

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Andrei Rubliev: fundamentos para una ética de la mirada

Autor/es:

Cruz Sánchez, Pedro A.

Citar como:

Cruz Sánchez, PA. (2002). Andrei Rubliev: fundamentos para una ética de la mirada. La madriguera. (48):66-67.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42070>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



ANDREI RUBLIEV: FUNDAMENTOS PARA UNA ÉTICA DE LA MIRADA

por Pedro A. Cruz Sánchez

Al igual que sucediera con la controvertida *El espejo* (1974), *Andrei Rubliev* (1966) —la segunda de las realizaciones de Andrei Tarkovski— se inicia con un desconcertante y hermético prólogo, que ha causado no pocos problemas a los estudiosos de la filmografía del director ruso a la hora de integrarlo en las líneas maestras encargadas de vertebrar su discurso. No en vano, la historia que en él se relata —la de un visionario y fatuo inventor, que pretende domeñar los aires mediante su arcaico globo de aire— no parece poseer, *prime facie*, ninguna conexión evidente con el resto de los acontecimientos que integran la narración, ya que en momento alguno de la misma se hace referencia a cualquiera de los personajes o sucesos mostrados en esta "micronarración" inaugural. Ahora bien, si, en contra de lo que viene siendo habitual, se trasciende el siempre engañoso nivel de lo anecdótico, para, de seguido, acometer la búsqueda de correspondencias en un marco definido, fundamentalmente, por las relaciones simbólicas, la conclusión a la que no se tardará en arribar es que el presente prólogo, lejos de constituir un elemento apéndice con respecto a la estructura narrativa, actúa como disparadora de ésta, como inaugurador de ese particular *itinerario de percepciones* configurado por el conjunto de experiencias vividas por Andrei Rubliev.

Efectivamente, si se analiza, con el debido detenimiento este problemático proemio, se descubre que los deseos de volar del afanoso inventor traen como consecuencia inmediata la generación de una profunda fractura entre el individuo y la sociedad, en tanto en cuanto la suelta de amarras del globo se halla presidida por un violento enfrentamiento entre los ayudantes de aquél y el resto de integrantes de una comunidad que observa con recelo y temor tan desmedidas ansias de poder. La incapacidad del inventor para mantener en vuelo, durante un espacio dilatado de tiempo, su extravagante artificio, constituye una explícita advertencia, por parte de Tarkovski, de que no puede haber creación a costa de la comunidad y de que, en consecuencia, debe ser la ética —esto es, el respeto al hombre— el obligado fundamento sobre el que se asienta toda producción artística.

Esta *imposibilidad del arte para "ser" en contra de la comunidad* conlleva el que el acto en sí de la creación sea diferido hasta el momento en que la antedicha fractura que distancia lo individual de lo colectivo sea colmada por la redefinición ética de la experiencia artística; o, formulado en otros términos, que, aplazada la creación artística, el individuo es obligado a recorrer un "itinerario" redentor que exige de él *mirar*, detenidamente, el mundo, con la intención primera de *emplazar* al *ontos* como espectador, como observador privilegiado de una realidad que espera ser descifrada desde la claridad y distancia aportada por

la no-acción. Esta sustitución de la actividad creadora por la pasividad del espectador fue puesta de manifiesto por Maya Turovskaya, quien no dudó en señalar que Rubliev permite, en efecto, ser interpretado como un protagonista, pero nunca como un héroe, ya que, durante el transcurso de los episodios, él se limita a observar, a meditar lo que sucede, de tal suerte que su posición dentro de cada pasaje del film es siempre secundaria, periférica al núcleo de los acontecimientos¹.

Qué duda cabe que, al priorizarse el sujeto-espectador frente al sujeto-actor, se produce —como bien señaló Mark Le Fanu— una "marginación de lo narrativo", motivada por el hecho de que "construction constantly disperses the action outwards towards other incidents, other contexts, others meditations"². Y, ciertamente, esta suspensión de lo narrativo a la que se asiste en *Andrei Rubliev* no cabe ser contemplada sino como una prueba fehaciente del estado exhausto y de debilidad en el que se halla el arte, a consecuencia de la ausencia de vínculos objetivos y sólidos que lo conecten, intrínseca y éticamente, con la sociedad. No es de extrañar, en este sentido, que, frente a la noción de arte defendida por Teófilo el Griego como un medio para suscitar, en el hombre, el temor y respeto a Dios, Rubliev abogue por una concepción del mismo como un inmejorable instrumento para la representación del mundo como fiesta. Lo que sucede, empero, es que este loable deseo inicial en el que se funda el ideario del pintor no tardará en revelarse como una mera entelequia, debido a la contemplación, por parte suya, de una serie de acontecimientos que, marcados todos ellos por la violencia y la muerte, le harán llegar a la conclusión de la imposibilidad del arte de ofrecer una imagen amable y festiva del hombre.

Concretamente, esta pérdida de fe en el mundo que experimenta Rubliev se nutre del conjunto de amargas vivencias acumuladas en cuatro de los pasajes más significativos del film: el apaleamiento del bufón, en el inicio del mismo; la matanza de los paganos durante el cuadro titulado "La fiesta"; el asesinato de los talladores de piedra, en el transcurso de "El Juicio Final"; y, por último, el asalto, en 1408, a la ciudad de Vladimir por parte de los tártaros. La línea discursiva conformada por el eslabonamiento de estos cuatro episodios conduce a Rubliev al "silencio creativo", o lo que es lo mismo, a la renuncia a la pintura y, por extensión, a la capacidad de transmisión de la imagen. Dicha renuncia aparece subrayada, con especial énfasis y elocuencia, por Tarkovski, en el precitado cuadro de "El Juicio Final", en el cual, Rubliev, acompañado de su ayudante Daniel el Negro, se niega a acometer la decoración de una iglesia, en cuyos muros debía ilustrar el tema que da título a este episodio. Mediante un revelador *travelling lateral*, Tarkovski muestra la estéril y silen-

ciosa blancura de unas paredes, convertidas en inequívoco emblema de su resistencia al arte; una "resistencia" que, en una suerte de inversión cronológica, halla su causa momentos después, cuando, tras el asesinato de los talladores de piedra, un sobrecogedor plano muestra la imagen de un frasco de pintura que se diluye en el agua estancada, y que introduce un "instante de dispersión", de *desconcentración* de esa fuerza creativa que posibilitaba la existencia de la imagen.

Naturalmente, cuando, en el presente contexto, se habla de "desconcentración" es para hacerlo, implícitamente, de la *desfuncionalización* resultante del vacío ético que impide el diálogo entre el ámbito individual y el comunitario. Porque un arte sin ética y "desconcentrado" es un arte sin función, sin "anclaje" aparente en el hombre, al cual no cabe, por tanto, sino renunciar; aspecto éste que se explica por el hecho de que aquél factor que propicia la dispersión de la fuerza creadora no es otro que la violencia y, en última instancia, el poder que la practica y garantiza. Cuando, durante el cuadro de "La fiesta", una joven pagana que, la noche anterior, había liberado a Rubliev, pasa nadando junto a la barca en la que éste se encuentra, obviándola, la pintura por él alumbrada se convierte, de inmediato, en un instrumento de poder, en un mecanismo institucional que no sólo no disminuye el temor y dolor del hombre, sino que participa activamente en su producción. Si la "desfuncionalización ética" genera un arte impositivo, erigido en garante y conductor de la violencia producida por el poder, entonces, escasos problemas habrá en comprender la interpretación que, en un momento de máximo dramatismo, realiza Rubliev de la pintura como una práctica extraña, de la que nadie tiene necesidad y a la que urge, en definitiva, abandonar³. Toda vez que su renuncia a crear se ha confirmado y hecho firme, a este personaje sólo le resta "mirar el mundo"; y "mirar" no tanto para diagnosticar o conocer como para *crear*, esto es, para transformar los hechos, la historia, en un conjunto de *indicios* que hicieran de la realidad un escenario de revelación, en el cual poder acometer la recuperación de aquello cuya pérdida conllevó la pérdida del impulso creador: la fe.

Efectivamente, señala Tarkovski, a propósito de *Andrei Rubliev*, el arte es, en esencia, algo "casi religioso" que convierte en misión prioritaria la trascendencia de una "verdad baja", experimentada por el creador en toda su crueldad⁴. Esta tendencia hacia lo absoluto e ideal –que el director ruso percibió, de manera intensa, en la literatura de Dostoiévski– queda puesta de manifiesto en el "triángulo de la creación" sobre el que se fundamenta la noción de arte sostenida por Rubliev, y que viene a suponer la armonización de tres conceptos como "ética", "estética" y "religión", únicamente fructíferos en una equilibrada relación de interdependencia. La pérdida de la fe en el primero de ellos –la "ética"– afecta, inmediata y directamente, a la estabilidad de los otros dos y provoca, por lógica derivación, el des-

montaje del antedicho triángulo, que obliga a Rubliev a adoptar una posición excéntrica y pasiva dentro del sistema social en el que habita. Su particular y doloroso "itinerario de percepciones" se halla encaminado, en este sentido, a hacer de la mirada un mecanismo de revelación, que perciba "indicios" allí donde la experiencia cotidiana sólo aprehende hechos aislados y acausales, ocultos en la vorágine de acontecimientos multidireccionales que conforman aquélla.

Este acto de revelación tiene lugar en el transcurso del cuadro titulado "La fundición de la campana", cuando, tras asistir, conmovido, al trabajo de un joven e inexperto muchacho que busca la tierra perfecta para elaboración de uno de estos instrumentos de percusión, vuelve a "crear" en el mundo y, por extensión, en la capacidad de la imagen para ofrecer una interpretación festiva del hombre. La unidad de lo individual y lo colectivo en el proceso de fundición de la campana conlleva, de este modo, la restitución del sentido ético y religioso de la



experiencia artística, y, con él, la reconstrucción del "triángulo de la creación", sobre el que descansa, en opinión de Tarkovski, la posibilidad de existencia de toda imagen. Cabe decir, en conclusión, que aquello que el director ruso se esforzó en elaborar, tanto en este film como en el resto de su filmografía, es una *ética de la mirada*, que, incidiendo, enfáticamente, en la *responsabilidad* que habría de presidir toda aprehensión de lo real, extirparía de ésta cualquier elemento represor y de connivencia con el poder que pudiera convertirla en un medio de expresión *no del hombre*, sino *contra él*.

Notas:

1. Turovskaya, M.: *Tarkovsky. Cinema as poetry*. London, Boston, Faber and Faber, 1989, pág. 37.
2. Le Fanu, M.: *The cinema of Andrei Tarkovsky*. London, BFI Publishing, 1990, pág. 42.
3. En un pasaje de su *Journal*, anotaba Tarkovski que uno de sus peores pensamientos es que "nadie tiene necesidad de ti, eres extraño en tu propia cultura, no has hecho nada por ella, eres nulo". Tarkovski, A.: *Journal, 1970-1986*, París, Cahiers du Cinema, 1993, pág. 87.
4. Tarkovski, A.: *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, 1991, pág. 196.
5. Tarkovski, A.: "Dostoiévski au cinéma", *Cahiers du cinema*, París, n° 476 (février 1994), pág. 88.