'

Idéale Audience (Francia), Estudio Bereg y The Kasander Film Company (Holanda)

Guion: A. Sokurov

Cámara: A.Degtyarev

Sonido: S.Moshkov

Montaje: S.Ivanov

Asistente de dirección: A.Jankowski

Documental que narra un viaje desde Siberia, con imágenes de la tierra natal de Sokurov. Rodeado de rostros sombríos, los paisajes familiares de la “patria abandonada”, la zona fronteriza, se mezclan con otras imágenes, luces centelleantes de un pueblo occidental de noche, por el retrato de un joven que habla un idioma extranjero y que conserva la sonrisa incluso ante un triste recuerdo. La voluntad del director nos lleva al punto de convergencia, siguiéndolo por las habitaciones desiertas de un museo por la noche, en antiguas pinturas holandesas del siglo XVI, discernimos y reconocemos el escurridizo calor de la vida y nuestro eterno anhelo de un viaje, para que podamos regresar, el uno al otro.

Peterburgskiy dnevnik: Mozart. Rekviem (El diario de San Petersburgo. Mozart. Réquiem)



Rusia / Italia, 2005 Betacam. Color. 70'
Estudio Bereg

Compañía de Cine Sterkh

RAI 3 (Italia)

Guion: A. Sokurov

Cámara: A. Burov, A. Rodionov,

A. Gusev, E. Goncharuk

Sonido: S. Moshkov

Montaje: S. Ivanov

El estreno del Requiem de Mozart organizado por Sokurov, bajo la dirección de Valentina Kopylova-Pantchenko y con los coros "Rossica" de San Petersburgo, tuvo lugar en la Filarmónica de San Petersburgo a finales de 2003. El coro desempeña un papel esencial, es el actor principal. Sokurov representó la pequeña tragedia de Alexander Pushkin "Mozart y Salieri" en un salón de la Capilla de San Petersburgo. Fue leído por un artista Leonid Mozgovoy en el escenario. El coro "Rossika" y la orquesta "Solistas de San Petersburgo" interpretaron todo el "Requiem" de Mozart, que figura en la obra de Pushkin. Sokurov había filmado la acción en la primera actuación y durante la edición se quedó solo con la parte musical que se convirtió en el componente principal y único de la imagen audiovisual.

Elegiya zhizni. Rostropovich. Vishnevskaya (Elegía de una vida: Rostropovich, Vishnevskaya)



Rusia, 2006. Betacam SP. Color. 110'

Estudio Bereg, Sterh Film Company y Svarog–Film. Con el apoyo financiero de la Agencia Federal de Prensa

Guion: A. Sokurov

Cámara: Y. Zherdin, K. Moshkovich y M. Golubkov

Sonido: V. Persov

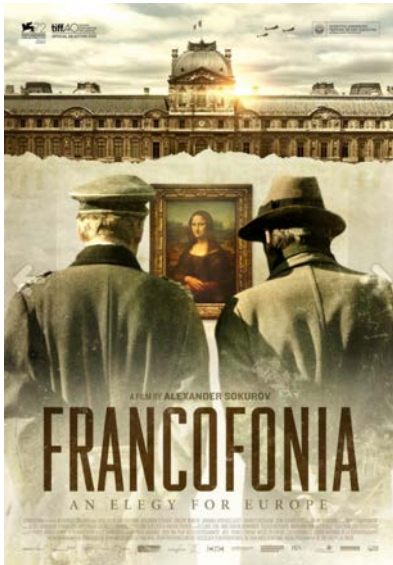
Edición: S. Ivanov

Consultora: L. Chirkova

Protagonizada por: G. Vishnevskaya, M. Rostropovich.

Documental sobre el legendario violonchelista, y director de orquesta, Mstislav Rostropovich y de su esposa, la soprano Galina Vishnevskaya. La energía vital y el poderoso recurso artístico de estas personas que mantuvieron el interés por el mundo alrededor en una época venerable. Sokurov muestra a sus héroes en condiciones de la celebración del jubileo en honor a sus "bodas de oro". El director habla con sus héroes sobre la vida, la familia, sobre la música de Dmitry Shostakovich y Sergey Prokofyev, sobre compositores que determinaron los principales hitos de la biografía artística de pareja, y abre el ritmo tenso de su trabajo incansable, su idea artística vital escondida detrás de la fachada de la vejez satisfactoria. Es un himno al trabajo y al amor.

Francofonía, le Louvre sous l'Occupation (Francofonía)



Francia / Alemania / Países Bajos, 2015, Color. 87'

Productor: Pierre Olivier Barde (Idéale Audience)
Thomas Kufus (Zero Film) Els Vandevorst (N279 Entertainment)

Guion: A. Sokurov

Director de fotografía: B. Delbonnel

Compositor: M. Kabardokov

Reparto: Louis Do de Lencquesaing como Jacques Jaujard, Benjamin Utzerath como Count Wolff-Metternich

Francofonía narra la historia de dos hombres notables, el director del Louvre Jacques Jaujard y el oficial de ocupación nazi, el conde Wolff-Metternich, enemigos y luego colaboradores, cuya alianza sería la fuerza impulsora detrás de la preservación de los tesoros del museo. Explora la relación entre arte y poder, el museo del Louvre como un ejemplo vivo de civilización y lo que el arte nos dice sobre nosotros mismos incluso en medio de uno de los conflictos más sangrientos que el mundo haya visto.

Nominaciones y premios cinematográficos obtenidos por Aleksandr Sokurov

2017

Premios del Cine Europeo. Premio honorífico a toda su carrera.

2015

Premios Feodora - Mejor película euro-mediterránea con *Francofonía*

Premio Fondazione Mimmo Rotella con *Francofonía*

2012

Premios del Cine Europeo: 2 nominaciones: mejor fotografía y mejor diseño de producción con *Faust*.

2011

Festival Internacional de Cine de Venecia, León de Oro por *Fausto*.

Festival de Gijón: Mejor dirección artística por *Faust*.

Satellite Awards: 4 nominaciones, incluyendo mejor película de habla no inglesa por *Faust*.

Mar del Plata Film Festival International Official Selection con *Faust*.

London Film Festival. Sección oficial largometrajes a competición con *Faust*.

2007

Festival Internacional de Cine de Cannes, nominado a la Palma de oro por *Aleksandra*.

2005

Festival Internacional de cine de Berlín, nominado al Oso de Oro por *Soltne*

2004

Argentine Film Critics Association Awards. Silver Condor. Mejor Película Extranjera por *El arca rusa*.

2003

American Cinema Foundation, USA, Andrzej Wajda Freedom Award.

Festival Internacional de Cine de Cannes, Premio FIPRESCI, por *Otets i syn*.

Festival Internacional de Cine de Cannes, nominado a la Palma de Oro por *Otets i syn*.

2002

Festival Internacional de Sao Paulo, premio a toda su carrera.

Festival Internacional de Toronto, premio Visions, por *El arca rusa*.

Festival Internacional de Cine de Cannes, nominado a la Palma de Oro por *El arca rusa*.

Premios del Cine Europeo, nominado a mejor película por *El arca rusa*.

2001

Premios del Cine Europeo, nominado al mejor documental por *Elegiya dorogi*.

Festival Internacional de Cine de Cannes, nominado a la Palma de Oro por *Telets*.

1999

Premios del Cine Europeo, nominado a mejor película, por *Moloch*.

Festival Internacional de Cine de Cannes

Premio a la mejor screenplay, por *Moloch*.

Festival Internacional de Cine de Cannes, nominado a la Palma de Oro por *Moloch*.

1997

Festival Internacional de Moscú, premio especial del jurado, por *Mat i syn*.

1989

Festival Internacional de Cine de Montreal, premio FIPRESCI a la mejor película por *Spasi i sokhrani*.

Premios del Cine Europeo, nominado a mejor película joven, por *Dni zatmeniya*.

1987

Festival Internacional de Cine de Berlín, nominado al Oso de Oro por *Skorbnoye beschuvstviye*.