

Facultad de arquitectura
Carrera de cine

**LA CONCEPCIÓN DE DIOS EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA
DE ANDREI TARKOVSKI**

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE CINEASTA CON ESPECIALIDAD
Y GRADO DE LICENCIADO EN CINE

PROFESOR GUÍA
IVÁN SANHUEZA

PROFESOR CONSULTOR
CARLOS BÖKER

AUTOR
ALEJANDRO S. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

VALPARAÍSO 2008

“En el tapiz, como en ciertos cuadros, se podría vivir, si se tuviera la suficiente perseverancia. Todo en él está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, consustanciado, integrado al universo, rodeado de criaturas fantásticas y reales: pájaros con cola de pez y perros alados, leones con caparazón de tortuga y serpientes con cara de lobo; Ángeles que pescan con aparejos y vientos contenidos en odres hinchadas; todo, en el tapiz, responde a la intención del hombre que mira”.

Cristina Peri Rossi

Dedicada a mis padres.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN...	Pág. 7
-----------------	--------

CAPITULO I: EL ESPEJO

El Espejo - Capitulo I - Parte 1 ...	Pág. 18
- El punto de vista	
El Espejo - Capitulo I - Parte 2 ...	Pág. 23
- El Vértice cinemático	
El Espejo - Capitulo I - Parte 3 ...	Pág. 27
- Puesta en abismo de la noción de autor	
El Espejo - Capitulo I - Parte 4 ...	Pág. 35
- Neutralización de la materia moldeable	
El Espejo - Capitulo I – Parte 5 ...	Pág. 41
- El acontecimiento	
El Espejo - Capitulo I – Parte 6 ...	Pág. 45
- Esculpir en el tiempo	

CAPITULO II: STALKER

Stalker – Capitulo II - Parte 1 Pág. 50

- Enunciación de sentido

Stalker – Capitulo II – Parte 2 Pág. 61

- Paráfrasis de la enunciación

Stalker – Capitulo 2 – Parte 3 Pág. 69

- La paradoja

Stalker – Capitulo II – Parte 4 Pág. 70

- Introducción al cristianismo como fundamento

Stalker – Capitulo II – Parte 5 Pág. 76

- La condición humana

Stalker – Capitulo II – Parte 6 Pág. 82

- La fantasía

CAPITULO III: STALKER (parte 2)

Stalker – Capitulo III – Parte 1 Pág. 87

- De la fe

Stalker – Capitulo III – Parte 2 Pág. 96

- Del milagro

Stalker – Capitulo III – Parte 3 Pág. 100

- Monita

Stalker – Capitulo III – Parte 4 Pág. 104

- La catarsis

CAPITULO IV: SACRIFICIO

Sacrificio – Capitulo IV – parte 1 ... Pág. 110

- Del nihilismo

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 2 ... Pág. 120

- Más allá del hombre

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 3 ... Pág. 127

- Del amor

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 4 ... Pág. 134

- Sacrificio

CONCLUSIÓN... .Pág. 138

MAPA CONCEPTUAL... .Pág. 142

APÉNDICE	Pág. 145
Disolución racional de la Metafísica	

Prefacio	Pág. 146
Introducción	Pág. 147

Disolución racional de la metafísica - Apéndice - Parte 1... ..	Pág. 148
- Descartes y Spinoza	
Disolución racional de la metafísica - Apéndice - Parte 1... ..	Pág. 152
- Kant	

Bibliografía.....	Pág. 154
Filmografía.....	Pág. 158

Introducción

Ya hace algún tiempo que las posibilidades de un cine como arte se han visto implicadas en una crisis que atañe a la estructura fundamental de la imagen. Y tal es la naturaleza de la crisis, que el cine camina mórbido sin que nadie le quiera reconocer en su padecimiento. Vivimos el tiempo de la proliferación de la imagen; capas y capas de ellas se arrumban en un conchal cada día más pletórico y virtual. Pienso en un arte pictórico en los albores de la modernidad, pienso entonces en un arte enfermo, casi agonizante, en crisis, que paulatinamente digiere la naturaleza de su cáncer. La tarea de eliminar la enfermedad no es más que un inusufructo. El arte pictórico no posee medicación que le alivie. No se distingue otra cura que la del contagio; su cura en verdad es el contagio -se dicen los pintores- la enfermedad no perece, no puede perecer, no ha perecido, sino que se transmuta de un arte a otro. Mira aquel nuevo medio, el medio nacido del seno mismo de la sociedad industrial; ese medio que ya no sólo es imagen, que ya no sólo remeda las formas, sino que también remeda la duración, remeda al movimiento, remeda al tiempo. El cine ha de heredar nuestra enfermedad, sus propias condiciones le hacen más afable a nuestro cáncer. Hemos comprendidos cofrades pintores, que el cáncer no es el atributo del medio artístico, si no más bien el atributo de nuestra propia mano creadora, de nuestra mente creadora, es el atributo del hombre. Miremos nuestro atributo lejanamente, mirémosle en el nuevo medio¹.

El cáncer con todo, no es si no uno de los afanes más propiamente humanos, es un cáncer arraigado en la estructura esencial del hombre desde que es tal y se mira concebido como tal. Nuestra hambre de estrellas es un signo irrefutable de nuestra esencia; una obstinación que nos ofusca a lo largo de toda la historia; y no importa cuanto se extienda, no deja de mantenernos hambrientos

¹ Es muy decidor de este respecto de la pintura, la obra en general de Rene Magritte, estableciendo un marco bastante adecuado para reflexionar respecto a los aspectos críticos que presenta la imagen contemporánea. Véase específicamente las obras: *“La traición de la imágenes”* y *“La condición humana”*.

de lo que llamamos infinitud². La sociedad moderna se transmuta en todos sus aspectos, mas, no logra abatir nuestra raíz de sufrimiento. Es más, el movimiento de la historia cobija en su seno nuestra hambre de infinitud; le preserva y le mimas. Desde los viejos tiempos a los nuevos, son nuestras obras las que progresan, es nuestra cultura lo que avanza. Mas nada hay en la naturaleza del hombre que haya sido extirpado ni mutado. Aun miramos las estrellas, y si las palpásemos, miraríamos de reojo el más allá de ellas y desearíamos palparle también. El hombre tiene ansia de infinitud, ansia de inmortalidad, es parte de lo innato, parte de lo humano en cuanto a humano.

“Cada cosa, en cuanto que es en sí, se esfuerza en perseverar su ser.

El esfuerzo con que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser, no es nada exterior a la esencia actual de esta cosa.

El esfuerzo con que cada cosa trata de perseverar en su ser, no envuelve tiempo alguno finito, sino un tiempo indefinido”.³

El cine parece al mismo momento en que nace bajo la luz de la fotografía; fotografía que ha devuelto la esperanza al hombre; le ha devuelto la posibilidad de embalsamarse a sí mismo, la posibilidad de perpetuarse⁴. En ese instante; cuando el cine es mirado con ojos ansiosos de supervivencia, es cuando comienza a morir.

La imagen es fundamentalmente una forma de conciencia en sí; no es ni nunca ha sido la cosa exterior; la imagen “no reproduce”, no vuelve a producir la cosa. La imagen simplemente es y existe independiente del hombre; no le

² Una reflexión bastante bien acabada sobre esta notación esencial del hombre en tanto que ansia de infinitud, se puede notar en la obra de Miguel Unamuno, específicamente en su obra *“Del sentimiento trágico de la vida”* en la que expone rotundamente ese hambre humano de no perecer y vivir y supervivir, observándolo como raíz de todo el sufrimiento humano, y por lo mismo, raíz de toda su tragedia.

Unamuno, Miguel. En: *“Del sentimiento trágico de la vida”*. Madrid, SARPRES, 1984.

³ Spinoza, Baruch. En: *“Ética”*. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 130.

⁴ Es interesante en este respecto, la condición ontológica de la imagen que muy bien expone André Bazin en el primer capítulo de su texto: *“¿Qué es el cine?”*. Bazin, André. En: *“¿Qué es el cine?”*. Madrid, Rialp, 2004.

preserva, sino mas bien le contornea, le perfila, toma “conciencia de” su existir apuntando a él y al mundo sin contenerle ni contener nada más que su propia conciencia. La imagen, en otras palabras, no es sino una forma de conciencia de las cosas; forma de conciencia que en su estructura esencial es constituida por una materia subjetiva, por una “*Hylé*”, atravesada por una “*intencionalidad*” imaginante que apunta a la cosa⁵. La imagen a su modo, se hace conciente del mundo que se espacia y dura; figurando ese “ser” o “cosa” percibiéndoles en una toma de conciencia. En verdad se puede decir que todas las imágenes, no importa su naturaleza, comparten este mismo atributo; ser formas de conciencia independientes del contenido de las cosas.

La imagen del cine es entonces, una forma de conciencia ya no sólo de las espacialidades, como era la pintura o la fotografía, sino que además, es capaz de percibir lo que dura, lo que bulle; lo que es duración, lo que es movimiento; pero que con todo no es la cosa; y en nada persevera el afán del hombre de resguardar su existencia mediante la imagen. Esta pretensión de ver una re-producción del mundo y de sí mismo en la imagen fílmica, no es sino una ilusión.

La cinematografía entonces, necesariamente debe devolver el cáncer al hombre, debe apartarse y comprender su ocaso, a fin de ser lo que no ha podido desde muy temprano. Pues el cine desde su origen concibió dos caminos que convergieron irremisiblemente hacia la misma ruta confundiendo su condición constituyente, confundiéndole con la cosa en el hecho mismo de concebirle el rotulo de “re-producción” de la “realidad”.

El cine primitivo comprendió dos calificativos para la misma vía: el camino de la “magia” y el camino de la “realidad”⁶; y es que uno de los padres del cine no fue si no un mago, un ilusionista, un ilusor, un “*mentiroso*”. Con todo, era conciente de que finalmente su truco no era más que eso, una ilusión; una ilusión respecto al

⁵ Noción “*intencionalidad*” y de “*Hylé*” concebidas dentro de la fenomenología de Husserl como la sustancia esencial de la subjetividad, que dota a la imagen de una existencia autónoma en términos de su estructura. Véase como fuente y complemento, las aportaciones de Sartre en el texto “*La Imaginación*”, en donde realiza un recorrido por la tradición metafísica que consideraba a la imagen como una cosa, destacando finalmente está condición de forma de conciencia de la imagen, según las investigaciones de Husserl.

Sartre, Jean Paul. En: “*La imaginación*”. Madrid, SARPPE, 1984.

⁶ “*Magia*” y “*realidad*” referido al quehacer del cine primigenio del cine, a manos de Méliès y los hermanos Lumière, respectivamente.

hombre. Y sus espectadores así lo entendían, ese cine era un acto de “magia”. El ilusor entonces, mediante el truco consabido purgaba la imagen; mas el purgar no pudo extirpar lo esencial; pues la purga limpió, mas no pudo extirpar. Y cuanto se descuido el purgado (un simple concepto tiene ese poder, no es igual decir “magia” que “*cinematografía*”) brotó nuevamente la enfermedad. Por otro lado nuestros segundos padres⁷, los padres de la “realidad”, salieron en busca del mundo cámara al hombro y declamaron la nueva forma de perseverar en el tiempo, mas con todo, tal invento no era si no un juego de feria. Y es que a pesar del mote de “reproducir la realidad” que atribuían al cinematógrafo, estos padres también poseían una conciencia purgante; ellos eran inventores, no daban más crédito al cine que el crédito que se le da a un nuevo invento para reemplazar los viajes; una maquina en tanto que invento que tiene una utilidad practica, accesoria inclusive, mas todavía no un arte de la realidad.

El cine primitivo es conciente de la ilusión, o al menos, se echa de ver el cáncer, mas como se verá, no se sopesó su cualidad esencial, ni menos la cualidad fundamental de la crisis; lo tocante al hombre. El nuevo arte se despliega de todas formas, y en su desplegarse respecto al hombre, comienza a tapiar paulatinamente su condición originaria, su condición de “imagen”.

Toda manifestación artística en el tiempo, por definición, nos diría un etnógrafo, es la medida de ciertas formas y características propias del pueblo que le cobija y que le da luz. Es decir, el hombre imprime en sus creaciones la esencia de su cultura, de su terruño; que le empapa a su vez el espíritu y las manos creadoras; y esta huella queda en los objetos artísticos que impregnan los afectos de las épocas y de las edades. Asimismo sucede entonces respecto a nuestra propia contemporaneidad; por definición somos esclavos de nuestra época, lentamente somos impregnados de contemporaneidad, o al revés, lentamente impregnamos nuestra contemporaneidad, la definimos; y nuestras obras, nuestras obras artísticas, vienen a reflejar nuestro espíritu, nuestro espíritu singular y general; y vemos entonces, como la crisis moderna traspasa nuestras manos

⁷ En referencia a los Lumière.

produciendo una afección artística. En otras palabras; nuestras propias manos desatan la crisis de este joven arte.

Pienso en aquel joven concepto, aquella palabra inacabada, plena de desplegarse. El concepto de “*posmodernidad*”;⁸ concepto que debe estar calado de nosotros. Es un concepto viviente que formamos en tanto que existimos y sobre el cual vamos dejando rastros, signos, trazos hacia la posteridad. Todo quehacer queda impregnado de nosotros y tributa su parte a la formación de nuestra condición posmoderna. El cine como ningún arte, nace de los albores de la modernidad; nace del quehacer industrial, es el hijo artístico de la era nueva y con todo, discurre en la posmodernidad antes de estar siquiera formado, y vemos con temor reverente como nuestra contemporaneidad, o lo que es igual, nuestro “*espíritu*” viviente; nuestro sedimentar histórico; atenta sobre este medio aún frágil; semidesnudo todavía; sin formación. Vemos entonces que el individuo mansamente va perdiendo su sentido de ser; el signo pierde su ciencia, las cosas pierden sus fundamentos, el hombre pierde sus valores supremos. El mundo se multiplica, ya no es uno si no muchos. El viejo mundo se aparta envejecido, encorvado, fatigoso; el mismo Dios se vuelve senil⁹, y con él, el símbolo de todo lo que otorgaba autoridad al hombre en la tierra. Muere el inca, la conexión de Dios con el hombre; el hombre queda desolado, su existencia se vacía de sentido¹⁰.

⁸ Sobre estos rasgos generales del concepto de posmodernidad, profundizaré en el capítulo IV de este texto en vista de la “*metafísica*” de Nietzsche, en relación con la interpretación de Heidegger. Sópese mientras, al respecto del texto, la conceptualización de Lyotard, estableciendo a grandes líneas los rasgos de la posmodernidad que apuntan a la crisis que afecta las reglas de juego en torno de la construcción de los metarrelatos. Entendidos concretamente, como los discursos de legitimización de las labores humanas (ciencias, artes, política, etc.) establecidos desde el ámbito de la modernidad.

Para una profundización de esta conceptualización, véase: “*La condición posmoderna informe sobre el saber*” de Jean-François Lyotard.

Lyotard, Jean-François. En: “La condición posmoderna informe sobre el saber”. Buenos Aires, Cátedra, 1987.

⁹ En referencia a la disolución del pensamiento metafísico y su correlación con las nociones de Dios acuñadas desde la integración del cristianismo a la historia occidental. Tocaré este tema más adelante.

Véase esto específicamente en el apéndice adjuntado a estos escritos, que refiere directamente al paradigma de la especulación racional, respecto a la caída de la razón metafísica y la posible cognoscibilidad del ente o de Dios a través de este criterio de verdad.

¹⁰ De la trascendencia del signo divino, en cuanto a dador de autoridad al hombre por sobre el hombre.

Un hecho significativo e ilustrativo sobre este aspecto, es la imagen apocalíptica que guardan los textos de los pueblos americanos en los momentos en que se sucede la conquista del continente.

Qué resta entonces para el cine. El cine que vio la luz en este complejo tiempo, y en tanto que manifestación de esta época, sufre la crisis del hombre. Es entonces cuando su fundamento, su “*imagen*”, se tambalea, retiembla, no sabe de sí, tan nueva es. Su frágil fundamento, su cualidad de “*forma de conciencia*”, pierde su sentido bajo miríadas y miríadas de nuevas imágenes que van formando parte de la realidad activa del individuo. Y este acervo de las imaginerías, no hace más que sepultar la condición primigenia de la misma imagen, su forma de conciencia en sí misma. Y es entonces cuando este joven arte, bajo los ojos del hombre, invierte su curso; pasa a ser un medio de lo real, o peor, quiere serlo, ambiciona serlo, mas su naturaleza es irreal fuera de sí misma, por lo que se vuelve un medio de la “*utopía*”¹¹.

Se precisa de un mundo, un mundo personal. El individuo actual precisa que se le otorgue un nuevo mundo, poco importa que sea una ilusión pues el mundo concreto está en ruinas, su historicidad está arruinada. El mundo concreto no nos cuenta ninguna historia que queramos oír; oír sus cuentos nos deprime, nos recuerda ese nihil del que tanto tememos y evitamos desde que somos humanos. Al cine entonces se le adhiere a esa maquinaria virtual que progresa lentamente, imperceptiblemente, virtualmente. Ya nuestra cabeza es virtual, la cabeza del mundo ya no es un hombre ni una mujer; es un ente abstracto que nadie ha visto, que nadie a palpado jamás, que no existe; al cual sin embargo

Específicamente, bajo el contexto de la muerte de los reyes e incas, signos del poder divino en la tierra, y por ende garantes del poder de Dios y del bien del pueblo.

El resultado para el espíritu indígena durante este periodo, pareciera haber sido más que devastador. Observándose dramáticamente, como que el sentido de su misión y su existencia entra en crisis:

“¡Déjenos pues ya morir, déjennos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto!”

“El llanto se extiende, las lagrimas gotean allí en Tlatelolco... ¿A dónde vamos?, ¡oh amigos! Luego ¿fue verdad?”

Véase estos párrafos citados, junto a un estudio respecto de la perspectiva indígena de la conquista del Perú, en el texto de Wachtel, Nathan. En: “Los vencidos, los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)”. Madrid, Alianza editorial, 1971. Pág. 55

¹¹ Interesante de este respecto del cine, son las reflexiones de Raúl Ruiz en su texto teórico “*Poética el cine*”, específicamente en los capítulos “*Imagen de ninguna parte*” o “*Imágenes de imágenes*” en donde se realiza un interesante examen de la condición posmoderna de la imagen en cuanto a su reproducción y a su utilización como medio utópico.

Ruiz, Raúl. En: “Poética del cine”. Santiago, Sudamericana, 2000.

todos rinden tributo; y tan virtual es, que poco importa que lo sea¹². Los medios del cine progresan rápidamente, el cine industrial imagina el mundo utópico cada día más perfecto, mas fiel, mas fidedigno, mas “*real*”. Y el hombre clama por ello, lo exige, lo espera en el fondo, lo anhela en cada respirar frente a la sala oscura. El cine es joven en verdad, mas vio la luz en un mal día; en mala hora acaeció. El cine como imagen no se ve por ninguna parte, mejor, nadie quiere que se vea, mientras más pronto se le olvide mejor será.

Todos esperan del cine una realidad, pero una realidad de mundo que suceda al mundo concreto; se quiere olvidar el mito de que el cine es imagen. Se adora a la imagen pero se le desconoce; y el mundo rinde tributo a la imagen; y todo es imagen; y todos queremos nuestras propias imágenes; queriendo que nos reflejen un yo a nuestra medida, a nuestra arbitrariedad; y que sea un yo real. Sepultemos esa articulación que liga la imagen con la cosa, alejemos esa ilusión, ese truco, ese sueño; que el mundo y la imagen sean uno. Resuena distante la vieja sentencia: “*no adoraras imagen alguna*”.

Pienso nuevamente en ese arte formado, que tuvo tiempo para hacerse fuerte, que tuvo tiempo suficiente para no ser cotejado como objeto de la crisis, para no ser manipulado como instrumento de ella ¿Cuál es entonces el atributo que le inmuniza? no es sino la antítesis de lo que contagia la pintura al cine, la antítesis de esa ansia de inmortalidad, de infinitud manifestada en la creación de un remedo de realidad que a tanta pujanza; y de remedo en remedo; se haya en la esperanza de habitarle finalmente. Las otras artes se han inmunizado caminando en el sentido inverso y han cerrado puertas y ventanas en una esfera inhabitable, pues gozan ni más ni menos del atributo de la “*mentira*”. El medio de nuestro arte

¹² Es interesante mencionar las aportaciones de Jean Baudrillard en cuanto a la simulación, como una precisión del fenómeno que se puede comprender como “*utópico*” desde una perspectiva más amplia. Sin embargo, siguiendo a Baudrillard, es necesario comprender la simulación en su ámbito propio, es decir, si se quiere, como fenómeno utópico plenamente actualizado, pues la puesta en forma de la maquinaria simuladora se conforma desde el organismo de poder que aguja la contemporaneidad; organismos sin nombres que detentan el saber informativo y su técnica, y por ende, el rol general de informantes, cuyo contenido complejo se difumina y multiplica sin control, en pos de las masas absorbentes de contenidos y también informantes, pero bajo una ausencia de meditación, ocasionando una suerte de hiperrealidad de la cultura perpetuada a través de los medios. Cotéjese al respecto, el texto de Jean Baudrillard: “*Cultura y simulacro*”. Braudillard, Jean. En: “*Cultura y simulacro*”. Barcelona, Kairós, 1978.

es una “*mentira*”, que nadie desde ahora nos lo refute -dijeron aliviados los pintores-. Así la música, la pintura, la poesía, etc. Son cualquier cosa menos una preservación la realidad. Con todo se dirá, una obra de arte, es profundamente real, la siento y la intuyo como una realidad; más es, para no imbricarnos -diría el pintor- en estos lindes de la realidad, un arte desde la mentira, ella es nuestro medio artístico y con todo podemos -y en eso consiste nuestro verdadero atributo artístico- hacer devenir una verdad, mas no una verdad cualquiera, no una verdad para los ojos o los sentidos, si no una verdad para el espíritu; cualquier cosa sea que vislumbren de esta palabra. Así las cosas, ¿Qué esperanzas restan para el cine? Ser arte.

Como bien reza el rotulo de estos escritos, esto es un prefacio a un texto que estudia al cineasta ruso Andrei Tarkovski, y como tal he de llegar a él por medio de todo lo dicho.

“Hay personas incapaces de mentir. Otras saben mentir de forma entusiasta y convencida. Hay un tercer grupo que en realidad es incapaz de mentir, pero no puede dejar de hacerlo, y lo hace sin esperanza y sin talento. En circunstancias determinadas, esto es, siguiendo fielmente la lógica de la propia vida, sólo el segundo grupo siente el pulso de la verdad y puede así adaptarse con exactitud casi geométrica a las inconstantes curvas de la vida¹³”.

El cine debe ser necesariamente una mentira; respecto a qué; respecto a la realidad. Nada tiene que ver el cine con la “cosa”, su medio formal toma conciencia de la cosa, mas no es la cosa. El cineasta para Tarkovski, ejecuta el acto de “*mentir*” es el ilusor, es el “*mag*”, es un “*mentiroso*” en este dialecto; el aparato, el cinematógrafo, no debe ser sino un artilugio de magia. Tarkovski entonces nos propone observar el pulso de la verdad enquistada en el seno de la mentira. Así, como muy pocas veces en el cine, se nos está hablando de arte, de un arte cinematográfico. Mas como sabe, quien ha llegado hasta acá, el rotulo que abre este escrito es: “*La concepción de Dios en la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski*” y por lo que he señalado en esta introducción, se adivinará

¹³ Tarkovski, Andrei. En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 128

rápidamente que se propone a un cineasta como Andrei Tarkovski en referencia a lo dicho.

Tarkovski propugna su obra hacia una verdad; verdad que por lo visto, avala el cine como forma de arte inmunizándole ante la crisis, ante la enfermedad. Mas agrego; es por cierto una verdad (a los ojos del autor), pero una que tiene en su seno una concepción de Dios. Y vale preguntarse, no sin cierto escándalo ¿A qué viene esta tautología? ¿A qué viene Dios nuevamente en este terruño arruinado?

Es así la propuesta del presente escrito; el desentrañar una concepción de Dios en la obra cinematográfica de Tarkovski, en el contexto que he reseñado. En el contexto de un mundo contemporáneo y de un cine que ha sido usado como medio utópico.

Volveré sobre todas estas cosas en el desarrollo de este escrito.

Capitulo I

El espejo

En este primer capítulo, desarrollaré las posibilidades de una estética singular y característica de la cinematografía tarkovskiana, que funciona a modo de primer principio, en favor de los tres principios fundamentales en que baso este estudio. Es el estudio de una “*materia cinemática*”, que en palabras del mismo Tarkovski, “*tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto*” (Tarkovski, Andrei; 2002) la cual denomino como “*estética de la apertura*”.

El Espejo - Capítulo I - Parte 1

- El punto de vista

Existe una “*materia cinemática*” más bien que una “*materia cinematográfica*”, y ello porque en esta primera síntesis, he de revisar los elementos esenciales que fundan toda materia del cine. Comprendiendo que la inmensidad infinita de materia que se espacia y se mueve en el plano, no puede ser reducida a la concepción de “*grafía*”, es decir, no puede ser reducida a la concepción que implica una escritura o una mano autoral a su respecto. Ello, no porque no hubiese cierto control de la materia cinemática por parte de una mano-autor, sino porque es necesario tener a la vista esta constitución ontológica fundamentalmente por el hecho de que Tarkovski pone de relieve esta particularidad. Es un estudio a partir de una materia cinemática o reproducción fílmica de la materialidad, en tanto que unidad espacio-tiempo, experimentada de forma similar a la materialidad a la cual representa y apunta; que como se verá, carece en principio de la noción de “*grafía*”. Ahora, en favor de un primer acercamiento a las particularidades de la “*estética de la apertura*”, he de establecer un pensar previo respecto del punto de vista cinemático en general, es decir, el punto de vista ineludible con que cuenta todo lo dado a ver en la pantalla de cine.

El punto de vista dentro del cine, debe ser notado como una especie de organismo ocular de la materia cinemática; como una forma de vértice apuntado al mundo que circunscribe la representación. Punto de vista que es fundamental en su determinación, puesto que se corresponde a la esencia del cine mismo, en cuanto a lo que es visto en la reproducción; es decir, en cuanto a su forma de ser en sí, acabada y consumada respecto a sus formadores. Queda desprendido entonces, un punto de vista o mejormente; “*vértice cinemático*”, como la forma de conciencia contingente y particular a cualquier manifestación cinemática. Para lo cual, en términos de profundizar esta noción, revisaré una génesis, partiendo

desde la conceptualización de mónada¹⁴ realizada por el pensador Godofredo Leibniz, estableciéndole como un elemento referencial para generar la base de estas primeras nociones de la estética de la apertura.

En primer lugar, distingo los elementos constitutivos de los compuestos de la materia, comprendida en su génesis abstracta, bajo la forma de curva variable o inflexión que va hacia el infinito en un plegarse y replegarse incesante. Desde esta inflexión o curvatura de la materia, se comprende una primera noción de punto de vista; entendido mejormente como vértice geométrico que “apunta” desde un lugar; o un vértice en función del cual se “ve” desde un sitio definido o determinado. Desde el punto de vista así constituido por Leibniz, se configura una relación entre la materia y la capacidad de este vértice para ordenar y serializar sus compuestos, logrando conformar un punto de vista capaz de ordenar los pliegues y repliegues infinitos en series ordenadas.

Se desprende entonces, como una primera síntesis, que el punto de vista leibniziano no representa una perspectiva frontal o plana, sobre la cual se capta una sola forma de la materia. Sino más bien, el vértice logra captar una serie infinita de formas gracias a la inflexión y curvatura de la materia. Ahora, si es posible que la concepción de punto de vista se produce desde un lugar determinado y distinto, es posible entonces, concebir que existen múltiples puntos de vista o vértices, por la variedad de sitios o puntos de vista determinados que pueden existir emplazados de manera incomparable y contingente, según la individualidad de cada sujeto. De ello se obtiene, en otras palabras, ya no una sola perspectiva, sino una multiplicidad de perspectivas en una suerte de perspectivismo bien entendido, en tanto que no se representa la idea de que cada vértice posee una verdad singular, sino más bien, cada vértice comprende la misma verdad, pero desde diversos puntos de visión.

“Y así como una misma ciudad, contemplada desde lados diferentes, parece otra y queda como multiplicada por las perspectivas, así también sucede que, debido a la multitud

¹⁴ Cada una de las sustancias indivisibles, pero de naturaleza distinta, que componen el universo. Volveré un poco más adelante sobre este concepto.

infinita de sustancias simples, se dan como otros tantos universos diferentes que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada”.¹⁵

He señalado entonces que desde esta noción del punto de vista o vértice, se despliega un ordenamiento de las series infinitas que componen los pliegues y repliegues de la materia, lo que finalmente es, en otras palabras, un punto de vista que se abre hacia los infinitos estados del mundo; y agregué, que no sólo hay una perspectiva que puede ver de esta manera, sino muchas perspectivas a causa de la inflexión de la materia y la posición contingente y particular del vértice o punto de visión.

Ahora bien, se obtiene que desde el punto de vista se expresen las series infinitas, ordenadas y serializadas; mas este vértice, necesariamente remite a lo que le implica o envuelve esas series. Por lo que se agrega la noción de sujeto, determinado como el envolvente de este vértice. En otras palabras, es a este sujeto a quien le corresponde el mirar y serializar finalmente los distintos estados de la materia.

Lo envuelto entonces se puede concebir como el objeto y lo envolvente como el sujeto, desde lo cual se desprende que el punto de vista viene a representar el modo de ser del sujeto, es decir; del objeto depende la verdad de lo que expresa el sujeto.

Así es entendido el sujeto como generador del punto de vista o su envolvente, de forma que las series que envuelve el vértice vienen a ser los objetos del sujeto, es decir, sus predicados. Sin embargo este sujeto que expresa así los estados del mundo, no es capaz de captar todos los repliegues infinitos de la materia, sino más bien expresa una pequeña porción de ellos, una pequeña parte. La parte que entra en relación con el aparato sensible, es decir, la parte que entra en relación con el cuerpo. El sujeto entonces, ve devenidos de sí sus propios predicados de los cuales expresa una pequeña porción de ellos, vale decir; la noción de sujeto envuelve todos los estados del mundo que encierra en sí mismo,

¹⁵ Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág. 121

pero expresa sólo una pequeña parte de ellos. Ahora, cómo es que el sujeto envuelve todos los estados del mundo, si sólo expresa una pequeña parte de estos. Esta noción se explica por el concepto de “*inherencia*”.

La inherencia señala, que todo lo que se dice con verdad de algo es inherente a la noción de ese algo, es decir; que todos los predicados; o todo lo que se dice del sujeto, es inherente a la noción de este sujeto desde que él es el envolvente de tales predicados. Y comprendiendo que los predicados que expresa el sujeto, comprenden una porción de los estados del mundo, se desprende, por la relación causa-efecto, de que esta serie pequeña se halla envuelta en la totalidad de los estados del mundo. Esta pequeña porción del mundo se conecta así, con todos los estados del mundo hasta el infinito pasado y hasta el infinito que deviene. Por lo que se puede concluir que el sujeto envuelve sobre sí, no sólo una pequeña parte del mundo, sino la totalidad del mundo.

“En esto, los compuestos simbolizan con los simples. Pues, como todo está lleno —lo que hace que toda la materia esté conexa— y como en el lleno todo movimiento surte cierto efecto en los cuerpos distantes, en razón de la distancia, de tal manera que cada cuerpo no sólo es afectado por aquéllos que le tocan y se resiente, en cierto modo, de todo lo que en ellos sucede, sino que también, por medio de ellos, se resiente de los que tocan a los primeros, por los cuales es inmediatamente tocado, se sigue de ahí que dicha comunicación se prolonga a cualquier distancia. Y, por consiguiente, todo cuerpo se resiente de todo lo que sucede en el universo, de tal manera que aquél que todo lo ve podría leer en cada uno lo que sucede en el resto e, incluso, lo que ha sucedido o lo que sucederá, observando en el presente lo que está alejado, tanto en el tiempo' como en el espacio: [“*symponia panta*”: todo conspira]¹⁶, que decía Hipócrates. Pero un Alma no puede leer en sí misma sino lo que en ella está distintamente representado; no puede desplegar todos sus repliegues a la vez, porque tienden al infinito”.¹⁷

El sujeto para Leibniz, es la sustancia individual o simple, es decir, el concepto de individuo que remite al universo leído sobre sí mismo en sus

¹⁶ Agrego esa nota omitiendo la frase original, puesto que el programa no decodifica el alfabeto griego en que se expone el texto citado.

¹⁷ Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág. 129

predicados. Entonces señalaba, que el sujeto no percibe claramente la totalidad del universo, sino una pequeña parte que expresa clara y distintamente; y que era la parte que entra en relación con el cuerpo. Ahora, la totalidad que escapa a esa pequeña parte, es percibida de todas formas, pero en una suerte de “*apercepción*” pues se produce de manera inconciente e inmediata, mediante pequeñas y débiles pulsiones que dotan al sujeto de una conciencia de la totalidad del mundo obscura y obtusa. En conclusión, esta noción de sujeto representa la noción de las sustancias simples o la noción de “*mónada*”, en tanto que alma humana, que es la noción sujeto bajo la cual me centro; puesto que las mónadas las hay de distintas índoles, siendo estas “*los verdaderos átomos de la naturaleza*” por lo que se hallan en todas las cosas¹⁸. La individualidad del individuo Leibniziano, quedaría entonces definida por dos factores: la pequeña porción que expresa clara y distintamente; y por el punto de vista en sí, que expresa la variación de las series infinitas.

“Entre otras diferencias que median entre las Almas ordinarias y los Espíritus, parte de las cuales ya he expuesto, se da también ésta: que las Almas en general son espejos vivientes o imágenes del universo de las criaturas, pero que los Espíritus son, además, imágenes de la Divinidad misma o del Autor mismo de la naturaleza, capaces de conocer el Sistema del universo y de imitar algo de él por medio de muestras arquitectónicas, siendo cada Espíritu como una pequeña Divinidad en su ámbito”.¹⁹

¹⁸ Parafraseando el párrafo 3: “*Ahora bien, allí donde no hay partes, tampoco hay extensión, ni figura, ni divisibilidad posibles. Y estas Mónadas son los verdaderos Átomos (3) de la Naturaleza y, en una palabra, los Elementos de las cosas*”.

Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág. 73

¹⁹ Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág. 149

El Espejo - Capítulo I - Parte 2

- El Vértice cinematográfico

En vista de lo expresado en relación a la noción de punto de vista, he de retomar el particular punto de vista o vértice que presenta la materia cinematográfica. Puesto que la mónada o individuo frente a la pantalla de cine, ve expresada una representación del orden de las series de los estados del mundo, es decir, ve expresados los predicados de un sujeto. Mas, paralela e ineludiblemente, esos estados del mundo no son sino sus propios predicados, es decir, los propios predicados de quien observa o exprese esos estados en el visionado del film. Pero ella, la materia cinematográfica, como forma de conciencia en sí que apunta al mundo, pero que con todo lo expresa de manera distinta²⁰, es una representación que necesariamente remite a la vez a su propio sujeto; a su propio envolvente. A este punto de vista en sí de la materia cinematográfica; a este vértice, es lo que llamaré “*vértice cinematográfico*”. Ahora, la pregunta necesaria salta de inmediato: ¿A qué sujeto remite realmente el vértice cinematográfico? El sujeto que remite este vértice cinematográfico desde una primera aproximación, debe ser comprendido de tres maneras.

En un primer término, podría notar como el sujeto envolvente del vértice cinematográfico, a toda mónada o individuo que participe en la configuración de la complejidad de un film, es decir, todo individuo que labore y esfuerce para la generación de la materia cinematográfica consumada en tanto que pieza fílmica; quien sea o sean ellos. Apunto a lo que se designa comúnmente como el “autor” o los “realizadores”. Ahora bien, por necesidad, estos estados de mundo representados en un film se deslizan de la mano autoral o realizadora, en cuanto el film es acabado. En otras palabras; cuando el vértice cinematográfico pasa a representar un punto de vista en su forma consumada, independiente de quien pueda o no haber configurado sus aconteceres; es decir, independiente de su autor o independiente de sus realizadores. La representación entonces, asevera su calidad de “representación”, es decir, su forma de conciencia en sí, de manera plena. Y

²⁰ Cotéjese al respecto la referencia número 6 correspondiente a la introducción.

aunque la materia expresada es confrontada a una diversidad de perspectivas, es decir, es traducida a cuanta alma sea capaz de percibirle, mantiene su autonomía en cuanto a vértice en sí, puesto que en nada pierde su independencia interior mediante la exposición. El vértice cinemático, goza de esta forma de un punto de vista en sí, sobre el cual ningún particular es capaz de penetrar, y cuyo envolvente, si es que por necesidad lo debiese tener, es ideal e indefinido. Esta es la segunda forma (la primera los “realizadores”) en que puede ser concebido el sujeto: como un sujeto virtual, sujeto del no sujeto.

Finalmente, se halla a cada sujeto en particular, en la concepción regular que he revisado; el sujeto entendido como mónada; como alma humana. Entonces cada mónada presente en calidad de vértice, observará la materia y las formas de representación de esta materia, de modo similar que percibe resto del mundo; y nada hay fuera de estas mónadas aparte del sí mismo de su vértice, de la misma forma que nada hay fuera del “en sí” del vértice cinemático. Estas mónadas o puntos de vista, que expresan como sus predicados, estos predicados del vértice cinemático, son una tercera forma del sujeto.

Ahora bien, fácilmente se advierte que estas características del punto de vista cinemático, no representan sino las características intrínsecas y de propiedad de cualquier obra cinemática, por lo que en un especificar necesario, he de repensar los dos primeros sujetos, a favor de esclarecer lo propio en cuanto a la estética de la apertura, que es lo que interesa. Aparece entonces el carácter débil o forzoso de las nociones de sujeto establecidas en la primera forma. Puesto que el vértice cinemático, dada su naturaleza como forma de conciencia en sí, no da cabida a sujeto alguno que se pueda atribuir su configuración plenaria o su envolver; en diferencia por ejemplo del tercer sujeto, para el cual todo va bien, pues mira la materia que haya dentro del mundo que representa en sí mismo, tal como debería ser para el vértice cinemático, y esto como señalaba, es imposible de eludir. Esto lleva a concluir respecto a la debilidad que radica en denominar un film como creación autoral (realizadores), y en vista de esto, si es que por necesidad debiese definir un génesis para tal materia cinemática; y necesariamente, por cuanto esta materia cinemática no es finalmente otra cosa

que una parte de la materia toda, representando nada más y nada menos que el mismo universo; debiese deber su autoría al realizador o autor de la totalidad universal.

Ahora bien, si se ha de denotar el rol del aparato de cineastas en la constitución de un film, ya he adelantado algo al manifestar que representan una clase especial de sujeto, de manera que se entiende que las formas y estados del mundo constituidos tal cual aparecen en un film, deben algo a ellos. Sin embargo, observando de manera cabal ese flujo que constituye la obra; en tanto que relación autor-obra; estos realizadores son finalmente ajenos a la materia que ayudaron a generar. Así las cosas, es válido preguntarse entonces, qué resta ahora a para estos autores, siendo que no pueden atribuirse la configuración plena de un film, que por lo demás, expresa una parte de la diversidad infinita de la materia, que por la inherencia, finalmente expresa el mismo universo. ¿Qué les resta entonces? Les resta ser parte de la ordenación de las series, es decir, les resta ser ellos mismos partícipes de la configuración del punto de vista en sí, de ese punto de vista sin sujeto. En otras palabras, les queda ser los medios del sujeto ideal.

De esta forma, estos autores o realizadores, funcionan a la manera de órganos sensibles o aparatos de encauce del mundo que contiene la totalidad del vértice; del mundo del sujeto ideal. Son ellos mejormente, una especie de vectores del vértice cinemático, mas no el sujeto del cual deviene esta expresión; el sujeto del cual deviene en verdad esta expresión, es para ellos y cualquiera, a lo sumo un ideal indefinido.

“Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador”²¹.

Esto por cierto es una forma de comprender lo que se ha llamado en el ámbito literario “*la muerte del autor*”²² noción bajo el cual el escritor finalmente no

²¹ Tarkovski, Andrei. En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP, 2002. Pág. 144

²² Véase el texto de Barthes, Roland. En: *La muerte del autor*. “*El susurro del lenguaje*”. Editorial Paidós, 1987. Pág. 65

es sino el medio o suerte de mecanismo orgánico bajo el cual la obra se sella sobre el papel. Es decir; el hombre presta sus manos y su pluma para configurar un texto que bate su existencia sobre sí mismo: gestado por sí y para sí. Finalmente no es sino el lector, ante la falta de autor, al cual recae expresar tal materialidad. Por lo tanto, si alguien ha de ser coautor del relato, este sin duda ha de ser el lector en una directa relación entre el hombre y materialidad expresada. Hombre al que finalmente recae dotar de sentido, si es que lo quisiese, a la perspectiva que envuelve, configurándola según su propio universo, independiente si se le considere “autor” o “lector”.

“Un texto esta formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que unas con otras, establecen un dialogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, si no el lector”.²³

²³ Barthes, Roland. En: *La muerte del autor*. “El susurro del lenguaje”. Barcelona, Paidós, 1987. Pág.71

El Espejo - Capítulo I - Parte 3

- Puesta en abismo de la noción de autor

Una conciencia de la dificultad que trae definir el tipo de sujeto del vértice cinemático, no deja todavía entrever alguna particularidad en la estética tarkovskiana. Y es que si se habla de particularidades en Tarkovski, se habla en gran parte de una conciencia esclarecida respecto a las nociones esenciales de la imagen cinemática. Puesto que tales nociones, si se conceden, comprenden la naturaleza de todo film expresado en la sala de cine, de forma que nada hay de particular en esto. Por este motivo, es necesario señalar que la particularidad de la estética que estudio, no hace sino poner en relieve estas características esenciales, de tal forma que la labor estética radique en situar en abismo las nociones habituales o automatizadas a la hora de pensar o ver un film. En esta parte específicamente, abordaré el aspecto que pone en abismo de la noción autoral.

Desde una postura amplia de la perspectiva obra-autor, es decir, desde una perspectiva que atañe al vértice cinemático consumado y al individuo que experimenta la configuración de tal vértice mediante su realización, se nota una primera característica contingente de la estética de la apertura. Esta se expresa, si observamos que el aparato estético y formal que propone Tarkovski, concreta una disolución sistemática de cuanto componente del film denote tan siquiera la idea de que la mano “vector” no es más que eso; una mano que encauza, una mano “*chamánica*”²⁴, mas con todo, no una mano autoral. Dentro de las nociones estéticas que expresa claramente Tarkovski en su discurso ensayístico, es notorio su afán por lo que se puede interpretar como “*desalojo de los metarrelatos*”²⁵

²⁴ Es significativo que Ruiz plantee el concepto de cine chamánico para definir su cine, observando la perspectiva autoral bajo la figura de un chaman. Representa así el rol del realizador, antiguo autor, como una suerte de engranaje del mundo, capaz de desatar sus infinitas posibilidades las cuales en último termino no genera, sino que “abre”. Véase al respecto: “*Por un cine chamánico*”. Ruiz, Raúl. En: “*Poética del cine*”. Santiago, Sudamericana, 2000.

²⁵ Rescatando la concepción de Lyotard respecto del metarrelato, (como lo expresaba en una cita anterior) en este caso comprendido como el discurso de legitimización del quehacer del autor, en tanto que creador de la materia que expresa el film, al cual defino más precisamente como vector o conductor de una materia que finalmente le es ajena como creación. Se verá en Tarkovski, como el

inmanentes a los modos estructurales de construir los films, en lo tocante a la noción autoral. La forma en que se opera este desalojo, se concreta mediante una *“neutralización de la materia moldeable”*.

Comprendo una operación sobre la materia moldeable, cuando se opera sobre el material cinemático una inclusión de material ahora, cinematográfico, es decir, se le adosa al mundo una determinación de parte del sujeto vector. Comúnmente esta determinación tiende hacia a una narración argumental y lógica. De tal forma que un aspecto del vértice cinemático logra configurar códigos apelativos concretos, por ende, decodificables por un espectador. De esto se obtiene, en esta perspectiva amplia, que se pueda hablar de punto de vista del autor o del discurso del autor; en tanto que es traducible lo que se “quiere decir” en la película. Así, por medio de las determinaciones del lenguaje de imágenes y/o lingüístico, se puede concluir como observadores respecto de la *“grafía”* implantada a la materia cinemática, es decir, respecto a la mano que escribe y hace lo cinematográfico sobre la materia cinemática. Ahora, la operación que realiza Tarkovski es bastante particular en este contexto, puesto que por sobre esta materia cinematográfica o materia moldeable adosada a una *“grafía”*, trabaja por una neutralización precisamente sobre los códigos apelativos y decodificables hallados en tal materia cinematográfica. Neutralizándoles, hasta lograr un imposible grado de paráfrasis; tal cual como es imposible, atribuir códigos decodificables al vértice cinemático en la cabalidad de lo que expresa. De esta manera, Tarkovski realiza una puesta en abismo de su propia condición de autor, relevando a la vez al autor indefinido que conforma en último término este vértice cinemático.

La obra fílmica de Tarkovski, *“El espejo”*, cristaliza un periodo de esta estética de la apertura, de la cual ya he enunciado una primera característica, esta es: la condición de la construcción fílmica, despojada de una lógica concreta. En

mismo discurso fílmico deslegitima su calidad autoral, o en otros términos, deslegitima el mismo discurso que le propugna como autor. Véase específicamente de Lyotard el texto *“La condición posmoderna informe del saber”* en particular, respecto a lo dicho, el capítulo *“La función narrativa y la legitimización del saber”*.

Lyotard, Jean-François. En: *“La condición posmoderna informe sobre el saber”*. Buenos Aires, Cátedra, 1987.

otras palabras, despojada de un afán de comunicación determinado, que en el habla coloquial se puede expresar como una carencia de los cánones de relato, historia o construcción argumental. Neutralizándose esta función, se pone en abismo, por consecuencia, la noción de sujeto-hombre-autor Tarkovski. Véase específicamente, respecto de estas nociones presentadas, lo que acontece (o como acontece), en la particularidades de “*El espejo*”.

Podría formular rápidamente una pregunta matriz apenas completado un visionado total del film: ¿Qué refiere esta película? O de otra forma: ¿Qué quiere decir el autor de esta película? Abrir una pregunta de este tipo hacia Tarkovski, desde una primera perspectiva, equivaldría a hacerlo hacia cualquier otro ser humano que se plante frente a la pantalla. Incluso si alguien revisara la obra escrita, que supone una explicación o paráfrasis de su película, no caería sino en cuenta de que en nada es respondido y acabará tan insatisfecho como al salir de la sala de cine, lo que garantiza una coherencia en el discurso y literatura que genera Tarkovski, respecto a la obra que refiere. Otro ejemplo, si tómanos lo siguiente, una advertencia como sigue: “Este film, *El espejo*, según palabras del autor, le significa una recuperación del tiempo propio; son imágenes que evocan sus recuerdos”. Imaginemos también a un espectador, una mujer que señale: “No sé como ha sido, pero son mis propios recuerdos los que han encarnado el film”. Puedo seguir así sin fin, en función de que simplemente se trata de opiniones particulares y contingentes²⁶. Pero Continúa sin resolverse este inconveniente ¿Qué refiere esta película?

Ahora, lo verdaderamente inusual se pone de manifiesto en el hecho de que esta misma pregunta enraíza canas verdes en las cabezas de los propios “autores”, condición que en la praxis hizo casi imposible el montaje de la película,

²⁶ Puedo agregar finalmente, que el mismo Tarkovski en sus escritos hace referencia a la dispar paráfrasis que produjo “*El Espejo*”. Véase para esta referencia el texto: “*Esculpir en el tiempo*”, en el capítulo: “*La imagen cinematográfica; idea y guión*”. Tarkovski, Andrei. En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 150.

enseñando claramente la configuración de un film inusualmente liberado respecto de sus realizadores²⁷.

Es tiempo de reformular la pregunta: ¿Qué adolece este film que no permite determinarle? Adolece de un sujeto al que se le pueda atribuir sus predicados. En parte, desde una mirada dialéctica, estos predicados son los de cualquier persona, es decir, recaen bajo el vértice o punto de vista de quien exprese la película; puesto que lo que ha sido en el film, no ha sido sino en la parte del mundo que el individuo expresa clara y distintamente, según la concepción de individuo- mónada en la que me fundo. Pero la dificultad radica, cuando se piensa que un sujeto-hombre-autor intenta comunicar, cualquier cosa sea, desde una perspectiva concreta y determinada; o cuando al menos, se guarda la noción de que de alguna vez lo sucedido en la pantalla ha sido parte de los predicados de tal o cual sujeto. Noción que representa el automatismo que espera que las imágenes del mundo cuenten historias construidas mediante una lógica argumental; determinable y traducible a un sujeto-hombre-autor; y de ello que no sea posible responder la pregunta inicial. Mas, se puede advertir una vez visionado este film y confrontada ésta cuestión ¿Qué refiere esta película? como a pesar de no poder dar con la respuesta, las escenas de *“El espejo”* dialogan, forjando una noción de unidad. Lo que reafirma ciertamente, ésta especie de libido que señala el hecho de estar visionando un film al cual se ha de decodificar; film que como señalaba, no podremos descifrar aunque se le vea recorrido en todos los caminos. A raíz de esto se produce una particular paradoja, puesto que a pesar de que el film no hace sentido argumental; de todas formas comienza y termina como una unidad como si tuviera en sí mismo, un sentido subrepticio y recóndito que se desenvuelve a pesar de la conciencia del observador. Como quien atiende a un discurso elaborado desde un dialecto inédito, que se supone tiene una lógica y una intencionalidad apelativa.

²⁷ Referencia a la imposibilidad de montar correctamente el film *“El espejo”*, denotada en los escritos de Tarkovski. Véase para esta referencia el capítulo: *“La imagen cinematográfica; Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje”*. De su texto *“Esculpir en el tiempo”*. Tarkovski, Andrei. En: *“Esculpir en el tiempo”*. Madrid, RIALP. 2002. Pág.138

Está lógica paradójica es la que persigue “*El espejo*”, que en palabras enunciadas por el mismo Tarkovski, sigue algo así como: “*la lógica de la propia vida*”.

“La entonación de lo inconfundible y único domina todos los momentos de la vida. Única e inconfundible es también la vida que el artista intenta recoger y configurar una y otra vez, siempre de nuevo. En la esperanza, frustrada una y otra vez, de dar con la imagen inagotable de la verdad de la vida humana”.²⁸

Sin duda que quiérase o no, desde esta perspectiva, no se puede rehuir a esta llamada “muerte del autor”, puesto que mirar un film respetando la concepción de la mónada, equivale a mirar cualquier cosa que se halle en el mundo. Desde esta perspectiva preguntar algo como: ¿Qué refiere esta película? Equivale a preguntarse algo como: ¿Qué refiere aquel perro que mastica un pedazo de madera en el patio? Puede verse o no de esta perspectiva, sin embargo si se piensa en Tarkovski o más específicamente, en estos aspectos notados en “*El espejo*”, se ha de llegar necesariamente a una lógica que carece del sentido supuesto, o presenta una carencia manifiesta de una “*enunciación de sentido*”²⁹.

La conciencia de Tarkovski respecto de esta concepción de sujeto del no sujeto, se manifiesta en que hace patente mediante el medio estético que el film que se le atribuye, es en sí mismo y por sí mismo, y por ello que puede decir que la película cobra vida independiente de su autor. Entonces, del film así configurado, podríamos ver la forma de sus exterioridades, su espaciar y su duración en proyecciones infinitas, empero penetrarle, equivaldría a penetrar la cosa en sí. El mismo rotulo del film “*El espejo*”, tiene mucha significación en este sentido, si se comprende una noción de reflejo del espejo, como cara virtual del yo enfrentada a la actualidad del mismo yo. Una especie de imágenes del sí mismo,

²⁸ Tarkovski, Andrei: En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 127

²⁹ Esta concepción de “*enunciación de sentido*”, se vera ampliada en el desarrollo del capítulo II de este texto.

actuales y virtuales, que sin embargo son autónomas e independientes la una de la otra.

Tarkovski entonces, en esta primera característica de la estética de la apertura, hecha una teja sobre sí y descorre otra que libera al sujeto ideal del cual se expresa el vértice cinemático. Ante esto, planteo una nueva pregunta: ¿Qué puede ser aquel autor, aquel sujeto de índole ideal o metafísico que envuelve estos predicados expresados en la pantalla? En vista del rotulo que engloba la totalidad del escrito, se podría pensar que el cine de Tarkovski tiende hacia Dios, lo cual a esta altura al menos, sería del todo indecible e imposible de sostener. Por lo que se debe recalcar, que esta manifestación de la estética de la apertura, o primera noción de la belleza que se genera al abrir el film hacia una serie de posibilidades infinitas e indefinidas, es tanto y más grandilocuente, según el sujeto que la conciba, sin olvidar que finalmente es, ante todo, indeterminable en su último termino.

Otra garantía de lo expuesto, se puede hallar en los referentes artísticos de Tarkovski, que se caracterizan y se asemejan por lo mismo; por esa apertura de la obra en sí o esa falta de mano autoral. En el ámbito del arte pictórico por ejemplo, se puede en Leonardo, y esa especie de misterio que rodea la interpretación de sus obras, un posible piso al cual referir las concepciones estéticas de Tarkovski. Nótese al respecto, las mismas palabras que refiere Tarkovski de la obra Leonardo junto además, la coincidencia que observa entre Bach y Tolstoi:

“Los cuadros de Leonardo da Vinci impresionan siempre por dos cosas: por la sorprendente capacidad del artista de observar un objeto desde fuera, desde una esquina, con una mirada absolutamente tranquila que caracteriza a Johann Sebastián Bach y León Tolstoi. Y a la vez el hecho de que se puede reaccionar ante sus cuadros con dos posturas contradictorias. Es imposible describir la impresión última que nos causa ese retrato”³⁰.

³⁰ Tarkovski, Andrei. En: “Esculpir en el tiempo”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 131

Si he de señalar un referente significativo sobre este punto, lo he de tomar de la llamada “*novela polifónica*”³¹ decantada sobre la obra literaria de Fiódor Dostoievski. Obra, que en su completud, comprende una multiplicidad de discursos que como tejidos de voces, dialogizan a lo largo de la obra bajo la carne de los héroes. En una pluralidad de horizontes autónomos e independientes incluso del mismo Dostoievski, que halla imbricada y contradicha su propia ideología al integrarla en el derrotero pluralista de sus héroes, logrando complicar bastante los grados de paráfrasis monológica de su obra.

En síntesis, si se ha de ver un autor de “*El espejo*”, se ha de ver en primera instancia en toda alma que exprese el film. Es decir, en los términos que ido revisando; cualquier mónada o sujeto que perciba esta parte del mundo, este “*vértice cinemático*”; ya sea la mónada Tarkovski o la monada que observa el film. Y, se sigue de esto, que si no se halla el sentido de la totalidad del film, es por que no se logra concebir el origen de esa totalidad, su autor. Así, al desaparecer tal lógica, como en este caso; el film se presenta desnudo en su real condición de predicado o estado del mundo, sin haber sujeto-hombre-autor alguno al cual atribuirle tales predicados. En conclusión, un film como “*El espejo*”, así desnudo de sentido, necesariamente apunta al mundo y al sujeto del vértice cinemático, despejando la realidad indefinida de su naturaleza.

”La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si este mundo es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esta totalidad”.³²

Este es el primer rasgo de la “*estética de la apertura*”. Queda así, una película como “*El espejo*”, flotando sobre por sí misma bajo un mundo de múltiples

³¹ Véase los estudios de Mijail Bajtin respecto a la “*novela polifónica*” en el capítulo “*La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica*”. De su texto, “*Problemas de la poética de Dostoievski*”.

Bajtin, Mijail. En: “*Problemas de la poética de Dostoievski*”. México, FCE, 1988. Pág. 15

³² Tarkovski, Andrei. En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP. 2002. Pág.128

potenciales gestores y cuyo gestor absoluto se haya diluido en el infinito bullir del mundo. Mas, ¿ésta estética apunta a Dios? como decía anteriormente, no habría como sostenerlo, mas a lo sumo dependerá de cuanta alma sea capaz de percibir a Dios en esta apertura.

El Espejo - Capítulo I - Parte 4

- Neutralización de la materia moldeable

“Eso -el no expresar nada- parece muy sencillo, pero es extraordinariamente difícil. Es muy difícil para el actor no tratar de comunicar algo, porque nosotros queremos enriquecer el papel con nuestras propias experiencias en las acciones, al comienzo, al final, en todo momento. Queremos transmitir la mayor información posible sobre el carácter que interpretamos, pero con Tarkovski se trataba de otra cosa: que el público pudiera por sí mismo, sin nuestra ayuda, adivinar muchas cosas sobre el personaje. Se trataba de que el público mismo pudiera crear algo solo, sin ser forzado a ello por los intérpretes”.³³

Erland Josephson

He enunciado en la parte anterior, la razón por cual la pregunta ¿Qué refiere este film? no ha podido verse respondida plenamente. Ahora, esta disolución de la pregunta por el sujeto, no encierra sino una cuestión más específica. Como decía en la parte anterior, esta pregunta irresuelta, observa como causante: una “*neutralización de la materia moldeable*”, es decir, de la materia que cae en manos del vector cinemático para su configuración. Ahora, a partir de esta conceptualización, señalaba que la forma en que opera Tarkovski sobre esta materia moldeable, propende a la neutralización de los elementos apelativos o decodificables; de forma tal, de que si fuera posible, se ponga de relieve la condición autónoma del mundo que expresa en verdad el vértice cinemático. Se obtenía así finalmente, mediante el medio de la materia moldeable, una disolución de su propia figura como autor, sumiendo su punto de vista particular, en los linderos del vértice cinemático, conformando una representación de mundo carente de línea o argumento determinable. Ahora, toca profundizar esta noción mirando como en las unidades básicas, las imágenes y secuencias, se configura esta neutralización.

³³ Josephson, Erland. Extracto de: “Conferencia en los Cursos de Verano de la universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial”. Madrid, www.andreitarkovski.org, 2002.

Estas nociones como decía, atañen en esta parte principalmente a la unidad fundamental del vértice cinematográfico, a la imagen en tanto que plano, es decir, la imagen que observa la dimensión espacio-tiempo que dota de particularidad a lo cinematográfico respecto de las demás artes fundadas en la imagen. Pienso entonces en los componentes habituales de la materia cinematográfica moldeable; pienso en particular; en cómo es configurada la materia que atañe a lo que denomino como figurantes³⁴. Y hablo de figurantes más que personajes, puesto que no pocas veces son objetos, sonidos o situaciones que rozan lo metafísico, las que salen de relieve en las múltiples configuraciones que se han visto en los films de Tarkovski. Me centro en este caso, en esta figura personal; en este personaje sobre el cual se trabaja habitualmente a modo de comunicar o expresar tal o cual cosa. Obsérvese todo esto desde una perspectiva específica. Hagamos el ejercicio de pensar que estamos presentes en el momento de rodar una imagen cinematográfica.

Se filma en un lugar del universo, cualquiera sea, advirtiéndose primeramente que no dejaremos de estar presente ante series infinitas de estados del mundo que convergen en el instante del rodaje; y sobre las cuales, no mucho podemos intervenir. Ahora, concientes de ello o no, proseguiremos nuestra filmación, ignorando esta inmensidad de elementos, hasta llegar a la zona específica moldeable o con posibilidades de ello, es decir, a la zona de acuerdo automatizado que nos permitirá la codificación de signos mediante por ejemplo; la imagen, el sonido o el diálogo entre los personajes. Entonces nos hallamos en esa “alguna parte del universo”; y vemos a la sazón que aparece el mismo Tarkovski, comprendiendo que es la filmación de “*El espejo*”.

Nos topamos en el instante en que Tarkovski pide al actor “*que no actúe demasiado*”, petición que en otras palabras, representa inmediatamente una contradicción. Pues se pide al figurante, cuya función es figurar, que no “figure” demasiado. Por lo tanto, el figurante se ve impelido a no significar hasta alcanzar

³⁴ Hago esta distinción, a pesar de que en mis análisis a lo largo de este texto, me fundaré principalmente en la figura de los personajes, mas considero necesaria dejar bien definida esta noción en miras de un cine como el que se estudia en este escrito, en donde; tanto objetos, sonidos, personajes; cobran importancia en la obra.

un punto de “figuración” adecuadamente anulado, satisfaciendo así los miramientos de este hombre Tarkovski, que tiene entre sus intenciones la constitución de un film pleno bajo esta condición de neutralización.

Ahora bien, dialécticamente hablando, la función simbólica no desaparece, es decir, queda sumida al limbo de las posibilidades de paráfrasis tal cual, en el mejor de los casos, caben posibilidades para la materia infinitamente extensa, ignorada por el automatismo narrativo, pero que en este caso pretende desocultarse y ponerse en la mira del sujeto espectador. Puesto que lo que ha realizado, este hombre o vector cinemático, no ha sido sino graduar la figuración de ese personaje hasta reducirle a una significación similar a aquella piedra indisciplinada y autónoma a la que nadie convocó al rodaje, y sobre la cual automáticamente se ha pasado encima en vista de que el “autor” muy poco puede manejar de ella. Asimismo sucede con toda una multitud de elementos de la materia cinemática que no son moldeables, que existen libres e independientes en su calidad de representantes del mundo, ajenos en absoluto a los rudimentos de los códigos, tal como sucede ahora para este componente de la materia moldeable susceptible a la grafía; este figurante o personaje principal.

Se han definido entonces, dos ámbitos de la materia cinemática, dos capas de la misma materia, una: la que debe su autoría al sujeto o autor ideal, es decir, la materia cinemática que responde al sujeto que expresa el predicado de los predicados; el sujeto que expresa el mundo. Y la segunda capa, viene a ser una que se sobrepone por sobre esta capa basal de materia cinemática, vale decir: la materia cinemática moldeada, que en el caso que señalaba, correspondía a la figura del personaje, entendido como el figurante principal de la imagen ahora cinematográfica. Entonces, la particularidad de este hombre Tarkovski, radicaba en que operaba sobre el figurante, una condicionante que contradecía su propia esencia en tanto que figurante, es decir, apelaba a la neutralización misma de su figuración. Ahora, si observamos cada zona del tratamiento estético de *“El espejo”*, no dejaremos de ver sino el mismo afán de neutralización, que es lo que finalmente produce una imposibilidad de paráfrasis tanto desde su unidad básica; la imagen-plano, así como también (y por consecuencia, si se quiere), produce la

indeterminación del argumento general y del metarrelato del film (respecto de la noción de autor).

La mejor garantía de lo expresado es la puesta en práctica de esta particularidad en el mismo film reseñado. Por ejemplo, véase la segunda escena de la película, en donde se observa como figura principal de la materia moldeada, al personaje que protagoniza el film.

Hallamos a una mujer sentada sobre un cerco de madera.

Nótese el siguiente ejercicio a favor de establecer la forma en que la materia moldeable, se configura en cada imagen durante el desarrollo de esta escena. Parto entonces desde el primer figurante, la mujer. Ella es el primer elemento de la materia moldeada que es puesta de relieve por sobre la capa cinemática. Se observa rápidamente que su comportamiento no señala algo significativo en términos de señalarnos algo como espectadores. Podría decir, que se halla en un momento preparatorio sobre el cual debería aparecer el sentido de la concatenación de imágenes, en favor de una lógica secuencial.

Sobre la mujer, se abre una segunda capa moldeada que incluye la labor del fotógrafo y el gestor del arte, es decir, se abre a nuestra atención la calidad contextual que rodea al figurante. Se observa en particular, desde el punto de vista de la labor de arte, que no se nota ningún elemento que de relieve a algún componente signifiante fuera de la línea trivial de la escena; que denota una suerte de tarde silvestre bastante normal. Lo mismo sucede con la tonalidad fotográfica que también ostenta poca intervención. En síntesis, estos dos elementos, generan un contexto de tarde de campo bastante trivial y para nada significativa concretamente.

Desde acá puedo hablar de la enunciación de la escena, es decir, del enunciado que prepara comúnmente el devenir de los elementos que luego, en la relación con las demás secuencias, dotarán a esta sucesión de sentido conforme a una línea de argumento.

Sucede entonces la inclusión de un segundo figurante, un hombre que camina a través de la hierba hacia la mujer, que siguiendo la fórmula de la neutralización, manifiesta un accionar desde el cual nada puede sonsacarse

claramente. Una vez cerca, los dos figurantes mantienen una conversación bajo la cual, en un nivel específico, se produce un diálogo. Pero este diálogo se establece en términos de la comunicación entre los figurantes, excluyendo de la paráfrasis al espectador, es decir, este diálogo aun no da pista alguna del sentido de esta escena.

Los figurantes entonces interactúan bajo esta suerte de trivialidad mediante el diálogo y la acción, y finalmente el hombre se encamina y se aleja. La herramienta contextual es entonces intervenida expresándose en una ráfaga de viento que cae sobre el prado, hacia donde camina el hombre. Este da la vuelta en ese instante, y observa una última vez a la mujer, para luego finalmente marcharse, sin que nada concretamente haya acontecido en referencia a un sentido concreto con que se podría dotar a esta escena. Esto sucede internamente en la secuencia y externamente en la relación de este acontecimiento con la secuencia subsiguiente y las demás secuencias del film, que en nada retomarán este evento inicial.

Ahora, si cuestionáramos a Tarkovski sobre el sentido de esta escena, el nos diría que se trataba de una mujer y su esposo que no se veían hace mucho, pero que su labor a consistido en que este “se trataba” finalmente fuera irreducible en esos términos, es decir; la figura que en el papel debía figurar, decae en su importancia retórica, terminando en no figurar nada claramente. Es decir; el significado o la paráfrasis de esta escena, incluso observando la motivación inicial por parte del realizador, esta muy lejos de significar algo concretamente. Mas lo interesante, es que de todas formas la escena y cada imagen de la secuencia, paradójicamente generan la libido de que si se persigue un sentido, a pesar de que continuamente no suceda, lo que prueba el automatismo del observador en relación a la forma de mirar y plantarse ante este vértice cinematográfico.

A este nivel la pregunta a la paráfrasis de la totalidad del film, sigue sin responderse, ahora a nivel de secuencia e imagen-plano como unidad. Es decir, los elementos significantes del film, en sus niveles micro y macro, tienden a ser neutralizados en su significar en un intento de equiparar los elementos de la materia moldeable con la base que la sostiene, es decir, la materia cinematográfica en

sí. Esta unida prima, esta imagen cinemática así exenta de paráfrasis deducible, deviene sin sentido aparente, de la misma manera que la totalidad del film deviene sin sujeto; de ello es, la incapacidad de dotar sentido en todos los niveles. He señalado entonces, como esto debe ser comprendido bajo una dialéctica, puesto que de todas formas, la petición de sentido devendrá al alma cuyo vértice, cuyo departamento esclarecido, se haya posado en el film. Vale decir: nosotros que contraemos esa materialidad, le otorgamos sentido, pero no nos satisface, queremos comprender al dueño de este predicado infinito; al sujeto de tales predicados.

Aquí que Tarkovski nos sitúe de cierta forma ante el misterio de la vida misma; ante el misterio del acontecer de una existencia cada vez más compleja e indeterminada.

El Espejo - Capítulo I – Parte 5

- El acontecimiento

He revisado en distintos niveles, este primer principio de la estética de la apertura; esta carencia de sujeto-sentido ubicado en los lindes del vértice cinemático y las imágenes que le componen. Ahora, he de revisar un peculiar aspecto de la apertura estética, que se debe comprender desde la constitución del acontecimiento que encierra la secuencia neutralizada. Es quizás, en otras palabras, una interesante consecuencia de esta neutralización de la materia moldeable, para lo que establezco ante todo y con cierta necesidad por cierto, un fundamento que de luz a la génesis del acontecimiento, rescatando siempre, esta concepción de mónada a la que he seguido, a lo cual ahora agrego, la conceptualización que realiza el pensador inglés Alfred North Whitehead, en torno a estas materias³⁵.

Nótese la variación que propone Leibniz respecto del sistema categorial de la filosofía clásica, comprendido en la lógica sustancia–atributo o sujeto-objeto. En Leibniz, el sistema categorial será trastornado al establecer una noción “*sujeto-predicado*” comprendiendo este último, como un irreducible a la determinación de atributo entendido comúnmente desde la metafísica como lo que corresponde a la esencia de la sustancia. Así en Leibniz, la sustancia no posee atributo o esencia, sino que toda definición de sujeto ha de ser obtenida según sus predicados entendidos bajo las relaciones de existencia.

La sustancia en la tesis clásica, debía su definición a sus modos que implicaban en su manera de ser a la sustancia, sin que esta los implicara necesariamente, es decir, como algo que existe por otra cosa y en función de la cual es concebida; o de manera inversa, esa cosa que existe y que permite la existencia de la otra, y que no depende de esa otra para existir. Leibniz realiza un

³⁵ Para un desarrollo más detallado respecto de esta concepción expuesta en torno al acontecimiento (en relación con Leibniz y Whitehead), revísese el capítulo: “¿Qué es un acontecimiento?” del texto de Deleuze: “*El pliegue*”. Deleuze, Guille. En: “*El pliegue*”. Barcelona, Paidós, 1989.

extirpe del atributo o esencia de la sustancia, extirpando el elemento que le definía. En Leibniz entonces, la sustancia quedará concebida en su definición desde sus acontecimientos en tanto que formas de ser de la sustancia. El acontecimiento mismo entonces, definirá la sustancia. Estos acontecimientos, son los que llamé en las partes anteriores: “predicados del sujeto”, es decir, los estados del mundo que se hayan implicados en la noción de sujeto. La esencia entonces, a fuerza de establecerse, radicará en el todo expresado en la sustancia; el mundo contenido en ella. Véase entonces, una génesis del acontecimiento siguiendo la relación que establece Deleuze sobre estas nociones, obtenidas en Leibniz y sobre todo en esta parte, en Whitehead.

Se halla un principio desde el caos entendido a modo de abstracción, que se materializa o filtra por una especie de criba que actúa como campo electromagnético. Esta criba compone series infinitas que entran en relación todo y partes aleatoriamente, lo que en Leibniz como en Whitehead se nota como la extensión. Comprendiéndole como un elemento que se extiende sobre los contiguos, de forma que el elemento es un todo y los siguientes son sus partes, en una relación infinita. Estas extensiones son tales, puesto que no poseen caracteres intrínsecos. Una segunda condición del acontecimiento, se concreta observando ahora una serie infinita que si posee propiedades intrínsecas, denominadas por Whitehead como: intensiones o intensidades, puesto que entran de forma autónoma, es decir, en sí mismas, en nuevas series que son infinitas y que convergen hacia límites, entendidos como conjunciones. Estas conjunciones, representan el mundo que es expresado por la mónada, es decir, representan los distintos estados del mundo. Estas conjunciones corresponden a la tercera condición. Estas tres condiciones entonces, desde la perspectiva de Leibniz, son las tres condicionantes de la génesis del acontecimiento.

Es necesario especificarse en torno del tercer componente, que representa por un lado la materialidad, en tanto que condición del acontecimiento, es decir, desde un punto de vista de génesis o condición. Y por otro, al sujeto o mónada, desde un punto de vista compositivo. Este individuo o mónada, mirado desde la perspectiva compositiva, se representa en Whitehead sumido en una

concrecencia de prehensiones (algo que prehende y que a la vez es prehendido); entendiéndose desde esta perspectiva, al mismo individuo o mónada como una prehensión.

En síntesis, se obtiene como condición de la génesis del acontecimiento, una serie de tres condiciones: las extensiones, las intensiones y las individuaciones. Estas últimas, la individuaciones, desde un punto de vista de su condición, representan una conjunción de la materia que expresa los estados del mundo, los predicados del sujeto. Y esta misma conjunción, vista desde el punto de vista de su constitución, representa a la mónada en Leibniz, o a la prehensión en Whitehead. El acontecimiento, desde la perspectiva constitutiva, viene a ser el nexo de esas prehensiones, o lo que entiende Whitehead como los data o datum del mundo.

“El dato, lo prehendido, es a su vez una prehensión preexistente o coexistente, de modo que toda prehensión es prehensión de prehensión, y el acontecimiento, “nexo de prehensiones”³⁶.

Hago acento en la individuación en tanto que su constitución establecida desde la perspectiva de Whitehead, es decir, desde el sujeto como prehensión. Se observa entonces como la cosa prehendida es, como se expresaba en la cita, prehensión de prehensión, es decir, al mismo tiempo es prehensión que será prehendida y prehensión que prehendirá. Por lo que por la contigüidad de las relaciones de este tipo, el sujeto-prehensión prehendirá el universo entero (como era en Leibniz, desde la noción de inherencia). Ahora, en cuanto este data pasa hacia la actualización o se actualiza, es decir, en cuanto este data deja de ser una prehensión preexistente y pasa a la actualidad, Whitehead le denomina como un data publico. Ahora, en cuanto la prehensión “capta” lo prehendido o se hace “conciente” de el, el data pasa a ser privado, es decir, el data se subjetiviza. Entonces, el data privado es la manera en que el data está integrado en el individuo, y esta manera puede ser negativa o positiva comprendiendo que un

³⁶ Deleuze, Guille: “El pliegue”. Barcelona, Paidós, 1989. Pág. 104.

individuo puede rechazar o no un acontecimiento. Esto es lo que Whitehead denomina como “feeling” del data y que en Leibniz se corresponde con la noción de “apetición”³⁷. Por ejemplo, cuando un individuo rechaza el data privado o el acontecimiento que subjetiviza, se produce un feeling negativo. Ahora por el contrario, si el individuo genera un feeling positivo, es decir, un “sentimiento” positivo, se obtiene la bella noción del “gozo de sí” (self-enjoyment).

Vale aclarar, que este feeling positivo no quiere decir que debemos aceptar alegremente, cualquier suceso que ocurra en nuestras vidas, es decir, no se debe confundir con esa forma de ser positivos por ejemplo ante la desgracia. Puesto que concretamente, a lo que el feeling positivo apunta, es a la conciencia del acontecimiento como lo que ha surgido desde nosotros mismos y hacia nosotros mismos. Es decir, Whitehead entiende este gozo de sí, como el feeling positivo que obtiene un individuo que se hace conciente y digno del flujo de acontecimientos del cual deviene, devendrá y es devenidor; en una relación incesante de prehensiones de presiones, en que el sujeto se llena constantemente de sí mismo y que experimenta por ello, un gozo ante los elementos que le constituyen.

“Es una noción bíblica y también neoplatónica, que el empirismo ingles ha elevado su punto máximo (especialmente Samuel Butler). La planta canta la gloria de Dios, llenándose tanto más de sí misma cuanto que contempla y atrapa intensamente los elementos de los que procede, y esa prehensión experimenta el *self-enjoyment* de su propio devenir”³⁸.

³⁷ Cotéjese el parágrafo 15 de la monadología: “La Acción del principio interno que produce el cambio o el paso de una percepción a otra puede llamarse *Apetición*. Si bien es cierto que el apetito no siempre puede acceder por entero a toda percepción a la que tiende, en cambio, siempre obtiene algo de ella y accede a nuevas percepciones”.

Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág. 85

³⁸ Deleuze, Guille. En: “El pliegue”. Barcelona, Paidós, 1989.

El Espejo - Capítulo I – Parte 6

- Esculpir en el tiempo

Interesa lo que se produce la gracias a la neutralización de la materia cinemática que ejecuta Tarkovski, añadiéndole esta perspectiva del acontecimiento revisada el parte anterior. Puesto que de cierta forma, al anularse por ejemplo en las imágenes, la noción del sentido o su lógica secuencial, necesariamente se anula o se reduce en la percepción, la preexistencia de tal imagen en un pasado o hacia un futuro. Es decir, si se ha de observar esta contigüidad relaciones, se ha de hacer en los marcos del acontecimiento cada vez más cercado en su condición publica, es decir, en su fase de actualización. Esta observación surge más esclarecida en relación a lo que sucede con la neutralización de la materia cinemática, si se comprende que lo que se determina como data publico, muy bien puede determinarse como lo que regularmente de denomina como tiempo presente o actualidad. Ahora, esta actualidad como se mencionaba en parte cinco, nunca es prehendida por la conciencia, puesto que siempre cae en el sujeto en su forma privada. Es decir, se experiencia el tiempo, el cambio, el movimiento, pero “luego” de caer en la conciencia³⁹.

Trasladándonos un poco de materia conceptual, y observando que también, el data actual es parte de nosotros mismos, en términos de lo que seremos. Puedo decir entonces que somos parte del presente, de lo actual; es decir, somos tiempo. En este caso, somos parte del tiempo-presente; de ese estar ahí en el tiempo del cual, de cierta manera y a pesar de nuestra conciencia, nunca nos alejamos. Es bastante interesante la perspectiva budista bajo esta concepción de tiempo, puesto que rechaza la concatenación pasado-futuro cual mal y escollo a superar para la liberación del ser, propendiendo a un devenir de la conciencia del tiempo-presente, del tiempo del estar-ahí, del ser acontecimiento, del “ser-tiempo”.

³⁹ En referencia a la paradoja del tiempo, que observa como la conciencia realiza un deambular incesante entre el pasado y el futuro, sin nunca experimentar el presente. *“Así, ¿Qué son estos dos tiempos, pasado y porvenir, puesto que el pasado ya no es y el porvenir todavía no es? (...) ¿Cómo podemos aseverar lo que es, cuando puede ser dejando ser? De suerte que lo que nos autoriza a afirmar que el tiempo es, es su propensión a no ser más”*. San Agustín. En: *“Confesiones”*. Madrid, SARPPE, 1983. Pág. 312

“Aún así, una persona que no entiende el Buddha-dharma y oye hablar de la expresión "ser-tiempo", piensa para sí de esta manera: A veces llego a ser un demonio furioso de tres cabezas y ocho brazos; y otras llego a ser los diez y seis pies u ocho pies del cuerpo dorado del Buddha. Es como habiendo cruzado los ríos y subido las montañas: aunque las montañas y los ríos existen todavía yo pienso que los he dejado atrás, y que ahora resido en el "preciado palacio" y en la "torre de bermellón". Y me digo que aquellos ríos y aquellas montañas están tan lejos de mí como el cielo de la tierra. Pero resulta que las cosas no son tan simples. En el tiempo en el que las montañas fueron escaladas y los ríos atravesados vosotros estábais presentes. El tiempo no está separado de vosotros. Y así como ahora existe, el tiempo jamás se aleja; así como el tiempo no está marcado por el ir y venir, el momento en el que ascendistéis a las montañas es el *ahora mismo (nikon)* de lo que el tiempo es. ¿Acaso este ser-tiempo no se engulló el momento de ascender la montaña y el momento en el que residistéis en elpreciado palacio y la torre de bermellón? ¿Acaso este ser-tiempo no devolvió, al modo de un vómito, este mismo ahora del ser-tiempo?”⁴⁰

Señalaba en la parte tres, la dificultad en términos de montaje, que presentó el film “*El espejo*”, puesto que se contrajo la ingente tarea de montar unidades cinemáticas que no presentan una línea argumental desde la cual obtener una noción de orden acostumbrado, como el que basa comúnmente la labor del montaje. De aquí que estos “realizadores” o vectores del vértice, se hagan concientes de la necesidad montar el film, persiguiendo una línea más sutil que la argumental. Una línea, que en palabras del mismo Tarkovski, trata de percibir el tiempo sellado en cada toma, es decir, la duración o flujo de tiempo que ha movido la configuración de cada unidad cinemática⁴¹. Respetando esa lógica interna cifrada en cada imagen; es que será posible montar un film como “*El espejo*”. En

⁴⁰ Dogen: *Ser-tiempo*. En: “Uji”. Esta traducción fue hecha en consulta con la siguientes ediciones de las obras del maestro Dogen: Moon in a Dewdrop (Kazuaki Tanahashi: North Point Press, San Francisco 1985), Shobogenzo, Libro I (Gudo Nishijima & Chodo Cross: Windbell Publications, Tokyo 1994) y Shobogenzo Uji, edición limitada de 50 ejemplares en francés, inglés y acompañada de la escritura original en ideogramas sino-japoneses (Eido Shimano Roshi & Charles Vacher: Paris, Editorial "encre marine" 1997). Ésta es la primera traducción al español de Uji. Opúsculo 11 del total de 95 que completan la edición del Shobogenzo (*Tesoro del verdadero ojo del dharma*), según la ordenación cronológica hecha entre 1688 y 1703 por el maestro Hangyo Kozen.

⁴¹ Nótese un detalle estas consideraciones por parte de Tarkovski, en su libro “*Esculpir en el tiempo*”, específicamente en el capítulo: “*Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje*”. Tarkovski, Andrei. En: “Esculpir en el tiempo”. Madrid, RIALP. 2002. Pág.138

otros términos; Tarkovski propende hacia una percepción del tiempo en cada toma, sin necesidad de generarlo como producto de una secuencia. Una vez obtenida una duración definida en cada plano, o un flujo de tiempo determinado, Tarkovski señalaba la labor de disolver las partes en un todo que conforme el film. Labor que se regirá por un principio de analogía, que conmina a cada plano a definirse y dialogar, según el tiempo o ritmo cifrado durante el rodaje en cada imagen.

“¿Cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida”⁴².

De esta forma, Tarkovski configura una especie contemplación estética del acontecimiento en el seno de su imagen cinemática, por las consecuencias que trae la neutralización de la materia cinemática, notada en la parte tres de este escrito. Esto sucede específicamente, al operarse esta neutralización que deja a la imagen desnuda de intención secuencial, por ende, actualizada y única en el momento que dura, es decir, sin elementos que permitan un pasado o futuro producto de las secuencias anteriores o posteriores. Cada momento de “*El espejo*”, relumbra en su duración pura, cada imagen cinemática bate su existencia en el único momento en que se le es referida. Dentro del vértice cinemático no se produce privatización perceptible, no hay secuencias que se concatenen, se recuerden o se esperen, todo es tiempo actual, todo es duración y cambio dentro de la permanencia del presente, de la actualidad. La estética de la apertura ahora se manifiesta en su segunda forma, se manifiesta ahora en la irrupción del tiempo mismo, de la duración pura, alejando de sí un pasado y un devenir, en pos de un estar-ahí, de un ser-tiempo.

⁴² Tarkovski, Andrei. En: “Esculpir en el tiempo”. Madrid, RIALP. 2002. Pág.143

“... ese momento privilegiado, cuando el futuro y el pasado se escinden, como las aguas del mar rojo, para dejar pasar un intenso sentimiento de existir, aquí y ahora, en un reposo activo. Este instante privilegiado, que los primeros teólogos católicos llamaban “la paradoja de San Gregorio”, sobreviene cuando el alma se halla a la vez en reposo y en movimiento, girando vertiginosamente sobre sí misma, como un ciclón sobre su ojo, mientras los acontecimientos del pasado y del futuro se desvanecen en la distancia (...) aquellos que han visto películas de Snow, Ozu o Tarkovski, saben de los que estoy hablando”⁴³.

Volver atrás, es decir, hacer privada la prehensión, subjetivarla, es una especie de viaje al pasado que nuestra conciencia no puede eludir. Mas este viaje, sólo puede existir en nuestra conciencia. El acontecimiento en su actualidad, que surge de la apertura del vértice cinematográfico, no posee ni pasado ni futuro, ni historia más que dentro del momento en que dura.

⁴³ Ruiz, Raúl. En: “Poética del cine”. Santiago, Sudamericana, 2000. Pág. 22

Capitulo II

Stalker

Stalker – Capítulo II - Parte 1

- Enunciación de sentido

Notamos como se reconforma materia cinemática de este segundo período tarkovskiano, moviéndome primariamente hacia una especificación de los recursos que toma Tarkovski respecto de la tragedia clásica⁴⁴. Distingo esta tragedia, como un primer elemento basal sobre la cual se re-enmarca y progresa la estética de la apertura vista anteriormente, observando como se transmutan los recursos de apertura a la luz de esta nueva base.

Expongo de modo sumario algunos de los valores fundamentales de la “*Poética*” de Aristóteles, que refiere a la tragedia clásica. En primer término se destaca la propiedad intrínseca que mueve tragedia griega y que le fundamenta en su sentido último, la acción. Primeramente, esta concepción se ve expresada en la observación de los movimientos que devendrán la mimesis de la acción, es decir, la noción de “*representar*” una acción. La mimesis entonces, dialécticamente hablando, funciona en la tragedia como el elemento integral de cualquier manifestación artística en los marcos de la tragedia, que de mimesis en mimesis, genera un propio movimiento, un propio accionar, el que se distingue por Aristóteles como acción en sí. Esto sucede entonces, sin dejar de apuntar a una acción referente; que en el caso de los antiguos griegos representaba un hecho de valor o ciertos acontecimientos de su historia o mitología, dignos de ser representados. Es necesario apuntar la génesis mimética de esta acción en la tragedia, en tanto que su distinción con la acción a la que apunta, pues desde esta condición se genera una suerte de doble piso ineludible e intrínseco a la notación misma de acción así comprendida, y que tendrá importancia en lo que sigue. Desde este elemento fundacional entonces, la mimesis de la acción, surge toda la clasificación e especificación de la lógica de la tragedia.

⁴⁴ Desde Stalker en adelante, Tarkovski señala en alguno de sus escritos, la inclusión de elementos de la tragedia clásica en sus obras, en pos de afinar su intenciones respecto a relación espectador-obra. “*Si fuéramos capaces de asumir las experiencias del arte, los ideales que en él se expresan, hace tiempo que, gracias a ellos seríamos mejores. Pero el arte, desgraciadamente, sólo a través de la conmoción, de la catarsis, está en condiciones de capacitar al hombre para lo bueno*”. Tarkovski, Andrei. En: “*Esculpir en el tiempo*”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 70

Importa para los fines de este estudio, tres de estas nociones de la mimesis trágica que contienen una base para la estética a estudiar. Cotéjese la siguiente concepción que enmarca estos elementos:

“Una tragedia, en consecuencia, es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones”⁴⁵.

Fijemos los tres principios que desprendemos de esta cita:

- 1- La mimesis como acción en sí, que se configura autónomamente y se enriquece en su “en sí”, a la vera de una dramatización que le adorna y distingue con elementos artísticos adecuados según cada parte de la obra.
- 2- La progresión de incidentes que excitan piedad y temor, desarrollados en forma dramática, que no narrativa.
- 3- La realización de la “*catarsis*” de las emociones.

De este primer punto, de la mimesis como acción en sí, ya he expuesto algo en lo tocante a la definición del “*vértice cinematográfico*” como la serie de predicados autónomos del individuo envolvente o predicante. La particularidad de la labor de Tarkovski, radicaba en la conciencia manifiesta y la puesta de relieve de esta suerte, logrando en “*El espejo*”, un trastorno de la noción de sujeto-autor. Ahora bien, la autonomía o no de esta mimesis de acción en “*Stalker*”, se expresa en una especie de doble dimensión un tanto distinta a “*El espejo*”.

Ya he revisado desde una primera mirada, que esta mimesis se conforma paralela al mundo del cual es imitación, pero que de todas formas tiende a identificarse a la acción referente o el evento significativo de cual es imitación. Estos acontecimientos entonces, que surgen de la mimesis, circunscriben sus

⁴⁵ Aristóteles. En: “*Poética*”. Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de filosofía universidad ARCIS.

múltiples acciones a un sentido que pareciera surgir la obra, que llamaré, para el caso de “*Stalker*”, a una *enunciación de sentido*.

Esta enunciación apunta a una concepción de sentido de la obra, y se conforma en la materia moldeable, poniendo de relieve como decía, una tendencia a la enunciación o expresión de supuesto sentido; que tanto en la tragedia como en la enunciación en Tarkovski, no es finalmente tal. Este sentido aparente, le otorga al sentido una cualidad paradójica, puesto que todas las piezas de la obra pueden ser concatenadas bajo la enunciación a la vez que no. Es decir, la distinción de “*Stalker*”, se observa en la premisa de que se concibe el sentido de la obra, generando una conciencia de sujeto-autor al respecto; en términos de que suponemos que se nos esta narrando algo concreto. Ahora, esta acepción en cuanto a la tragedia griega y “*Stalker*”, no es del todo concreta, como se verá.

Nótese por ejemplo, que Aristóteles constituye su “*Poética*” desde una perspectiva tratadista; concepción comprendida como una forma de escritura que en la Grecia antigua constituía una herramienta adecuada, a favor de construir un discurso concluyente y determinado; herramienta que da como producto un razonamiento unilateral y concreto bastante adecuado para los fines filosóficos de esa época. Ahora bien, si notamos por ejemplo, la forma de discurrir de Platón, se observará una suerte de pregunta bajo la cual múltiples personajes concursan sus respuestas concibiendo un estilo de suerte pluralista y dialógico. Es decir; se trata de resolver el tumulto de cuestionamientos surgidos o concluir algo de ellos, mediante la interlocución de varios discursos y perspectivas, encarnados en los personajes. Mas este intento concluyente, no resta de valor el estilo dialógico de la forma que usa Platón para establecer su construcción filosófica. Esto presupone una forma literaria previa a la instauración del tratado, de cuya referencia Platón concibe este estilo pluralista; forma que es atribuida a la tragedia griega entendiéndola sobre su dimensión como texto, es decir, como genero literario⁴⁶.

⁴⁶ “¿Por qué Platón continuó escribiendo en forma de diálogo, género literario apropiado para exponer un saber en construcción, pero no un saber construido? Porque en el abanico de opciones literarias todavía no figuraba el tratado. Ello nos lleva a realizar la siguiente deducción. Antes que alejarse del tratado, Platón se aproximó a él, tarea completada luego por Aristóteles. El diálogo platónico, en síntesis, sería un eslabón entre un género literario previo y el tratado, y ese género literario previo no sería otro que la tragedia griega”

Sumado de esto, según los estudios de J. P. Vernant respecto de la tragedia⁴⁷, se entiende que desde el entramado de palabras que componen la obra trágica, se entretejen términos de doble sentido que finalmente caían en su última palabra; en su interpretación; en manos del espectador de la tragedia. De ahí la surgía concepción de lo trágico por ejemplo. Lo que interesa poner de manifiesto, es que bajo la primera perspectiva que reseñamos como; “*enunciación de sentido*”, se teje conforme la progresión de los acontecimientos de la obra, una segunda capa, representada en el entramado que se adosa en pos de “*enriquecer y adornar artísticamente*” la acción evocada, la cual deberá su multiplicidad a la atención de las diferentes figuras que entran en la escena trágica. Configurándose finalmente una suerte de doble dimensión, contradiciendo la inicial premisa de una enunciación de sentido y debilitando por ende, la noción de sujeto autor clasificable.

En pocas palabras, se realiza una enunciación de sentido que apunta a una suerte de argumentación (y por ende a un sujeto), para después perderle, gracias a los múltiples elementos que confluyen de manera “paralela” hacia la mirada del espectador. Por ello es destacable que Aristóteles subraye que la tragedia progrese más que narrativamente, mediante “*acontecimientos que excitan piedad y temor*”; es decir, acontecimientos, más que a una lógica argumental narrativa.

Ya explicaba que la constitución de la imagen tarkovskiana, se mueve entorno a la neutralización del componente moldeable de la materia cinemática. Ahora bien, en “*Stalker*” se configura una parte de esta materia moldeable cediendo sutiles espacios a esta suerte de enunciación de sentido; regulando la materia cinemática de forma tal, que expresa un enunciado simple y descomplejizado, que dota al film de un sentido aparente y sencillo inicialmente. Tarkovski hace referencia reiteradas veces de esta sencillez en la enunciación que pretende, comprendiendo tanto a la unidad de la imagen fílmica, como al enunciado transversal al film; y apuntando sobre todo en su discurso ensayístico,

Serna, Julián. “Revista 30, ciencias humanas”

www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/serna

⁴⁷ Cotéjese el texto de este autor: “*Mito y tragedia en la Grecia antigua*”.

Vernant, Jean-Pierre. “*Mito y tragedia en la Grecia antigua*” Barcelona : Paidós, 2002.

a una opacidad del ejercicio metafórico en sus imágenes. Todo esto provoca, que sobre el desarrollo de esta enunciación de sentido en la secuencia cinemática, sobrevenga finalmente una apertura similar a la revisada en “*El espejo*”. Que funciona como segundo piso que finalmente surge y pone en contradicho; abriendo y desperdigando la enunciación que nunca se concreta.

Frente a lo expuesto, presento algunas de las reseñas que realiza Tarkovski a la poesía japonesa, que expresan esta sencillez enunciativa que refiere, a favor finalmente de la poetización; o en nuestros términos; a la apertura:

“Un viejo estanque
Una rana salto al agua
Chapoteo en el silencio.

Para los tejados se cortaron juncos
En cañas olvidadas
Se esparce nieve suave

¿De dónde esa pereza?
Hoy casi no han podido despertarme...
Suenan la lluvia de primavera.”⁴⁸

El primero de los haikus por ejemplo, posee tres movimientos que pueden ser medidos dentro de una secuencia de imágenes;

- 1: *Un viejo estanque.*
- 2: *Una rana salto al agua.*
- 3: *Chapoteo en el silencio.*

Después de ese tercer verso enlazado a una secuencia de imágenes; después de ese: *chapoteo en el silencio*, la pequeña secuencia de imágenes se requiebra y se disemina. No hay imagen ni palabra que pueda contener el sentido último del tercer enunciado: *chapoteo en el silencio*. En este haiku entonces, se observa lo que podría notar como una sencilla enunciación de sentido,

⁴⁸ Haikus del poeta japonés Basho. Tarkovski, Andrei. En: “Esculpir en el tiempo”. Madrid, RIALP. 2002. Pág. 129

comprendida desde los dos primeros versos; mas el tercero, en su irreductibilidad como imagen; abre el poema al mundo de las posibilidades muy parecido como ocurre en un devenir de la estética de la apertura en la forma que vamos ampliando respecto de “*Stalker*”.

Ahora se puede ver como desde la noción de enunciación de sentido, se puede dar con un acuerdo respecto de que se trata la película “*Stalker*” o de que sentido posee una imagen particular dentro del film, todo, si obviamos una suerte de pesadez perspectiva adherida extrañamente en esta enunciación del todo trivial y descompleja en principio, y que progresa en su ambigüedad, conforme progresa el film. Es una pesadez que es generada, luego de una mirada más acentuada, gracias a una extrapolación de los componentes moldeables que no tienden hacia la enunciación y que han sido neutralizados, desde los cuales sobreviene una subcapa de materia cinemática neutralizada que se extiende y que desarticula la enunciación al mismo instante en que el halito enunciativo progresa. He entrado en el segundo punto de nuestro parangón con la tragedia griega.

Se establece entonces una dotación de sentido, es decir, se construye una figura argumental que comienza y que sin embargo transcurre, no como una narración en el sentido plenario del término (o a lo sumo una narración seriamente debilitada), sino que, como reseña Aristóteles; como una serie de acontecimientos que excitan las emociones, procurando finalmente a la difuminación de la enunciación ante el devenir de la apertura y sus posibilidades. Se obtiene así, esta suerte de doble visión de la tragedia “a la manera tarkovskiana”.

La dialéctica se dispone, porque esta primera forma de comprender la estética de “*Stalker*”, finalmente se verá debilitada en su última instancia, siendo incapaz de sostener el film como su fundamento. Esta forma estética comprende una franja del film cerrada sobre sí misma. A esta delimitación le llamaré mejormente “*esfera*”.

Es aquí en donde debo notar que “*Stalker*” comprende en su sentido último, una suerte de ascenso en entorno a esferas, cuya primera noción la he señalado en lo que he expuesto en esta parte. Y no será sino por el paso de una esfera a otra; miramientos bajo los cuales no podría hablar de progresión; en donde

fundaré el movimiento último de “*Stalker*”. La primera esfera comprende lo he revisado y seguiré revisando en este capítulo, de la segunda, hablaré un poco más adelante.

Ahora, cómo concretamente se encarna este doble movimiento en la materia cinematográfica tarkovskiana. Ofrezco como ejemplo de lo mencionado, la escena en la cual los buscadores viajan a la Zona en un pequeño carro ferroviario.

La escena comienza con un plano del “*literato*”⁴⁹, nótese como funciona la materia cinematográfica en pos de la enunciación. Lo primero que salta a la vista, es la puesta en escena; el literato sobre un fondo en movimiento. Se entiende por el crujir de los rieles del carro, que están viajando. Un sonido musical extra-diegético se agrega a la imagen otorgando tonalidad contextual al plano. Se entiende, por la contigüidad de las secuencias, que continúan viajando hacia la Zona. Así, se produce un primer instante de la enunciación dentro de la unidad de la imagen. Mientras, paralelamente y con los mismos medios, la escena se enlaza con la secuencia anterior, en la que habían abordado un carro y comenzaban a viajar por una vía ferroviaria. Lo cual une la imagen a una cadena de acontecimientos posteriores hasta el inicio del film. Unos segundos transcurren de este plano hasta que se produce un pequeño diálogo:

Escritor:
¿Nos perseguirán ellos?

Stalker:
¡Que va! Le temen, como al fuego mismo.

Escritor:
¿A quién?

Este es el momento en que termina la enunciación transversal, es decir, se completa con este nuevo trozo de materia moldeada, la concatenación necesaria entre secuencias para que, en los términos de la contigüidad y el sentido, se persista en la enunciación. Sin embargo, la secuencia permanece, y destaca

⁴⁹ Como referiré un poco más adelante, ninguno de los personajes de “*Stalker*” presenta dentro del film un nombre propio.

desde antes un primer material neutralizado en la última frase del dialogo, ese ¿A quién? Una pregunta irresuelta inicia la ocurrencia de los elementos cinemáticos neutralizados, cumpliendo de cierta manera una función análoga a la mención “*chapoteo en el silencio*” observada en el haiku citado.

Se halla de inmediato el segundo componente anulado, la puesta en escena. La cámara toma a los figurantes de perfil y de espaldas; y el material expresivo por excelencia, el rostro, es suprimido sistemáticamente. En un segundo plano, por sobre los figurantes, el paisaje que enunciaba el viaje se vuelve tautológico, agotando su sentido enunciativo y significante, ocasionando que cada imagen del descampo pase a ser nueva y actual, desligándose del enunciado transversal. Un tercer componente radica en un sonido extra-diegético que progresivamente se vuelve diegético. Se sigue así, que del crujido de los rieles surge música o de la música surge un crujir de rieles, lo que deconstruye la espacialidad sonora vista en el primer momento de la secuencia. Finalmente acontece la supraconciencia de la duración. Vale decir, el tiempo necesario para que se produzca la enunciación de sentido es excedido, mas los elementos enunciativos persisten más allá de sus límites; la enunciación de sentido se difumina al son de la música que se descompone. Se desperdiga entonces, el invisible material obtuso y misterioso del mundo; surge la “*estética de la apertura*”, la belleza que tiende al infinito de las posibilidades; surge la conciencia del acontecimiento cercado sobre su actualidad. Surge la estética de la apertura y se deshace el enunciado como un soplo.

Adviértase entonces, como ha sido imbricada en la estética de apertura una enunciación de sentido. Mas se debe observar que esta concepción estética, no es rigor para la plenitud del film, de forma que no todas las secuencias comprenden en su materia cinemática, esta relación entre la enunciación de sentido y la apertura. Y ello, porque si observamos la composición plena que delimita esta esfera, notamos que sobre ella yacen una suerte de pasajes fílmicos con un fin en sí mismos, o que a lo sumo son muy difíciles de emplazar en la correlación enunciación-apertura; mas están ahí, formando una especie de

vestigios de un relato subrepticio y recóndito, que se rebela a la estética cifrada o al film mismo y sus intenciones en esta esfera.

Un ejemplo concreto, pienso en la escena en donde el Stalker se haya tirado sobre la Cienaga alrededor del minuto cincuenta del film. Vemos el rostro del Stalker inmóvil en una pose tensa e inexplicable; se mantiene así cual roca durante unos segundos mientras un acercamiento casi imperceptible de la cámara nos sumerge lentamente en el acontecimiento; y sin previas, pues no hay nada que dilucidar, no hay sentido secuencial; no hay nada que tribute para la progresión del enunciado. Florece así un acontecimiento puro, pleno de actualidad en los instantes que dura, configurándose uno de los pasajes más bellos del film. La inmovilidad del hombre, esa quietud sobrehumana, lo iguala a los elementos que rodean la materia cinemática en una afinidad abismante. Y siendo que la materia moldeable ha sido neutralizada a ese grado de semejanza con el medio, el movimiento de las cosas se hace patente. Vibra así, cada átomo en una tonalidad rebosante y bullente, dotando a la imagen de una extrema tensión. Sobre esa imagen sobreviene una voz femenina que discursa sin origen atribuible; sobreviene entonces la voz del sujeto del no sujeto. Es el envoltorio mismo del vértice, que en su misterio y posibilidad se desprende de su mutismo y discurre.

Se encuentra aun por estudiar, el tercer aspecto del que bebe la poética tarkovskiana respecto a la tragedia clásica, esto es: la concepción *catártica*⁵⁰. Este aspecto se comprende como el punto más álgido de la progresión dramática, desde donde acaece una suerte agnición⁵¹ que desencadena el accionar del destino y el héroe trágico, que define el devenir del enunciado. Esta figura tercera; la figura catártica, se conforma en *Stalker* desde dos perspectivas de las cuales entiendo primero, la concepción catártica que conlleva la enunciación del sentido dramático, es decir, la concepción de catarsis que se enmarca en esta primera esfera analizada. Esta perspectiva catártica se materializa en “*Stalker*”, en la

⁵⁰ Concepto de catarsis comprendido en su acepción clásica, como la purga de las emociones en pos de una conmoción del observador.

⁵¹ Término utilizado por vez primera en la “*Poética*” por Aristóteles, que conceptúa el momento culmine de la tragedia en donde, en términos de la progresión de los acontecimientos, se adquiere el conocimiento o la revelación de algo particularmente significativo en la obra.

confluencia de los buscadores hacia el espacio metafísico de la Zona, encarnado en su último término, en el departamento donde se realizan los anhelos más hondos del hombre. Esto es la cifra que sella o no el destino del viaje, que a modo de antagonismo, oscurece el alma de los buscadores y les entorpece físicamente, comprendiendo que la fuerza antagónica se manifiesta en los movimientos del pueblo en ruina que circunscribe la Zona; representado en palabras simples, un peligro mortal para el hombre. De esta suerte se sigue que el viaje concluye en el portal bajo el cual se produce la agnición y el momento catártico, generado en el instante de renuncia de los buscadores del anhelo de materializar sus deseos. Se conforma de esta manera, el desenlace de las fuerzas que se agotan en su antagonismo, quedando conminadas a menguar. Así, se retrotrae la tensión dramática y se exhala al fin bajo una quietud que se afina a la imagen de los tres taciturnos viajeros reposados a la sombra de uno de los cuartos de la Zona; mientras un chorro de agua cae irregularmente. Así es que entiendo esta primera figura catártica cifrada a la “*esfera primera*”. Finalmente, sobrevienen las últimas secuencias del film las cuales comprenden el traspaso a una segunda y última esfera a la cual corresponde la segunda perspectiva catártica.

Gracias a lo propuesto en esta primera parte, se podrá comprender mejor el movimiento que se produce en la estética de la apertura desde “*El espejo*” a “*Stalker*”. Este movimiento concretamente, comprende un acercamiento al individuo sujeto-hombre-autor en cuanto a envolvente, producido por la integración de la “*enunciación de sentido*”; para luego difuminarle apuntando finalmente al mismo sujeto indeterminado del que se parecía desligarse este segundo estadio estético. Así, la materia cinemática de “*Stalker*” instaaura al individuo, al hombre mismo, para luego disiparlo en una suerte de disolución, en pos de la indeterminación que conlleva en último la estética de la apertura. Quizás en una forma de encarnar la idea que tanto agrada a Tarkovski⁵², de representar la mustia cara del saber humano cuando es puesto en conciencia en algo siquiera,

⁵² Esto es patente en el devenir de sus films, al observar los elementos que denotan un contenido que supera el entendimiento humano. Acá en *Stalker* por ejemplo, ese elemento se encarna en la Zona. De forma parecida, se puede observar este elemento en *Solaris*, encarnado en el océano pensante que se estudia infructíferamente por la estación científica.

de la complejidad cada día más extensa que encierra el mundo bajo el cual camina.

Stalker – Capítulo II – Parte 2

- Paráfrasis de la enunciación

Un aspecto queda por asimilar en pos de cerrar el ámbito primero que he estudiado, y corresponde a las distinciones que en sí contiene la enunciación de sentido, en tanto que contenido. Esto lo comprendo como la paráfrasis de lo sujeta la enunciación; aunque, como señalaba en la parte uno, esta enunciación es débil y se disuelve progresivamente a favor de la apertura, mas con todo no deja de producir la libido de que se produce, generando por ello un corpus de contenido digno de contemplar.

A la luz de lo dicho, toca pensar respecto a las ideas que subyacen en esta línea, especificando el análisis hacia dos ejes centrales que construyen la enunciación, a saber: la constitución de los figurantes principales y la constitución del concepto metafísico de la Zona, los que comprendido en términos de la primera esfera, expresan las dos fuerzas en pugna que generan la dramatización.

Los figurantes entendidos desde un primer acercamiento, deben ser mirados desde una perspectiva ideológica o filosófica. Es decir, como un cúmulo de acciones que se realizan y expresan en el desarrollo de los figurantes (en el caso de este análisis particular, los tres personajes principales) bajo una noción mas o menos clara de idea o concepto que permite comprenderlos en una suerte de figurantes-idea. Sumando a esto, y siguiendo la lógica de la pluralidad de perspectivas, Tarkovski integra en sus figurantes una dualidad motora⁵³ (o cuantas se quiera, mas por motivos de síntesis baste con dos) que se manifiestan en dos líneas de acción que guían el drama interno de cada figurantes, de suerte que podríamos hablar incluso de un motor argumental de manifestación más puntual y de un motor interno que se concreta más claramente a lo largo del film. Esta dualidad, siguiendo la progresión de los figurantes, es lo que contradice finalmente, ahora desde el contenido mismo. Es decir, el mismo aparato

⁵³ Comprendiéndolo como el impulso o motor que guía a los figurantes hacia el fin determinado el viaje. Como se ira señalando, la particularidad en este aspecto, es que finalmente no es posible adscribir a los figurantes bajo un solo motor o guía, pues en el transcurso del film esta univocidad se pierde a favor de nuevas perspectivas en pos de la apertura.

semántico que establecen los personajes, es imbricado conforme progresa el film, difuminando toda paráfrasis concreta finalmente. De esta suerte entonces, que se hallan en confluencia una serie motivaciones que pueden observarse como determinadas e indeterminadas a la vez; según el momento de la película; produciéndose un conjunto de posibles motores que inician la apertura estética dentro de la enunciación.

Siguiendo la lógica de los figurantes-idea, el protagonista, no presenta otra denominación que la de un “Stalker” (rastreador o perseguidor) lo que dentro del contexto del film es comprendido como la clase especial de hombre, capaz de adentrarse en la Zona de la que en parte debe su naturaleza. Sin embargo, durante el transcurrir del film, la noción de Stalker se reconfigura paulatinamente y entendiéndose hacia el final del film la característica que le aparta del resto, esto es: la capacidad de concebir una creencia, de creer en algo sin necesidad de comprenderlo. Un paria en el mundo del film, un desgraciado desde el cual nada bueno ha podido surgir; no siendo capaz de entregar una dignidad familiar a su esposa ni a su hija, ni para sí mismo al fallar continuamente en su intento de trasladar personas a la Zona. Ello debido en gran parte a los mismos viajes a la Zona, gracias a los cuales ha debido soportar largos períodos como prisionero al transgredir el cerco militar. Sumado a esto, y a raíz de lo mismos viajes, su hija ha sufrido afectación física por la exposición del Stalker a las emanaciones que irradia la Zona.

Así las cosas, el Stalker sólo conserva su dignidad como ser humano al ser capaz de adentrarse en la Zona, y sobre todo ante la posibilidad de lograr con éxito el traslado de una persona al cuarto de los deseos. Es una especie de única dignidad que guarda el Stalker que le significa un valor a sus ojos, pues es el único bien que posee que puede valer para los demás. El Stalker entonces configura la idea de la creencia, la creencia como motor de vida.

Reafirmando esta noción de figurante-idea, el mismo Stalker precisará los motes con los que define a los dos hombres que guiara a la Zona: el “*escritor*” o “*literato*” y el “*profesor*”, apartándolos expresamente con estos sobrenombres, hacia la noción de ideas.

El primero de ellos, el escritor, a de ser la figura del hombre posmoderno encarnando pérdida de los valores y de la fe en el quehacer humano. Específicamente, ha de configurar su descreimiento en los constantes hostigamientos al hombre de ciencias, el profesor. Asimismo, en tanto que transcurren los últimos pasajes en la Zona y los métodos del Stalker para alcanzar el umbral se van volviendo poco racionales, el escritor reacciona violentamente contra el Stalker y toda su espiritualidad. A pesar de todo, el escritor muestra que no es totalmente un desesperado, de ahí que ha viajado con el Stalker concibiendo en el cuarto de los deseos, una última expectativa de hallar una dignidad en la cual creer. De esta forma su descreimiento es siempre contradictorio pues no deja de buscar.

El escritor ha probado el mundo, ha conquistado sus trofeos, ha alcanzado el reconocimiento y la fama probando juntamente los afanes de la riqueza. Mas bajo todo, siempre haya la mano impúdica del hombre que no se afana más que por sus intereses singulares. Ni siquiera se demuestra halagüeño consigo mismo, pues hasta los mismos elogios que le prodiga el mundo se le tornan amargos, pues sabe bien que no posee la vena artística que se le atribuye. Esta pérdida de capacidad artística, propicia otro motor posible como guía al escritor al cuarto de la Zona, pues se enuncia el deseo de recuperar la inspiración mediante el milagro del cuarto. Desde esta condición llega a la Zona, mas el umbral y la Zona misma en último término, son irrefutables en su existir, por lo que se pone de manifiesto acá, la múltiple composición de los figurantes de *“Stalker”*. Un último paso para realizar el milagro, es creer y más que eso, concebir un atisbo de fe del porte de una semilla siquiera. El escritor confronta así su incapacidad de creer. Asimismo, sobreviene la historia de *“puercoespín”*; la lección es que el cuarto de la Zona no cumple cualquier deseo, sino que discierne entre los deseos fútiles y el anhelo mas hondo y sufrido del alma, y sólo este último puede pasar a la existencia. Así las cosas, el escritor desiste, pudiéndose advertir como lo hace el Stalker, que el escritor no tiene el nervio para creer. Con el mismo grado de valides, se podría argumentar, que el escritor no da pie en el cuarto, puesto que no es capaz de echar sobre los demás la parte más oscura de su alma, revelándose así su lado

ético sugerido muy bien en esta sentencia que emite: “*¡Hay gran serpiente, que mal conoces a la gente...*”

El último de estos tres figurantes-idea, viene a representar al hombre de ciencias, el cual de cierto modo al llevar el mote de “profesor” acarrea la fe en la razón y el intelecto, siendo este su ámbito ideológico inicial. Esta idea, se manifiesta mediante dos venas que fluyen paralelamente, a la manera compositiva que se reseñó al comienzo de esta parte. El primer aspecto se manifiesta en la composición de los diálogos del profesor, ostentando en el discurso, sobre todo en los diálogos con el escritor, los miramientos de un intelectual, que no se gasta en las hostigaciones fútiles; que desde su perspectiva parecieran caerle casi infantiles. Se sigue entonces, la idea de que el profesor note en la Zona una especie de oportunidad de estudio irrechazable en vista de las enormes posibilidades que podría generar una exposición científica de tal lugar. Esto se pone de manifiesto sobre todo en el diálogo que mantiene con uno de sus colegas a través de un teléfono hallado en la Zona. Este podría ser su motor argumental exclusivo y bajo estas miras se expresaría su deambular dentro del viaje, todo, hasta confrontarse con el umbral del cuarto. Es cuando el cuarto demuestra su existencia irrefutable, completando la certeza de las leyendas que se tejían sobre la Zona, que sobreviene el aspecto ético del científico. Surge de él otro motor que contradice el afán investigativo, puesto que ha llevado consigo a lo largo del viaje, una bomba con la cual desea acabar con las posibilidades del cuarto. Se observa en esta parte, su concepción pesimista del mundo, expresando la irresponsabilidad que supera todo afán, de dejar a manos del hombre las posibilidades de ese cuarto. Finalmente los motivos porque ni el profesor ni el escritor dan un pie en el cuarto del milagro se difuminan en el ámbito de las posibilidades, sólo un hecho es concreto, que no posan pie en el cuarto de la Zona.

Vale la pena mencionar como, en el momento en que se establece la catarsis de esta esfera, se imbrican manifiestamente el motor y las intenciones de los viajeros, aturdiendo de cierta manera en pos de la conmoción, la intelección del film en sus últimas partes.

Desde la mirada del Stalker, pareciera que ninguno ha buscado la Zona movido por un deseo personal de realizar sus deseos y ser felices, y menos han demostrado que finalmente creen en la Zona. Lo que conforma el fracaso definitivo del Stalker y desvela a lo largo de las secuencias que restan, una segunda perspectiva suya. Puesto que el escritor y el profesor le confrontan, desnudando la frágil certeza con que funda toda la historia del cuarto y de la Zona, pues simplemente basa su sapiencia en la creencia, esbozándose incluso, la idea de que el cuarto no fuera más que una invención solipsista suya, pues no tiene como comprobar ni para sí mismo, lo que no alcanza a explicar. Pareciera que lo único que le hace un Stalker o lo único que le hace exclusivo ante los demás, es su capacidad de creer, capacidad que en esta última instancia, comienza a ponerse en duda.

Luego de vuelto de la Zona, en su casa, su esposa esboza la posibilidad de ellos mismos hallar la felicidad en el cuarto, ante lo cual se abre una nueva perspectiva o motor en este figurante; que es la que hace humano al Stalker. Sobreviene para él la duda misma, la duda que yace ante la posibilidad de que todo lo que le resta en la vida, el ser un Stalker, miente. Se niega ante la petición de su esposa. Se esboza la creencia que no puede ser más que creencia, pues el último paso de la Zona se resiste a toda certeza. El último paso de la Zona comprende al final del camino, la fe del porte de una semilla.

Finalmente hayamos la Zona en sí, la que ha de verse definida en esta conjunción de elementos que le conforman como parte de la línea argumental. Esta definición se alcanza de dos formas, la Zona desde una perspectiva física y emplazable, comprende como un pueblo en ruinas atravesado por un río, sobre los cuales se desperdigan una multiplicidad de vestigios de la gente que ha desaparecido en sus colindes; ya sea vestigios urbanos o militares. Por otro lado la Zona en una consideración metafísica, debe sus características fundamentales a dos particularidades. Nótese primeramente, como es definida la Zona dentro del film en las primeras secuencias:

“¿Qué ocurrió entonces?
¿Cayó un meteorito?

¿Fue una visita del universo cósmico?
Sea de una forma u otra,
Pero en nuestro pequeño país surgió el mayor de los milagros.
La Zona.
Nosotros enviamos enseguida tropas para allá.
Estás no regresaron.
Entonces rodeamos la Zona con cordones de la policía...
Seguro que actuamos correctamente, aunque no sé...

Fragmento de la entrevista concebida por el premio Nóbel,
profesor Wolles”.

La primera de ellas, es la suerte condición misteriosa que rodea cualquier sapiencia del origen de la Zona, es un lugar sobre el que nada ha podido ser interpretado sino a través de leyendas y relatos difusos. Tampoco se ha podido establecer una regularidad en sus manifestaciones para dar pie a alguna notación concluyente. Este es un primer aspecto, la naturaleza incomprensible de todo lo que acontece en la Zona. Lo segundo, ha de ser la única notación regular que ha podido establecerse en el lugar: la desaparición de un gentío militar enviado primeramente a la Zona, lo que se suma a la desaparición de las personas que habitaban el lugar. Este segundo aspecto señala que en realidad, lo único que se ha podido establecer a su respecto; es el peligro que encierra el internarse en sus fronteras, por lo mismo es cerrado el lugar por un cordón policial. Ahora bien, sabemos que la Zona es parte de la enunciación, es decir, esta conformada en la línea enunciativa transversal del film. Sin embargo, la Zona en cuanto a la enunciación en sí, debe comprenderse como el vector de apertura en el argumento mismo, es decir, su condición arcana e ignota, debe comprenderse como en oposición del mundo natural, lo que de cierta forma la justifica como parte del argumento. Es una suerte de apertura enmarcada en la enunciación, pero que existe a pesar de ella con leyes internas y recónditas. Sin embargo, a la luz de lo decantando estéticamente entorno a la apertura, la Zona tiene gran afinidad con los principios por los que se rige. Por ejemplo: vemos como cada segundo de la Zona ha de ser visto desde una perspectiva actual y contingente, que no permite, para quien pone pie en el lugar, un hilar de acontecimientos regulares que permitan trazar un camino seguro en sus lindes. Cada paso dado en la Zona es

singular. En la Zona no existe la temporalidad, se camina bajo ese presente perenne; bajo una suerte de “todo” evidentemente cambiante, conformado por acontecimientos actualizados constantemente. La forma de discernir cada paso en la Zona, ha de ser indicada por una tuerca atada a cintos, hecho que pone de relieve que todo paso del Stalker en la Zona, no es sino presentido e irreflexivo; no hay otra forma; no hay certeza posible. Así, de una manera paradójica, la Zona es más real que el mundo del cual provienen los viajeros.

Una última particularidad de la Zona. Es el misterio último y medular que encierra “el cuarto” que tiene la capacidad de obrar el milagro de cumplir el deseo más recóndito; que tiene la capacidad de hacer felices a las personas; último recurso para la desesperanza del mundo posmoderno que hace referencia el film. Sin embargo, en el desarrollo del film, se nota el frágil fundamento que sostiene el milagro, es decir, el paso último que debe ser dado, es concebir un grado ínfimo de fe, sólo ello es capaz de obrar el milagro. La existencia del cuarto, se derrumba a los pies del Stalker, que finalmente cuestiona su frágil creencia demostrando la hondura de su humanidad, alejándose por tanto de su conexión sobrenatural con la Zona.

Stalker – Capitulo 2 – Parte 3

- La paradoja

“El germen es simple, casi un punto; incluso por medio del microscopio se descubre poca cosa en él. Pero esto simple está embarazado con todas las cualidades del árbol. En el germen está contenido todo el árbol, su tronco, ramas, hojas, colores, olor, sabor, etc. Y, sin embargo, esto es simple, el germen, no es el árbol mismo; esta diversidad aun no existía. Es esencial saber esto; que hay algo que contiene una diversidad en sí, pero la cual aún no existía por sí”.⁵⁴

Hegel, Georg

La primera esfera que he determinado, finalmente se resuelve desde un principio transversal a todos los aspectos estéticos que se han revisado, puesto que en cada una de las perspectivas estudiadas de la apertura, se haya un principio de contradicción. Esta contradicción propiamente tal, no define plenamente esta esfera, puesto que al persistir a través de la contradicción, esta estética de la apertura obtiene entonces la figura paradójal, entendida como una certeza más sutil que no se anula en la contradicción. Obsérvese en síntesis, cómo se configura la paradoja en los estudios que he efectuado en los capítulos I y II del presente texto.

Señalaba desde *“El espejo”*, dos aspectos principales que atañen a la estética de la apertura. Un primer aspecto corresponde a la puesta en abismo de la noción de autor. Esto en lo específico, según la base que he ido conformando, comprende como fundamento el examen de la lógica sujeto-predicado bajo la noción del vértice cinemático. Esto significaba que el vértice, a pesar de presentar los estados del mundo que expresa un sujeto-espectador; apuntaba a un sujeto propio, el cual no aparecía en ninguna parte; acá el elemento de contradicción. Ahora, la paradoja radica específicamente, en que pesar de la contradicción, de

⁵⁴ Hegel, Georg. *“Introducción a la historia de la filosofía”*. Madrid, SARPRES. España, 1983. Pág 44

todas formas el vértice expresa sus predicados y define su forma de ser a través de los acontecimientos.

Un segundo aspecto paradójico provocado por la neutralización, se producía desde el seno mismo de la imagen cinematográfica, en cuanto al tiempo como particularidad, pues se ponía en crisis la paradoja del tiempo presente, justamente poniendo en relieve una experiencia del presente. Esto era provocado, gracias a la difuminación de las relaciones entre el pasado y futuro de las imágenes y secuencias, cercando de esa manera el tiempo en su actualidad. Se genera entonces, la contradicción entre un acontecimiento que surge en su actualidad y un automatismo perceptivo de parte del espectador, que trata de proyectar las imágenes a un pasado o un futuro dentro del film. La paradoja se aguzaba al montar el film, o mejor, en la mera existencia del film consumado, es decir, a pesar de la contradicción señalada, y gracias al tiempo sellado en cada imagen en particular, se pudo dar con una lógica interna del film lo que permitió su montaje y por lo tanto su consumación como película.

En "*Stalker*", señalaba como unidad primera los dos principios extraídos desde "*El espejo*", pero en una operación contraria, es decir, se establece una enunciación de sentido desde la cual los principios de apertura se reconfiguran y aparecen desde otro contexto. Estableciendo una relación paradójica entre un sentido que enuncia y cierra, y otro que no enuncia y abre por lo tanto la misma enunciación.

Stalker – Capítulo II – Parte 4

- Introducción al cristianismo como fundamento

¿Desde donde podría situar esta concepción paradójica de la estética tarkovskiana? Bien podría notar esta notación paradojal en los referentes más explícitos de Tarkovski. Por ejemplo, mencionaba anteriormente esta suerte de misterio que rodea la contemplación de las obras de Leonardo; o también, desde la polifonía de Dostoievski, se observa esa proeza de descomponer la noción monologizante-autoral a través de las múltiples voces de sus héroes, dificultando en último termino la paráfrasis concreta de la obra.

Por otro lado, pienso en una concepción de realismo en Tarkovski, es decir, que basa su estética en una concepción de mundo pluralista y perspectivista, que se ha determinado por el saber moderno, como más concreta que una realidad monologizante. Específicamente, podría ubicarme a luz de una ciencia contemporánea, la cual se basa sobre principios relativos, aceptándose cada día más la idea de una ciencia de posibilidades y probabilidades. De esto por ejemplo, se haya la misma teoría de relatividad, que muy bien se ve prefigurada desde el pluralismo Leibniciano que he tomado en parte como fundamento. De esto entonces, surgen nociones tan bellas como el principio indeterminación⁵⁵; que establece que es imposible conocer simultáneamente la posición y la velocidad del electrón, y por tanto es imposible determinar su trayectoria. Es decir, cuanto mayor sea la exactitud con que se conozca la posición, mayor será el error en la velocidad, y viceversa.

Es válido también situar estas nociones estéticas, desde la perspectiva del cine moderno, cuyas características muy bien decanta Deleuze⁵⁶, describiendo un cine de duración pura, atemporal y de índole metafísico. Sin duda, cualquiera de estas perspectivas potenciales, no dejan de tener concurrencia respecto al tiempo

⁵⁵ Principio enunciado en 1927 por el alemán Werner Karl Heisenberg (premio nobel de física, 1932).

⁵⁶ Véase el texto: "*La imagen tiempo*". Deleuze, Guille. En: "*La imagen tiempo*". Buenos Aires, Paidós, Argentina. 2005.

que vivimos, cuya notación pluralista o paradójica se va viendo en la generalidad de las perspectivas.

Con todo entonces, al describir esta relación pluralista o paradójica de la estética Tarkovskiana puedo tomar pie de múltiples maneras, y de hecho, todas con una suerte validez bien reclamada y sin desconocer una cierta convergencia que las conjunta. La cuestión radica en el discernimiento de este piso y la necesidad de formularlo, retomo la pregunta inicial: ¿Desde dónde podría situar esta noción paradójica del arte tarkovskiano?

Para definirme en estos términos, necesariamente debo sacar al tapete la “*segunda esfera*” que compone la última pieza de esta estética, puesto que sólo a la luz de este elemento, cabe comprender la expresión paradójica del mundo comprendido por Tarkovski. De esta suerte se sigue que me decanto por la noción cristiana del hombre y de la realidad, que propongo contenida en estas dos esferas, otorgando además, un principio inicial a la tesis propuesta en este escrito. Pues en nada he mencionado una concepción de Dios, a lo sumo, he establecido una puesta en abismo que genera una suerte de apertura de posibilidades, que puede converger tanto en una concepción de Dios, como en cualquier otra cosa.

Es necesario puntualizar, antes del desarrollo de esta relación con el cristianismo, que esta perspectiva de Dios comprende la del Dios cristiano, sesgando entonces esta concepción, de cualquier manifestación de la divinidad de otra índole. Debo precisar además, la conceptualización básica que envuelve este estudio, dentro del marco mismo del cristianismo, a favor de una determinación más específica. Esclarezco aguas pues, respecto lo que entiendo acá como cristianismo.

Nótese en una primera palabra, al cristianismo como el quehacer del hombre adosado a una religión o credo de denominación cristiana, de forma que se puede ver tanto cristianismo como grupo o sociedad que se prodiga de religioso y reconozca a un Cristo. Muy bien se conoce al respecto, la disociación inicial de las agrupaciones cristianas, así como también en nuestra misma contemporaneidad, la cantidad ingente de agrupaciones así denominadas. Ahora bien, las relaciones de contenido desde esta vista, hacen muy difícil determinar

una pregunta como ¿Qué es el cristianismo? Y en realidad, según lo que he venido analizando, esta dificultad en torno a esta determinación se debe a una pluaridad de concepciones que comprende una sociedad, las que se deben comprender desde una mirada perspectivista, es decir, como una mirada distinta a un mismo principio. Se sigue entonces que hay una suerte de principios o dogmas estipulados en los cuatro evangelios canónicos⁵⁷, que comprenden comúnmente el corpus doctrinario de este cristianismo, representando esto último, la segunda figura relacional con que se concibe esta suerte de cristianismo, es decir, es este es el principio desde cual se entran las distintas perspectivas. Ahora, para los efectos de este estudio, he de separar las aguas perspectivistas de su cauce o principio eje, englobando la actividad del individuo cristiano en la noción de “*cristiandad*” y el cuerpo doctrinario en sí, como “*cristianismo*”.

He de formular este estudio centrando base en este cristianismo de esta manera comprendido, que comienza y acaba en los cuatro evangelios canónicos inspirados en la figura de Cristo. Bajo esta misma suerte entonces, he de comprender la concepción de Dios, puesto que concepciones de Dios las hay en cuanta alma sea capaz de cavilar, por lo que como decía, me he de especificar entorno al Dios cristiano.

Se sigue también que realizo un sesgo al comprender que esta doctrina implica la figura de Cristo, es decir; obtengo la concepción de Dios que establece Cristo. Este sesgo implica una disociación con las antiguas concepciones de Dios dentro del mismo contexto bíblico, expresadas en los libros que engloba el antiguo testamento. Repasaré brevemente el por qué de esto último, adentrándome en una primera etapa de este estudio.

Entre los textos del antiguo testamento, se comprende un acervo temático desde los cuales habitualmente se establece una división en cinco grandes grupos, a saber: primeramente están los libros de que notan el origen del mundo y

⁵⁷ Evangelios de San Mateo, San Lucas, San Marcos y San Juan. Todas las citas bíblicas, corresponden a la misma versión: Antiguo y nuevo testamento. En: Reina-Valera 1960. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Ed: Bibles.org.uk. Londres 2005

del hombre bíblico primigenio, conocidos como los textos del Pentateuco⁵⁸. En una segunda línea, se hallan los textos que sirven de referentes históricos, bajo los cuales se aprecian mitologías, datos históricos, tradiciones populares, etc, que notan sobre todo, el devenir del pueblo judío en torno al surgimiento de un Mesías o Cristo. En un tercer grupo, hallamos los textos poéticos o sapienciales; de acá obtenemos los salmos, cánticos, los proverbios, etc, que cantan la gloria de Dios, así como también, formulan el corpus filosófico y ético de la tradición judaica⁵⁹. En una cuarta y quinta línea, se ubican los profetas mayores y menores respectivamente, desde los cuales se obtiene sobre todo, un perfil que anuncia el devenir de un salvador o Mesías otorgando los signos o señales, con los cuales el pueblo judío le ha de identificar. Profetización que en el contexto bíblico, se comprende como un estado preparatorio del espíritu del pueblo judío, para hacerse dignos del hombre que devendrá en calidad de hijo de Dios. De esto se sigue entonces, que la figura del Cristo en los textos del antiguo testamento, venga a ser medular en el futuro del pueblo judío, y se comprende al fin, como de este acontecimiento devendrá una cristalización definitiva de la relación del hombre y la divinidad.

De Dios en el antiguo testamento, se puede extraer una serie de acepciones en torno a su definición, manifestadas en las relaciones que mantiene Dios con el hombre dentro del acervo bíblico. Así se obtiene un Dios como figura de la bondad suprema o bien absoluto:

“Alegra el alma de tu siervo, Porque a ti, oh Señor, levanto mi alma. Porque tú, Señor, eres bueno y perdonador, Y grande en misericordia para con todos los que te invocan”.⁶⁰

Asimismo en la revisión de los textos se puede obtener su contraparte, sobre todo desde los pasajes que refieren a Moisés en adelante, que denotan un Dios iracundo y de rápida cólera:

⁵⁸ Génesis, Éxodo, etc.

⁵⁹ En este grupo se observan textos como “*El cantar de los cantares*” o “*Proverbios*”.

⁶⁰ Salmo 86: 4-6

“A ninguna viuda ni huérfano afligiréis. Porque si tú llegas a afligirles, y ellos clamaren a mí, ciertamente oiré yo su clamor; y mi furor se encenderá, y os mataré a espada, y vuestras mujeres serán viudas, y huérfanos vuestros hijos”.⁶¹

Incluso algunos pasajes, conciben un Dios de dotaciones antropofísicas de manera que es capaz de entablar relaciones corpóreas con el hombre. Por ejemplo en el primer trozo citado recientemente, la divinidad expresaría su castigo al hombre asesinándole a espada. Véase una cita más al respecto:

“...y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. Y cuando el varón vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo, y se descoyuntó el muslo de Jacob mientras con él luchaba. Y dijo: Déjame, porque raya el alba. Y Jacob le respondió: No te dejaré, si no me bendices. Y el varón le dijo: ¿Cuál es tu nombre? Y él respondió: Jacob. Y el varón le dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido. Entonces Jacob le preguntó, y dijo: Declárame ahora tu nombre. Y el varón respondió: ¿Por qué me preguntas por mi nombre? Y lo bendijo allí. Y llamó Jacob el nombre de aquel lugar, Peniel; porque dijo: Vi a Dios cara a cara, y fue librada mi alma”⁶².

Se puede seguir enunciando una diversidad concepciones respecto a Dios, mas para el fin de este escrito, esta acepción puede ser zanjada desde el principio de autoridad que representa Cristo en este ámbito Bíblico, tal como fue reseñado anteriormente desde la condición medular de Cristo en la tradición del antiguo testamento. Ahora bien, una suerte parecida siguen los textos del nuevo testamento fuera de los evangelios, cuya concepción ya integra una cristalización de la doctrina de Cristo, por lo tanto se adscriben ya en el ámbito de la cristiandad, es decir, en una fase posterior.

Entrando en materia, Cristo zanja la cognoscibilidad respecto de Dios, bajo la edificación de la doctrina Padre-hijo respecto de la cual se comprende al hijo como único garante de la sapiencia de Dios. Sólo él ha conocido a Dios, y sólo por

⁶¹ Éxodo 22: 22-25

⁶² Génesis 32: 25 - 31

él el hombre le alcanzará. En definitiva, a él, al Cristo, se debe la definición de Dios.

“...y nadie conoce al Hijo, sino el Padre, ni al Padre conoce alguno, sino el Hijo, y aquel a quien el Hijo lo quiera revelar”⁶³.

“No que alguno haya visto al Padre, sino aquel que vino de Dios; éste ha visto al Padre”⁶⁴.

“A Dios nadie le vio jamás; el unigénito Hijo, que está en el seno del Padre, él le ha dado a conocer”⁶⁵.

Señalo entonces, como fundamento de la concepción de Dios en la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, la perspectiva cristiana de Dios, como se ha ido conformando en esta parte, por lo que sólo tengo como garante los principios en sí mismos que constituyen la doctrina. Me desligo de esta forma, tanto de las concepciones de la cristiandad, como de las nociones de Dios en los textos del antiguo testamento. Finalmente sumo a este sesgo, la mirada onto-teo-lógica⁶⁶ o como lo define Unamuno; *la disolución racional*⁶⁷ de la concepción de Dios cristiano o Judaico, comprendiendo el camino que sigue la metafísica racionalista del siglo XVII y la anterior tradición escolástica.

Obtengo de estas distinciones, al menos un pie de base para establecerme desde la doctrina cristiana hacia la concepción de Dios.

⁶³ Mateo 11:27

⁶⁴ Juan 6:46

⁶⁵ Juan 1: 18

⁶⁶ Como define Heidegger al período racionalista moderno iniciado desde Descartes.

⁶⁷ Véase de Miguel de Unamuno, el capítulo “*La disolución racional*” de su obra “*Del sentimiento trágico de la vida*”.

En: “*Del sentimiento trágico de la vida*”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág 99.

Cotéjese también el apéndice integrado a este texto.

Stalker – Capitulo II – Parte 5

- La condición humana

La condición humana, en términos del cristianismo, y por ello nuestro piso con Tarkovski, comprende al hombre desde la contradicción. Es ese el material que carga desde su composición como tal, material sellado sobre su alma. De aquí el destino del hombre entorno a su ignorancia sobre sí, sobre su yo; su indefinición última, la indefinición de su alma; la duda misma respecto a lo que se es. Las cosas del hombre se comprenden; podríamos abrir al hombre y escudriñar sus entrañas, al punto de aprender de ellas como se aprende de un mecanismo, y aprender a repararle sus piezas y funciones; pero con todo, escudriñar en esta vía no permite hallar al hombre. Se puede pensar al hombre, en lo que se determina coloquialmente como el yo, pero a cual de sus yoes pertenece su determinación. Si por ejemplo al pensar de esa manera, se representa al hombre en una especie de posición objetual, que no es ni él, ni es el objeto, sino una “representación de sí” que se elude a sí mismo constantemente al instante mismo de tratar de pensarse. La constitución del hombre se imbrica, se transmuta, se refuta infatigablemente. Y, si el hombre, es esa unidad que expresa la mónada, entornando sobre sí, el uno, en el todo universal, concienciando y expresando con claridad un parte de la materia, no dejará de expresar al mismo tiempo, aperciendo e intuyendo obtusamente, un universo que para nada se le esclarece y que para nada dimensiona. Y así las cosas ¿cómo es que habría de saber de sí realmente? Mas, con todo, a pesar de todo, el hombre preserva y vive, y nadie podrá encarecerle que sin duda, a pesar de todo “es”, es decir, “es”, aunque ello no sea garante de su determinación.

El hombre, en tanto que determinación, es eso que entorna sobre sí, un trance conflictivo ingente fijado entre la materialidad del mundo que percibe, sus “ideas innatas” y los múltiples condicionamientos que arraiga desde su condición cultural, genética, social, etc. Condición paradójica que se establece al instante mismo de pasar a la luz de la razón un pensamiento sobre sí mismo. Mas una contradicción como condición, debiera ser un trance para su eliminación, para la

eliminación de este “*animal racional*”; mas es trance, pero es también perpetuidad; pues el hombre “es” hombre a pesar de todo. “Es” a pesar de esa contradicción que carga y que hace pesar sobre sí su indeterminación que tiende a su destrucción, a su muerte, a su nada; a su nihil racional. Mas el hombre carga su contradicción sin morir, sin destruirse; e incluso camina, discurre y vive, persevera y se preserva en su estirpe. El hombre es más que contradicción pues a pesar de todo “es”, por ello es una paradoja. Pues, insisto, a pesar de estar constituido de un espíritu que puede ser o no, que puede pensar o no, concienciar o no; que puede ser en definitiva, más que pensar o concienciar o no. Sin embargo “es”, al menos esa es una primera certeza y por ende no es solamente contradictorio, lo contradictorio se auto elimina, no subiste ni se preserva. El hombre persiste y existe pesar de toda contradicción, por ello el hombre es en principio paradójal.

“¿Contradicción? ¡Ya lo creo! ¡La de mi corazón, que dice que sí, mi cabeza, que dice que no! Contradicción naturalmente. ¿Quién no recuerda aquellas palabras del Evangelio; “¡señor, creo; ayúdame a mí incredulidad!” ¿Contradicción? ¡Naturalmente! Como que sólo vivimos de contradicciones, y por ellas; como que la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella; es contradicción”⁶⁸.

Desde el cristianismo como fundamento en que he situado este escrito, todo reza que somos contradicción, mas la correspondencia y la garantía de esto en el contexto bíblico se haya en su primer relato; en la que quizás sea la fabula más trivial de todas ¿Quién no ha oído el primigenio relato de la expulsión del hombre del jardín del Edén? ¿Qué suerte puede constituir tal relato, qué suerte para el hombre? El relato reza sobre un estado primigenio del hombre, un estado de plena inocencia, era pleno. Un mandato muy simple definía su albedrío, su libertad, que radicaba en la existencia de un árbol de cuyos frutos le era ilícito comer, so pena de muerte. He aquí la leyenda del estado primigenio del hombre, cuando era “un” hombre, su ser era determinado desde ese “un”. De esta suerte, que la primera pareja humana prueba los frutos del prohibido árbol. Pero que

⁶⁸ Unamuno, Miguel. En: “Del sentimiento trágico de la vida”. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 99

extrañeza estos frutos, de ellos sobreviene la igualdad con los “*dioses*”, de ellos sobreviene la condición que constituirá al hombre, en hombre, fuera del Edén; en hombre, en el mundo ¿Pero qué de este particular fruto? de este fruto proviene la “*ciencia del bien y el mal*”; de este fruto proviene la “*ciencia*” de ser hombre ya no imagen y semejanza de “*Dios*”, sino imagen y semejanza de “*dioses*” ¿Qué suerte encierra este relato? Encierra la suerte que constituye al hombre en hombre mismo.

Esta es la fabula de la contradicción; esta es la fabula de la paradoja. Se observa a la pareja primigenia, el primer hombre y la primera mujer en plena plenitud, pues ellos eran plenamente inocentes, plenamente buenos, plenamente “unos”, plenamente “plenos”. No cabía siquiera para ellos, los términos de inocentes y buenos, pues esas son distinciones de quien puede ver su adverso. Sin embargo, una vez probado el fruto del árbol de la vida que su plenitud toda se debate, se imbrica, se requiebra entre “unos”, como “*dioses*”, mas no “uno”, como “*Dios*”. Se deconstruye entonces toda su simpleza. Y así el hombre que era hombre, ahora simplemente “es” ¿Qué cosa? Ni plenamente bueno le toca ser, ni plenamente malo le toca ser, mas aún de estos “ni plenamente” se constituye. Ahora ¿qué cosa es ese “es”? La respuesta tendría que acabar con toda nuestra sabiduría, con toda nuestra ciencia. Significaría volver a nuestro estado primigenio, cuando éramos hombres, cuando éramos hombres simples, mas no partidos por la contradicción, mas no partidos por la razonable ciencia de la duda que fundamenta toda nuestra razón. El hombre expulsado del Edén muere al ser hombre y la pena se cumple, ese: “*so pena de muerte*” se les fijo en la existencia. El hombre muere, ya no puede determinarse como “un” hombre, pues ya ni siquiera es un hombre, simplemente “es” y por ello que duda, por ello que ha de pensar en su esencia y encontrar la nada, para sobre ella cavilar nuevamente sin encontrar nada más que nada. El fruto del bien y el mal les atrae la ciencia de no saber que se “es”; desterrándoles de la ciencia de la vida, de la ciencia del ser. Desde acá, dirá Unamuno, comienza el progreso, comienza a correr el tiempo y el hombre en pos de él.

El hombre según esta fabula, ata su conciencia a la materialidad de la que ahora es parte, y se hace uno con ella en armonía; mas la materialidad le liga al cambio, al progreso. Pero de esta forma es que no sabrá de sí, ya que lo que se mueve, lo que cambia, no se puede determinar.

“¿Quién no conoce la mítica tragedia del paraíso? Vivian en él nuestros primeros padres en estado de perfecta salud y de perfecta inocencia, y Yavé les permitía comer del árbol de la vida, u probar del fruto del árbol de la ciencia del bien y el del mal. Pero ellos, tentados por la serpiente, modelo de la prudencia para el Cristo, probaron de la fruta del árbol de la ciencia del bien y del mal, y quedaron sujetos a las enfermedades todas y a la que es corona y acabamiento de ellas, la muerte, y al trabajo y al progreso. Porque el progreso arranca, según esta leyenda, del pecado original”⁶⁹.

Esto es lo primero que se escribe del hombre en nuestro contexto bíblico; el hombre no posee un “yo”, ya no es simple, esta partido en pedazos que lo indefinen y lo que no es definido no existe, y es muerto. El hombre es un animal que piensa y razona, pero con todo no es un hombre en tanto que alma, no es “un” alma. Un hombre de este tipo comprende un, “un”. El fracaso de la razón en cuanto a definir la esencia de ser hombre es garantía de ello, mas el hombre persevera a pesar de todo, gracias a su vida y su seguir pensando.

Descartes inicia la tradición filosófica moderna, la tradición del pensamiento puro para alcanzar la verdad. Descartes se asienta y piensa; cae en cuenta que toda su sapiencia es frágil. Descartes representa el icono de la duda; para Descartes es la duda humana en contra de la razón pura. Mas pensar es una ¿determinación? ¿una certeza es que “*pienso, y que por ello soy*”? Con todo, pensar en el hombre debe ser un poco más que “pensar” ¿Descartes habrá querido decir “razonar”? Y ello con todo si es una determinación, un criterio de certeza para Descartes, pero el “yo soy” producto del “yo” que razono, es más que razonar, pues “yo soy” es una indeterminación que no es determinable por el “yo”

⁶⁹ Unamuno, Miguel. En: “Del sentimiento trágico de la vida”. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 43

que razona. Kierkegaard llama a esto la “*enfermedad mortal*”⁷⁰ Unamuno lo define como “*el sentimiento trágico de la vida*”.

“De esta manera es la desesperación, esta enfermedad en el propio yo, la enfermedad mortal. El desesperado es un enfermo de muerte (...) Es imposible quedar curado de esta enfermedad mediante la muerte, ya que aquí la enfermedad y su tormento... y la muerte, consisten cabalmente en no poder morirse”⁷¹.

La primera enseñanza del Cristo es que él es “un” hombre; él es hombre, y señala: no hay “dioses”; no hay “dioses” para el hombre como “yo”, no hay “dioses”, sino que hay “un” Dios. Y ustedes hombres no son hombres, o a lo sumo, sólo hombres muertos. Por ello trae al hombre su resurrección como hombre, para que reviva de la muerte primigenia. “*Deja que los muertos entierren a los muertos*” responde Cristo al hombre.

Entonces el hombre era igual a “dioses” antes que llegara la buena del “Dios”. La buena de él, no de ellos. El yo único vino a la tierra, es Dios. Ni muchos yoes, ni muchos dioses son Dios, Dios es “uno”, Dios es “un” “yo”. Cristo enseña ello; Cristo en sí es Dios, Cristo en sí es Dios Padre, pero también es Dios hijo, pero también es Dios hombre; por lo que también Cristo es la gran contradicción; es también la gran paradoja, pues se hace hombre. Cristo enseña una nueva paradoja, que conforma el eslabón hacia Dios.

¿Quién podría negar que Cristo sea hombre? Cristo es hombre, porque duda, pero Cristo es Dios porque concibe la “*fe*”. Cristo es hombre por que encierra sobre sí, la primigenia contradicción; él es bien y mal a la vez. Cristo no es bueno; Cristo no es malo. Padre Bueno le dicen, Cristo exclama: “*¿Por qué me llamas bueno? Ninguno hay bueno, sino sólo uno, Dios*”⁷². Mas el muerto le reclama: “*muéstranos a Dios*” y el Cristo les responde: “*Tanto tiempo hace que estoy*

⁷⁰ Parafraseando la idea general que se desprende de la obra de Sorèn Kierkegaard: “*La enfermedad mortal*”. Kierkegaard, Sorèn. En: “*La enfermedad mortal*”. Madrid, SARPRES, 1984.

⁷¹ Kierkegaard, Sorèn. En: “*La enfermedad mortal*”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 47

⁷² Marcos 10:17

*con vosotros, y no me has conocido...*⁷³ Cristo enseña la paradoja del hombre en Dios, porque enseña en su humanidad el devenir del Dios desde el hombre.

“Y a la hora novena Jesús clamó a gran voz, diciendo:
Eloi, Eloi, ¿lama sabactani? que traducido es:
Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”⁷⁴

La condición humana, es la paradoja, eso es lo primero que enseña el cristianismo. Ahora, qué suerte queda para el hombre muerto, para el hombre paradójico, para el hombre que *“escucha y no oye, que tiene ojos para ver y no ve”*. Para un hombre al cual sólo puede discurrírsele desde parábola, desde un pensar poético. Para el Pueblo judío Cristo era el salvador, era el redentor, que salvaría al pueblo de la muerte; pero acá se habla de la muerte mortal, de la enfermedad mortal, la enfermedad que arrastra el hombre desde que dejó de ser hombre.

⁷³ Juan 14:8. Acá el versículo completo: *“Felipe le dijo: Señor, muéstranos el Padre, y nos basta. Jesús le dijo: ¿Tanto tiempo hace que estoy con vosotros, y no me has conocido, Felipe? El que me ha visto a mí, ha visto al Padre”*.

⁷⁴ Marcos 15: 34.

Stalker – Capitulo II – Parte 6

- La fantasía

“Es cierto que lo fantástico dice primariamente relación con la fantasía, pero la fantasía se relaciona a su vez con el sentimiento, el conocimiento y la voluntad, de suerte que un hombre que puede tener un sentimiento, un conocimiento y una voluntad fantásticos. La fantasía es en general el medio de la “infinetización”.⁷⁵

Kierkegaard, Sören

Ahora puedo establecerme mas claramente respecto de Tarkovski; ahora puedo establecer que una segunda “*esfera*” es necesaria para que sea cristiano su fundamento último. El Cristianismo entonces, se funda en una conciencia de la condición paradójal del hombre. Este hombre es ahora, desde este punto, muerto en tanto que alma indeterminada, pero es paradoja, porque “es” a pesar de la contradicción que encierra su indeterminación. La estética de la apertura apunta hacia lo indefinido, y por ello, la estética de apertura representa esta muerte, esta nada. Así la apertura; es apertura a una infinidad de posibilidades indeterminadas; es la belleza de abrir la cabeza a lo inconmensurable de la condición humana. Hablé del coautor de toda esta materia, y él, es el alma que puede o no, determinar tal o cual cosa, según su propia posibilidad de determinar. Mas toda determinación, es un producto de la capacidad de cada alma particular de no otra cosa que imaginar, es decir, determinar, pero con el peso de un imaginario. A ella cabe la capacidad de posibilitar las infinitas posibilidades. Es lo que Kierkegaard llama la “*fantasía*”.

La fantasía es la garantía final de esto, de esta esfera primera que voy definiendo. Representa las consecuencias de la puesta en cara de cuanta mónada se pare ante la pantalla y experimente un film de Tarkovski; un film que le enrostre la indefinición de su naturaleza. Refiero, a lo que manifiesta a través de nuestra percepción como espectadores; esa incomodidad frente a eso que determinamos

⁷⁵ Kierkegaard, Sören. En: “La enfermedad mortal”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 60

coloquialmente como pesadez o aburrimiento en las películas de Tarkovski. Pues pareciera que deseamos ver algo que se mueve, que progresa y cambia, pero siempre desde un sentido supuesto y concluyente; tratando de ver en aquello que se mueve, un fin determinado. Se desea ver lo que gira en la inconstante esfera de la contradicción, pero sin que se nos haga conciente de la contradicción. Se desea eso que llamamos en los film coloquialmente como “*acción dramática*”, que no es sino, el mismo bullir y el cambio, pero enlazado a un sentido determinable. De eso es, que disfrutamos ver el sentido esclarecido que mueve los mundos que se nos presentan en los film, esos mundos que presentan una historia, un progreso determinado. Pues esta en concordancia con eso que no queremos ver, mas que con todo también nos mueve, el movimiento mismo, el progreso; mas ello a la vez, es lo que nos mantiene en la inconciencia de nuestra naturaleza.

Un film que es así lento en el precepto coloquial, en el precepto de lentitud, lo es por no encontrar otro término para aquello que nos produce inicialmente una sutil nausea, un malestar. Pues se sea conciente o no, hay algo que se condice con nuestra ansia no giratoria, no reciproca, no contradictoria, y esto es, nuestra naturaleza giratoria, reciproca, contradictoria. Ello se entendía antiguamente como el sentimiento de pecado, de vicio, que pone de manifiesto la lejanía hombre para con Dios. Sobre ello hablaban los primeros hombres de la cristiandad hacia el siglo IV, al reflexionar sobre una forma de pecado que se enmarcaba en una especie de ocho vicios, antecesores a los siete pecados capitales. De estos, había uno denominado como la acedia o la “*Tristitia*”, que definía la falta que comprendía el ocio proveniente de la tristeza respecto de las cosas espirituales. Esta “*Tristitia*” o decaimiento espiritual, era producto de un fenómeno que sucedía sobre todo a los anacoretas que vagaban por los desiertos o los lugares de meditación. Este pecado, que ellos atribuían a los “*demonios meridianos*” puesto que aparecían en las horas del mediodía, atentaba contra la meditación y el vínculo que alcanzaba el monje con Dios, al distraerse en los momentos en que decaía en su meditación y se “aburría”. El relato más celebre en este sentido acontece entorno al propio Cristo, en su meditación del desierto antes de iniciar su ministerio. Producto del fragor del desierto en donde Cristo meditaba, y luego de haber ayunado cuarenta

días y cuarenta noches, “*tuvo hambre*”. Así, el demonio meridiano apareció en su oportunidad y le propuso las tres grandes tentaciones del mundo. Sin embargo más que en las tentaciones, el mal producido radicaba en el hecho mismo de irrumpir la meditación de Cristo y su conexión con Dios.

“Entonces Jesús fue llevado por el Espíritu al desierto, para ser tentado por el diablo. Y después de haber ayunado cuarenta días y cuarenta noches, tuvo hambre. Y vino a él el tentador...”⁷⁶

Esto sucede a la inversa ahora respecto del cine, pues no es un mal “no deseable”, sino que lo contrario, es un mal “si deseable”. Es decir, para el individuo coautor de las obras. El individuo que trae encajada una náusea, una pesadez ante una obra que no concluya, que no termine, que no muera; y tiene por ello, mil ganas de estar en otro lugar; para descansar de las cosas que no dimensiona y que surgen en todo momento en que baja la guardia; todo momento en que no se halla “*entretenido*”.

En una estética de la apertura sucede algo magro para nuestro individuo, para el hombre que busca vaciarse en la entretención. Pues una enunciación de sentido permite descanso en la ilusión, mas en el devenir de ella, en su duración, surge nuevamente la náusea que había querido evitar. Surge nuevamente ese sentimiento de pesadez que prefigura un mundo de posibilidades que le “aburren”, que le “des-entretienen”. Se le devuelve a lo indeterminado, a la naturaleza paradójica, que nada sabe, que esta muerta. Y ello lo sofoca, lo inquieta, quisiera ella estar lejos de ahí; un cine así le estafa.

Una “*teoría del conflicto central*” nos calma cual droga, mas no nos cura en nada. Pues un conflicto entre dos fuerzas, sí, y más, múltiples e infinitas fuerzas, mas el conflicto de aquellas múltiples, en el hombre no acaba. Pero muy bien conviene a una teoría de este tipo, acabar mediante la fantasía la pugna imaginante, de ello puede hacer un negocio, pues aprendió que de ello mismo se descansa al hombre; y le vicia en tal descanso al ilusionarle a través de la

⁷⁶ Mateo 4 – 1:12.

resolución de conflictos imaginarios. La fantasía pacta así con el hombre, que accede a imaginar que después de cada sesión de cine, el conflicto de las fuerzas en pugna se termina. Pero, por ello mismo es que volverá a la sala de cine, cual preso, y cada día más triste y más aburrido, y seguramente notará que la droga calma pero no cura. Pero su desesperación radica, en que no halla otra cosa en su ceguera, mas que la droga de la “*entretención*”.

Tarkovski va un paso más allá, no sólo elimina la ilusión, la droga en; “*El espejo*”, sino además en “*Stalker*”, usa la misma droga como purga, al enunciar un sentido para luego contradecirlo y deshacerlo. Así es visto un último aspecto que se reservaba, el aspecto que implica el punto de vista del coautor del film.

Es tiempo de abandonar esta primera esfera de la estética tarkovskiana, haciendo referencia nuevamente a que esta noción paradójica puede tener muchos fundamentos referenciales. Es necesario por tanto pasar a la otra esfera, para dar justo pie para un cristianismo basal en la obra Tarkovskiana.

De ello me ocuparé en lo que sigue.

Capitulo III
Stalker (parte 2)

Stalker – Capitulo III – Parte 1

- De la fe

“Y como la persona es una voluntad, y la voluntad se refiere siempre al porvenir, el que cree, cree en lo que vendrá, esto es, en lo que espera. No se cree, en rigor lo que es y lo que fue, sino como garantía, como sustancia de lo que será.”⁷⁷

Miguel de Unamuno

¿Qué se entiende por creencia? ¿Qué se desprende de esta concepción tan trivial? Con una u otra palabra de más o de menos, se entiende comúnmente el concepto de creencia, como el firme asentimiento propalado por alguien, o por algunos, respecto de algo que va a suceder. Así, se podría decir: “yo creo que mañana no acabará el mundo”. En este sentido, lo primero que se puede concluir, es que seguramente no acabará el mundo, eso hace sentido pues es algo que nunca ha ocurrido, de ello que vivimos en un mundo que nunca ha acabado. Ahora de la manera contraria: “yo creo que mañana si acabará el mundo”. Eso sin duda ya no nos hace sentido, y ello por la misma razón anterior, un acabo de mundo nunca ha ocurrido en nuestras vidas y es difícilmente creíble que así suceda. Esto es válido, aun si extirpamos de las oraciones la palabra “creo” pues se entiende, que cada aseveración no es sino producto de lo que se cree. Entonces, se puede congeniar en que lo que comúnmente damos por cierto, es lo que regularmente sucede o tiene ciertas posibilidades de suceder según nuestra experiencia, por ello que será muy difícil que creamos que un acabo de mundo sucederá mañana, pues simplemente nunca ha ocurrido.

Por otro lado, la palabra creer en sí misma, es sin duda ya una aseveración debilitada. Es decir, desde el momento en que afirmamos y notamos la palabra “creo” es que sobre nosotros mismos ya pesa la duda, es digámoslo así, una certeza débil. Mas esta creencia débil, es sin duda la que nos otorga alguna pizca de sentido en las cosas que realizamos. Sin esa creencia aunque sea débil, sin duda que sería muy difícil vivir. Y es que la creencia, desde un grado menos trivial,

⁷⁷ Unamuno, Miguel. En: “Del sentimiento trágico de la vida”. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 203

es la única verdad que compete al individuo. Es la única, aunque ello no sea garantía de una verdad absoluta ni para él, ni para los demás. Ahora, cómo podemos llegar a creer en una certeza. La manera tradicional reza que sólo por medios del pensamiento racional y su relación con la observación de los fenómenos, podemos elevar nuestra creencia del piso del creer y pasar algún grado de certeza objetiva. La creencia entonces observando esta segunda perspectiva, es un salto fuera de lo racional-empírico, es un paso con probabilidades de falsía y siempre meritorio de duda para el sujeto que cree y para el que recibe tal creencia. Y ello, porque implica la "*Hylé*" o materia subjetiva del sujeto mismo; de la mónada que proclama las verdades o creencias que considera y que encierra en su vértice único. Entonces, pasar de una creencia a una certeza en términos objetivos, vendría a significar que se ha enunciado un hecho o idea irrefutable, que sólo da cabida ha cero posibilidad de duda para cada uno de los sujetos que participen en su discernimiento. Un axioma si se quiere, en lo que se podría llamar una verdad ontológica. Que en lo fáctico, muy bien se sabe, son las ciencias las que comúnmente se ocupan de estas "verdades". Ahora, ¿Qué ellas alcancen o alcanzarán una verdad o no? Infinita polémica. Puesto que, con todo, este cúmulo de leyes o axiomas devenidos de estas ciencias, no han podido abarcar al hombre o al menos este no lo siente así. Por el contrario, si podemos conceder, y con cierto grado de creencia, que las ciencias han podido abarcar ciertos aspectos del hombre. Mientras que lo plenamente cierto, si es que existiera, no aparece por ningún lado desde esta perspectiva, aunque bien podemos creer que si aparecerá.

Propongo un ejemplo, si se cree que acabará el mundo, a raíz de una profecía maya que tiene respaldo astronómico, que señala que un cambio de mundo o acabo de esta era, sucederá después de que el centro de la galaxia se ponga en línea con el sol y la tierra, y que de esta alineación surgirá una especie de rayo cósmico que finalmente implicará una renovación del mundo. Y damos esto por cierto, es decir, lo creemos: ¿Es garantía esto, de decir, "lo creemos", y a pesar de que la física astronómica pruebe tal acontecimiento, para que en nuestro fuero más ulterior, al que ni siquiera alcanzamos con el pensamiento, se genere la

certeza absoluta de que este hecho sucederá? Mientras no se vea consumado tal fin de mundo, sin duda no se creará “definitivamente”. Ahora, esto es sin duda, conforme a lo que he planteado de la condición humana, parte de nuestra propia naturaleza. Puesto que somos en principio seres paradójales, es que dudamos incluso de la certeza de un conocimiento teórico-empírico válido para la ciencia; o dudamos de un conocimiento profético o vaticinador al cual seamos o no, propensos a dar crédito. La creencia entonces, es en realidad, reflejo mismo de nuestra condición contradictoria, de nuestra condición paradójica, de nuestra condición humana. Es un velo que trata de velar lo único que es pleno en el hombre muerto, esa misma plenitud que nos llena en nuestro fuero más íntimo: la misma duda plena. Y así, que el mundo ha propalado verdades de todo tipo, y de todas las suertes. Pero siempre, al final del camino, no se obtienen sino más que creencias, reflejando la innata naturaleza que duda, la innata paradoja.

Mas no todas las creencias tienen el mismo grado. De hecho, es válido decir, este hombre cree más que yo, o “cada día creo más”. Por ejemplo se puede ver a dos hombres bajo la perspectiva de que mañana se acabará el mundo. Al menos, los dos afirman tal cosa, es decir, los dos afirman “creer” que acabará el mundo. Pero vemos que uno de ellos, se ocupa de despedirse de sus amigos, realiza cosas inéditas, etc. Mientras el otro simplemente cumple con su labor cotidiana. Sin duda se pensará que el primero cree más. Asimismo, hay una gran cantidad de personas afiliadas a la religión católica, más sólo un bajo porcentaje asiste a las misas y ceremonias propias del culto. Sin duda se pensará que unos son más creyentes que otros. Así entonces obtenemos que la creencia, una creencia digámoslo así en mayor grado, conlleva también la voluntad, es decir, conlleva ya, un cambio en la forma de vivir. En otras palabras, el creer se sustenta de la perseverancia en la misma creencia. Y ello se reafirma con el acto, con los hechos y con el comenzar a vivir tal creencia.

Ahora, cuando un hombre se ve bastante sumergido en lo que cree, sin duda que se aparta del resto, al menos a los ojos de los que no pueden creer tan férreamente. Entonces, en tanto que este hombre pareciera casi no dudar, le veremos como un loco o en el mejor de los casos, como un individuo sobre

humano. Por ejemplo la sobrehumanidad del Stalker, radicaba en que era capaz de creer, contrastando con un mundo que ha perdido todas sus creencias. Lo que hacía del Stalker un loco o un ser suprahumano. Otro ejemplo se puede observar en los grandes líderes que se han levantado en nuestra historia. Quién podría negar, que al menos una de sus características, no ha sido sino el creer firmemente en sus principios y convicciones y tener voluntad de ellas. Y lo que ha muchos les parece una locura, a otros, sus seguidores, les parece por cierto algo sobrehumano y digno de seguirse. Y en realidad, mientras menor duda se tenga, más admirable se hace tal líder.

Sin duda que para creer en algo de esta forma, esta creencia debe estar asentada firmemente en algo que nos haga sentido, algo que nos de cierta base. Es decir, esta creencia debe representar algo que queramos; un ideal o un principio que creamos como válido y conforme a nuestra forma de comprender las cosas. Si hay algo que no nos plazca, que nos desagrade, seguramente que haremos lo posible por descreer tal cosa, por quitarle validez, inclusive si tal noción viene proclamada por ejemplo, como una revelación de la ciencia o de una religión. De forma contraria, si hay algo que nos haga sentido, o específicamente, que se afine con la concepción de mundo que deseamos ver, seguramente que intentaremos perseverar en ello, tratando entre otras cosas, de validarla para nosotros y para los demás. Es decir, intentaremos creer para seguir creyendo.

Completada esta pequeña reflexión entorno a la noción de creencia, una noción como la de *“enunciación de sentido”* nos puede hacer sentido de manera más plena. Pues todo sentido supuesto o determinante que provenga del individuo, no puede sino, ser parte de una creencia. Es decir, una creencia de este tipo es que el mundo que se ve por ejemplo en un film, tiene un sentido que comienza y termina, y que además, en el mejor de los casos, por ciertos minutos existe tomando parte de la realidad efectiva fuera de la pantalla. Y esto sucede, a pesar de que sabemos que todo es ficción; pareciendo que nos agrada creer tales cosas al punto de perdernos en ella. La segunda esfera en verdad comprende la concepción de fe más que la de creencia. Por lo que vale preguntarse hasta que punto existe tal diferencia.

Es cierto que el habla coloquial entiende al grupo de creyentes que expresan su fe hacia Dios, hacia Cristo, hacia los Santos, etc. Las dos palabras son gemelas para el habla coloquial religioso. Mas, a la vista de los principios que comprende el cristianismo, esta suerte de hermandad tiene gran importancia en su distinción. Pienso en la paradoja como condición humana, como un primer gran principio de enseñanza del Cristo sobre el cual se enmarca la noción de creencia. A diferencia de la noción de fe, que de alguna manera está por sobre esta noción de paradoja o creencia. Y, sin importar el orden en realidad en que son expuestos estos principios en los textos bíblicos, si importa como señalaba, la relación de orden entre los conceptos. Uno es correlativo de lo otro. Creencia, luego, fe. Ya volveré sobre esto.

La fe es sobre todo, uno de los pilares esenciales que discursa la enseñanza de Cristo para sus discípulos y para al pueblo al cual prodiga su doctrina, de forma que se puede ver como un segundo principio sonsacado del cristianismo luego del principio de la paradoja. Cotéjese un primer pasaje en donde ya claramente se puede distinguir el carácter fundamental que tiene la fe en los principios cristianos, que muy bien comienza a esclarecer las sutilezas que existen entre creencia y fe:

“Pero cuando ya no estaban lejos de la casa, el centurión envió a él unos amigos, diciéndole: Señor, no te molestes, pues no soy digno de que entres bajo mi techo; por lo que ni aun me tuve por digno de venir a ti; pero di la palabra, y mi siervo será sano. Porque también yo soy hombre puesto bajo autoridad, y tengo soldados bajo mis órdenes; y digo a éste: Ve, y va; y al otro: Ven, y viene; y a mi siervo: Haz esto, y lo hace. Al oír esto, Jesús se maravilló de él, y volviéndose, dijo a la gente que le seguía: Os digo que ni aun en Israel he hallado tanta fe. Y al regresar a casa los que habían sido enviados, hallaron sano al siervo que había estado enfermo”.⁷⁸

Qué suerte se sigue de este centurión romano. Sin duda que es movido por la voluntad que le otorga la creencia en este judío, la creencia en su capacidad de hacer milagros. Pero que maravilla este hombre, que maravilla su creencia, mas

⁷⁸ Lucas 7; 1-11

en nada hay creencia para el Cristo en estas palabras: “*di la palabra y mi siervo será sano*”. ¿Qué se puede entender ahora por fe?

Genérese un pensar previo, deséquese todo el agua que corre por ese cause trajeado y viejo, que comprende y ha comprendido la palabra fe propalada aquí y ahora y más allá por nosotros los hombres. Desnúdese tal concepto, es menester sentir más que pensar, deséquese de todo lo que hemos dicho y lo que se ha dicho. Cotéjese lo siguiente:

“Mas a la cuarta vigilia de la noche, Jesús vino a ellos andando sobre el mar. Y los discípulos, viéndole andar sobre el mar, se turbaron, diciendo: ¡Un fantasma! Y dieron voces de miedo. Pero en seguida Jesús les habló, diciendo: ¡Tened ánimo; yo soy, no temáis! Entonces le respondió Pedro, y dijo: Señor, si eres tú, manda que yo vaya a ti sobre las aguas. Y él dijo: Ven. Y descendiendo Pedro de la barca, andaba sobre las aguas para ir a Jesús. Pero al ver el fuerte viento, tuvo miedo; y comenzando a hundirse, dio voces, diciendo: ¡Señor, sálvame! Al momento Jesús, extendiendo la mano, asió de él, y le dijo: ¡Hombre de poca fe! ¿Por qué dudaste? Y cuando ellos subieron en la barca, se calmó el viento”.⁷⁹

Existe un creer, una creencia. Mas esa creencia, no era sino un velo para la duda. Mas esa creencia para Pedro, es la que le anima. La que le da voluntad de dejar a su familia, a su trabajo; a su antigua vida. Todo, en pos de este hombre que declama ser el mismo Mesías, el hijo de Dios, el salvador del mundo. Cosas muy pesadas de sobrellevar para cualquiera, pero sobre todo, para el simple pescador que era Pedro. Mas él, a pesar de todo, persevera y sigue a Cristo, quiere y tiene voluntad de ello; tiene la voluntad primeramente de creer. Aquí que se halla a Pedro arrimado a la barca, y yo me pregunto ¿Qué insta el Maestro a su discípulo, cual es la práctica? ¿Qué exige Cristo a Pedro? Pedro dice: “*manda que yo vaya a ti sobre las aguas*”. Cristo, sin más, y en ese “sin más” se encierra desde ya la enseñanza. Cristo “sin más” le dice: “Ven”. No hay una palabra más que el “Ven”. Simplemente es un “Ven”, “simple”. Sin fundamentos. De aquí, que creencia dentro del contexto cristiano no es sino muerte, no es sino nada, no es

⁷⁹ Mateo 14; 22-33

sino hombre. Hombre que se hunde en su humanidad que duda; hombre que en el fuero mas intimo de su ser, no tiene nada más que creencia.

Pedro se hunde en el lago. ¿Qué se puede entender ahora por fe?

“Aconteció un día, que entró en una barca con sus discípulos, y les dijo: Pasemos al otro lado del lago. Y partieron. Pero mientras navegaban, él se durmió. Y se desencadenó una tempestad de viento en el lago; y se anegaban y peligraban. Y vinieron a él y le despertaron, diciendo: ¡Maestro, Maestro, que perecemos! Despertando él, reprendió al viento y a las olas; y cesaron, y se hizo bonanza. Y les dijo: ¿Dónde está vuestra fe? Y atemorizados, se maravillaban, y se decían unos a otros: ¿Quién es éste, que aun a los vientos y a las aguas manda, y le obedecen?”⁸⁰

¿De dónde que esta, nuestra creencia, gloriése de asemejarse a esta fe capaz de mandar aun a las aguas y aun a los vientos?

“...porque de cierto os digo, que si tuviereis fe como un grano de mostaza, diréis a este monte: Pásate de aquí allá, y se pasará; y nada os será imposible⁸¹.

¿Se puede entrever lo que pueda significar esta palabra, fe? Decía antes, que Cristo era hombre, pues dudaba; y bien que duda en el momento de la muerte, echando sobre sí el peso real de la humanidad, y de ello que Cristo era hombre. Mas decía, Cristo era Dios, no hombre, pues Cristo concebía la fe. Hablo de fe, apartándome de la razón y el progreso.

¿Que etimología tiene la palabra “Cristo”? “Christos” es el equivalente griego para la palabra hebrea Mesías, que significa “Ungido”. Y esta palabra, Mesías o Ungido, en el contexto Bíblico del antiguo testamento, es la palabra con que se definía al “Salvador”, al “Redentor”, al “hombre” hijo de “Dios”. Es la palabra que refiere al Dios vivo que traerá la vida a los hombres y que les salvará de la muerte; de la muerte en vida, de la muerte primigenia. Sólo Dios puede

⁸⁰ Lucas 8; 22-26

⁸¹ Mateo 17; 20-21.

perdonar el pecado del hombre; sólo él puede perdonarle ese pecado y retornarle a la vía de la vida eterna.

“El que cree en mí, no cree en mí, sino en el que me envió; y el que me ve, ve al que me envió. Yo, la luz, he venido al mundo, para que todo aquel que cree en mí no permanezca en tinieblas. Al que oye mis palabras, y no las guarda, yo no le juzgo; porque no he venido a juzgar al mundo, sino a salvar al mundo. El que me rechaza, y no recibe mis palabras, tiene quien le juzgue; la palabra que he hablado, ella le juzgará en el día postrero. Porque yo no he hablado por mi propia cuenta; el Padre que me envió, él me dio mandamiento de lo que he de decir, y de lo que he de hablar. Y sé que su mandamiento es vida eterna. Así pues, lo que yo hablo, lo hablo como el Padre me lo ha dicho”.⁸²

¿Cuál es el pecado del hombre por el que se juzga al hombre? Ya lo he visto, está escrito en la muy propalada fabula del jardín del Edén. El pecado del hombre, todo pecado del hombre, es lo que le enferma y le da muerte, y ello no es sino la contradicción, no es sino el principio paradojal que condiciona al hombre mundano. El pecado del hombre es llevar sobre sí la paradoja y ello se manifiesta en la duda que encubre la “creencia”. Cristo carga la cruz del hombre, carga sobre sí sus pecados, carga sobre sí las “*tinieblas*” bajo las cuales nadie puede ver claro. Carga su nadería, su mortandad; para esclarecer las vías de la resurrección por medio de la fe. La fe para los muertos hombres, que no su humanidad viva, que no su compuesto, sino lo simple del “él”, lo simple que poseía antes de contraer la ciencia del bien y el mal; antes del devenir de su progreso y dejar de no progresar dentro de la eternidad de la plenitud. Cristo no ha venido sino a resucitar toda alma partida en contradicción. “Resucitar el alma” en esta línea, quiere decir volverla simple, volverla “una”; para poder decir entonces “soy algo”; para en definitiva ser algo.

“Mas no ruego solamente por éstos, sino también por los que han de creer en mí por la palabra de ellos, para que todos sean uno; como tú, oh Padre, en mí, y yo en ti, que también

⁸² Juan 13; 45-50

ellos sean uno en nosotros; para que el mundo crea que tú me enviaste. La gloria que me diste, yo les he dado, para que sean uno, así como nosotros somos uno. Yo en ellos, y tú en mí, para que sean perfectos en unidad, para que el mundo conozca que tú me enviaste, y que los has amado a ellos como también a mí me has amado”.⁸³

Cuál es salvoconducto que establece Cristo para ser un hombre vivo; cuál es el salvoconducto para dejar de ser un muerto-vivo, para pasar a ser “sólo” vivo, sólo “un” vivo. Cristo enseña la vía del santo, del santo comprendido en su primigenio sentido como el “apartado” del mundo, el apartado para Dios. La única vía del hombre es el “apartarse de” su humanidad muerta, de su “soy” inacabado, y vivir ahora, en la humanidad “viva” de su soy acabado. Esto es ser un algo, un “algo” que no progresa, que ahora es eterno, por ello Cristo trae la vida eterna. Mas cómo se discurre hacia la vía del santo, cómo es que el hombre se “aparta de” su humanidad. Ello es lo que he visto en esta parte, el “apartarse de”, la vía del santo, no es sino, la vía de la fe. Cristo ha venido a redimir al hombre por su fe, es lo que le exige; la fe aunque sea del porte de un grano. La fe, que logra al hombre una imagen y semejanza de Dios. Es la fe, lo igual a decir, es la resurrección de la muerte. Es la nueva condición del ser o mejor, es al fin el ser. Cristo exclama, ya no dudes, deja la creencia, deja el progreso. Cristo apunta al fin del tiempo, al apartarse de la cadena que ata el pasado y el futuro, para apuntar a ese momento, ese instante eterno de ser presente, de ser eterno, de ser actual, de ser uno. Para ello se *fe*. Desde Cristo deviene el hombre hacia fe, el hombre vivo, un hombre vivo que por la fe se ve apartado del círculo de la contradicción, de su cadena paradójal. Se apunta a un hombre redimido que habita en una esfera distinta, en una esfera plena, en que no cabe la duda, en que no cabe otra cosa que el sí mismo ya determinado. Hay simpleza, hay determinación, hay un alma. El medio, la vía para la salvación, es la sentencia más simple de todas, y por ello, deviene la simpleza, esto es, no porque, ni por qué. Simplemente es. Esto es *fe*. Esto es un abismo entre creencia y fe. Estas son las dos esferas.

⁸³ Juan 17 20:23

Stalker – Capítulo III – Parte 2

- Del milagro

“Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un Estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del Animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque igual que los primeros”.⁸⁴

Godofredo Leibniz

Qué señales esperaban los judíos para el surgimiento del Dios hecho hombre. Qué señales hay para el devenir del hombre vivo. Las señales no son sino las mismas señales, los milagros mismos. En la esfera de fe, nada hay compuesto, todo es simple, todo es un decir tan simple, como un decir: es, y desde el es, es que las cosas compuestas se vuelven simples.

Al Dios, el agua y el viento le obedecen. Ese Dios enseña Cristo al hombre, esa es su posibilidad, esa es su resurrección a la imagen y semejanza primigenia, del Dios. El hombre-fe, habita en el milagro cuando se haya en una esfera distinta, o mejor, su simpleza es un milagro en la esfera de la contradicción, en la esfera paradójica. Son esferas, pues son cerradas sobre sí mismas; en nada se truncan, en nada se imbrican. Un hombre es así santo, no porque crea ser, sino porque simplemente es. Es un soy distinto, abismante y distinto, no un soy que piensa y luego duda, sino un soy que es existir pleno de existencia, y en ello no cabe la nada de la duda, aparte del todo de existir. Cristo resucita, Cristo resucita de su condición humana, desde su condición que le hace hombre. Y Cristo, que es hombre-hijo, deviene al Padre; y Cristo que es Dios-Padre deviene al hijo. El respirar del Padre-Hijo en la materia, se torna un milagro. Ello es el milagro, pues es eso que habita en donde no existe cuestionamiento; no existe la humana duda. Han de ser como niños, que muy poco dudan, que muy poco entienden de erudiciones y progresos, los que deseen ser fe. Quién de estos que creen, puede en su fuero último, no ser un pecador, es decir, no dudar, no ser paradoja; para

⁸⁴ Leibniz, Godofredo. En: “Leibniz, Monadología”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág 133

ser capaz de levantar piedra alguna, sobre tal o cual. Así enseñó Cristo al mundo todo, su condición paradójica, mas enseñó a vencerla en su doctrina de la fe y el milagro, expresada en su propio existir como ser humano.

He revisado la paradoja en todos y cada uno de los momentos de la estética cifrada, por ello la paradoja se nos resuelve como un holos. Este holos es la rubrica sellada en cada imagen, en cada totalidad. Y es más, es la rubrica sellada en cada mónada, en cada compuesto. El todo y el uno se llenan de paradoja. En cada unidad de la estética de la apertura, en cada unidad de la materia mundana, se haya el mundano colofón que se fija sobre la materia toda.

En Leibniz, hallamos la materia toda como un holos. Cada parte, cada conjunción de partes, cada parte de las partes, expresa sobre sí, el universo todo por lo que cada parte tiene su propio universo. Mas Leibniz, habla del mundo de los compuestos y la relación armónica que se establece de alma a cuerpo, que no es sino, la misma relación paradójica cifrada en toda parte y parte de parte, del universo todo. Mas estos pisos armonizan y son en cierto punto conjunción, y así, se describe la composición del hombre compuesto, en físico-metafísico, en unidad. Esta conjunción armónica en su pluralidad, en su relación paradójica, es la unidad o sustancia leibniziana. Por ello que Leibniz, no nos sirve hasta este punto en que hemos dejado al hombre paradójico, en este punto en que hemos dejado al compuesto y a la conciencia que se sujeta a ello y hemos saltado a la inmediatez del simple, del hombre verdaderamente simple, el hombre que ya no es hombre, el hombre-fe. De ello su influencia cartesiana, de ello que es filósofo, de ello que el alma no sea más que razón y no se haga más conciente que de su armonizante sobre el cual razona, el compuesto mismo. Su espíritu no es sino conciencia del otro armonizante, es decir, conciencia de cambios y de progresos. De ello, que el conocimiento sea como dote para alcanzar a Dios, al menos el conocimiento entendido como la razón que no reconoce la irrazón, por ejemplo de la fe. Mas, desde la perspectiva cristiana, el razonar de este tipo no abarca al hombre. La razón determina sus razones, pero estas, no alcanzan para determinar al hombre.

“Pero el conocimiento de las verdades necesarias y eternas es lo que nos distingue de los simples animales y nos convierte

en poseedores de la *Razón* y de las Ciencias, al tiempo que nos eleva al conocimiento de nosotros mismos y de Dios. Y esto es lo que en nosotros se llama Alma Racional o *Espíritu*”.⁸⁵

Con el individuo, en tanto que tal, en tanto que muerto, en tanto que hombre del mundo, gloriado de ciencia y progreso, todo bien, mas en cuanto a fe, en cuanto a lo netamente cristiano... Kierkegaard o Unamuno, serían más duros en esta parte, y en parte lo fueron. Sobre todo Unamuno, clamando airadamente la falta de fe de todo el racionalismo metafísico de aquella época, representado este racionalismo, en la figura de Spinoza:

“Y, sin embargo, ese pobre judío portugués, desterrado en las nieblas holandesas, no pudo llegar a creer nunca en su propia inmortalidad personal, y toda su filosofía no fue sino una consolación que fraguo para esta su falta de fe. Como a otros les duele una mano o un pie o el corazón o la cabeza, a Spinoza le dolía Dios. ¡Pobre hombre! ¡Y pobres hombres los demás!”⁸⁶

De esto entonces, que hablemos de la fe en el sentido del Cristo. Ahora, qué de esta fe, qué de esta fe para nuestros fines en tanto que aun hombres. Qué del hombre que se ha determinado en el “sea” de su determinación. Fuera de la atadura de la materialidad, yace el alma, como esfera una, que relumbra ahora a la conciencia. Ya no se haya la conciencia del cambio y de las infinitas posibilidades indefinidas, sino que se haya la conciencia de la eternidad y de las infinitas posibilidades definidas según lo que se es. El Cristo, es decir, el hombre en tanto que alma simple, sabe donde de va y donde viene, pues sabe quien es. Desde ahí que sabe. Aquí, un último paso de este nuevo soy. Un paso que queda una esfera más afuera, una esfera más por sobre la paradoja. Finalmente el hombre es necesario que muera, que corte el nervio que le ata al cambio y el progreso, para ello luego ser eternidad, ser perpetuidad, ser tiempo. Y es necesario que el hombre Jesús muera, para que devenga el Cristo. Es necesario

⁸⁵ Leibniz, Godofredo. En: “*Leibniz, Monadología*”. Oviedo, Pentalfa, 1981. Pág 99

⁸⁶ Unamuno, Miguel. En: “*Del sentimiento trágico de la vida*”. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 30

que muera así el remanente de duda, el alma atada al cambio, y es así, para renacer como hombre, para resucitar de entre los muertos, para revivir como un vivo.

“Entonces Marta, cuando oyó que Jesús venía, salió a encontrarle; pero María se quedó en casa. Y Marta dijo a Jesús: Señor, si hubieses estado aquí, mi hermano no habría muerto. Mas también sé ahora que todo lo que pidas a Dios, Dios te lo dará. Jesús le dijo: Tu hermano resucitará. Marta le dijo: Yo sé que resucitará en la resurrección, en el día postrero. Le dijo Jesús: Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá. Y todo aquel que vive y cree en mí, no morirá eternamente”.⁸⁷

El muerto en carne, no esta muerto. Lázaro no esta muerto porque su cuerpo se halle muerto. Lázaro, a lo sumo, duerme. Cristo enseña, la necesidad de morir, la necesidad de remover el alma compuesta atada a los ciclos del mundo. Mas siendo aun hombre mortal, la condición crística es una especie de esfera sobre otra esfera que le espesa y sobre la cual deviene milagro. Quien glorié de ser-fe, respira en el milagro en tanto que viviente humano. Hará por sí, las señales del Dios en la tierra, luego de ello sobrevenido vendrá el dejo de la materia, o la muerte de la materia para el alma, es que el alma en plenitud de sí, libre y espontáneamente sí.

Esta es, nuestra segunda esfera, esto es nuestro segundo principio basal de Cristianismo, el principio de la *fe*, vuelvo a Tarkovski.

⁸⁷ Juan 11; 20:26

Stalker – Capítulo III – Parte 3

- Monita

Hablé respecto de dos esferas; de dos esferas homologables a estos dos principios reseñados desde el cristianismo; paradoja y fe. Véase entonces, cómo se resuelve concretamente la estética de la apertura hacia el principio de la fe. Para esto, reseño los últimos pasajes del film “*Stalker*”, pues es sólo en las últimas imágenes del film en que se pone de relieve el desprendimiento de las esferas.

Había dejado, desde la última mención a la película “*Stalker*”, un desenlace extraño, de una extrañeza percibida débilmente, pero patente. Se hallaba a los viajeros sentados y taciturnos en un cuarto de la Zona. Las fuerzas conminadas que se habían agitado ahora se aquietan y agotan. ¿La Zona prevaleció? ¿Los viajeros consiguieron su fin? Sea de una u otra forma, los viajeros se hallaban así sentados, como acallando en su quietud el destino conminado. Se percibe algo inacabado en el film, aunque pareciere que esta acabando. De una imagen de un pez flotando por las ruinas de la Zona, sobreviene el ruido que relacionamos con el tren con que inicia el film. Tren que por lo demás, no puede llegar a la Zona, por lo que seguramente se enuncia un lugar fuera de la Zona. Ocurre el llamado cíclico, el llamado ha esferizar esta primera esfera. Vuelven las imágenes iniciales del film; la taberna nuevamente. La mujer y la hija del Stalker se hayan ahí. El blanco y negro de la fotografía cierra la duda, esta todo como al comienzo. La escena se detiene en la taberna y más del tiempo necesario. Se advierte la apertura levemente, gestos y rostros se ven neutralizados, contradiciendo la enunciación. Continúa otra secuencia, el Stalker y su familia caminan en las afueras. La hija del Stalker, “*Monita*”, es llevada en hombros por su padre. El perro encontrado en la Zona camina al lado de la familia representando la materia neutralizada en cuatro patas. Un detalle, mientras caminan por la nieve frente al lago, no hay blanco y negro, sino color ¿Dónde estamos? La apertura de nuevo, que se fuga por todas partes. Volvemos al blanco y negro, nos hallamos seguramente en la casa del Stalker. El perro toma leche y el Stalker se recuesta

en el suelo, dándose el último pie para la esferización. Algunas líneas del dialogo que sigue:

“¡Ellos tienen el órgano de la fe atrofiado, por serles innecesario!”

“Tus los viste, tienen la mirada vacía”

“Nadie cree. No sólo esos dos ¡nadie cree!”

“No llevare a nadie más para allá.”⁸⁸

El Stalker deja de hablar. La mujer, que ha estado todo el tiempo a su lado, le consuela como puede, mas el Stalker habla para sí mismo. Su Mujer le reclama:

“¿Piensas que no tengo nada para pedir?”

La Mujer no entiende que eso no es posible, no se debe hacer, el Stalker repara en su Mujer y le dice:

“¿Y si tampoco logras nada?”

Acá, se cierra definitivamente la esfera primera. En el íntimo fuero, en el lugar más recóndito del Stalker, yace la duda, yace la plena duda que le desespera. Y que sobre todo, como diría Kierkegaard, le desespera en un alto grado, pues así sucede cuando se ha tenido en vista la divinidad⁸⁹.

El Stalker ha sido conciente de la naturaleza ignota y sobrehumana de la Zona, sin embargo el Stalker, en esta última instancia, se demuestra en toda su humanidad, apartando de sí; su sobrehumanidad. Advertimos ahora el peso ingente arrastra el Stalker. Que desesperación más pesada y sofocante. Que contradicción más férrea es dudar de lo que se es parte, dudar de sí mismo. Ello lo hace mísero y enfermo; *como un enfermo de muerte que no muere*.

⁸⁸ Los diálogos citados no son correlativos, sin embargo pertenecen a la misma escena.

⁸⁹ Cótéjese al respecto el capítulo: “*La progresión del pecado*”, del texto de Sorèn Kierkegaard: “*La enfermedad mortal*”.

Kierkegaard, Sorèn. En: “*La enfermedad mortal*”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 155

De la escena que sigue, la penúltima escena del film, toca hablar más adelante. Me centro en la escena que sigue, pues es acá en donde surge la esfera segunda en su plenitud. Noto la materia cinemática moldeada, en dos elementos: la hija del Stalker lee en un cuarto, la fotografía no es ya blanco y negro, sino en color ¿Dónde está? La Zona fue el único lugar en donde hubo imagen en color ¿Todo bien aparte de ello? no todo. Un ínfimo detalle, el tren que resuena. El tren no puede estar en la Zona. No llega a la Zona tren alguno. Otro detalle: vuelan sutiles volutas que caen sobre la niña, como si se háyase en un descampo, mas se halla en un cuarto cerrado. La unidad espacio-tiempo no se deconstruye; está en todo momento deconstruida. En esta última escena, no existe ya una enunciación de sentido, ni tampoco existe apertura como había señalado. Pues de la apertura de la primera esfera, surgen infinitas posibilidades hacia una infinitud indefinida. Ahora, desde esta apertura por el contrario, surge una infinita posibilidad que es definida. Una posibilidad una y absoluta.

Se haya ha “*Monita*” que habita en otra esfera a pesar de ser posible o no tal cosa; es decir, a pesar de nuestra humanidad que no lo puede concebir. Acontece así, a través la materia moldeable; la actualidad, el instante. La niña que nunca camina, la niña que no pronuncia palabra alguna; es tan inmutada a lo largo del film, que desde antes ya no parecía humana. Monita, la hija del Stalker, es el milagro mismo, es el ser-fe para el muerto Stalker. A su alrededor se repliega y pliega constantemente la materialidad, el mundo, el hombre. Pero ella, es simple, y nada cae sobre sí que deconstruya su simpleza, pues es por sí y en sí, simple. Para ella se discursa un poema desde un espacio deconstruido; desde la voz del mismo vértice cinemático; la voz de la no voz. Esto es apertura, mas la niña en sí, no. Monita, marcha con nombre de niña y cuerpo de niña, mas en ella, no hay acción, no hay movimiento de causas y efectos. Para ella, el milagro mismo del alma humana, no existe sino el “sea”. Para ella caen las volutas que simplemente caen, voluntas que simples son. Y no caen ni para ella, ni para nadie, pues caer es su “son”. No hay contradicción, no hay posibilidades; hay lo que ella es, pleno de ese “es”.

Monita es el alma simple desde el “sea” de Tarkovski. Este “sea” del ahora recobrado autor, se expresa en el vaso que se desliza a través de la mesa; se desliza el vaso y no nada más que agregar al “se desliza el vaso”. Para ella la fe no es una esfera, ella no concibe la fe. Ella es simplemente ella, plena de ella misma y nada más hay que ella misma. No existe paradoja en ella. No existe lo sobrenatural, lo milagroso, lo sobre-humano. Ella es en sí, un uno, por sí y para sí, uno. Es una con Dios, ella tiene la señal del hijo de Dios respirando en la tierra, su esfera deviene milagro para la otra esfera que le envuelve, que le espesa, pero que no le contradice. El vaso se desliza hasta la orilla de la mesa y cae. Monita yace con la cabeza recostada sobre la mesa. Nada hay más que esto: ni infinitamente atrás, ni infinitamente adelante, sino, infinitamente en el instante.

Stalker – Capítulo III – Parte 4

- La catarsis

Respecto de la esfera segunda, había adelantado ya algunas nociones, ello en las primeras partes del capítulo II. Retomo un poco ello. Señalaba que el sentido último de “*Stalker*”, no podría ser sino expresado desde la concepción de progresión entorno a esferas. Es decir, esta progresión es mas bien es un salto a la espontaneidad entre dos unidades que no se mezclan ni se imbrican, o por decirlo de alguna forma, no están en la misma deriva progresiva o evolutiva. De esto entonces, que de estas dos nociones cerradas sobre sí, se ha de comprender la estética ulterior cifrada en el film “*Stalker*”. De modo que entendemos una suerte de nueva estética antes no comprendida en “*El Espejo*”. Mas, se podría decir que esta esfera es ínfima en su duración y que podría bordear el detalle, lo anecdótico. Sin embargo estas imágenes reconfiguran toda la perspectiva de la estética vista anteriormente en “*Stalker*”. O de otra forma, puedo decir en vista de esta perspectiva última, que se hace necesaria una nueva mirada a la totalidad del análisis de la apertura. Y ello, tiene sentido hasta cierto punto. Primero, en un sentido, carece de importancia este movimiento último, puesto que hablamos de esferas, y en tanto que ello, entendemos las partes como unidades cerradas, que en nada son penetradas por otra cosa fuera de sí mismas. Es decir, esta esfera primera, es autónoma e independiente de esta esfera segunda. Mas, en miras de la totalidad del film, de la unidad que se quiera o no, lo conforma como un todo, produce necesariamente una comprensión dialéctica de ciertas nociones ya establecidas.

Se observa más claramente los movimientos de la estética de la apertura, y como estos principios, en síntesis, se entienden bajo dos nociones; ser humano paradójico y la fe. Esto es, si se quiere dar crédito a Tarkovski, que la materia cinemática moldeada, genera a lo sumo dos esferas que podríamos comprender desde una sentencia simple, indicando que Tarkovski, a través del figura principal de “*Stalker*”, propone un camino al hombre, un camino, hacia la fe. Pondera la humanidad en su falta de fe, en su imposibilidad de creer, y de ello, que al final,

surge la claridad de una esfera inhumana; surge una esfera, “apartada de”. Ello, Monita, el milagro mismo. Pues se nota a Monita siempre puesta en andas, siempre como materia neutralizada sobre la cual no se puede sino, permanecer tan taciturnos como ella misma; nada de ella se podría decir. Ella no fue sino hasta el final del film, una parte de la apertura. Monita podía ser cualquier cosa. Se abrían sus posibilidades. De manera perpleja, se le notaba inmutable como la materia que no expresa. Ahora, acontecidas las últimas imágenes del film, que desde el primer plano denotado, ya deconstruía toda enunciación y toda apertura antes vista. Veo a Monita y veo que ya no hay apertura como se venía viendo, sino que veo una nueva forma de apertura. Esto sucede cuando se advierte en un gesto en la materia cinemática moldeable, una pieza de materia moldeada, el moviendo del vaso ante la mirada de Monita. Esta pieza de materia cinemática, esta simple pieza moldeada, destituye todo el sentido ulterior del film. Monita, muestra la señal del uno con Dios. Monita expresa el milagro que denota que ya no tratamos de la apertura común. Es una apertura hacia Dios. Mas es un Dios para ella, pues para al resto, al que no experimenta el ser-fe, no es sino como una manifestación de un fenómeno ajeno de su naturaleza.

Si hablo de una concepción de Dios en la obra *Stalker*, aquí la hallo desde una manera primera. Mas ello, en nada, en ningún sentido, en ninguna perspectiva, permite conocer a Dios; en nada permite responder un ¿Qué? Respecto de Dios. Tarkovski, desde la nada que había dejado en la fuga apertura, apunta ahora, en un último movimiento, ya no hacia la nada, sino hacia Dios. El dicta un sea por sobre una materia que tendía hacia la nada o hacia el todo de las posibilidades, y se hace autor en ese “sea”,

Esta espontaneidad que salta entre las dos esferas, es la última purga. Esta es la última figura catártica, que se comprende en el paso de un estado paradójico a un estado simple, mediante la fe que determina esa simpleza, aunque esto último, sólo lo recoge el espectador; mas en el universo de la película, Monita y el mundo no se imbrican ni mezclan.

La primera figura catártica que notamos anteriormente, enseña un estado que compromete la contradicción, mas esta no acaba, y no puede acabar en una

estética como la de Tarkovski; pues las fuerzas agitadas, continuaron agitadas en la humanidad de los viajeros y del Stalker mismo. Así notamos que la primera esfera, en vez de acallar las fuerzas conminadas, descorre a la luz de la imposibilidad y la hondura de la no resolución del conflicto, de la no resolución de la tragedia que acontece sobre el ser humano. Mas, en esta simpleza del último movimiento, en este último gesto respirable, habitable, una nueva oposición se propone, ya no la del hombre en sí, ya no la puesta de relieve de la condición paradójica e indefinida del ser humano; sino surge, la oposición entre el hombre y el abismo que le separa de la fe. Un traspaso de una naturaleza a otra para la monada que contempla el film, en esa suerte de espontaneidad que surge de lo simple que salta de lo compuesto. Esto es una segunda y más honda figura catártica. Aunque muy bien esta figura, es forzada, es insatisfactoria como concepto, puesto que no hay enfrenamiento ni vencimiento posterior, no hay hombre que luche con el inexorable destino para triunfar o no. Sino que hay un salto a la inmediatez; sin violencias, sin luchas, sin conflictos. Sin embargo si hay purga, la purga del hombre-espectador ante la fe a la que debiera aspirar en pos de su propia conformación en tanto que alma, para su propia definición en pos de ser. La estética de la apertura entonces, sufre así su tercera torsión.

Una primer estado de esta estética, devenía de pleno la apertura de la obra. Podría decir, que abría el pensamiento hacia el infinito de las posibilidades, ahí radicada su sutil belleza. De ello, era la materia con que se componía *El Espejo*. Luego, viene la segunda torsión que genera la primera esfera de *Stalker*. Se envuelve entonces a la apertura una enunciación de sentido, en una lógica, que homologué con la lógica de tragedia griega. Mas, necesariamente había que circunscribir esta nueva torsión de la estética en una esfera, a sabiendas pues de una tercera torsión de la estética. Antes de eso, se observo que en la misma primera esfera; en su corazón mismo, se hallaban pequeñas imágenes que refutaban esta nueva conformación estética. De esto, era garantía aquel sutil plano revisado al final de la parte uno del capítulo II. Que observaba una suerte de secuencias cerradas y autónomas, que refutaban esta lógica de la segunda notación de apertura. De aquí que torné hacia el tercer estadio estético, hacia esta tercera torsión, hacia este movimiento último de la apertura. Torné hacia una apertura tendiente, que no abismante, que no hondamente humana sin tocar fondo, sino que torné hacia una noción de fe que nos prefigura a Dios, que apunta a ello. Para esto que la paradoja es suprimida para dar paso al “sea” de la fe. Tarkovski se vuelve autor en ese “sea”. El hombre muere, el autor muere en el fondo, en la verdadera praxis, en la hondura del mundo. Mas la fe implica resurrección, la fe implica decir vida. La fe en los miramientos artísticos no se adviene de nada, no se adviene del cuestionar infinito y sin fin, pues los límites en estos linderos, son nada de nada y retornan infatigablemente a nada de nada. Mas, para Tarkovski, existe el “sea”, es decir, existe el “sea” que no abisma en el abismo del nada de nada. La sapiencia de esto se manifiesta en el devenir de la obra de Tarkovski, en la correlación de los principios paradójales y de fe; el primero deviene del segundo en la relación “*El espejo*” y “*Stalker*”; el segundo se enquistaba al primero en la totalidad de “*Stalker*”.

No se habla acá del hombre Tarkovski, se habla acá del autor que surge en el último movimiento, en el último gesto del film. Y que tiene el valor del “sea”, del “sea” sin más, del “sin más” de la fe fijado en una obra artística, de ello su autoría; su voz.

De cierta forma, la figura catártica de Stalker es terrible, contrasta incertidumbre de la hondura humana con la simpleza misma que adolece. Así es su purga; su verdadera catarsis, y de ella surge la necesidad de un arte que repare, que limpie, para hacer voltear al hombre hacia el “*bien con el cual debe rodearse*” (Tarkovski, Andrei. 2002). Surge una concepción de arte bajo una responsabilidad moral.

De esta suerte, puedo establecer una cristalización de la estética de la apertura, en pos de los principios cristianos que se exponen en la materia artística de Tarkovski. Mas, se adolece de un movimiento más para en verdad concebir como fundamento basal de la estética Tarkovskiana, la doctrina del Cristo. De ello el último capítulo de este escrito.

CAPITULO IV

Sacrificio

Sacrificio – Capitulo IV – parte 1

- Del nihilismo

Un aspecto destacable de la potencialidad de la fe, se observa desde la perspectiva popular o trivial religiosa, esto es: imágenes de aguas curativas, santos que lagrimean sangre, etc. A este respecto, muchas veces ante un hecho inexplicable, se le opone un escepticismo, también común, al expresar que tal o cual milagro, no sucede cual mano de Dios o del santo respecto al hombre, sino por el hombre mismo en cuanto a sus facultades. Concediendo venia o no a estos dos casos, existen también situaciones de personas que se han visto en casos extremos de los cuales han hecho fuerza de recursos sobre humanos para reaccionar, por ejemplo; saltos extraordinarios, mujeres que con el fin de rescatar a sus hijos, hacen uso de una fuerza sobre humana, etc. Estos casos abundan en el saber popular.

Otro caso bastante recurrente, que implica ahora la experimentación científica, es el ya común uso de placebos médicos para tratar ciertas enfermedades fisiológicas, de modo que por ejemplo, se toma un grupo de pacientes a los cuales se les interviene en diferentes grados, obteniendo todos un resultado favorable, es decir, todos sanan de su enfermedad. Esto, tomando en cuenta que el último grado de intervención, no es sino, un grado cero de intervención, vale decir, una persona que adolecía artritis es sanada completamente sin que siquiera haya sido intervenida. Lejos de probar con esto una potencialidad de la fe cristiana, sólo es menester notar, que si es posible realizar un milagro o cosa parecida, este fenómeno no es particular solamente cristianismo.

Ahora, lo que si es un caso notable al respecto; puesto que es hallado en los mismos textos bíblicos, es un relato del nuevo testamento respecto de un hombre llamado Simón, de mote “*el mago*”, que era capaz de realizar las mismas señales que los apóstoles, a pesar de no perfilarse como activo de la cristiandad. Cito el párrafo en que se le menciona:

“Pero había un hombre llamado Simón, que antes ejercía la magia en aquella ciudad, y había engañado a la gente de Samaria, haciéndose pasar por algún grande. A éste oían atentamente todos, desde el más pequeño hasta el más grande, diciendo: Éste es el gran poder de Dios. Y le estaban atentos, porque con sus artes mágicas les había engañado mucho tiempo”.⁹⁰

Independiente de cuanta controversia o no, puedan generar tales presupuestos respecto a la fe, mi intención es notar este fenómeno enunciado desde fuera del ámbito cristiano, y sin ningún afán más que el afán “enunciativo”. Con todo, mi mejor garantía de esto, la obtengo desde la misma doctrina del Cristo que funda este respecto de la fe, señalándola como particular a todos los hombres cual potencia intrínseca. Ahora, lo que interesa realmente en este punto, es destacar como estos dos presupuestos, milagro y fe, han sido profusamente abordados desde otros ámbitos, suponiendo que nos movemos en el ámbito religioso.

Para ahondar en estos aspectos, me abocaré sobre todo entorno al pensamiento posmoderno, específicamente abordado desde la “*metafísica de Nietzsche*”⁹¹ en relación con la interpretación que de ella hace Heidegger; que muy bien se decanta en su fundamento filosófico, respecto de estos dos principios. De ello, que seguramente resulte extraño cuan profundamente cercanos se hayan estos principios de paradoja y fe, en dicha “*metafísica*”.

Corresponde ahora, una necesaria mirada un tanto más profusa a los dos principios señalados como fundamento de la razón estética de Tarkovski: paradoja y fe. Todo, para dar finalmente, con el tercer y más importante principio del cristianismo; y sobre todo, según el fin de este escrito, más importante y definitivo rasgo de la cinematográfica de Tarkovski.

Se enseña, desde una perspectiva popular, un Nietzsche como figura de gran ateo o padre de los “ateos” al representar el decante de la decadencia de los principios supremos, relacionados fundamentalmente con la cristiandad desde su integración a la historia de occidente. Ahora, es bien sabido que Nietzsche no

⁹⁰ Hechos 8; 9:12

⁹¹ Como define Heidegger la filosofía de Nietzsche. Tocaré este punto en lo que sigue.

aboga tanto por una crítica a la doctrina o figura del Cristo, sino que establece su crítica hacia lo que he determinado como cristiandad, es decir, la forma en que la comunidad religiosa ha sobrellevado los principios del Cristo de una u otra forma, enmarcados en el devenir occidental; concibiendo inclusive la figura misma del Cristo, como una especie de antítesis de la misma cristiandad que se atribuye su doctrina. Todo esto, es una primera perspectiva y quizás la más común al abordar alguna relación entre el cristianismo y el pensamiento de Nietzsche. Mas este relacionar no deja de ser superfluo y en nada saca a la luz la profunda senda que sigue Nietzsche. Que no diría, en convergencia con cristianismo finalmente, sino que en relación a la constitución contradictoria del ser humano y casi, diría, en relación con la noción de fe, aunque no de manera consumada.

La primera noción a presentar, consiste en el decante de Nietzsche por la concepción de un pensamiento metafísico, como manifestación histórica del principio del nihilismo inacabado o incompleto, como es definido en primera instancia este nihilismo. Esta noción parte de la observación a la decadencia de los valores supremos, desde la perspectiva del devenir histórico de la filosofía occidental, producto de la imposibilidad, posterior a la crítica kantiana, de formular la pregunta por la verdad de lo ente o sustancia en cuanto a lo que es en sí. En este sentido, el nihilismo trata más de una suerte de deriva histórica de la metafísica, que un mero sistema filosófico correspondiente a un autor.

“El ocaso de la verdad del ente quiere decir: la manifestación del ente, y sólo del ente, pierde la exclusividad que ha tenido hasta ahora en su pretensión de ser módulo y medida”.⁹²

“Ésta es en esencia histórica, no porque el ser-hombre discurra en la sucesión temporal sino porque la humanidad queda transferida (enviada) a la metafísica y sólo ésta es capaz de fundar una época, en la medida en que fija y con ello *retiene* a una humanidad en una verdad sobre el ente en cuanto tal en su totalidad”.⁹³

⁹² Heidegger, Martin: “*Superación de la Metafísica; Parte I*”. En: “Heidegger, M”. Barcelona, Serbal, 1994. El artículo no presenta compaginación, por lo que iré refiriendo en adelante la parte del artículo en que aparece el párrafo.

⁹³ Heidegger, Martin. En: “La metafísica de Nietzsche”, Barcelona, Destino. Barcelona, 2000. Pág.

La metafísica es entendida desde una perspectiva histórica, desde su planteamiento platónico, es decir, desde la perspectiva clásica que se reinterpreta en la cristiandad del medioevo hasta el renacer de la metafísica racionalista que empieza a decaer en su insostenibilidad racional, desde las críticas kantianas⁹⁴. Esta metafísica así entendida, comprende la fisura del mundo del “*animal racional*”, en dos pisos inseparables. En tanto que animal, se haya el mundo de las sensibilidades, es decir, el mundo que atañe al miramiento fisiológico del hombre. Y por el otro lado, en tanto que racional, se observa el mundo de los ideales, del pensamiento, de Dios, etc. Siendo este último piso, gracias a la influencia del cristianismo en la metafísica así comprendida, garante del destino y del fundamento último del ser hombre; siendo finalmente; el real fundamento y absoluto en verdad respecto de su esencia. La metafísica entonces, queda definida como el pensamiento que apunta a la verdad de lo ente en cuanto tal en su totalidad. El declinar de la filosofía metafísica así comprendida, en su imposibilidad cognoscible, es lo que Nietzsche define fundamentalmente como la decadencia de una normativa de valores supremos, entendiendo como tales, la belleza o el bien como determinaciones supremas. Decae también, toda posibilidad de fundamento religioso en una deidad garantizada por el saber racionalista, sumando a su vez, la decadencia de la fe religiosa a manos de la cristiandad. El nihilismo surge así, cuando esta normativa de valores supremos devenidos del piso suprasensible, entra en crisis en cuanto a su consistencia como fundamento esencial del ser; y es entonces cuando es señalado el nihil como suerte histórica del devenir de occidente. De esto que la filosofía, una vez acabada en sus posibilidades de establecer un fundamento esencial que dote de sentido la existencia humana hasta ese entonces, deja de sí un vacío y provoca un desajuste que hace trastabillar la supremacía de lo suprasensible.

⁹⁴ Véase el apéndice adjunto a este texto para una noción general de este punto. Cotéjese además, los textos “*Crítica de la razón pura*” y “*Prolegómenos*” de Kant, que profundizan efectivamente esta materia.

Kant, Imanuel. En: “*Crítica de la razón pura*”. Santiago, CENTRO GRAFICO, 2003.

Kant, Imanuel. En: “*Prólegomenos*”. Madrid, SARPPE, 1984.

¿Qué significa nihilismo? Que los valores supremos han perdido su valor”⁹⁵.

De este movimiento histórico occidental, de este primer nihilismo, es que debe surgir un nuevo fundamento que asevere el fin de la existencia del hombre. Un nuevo movimiento debe sucederse como suerte de reacción ante este nihil, y de ello se encarga Nietzsche estableciendo una “*transvalorización de todos los valores validos como supremos*”. Puesto que, como simple reacción contra la antigua metafísica, es decir, como reacción ante decadencia y supresión de los antaño supremos valores, se cae en el error de llenar el vacío dejado. Es decir, el error de tratar de establecer allí, en la metafísica, nuevamente valores y principios regidores. Una verdadera “*transvalorización de todos los valores validos como supremos*”, presupone no tanto un poner valores allí donde no cupo ningún posible, sino un traspaso del piso mismo sobre el cual fueron instaurados tales valores. Un cambio de horizonte absoluto es necesario para que se produzca una transvalorización y surja una consumación del nihilismo, acabado y pleno. En suma, Nietzsche establece dos suertes de nihilismo: uno, como la desvalorización de los valores antes supremos y el otro, desde cual surge una nueva fase o un nuevo nihilismo, que se constituye desde una transvalorización de todos los valores.

“Por eso el nihilismo que apunta a la inversión así entendida, buscará lo que tenga más vida. De este modo, el propio nihilismo se convierte en «ideal de la vida pletórica»”.⁹⁶

“El “ser” no tenemos de él otra representación más que, “vivir”. ¿Cómo puede entonces “ser” algo muerto?”⁹⁷

⁹⁵ Nietzsche, Friedrich. “*Voluntad de Poder*”, afor. 2. 1887. Todas las citas al texto: “*Voluntad de poder*” de Nietzsche, son tomadas del texto de Heidegger: *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto*”. Esto, porque la edición que utiliza Heidegger para consultar, es bastante antigua y tiene marcadas diferencias con las ediciones posteriores, de forma que en lo que sigue, me limitaré en el caso de este texto en particular, a indicar solamente el número del aforismo y el año de la edición.

Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto*”. En: Heidegger, M. Madrid, Caminos del bosque. 1996.

⁹⁶ “*Voluntad de Poder*”, afor. 14. 1887

⁹⁷ “*Voluntad de Poder*”, afor. 582. 1887

Ante la muerte de la metafísica, Nietzsche baja la mirada a lo que tenga más vida, y en ese buscar lo que tenga más vida, no se halla para Nietzsche sino la vida misma. Es en la vida misma, en donde se debe cifrar el nuevo fundamento de lo ente en cuanto a lo que es. La vida, lo terreno e inmediato, es el nuevo piso.

Todo esto es, en la crítica nietzscheana al cristianismo, ya no un negar la vida respecto a una vida postrera en lindes alejados y por ende un no vivir en pos de ello, sino es, el cifrarse en un nuevo piso en vista de lo único vital que resta luego de la muerte metafísica, la propia vida en la tierra. Se sigue entonces, que desde de la vida, se han de ver devenidos los valores del nuevo hombre, y de ello, un nuevo sentido y fin del ser en cuanto al ente en su totalidad. Nietzsche define entonces, según la interpretación de Heidegger, su metafísica desde la valoración, es decir una *“metafísica de los valores”*.

“El valor es valor en la medida en que vale. Vale, en la medida en que es dispuesto en calidad de aquello que importa. Así, es dispuesto por un enfocar y mirar hacia aquello con lo que hay que contar”.⁹⁸

“«El punto de vista del valor es el punto de vista de las condiciones de conservación y aumento por lo que se refiere a formaciones complejas de duración relativa de la vida dentro del devenir»”.⁹⁹

Es entonces, desde una mirada, desde un punto de vista, en que el nuevo hombre a notar de la vida las condiciones que valen. Y este valor en tanto vale, lo es en cuanto a lo que vale para su esenciar. Por lo tanto, debe ser un valor que aumente sus perspectivas, sus posibilidades, de adquirir nuevos valores; para permitir la reafirmación de su existencia.

“Toda conservación de vida se encuentra al servicio del aumento de vida. Toda vida que se limita únicamente a la mera conservación es ya una decadencia. Por ejemplo, para un ser vivo asegurarse el espacio vital nunca es una meta,

⁹⁸ Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: *“Heidegger, M”*. Madrid, Caminos del bosque. 1996. Pág. 12

⁹⁹ *“Voluntad de Poder”*, afor. 715. 1887

sino sólo un medio para el aumento de vida. Viceversa, una vida aumentada acrecienta la necesidad anterior de ampliar el espacio.”¹⁰⁰

El ser es entonces, en tanto que establecedor y posibilitador de los valores, el fundamento de lo ente. Vida y ser son la misma cosa desde esta perspectiva. Esta valoración, va ser entonces determinada, respecto a la noción de “*Voluntad de poder*”.

“Donde encontré algo vivo, encontré voluntad de poder; y hasta en la voluntad del siervo encontré la voluntad de ser amo y señor.”¹⁰¹

Voluntad no es un mero desear o un aspirar a algo, sino que querer es, en sí, dar órdenes, ordenar.”¹⁰²

“*Querer*, en general, es tanto como querer ser *más fuerte*, querer crecer...”¹⁰³

Este querer, esta voluntad de querer ser, no apunta sino a lo que expresa la vieja sentencia del poeta griego Píndaro: “*llega a ser el que eres*”. Es decir, la voluntad de querer ser lo propio, y desde ese piso “*ordenar y ser señor*” de sólo lo que le es pertenecido. Condición que ya en cada voluntad de poder debe ser hallada. Progresar observando la propia voluntad que quiere poder de ser sí mismo, de forma que la voluntad de poder, ahora el ser, se autosupere incesantemente y sea por ello más fuerte, siendo así el hombre señor y ordenador de su propio destino que esta destinado a ser.

Esta voluntad de poder, se debe corresponder con los principios de preservación y aumento cuyas esencias radican en las nociones de certeza y de arte. La certeza en tanto que la verdad, se asegura de que aquello que se es querido y sobre el cual se adquiere un poder de voluntad de poder, sea acervo de

¹⁰⁰ Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: “Heidegger, M”. Madrid, Caminos del bosque. 1996. Pág. 13

¹⁰¹ Nietzsche, Friedrich. “Así habló Zaratustra”. Santiago, Gabriela, 2007. Pág 96

¹⁰² “*Voluntad de Poder*”, afor. 668. 1888

¹⁰³ “*Voluntad de Poder*”, afor. 675 .1887/88

vida constante y por ende existente, es decir, se reafirme desde el valor de la preservación y se asegure por ello el propio existir. Por lo que este valor es correspondiente a la esencia misma de la voluntad de poder, en tanto que valor necesario para la existencia. Mas, Heidegger destaca algo bastante importante, el lugar que atañe a la verdad del ser del ente, puesto que desde esta metafísica de los valores, la verdad queda relegada a la función de mero valor. Volveré sobre eso. El aumento, la otra condición esencial de la voluntad de poder, es la condición necesaria a partir de la cual se abren las perspectivas y posibilidades para la preservación de la voluntad de poder en tanto que superación del ahora poder. Este aumento se corresponde fundamentalmente a través de la esencia del arte, entendido como lo que abre y aumenta las posibilidades que la voluntad de poder requiere.

“En la medida en que la voluntad quiere la superación de su propio poder, no descansa por muy rica que sea su vida. Ejerce su poder en la exuberancia de su propia voluntad. De este modo, retorna constantemente hacia sí misma en cuanto lo mismo”.¹⁰⁴

La existencia o ser de lo ente, quedaría de esta forma ligada a la voluntad de poder que no es sino el querer poder ordenar y disponer de las posibilidades de su propia esencia, y de ello que la voluntad de poder constantemente desee autosuperarse, obteniéndose entonces el concepto del “*idéntico eterno retorno de lo mismo*”. Este eterno retorno de lo mismo, refiere a la constitución de lo ente comprendido en su totalidad, como un sí mismo inmutable y absoluto que no posee fin ni comienzo, por lo que es eterno. En síntesis, todo poder adquirido por la voluntad de poder no debe sino querer poseer el poder tanto de preservar el mismo poder, como el poder de superarse a sí mismo. De esto se desprende el subjetivismo como propulsor de los valores supremos que el hombre verá como propios.

¹⁰⁴ Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: “Heidegger, M”. Madrid, Caminos del bosque. 1996. Pág. 17

“Muertos están todos los dioses ahora queremos que viva el transhombre”.¹⁰⁵

Finalmente, luego de la instauración de los valores normativos del sujeto, es decir, luego de la transvaloración de los valores; de esto un nihilismo acabado y completo; surge la autoconciencia del propio ser querida a través de la voluntad de poder, por lo que pasa entonces el hombre a ser hombre antiguo y surge el más allá del hombre. Un nuevo hombre, el ultrahombre dueño de su propio ser hacia devenir de sí mismo. De esta forma se comprende siguiendo a Heidegger, no el devenir de una nueva estirpe humana, sino el último movimiento de la filosofía en cuanto al historia de la metafísica de occidente, y en cuanto al devenir por ello, del individuo moderno.

He llegado hasta acá, siguiendo la interpretación de Heidegger de lo que determina como “*metafísica de los valores*”, y es aquí el por qué me ha interesado esta visión Heideggeriana de Nietzsche. Puesto que necesariamente, luego de lo reseñado, se ha de tomar pie en la paradoja como piso, es decir, se ha de topar con la incognoscibilidad absoluta de lo ente en cuanto a lo que es, que se anula y deviene en nada de nada desde la metafísica.

“Pensado a partir del destino del ser, el nihil del término nihilismo significa que no pasa nada con el ser. El ser no llega a la luz de su propia esencia. En la manifestación de lo ente como tal, el propio ser se queda fuera. La verdad del ser no aparece, permanece olvidada”.¹⁰⁶

Notaba anteriormente la calidad de valor, que desde la metafísica de los valores, que finalmente le es otorgada a la verdad del ser. Y Heidegger señala esa filosofía como una “*metafísica de lo valores*” y ello a pesar, de que el elemento fundacional de la esencia del ser según Nietzsche, será ahora perseguida desde el piso de la “vida”, es decir, desde el piso de lo sensible que ya no de lo metafísico suprasensible. Recaería, desde una perspectiva del ser, entonces en la misma vía platónica, al ignorar al ser de lo ente, y por ello, ignorar la verdad del

¹⁰⁵ Nietzsche, Friedrich. “*Así habló Zaratustra*”. Santiago, Gabriela, 2007. Pág 67

¹⁰⁶ Heidegger, Martin: *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: Heidegger, M. Ed. Caminos del bosque. Madrid. Pág. 31

ser. Puesto que Nietzsche comprende la verdad de la existencia de un ser que se actualiza y se crea a sí mismo en pos de sí mismo incesantemente, para ahí realizar la verdad de un ser que nunca realiza absolutamente.

“A pesar de todas las inversiones y transvaloraciones que lleva a cabo, Nietzsche no se sale una vía nunca rota de las tradiciones metafísicas cuando llama simplemente ser, ente o verdad a eso que se ha fijado dentro de la voluntad de poder a fin de asegurar su conservación”.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Heidegger, Martin: *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: Heidegger, M. Ed. Caminos del bosque. Madrid. Pág. 18

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 2

- Más allá del hombre

Decía respecto del transhombre, que debiese ser entendido más que como una nueva estirpe humana en particular, como el devenir de una nueva época de la humanidad, un nuevo devenir histórico; desde el cual surge el hombre moderno. El ser sí mismo se hará justicia sobre sí mismo y ello será garante del ser de lo ente. Mas la pregunta de Heidegger sigue sin ser respondida, puesto que el punto de vista, al observar los valores que le aumenten y le preserven la voluntad de poder, aun no encuentra la unidad esencial que determine lo verdadero que ha de aumentar y lo verdadero que ha de preservar, es decir, aun corre en pos de su verdad. Y necesariamente no puede soslayar esta indefinición del principio del ser, de su autoconciencia de lo que se es. Pues el ser sí mismo, al pensarse, no deja sino de poner en conflicto las múltiples vías del querer ser, los múltiples sí mismos que se representan en las posibilidades. Puesto que como he determinado fuera de esta parte, el hombre en sí es paradójal, porque vive a pesar de la contradicción que entorna su pensarse a sí mismo, y mientras no pueda evitar al pensamiento, no podrá por lo tanto, eludir su indeterminación. De esta forma lo “dionisiaco” no podrá suprimir a lo “apolíneo”, ni viceversa.¹⁰⁸

Heidegger ve en el individuo posmoderno al ultrahombre, que no concibe una “autocreación” de valores normativos propiamente tal, sino que habita bajo una ausencia de valores normativos supremos, no teniendo otra alternativa que inventarlos, sin detentar realmente una “autoconciencia” de lo que ha de querer y

¹⁰⁸ Dionisiaco y apolíneo, son las figuras de Nietzsche para expresar los dos pisos del animal racional. Comprendiendo un período de la Grecia antigua donde se rendía culto a Dionisio; exaltándose al cuerpo y sus sensaciones como lo más importante. Esto sucede hasta el punto en que se produce el traslado de lo apolíneo por lo dionisiaco, al iniciar Sócrates y Platón, la escisión metafísica-física, dando más valor al mundo de las ideas que al mundo fisiológico. Véase para el desarrollo de estas ideas el texto de Nietzsche: *“El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo”*.

Nietzsche, Friedrich. En: *“El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo”*. Madrid, Alianza, 1973.

por lo tanto de lo que ha de crear, a causa del alejamiento por la pregunta misma por el ser¹⁰⁹.

“El yo humano, como el sí mismo singularizado que se acaba en sí mismo, sólo puede quererse a la luz del *respecto* de la voluntad de la voluntad, todavía desconocida, *hacia* este yo”.¹¹⁰

Ahora, si se entiende al ultrahombre, desde la “autocreación” propiamente tal, de sus propios valores supremos, es decir, si se da como una posibilidad de lo que es querido y luego creado, a la conciencia de sí mismo. Cómo es posible que se llegue a tal punto; cómo es posible que el hombre autocree valores supremos desde su subjetividad o desde la línea subjetiva de su ser, que encierra esa multitud de posibilidades de entre las cuales debe quererse. Siendo que por naturaleza el “ser” hombre, se demuestra con certeza, desde la experiencia del pensarse, como incognoscible.

La metafísica ha determinado, nada más ni nada menos que el nihilismo como fundamento del ser, y la experiencia humana le ha dado su justificación. Es decir, el ser humano mismo no deja sino de comprobar cada día, cada segundo de su vida; su indeterminación toda; su desidentificación respecto del sí mismo que desea. Lo que ha fallado no es la metafísica, sino todo lo contrario, puesto que se ha descornado el velo de la esencia del ser de lo ente, se ha descornado el velo de “no ser” a través de la metafísica y en ello se ha tenido eficacia científica. Se pone de relieve la verdadera verdad de la esencia del ser, la contradicción. Puesto que

¹⁰⁹ Véase por ejemplo, en el texto “*El ser y el tiempo*” de Heidegger, un ingente estudio en miras de traer a la luz pensamiento, la necesidad de la pregunta por el ser. Estudio que finalmente no fue completado según las pretensiones del autor, enseñando así las complejidades que representa para el pensamiento, ya no la cognoscibilidad de lo ente, sino ahora, la pregunta misma por el ser de lo ente. Esto llevará a Heidegger, a enunciar como gran enemiga del pensamiento, a la razón misma, y a decantarse en nociones como “*pensar poetizante*”.

“*El pensar sólo comienza cuando hemos experimentado que la razón, tan glorificada durante siglos, es la más tenaz adversaria del pensar*”.

Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche “Dios ha muerto”*. En: “Heidegger, M”. Madrid, Caminos del bosque. 1996. Último párrafo del texto.

Heidegger, Martin. En: “*El Ser y el tiempo*”. México, Fondo de Cultura Económica, 1974

¹¹⁰ Heidegger, Martin: *Superación de la Metafísica; Parte XVIII*. En: “Heidegger, M”. Barcelona, Serbal, 1994.

el hombre no puede dejar de pensar y existir como tal en todas sus posibilidades, es decir; no puede aniquilar su pensar suprasensible y a la vez, no puede dejar de ser un animal, un hombre esenciado desde la materia. Y de ello que sus posibilidades de aumento y preservación entorno a lo que se va a ser o se quiere ser, se vean siempre imbricadas por la indeterminación.

Se comprenderá hasta que punto esto equivale a lo que he propuesto desde el cristianismo, al establecer como principio a un hombre desterrado de su primigenia unidad y simpleza y al ser por ello multiplicado en “dioses” que le indefinen, que le indeterminan; un hombre que en su pensar mismo en cuanto a lo que es en sí, se autoaniquila y deviene en nada. Esto es la fabula del pensar como contradicción humana y como nihilismo, la fabula del hombre muerto en alma y vivo en cuerpo. Y por ello Nietzsche declama contra lo muerto y mira ahora hacia lo único vivo, el elemento fisiológico, mas a pesar de ello el alma muerta se reafirma en su existencia, por el sólo hecho de ser afirmada como nada de nada. El ¿Qué? inaugura toda la tradición humana del pensar y lo que ha de significar el signo de su único pecado.

He señalado, que desde la perspectiva cristiana el pecado del hombre que arrastra el Cristo no es sino, el no “ser”. Específicamente el no ser uno, sino ser varios, ser posibilidades y no posibilidad. El Cristo es una condición crística, es decir; el hombre Jesús no es sino hombre, mas el Cristo es hombre y Dios a la vez. El hombre mundano es hombre y “dioses” a la vez, es decir; posibilidades, por lo que no sabe de sí. El Cristo, que es Dios, sabe de donde viene y a donde va, pues una es su posibilidad. El hombre mundano al contrario camina sobrepujado por sus dioses que le nublan y lo pierden, bajo las infinitas posibilidades de poder ser; ese es su pecado desde la perspectiva cristiana.

Cómo entonces podría notar que esta esfera primera; la condición paradójal del ser humano, es un piso correcto a favor del cristianismo. Es decir, como podría comprobar que esta tesis es cierta: que Tarkovski posee una concepción de Dios devenida de la doctrina del Cristo, y que no es otra cosa. Hasta ahora decir que el nihilismo es patrimonio del Cristo, es tan válido como el decir que el nihilismo ha sido establecido en cada respirar nuestro en que nada sabemos.

“Aquí la voluntad de voluntad inventa el discurso de la «misión». Ésta no está pensada en vistas a lo inicial y a su preservación, sino como meta asignada desde el punto de vista del «destino» y por ello como meta que justifica la voluntad de voluntad”.¹¹¹

Un concepto particular que he determinado respecto de Nietzsche, es la “*voluntad de poder*” o como le llama Heidegger “*la voluntad de la voluntad de poder*”. Y ello, es perfectamente comprendido desde el punto en que se determina un creer en el “algo”. Ese creer, no es sino creer que lo que se cree es algo cierto, es una verdad, sin ser eso que se cree, ni saberlo finalmente. Ahora, el hombre que transvalora sus valores y debe entonces dispensar de ellos, no lo hará sino desde la perspectiva del ser que es, es decir, intentará apuntar a lo que realmente es, o a lo único que puede ser. Esto es, si se respeta que desde el ser vamos a lo ente en tanto a lo que es, y por ende a la verdad absoluta del ser que somos. Mas, el problema sigue indisoluble desde el punto que exprese un poco mas atrás, puesto que el ser en continua superación; al observar los valores que le aumenten y preserven la voluntad de poder, no encuentra en ello la unidad esencial que determine lo verdadero del aumentar y lo verdadero que ha de preservar. Esa unidad requiere por ende una definición en cuanto a su esencia, que no es otra cosa que una definición en cuanto a la esencia del ser.

Mas, cómo es superado ese escollo por Nietzsche. Pues persiguiendo su eterno e inmutable sí mismo, recorriéndose infatigablemente a sí mismo y tras sí mismo, mas nunca determinándose ni consumándose. Ahora, se puede agregar que esto es superado, si el ultrahombre “autocrea” sus valores supremos. Y de ello que desde la perspectiva de Nietzsche, surge entonces el “*más allá del hombre*”. Que es el hombre que ha “autocreado” sus propios valores supremos y normativos. Es decir, desde el piso indeterminado del nihilismo, se ha finalmente autodeterminado en su modo esencial de ser, separándose finalmente del nihilismo. Mas si ha de llegar a ese punto, si necesariamente ha de superar al hombre anterior, es decir, el hombre que no es capaz de definirse, puesto que se

¹¹¹ Heidegger, Martin: *Superación de la Metafísica; Parte XXIII*. En: “Heidegger, M”. Barcelona, Serbal, 1994.

halla inmerso en el ámbito del nihilismo. Ha por tanto, aniquilar absolutamente tales o cuales posibilidades que no se integren en el sentido de su querer revelado por la autoconciencia. Sin embargo, para el que antiguo hombre se supere en el ultrahombre; necesariamente debe dar un paso, y ese paso no es enunciado claramente por Nietzsche, si se quiere a lo sumo puede ser deducible. Mas pone de relieve esto: la necesidad de aniquilar lo que no se quiere ser, es decir, lo que no es propio del sí mismo, manifestado por el querer en la voluntad de poder. Vale decir; el hombre si ha de ser ultrahombre al abandonar la esfera del nihilismo, justamente “apartándose de” tal esfera, no lo hará sino determinándose y siendo esa determinación. Y ese “apartarse de” la condición humana, equivale a ser un nuevo ser, que ya no es indeterminado sino un determinado, un “uno”. El eslabón de traspaso entre un hombre y otro es lo que adolece el transhombre para su realización.

Por ello que Heidegger nota ante esta imposibilidad; ante este eslabón inexistente, que el transhombre no es sino el devenir de la época del hombre moderno, que al perder los valores supremos que regían desde el empíreo suprasensible, ha derivado su época hacia el devenir de la técnica¹¹². Por ello que el hombre occidental con todo, se las arreglará para ser a pesar de la ausencia de valores supremos, sin que por ello alcance un principio normativo dentro de su contingencia. De esta manera en el sentido efectivamente real o únicamente posible, el ultrahombre ya se concreto; mas el ultrahombre que se haya a sí mismo y es capaz de saltar a la esfera del sí mismo absoluto, es decir, de lo que es en verdad fuera de sí mismo (en el ámbito del nihilismo), queda desplazado cual utopía.

En este punto es donde se puede determinar que este fundamento no es sino la doctrina del Cristo, que no un reflejado del mundo posmoderno, a lo sumo no completamente. Y ello por que el último eslabón para el cristiano, que enlaza la

¹¹² Conceptuación de Heidegger que refiere a la forma que alcanza la conciencia racional, desde una perspectiva de la técnica, por causa de la desvalorización de las normativas supremas. Denotando la ausencia de meditación como capacidad organizada. Estos son los signos del estado de abandono del ser, el abandono de las nociones de ideas y valores, hacia el imprevisible vaivén de la acción. Véase al respecto: *Superación de la Metafísica; Parte XVI*. En: “Heidegger, M”. Barcelona, Serbal, 1994.

creencia honda o la férrea la voluntad de querer ser sí mismo (pues el cristiano no ha buscado “ser” el Cristo, sino porque así lo ha “querido”) con serlo, no es sino la realización de una fe total en Dios (el uno, la determinación). Esto es el paso que conecta al hombre muerto o hombre antiguo, con el ultrahombre o el meta-humano, es decir, al hombre que se hace uno y por ello, puesto que Dios es uno, se hace imagen y semejanza de Dios. Ahora, para la realización del hombre en ese “sea” cristiano, no se debe sino estar fundado en la más íntima voluntad de poder querer ser ello que se quiere ser. Es la condición previa de la fe, es decir, esta íntima seguridad de lo que se quiere ser, es ser en la condición crística. Esta íntima certeza, debe eliminar a la misma certeza y la misma seguridad por el simple del “sea” de la fe, pues certeza y seguridad son de una esfera distinta del “sea”, habitan en otro horizonte. Por ende, lo que realmente comprende la esencia del cristiano respecto al devenir propio, no es sino la observación de la figura del Cristo como salvador y deshacedor del pecado original, esto es, deshacedor de la condición paradójica que sume al hombre en la indeterminación, en el nihilismo.

Cristo, que es la unidad hombre-Dios, redime al hombre y le otorga la vía de retorno a la unidad como hijo de Dios, esto es, a la conciencia de ser devenido del Padre; del uno, y ser uno en él. Y esto acontece desde de Dios en el hombre, para que así surja del hombre la propia salvación y el perdón de los pecados, que es: el borro y aniquilamiento del nihilismo mismo. Es por ello que el juez de fin de tiempo que enjuicia al hombre, no es sino el mismo “*hijo del hombre*”, es decir, el Dios que surgió del seno mismo de la humanidad, enseñado de este modo al mismo hombre, su posible devenir en tanto que lo que debió o pudo ser. Es por esto, que Cristo sentencia a sus discípulos: “*sed perfectos como yo he sido*”¹¹³ instándolos siempre a ser en sí mismos, el sí mismo que para ellos que él es. Así, que es en el Cristo en donde se haya el pacto del “*hijo del hombre*”, que sella al declarar su habitar entre los hombres hasta el fin del tiempo¹¹⁴. Para ello otorga al hombre el “*espíritu santo*”, es decir, este espíritu o posibilidad de “apartarse de” el pecado de

¹¹³ Mateo 6:48. “*Sed, pues, vosotros perfectos, como vuestro Padre que está en los cielos es perfecto.*”

¹¹⁴ Mateo 28: 20. “*Y he aquí yo estoy con vosotros todos los días, hasta el fin del mundo.*”

la nada, de la contradicción, de la paradoja. Así, desde Cristo, que se suma dentro del hombre este espíritu santo al conjunto de las posibilidades que le caben ser.

El Cristo ha de ser visto como Dios y hombre y en tanto que hombre, representa las posibilidades del mismo en cuanto a su superación. Superación que es siempre acontecida entonces, desde el propio sí mismo querido por el hombre desde su humanidad. Que es lo que le da valor al cristianismo como algo que se quiere desde el hombre, a la vez que desde Dios.

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 3

- Del amor

Hace por tanto falta una piedra única, un fundamento único para que se pueda dar el paso del “sea”. Es el yo de entre los yoes o posibilidad de entre posibilidades de ser, que tiene que ser la que más haga sentido al querer ser del hombre y a la vez, tiene que estar inscrita en el querer ser que representa Cristo. Esto, para que esta tesis quede fundada. Ese fundamento no ha de radicar sino en la propia esencia del hombre y en la voluntad de realizar tal esencia, de autocrearla mediante la fe. Todo esto comprende al último punto al cual deseo llegar, esto es: el último y más grande principio del cristianismo, el amor.

A de verse desde una perspectiva amplia, como este principio del amor es común ha todos, es decir, en todo hombre se haya la posibilidad de amar. Y quien no tenga posibilidad de ello, pues es un inocente, es decir, no existe en la esfera de la nada de nada, o del pecado. Hay que ver que el amar, como se entiende comúnmente no es sino una determinación que se integra a un más amplio concepto, el concepto de “bien”. Desde esta perspectiva, nada hay que pueda definir al Dios cristiano como único, puesto que inclusive, cualquier hombre fuera del cristianismo, puede por cierto, propender o no, hacia el amor o más ampliamente propender hacia el bien. Por ello, que he también de esclarecer el ámbito sobre el cual comprendo la moral. Puesto que la moral comúnmente denomina las determinaciones que rigen el comportamiento del hombre en una relación indisoluble entre el bien y el mal; relación que genera “normas morales”. Estas normas, o mejor, estas determinaciones de lo que pueda ser el bien o mal, son relativas según la contingencia de cada ámbito en que se generen, o según cada individuo. De ello entonces, que comúnmente se atribuya una acepción moral al cristianismo y las religiones en general, puesto que tratan directamente la relación bien y mail, por lo que se puede hablar de la moral cristiana o moral religiosa, etc. Y se comprende en esta línea, que es la moral y la ética el ámbito al cual se le relega comúnmente a las religiones o credos de esta categoría. Mas, desde la perspectiva del bien y el mal no es sino la moral lo que rige todo

quehacer en el ser humano, puesto que desde la hondura de estos principios y de ello que son tal; las nociones de bien y mal implican siempre todo tomar decisiones, todo elegir uno en pos en vez de otro. Por ejemplo, se dice que la ciencia carece de moral, puesto que no agrega adjetivos a las cosas que observa, es decir, no las juzga de malas o buenas en el sentido ordinario de estos términos. Mas, las ciencias se debaten entre lo que es bueno o malo, por el simple hecho de valorar o emitir juicios, es decir, de determinar si tal o cual es cierto o posee error. Es decir, desde su perspectiva, lo bueno es certeza y lo malo es error. Por ejemplo Kant, se establece desde el concepto de “juicio” para dar cuenta de los principios epistemológicos que gozan las ciencias naturales para fundar su búsqueda de la verdad¹¹⁵. De ello que examina la forma de conocer que implican los juicios a priori, los juicios sintéticos, juicios sintéticos a priori (los que corresponden a las ciencias), etc. Otra garantía de esto es la misma “*metafísica de los valores*”, comprendiendo que en el sentido más amplio la problemática humana se debate entre los principios de valoración y por ende de juicio.

Desde este principio esencial del bien y el mal, es entonces de donde surgen las nociones de correcto e incorrecto, amor y odio, verdadero o falaz, etc. Que no son sino determinaciones del mismo principio. El punto radica, en que si bien no hay mejor cosa que lo que es bueno, nunca lo podemos determinar, ni de manera objetiva ni para lo que respecta a nosotros en particular. Por lo tanto, se establece de esta manera el nervio que une los principios del bien y del mal con la condición esencial de la contradicción. Vuelvo de esta manera al mismo punto en que nos dejó el relato del Edén, señalando la constitución del alma del hombre como divida entre la “*ciencia del bien y el mal*”.

Ahora, qué es lo que puede definir al Dios del cristianismo; cual es su posibilidad; en qué concretamente ha disponer su fe el hombre cristiano. El Dios del cristianismo se define por la mejor de las perspectivas, vale decir, por el bien

¹¹⁵ Véase el texto de Kant: “*Prolegómenos*”. En donde establece su noción de los “Prolegómenos” para toda metafísica que quiera presentarse como una ciencia. Kant, Imanuel. En: “*Prólegomenos*”. Madrid, SARPPE, 1984.

mismo, pero según las miras del amor. Cristo puede decir entonces: “Yo soy el camino, y la verdad, y la vida”¹¹⁶.

“Al salir él para seguir su camino, vino uno corriendo, e hincando la rodilla delante de él, le preguntó: Maestro bueno, ¿qué haré para heredar la vida eterna? Jesús le dijo: ¿Por qué me llamas bueno? Ninguno hay bueno, sino sólo uno, Dios”.¹¹⁷

Ahora, este sumo bien, este, lo mejor; debe seguir una determinación para su consumación. Mas la dificultad radica en la contradicción misma, puesto que el hombre como ser humano, no ha de ver sino bien y mal en su composición esencial, es decir: le es desde su ámbito, desde su piso, imposible concebir un bien que no quepa en un mal. Ahora, rescatando la cita anterior, podría entonces un hombre por virtud realizar el bien; o mejor; ser el bien. Es decir, cómo podría elevarse al bien en sí, siendo que este hombre en sí mismo, es bien y mal. Por ejemplo se descompone el átomo, lo que es algo benéfico para las ciencias y su desarrollo y por ende para el desarrollo de la humanidad. Sin embargo este mismo beneficio, esta misma cosa buena, es a la vez el motivo de la muerte de miles de personas, por lo que también es algo malo. Radica acá la necesidad de superación del ser humano, radica acá la necesidad del “apartase de”. De esa forma el Cristo, en tanto que Jesús el hombre que no es ni bien ni mal, no puede definirse desde su virtud como absolutamente bueno. De ello que es el hombre Jesús, y como todo hombre, no arrastra sino el pecado original; la contradicción entre el bien y el mal indisoluble. Mas, en tanto que es indisoluble en la condición humana, el hombre ha de mirar a Dios como garantía, en tanto que Dios es el bien en sí. Por ello que el hombre mira como su sí a ese Dios, mira la determinación de lo mejor que puede ser, y por ello haya la roca en que sostenerse, pues ve en lo mejor, en el bien; lo que crece al hombre, lo que le eleva, lo que propende al su real verdad y posibilita su única posibilidad. Ahora, si ello, el bien, es considerado como el valor supremo contingente, es decir, como el único valor que es en verdad

¹¹⁶ Juan 14: 6. “Yo soy el camino, y la verdad, y la vida; nadie viene al Padre, sino por mí. Si me conociereis, también a mi Padre conoceréis; y desde ahora le conocéis, y le habéis visto.”

¹¹⁷ Marcos 10; 17

la verdad del ser que se desea ser, se tiene que determinar como un bien, que considera como valor supremo o como lo bueno, el amor.

En síntesis, el principio básico y esencial que define al ser cristiano, no es sino el amor; ese es el bien considerado como bueno por el cristianismo. Por lo tanto el hombre que sigue a Cristo, puesto que es impelido por el llamado de Dios, no será sino llamado también desde su propia voz la que le impele a ser algo definido y determinado entorno al amor. Esa voz es la que le impele en una instancia primera al movimiento y la lucha. Mas la lucha no eliminará el conflicto, por más que esfuerce el hombre a su ser paradójico a ser un puro y un bueno en virtud. No lo hará antes de que su constitución toda, se aparte de su misma constitución, vale decir, se niegue a sí mismo generando el salto a la individuación, al ámbito del yo. Y ello mediante la fe en el amor entendiéndole como el mayor bien que posee. Por lo tanto desde amor cristiano devendrán como sus determinaciones, la virtud y las buenas acciones.

El amor cristiano, no puede ser sino un amor absoluto, de esto que el hombre en tanto que tal, pueda determinarse como un “apartado de”. Por lo tanto el hombre que mira hacia su devenir mirando al Cristo, mira como el hombre Jesús que es Dios hacia el devenir, pero que mientras hombre no es ni bueno ni malo, pues sólo Dios el bien en sí. Mas el eslabón aparece y es necesario, pues por la virtud que se agita en la relación indisoluble entre el bien y el mal, sólo se recae en una decadencia moral y no se trata ya de habitar en la moral. No es un problema moral, debe ser más que un problema moral. El hombre debe apuntarse entonces a Dios, al ser en Dios, cuya determinación es el amor considerado como bien supremo. El problema entonces apunta a lo meta humano, a lo meta moral, pues apunta a lo que no se debate en la relación indisoluble del bien y el mal.

El hombre que ha llegado a este punto, no podrá pasar de una esfera a otra sino por el “sea”, es decir, por el simple “sea” de la fe. Mas cualquier fe no basta, pues un grano de fe equivale a destituir la materialidad toda, acallar el viento y el mar, más se trata ahora de destituirse de sí mismo del ámbito del pecado que le conforma; de la esfera de la cual debe su ser en tanto que hombre. La fe entonces, es la que propende el “sea” del alma misma que quiere ser. El Cristo

sella el nuevo pacto, enseñando al hombre el eslabón del “sea”, que debe ser querido, y el querer en el pedir a quien será, es el rezo mismo al sí mismo que será en Dios. Desde ahí que surge la única forma que es posible concebir el milagro del amor.

Si hay una voluntad de poder en el cristiano, ha de ser la voluntad de poder amarse a sí mismo y en ello ha todas las cosas. Las posibilidades de aumento y preservación han de mirar su esencia en el amarse sí mismo, esa es su esencia. Todo lo que atente al amarse a sí mismo peca.

“No os dejaré huérfanos; vendré a vosotros. Todavía un poco, y el mundo no me verá más; pero vosotros me veréis; porque yo vivo, vosotros también viviréis. En aquel día vosotros conoceréis que yo estoy en mi Padre, y vosotros en mí, y yo en vosotros. El que tiene mis mandamientos, y los guarda, ése es el que me ama; y el que me ama, será amado por mi Padre, y yo le amaré, y me manifestaré a él”.¹¹⁸

Para amar al Cristo, hay que guardar su mandamiento, mas el mandato esencial es que impele al poder definir el ser propio, hacia el amor a sí mismo. Ese es el estado desde la perspectiva cristiana, desde el cual acontece todo bien y toda verdad por la fe es posible. El amarse es entonces lo mejor y lo más posible.

Cristo enseña el amor como Dios propendiendo de esta forma al desarrollo humano; pues todo lo que no prevalece es por que no ama. Del odio entonces es que se genera la disputa y la guerra y la miseria y el sufrir y la autodestrucción y la autoaniquilación. Nada hay mejor que el amor a sí mismo y nada hay más posible que el amor a sí mismo. El amor es la piedra de fundamento para decir el “sea”, y por ella es que se puede hallar preparado al hombre para lo absoluto. Y así, que el verdaderamente cristiano propala que no hay mejor cosa en el mundo para él y para todos en él, que la mejor de las cosas, el bien, el amor mismo a sí mismo y por ello el amor a todo, que es lo mismo. Por ello el Cristo puede morir, por ello el Cristo deviene del amor sin necesidad de la virtud, sino que a ella, a la virtud, le es necesaria antes el amor.

¹¹⁸ Juan 14: 17.

“Acercándose uno de los escribas, que los había oído disputar, y sabía que les había respondido bien, le preguntó: ¿Cuál es el primer mandamiento de todos?

Jesús le respondió: El primer mandamiento de todos es: Oye, Israel; el Señor nuestro Dios, el Señor uno es. Y amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, y con toda tu alma, y con toda tu mente y con todas tus fuerzas. Éste es el principal mandamiento. Y el segundo es semejante: Amarás a tu prójimo como a ti mismo. No hay otro mandamiento mayor que éstos”.¹¹⁹

¿Cómo es posible el amor a Dios, al prójimo y a sí mismo? Para responder esto, ha de comprenderse que el Cristo es uno con el hombre desde que el Cristo se hace hombre. Desde que Dios fue hecho hombre, el Cristo significa el Dios-hombre, “*el hijo de Dios*”. Esto para conocer al hombre y ser uno con el hombre. Así el Cristo es el Dios que se hace hombre, y desde este acto, el Cristo deviene desde el hombre a Dios y por ello es también, Dios desde el hombre. Cristo es de esta manera, el hijo del sí mismo que desciende al sí mismo y asciende al sí mismo. De ello que el hombre Jesús, hijo de Dios y Dios a la vez, ame a Dios-Padre, pues se conoce y no ama por tanto sino al mismo que será y en tanto que al que será, al que es. El signo de ello, el signo más efectivo de ello, se concibe al declamar: “*Amarás a tu prójimo como a ti mismo*”.

En conclusión, el hombre bajo la perspectiva cristiana, ve su devenir al querer determinarse en el bien, y ello equivale al Cristo, que es la determinación en el bien desde el hombre. Así el hombre cristiano, ve lo que será él mismo, cada vez más, mientras más quiera serlo, tendiendo a uno sólo de los múltiples posibles que quieren ser. Y por ello gana la vida de su alma, su yo, su simpleza, su plenitud, su saber de sí. Por lo mismo dentro de la condición crística, puede mirar en el hombre lo que fue, es decir, mira entonces al prójimo, que será él, lo que él fue. Mira al todo en sí mismo en cada momento, ya sea hombre o Cristo, pues mira en la cadena del todo lo que le pertenecerá y le pertenece y le perteneció alguna vez, y ama entonces en todas las cosas al único que es capaz de amar, al

¹¹⁹ Marcos 12: 18

propio sí mismo, que es alcanzar la unidad en Dios mediante la conciencia de la totalidad a la que se pertenece.

El Cristo en la cruz pide perdón para el hombre, por amor a lo que pudo ser y a lo que fue en tanto que hombre, pues se hizo hombre para conocer y amar al hombre. De aquí que por amor, puede exclamar desde el fondo de su ser: *“señor perdónalos por que no saben lo que hacen”*.

Sacrificio – Capitulo IV – Parte 4

- Sacrificio

Este el último eslabón para completar un principio basal desde el cristianismo. Todos estos principios: paradoja, fe y amor, se hayan en el devenir de la obra de Tarkovski concretamente gracias al último de sus films, “*Sacrificio*”. La estética de la apertura ahora contempla su etapa final

Asimismo que como en “*Stalker*”, en el “*Sacrificio*” la enunciación es sencilla y simple en su enunciar. Y desde esa enunciación sobreviene nuevamente la apertura estética, mas abriendo siempre sus perspectivas dentro de la imagen particular y secuencial, ahora hacia el milagro de la fe; tal cual como sucedía en “*Stalker*”. No obstante ahora, lo hace hacia el milagro de la fe en lo único que puede ser determinado para la fe dentro del cristianismo, el amor. Es el último principio que integra Tarkovski como su “sea” sobre esa materia misteriosa e impenetrable que presenta la vida misma. En ello radica su predicación mediante el arte.

La enunciación de “*Sacrificio*”, presenta a Alexander, un hombre de edad ya avanzada cuya vida gira en torno al disfrute de los bienes ha logrado conseguir durante su vida. Ha logrado vivir apartado del mundo en un descampo de su profundo agrado, viviendo de la cosecha de una vida plenamente consumada profesionalmente, y aunque en nada le ha aquietado el espíritu todas estas cosas, obtiene una vida relativamente apacible junto a su familia. Mantiene sobre todo una relación más estrecha con su hijo al que ama profundamente; el cual no ha podido pronunciar palabra alguna desde que fuera concebido.

Surge entonces una suerte crisis planetaria. Una guerra que es denotada como la última y más terrible de las guerras, amenazando con destruir el mundo; y concretamente amenazando con arruinar el poblado en el cual vive Alexander. A raíz de esta posible desgracia, Alexander eleva una plegaria con el fin de detener la catástrofe. De esta manera, si la plegaría es escuchada, haría la penitencia de sacrificar lo que mas ama en la vida: su hogar y su hijo, además de cortar por su

propia voluntad, el nexos que lo une con el mundo, es decir, promete nunca volver a hablar.

Luego de esto, cobra sentido la figura de un cartero amigo de la familia. Que se revela ahora a la manera de un profeta, enseñando a Alexander, la posibilidad de impedir la catástrofe durmiendo la noche con María, una empleada en la casa de Alexander. De esta forma la figura de María es revelada por la palabra del cartero en su calidad mística, y es ella a la cual finalmente cabe la posibilidad de precipitar el milagro y detener la catástrofe. Así las cosas, Alexander cree en la palabra del cartero y acude a María y pasa la noche con ella. En el nuevo día, Alexander comprueba que el milagro ha sido consumado. No hay señales de guerra atómica ni catástrofe planetaria. Alexander, conciente de su penitencia ofrecida, acepta el precio prometido.

Alexander quema su hogar y ni una palabra de su boca volverá salir, por lo que cae en la demencia para el resto de su familia y el mundo. Finalmente es confinado a un centro médico por su supuesta locura, alejándose de esta manera de su hijo. Alexander vivió la inminencia de una catástrofe, que en la efectiva realidad del mundo, nunca ha sucedido, por lo tanto es un demente.

En la última secuencia, se enseña al hijo de Alexander regando el árbol que plantara con su padre al inicio del film. En este último instante, ocurre el milagro que lanza al niño al mundo; gana el don del lenguaje que le convierte en un ser humano al mismo tiempo en que Alexander se aparta del resto al decidir no hablar jamás.

“En un comienzo fue la palabra ¿por qué papa?”

La enunciación es simple, es una parábola de la fe en el amor. El sacrificarse es lo que hace a Alexander un loco, pues se aparta de la corriente del mundo atravesando un “más allá” del mundo en sí mismo. El sacrificio de Alexander consiste en dar lo más amado por los demás. Es dar la vida propia, por un bien mayor a los nuestros. De esto, que el amor a todas las cosas sea el valor más grande ante los ojos de Alexander; de esto que su sacrificio sea garantía de

que ama en verdad y de que tiene voluntad de determinarse en el amor. Pues Alexander de todas formas pierde el amor de sus seres queridos, pierde a su hijo, su casa y su familia, tal cual hubiese sucedido en la posibilidad de la guerra. Por esto es posible el milagro, por ello el “sea” producto de la fe que cambia del curso del mundo.

En conclusión, Alexander quema su hogar y con ello todo lo ganado en la vida; cae en la demencia y pierde su familia y al ser máspreciado en la persona de su hijo. Finalmente quita de sí el don del animal racional; el lenguaje, ninguna palabra ya saldrá de su boca. Asimismo, el niño pasa al camino del padre al perder su último vestigio de primigenia inocencia. Pasa a ser humano al hablar. De alguna manera esto último hace más honda la separación entre el Padre y su hijo. La enunciación es débil siempre, pero cristaliza firmemente los valores que mueven a Tarkovski en el devenir de su obra, los cuales los encontramos en la relación de correlatividad que propone una paradoja, superada en la fe en el amor.

Ofrezco finalmente, la transcripción de los diálogos de una de las escenas finales del film *“Stalker”*; sirviéndome de ellas para concluir este recorrido por la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski:

“Mi mama estaba en contra. Seguro que ustedes ya comprendieron que él es un simplón. Todos los pobladores se reían de él. Era un necio, daba lastima.

Mi mama decía: “El es un Stalker, un suicida, siempre esta preso, piensa como son los hijos de los “Stalkeros”.

Y yo... ni siquiera discutía. Yo sabía que eso era así, que es un suicida, siempre esta encarcelado... y el problema de los niños.

Pero, ¿Qué podía hacer yo? Estaba segura que lo pasaría bien con él. Aunque sabía, que también tendría muchas desgracias. Pero, mejor es una felicidad amarga que... Una vida gris y aburrida.

Quizás yo invente eso después.

Entonces el se me acerco y dijo: “Ven conmigo”. Fui con él y ya nunca lo lamente después. Nunca. Pase mucha amargura, mucho horror y vergüenza. Pero nunca me lamente, y tuve envidia de nadie.

Simplemente, así es el destino, la vida; así somos nosotros. Y si en nuestra vida no hubiera habido pesares mejor no hubiera sido. Sería peor. Porque entonces, tampoco hubiera habido felicidad. Ni esperanza.”

Conclusión

He tocado el film el Sacrificio por un aspecto más. Puesto que ya todo ha sido consumado, y de hecho, los tres principios decantados se hallaban antes en Stalker, aunque el último de ellos, el amor, no se hallaba tan cristalizado. Este film con que acaban las partes de este texto, es un paso para reflexionar ahora ya no de la obra en sí, sino hablar en lo que resta del hombre Tarkovski, del hombre en relación a su obra.

Tarkovski en toda su labor, no concibe otra responsabilidad que la propia según lo que ha querido ser y lo que ha debido ser. Es decir, ha seguido la responsabilidad contraída respecto al talento que le ha sido dado. Ese talento del artista que no ha sido ganado, sino otorgado. Por lo tanto, hablo de un don que no ha sido puesto en el hombre para su derroche; debe ser usado para el bien. Para un hombre como Tarkovski; un hombre conciente de su talento, el arte es una responsabilidad, es una responsabilidad con Dios quien le ha dado ese talento. No hay entonces un deber profesional simplemente o una mera afición al arte. Si no que hay una verdadera responsabilidad contraída al aceptar el talento dado. Por lo tanto, el medio artístico debe ser definido hacia algo que importe; hacia algo importante en términos de lo que es esencial. Esto en el ejercicio de la obra, resultó para Tarkovski en una determinación hacia la fe en el amor.

Revisando la vida de Tarkovski, es posible dar cuenta de la conciencia que tenía de su aptitud para el arte, y fundamentalmente para el cine. Su primera película "*La infancia de Iván*", era considerada por Tarkovski, como la prueba final que reafirmaría su vocación y talento.

Luego de la buena acogida su primer film, Tarkovski toma el peso de la responsabilidad que radica en saberse bendecido con un don para conmover el alma humana. A ello se debe que el artista deba expresar de la forma más excelsa posible, ese bien que procura el despertar del alma del hombre sin alma; ese bien que procura recordarle al hombre su ansia de lo absoluto en sus más pequeños y grandes esfuerzos. Tarkovski así, ve el cine como un medio de predica y sobre

todo, como un medio que implica una ingente responsabilidad¹²⁰. Es como si parafraseara esa parábola de los talentos, en la cual se le prestaba al hombre un talento el cual debía multiplicar, pues llegaría un día en que el dador del talento, volvería por el bien dado. Y es que impresiona la dedicación de su vida a favor de un arte como el cinematográfico, que finalmente lo alejo de su país natal y de su propia familia.

Cabe agregar, que en el último tiempo de la vida de Tarkovski, su propia obra comienza a reflejarle lo que ha de venir para él. Es decir, comienza a prefigurarse en su propia obra, la consumación de su destino en la tierra hablándole del último tiempo de su vida; asimismo como el Cristo enseñaba a sus discípulos de que muerte iban a morir.

El film "*Nostalgia*" habla del destierro; de la profunda nostalgia por el amado terruño que sombreaba al protagonista y que finalmente le provoca la muerte en un país lejano. Y como Gorchakov (el protagonista de "*Nostalgia*"), Tarkovski muere finalmente alejado de su tierra y afectado de una profunda nostalgia. Por otro lado, el protagonista de todas sus películas, Solonitsin, muere de cáncer, la misma enfermedad que se prefiguraba para Alexander en las primeras versiones del guión de "*Sacrificio*"; y la misma enfermedad que finalmente que afecto a Tarkovski. En este sentido, vale mencionar que el film "*Sacrificio*" logra reflejar el sacrificio que realiza Tarkovski en pos de su arte. Pues así como Alexander, Tarkovski se aleja de su familia y su hogar impelido por esa responsabilidad con Dios y con los seres humanos, que le consume la vida desde que se definiera como artista.

En conclusión, Tarkovski propone el sacrificio como el principio del verdadero artista, concibiendo el arte como una religión. Es el dejar de lado la vida entera, por la responsabilidad ulterior que contrae el hombre al recibir su talento, al recibir el don del arte. Cristo deja todo por el ministerio que su grandeza le

¹²⁰ En su libro, "*Esculpir en el tiempo*", Tarkovski dedica un capítulo entero respecto a la responsabilidad del artista. Véase específicamente: "*Sobre la responsabilidad del artista*". Tarkovski, Andrei. En: "*Esculpir en el tiempo*". Madrid, RIALP. 2002.

reclama; *el más grande es el mayor siervo; y no hay mayor sacrificio, que el sacrificio de entregar la vida por los demás.*

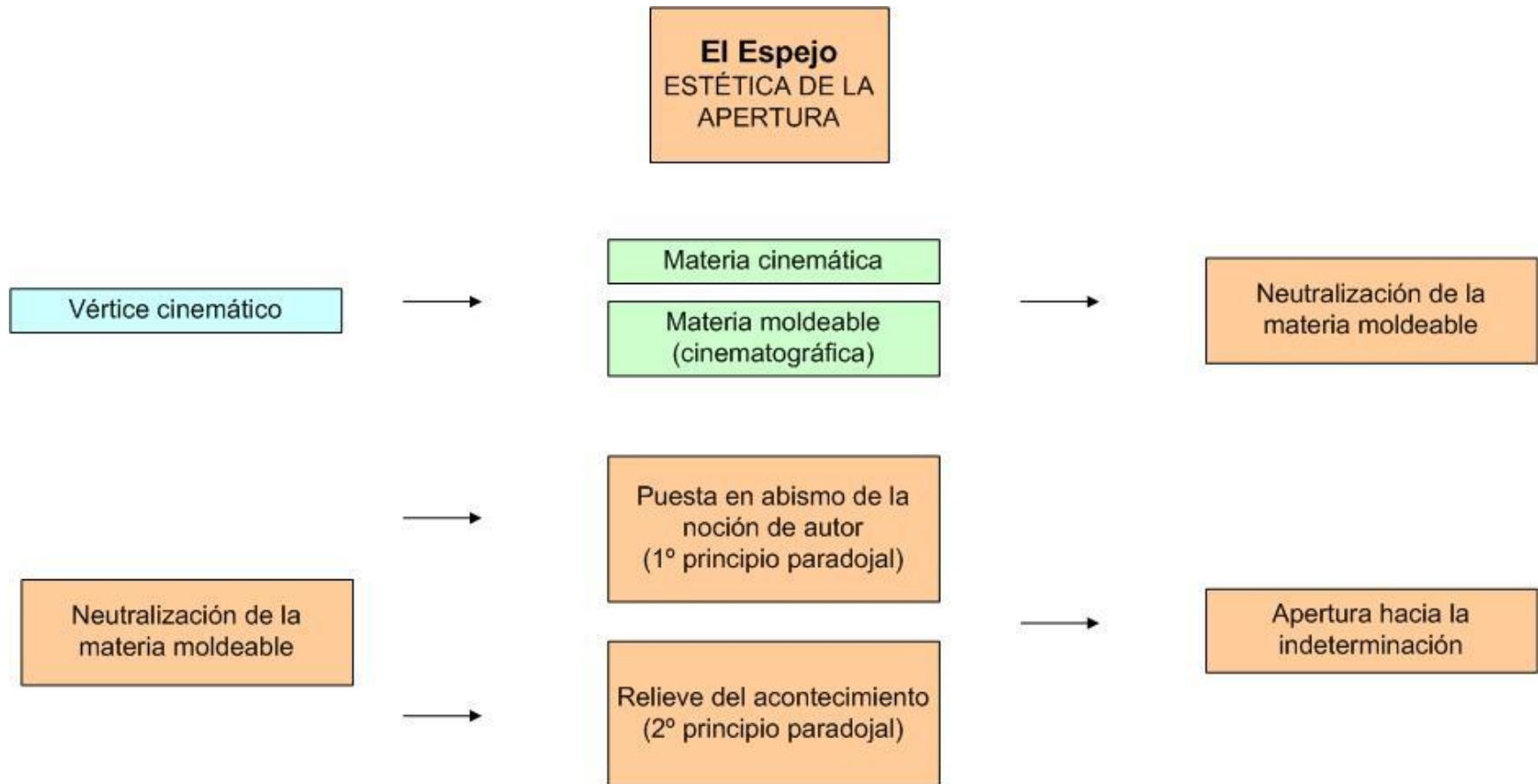
Días antes de morir, Andréi dijo: “Por fin sé cómo hay que filmar, cómo hay que hacer cine”. Pero ya no había nadie junto a él que pudiera comprender su pensamiento.¹²¹

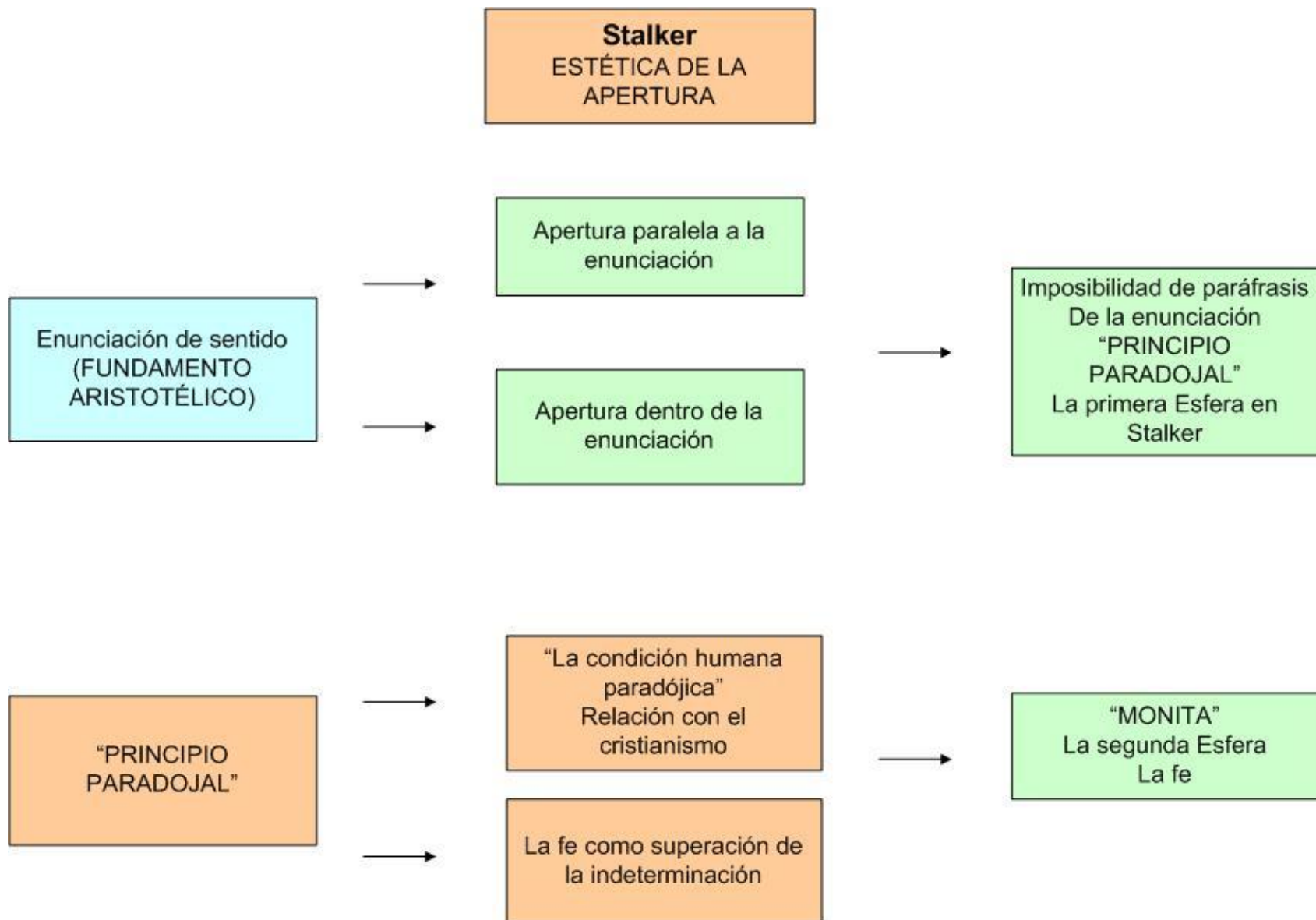
La estética de la apertura es expuesta desde sus tres fundamentos, la paradoja, la fe y el amor. Desde “*El Espejo*” señalé la apertura, la belleza del arte que tiende hacia el infinito de las posibilidades. De ahí hasta “*Stalker*” y “*Sacrificio*”, que se establece una apertura dentro de una enunciación de sentido, cuyo fin último es la predica; es la voz de Tarkovski que predica dos veces “sea”, al decir fe en el amor. En otras palabras, la estética de la apertura se mueve desde la indeterminación del ser humano, hasta la determinación del ser que apela a la vida; que apela al ser en plenitud. En ello que es autor Tarkovski, en ello que no se abisma ante el nihil del cual es muy conciente. De ello que la fe y el amor deban prevalecer ante la nada de nada, del mundo contemporáneo. Es ahí su concepción de Dios en su obra artística. Es ahí Dios, en la determinación del ser humano hacia el espíritu de apartarse y mirar la inmediatez de lo absoluto; y ya no luchar, y ya no entrar en el conflicto, sino ser el bien en sí y absoluto mediante el “sea” de la fe en el amor. Es la completud de ese íntimo deseo que guarda todo ser humano; a pesar de todos sus deseos. Es la completud del afán de perpetuarse, de vivir, de querer ser; de querer ser y por ello vivir. Es esa la concepción de Dios en la obra cinematográfica de Andrei Tarkovski.

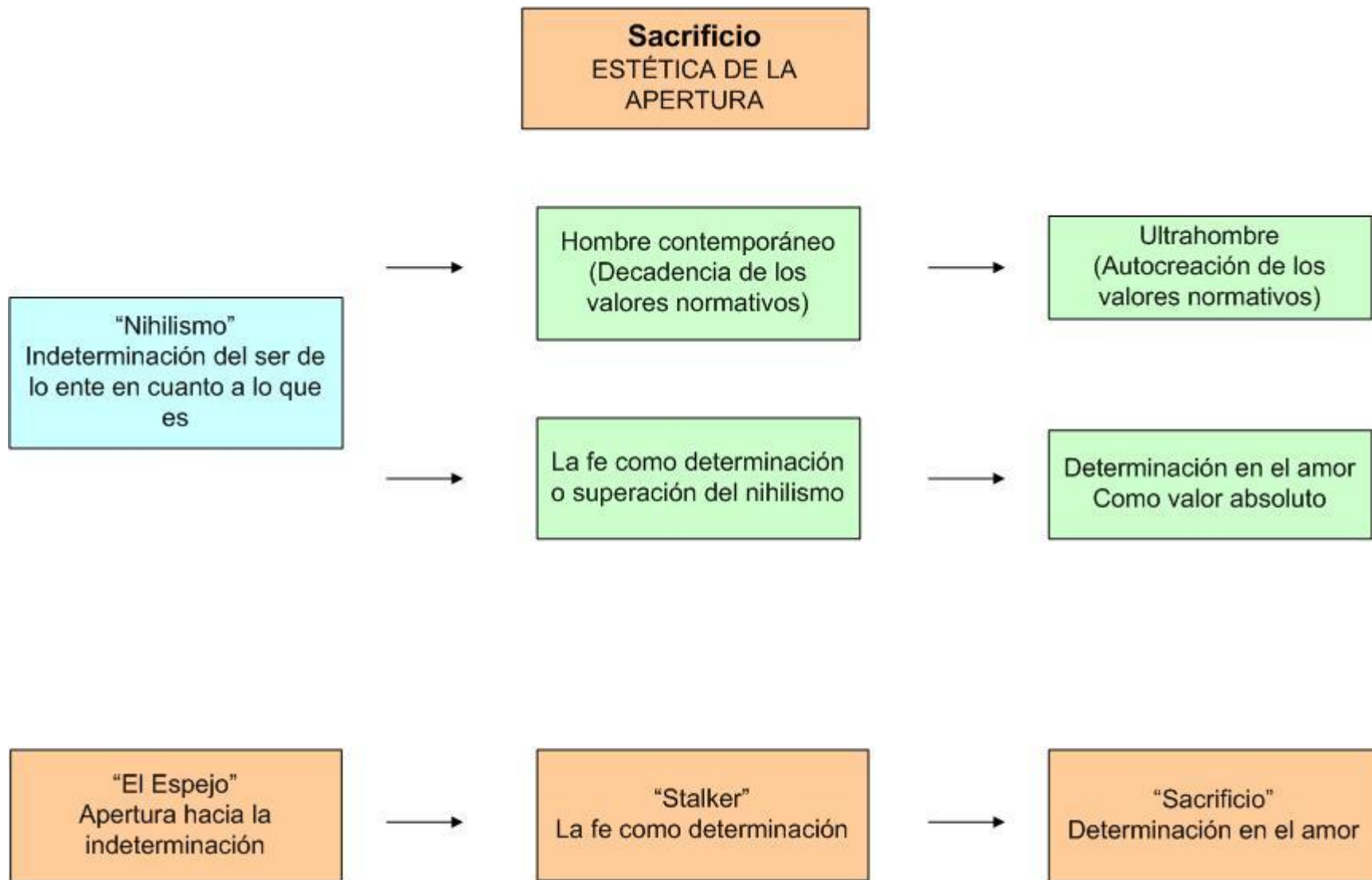
¹²¹ Terékhova, Margarita. En: “Mi experiencia en El espejo y Hamlet”. Moscú, www.andreitarkovski.org, 2002.

He revisado como la paradoja y su complejidad ha sido establecida por el saber humano, reconociéndole como lo único cierto a la luz del pensamiento del ser mismo; mas al decir fe y amor por sobre la paradoja; y al enseñar estaprogresión entre *“El espejo”*, *“Stalker”* y *“Sacrificio”* que siguen estos principios, he despejado el camino para notar que esta tesis se funda en los principios del cristianismo. En simples palabras, se ha recorrido un camino extenso para finalmente decir con propiedad, que la concepción de Dios en la cinematografía de Andrei Tarkovski, corresponde a una concepción Cristiana que enseña una paradoja como condición humana; como pecado; a la vez que enseña una vía de superación para tal condición. Una vía que involucra como principio fundamental la fe en el amor en su mayor acepción; es decir; la fe el amor a todas las cosas y en el amor a Dios.

MAPA CONCEPCTUAL







Apéndice:
Disolución racional de la Metafísica

Prefacio

Este apéndice, ha sido conformado en vista de que parte de la temática tratada en este escrito, menciona y refiere a una metafísica racionalista; en cuanto a su disolución y en cuanto a ciertos conceptos particulares que se han esbozado a lo largo de este estudio. Este complemento se hace necesario además, en miras del ámbito en que se inscribe este texto, pues esta tesis se enmarca en el espacio cinematográfico que no comprende necesariamente estas materias en su línea de estudio regular.

Disolución racional de la metafísica - Apéndice

Introducción

La posición de lo infinito como primera dote del pensar, ha de ser una de las primeras características que define la metafísica desde el cristianismo y su relación con la teología. Es una noción de infinito-Dios como cabeza y fundamento, por lo que se halla en una lógica que sujeta la necesidad de explicar a Dios como cimiento de todo lo demás. Esta vía finalmente agotará las posibilidades que le competen, en lo que reseñamos como la disolución racional de la metafísica.

Disolución racional de la metafísica - Apéndice - Parte 1

- Descartes y Spinoza

¿Puede el hombre alcanzar algún conocimiento absolutamente indubitable e indiscutible? Esta es la premisa principal que propone el pensamiento de Descartes. El resultado de este afán se concentra en la frase "*pienso, luego soy*" (*cogito ergo sum*). Con ella Descartes expresa el descubrimiento de una verdad incuestionable, pero también un ámbito nuevo de lo real: la subjetividad individual autoconsciente. No la fisiología del hombre, si no su mente; una substancia sin extensión, pura. Esta nueva realidad la alcanza Descartes mediante la "*duda metódica*"¹²², que inevitablemente le lleva a cuestionar la realidad sensible, observando que ni siquiera es posible distinguir un sueño de la vigilia¹²³. De esto, que sobre su meditación obtiene una piedra de ángulo sobre la cual funda su criterio de certeza, la razón pura.

"*Pienso, luego soy*" significó para Descartes una verdad indubitable, puesto que en principio, si se duda respecto del pensar quiere decir que se esta pensando. Desde este criterio de certeza entonces, es decir, desde el pensamiento neto, que Descartes y toda la filosofía período racionalista del XVII encumbraran sus sistemas filosóficos.

Descartes entonces fundamenta la existencia de Dios, por la existencia de la idea de perfección que propone suscrita en nuestra conciencia, como una suerte de idea innata; entendiendo esta perfección, como causa externa a nuestra existencia. Vale decir; porque existe en nosotros la imperfección, signo de ello la férrea duda, la noción de perfección no puede surgir desde nosotros sino que necesariamente desde un ser igualmente perfecto, es decir, Dios.

De esta manera, la "ciencia metafísica" como se definía a este racionalismo, gana como garantía para alcanzar la verdad absoluta, a Dios mismo, en tanto que

¹²² Revítese al respecto el texto del autor "*El discurso del método*".

Descartes, René. En: "*El discurso del método*". Madrid, SARPRES, 1984.

¹²³ Véase en el texto "*Meditaciones metafísicas*", específicamente en la primera y segunda meditación, un desarrollo de estas nociones de "*duda de la misma duda*" y los alcances que hace Descartes a la experiencia sensible del mundo.

Descartes, René. En: "*Meditaciones metafísicas*". Madrid, ALIANZA, 2005.

ser perfecto en oposición a las sombras de la duda y el error. Por lo tanto podemos incurrir en el error, puesto que con todo no somos perfectos, pero nuestra constitución no esta hecha para el error y en tanto que poseemos una noción innata de perfección, es decir de Dios; cabe en nosotros, no incurrir en el error y sistemáticamente alcanzar la verdad absoluta.

Nótese en una vía parecida, al filósofo holandés Baruch Spinoza y su *“Ética, demostrada según el orden geométrico”*. Que ya desde el título que abre su escrito, enseña las premisas que persigue la metafísica racionalista.

¿Cómo es que un texto de ética y moral concibe su fondo estructural desde la geometría euclidiana? ¿Es posible regular la libertad del hombre mediante un tratado de razones demostradas según el “orden geométrico”? Para Spinoza, la razón es la esencia de todo lo real y en tanto que se enfrenta a la construcción de un tratado filosófico en pos de ello, no ve cosa más racional para tal fin que la geometría euclidiana.

He iniciado esta parte observando la posición de lo infinito como materia fundamental del estudio filosófico de la época, desde la cual dependía todo sistema metafísico en su progresión, y es necesario recalcar que esta forma de pensar, tiene como garante primerísimo una concepción de Dios desde la cual debe construirse toda comprensión del hombre y sus posibilidades. Así, Dios es concebido por Spinoza como la única sustancia, sustancia definida primeramente como sigue:

“Aquello que es en sí y se concibe por sí; es decir, aquello cuyo concepto no necesita el concepto de otra cosa para formarse¹²⁴”.

Centremos la mirada en la forma en que se construye una concepción de Dios desde una perspectiva rigurosamente racional, como la que pretendió Spinoza. Cotéjese la proposición XI¹²⁵ del primer capítulo de la *“Ética”* que señala:

¹²⁴ Spinoza, Baruch. En: *“Ética”*. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 25

¹²⁵ Spinoza, Baruch. En: *“Ética”*. Madrid, SARPPE, 1984. Pág. 33

“Dios, es decir, una sustancia constituida por la infinidad de atributos de los que cada uno expresa una esencia eterna e infinita, existe necesariamente.

Demostración:

Si negáis esto, concebid, si esto es posible, que Dios no existe. Su esencia (axioma 7¹²⁶) no envuelve, pues, la existencia. Esto (proposición 7¹²⁷) es absurdo; luego Dios existe necesariamente. Q.E.D.¹²⁸”.

El ejemplo citado, es el pináculo de las primeras construcciones de sistema de la “Ética”. Es decir; Spinoza se funda en que Dios existe necesariamente para proseguir su construcción. Desde esta base; o mejor; desde Dios, que devendrá por ejemplo la noción de las afecciones¹²⁹ del cuerpo. Mas lo interesante es notar, que esa especificación obtiene como fundamento una serie de axiomas, escolios, corolarios, etc, que se remontan hasta la idea de Dios como garantía y fundamento de toda especificación en el hombre y en el mundo, en particular, de todo el sistema ético humano.

Spinoza agrega entonces que Dios, en tanto que sustancia, se objetiva en dos atributos: el pensamiento y la extensión. Atributos que representan lo único que nos es dado a conocer respecto a la esencia de la sustancia. Estos atributos son infinitos en sí, pero sin poseer el carácter absoluto de la sustancia, por lo que poseen a la vez, unas determinaciones o modos¹³⁰. La relación entre los atributos y los modos se concibe mediante sus diferencias; siendo que mientras los primeros son constituyentes de la sustancia, es decir, conservan una relación de identidad con la sustancia, los segundos están en la ella circunscribiéndola o

¹²⁶ Cito el axioma 7: “La esencia de toda cosa que puede concebirse como no existente, no envuelve la existencia”. Spinoza, Baruch. En: “Ética”. Madrid, SARPRES, 1984.

¹²⁷ Cito la proposición 7: “Pertenece a la naturaleza de una sustancia existir”. Spinoza, Baruch. En: “Ética”. Madrid, SARPRES, 1984.

¹²⁸ Abreviatura en latín de la proposición: “Que es lo que quería demostrar”.

¹²⁹ Concepción de afección según Spinoza: “Entiendo por Afecciones del Cuerpo por medio de las cuales se aumenta o disminuye, es secundada o reducida, la potencia de obrar de dicho Cuerpo, y a la vez las ideas de esas afecciones”. Spinoza, Baruch. En: “Ética”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 123

¹³⁰ Definición de modos, según Spinoza: “Entiendo por modo las afecciones de una sustancia, o dicho de otra forma, aquello que existe en otra cosa por medio de lo cual es también concebido.”. Spinoza, Baruch. En: “Ética”. Madrid, SARPRES, 1984. Pág. 25

negándola en parte. Uno y otro expresan la transición de la unidad de Dios a la infinidad de las ideas y de los objetos, a la vez que remiten a esta unidad de Dios entendida como única sustancia.

Spinoza hace partícipe al hombre del intelecto divino, por lo que ninguna idea puede ser falsa, siempre y cuando se exponga bajo el albor del razonamiento y los pensamientos bien esclarecidos. Esto se observa en su grado álgido, en lo esencial de la ética spinoziana, al equiparar el conocimiento al amor, y al mal como una forma de error. Las afecciones en su último término, no pueden sino ser converger hacia la sustancia divina y es especialmente de este modo que el hombre esclarecido de su finitud, puede alcanzar su libertad; libertad que finalmente, esta ligada al grado de conocimiento. De modo que el conocer posee escalones cuyo grado superior, es al que se accede sin revelación alguna. Este último escalafón es el conocimiento máximo y es el que finalmente engendra el amor del hombre hacia la sustancia de la cual ha surgido. Spinoza entonces, enseña un amor intelectual a Dios como la más alta entereza que el hombre puede alcanzar, y su mayor libertad.

Disolución racional de la metafísica - Apéndice - Parte 2

- Kant¹³¹

Todo esto va muy bien en tanto que la razón en sí misma o pura, pareció explicar los fundamentos que constituyen al hombre, al mundo y a Dios. Ahora, no nos dejaría de sorprender la prolífica elaboración de sistemas metafísicos surgidos en aquella época, por lo que surge la pregunta como una obviedad: ¿con qué criterio se ha de juzgar la metafísica respecto de su propia validez? La premisa era: la razón se funda en sí y por sí misma, la razón debe ser su razón.

Es David Hume quien observa escépticamente una de las nociones esenciales de los sistemas metafísicos de aquella época, la relación causa-efecto; que señala que todo lo que comienza a existir tiene una causa de su existencia. Hume entonces invita a la razón a declararle: *“con que derecho cree que pueda existir algo de tal naturaleza que, una vez supuesto, haga necesario suponer otra cosa; puesto esto es lo sobreentendido en la noción de causa”*¹³².

Para Kant, toda la crítica a la metafísica se establece por la manera en que adquirimos el conocimiento. Partiendo de una distinción tradicional, establece dos tipos de juicio: el analítico y el sintético. Un juicio analítico es aquel que afirma en el predicado una propiedad que está comprendida en el sujeto; es, por lo tanto, un juicio que se basa en los principios de identidad y no contradicción. El juicio analítico, que es a priori, es explicativo, y destaca que una característica inherente al sujeto, es siempre verdadera, pero no supone una extensión del conocimiento.

Por otro lado, un juicio sintético es aquel cuyo predicado se sintetiza con el sujeto; es decir, es un juicio que afirma una propiedad no comprendida entre las características del sujeto. Este juicio entonces, es un juicio sintético a “posteriori”, es decir, derivado de la experiencia. Pero este tipo de conocimiento, sólo permite conocer verdades contingentes, es decir, no permite alcanzar verdades

¹³¹ Véase al respecto de estas nociones en generales de Kant expuestas en esta parte, los textos del autor: *“Prolegómenos”* y *“Crítica a la razón pura”*.

Kant, Imanuel. En: *“Crítica de la razón pura”*. Santiago, CENTRO GRAFICO, 2003.

Kant, Imanuel. En: *“Prólogo a la metafísica”*. Madrid, SARP, 1984.

¹³² Hume, David. En: *“Del conocimiento”*. Madrid, SARP, 1984. Pág. 73

universales. Este tipo de conocimiento sólo puede ser alcanzado por la existencia de los juicios sintéticos “a priori”. Un ejemplo de este tipo de juicio se comprende en la preposición “ $2 + 3 = 5$ ”. Los dos sumandos que representan el sujeto generan algo nuevo, es decir, algo que no estaba contenido en la noción del sujeto. La ciencia entonces, se basa en la existencia de los juicios sintéticos a priori, siendo esta la condición que pide Kant a la metafísica, para considerarse como ciencia.

Se configura entonces la noción de trascendencia, es decir, que existe lo trascendente al sujeto, lo nouménico; que es entonces inalcanzable a cualquier afán de la metafísica, mientras no logre fundarse en un conocimiento “sintético a priori”. De esta manera, los estudios de Kant extirpan del ámbito de la verdad científica, toda elucubración de una metafísica pura; y por ende; a toda posibilidad de alcanzar a Dios mediante esta vía.

Bibliografía

Peri Rossi, Cristina. En: "La nave de los locos". Barcelona, Seix Barral, 1984.

Unamuno, Miguel. En: "Del sentimiento trágico de la vida". Madrid, SARPRES, 1984.

Spinoza, Baruch. En: "Ética". Madrid, SARPRES, 1984.

Bazin, André. En: "¿Qué es el cine?". Madrid, Rialp, 2004.

Sartre, Jean Paul. En: "La imaginación". Madrid, SARPRES, 1984.

Lyotard, Jean-François. En: "La condición posmoderna informe sobre el saber". Buenos Aires, Cátedra, 1987.

Wachtel, Nathan. En: "Los vencidos, los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)". Madrid, Alianza editorial, 1971.

Ruiz, Raúl. En: "Poética del cine". Santiago, Sudamericana, 2000.

Braudillard, Jean. En: "Cultura y simulacro". Barcelona, Kairós, 1978.

Leibniz, Godofredo. En: "Leibniz, Monadología". Oviedo, Pentalfa, 1981.

Tarkovski, Andrei. En: "Esculpir en el tiempo". Madrid, RIALP. 2002.

Barthes, Roland. En: "El susurro del lenguaje". Barcelona, Paidós, 1987.

Mijail Bajtin. En: "Problemas de la poética de Dostoievski". México, FCE, 1988.

Josephson, Erland. Extracto de: "Conferencia en los Cursos de Verano de la universidad Complutense, San Lorenzo de El Escorial". Madrid, www.andreitarkovski.org, 2002

Deleuze, Guille. En: "El pliegue". Barcelona, Paidós, 1989.

San Agustín. En: "Confesiones". Madrid, SARPRES, 1983.

Dogen. En: "Uji". Esta traducción fue hecha en consulta con la siguientes ediciones de las obras del maestro Dogen: Moon in a Dewdrop (Kazuaki Tanahashi: North Point Press, San Francisco 1985), Shobogenzo, Libro I (Gudo Nishijima & Chodo Cross: Windbell Publications, Tokyo 1994) y Shobogenzo Uji, edición limitada de 50 ejemplares en francés, inglés y acompañada de la escritura original en ideogramas sino-japoneses (Eido Shimano Roshi & Charles Vacher: Paris, Editorial "encre marine" 1997). Ésta es la primera traducción al español de Uji. Opúsculo 11 del total de 95 que completan la edición del Shobogenzo (*Tesoro del verdadero ojo del dharma*), según la ordenación cronológica hecha entre 1688 y 1703 por el maestro Hangyo Kozen.

Aristóteles. En: "Poética". Edición electrónica de www.philosophia.cl. Escuela de filosofía universidad ARCIS.

Vernant, Jean-Pierre. "Mito y tragedia en la Grecia antigua" Barcelona: Paidós, 2002.

Hegel, Georg. En: "Introducción a la historia de la filosofía". Madrid, SARPRES. España, 1983.

Deleuze, Guille. En: "La imagen tiempo". Buenos Aires, Paidós, Argentina. 2005.

Antiguo y nuevo testamento. En: Reina-Valera 1960. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) Revisada por Cipriano de Valera (1602). Otras revisiones: 1862, 1909 y 1960. Ed: Bibles.org.uk. Londres 2005

Kierkegaard, Sorén. En: "La enfermedad mortal". Madrid, SARPRES, 1984.

Heidegger, Martin. En: "Heidegger, M". Barcelona, Serbal, 1994.

Heidegger, Martin. En: "La metafísica de Nietzsche", Barcelona, Destino. Barcelona, 2000.

Nietzsche, Friedrich. En: "El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo". Madrid, Alianza, 1973.

Heidegger, Martin. En: "El Ser y el tiempo". México, Fondo de Cultura Económica, 1974

Kant, Imanuel. En: "Crítica de la razón pura". Santiago, CENTRO GRÁFICO, 2003.

Kant, Imanuel. En: "Prólogo". Madrid, SARPRES, 1984.

Heidegger, Martin. En: "Heidegger, M". Madrid, Caminos del bosque. 1996.

Nietzsche, Friedrich. "Así habló Zaratustra". Santiago, Gabriela, 2007.

Terékhoa, Margarita. En: "Mi experiencia en El espejo y Hamlet". Moscú, www.andreitarkovski.org, 2002.

Descartes, René. En: "El discurso del método". Madrid, SARPRES, 1984.

Descartes, Rene. En: "Meditaciones metafísicas". Madrid, ALIANZA, 2005.

Hume, David. En: "Del conocimiento". Madrid, SARPRES, 1984.

Fuentes de Internet:

Serna, Julián. "Revista 30, ciencias humanas"
www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev30/serna

<http://www.andreitarkovski.org/>

Filmografía¹³³

El violín y la apisonadora (1960)

Título original: Katok i skripka.

Producción: Mosfilm (Unidad de cine infantil), 1960.

Guión: Andrei Mikhalkov-Konchalovski, Andrei Tarkovski.

Fotografía: Vadim Yusov (Sovcolor).

Montaje: L. Butuzova.

Ayudante de dirección: O. Gerts.

Director artístico: S. Agoyan.

Efectos especiales: B. Pluynikov, V. Sevostianov, A. Rudashenko.

Música: Sviacheslav Ovtchinnikov.

Dirección musical: E. Khatchaturian.

Vestuario: A. Martinson.

Maquillaje: A. Makasheva.

Sonido: V. Krachovski.

Duración: 55 min.

Intérpretes: Ígor Fomchenko (Sasha), V. Zamanski (Serguéi), Nina Arkhangelskaia (niña), Marina Adjoubey (madre), Youra Brushev, Slava Borisov, Sasha Vitoslavski, Sasha Ilin, Kolia Kozarev, Gena Klyachkovski, Ígor Kolovikov, Genia Fedhenko, Tania Prokhorova, A. Maksinova, L. Semionova, G. Jdanova, M. Figner.

Premios:

Premio de Licenciatura en el VGIK (1960).

Primer Premio en el New York Student's Film Competition (1961).

¹³³ Fuente de la filmografía: <http://www.andreitarkovski.org/filmografia>
Véase en esta misma Web, una referencia biografía del autor.
<http://www.andreitarkovski.org/biografia>

La infancia de Iván (1961)

Título original: Ivanovo Destvo.

Producción: Mosfilm.

Guión: Mikjaíl Papava y Vladímir Osípovich Bogomolov, sobre la novela Iván, de éste último; con la colaboración de E. Smirnov.

Fotografía: Vadim Yusov, b/n. Montaje: G. Natanson.

Director artístico: Yevgueni Tcherniaiev.

Efectos especiales: V. Sevostyanov, S. Mukhin.

Música: Sviacheslav Ovtchinnikov.

Dirección musical: E. Khatchaturian.

Sonido: E. Zelentsova.

Maquillaje: L. Baskakova.

Asesor militar: G. Goncharov.

Duración: 95 mins.

Intérpretes: Kolia Burlaiev (Iván), Valentín Zubkov (capitán Kholin), Yevgueni Zharikov (teniente Galtsev), Stephán Krylov (cabo Katasonov), Nikolái Grinko (coronel Griaznov), L. Malgavina (Masha), Irma Tarkovskaia (la madre de Iván), Dmitri Milgutenko (el viejo con el gallo), Andrei Mikhalkov-Konchalovski (el soldado con gafas), Iván Savkin, V. Marenkov, Vera Miturich.

Premios:

Venecia: León de Oro (ex aequo con Crónica familiar, de Valerio Zurlini) (1962).

San Francisco: Golden Gate Prize al mejor Director (1962).

Acapulco: Primer Premio y Diploma por "Dirección poética contra la guerra" (1962).

Palenque: Cabeza de Oro (1963).

Varsovia: Premio del Club de Críticos de Cine Polacos a la mejor película (1963).

Lublin: Premio Czarcia-Zapa a la mejor película extranjera (1963).

Nueva York: Premio D. Selznick, Laurel de Plata (Premio de la Crítica Americana) por "la poderosa contribución de la película a la paz" (1963).

Delhi: Premio en el Festival Nacional (1963).

Andrei Rublev (1966)

Título original: Strasti po Andreju.

Producción: Mosfilm.

Año de producción: 1964-1966.

Guión: Andrei Mikhalkov-Konchalovski, Andrei Tarkovski.

Fotografía: Vadim Yussov. Cinemascope, blanco y negro, Sovcolor.

Montaje: Ludmila Feganova.

Ayudante de dirección: Yevgueni Tcherniaev.

Música: Sviatcheslav Ovtchinnikov.

Sonido: E. Zelentsova.

Decorados: Yevgueni Tchriaev.

Primera proyección: 1966.

Segunda proyección: 1969.

Estreno en la Unión Soviética: 1971.

Distribución en Europa: 1973.

Duración original: 200 minutos.

Duración aprobada por el director: 186 minutos.

Intérpretes: Anatoli Solonitsyn (Andrei Rublev), Iván Lapikov (Kyril), Nikolái Grinko (Daniil el Negro), Nikolái Sergueiev (Teófanos el Griego), Irma Raush Tarkovskaia (la sordomuda), Nikolái Burliaev (Boriska, el fundidor de la camapana), Rolan Bykov (bufón), Yuri Nikulin (Patrikei), Mijaíl Konorov (Fomka), Yuri Nazarov (Gran Príncipe y hermano menor del Príncipe), K. Krylov (maestro fundidor), Bolot Elchelanov (Khan mogol), Sos Sarkissian (Cristo), N. Grabbe, B. Beijenaliev, B. Matisik, A. Oboukhov, Volodia Titov.

Premios

Cannes: Premio de la Crítica Internacional —FIPRESCI— (1969).

París: Premio de la Asociación de Críticos de Cine (1969).

París: Estrella de Cristal de la Academia Francesa a la mejor actriz (1972).

Helsinki: Premio a la Mejor película del Año (1973).

Stradford: Diploma en el Festival Internacional (1973).

Premio Filtro (1973). Belgrado: Gran Premio (1973).

Belgrado: Premio a la mejor película (Sindicato de Trabajadores del Cine) (1973).

Belgrado: Segundo Premio del Jurado de la Audiencia (1973).

Solaris (1972)

Producción: Mosfilm.

Guión: Andrei Tarkovski, Friedrich Gorenstein, basado en la novela Solaris, de Stanislaw Lem.

Dirección de fotografía: Vadim Yussov (Cinemascope, Sovcolor).

Montaje: Ludmila Feganova.

Ayudante de dirección: Mijaíl Romadin.

Dirección artística: Mijail Romadin.

Música: Eduard Artemiev; J. S. Bach (Preludio Coral en Fa Menor).

Duración original: 168 min.

Estreno: 1972.

Intérpretes: Natalia Bondarchuk (Hari), Donatas Banionis (Chris Kelvin), Yuri Yarvet (Snaut), Anatoli Solonitsyn (Sartorius), Vladislav Dvorjetzski (Burton), Nikolái Grinko (padre de Chris), Sos Sarkissian (Gibarian).

Premios

Londres: Premio a la mejor película del año (1972).

Cannes: Gran Premio Especial del Jurado; Premio Ecuménico (1972).

San Francisco: Mejor Película; Premio del Jurado Interfilm (1972).

Panamá: Premio a la mejor interpretación femenina (Natalia Bondarchuk) (1973).

Carlovy Vary: Premio de la Asociación Internacional de Cine Clubs (1973).

Stradford: Diploma de Honor (1973).

El espejo (1974)

Título original: Zerkalo.

Producción: Mosfilm.

Ayudantes de dirección: Larissa Tarkovskaia, V. Karchenko, M. Chugunova.

Guión: Andrei Tarkovski, Alexandr Misharin.

Dirección de fotografía: Gueorgi Rerberg, color (Sovcolor) y blanco y negro (documentales).

Ayudantes de fotografía: A. Nikolaev, I. Shtanko. Montaje: Ludmila Feiginova.

Director artístico: Nikolái Dvigubski.

Decorados: A. Merukov.

Efectos especiales: Y. Potapov. Música: Eduard Artemiev, J. S. Bach, G. B. Pergolesi, H. Purcell.

Vestuario: N. Fomina.

Maquillaje: V. Rudina.

Sonido: Semión Litvinov.

Ayudantes de sonido: Larissa Tarkovskaia, V. Karchenko, M. Chugunova.

Poemas de Arseni Tarkovski, recitados por Andrei Tarkovski.

Estreno en la URSS: 1974. Duración: 106 min.

Intérpretes: Margarita Terékova (Natalia y madre de Alexéi), Philip Yankovski (Alexéi, con 5 años), Ignat Daniltsev (Alexéi, con 12 años), Oleg Yankovski (padre), Nikolái Grinko (trabajador en la imprenta), Alla Demidova (Lisa), Yuri Nazarov (instructor militar), Anatoli Solonitsyn (médico extraviado), Innokenti Smoktounovski (voz de Alejandro, el narrador), L. Tarkovskaia (mujer del médico), Tamara Ogorodnikova (mujer desconocida), Y. Sventikov (Asafiev), Tatiana Rechetnikova (Milochka), Ernesto del Bosque (Ernesto), A. Gutiérrez, D. García, T. Pames, Teresa del Bosque, Tamara del Bosque.

Premios:

San Vicente (Italia): Premio Italnoleggio de los Distribuidores (1979).

Milán: Premio Ubu (1980).

Taormina: Premio David-Donatello/ Luchino Visconti (1980).

Stalker (1979)

Producción: Mosfilm.

Guión: Andrei Tarkovski, Arkadi y Borís Strugatski, a partir del relato de éstos *Picnic a la vera del camino* (1973).

Dirección de fotografía: Alexandr Kniazhinski (Sovcolor).

Música: Eduard Artemiev, Ravel (*Bolero*) y Beethoven (*Novena sinfonía*). Poemas de Fiódor Tiútchev y de Arseni Alexándrovich Tarkovski.

Montaje: Ludmila Feganova.

Dirección artística: A. Merkúlov.

Vestuario: N. Fómina. Duración: 161 min.

Intérpretes: Alexandr Kaidanovski (Stalker), Anatoli Solonotsyn (el escritor), Nikolái Grinko (el científico), Alisa Freindlich (mujer del Stalker), Natasha Abramova (hija del Stalker).

Premios:

Cannes: Premio Especial del Jurado, Interfilm y Premio OCIC (1980).

Avoriaz (Francia): Premio Fipresci en el Festival de Cine Fantástico (1981).

Tempo di viaggio (1983), documental

Producción: RAI.

Guión: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra.

Fotografía: Luciano Tovoli.

Segunda unidad: Giancarlo Pancaldi.

Edición: Franco Letti.

Ayudante de montaje: Carlo d'Alessandro.

Sonido: Eugenio Rondani.

Jefe de producción: Franco Terrili.

Año de producción: 1983.

Distribución internacional: SACIS..

Estreno: 29.05.1983 (RETE 2 TV RAI).

Nostalghia (1983)

Producción: Opera Film (Roma) para la Rete 2 TV RAI y Sovin Film (Moscú).

Dirección de producción: Renzo Rossellini, Manolo Bolognini, Francesco Casati, Lorenzo Ostuni.

Guión: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra.

Ayudantes de dirección: Larissa Tarkovskaia, Norman Mozzato.

Dirección de fotografía: Giuseppe Lanci (Eastman).

Cámara: Giuseppe de Biassi.

Edición: Erminia Marani, Amadeo Salfa, Roberto Puglisi.

Director artístico: Andrea Crisanti.

Decoración: Mauro Passi

Música: Beethoven, Debussy, Verdi, Wagner.

Asesor musical: Gino Peguri.

Vestuario: Lina Nerli Taviani y de Annamode 69.

Maquillaje: Giulio Mastrantonio.

Grabación de sonido: Remo Ugolinelli.

Mezcla: Danilo Moroni.

Micrófonos: Filippo Ottoni, Ivana Fidele.

Efectos especiales: Massimo y Luciano Anzellotti.

Doblaje: Denis Pekarev. Version italiana: Cesare Noia.

Duración: 126 min.

Intérpretes: Oleg Jankovski (Andrei Gorchakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (mujer de Gorchakov), Laura de Marchi (mujer con toalla), Delia Boccardo (mujer de Domenico), Milena Vukotic (empleada), Alberto Canepa (sacristán de la iglesia), Raffaele di Mario, Rate Furlan, Livio Galassi, Piero Vida y Elena Magoia.

Premios:

Cannes: Premio Internacional de la Prensa, y el Gran Premio a la Creación Cinematográfica (ex aequo con "L'Argent", de Robert Bresson), 1983.

Sacrificio (1986)

Título original: Offret.

Producción: Instituto Cinematográfico Sueco (Estocolmo) y Argos Film (París), asociados con Film Four International (Londres), Josephson & Nykvist, Sveriges Television / Svt 2, Sandrew Film & Theatre, y la participación del Ministerio de Cultura francés.

Dirección de producción: Anna-Lena Wibom.

Producción: Katinka Farago.

Ayudante de producción: Goran Lindberg.

Casting: Priscilla John, Claire Denis, Françoise Menidrey.

Ayudante de dirección: Kerstin Eriksdotter, Michal Leszczylowsky.

Guión: Andrei Tarkovski.

Fotografía: Sven Nykvist, color (Eastman), blanco y negro.

Cámaras: Lasse Karlsson, Dan Myhrman.

Edición: Andrei Tarkovski, Michal Leszczylowsky.

Ayudante de edición: Henri Colpi.

Decorados: Anna Asp.

Efectos especiales: Svenska Stuntgruppem, Lars Högländ, Lars Palmqvist.

Música: J. S. Bach (La pasión según san Mateo), Watazumido-shuso y cantos de pastores de Calecarlie y Harjedal.

Vestuario: Inger Pehrsson.

Maquillaje: Kjell Bustavsson, Florence Fouquier.

Control y registro de sonido: Owe Svenson, Bosse Persson, Lars Ulander, Christian Lohman, Wikee Peterson-Berger.

Intérprete: Layla Alexander.

Asesor técnico: Kaj Larsen.

Estreno: 1986.

Duración: 149 min.

Intérpretes: Erland Josephson (Alexandr), Susan Fleetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun Gísladóttir (María), Sven Wollter (Víctor), Filippa Franzén (Marta), Tommy Kjellqvist (Pequeño hombre), Per Kallman y Tommy Nordahl (conductores de la ambulancia).

Premios

Cannes: Premio Especial del Jurado, Gran Premio Internacional de la Crítica (FIPRESCI) y Precio del Jurado Ecuménico (1986).

Suecia: Premio Escarabajo de Oro a la Mejor Película del Año (1986).

Valladolid: Espiga de Oro (ex aequo), junto un premio especial a Sven Nykvist por la mejor fotografía, XXXI Semana de Cine de Valladolid (1986).

