

ANDRÉI TARKOVSKI

ANDRÉI RUBLIOV

SEGUNDA EDICIÓN

EDICIONES SÍGUEME
SALAMANCA
2014

Cubierta diseñada por Christian Hugo Martín

© Traducción de Ricardo San Vicente
sobre el original ruso *Andréi Rubliov*

© Institut International Andreï Tarkovski

© Ediciones Sígueme S.A.U., 2006
C/ García Tejado, 23-27 - E-37007 Salamanca / España
Tlf.: (+34) 923 218 203 - Fax: (+34) 923 270 563
ediciones@sigueme.es
www.sigueme.es

ISBN: 978-84-301-1596-9

Depósito legal: S. 256-2014

Impreso en España / Unión Europea

Imprenta Kadmos, Salamanca

CONTENIDO

PRÓLOGO. Andréi Tarkovski, o la poesía del tiempo esculpido, <i>por Pedro Rodríguez Panizo</i>	9
------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

PRIMERA PARTE

EL JUGLAR. Verano de 1400	19
JUVENTUD. Invierno de 1401	33
LA CAZA. Verano de 1403	57
INVITACIÓN AL KREMLIN. Invierno de 1405	71
LA DISPUTA. Verano-otoño-invierno de 1406	87
EL CEGAMIENTO. Verano de 1407	97
LA FIESTA. Primavera de 1408	115
EL JUICIO FINAL. Verano de 1408	129

SEGUNDA PARTE

LA INVASIÓN. Otoño de 1408	145
EL VERANILLO DE SAN MARTÍN. Otoño de 1409	169
TRISTEZA. Verano de 1419	195
LA PESTE. Primavera de 1422	205
LA CAMPANA. Primavera-verano-otoño-invierno-primavera de 1423-1424	219
ANDRÉI RUBLIOV	241
EPÍLOGO. La fe en la belleza, <i>por Ricardo San Vicente</i>	251

PRESENTACIÓN

ANDRÉI TARKOVSKI,
O LA POESÍA DEL TIEMPO ESCULPIDO

Pedro Rodríguez Panizo

Un guion de cine es el más modesto de los textos «literarios». La escritura de las futuras imágenes audiovisuales sufrirá infinitos cambios, incluso durante el rodaje; muchas veces, hasta partes enteras desaparecerán en el proceso de creación artística de una película. Está ahí para ser otra cosa distinta de la literatura, de la pintura, de la poesía, del teatro: tiempo esculpido, arte cinematográfico. Andréi Tarkovski (1932-1986), uno de los grandes cineastas contemporáneos, con tan sólo siete películas —si exceptuamos la que fue su graduación en la Escuela de Cine de Moscú: *La apisonadora y el violín* (1960)—, pensaba también que el guion de cine posee una estructura muy frágil, debido a que vive en continuo cambio: desde la idea poética original que lo inspiró hasta la película final. El logro artístico dependerá, en gran parte, de no perder el impulso fundamental a lo largo de los cambios. Tarkovski nunca consideró que el guion cinematográfico fuera un género literario propio, pues cuanto más cine sea, menos éxito literario tendrá, al contrario de la obra teatral. Mientras el escritor quiere escribir, el guionista piensa en imágenes cinematográficas que plasma en esa especie de acta de la futura película que es el modesto guion. ¿Qué interés puede tener entonces publicar el guion «literario» de *Andréi Rubliov* (1966), la segunda y una de las mejores películas de Tarkovski?

Si en este punto se hiciera caso de las ideas del propio cineasta, no tendría más utilidad que ser un objeto de estudio para los especialistas interesados en la génesis de la película, una herramienta preciosa para sorprender el tortuoso proceso de su composición, como si controlar todas las fuentes, todas las influencias, todos los meca-

nismos técnicos, nos supliera la apertura receptiva para percibir la figura total de la obra, mucho más que la suma de los fragmentos de los que está compuesta. Y esto exige que el espectador colabore con todo su ser, que abra su alma. Mikel Dufrenne nos ha sensibilizado ante el hecho de que la obra de arte no es todavía el objeto estético, sino este en estado de posible, en espera de su epifanía. Y esta se logra cuando percibimos estéticamente –y en cuanto percibida así– la obra de arte. Se necesita que una mirada convertida de la utilidad, la ideología, las prisas, los intereses, se libere –mediante una ruptura de nivel ontológico– para reconocer lo sensible como tal, como le pasaba a Miguel Ángel, que odiaba la piedra que le separaba de su estatua y no hacía otra cosa que liberarla de ella.

No obstante, a pesar de la modestia de Tarkovski, su guion de *Rubliov*, en colaboración con Andréi Konchalosvsky, tiene un valor y un aliento poético añadido que lo hace merecedor de ser conocido por sí mismo. Lo primero que le llamará la atención al compararlo con la película es la diferencia de capítulos o escenas: catorce del guion frente a nueve, de modo que quien haya visto primero el film no reconocerá el inicio del guion. En efecto, la cinta comienza con el bloque titulado «El globo», donde un hombre intenta volar y fracasa; sigue con «El bufón» (1400), que presenta a Andréi Rubliov, a Daniil y a Kiril refugiándose de la lluvia en una casa donde está reunido un grupo de hombres y un bufón que los divierte. El tercer episodio se llama «Feofán el Griego» (1405), y en él se asiste a la conversación entre este y Kiril, quien le revela la envidia que siente por Andréi y se despide a causa de ella. En cuarto lugar se narra «La pasión de Andréi» (1405), una conversación de este con Feofán y una evocación visualizada de la crucifixión de Cristo en medio de la nieve. El quinto bloque se titula «La fiesta» (1408), y muestra el encuentro de Andréi con una fiesta pagana de exaltación de la fertilidad. La sexta evocación es «El Juicio Final» (verano de 1408), en la que Andréi y un grupo intentan pintar el interior de un palacio. La séptima lleva por título «La invasión» (1408), y muestra la lucha entre la población local y los tártaros, con los que se ha aliado también un príncipe ruso. Andréi hace voto de silencio. En octavo lugar, el episodio titulado «El silencio» (1412), que muestra el encuentro entre Andréi y Kiril. Este se arrepiente y Andréi cumple su promesa. Finalmente, en «La campana» (1423) se narra

la construcción de una monumental campana por Boriska, que es el personaje central. Andréi vuelve a hablar y a pintar. Nada, por tanto, de «Juventud», «La caza», la «Invitación al Kremlin», o «La tristeza» y «La peste», por ejemplo, entre otras partes del guion «literario» que no han pasado a la película.

Como puede observarse, tanto el guion como la película final no se proponen una reconstrucción historicista de la vida de Andréi Rubliov. Este, incluso, no sale en muchos momentos del relato fílmico, como sucede también en el guion. Es más, en la película tenemos que esperar al segundo bloque –«El bufón»– para que se nos presente a Andréi y a sus dos compañeros. El hecho de que se sepan pocas cosas sobre la vida de Rubliov dio a Tarkovski una gran libertad de acción desde el principio. Como reconoció en alguna entrevista, esto tuvo una importancia primordial. Todo ha sido inventado, pero se basa en una profunda y exhaustiva documentación sobre la época de los grandes iconos rusos. El cineasta suele citar a Pável Florenski y su *perspectiva invertida*¹, en referencia al hecho de que cuando surge un arte nuevo –en su caso el cine–, lo hace como resultado de una especie de «necesidad» espiritual o de razón vital. La tesis de Florenski es que la perspectiva invertida de los iconos rusos, se ha creído tópicamente que era debida al desconocimiento que sus autores tenían de las leyes de la perspectiva geométrica, descubiertas y desarrolladas por los artistas del *Quattrocento* –Leone Battista Alberti (1404-1472), entre otros–, y recibidas por el Renacimiento italiano. Posiblemente el propio Rubliov estuvo en Venecia y a buen seguro tuvo la oportunidad de saber de las preocupaciones teóricas de aquellos artistas. Lo que ocurre más bien, debido a esa distorsión de la perspectiva, con el uso de esa *otra* perspectiva, es que con ella se podía «penetrar en la realidad intangible de las cosas, en la estructura invisible de su realidad metafísica»². Tarkovski es un cineasta que, al igual que Dreyer, Rossellini o Bresson, ha reflexionado sobre la especificidad de su arte y posee una estética propia de este, que ha empezado a desarrollar después

1. Cf. P. Florenski, *La perspectiva invertida*, Siruela, Madrid 2006. Cf. también L. A. Uspenski, *Teología del icono*, Salamanca 2013.

2. F. Pereda, «Pável Florenski, de la matemática a la teología», en P. Florenski, *La perspectiva invertida*, 14.

de los tanteos de su primera película: *La infancia de Iván* (1962), y que ha terminado, después de su última obra –*Sacrificio* (1986)–, en un hermoso libro de obligada lectura para todo aquel que desee adentrarse en la contemplación de sus películas³.

En este sentido, los presupuestos estéticos de Tarkovski, tan unidos a lo ético, a la búsqueda de la verdad, a la pasión por lo absoluto y el sacrificio que ello supone hasta llegar a esa simplicidad y hondura de iconos como *La Trinidad*, tan bellamente evocados en el final de su película, revierten y se expresan en las elecciones estéticas, tanto del sistema estilístico como del narrativo de esta. Lo ha expresado con franqueza: desde la noche de los tiempos, antes incluso de que el hombre se sintiera como tal, había ya un impulso de crear algo en quien había sido creado creador. «El arte –le explica a su entrevistador– es una forma de oración. El hombre no vive más que por su oración»; una «oración de otra manera que la utilizada por los fieles en una catedral»⁴. En la entrada de su diario del 5 de septiembre de 1970, afirma: «El hombre inventó la religión, la filosofía y el arte –los tres pilares que sostienen el mundo– para... materializar simbólicamente la idea del infinito»⁵. Y no otra cosa es el recorrido iniciático de Andréi Rubliov a lo largo del relato, como la propia obra cinematográfica del otro Andréi, sino una incesante nostalgia de infinito, el camino hacia una revelación, al conmovirse y purificarse en él su interioridad más profunda. Como en el tiempo evocado en el guion y en la película, también en el nuestro se cierra al hombre la vía que lleva a las cuestiones fundamentales de la existencia, lo cual es una verdadera mutilación del alma, que hace perder el oído para lo bello y lo eterno.

Pero el artista ni quiere ni debe permanecer sordo al llamamiento de la verdad, lo único capaz de darle la fuerza moral y la estimación del valor suficientes como para disciplinar su capacidad creadora y poder transmitir su fe a otros. Si el artista no tuviera esta

3. Cf. A. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Rialp, Madrid 1991.

4. L. Cossé, «Portrait d'un cinéaste en moine poète. Entretien avec Andrei Tarkovski (7 janvier 1986)», en A. de Baecque, *Andrei Tarkovski*, Editions de l'Etoile-Cahiers du Cinéma, Paris 1989, 108.

5. A. Tarkovski, *Martirologio. Diarios*, Salamanca 2011, 27.

fe, piensa Tarkovski, sería como uno que desea ser pintor habiendo nacido ciego. Y así, ve el cineasta un enorme paralelo entre la impresión o conmoción que una persona espiritualmente sensible recibe del arte y una experiencia específicamente religiosa. En la esperanza se da el sentido de la verdad religiosa; en prepararlo para la muerte, en conmover al ser humano en su interioridad más honda, consiste la finalidad del arte. Si este es el credo de Tarkovski, no por ello se dedica a intentar convencer de esto a través de sus películas. Como en todos los grandes, hay una absoluta fidelidad a sí mismo, un ansia apasionada de verdad, de significación incondicional, a la vez que se toma totalmente en serio al destinatario de la obra, como persona inteligente y libre a la que no se debe ni puede manipular y a la que se le presenta la película como una invitación a la meditación, a dejarse afectar o tocar en lo más hondo de sí misma. De ahí, la señalada dificultad de sus películas y su nulo éxito comercial. Sin embargo, a pesar de la excesiva seriedad –a veces un tanto pretenciosa– de éstas, si el espectador la trasciende y se abre a la lógica poética de las imágenes, a los aspectos de la vida humana sólo representables por medios poéticos, en esa especial perspectiva invertida de Tarkovski, al fondo ético que las anima, y capta su sentido interno, el ritmo que las inhabita, la unidad de toda la obra, percibirá y llegará a comprender qué es para el cineasta ruso lo que hace único al séptimo arte: el milagro del tiempo esculpido, la representación de hechos inmersos en él y cambiados por él, imágenes que no sólo viven en el tiempo, sino en las que el tiempo vive dentro de ellas. Por eso el cine es más que mero entretenimiento, sin despreciar este, y es arte de autor. Por ello amplía, dilata, enriquece, potencia y profundiza la experiencia real del ser humano mucho más que cualquier otro arte. Es aquí precisamente donde reside, según Tarkovski, su verdadera fuerza significativa.

El guion que el lector tiene entre sus manos y la película que está invitado a ver lo antes posible, si es que no la ha visto todavía, ha renunciado –como decía más arriba– al arduo trabajo de reconstruir la vida de la Rusia de aquel tiempo, de sus tradiciones pictóricas, arquitectónicas, políticas, religiosas y culturales. Ha preferido, más bien –y por difícil que sea–, imaginar cómo fueron las cosas, do-
tarlas de tiempo, representar el tiempo viviendo en ellas, recons-

truir para el espectador de hoy el mundo real del siglo XV, de modo que ni el vestuario, ni el ambiente, con su arquitectura y sus paisajes, ni la manera de hablar de los personajes, le parezca a este una colección de piezas muertas de museo en un conjunto estilizado y convencional. Tarkovski ha optado por seguir una vía diferente a la pretendida verdad arqueológica que supondría querer el imposible de reconstruir, de forma lineal, el siglo XV ruso. Lo que ha intentado es, ni más ni menos, crear un puente entre aquel siglo y nuestro presente, de manera que *La Trinidad* de Rubliov siga viviendo a través de los siglos, ayer como hoy. Recibir el testimonio histórico y abrirnos al contenido humano y espiritual de *La Trinidad* vivo para nosotros, hombres y mujeres de principios del siglo XXI.

Y ha mostrado el camino: el sacrificio del propio egoísmo, la vivencia del amor y el arte frente al mal y la barbarie; tarea sin duda difícil, pero por eso mismo más necesaria, tanto ayer como hoy. «No soy un profeta –ha podido decir Tarkovski–. Soy un hombre al que Dios ha dado la posibilidad de ser poeta; es decir, de orar de otra manera que la utilizada por los fieles en una catedral».

ANDRÉI RUBLIOV

PRIMERA
PARTE

Entre sones de metal, relinchos y alaridos de moribundos, el odio secular echa a volar hacia el cielo encendido y cae exánime sobre el polvo bajo las pezuñas de los caballos cual guerrero de rostro ensangrentado.

Chocan los jinetes. En la penosa espesura del combate brillan las espadas y se inclinan las corazas de los príncipes erizadas de flechas tártaras. Gritos, horror y muerte. Camisas de tela, negras de sangre; cabezas rapadas, horadadas por las flechas; escudos rojos destrozados por las hachas; un caballo caído de espaldas que agita sus patas con el vientre abierto. Polvo, alaridos y muerte.

Y cuando ya los rusos no resisten el empuje de la caballería tártara, sale raudo del bosque donde se hallaba apostado el regimiento de Bobrok; los combatientes, con sus fuerzas íntegras, corren por el campo casi sin tocar el suelo y caen sobre los tártaros y los repelen, obligándolos a huir desordenadamente. Los estandartes rojos se agitan sobre los jinetes blancos, un tártaro envuelto en una nube de polvo se derrumba al suelo con su caballo enloquecido por el miedo.

Como si cayera desmayado, el campo de Kulikovo¹, alfombrado de cadáveres, se precipita en la oscuridad de la noche.

Amanece. A lo largo de la orilla se extiende la niebla.

En la mudez de la estepa, cubierta de muertos, irrumpen el sonido de las pezuñas de un caballo. Un combatiente ruso abre

1. Lugar de la batalla del mismo nombre, donde en 1380 los rusos derrotaron por primera vez a los tártaros desde que estos llegaron a las tierras rusas (esta nota y todas las que siguen son del traductor, si no se indica otra cosa).

con dificultad los ojos. Está gravemente herido. Por el campo, a través de la niebla, avanza lentamente un tártaro sobre una yegua azabache. El ruso se incorpora con sus postreras fuerzas, bañado de sangre fría y resbaladiza; palpa a su alrededor, da con una espada caída, pero se le nubla la vista y cae de bruces, sin conocimiento.