

## A la búsqueda de un *ethos* antiguo

### Nostalgia de jerarquías y ritos militares en Alexander Sokurov

En diversas entrevistas que le hicieran en Cannes cuando se estrenó *Padre e hijo* (2003), Sokurov indicó que la película tenía por tema el amor puro entre un padre y su hijo: sin polemizar con esta interpretación, cabe señalar que la primera secuencia y los ecos de esta secuencia a lo largo de toda la película —que actualizan las sugerencias iniciales y renuevan en diversas escenas las denotaciones o connotaciones homoeróticas— colocan ese amor puro, al menos de manera parcial, bajo la luz del amor corporal entre los hombres y bajo la idealización de una vida en el marco de la pertenencia del individuo a un espacio de confinamiento unisexual. La pertenencia al cuerpo militar, al igual que la pertenencia a la familia unisexual (padre e hijo), conforman un ideal de vida determinado por una concepción marcial de las jerarquías y de los vínculos, así como por una representación del amor bajo la forma de la lucha, ligado a un ideal de belleza apolíneo y un intenso erotismo corporal.

La secuencia inicial de *Padre e hijo* enfoca de manera singular y corporal la relación filial y se postula a la vez como clave hermenéutica del vínculo viril dentro del cuerpo militar. El film empieza con un plano detalle de dos cuerpos de hombres entreverados, en movimientos violentos, con los contornos difusos. Los colores de la imagen son más cálidos y dorados que los naturales, y escuchamos jadeos y caricias y vemos estremecimientos y temblores. La secuencia es inmediatamente sensual y parece el comienzo de una película porno gay con pretensiones y logros artísticos. Situada en una ciudad completamente irreal y fantasmal (con sus colinas y sus tranvías a medias vacíos), la película narra la vida de Alexei (Alexei Nejmyshev) con su padre (Andrei Shchetinin) en el piso superior de una vieja casa, luego de la muerte de la madre.

En gran parte de las películas de Sokurov, las mujeres están ausentes —muertas o moribundas—, son intrascendentes o son meras espectadoras externas, como sucede también en el *western*, de los vínculos eróticos y/o agonales entre los hombres. En *Alexandra*, Alexander Sokurov nos muestra a través de los ojos de una mujer, Alexandra Nikolaevna (interpretada por Galina Vishnevskaya, una legendaria cantante de ópera de 80 años), un mundo de rituales masculinos, que tienen por escenario un campamento militar en Chechenia. Ella visita allí a su nieto, Denis, un oficial ruso de

élite. La vida cotidiana del campamento está determinada por los rituales del entrenamiento, la limpieza de las armas, la preparación del ataque. Como en *Voces espirituales* (1995), como en *El sol* (2004), como en *Moloch* (1999), Sokurov aborda aquí el tema de la guerra casi sin mostrarla. No hay escenas de lucha, porque se trata de la idealización del cuerpo miliar, no de la guerra; pero la inhumanidad propia de la guerra es palpable gracias a la presencia simbólica de Alexandra, que establece tanto con los soldados rusos como con los habitantes chechenos relaciones solidarias y afectivas. Al referirse a esta película, Sokurov ha afirmado que “Alexandra no es una película sobre la guerra actual, sino sobre una lucha eterna. No hay poesía en la guerra”.<sup>1</sup>

En contra de la tradición de las películas de guerra (hollywoodenses), Sokurov prescinde por completo de las grandes acciones de combate e incluso de las intensas batallas dramáticas personales, tal como la que se da, por ejemplo, en *Patrulla infernal* (*Paths of glory*, 1957), de Stanley Kubrick, entre el coronel Dax (Kirk Douglas) y los generales Broulard (Adolphe Menjou) y Mireau (George Macready). Sokurov nos ofrece, en cambio, conflictos de bajísima intensidad: la inicial frialdad de los soldados con Alexandra, la módica hostilidad de los habitantes chechenos que se niegan a venderle galletas y cigarrillos a Alexandra. Pero todo esto es rápidamente superado gracias a la bonhomía y generosidad de la protagonista.

Como buen discípulo de Andrei Tarkovsky, Sokurov construye esta película —así como en gran medida construyó su carrera— mediante una realización en extremo experimental y una narración casi todavía más lenta.<sup>2</sup> De este modo, ha buscado dar cuenta, a lo largo de su extensísima filmografía, de la condición humana, de la historia de la humanidad, de los modos del poder, de los estados tradicionales y modernos, de los vínculos familiares y religiosos, del cosmos, y también de sus alrededores. Y las maneras de filmar esas desproporciones fueron desde el maximalismo de *El arca rusa* (2002) hasta el minimalismo de *Madre e hijo* (1997).

## 1.

En *Voces espirituales. De los diarios de guerra* —una narración en cinco partes—, Sokurov aborda la representación de la guerra en la frontera entre Tayikistán y Afganistán, y lo hace de manera documental; él registra —podríamos decir en sintonía con el subtítulo del film, “como si se tratara de un diario”— a los soldados rusos atrapados en un constante estado de peligro y desamparo, mientras esperan la llegada del enemigo. Al

<sup>1</sup> Citado en <http://www.film.at/alexandra/>.

<sup>2</sup> Cf.: “Sokurov prefiere deliberadamente un ritmo de esa índole, que ponga a prueba a los espectadores que padecen déficit de atención. No es esto una opinión: se trata de un implacable artesano de películas “difíciles”, y de un orgulloso miembro de aquella tradición de un cine lento y callado, que se extiende desde Antonioni hasta Akerman, desde Tarkovsky hasta Tarr” (Wally Hammond, “Alexandra”, en: Time Out: New York review; <http://www.timeout.com/london/film/alexandra>).



*Spiritual Voices* (1995). Con la guerra, desaparece el sentido de una vida plena en una comunidad jerárquica, masculina y ordenada.

comienzo de la extensa narración, se trata de un enemigo que los rodea, pero que se resiste a aparecer y que hasta la tercera parte funciona como una amenaza siempre presente pero invisible, fuera de vista y fuera de campo.

La primera parte de este documental de guerra comienza con un altísimo grado de abstracción y lejanía, como esos films minimalistas en que Sokurov parece haber intentado reducir la imagen cinematográfica hasta la pintura. Esta parte se prolonga durante aproximadamente 30 minutos en que vemos, como si fuera en un plano fijo, aunque en verdad no lo es, un paisaje invernal montañoso y desértico que va variando con el avance del tiempo y va pasando por diferentes momentos del día y de la luz, desde la mañana a la noche. En contraste o en sintonía con esto —a gusto del lector o del espectador—, en la banda sonora escuchamos la voz de Sokurov que va narrando la muerte desgraciada de Mozart. En el contenido, en la forma, esto se encuentra a una enorme distancia de las representaciones audiovisuales corrientes de las guerras, incluso en la ficción.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Desde *The Birth of a Nation*, 1915, de David W. Griffith, hasta *American Sniper*, 2014, de Clint Eastwood, pasando por *El acorazado Potemkin*, 1925, de Sergei M. Eisenstein, *La Battaglia di Algeri*, 1966, de Gillo Pontecorvo, *Saving Private Ryan*, 1998, de Steven Spielberg o *Inglorious Bastards*, 2009, de Quentin Tarantino; o en el documental (*Combat America*, 1943; *The Great War*, 1964; *La guerra de Irak*, 2003, de Jon Sistiaga).

Filmado en 1994, el documental tiene como origen la experiencia de Sokurov acampando durante varios meses con una unidad de infantería rusa a lo largo de la frontera entre Tayikistán y Afganistán. Luego de la caída de la Unión Soviética, Rusia interrumpió las operaciones militares en esos países, aunque en algunos lugares el ejército conservó funciones de policía administrativa.<sup>4</sup> La segunda parte del documental está centrada en la narración de un difícil recorrido que deben realizar los soldados, a través de las montañas y hacia un búnker remoto. El sentimiento de camaradería se prolonga a lo largo de este camino en sintonía con las representaciones usuales del ejército y de las asociaciones masculinas unisexuales en otras películas de Sokurov. En forma de diario personal, Sokurov describe, reflexiona, expresa sus impresiones, mientras la cámara enfoca y se detiene en el paisaje, el cielo, los insectos, o los hombres, que limpian las armas, conversan, comen. Y todo esto es retratado con un tono intermedio, producto de la carencia de solemnidad de las acciones de la vida cotidiana y del registro solemne de la forma propia de Sokurov, la solemnidad de su modo de encuadrar y desplazar la cámara, así como la que suma la duración prolongada de los planos. La tercera parte todavía continúa con esta celebración de la cotidianidad y los vínculos afectivos y solidarios, que dejan de lado por completo la guerra y en una medida apenas menor la angustia y el miedo por la guerra. Aquí prevalecen las conversaciones que se suceden mientras los soldados esperan sus turnos de servicio. Uno de los momentos más conmovedores se produce cuando el regimiento despide a un joven que vuelve al hogar después de un periodo de dos años —la vuelta al hogar aparece en los diálogos como deseo de todos los soldados, vinculado a la celebración en familia de las fiestas de Navidad y Año Nuevo—. Recién en la cuarta parte aparece representado el conflicto bélico en la banda sonora. Esta parte comienza con un tiroteo, e inmediatamente vemos la reacción de los soldados, que buscan refugio en el búnker. La cámara de Sokurov, que por lo general se desplaza de manera elegante, con suavidad y uniformidad, ahora se sacude con violencia y de manera descontrolada, como efecto de los bombardeos. Y este quizá no sea uno de los menores reproches que Sokurov tendría para hacerle a la guerra, que conspira contra el trabajo correcto y elegante del artista. Así como en *Alexandra* conspiraba contra los vínculos solidarios y afectivos entre los hombres. La guerra, tal como ha sido estudiada por René Girard en *La violence et le sacré* —y especialmente dado que aquí se trata de guerras en tierras de lo que antes era el imperio ruso-soviético, i. e., en algún sentido, guerras intestinas—, puede ser considerada la manifestación de la caída de un orden. Se trata, según Girard, de la crisis de poder de un equilibrio basado en un ordenamiento jerárquico. En esta crisis, la violencia sagrada, es decir, la violencia del orden, es reemplazada por la violencia indiscriminada, que se extiende como una epidemia según una lógica caótica de la horizontalidad de los vínculos y la intercambiabilidad de los sujetos, que hacen que cualquiera pueda ser destruido por la violencia igualadora y proliferante. En la película, la pérdida del

<sup>4</sup> Jesse Paddock, "Spiritual Voices", <http://culturevulture.net/film/spiritual-voices/>.



*Padre e hijo* (2003). El vínculo está impregnado por la presencia del sol y por el imaginario apolíneo.

control se prolonga aproximadamente unos veinticinco minutos, generando una sensación de peligro atrapante que constituye uno de los momentos más altos. Se escuchan los disparos, las balas que pasan más o menos cerca de los soldados. Lejos de Rusia, se agudiza el sinsentido y la infelicidad presuntos de los soldados, que se encuentran lejos de sus familias y añoran las festividades religiosas con los seres queridos. En contraste con la organización ordenada, jerárquica, paternal, pero a la vez fraternal, del ejército, que constituye una comunidad plena de sentido, como el ordenamiento de un mundo más sólido y antiguo, determinado por el culto a la disciplina y un sentimiento de pertenencia familiar, la guerra se presenta como la encarnación del mundo moderno, en que se han disuelto los ordenamientos y vínculos tradicionales y la vida se ha transformado en la lucha, carente de sentido, de unos contra otros. Como señala Liliana Piñeiro, el sinsentido de la guerra se subraya aquí por la imagen de un soldado caído, que se prolonga extensamente en la pantalla: “un soldado caído se niega a abandonar la pantalla. La imagen se repite, para que no la olvidemos. Esto es la guerra, señores. *Esto es*”.<sup>5</sup> La quinta parte gira en torno a la celebración en el campamento del Año Nuevo, que tiene lugar al día siguiente al combate. Los soldados brindan por la paz y por el regreso a los hogares en Rusia.

<sup>5</sup> Liliana Piñeiro, “*Voces espirituales: A. Sokurov*”, en *Adamar. Revista de creación*. Cf. <http://adamar.org/ivepoca/node/740>.

En la guerra, junto con la desaparición del sentido de una vida plena en una comunidad jerárquica, masculina y ordenada, desaparecen también todas las ceremonias y los ritos. Pero, como ya anticipamos, por fuera de la guerra, la vida de los soldados es plena en *Voces espirituales*, si bien por momentos tiene tintes nostálgicos por el sinsentido del combate. Esta representación contrasta con la de los soldados en *Confesión. Del diario de un comandante* (1988), en que Sokurov retrata la vida de los conscriptos, que tienen que realizar el servicio militar de manera forzada y odian las rutinas militares. Aquí los interiores hacinados de un barco sirven para mostrar la tristeza y la soledad de la vida de estos hombres. La obligatoriedad del servicio militar se presenta aquí como el sinsentido propio de la vida moderna, que ha dado por tierra con una lógica y un ordenamiento aristocráticos.<sup>6</sup>

## 2.

El padre de Sokurov fue, como el padre de *Padre e hijo*, un soldado del ejército durante gran parte de su vida. Y en ese sentido, el respeto y la calidez con que se muestra la figura del padre en la filmografía de Sokurov parece impregnar y transmitirse a muchos de los documentales de guerra y otras películas en que se trata la vida militar. En muchos casos, esa calidez determina el retrato de los detalles de la vida cotidiana en aquellos hombres que eligen la vida del ejército. En Sokurov, como ha señalado Nancy Condee, existe un cruce muy significativo entre las películas de temática familiar (*Padre e hijo*, *Madre e hijo*, *Dos hermanos y una hermana*, etcétera) y las que retratan al ejército o la guerra. En *Alexandra*, por ejemplo, encontramos un cruce entre la indagación de los vínculos familiares, en este caso entre la abuela y el nieto, y la narración de los vínculos en el ejército. Pero este cruce está situado en el marco de la guerra, con los soldados movilizados y alejados de sus familias, en contraste con lo que sucede en *Padre e hijo*, que se enfocan los vínculos familiares y militares en tiempos de paz.

*Padre e hijo*, a pesar de desarrollarse durante el invierno, está impregnada por una iluminación que arroja un brillo dorado sobre todo lo que se ve en pantalla; y despierta la impresión de que el clima es cálido, porque el padre y el hijo, que por el comportamiento dan la impresión de ser más bien amigos o amantes, pasean sus torsos extraordinariamente entrenados por los techos de las casas vecinas. El padre y el hijo se hallan ligados por un sentimiento de tipo místico, que pareciera suscribir la frase citada en la película según la cual “el amor de un padre crucifica al hijo, y el amor de un hijo hace que se deje crucificar por su padre”. Al vínculo familiar y místico, se suma también la conexión de ambos con la carrera militar. Se construye

<sup>6</sup> En este sentido, cf.: “El comandante se compara a sí mismo con los oficiales rusos del siglo diecinueve, que tenían una vocación verdadera (la del imperio) en lugar de esos meros trabajos que él comparte con sus marineros”. Fredric Jameson, “History and Elegy in Sokurov”, en: *Critical Inquiry* 33 (2006), pp. 1-12; aquí, p. 6.

así un mundo masculino, ligado estrechamente por un trasfondo religioso, militar y familiar que evoca el pasado zarista, una vez que ha muerto la gran madre de la Unión Soviética. El padre y el hijo viven en un mundo de recuerdos, rituales y mutuas preocupaciones. Ambos intentan emprender una vida propia, pero una casi imposibilidad de separarse hace que esto sea extremadamente complicado.

Pasan buena parte del tiempo sobre los techos de la ciudad, con vista a un mar romántico y en un retiro simbiótico casi absoluto. Así como en *Madre e hijo* el vínculo con la tierra determina la relación del hijo con la madre, el vínculo con el padre está impregnado en *Padre e hijo* por la presencia del sol y por el imaginario apolíneo (a partir de la exhibición de los cuerpos atléticos de los protagonistas y de la constante presencia de la lucha). Asimismo, la ciudad está construida de manera onírica a partir de retazos de San Petersburgo y de Lisboa, y los sueños del padre y el hijo ocupan un papel preponderante en el film. El carácter onírico del film, la relación simbiótica entre el padre y el hijo, la confusión y la fusión de los cuerpos, la sugerencia del incesto, el amor incondicional de los personajes, la ciudad irreal, todo da a esta relación el barniz de un cuento de hadas situado en un pasado idílico.

El hijo, Alexei, se encuentra ahora en el ejército, donde su padre —un ex militar— de tanto en tanto lo visita y mira el entrenamiento de los soldados. En algún momento Alexei y Sasha (Aleksandr Razbash), el hijo de un amigo del padre —que también pertenecía al ejército— hacen un paseo en tranvía por la ciudad. También este paseo está iluminado por esa luz brillante y cálida que da a los vínculos entre hombres asociados con el ejército y la fraternidad una modulación feérica. En la filmografía de Sokurov, los vínculos familiares y los del ejército aparecen como la conjunción saludable de relaciones jerárquicas y afectivas, en sintonía con un modelo exaltado de sociedad tradicional.

### 3.

En *El arca rusa*, la evocación del pasado zarista en un único plano y en el museo Hermitage, que supo ser el Palacio de Invierno, símbolo iconográfico de la revolución bolchevique de octubre y del cine soviético (Sergei Eisenstein, *Octubre*, 1927; Vsevolod Pudovkin, *El fin de San Petersburgo*, 1927), basado en la construcción de sentido a través del montaje, se presenta como una elegía de los buenos viejos tiempos imperiales, orgánicos, en que el sentido ya se encontraba pleno en la realidad y no requería ser construido —o reconstruido— de un modo mecanicista por el montaje intelectual o siquiera dramático.<sup>7</sup> Hacia el final de la película, las parejas de

<sup>7</sup> Así como en *Madre e hijo* el director se propone realizar una inversión de la más famosa representación de la *Piedad*, el *Arca Rusa* subvierte la iconografía de la más célebre representación de la toma del Palacio de Invierno. En contraposición con el final frenético de *Octubre*, que muestra a los bolcheviques en el asalto al Palacio, el ascenso por la famosa escalera del Jordán, y el derrocamiento de Kerenski y el gobierno provisional,



*El arca rusa* (2002). Una fundación mítica de lo ruso en la época imperial.

aristócratas se abren camino bailando, mientras suena la música en vivo tocada por la orquesta, hacia la salida del edificio. A través de otra puerta sale también la cámara y se puede ver fuera del museo una niebla —generada ostensiblemente por medios digitales— que se levanta desde un mar intuido. Con esta sugerente imagen final, Sokurov acentúa la idea del Hermitage como arca, un barco de la cultura a la deriva. La metáfora del arca evoca además el fundamento del poder real en función de los vínculos sanguíneos y la continuidad física,<sup>8</sup> tal como están presentes en *Madre e hijo* y *Padre e hijo*, en contraste con cualquier modelo de autoridad basado en la delegación del poder

Sokurov exhibe el cuarto en que tuvo lugar este suceso como el escenario de un suceso íntimo doméstico, en que vemos al zar Nicolás II compartir una comida con su familia. Estas imágenes de Nicolás II y su familia están sobreexpuestas (con un ligero color rojizo). Esto les da un carácter fantasmal, cuando no santo, que recuerda —por otra parte— el baño de sangre que tuvo lugar en esa habitación. Para la descripción de esta escena, seguimos aquí a Kriss Ravetto-Biagioli, *Floating on the Borders of Europe Sokurov's Russian Ark*, en *Film Quarterly*, Vol. 59, N° 1 (invierno de 2005), pp. 18-26; aquí, p. 20.

<sup>8</sup> Cf.: “el arca cinematográfica de Sokurov [...] difícilmente pueda ser considerada una acogida inclusiva de todos los animales terrenos, agrupados en parejas. Es, por el contrario, una reunión de la nobleza imperial a la deriva dentro de una catástrofe social en gran medida provocada por ella misma, bailando al compás de la música exquisita de su cultura aislada, ajena a las inminentes contingencias históricas que están provocando su muerte inevitable”. Nancy Condee, “Alexandr Sokurov: Shuffling Off the Imperial Coil”, en *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*, Oxford University Press, Nueva York, 2009, pp. 159-184; aquí, p. 160.

en el soberano por parte del pueblo, tal como fue defendido por Locke y Rousseau en contra de las tesis de Robert Filmer. Al igual que Syberberg, Sokurov rechaza la representación de las democracias republicanas y aboga por un contrato social de fundamento mítico-religioso como modo de fundar una nueva identidad colectiva.

Como sostiene Kriss Ravetto-Biagioli, un motivo central de *El arca rusa* es la difusión del pensamiento ilustrado y el surgimiento del Estado Nación y sus diversas formas de nacionalismo.<sup>9</sup> Con la caída de la Unión Soviética, el discurso del Estado Nación y de diferentes nacionalismos (ucraniano, ruso, serbio, estonio, etcétera) han estado plenamente vigentes. Ese origen en que Sokurov parece buscar una fundación mítica de lo ruso se halla en la época imperial, en las formas de los vínculos familiares y religiosos, según su peculiar interpretación de la historia, y en la cancelación del pasado soviético, que tuvo su centro en Moscú, en oposición al pasado zarista, situado fundamentalmente en San Petersburgo.

Al comienzo de la película, la voz en *off* afirma que abre los ojos y no ve nada, sólo recuerda que ha ocurrido una gran “calamidad”. Esta calamidad es naturalmente los más de ochenta años de la Unión Soviética, un período que en la película queda sin ser nombrado y sin representación. Esta ausencia hace que la época se perciba como un tiempo ominoso e informe. La centralidad del arte, el hecho de que se elija como lugar de representación de la historia el museo Hermitage, indica la voluntad de no retratar la historia a partir de los hechos concretos, sino a partir de una construcción metafórica, cargada de alusiones y mitología. La nostalgia de un pasado glorioso – acentuada por la aparición esporádica de personajes históricos– se une aquí con la construcción de un mito nacional de origen, y con la cancelación del pasado reciente. Esta recusación de la construcción histórica está acentuada además por la superposición de capas temporales que ofrece la película, de manera que hace coincidir a los personajes del siglo XVIII con los visitantes contemporáneos del museo, cuya vestimenta disgusta y sorprende al Marqués de Custine (caracterizado por Serguéi Dreiden). Mientras el recorrido espacial es absolutamente continuo, el recorrido temporal es de a saltos: con el comienzo en los personajes del siglo XVIII, arrojando una mirada retrospectiva hacia los tiempos de Pedro el Grande, con un detenimiento mayor en la época de Catalina la Grande, para saltar después a los visitantes contemporáneos del siglo XXI (y también a una escultora ciega contemporánea), y luego a un taller en que se fabrican ataúdes para los muertos de la Segunda Guerra Mundial durante el Sitio de Leningrado; después el film regresa a los tiempos de Nicolás I, y a una ceremonia diplomática decimonónica.

Sokurov aprovecha el museo para narrar 300 años de historia rusa. Retrata aquí el paseo caprichoso de un extranjero, un diplomático francés del siglo XIX, el Marqués de Custine, por treinta y tres habitaciones de una de las más simbólicas instituciones rusas. La cámara sigue al francés que deambula a través del museo. La voz en *off* del propio

<sup>9</sup> Ravetto-Biagioli, *op. cit.*, p. 18.

Sokurov dialoga, discute y en ocasiones coincide con el visitante. Durante el recorrido, asistimos a escenas de la historia de Rusia, desde fines del siglo xvii durante el gobierno de Pedro el Grande hasta el fin de la autocracia de Nicolás II con la Revolución de Febrero en 1917. La elección del Marqués de Custine es enormemente significativa: sus viajes por Rusia fueron plasmados en su *La Russie* (1839), en donde defiende la monarquía contra el peligro de la democracia que –según su parecer– habría de traer inevitablemente una tiranía de las masas. Sin embargo, en su viaje por Rusia, quedó sorprendido por la sumisión del pueblo y por la tiranía y el despotismo brutales –que supo caracterizar como “orientales”– de la autocracia rusa. La reconstrucción del pasado ruso a partir de la metáfora del arca rescata ese pasado zarista que hizo posible el florecimiento del arte ruso. La sociedad tradicional, el florecimiento del arte, los vínculos afectivos y la jerarquía parecen presentarse como una única cosa en Sokurov, mientras que la guerra es la encarnación más visible de la disolución de estas instituciones.

En una sociedad como la rusa, que en su pasaje del zarismo al modelo socialista soviético no conoció sino hasta fines del siglo xx la formación del Estado Nación, no sorprende en demasía que, luego del colapso del régimen soviético, se añore un modelo patriarcal imperial. El contractualismo político moderno, motivador en gran medida de los modernos Estados Nación, surgió a partir de una crisis de legitimación política de un sistema absolutista patriarcal. Se trataba por lo tanto de buscar el establecimiento de nuevas bases políticas de legitimación y de la constitución de un nuevo orden y un nuevo sujeto políticos. Las críticas de Locke a Filmer muestran que el contractualismo buscó nuevos principios para una construcción política diferente, basada en la igualdad de naturaleza de todos los individuos, y por lo tanto, en oposición al modo de legitimación patriarcal.<sup>10</sup>

Las películas de Sokurov, con su carácter elegíaco, parecen añorar en definitiva un modelo de sociedad premoderno y predemocrático, patriarcal e imperial, que en films como *El arca rusa* es casi imposible no percibir. (En el paseo por el Hermitage, se conjuran los tiempos felices de los zares.) Muchas de sus películas son sobre la muerte, el pasado perdido y la experiencia de la soledad; *El segundo círculo* (1990) trata de la muerte y el entierro de un padre; *Días de eclipse* (1988) aborda el tema del suicidio en el marco de la Unión Soviética; *Elegía oriental* (1990) nos lleva a una pequeña ciudad en una isla japonesa y vemos cómo los ancianos asisten allí al final de sus vidas. No sorprende, por tanto, que en su tetralogía sobre el poder aborde también el derrumbe de los gobernantes.

Para hacer *El arca rusa*, Sokurov eligió el 23 de diciembre de 2001 y recurrió al estado más desarrollado de la tecnología digital para filmar, en un único plano de noventa minutos, un recorrido por el Hermitage. (El camarógrafo, Tilman Büttner, utilizó para ello un *steadicam* especialmente modificado para poder grabar hasta

<sup>10</sup> John Locke, *Two Treatises of Government*, volumen 4 de *The Works of John Locke* (en 10 tomos), Thomas Tegg, W. Sharpe and Son, *et alii*, Londres, 1823; primer tratado, pp. 5-104.

100 minutos de video de alta definición en un disco duro.) El film se hizo mítico y célebre rápidamente en gran medida por sus características técnicas y formales. Filmada en el día más corto del año (con sólo cuatro horas de luz), la película es un trabajo manierista de prodigio técnico y movimientos acompasados. Con un ejército de bailarines y músicos y el virtuosismo pretencioso del único plano que pretende narrar 300 años de historia de Rusia, Sokurov construye un film maximalista que contrasta en gran medida con la poética de películas como *Padre e hijo* o, más aún, *Madre e hijo*, cuya narrativa ha sido reducida hasta el mínimo y centrada en el acompañamiento de un hijo a su madre durante los últimos momentos de su vida.

#### 4.

En el año en que se estrena *Padre e hijo* —y que gana el Premio Internacional de la Crítica en Cannes—, Andrei Svyagintsev gana, con *El regreso*, el León de Oro en Venecia, y Boris Khlebnikov y Alexei Popogrebsky estrenan *Caminos a Koktebel*: tres películas que tratan expresamente la relación entre padres e hijos. Parece más que obvio, entonces, que en el año 2003 en la Rusia de Vladimir Putin el tema se encontraba en el aire: de modo que con la caída de las antiguas relaciones también parecen haberse resistido los supuestos de la autoridad familiar. Pero mientras las otras dos películas, si bien de muy diferente manera, cuestionan el vínculo entre padre e hijo, en Sokurov todo parece más bien —y de manera literal— alumbrado por el brillo del sol y el amor noble. En contraposición con los otros dos films paterno-filiales, que siguen las pautas usuales de representación realista, *Padre e hijo* presenta un ambiente de cuento de hadas, inundado de erotismo, amor y sol. El sentido de irrealidad está potenciado además por la intencional falta de sincronía entre la imagen y la banda sonora, entre los movimientos de las bocas de los actores y los diálogos, que en ocasiones se adelantan y en otras se retrasan respecto de la mímica facial; asimismo, el paisaje de los techos, construido en estudio, recuerda los techos de París en las películas de René Clair y da a la imagen un tinte antiguo.

En esta nostalgia de un vínculo vigoroso entre padre e hijo, la película presenta también una fuerte tensión en la relación de poder entre los protagonistas, encarnada no sólo en las luchas sino también en los diálogos y los juegos (por ejemplo, con la pelota) entre el padre y el hijo. De a ratos, el hijo desafía el dominio del padre, pero en líneas generales asume la superioridad de aquél: por propia voluntad se sube a los hombros del padre vigoroso, afirma que ama la sonrisa y el torso —según él, fuerte como un árbol— de su padre, y que de los dos, el padre es el hermoso.

Todo esto se presenta con entera naturalidad dentro de este mundo de hombres, en que las mujeres aparecen como vecinas molestas o como la “mala madre” que ha dejado en soledad a los pobres hombres. También la novia (Marina Zasukhina) de Alexei es en sentido metafórico una “mala mujer”, que pretende separar al padre del hijo; la superioridad del padre es subrayada insistentemente en la película (en el discurso de Alexei, en la lucha corporal en que el padre vence conjuntamente a

Alexei y dos de sus compañeros de generación –Sasha y Fyodor–, dominándolos e inmovilizándolos en el piso mientras él se alza sobre sus cuerpos victorioso, etcétera). A partir de los combates corporales de los soldados uniformados, en función de la atracción de los torsos desnudos, parece casi inevitable la interpretación de estas luchas como fantasía de unión y separación del amor entre hombres, en el marco de la exaltación de un orden explícita y literalmente patriarcal.

La relación entre un orden patriarcal y la defensa de la monarquía absoluta vinculada con el poder natural-divino de los reyes data al menos de la publicación póstuma (en 1680) del *Patriarcha or the Natural Power of Kings*, de Robert Filmer, si bien como afirma Christopher Hill, “todo el argumento de [...] *Patriarcha*... se basa en la historia del Antiguo Testamento comenzando por el Génesis”.<sup>11</sup> La tesis de Filmer defiende la legitimidad del gobierno de una familia por el padre como el origen verdadero y el modelo de todo gobierno. En el principio, Dios habría dado autoridad a Adán, quien tenía el control completo sobre sus descendientes, incluso sobre la vida y la muerte. Desde Adán esta autoridad fue heredada por Noé; de sus tres hijos, Sem, Cam y Jafet, habrían heredado el poder absoluto de los patriarcas, que ejercen sobre su familia y sirvientes, y es a partir de estos patriarcas que todos los reyes y gobernantes (ya sea un solo monarca o una asamblea de gobierno) derivan su autoridad, que es por lo tanto absoluta y fundada en el derecho divino.<sup>12</sup>

Así como en las películas de Sokurov se puede percibir una nostalgia por los gobiernos absolutistas y los grandes imperios, también se deja traslucir una nostalgia vinculada con la figura del padre. Dentro de una sociedad de padres ausentes (en parte consecuencia del legendario alcoholismo de los hombres en Rusia),<sup>13</sup> el personaje de Sasha, el amigo de Alexei en *Padre e hijo*, busca a su padre desaparecido

<sup>11</sup> Christopher Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, Penguin Press, Londres, 1993, p. 20.

<sup>12</sup> Como un severo crítico de la democracia, Filmer sostiene que el rey es el único hacedor de leyes, que derivan su poder solamente de su voluntad real; asimismo, considera monstruoso que el pueblo pueda juzgar o deponer a su rey. En su parecer, la democracia de la antigua Atenas era en realidad un “sistema de comercio de la justicia” y los atenienses nunca habrían conocido la verdadera justicia, sino sólo la voluntad de la *multitud*. El texto está concebido como una contestación a un tratado sobre la monarquía de Philip Hunton, quien había sostenido que la prerrogativa del rey no es superior a la autoridad de los parlamentos. Robert Filmer, *Patriarcha or the Natural Power of Kings*, Liberty Fund, Indianápolis, 2010. Para un panorama detallado del debate contemporáneo de *Patriarcha or...*, véase Joaquín Migliore, “Suárez y la formación del pensamiento político en Inglaterra durante el siglo XII”, en *Deus Mortalis. Cuaderno de filosofía política*, N° 9 (2010), Buenos Aires, pp. 108-137.

<sup>13</sup> Como afirma Barbara Schweizerhof, la carencia de paternidad en la sociedad rusa está vinculada con el legendario alcoholismo de los hombres en esta sociedad. En toda su excentricidad artística, la película trata uno de los problemas principales de la sociedad rusa, la falta de padres. Rusia es, por su alcoholismo legendario y otros problemas demográficos, un país de madres y abuelas solteras. El anhelo del padre es, por tal motivo, significativo”. Barbara Schweizerhof, “Ich liebe dein Lächeln”, en *Wochenblitz* 33, 13 de agosto de 2004, en <http://www.vafk.de/themen/aktuell/Wochenblitz33.pdf>, consultado el 4 de Junio de 2015.



*Moloch* (1999). Sokurov pareciera extraer todo rasgo mitológico de la representación de Hitler.

y afirma, en alusión a *El retorno del hijo pródigo* de Rembrandt —que se encuentra en el Hermitage—, que en verdad el cuadro debería tratar del padre pródigo. El alcoholismo y las consecuencias de la guerra coadyuvan en la desaparición del padre de Sasha.<sup>14</sup>

## 5.

En su tetralogía sobre el poder —*Moloch* (1999), sobre Hitler; *Taurus* (2001), sobre Lenin; *El Sol* (2005), sobre Hirohito; *Fausto* (2011)— la incursión del último miembro del ciclo transforma de manera retrospectiva, al menos parcialmente, el significado de los otros tres films. Estos se presentaban como un largo camino hacia la muerte y la resurrección. En *Moloch* se retrataba un día en la vida de Eva Braun (Elena Rufanova) y Adolf Hitler (Leonid Mozgovoy) en Obersalzberg (una región alpina en Baviera) y se presentaba, al igual que posteriormente en *Taurus* y *El Sol*, la intimidad del poder y de los poderosos: un Hitler con problemas de digestión que se queda dormido en el sillón mientras conversa; un Martin Boormann (Vladimir Bogdanov) que hiede, o una Magda Goebbels (Elena Spiridonova) de caderas anchas y caminar pesado. La cúpula de la Alemania nacionalsocialista es presentada en sintonía con los personajes superfluos que poblaban la literatura rusa de finales de siglo XIX: fútiles, groseros y siempre ocupando un lugar o desempeñando un papel para el que no están preparados. Almuerzan, toman café,

<sup>14</sup> *Ídem.*

conversan sobre temas variados, hacen una pequeña excursión por las montañas: salvo Eva Braun, el resto de los personajes compite con constancia por el favor del *Führer* y por lograr una mayor cercanía espacial con el conductor.

Este comienzo pareciera anunciar la voluntad del director de mostrar a Hitler —y a su círculo íntimo— de un modo por completo manifiesto. Y efectivamente asistimos a escenas de la más íntima vida privada del *Führer* —por ejemplo, cuando está cagando en la montaña—. Para prevenirnos de percibir estas imágenes domésticas de manera franca, se encuentra el trabajo evidente de la cámara y la puesta en escena: objetivos anamórficos que hacen que los márgenes de la imagen se curven, filtros de colores, un foco blando durante toda la película, el material fílmico de grano grueso dan cuenta constantemente de que se trata de imágenes construidas, y que no se busca meramente exhibir a Hitler en ropa interior —si bien en varias escenas lo vemos de este modo—. Dentro de la rígida artificialidad de Obersalzberg, Eva Braun pareciera ser la encarnación de la propia naturaleza. Baila desnuda sobre la terraza, ama a su Adi (tal como ella lo llama), y lo contradice espontáneamente o se ríe de él. Incluso se atreve a apuntarle con un arma y a pronunciar en su presencia la palabra *Auschwitz*, a pesar de que Hitler lo ha prohibido expresamente, pues niega la existencia de su referente. El *Führer*, en cambio, lucha continuamente por mantener a Eva a distancia, pues —podemos suponer— la cercanía importa un peligro para el aura de poder que lo rodea. La película remarca esto en dos escenas muy agudas: 1) Eva busca a su Adi por toda la casa, ingresa al baño y sale espantada y riendo a carcajadas; a continuación, el ruido del sifón del baño nos indica qué es lo que ha visto allí; 2) durante una excursión del grupo por la montaña, rodeados por las miradas de los telescopios de las propias fuerzas de seguridad, un joven soldado descubre con asombro que tiene ante sus ojos a Hitler con los pantalones bajos y en cuclillas: el shock traumático del subordinado está acompañado por un ruido sordo y refrenado, que nos transmite el motivo del asombro, mientras escuchamos simultáneamente un discurso pomposo de Goebbels sobre el fundamento bíblico y espiritual del “imperio de mil años”, que duró doce.

Sokurov pareciera querer extraer todo rasgo mitológico de la representación de Hitler. En ninguna de las películas de esta serie se advierte el carácter elegíaco que caracteriza otras producciones del director. Ni la Alemania nacionalsocialista, ni los orígenes de la Unión Soviética o el imperio divino de Hirohito son iluminados por la luz feérica de *Padre e hijo* o *El arca rusa*. Dos elementos centrales trazan un hilo conductor en las tres películas sobre los dictadores: la corporalidad de los personajes representados como motivo central; el carácter decreciente de la luz y el color a lo largo de la serie. *Moloch* utiliza colores pasteles resplandecientes, en *Taurus* las escenas están sumidas en una constante niebla verde grisácea, y en *El Sol* las escenas carecen prácticamente de color y en muchos casos de luz, a tal punto que los primeros espectadores supusieron que se trataba de un defecto de la proyección. Asimismo, puede verse una línea progresiva en la corrupción de los cuerpos de los poderosos: en *Moloch*, Hitler —que ya se queda dormido en el salón mientras charla con sus invitados— hace constantemente disquisiciones sobre la corrupción del cuerpo; en la figura de Lenin (Leonid Mozgovoy) ya se advierten

algunos de los signos visibles de la apoplejía que el médico (Lev Yeliseyev) le anuncia al comienzo del film; en Hirohito (Issei Ogata), percibimos la corrupción en el aliento del soberano y en los constantes movimientos espasmódicos de su boca.

Toda alusión a la corporalidad del soberano atenta contra el aura del poder y de la historia. En ese sentido, las imágenes de Hitler corriendo en calzoncillo o gritando en el baño entonan con las propuestas de *Taurus* y *El sol*, pero también se oponen a la solemnidad íntima de estas películas. Las imágenes de los poderosos desentonan con claridad respecto de otras tradiciones de representación de estos mismos soberanos. Como se sabe, Hitler supo prohibir toda representación de sí por parte de actores, así como también manejó de manera puntillosa la representación pública de su figura —y del Reich— en la prensa gráfica, la radio y los noticieros cinematográficos. El contraste con este modelo está remarcado por una proyección de la *Wochenschau*, el noticiero de la Alemania nacionalsocialista, que solía pasarse en los cines antes de la exhibición de la película (y que era compulsivo),<sup>15</sup> incluida en *Moloch*.

La continuidad entre los rituales de la vida pública y la vida doméstica se expone durante todo el film; de manera especialmente manifiesta en una escena íntima entre Eva y Adi. Después de caerse en la bañera en ropa interior, Hitler contradice la presunta voluntad de Eva de casarse y formar una familia, y comienza un discurso grandilocuente dirigido a un público inexistente: en respuesta a quienes buscan la tranquilidad y una vida familiar amena y agradable, afirma a los gritos que los azotará —durante cuarenta años, si es necesario— hasta convertirlos de cerdos en hombres, porque “el Cielo está muy cerca”. Las aspiraciones celestiales entrarían entonces en contradicción con los vínculos familiares,<sup>16</sup> ligados, en el discurso de Hitler, a la animalidad.

## 6.

Las tres primeras películas de la tetralogía sobre el poder —que también podría pensarse como una larga teratología— se concentran en lo humano-corporal, así como en la escenificación del poder en la vida privada (en las continuidades de los rituales de la política en el ámbito doméstico). De allí la excesiva meticulosidad en *Moloch* en la reconstrucción del lugar y de los diálogos, basados en los protocolos de los *Tischgespräche* de Hitler y sus invitados. De manera análoga a lo que sucede en *El sol* y en *Fausto*, Sokurov ha considerado indispensable que Hitler y su entorno hablaran

<sup>15</sup> Cuando la gente comenzó a ingresar tarde al cine para evitarse el visionado de la *Wochenschau*, el gobierno decidió cerrar las puertas antes del inicio de la función, de modo que para ver la película había que asistir previamente al noticiero. Sobre este punto, véase Román Setton, “Estado, sociedad e industria del cine en la Alemania nazi. La trilogía documental de Leni Riefenstahl”, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, núm. 8 (2009), Buenos Aires: Santiago Arcos, pp. 49-70.

<sup>16</sup> Este mismo elemento puede advertirse en *El Sol*; Hirohito recién puede tomar contacto con su familia una vez que ha renunciado a su carácter divino.



*Taurus* (2001). Como si Lenin fuera un barco hundiéndose filmado en las turbias profundidades.

alemán, así que los actores rusos forman con sus bocas los textos alemanes, sincronizados por actores germanoparlantes como Peter Fitz y Eva Matthes.

*Taurus* es una narración velada, con mucha imaginación, de un par de días en la vida de Vladimir Lenin. Si bien toda la película es un extenso *memento mori*, los sucesos se desarrollan en 1922 y no —como afirma la inmensa mayoría de la crítica— poco antes de la muerte de Lenin (que tiene lugar en enero de 1924).<sup>17</sup> En *Taurus* el deterioro físico se trata de una manera algo más directa que en *Moloch*, ya que se exhibe con detenimiento el desgaste gradual de Lenin a partir de una enfermedad. Ambas películas recortan períodos de relativa calma dentro de las biografías, pero Sokurov vuelve sutilmente dramáticos estos momentos a partir de la representación de las situaciones íntimas. El Lenin de Sokurov se ve como una figura lamentable e incongruente, con una apoplejía incipiente y alejado por completo de la vida pública. A pesar del trabajo minucioso con los detalles de época, tal como sucede con *Moloch*, la película no elige la perspectiva histórica, política, o incluso exclusivamente rusa. Acentúa, en cambio, el elemento humano y exhibe a un hombre enfermo en el ocaso de su vida, cuyo tiempo en la vanguardia y la conducción ha quedado atrás: si en *Moloch* el *Führer* todavía tenía esperanzas de conducir la realización su proyecto imperial, Lenin ya ve, en cambio, que sus ideales y buenas intenciones no se realizarán ni durante su vida ni después de su muerte.

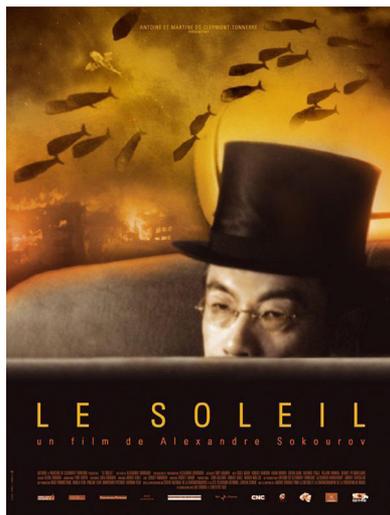
<sup>17</sup> La película dedica su atención a un período en 1922, momentos en que Lenin estaba enfermo y no salía de su casa, pero sin estar dispuesto todavía a renunciar al poder.

Refugiado en el campo y al cuidado de un médico alemán, su hermana (Natalia Nikulenko) y su esposa y compañera Krupskaya (Maria Kuznetsova), un grupo de guardias uniformados y un importante número de sirvientes, Lenin reflexiona sobre su vida con la ambigüedad y la vaguedad del hombre viejo, con momentos de extrema claridad y divagaciones poéticas y patéticas. Es como si Lenin fuera un barco hundiéndose filmado en las turbias profundidades; su vida, su mente y su poder han sido desguazados. (Los personajes y los espacios son fotografiados constantemente a través de una neblina color agua.) De este modo se ilumina el estado de la Rusia contemporánea (y más allá). Al carácter histórico de los hechos narrados, se opone un firme misticismo, ejemplificado por el título de la película y por el hecho de que Lenin perteneciera en efecto a ese signo del zodiaco. El motivo de la tormenta que cruje en el fondo y la niebla que cuelga verde grisácea y constante contribuyen con esta construcción de sentido.<sup>18</sup> “La tormenta nace de la electricidad”, dice Lenin, “no del resultado de la lucha entre los ángeles en el cielo”, como afirmaba su madre. Sin embargo, la película parece ya desde el título otorgar razón a la madre, y explicar el suceso menos desde la razón que desde el sentido y el destino inscriptos en las estrellas (aunque *Taurus* también puede interpretarse como el toro sagrado sacrificado para aplacar a los dioses).

En casi todos sus aspectos, el Lenin de *Taurus* desentona con la figura presentada por la propaganda estalinista y contrasta en general con la cinematografía soviética que practicaba el panegírico de los *conductores* (como el Lenin de Mijail Romm en *Octubre*, de 1937). A pesar de ser celebrado por las masas en el marco de un culto a la personalidad, Lenin se ha convertido en una persona casi irrelevante, y el personal de servicio que lo atiende lo trata en parte con la indiferencia rutinaria y en parte como a un niño algo travieso.

Si por momentos la película parece fascinarse con la iconicidad de sus figuras (una toma en particular se detiene en Stalin (Sergei Razhuk), recién llegado de visita, y lo muestra como un gigante vigoroso envuelto en un largo impermeable), rápidamente desinfla estas imágenes apoteóticas. En la reunión entre Stalin y Lenin, Sokurov se sirve —de un modo absolutamente inusual para él— de ortodoxos planos y contraplanos de los líderes. Así queda al descubierto, a través de primerísimos planos (que muestran sus expresiones faciales y los ojos), el carácter humano de estos grandes hombres: el temor de Lenin cuando solicita el veneno para terminar con su vida, y al engañoso Stalin, con el rostro marcado por la viruela. También aquí el director arranca con máxima violencia las leyendas de los hombres, e ironiza sobre el poder del soberano absoluto y la paternidad, a partir de la figura de un padre decrepito, cuya progenie, la Unión Soviética, ya ha muerto en el momento de la producción del film.

<sup>18</sup> Como en otras obras de Sokurov, la paleta de colores y los motivos evocan imágenes pertenecientes a la tradición del arte europeo; en este caso, la tormenta que se aproxima y especialmente la imagen final evocan *La tempestad* de Giorgione.



Afiche francés del film *El sol* (2005). Con su película, Sokurov se opone al tabú que en Japón reina sobre la representación del emperador.

## 7.

*El Sol* narra la deconstrucción del dictador; el pasaje del emperador, descendiente directo del sol, al hombre. La película presenta un retrato del emperador japonés Hirohito, quien en 1945 tuvo que anunciar por radio, después de que fueran arrojadas las bombas atómicas estadounidenses, la capitulación de su país, y renunciar a la vez a su estatuto divino, a pesar de que millones de súbditos estaban dispuestos a entregar su vida en la lucha. El 15 de agosto de 1945, el pueblo japonés oyó por vez primera la voz de su emperador Hirohito. En su mensaje, exigió al ejército y al pueblo que interrumpieran todas las acciones de guerra. Sokurov no representa a Hirohito —considerado el sol naciente y descendiente de la diosa del sol Amaterasu— recubierto de un halo divino, tal como lo perciben sus súbditos; tampoco como el mayor criminal de guerra, tal como lo considera el Estado norteamericano; subraya, en cambio, una cierta puerilidad. El actor Issey Ogata encarna a un emperador tímido, espontáneo, aislado, enormemente oprimido por la carga de las responsabilidades del soberano que debe decidir en el marco de un estado de excepción. Asediado por las tropas norteamericanas, se encuentra viviendo en un refugio bajo tierra, entre gruesos muros de concreto y rodeado por una cuadrilla de sirvientes. En el búnker del emperador, ni una huella de sol, sólo una luz pálida, verde grisácea; afuera del búnker (y encima de él), la hecatombe atómica. La imagen ofrecida del emperador presenta características animales: con los labios crispados y hacia afuera, e intensamente activos delante de los pronunciados dientes de roedor, parece una mezcla de topo y pez. En su vida diaria, el emperador actúa como un niño testarudo y malhumorado, y acepta cada vez de peor gana los rígidos rituales y el protocolo que determinan el curso de su vida. La situación convierte su vida en el búnker en una pesadilla, y hace que sus pesadillas se pueblen de escenas de la vida diurna. De este modo,

como ha indicado Denise Youngblood, Sokurov deconstruye a un tiempo la historia del “gran hombre” y el género *biopic*. Introduce detalles que normalmente no encuentran lugar en las páginas de la historia tradicional, y deja de lado en cambio muchos de los considerados acontecimientos históricos.<sup>19</sup>

Cuando finalmente es tomado prisionero por el general McArthur, el comandante en jefe de las fuerzas estadounidenses en el Pacífico, vive este cambio en las circunstancias como una redención: su estado de prisionero de guerra le ofrece una libertad mucho mayor que la semiesclavitud de su libertad dentro del búnker y las normas del protocolo. (Cuando renuncia a su condición divina, le dice a su esposa “somos libres”). Sokurov ofrece así el retrato de un hombre que, desde su posición en el poder y con evidente conmoción, tiene que cumplir con un papel heroico, muy a pesar de su voluntad y sus inclinaciones. Debe decidir entre librar la guerra total y ordenar el ataque contra Rusia o firmar la capitulación exigida por Estados Unidos y renunciar a su origen divino. Como en *Moloch* y *Taurus*, *El sol* es un nuevo enfrentamiento con la historia de la representación de ese poder. (Ya por el solo hecho de ofrecer una película sobre el emperador japonés, Sokurov se opone al tabú que reina en Japón respecto de la representación del emperador). Pero a diferencia de los films anteriores sobre temas similares, *El sol* implica una carga emocional mucho mayor.

Tanto las películas que integran la trilogía sobre los dramas familiares como aquellas que forman la tetralogía sobre el poder están centradas en aquellas rutinas diarias que el cine *mainstream* sólo suele utilizar como escenas de transición y que –tal como sugieren las películas de Sokurov– ocultarían un sentido ulterior y un vínculo con la trascendencia. En la sede estadounidense, Hirohito apaga las velas por primera vez en su vida, lleno de cándida alegría: esta imagen pareciera sintetizar gran parte de las ideas de la filmografía de Sokurov sobre el poder y la vida humilde: sólo el regreso a los rituales humanos puede devolver la armonía interior a un gobernante desdichado y deshumanizado por los efectos del poder absoluto.

<sup>19</sup> Para un análisis detallado del tratamiento de la historia en las tres primeras películas de la tetralogía del poder, cf. Denise J. Youngblood, “Un día en la vida. La representación histórica en la tetralogía del ‘poder’ de Sokurov”, en **Versiones** de este número. También Fredric Jameson se ha detenido en la singularidad del tratamiento de la vida privada de los gobernantes retratados en las primeras obras de la tetralogía. Cf.: “Aquí, sin embargo, en estas películas, parece reinar una concepción completamente distinta de la vida privada, un tipo de disociación esquizofrénica, en la que el grande y el poderoso caen en la senilidad o en una segunda infancia. Se trata de la vida privada del así llamado sujeto escindido que nunca existió como una personalidad completa, una realidad psíquica unificada, ya sea en público o en privado. Así, los vemos en un almuerzo o en un picnic, murmurando bromas tontas en su lenguaje privado, y asaltados ocasionalmente por accesos intermitentes de furia o demencia que no quieren que se conozcan públicamente [...] en *Taurus* necesariamente, la vida privada filmada por la cámara también es una especie de encarcelamiento desamparado; tanto la inmadurez psíquica (en el sentido de Gombrowicz) y la incapacidad física se registran despiadadamente, y la pantalla se vuelve un laboratorio experimental, una cámara de aislamiento en la que seguimos un proceso que no es ni público ni privado en cualquier sentido tradicional” (*op. cit.*, pp. 4-6).



*Fausto* (2011) constituye la clave hermenéutica de la tetralogía del poder político.

8.

*Fausto* constituye el cierre de la “tetralogía del poder”, iniciada en 1999 con *Moloch*. Tal como lo ha planteado el propio Sokurov, *Fausto*, en tanto última parte del ciclo, es simbólica y temáticamente el punto de partida y la clave hermenéutica de las otras tres películas. Pues Sokurov ve los diferentes orígenes del poder —que retrata en las figuras de Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*) e Hirohito (*El sol*)— en el final del camino visible de Fausto (Johannes Zeiler). Este camino termina precisamente allí donde comienzan las historias de los protagonistas de los otros films. Como ha señalado Michail Jampolski, “el camino triunfal de Fausto por el mudo comienza recién ahora. Él comienza a convertirse en un tirano, un político, un oligarca: un Lenin, un Hitler, un Abramóvich”.<sup>20</sup> Al abordar el comienzo de los procesos de estos tiranos, Sokurov ha indicado el alejamiento, por parte del hombre, de la naturaleza como la piedra de toque del origen de todos los males.<sup>21</sup> Las grandes figuras de la historia universal fracasan al intentar dominar la naturaleza, en contraste con los persona-

<sup>20</sup> Gacetilla de prensa, citada en [www.mfa-film.de/.../FAUST](http://www.mfa-film.de/.../FAUST), consultado el 20 de mayo de 2015.

<sup>21</sup> Béghin, Cyril, *Comment Faust passa la montagne*, en *Cahiers du Cinéma*, núm. 679 (junio de 2012), p. 10.

jes de Sokurov que aceptan las leyes de la naturaleza con calma (por ejemplo, los protagonistas de *Madre e hijo*). En este sentido, no llama la atención que los dos componentes decisivos para que Fausto firme su pacto con el diablo sean el dinero y la seducción artificial, diabólica de Margarita. El diablo de Sokurov toma la figura del usurero Mauritius Müller (Anton Adasinsky) en sintonía con una demonización del dinero de larga tradición dentro del ámbito alemán, que considera al dinero como el símbolo más visible del quiebre de la vida orgánica de la comunidad (*Gemeinschaft*), en que el hombre se encontraba en armonía con la naturaleza, con sus próximos y con sí mismo. En cuanto a la seducción de Margarita, el pacto que finalmente condena a Fausto a vagar por los infiernos (filmados en un paisaje de géiseres auténticos) no es para adquirir la juventud eterna, dinero en cantidades infinitas o el conocimiento pleno, sino simplemente para poder pasar una noche a solas con su amada Margarita. Al igual que los tres tiranos de la tetralogía, Fausto tiene ambiciones bastante modestas. Pero estas ambiciones están revestidas de grandilocuencia. Y al conocer a Margarita cree encontrar en ella, en su belleza fascinante, la clave para comprender los vínculos entre la vida y la muerte. Esta comprensión la había buscado en sus disecciones del cuerpo humano, en que intentaba localizar el alma (para llevar a cabo esta investigación debió recurrir al usurero Mauritius Müller, que luego se revela como el diablo).

Con *Fausto*, Sokurov se aleja de la historia y de los dictadores, y aborda una problemática religiosa, los vínculos humanos con la esfera divina. El comienzo de la historia fáustica es la ruptura con Dios, el pacto con el diablo y la posibilidad de salvación una vez que se ha renunciado a aspiraciones supraterráneas para abocarse a las empresas terrenas, ya sea el amor o la guerra. Al final de la película de Sokurov, Fausto se hunde en el paisaje helado, hecho que puede entenderse como una referencia al infierno dantesco pero a la vez como una alegoría de los tiempos que habrán de comenzar, la historia del siglo xx, la historia de los dictadores desligados de Dios, pero más aún de lo humano.<sup>22</sup>

Si *Fausto* constituye el fin de la tetralogía, porque es el fin del relato; *El sol* es, en cambio, el final de la historia narrada en la tetralogía. *El sol* termina con una redención y transfiguración de Hirohito y del pueblo japonés. Esto sucede gracias al acto heroico de renuncia de un individuo, que no está preparado pero sí destinado a ello. *El sol* comienza con un mundo en ruinas. Dentro de este marco, propone la realización de un nuevo pacto social, de origen mítico-divino, que logre construir una nueva identidad colectiva, a partir de la recuperación de un pasado aristocrático y mítico-onírico propio del cuento maravilloso. Esta redención y a la vez palingenesia es vista como una humanización de lo divino. En Sokurov, la añoranza de lo humano se presenta como el síntoma del carácter inhumano, casi divino, de

<sup>22</sup> Para una lectura de ese film, véase Marcelo Burello, "Fin de un ciclo sin fin", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nº 11, "Cine del presente", pp. 178-187.

la tradición zarista-soviética, que determina el estilo clásico monumental de estas películas. En una Rusia que busca su identidad y reafirmar su nuevo estatuto republicano, Sokurov añora la universalidad aristocrática europea de los buenos viejos tiempos y la coloca como base de una nueva identidad colectiva.<sup>23</sup>

En contraste con esta narración del poder y de la historia mundial del siglo xx, Sokurov construye en *El arca rusa* un pasado eminentemente europeo y aristocrático: centrado en el complejo de edificios que ahora se conoce como el Hermitage, invoca el origen del ser ruso, hace casi 300 años, cuando el zar Pedro el Grande decidió crear una gran ciudad a orillas del mar Báltico, San Petersburgo, y construir allí un Palacio de Invierno. A mediados del siglo xix, Catalina la Grande comenzó allí una colección de obras de arte que sus sucesores se encargaron de enriquecer, y añadieron para ello edificios a la construcción original, con la peculiaridad de que todos fueron diseñados por arquitectos de Europa occidental, o inspirados por los estilos de esta arquitectura, para alojar dentro de esta construcción el arte europeo (en principio), el arte procedente de Asia y otras partes del mundo (posteriormente), y conservando el arte ruso en un edificio separado. El recorrido por el Hermitage da así menos la idea de un arca rusa que la de un arca *no rusa*, en la que, sin embargo, por la cantidad de personajes históricos y el recorrido temporal, se encuentra a la deriva la aristocracia rusa —que, sin embargo, tiene una fuerte impronta de Europa occidental—. Asimismo, en oposición a las imágenes más recordadas del cine soviético, que se caracterizó por la representación de las masas populares, Sokurov exhibe aquí la sociedad aristocrática en una representación *masiva*, como un ejército de bailarines y figurantes (entre el equipo técnico y los actores participaron 4500 personas en la filmación de la película). En oposición a la épica revolucionaria del proletariado, la búsqueda del origen y el canto elegíaco de la aristocracia.

**Román Setton**

<sup>23</sup> En este sentido, resulta llamativa la afirmación de Jameson respecto del “grado cero” o la neutralidad de la política en la obra de Sokurov. Cf.: “Esta oposición —entre la decadencia histórica y la existencial— puede verse mejor, sin embargo, como una diferencia en las capacidades representacionales de los dos géneros —documental y ficción— y da cuenta ampliamente de la virtuosidad de Sokurov en ambas formas. La neutralidad política deliberada de sus obras (o, si se prefiere, su grado cero político) hace innecesario decidir si las dos versiones del tiempo expresan una visión de la historia o simplemente una metafísica de la vida y la muerte” (*op. cit.*, p. 3).