

La angustia utópica en el cine de Andrei Tarkovski

(y la alegría disutópica como posibilidad)

EL AUTOR:

Alejandro Mantilla es integrante del Proyecto Aurora y del Grupo de Teoría Política Contemporánea de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. En la actualidad prepara un breve trabajo sobre Teorías de la justicia, políticas agrarias y movimiento campesino en Colombia. E-mail: alejo_mantilla@yahoo.es

¹ Cfr. Ingmar Bergman, *Lin-terna mágica*, Barcelona, Tusquets, 2001, pág. 84.

² Con una ambigüedad bastante inusual en sus trabajos, Fredric Jameson ha citado a Tarkovski como un precursor de la neoestetización posmodernista, ya que en sus películas se puede apreciar una constante preocupación por la belleza de la imagen. En ese sentido, Tarkovski representa un momento preliminar del posmodernismo, tendencia que tendría como características: 1. la utilización de la belleza como mero objeto de consumo mercantilizado (en contraposición con la belleza como posibilidad subversiva y como expresión de liberación); y 2. el auge inusitado de la imagen y lo visual como lugar privilegiado en el arte contemporáneo. Cfr. Fredric Jameson, "Imágenes y posmodernidad", en Barbero y Silva (comps.), *Proyectar la comunicación*, Bogotá, Universidad Nacional, Ieco, Tercer Mundo, 1997, pág. 347 y ss. Buena parte del sentido de este artículo es el de refutar la ambigua referencia de Jameson, para resaltar las potencialidades del cine de Tarkovski más allá de su innegable riqueza visual.

³ Cfr. Jean-Paul Sartre, "Discusión sobre la crítica acerca de *La infancia de Iván*", en *Revista de Occidente*, 175, diciembre de 1995, pág. 21 y ss.

"Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también el más solícito de todos los medios. Yo me he pasado la vida golpeado a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua".

Ingmar Bergman¹

RESUMEN

La riqueza visual de las películas del director ruso Andrei Tarkovski encuentra una relación íntima con el ansia mesiánica y redentora de un artista que veía en sus trabajos una permanente búsqueda de carácter utópico. En ese sentido puede encontrarse una coincidencia de su expresión estética con las reflexiones hechas por filósofos con preocupaciones similares como Walter Benjamin o Ernst Bloch. Gracias a tal pretensión, los personajes de sus historias encontraron una permanente angustia que marcó buena parte de su destino, la cual se rastrea aquí como el directo resultado de las pretensiones utópicas y sus limitaciones, las cuales son contrastadas con la riqueza ofrecida por el concepto de disutopía manejado por Antonio Negri. En esa dirección, el ensayo concluye indagando por los alcances disutópicos, alegres y liberadores de la obra fílmica de Tarkovski.

ABSTRACT

Utopian Anxiety in the Films of Andrei Tarkovski (And the Possibility of Dystopian Happiness)

The visual richness of the films of Russian director Andrei Tarkovski are intimately connected to the redemptive and messianic yearning of an artist engaged in a utopian search. In this manner, a concordance can be found between his aesthetic expression and the thinking of philosophers with similar concerns, such as Walter Benjamin or Ernst Bloch. According to this premise, characters in his stories are saddled permanently with anxiety about their destiny, linked directly to the utopian ideal and its limitations. These are contrasted with the richness offered in the dystopian concepts of Antonio Negri. The essay concludes by investigating the reach of dystopia, joyful and liberating in the films of Tarkovski.

PALABRAS CLAVES:

Andrei Tarkovski, crítica e interpretación, utopía, disutopía, cine y filosofía política.

El cine de Tarkovski es un pasaje fundamental en el recorrido de la estética contemporánea. A pesar del corto número de películas que llegó a realizar –si se lo compara con otros cineastas de su categoría–, el director ruso tiene un lugar más que privilegiado en la historia del cine. Sin temor a incurrir en excesos, consideramos que cualquier trabajo sobre la historia del cine contemporáneo que se atreva a ignorar su filmografía pecará por insensatez antes que por incompleto. Pero no es sólo su inmensa riqueza fílmica la que logra despertar inquietudes, pues las películas de este autor continúan generando múltiples reflexiones que van más allá del campo de lo meramente visual y estético².

No es casualidad que Jean-Paul Sartre³, en carta dirigida a Mario Alicata (quien fuera en su momento responsable cultural del Partido Comunista Italiano), reafirmara la catalogación del cine de Tarkovski como una muestra de "suprarrealismo socialista". Sin duda tal calificativo resultó bastante controversial, pero debe recordarse que semejante reacción se dirigió contra la actitud de los críticos bolcheviques que descalificaron *La infancia de Iván* (1961) por su supuesto occidentalismo, acusación que le hacía merecedor del apelativo de "pequeño burgués sospechoso", según el concepto de los críticos de *Unitá*, fieles al realismo socialista. En su carta, el filósofo francés resaltó el carácter propiamente ruso y revolucionario del primer largo-

metraje⁴ de Tarkovski (carácter que luego se reafirmaría en *Andreï Rublev*), así como la sensibilidad que alimentaba en las nuevas generaciones de rusos. Yendo más allá de Sartre, podemos decir que estas expresiones fílmicas emergen como una superación iconoclasta del “realismo socialista” impuesto por decreto por la *nomenklatura*.

A nuestro juicio, el realismo socialista genera actitudes surrealistas y para más señas oníricas. Pero no en el sentido ideado por Breton y sus condiscípulos, sino en el sentido perverso de generador de pesadillas: pesadilla para Maiakovski, Pasternak y Solzhenitsin, pesadilla para algunos pintores occidentales (citemos como ejemplo a Rene Magritte, quien se vio obligado a distanciarse del Partido Comunista Belga en los años 30). Y pesadilla para el mismo Tarkovski, quien viera cómo la burocracia al mando de Mosfilm decidió retirar del festival de Cannes su obra *Andreï Rublev* en 1967.

Buena parte de la afirmación sartreana adquiere sentido si observamos la recurrencia del sueño en el cine del autor ruso, como bien lo planteaba Bergman en el epígrafe citado. Pero no es el sueño en soledad el que se pasea orondo por el cine de Tarkovski: es el sueño emparentado con un constante grito utópico, grito que en muchos momentos se revela como una angustia redentora permanente. Esa angustia utópica revela otro punto de enfrentamiento con la *nomenklatura*, ya que el vulgar marxismo soviético se muestra basado en la pretensión de un socialismo científico (expresión de Engels más que de Marx) que nace antagónico al socialismo utópico. En palabras de Ernst Bloch: “De aquí que el marxismo no haya suministrado una garantía de la existencia de un futuro genuino, ni de una apertura igualmente genuina. Engels escribió *El desarrollo del socialismo desde la utopía hasta la ciencia*. El título es preciso. Existe un progreso que

va desde la utopía abstracta hasta la ciencia. Pero también, en cierta manera, un progreso extrapolado desde la utopía hasta la ciencia que lleva a la supresión de todos los sueños, anticipaciones y esperanzas”⁵.

La angustia utópica es uno de los referentes fundamentales de un cine que no se muestra como un simple constructo visual, sino que se construye como un proyecto estético que cumple el papel de convertirse en un vehículo de apropiación del mundo, de ansia de lo ideal y de una constante búsqueda de sentido de la especie humana. En ese sentido, Tarkovski escribe en su obra *Esculpir en el tiempo*:

Una y otra vez el hombre se pone en relación con el mundo movido por el atormentador deseo de apropiarse de él, de ponerlo en consonancia con ese su ideal que ha conocido de forma intuitiva. El carácter utópico, irrealizable de ese deseo es fuente perenne de descontento del hombre y de sufrimiento por la esencia del propio yo⁶.

Nuevamente encontramos el nexo con Bloch, quien afirmaba que “la utopía concreta es la representación emblemática de la problemática del sentido de toda la historia humana”⁷.

Pero, curiosamente, las referencias utópicas del director ruso sólo lo llevan a callejones sin salida, que limitan las posibilidades de liberación. Por eso la alternativa utopico-mesiánica-redentora se muestra estéticamente más como generadora de angustias que como configuradora de realidades emancipatorias. La angustia redentora nos muestra con una inmensa riqueza estética la mala fortuna de la siempre conflictiva y angustiante idea de utopía.

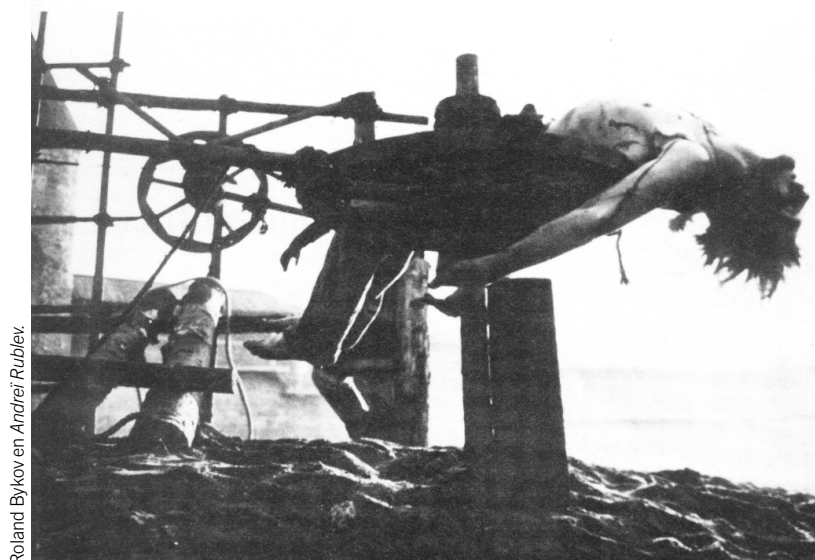
Por esa razón, plantearemos una oposición que recorrerá los desplazamientos de este escrito: la utopía-angustiante será contrapuesta a la disutopía-alegre. Consideramos que a pesar del explícito y refinado utopismo del cine de Tarkovski, este se constitu-

⁴ Para no caer en equívocos debemos aclarar que la primera realización reconocida de Tarkovski es un mediodmetraje titulado *El violín y la aplanadora* (1960); por lo anterior, *La infancia de Iván* (1961) es su primer largometraje a pesar de no ser su primer trabajo como director. Así mismo, valga no olvidar que como estudiante en la escuela de cine VGIK realizó dos obras menores: *Los asesinos* (1956) y *Hoy no habrá salida* (1959), las cuales no se incluyen habitualmente en su filmografía.

⁵ Cfr. Ernst Bloch, “El hombre como posibilidad”, en la antología presentada en la revista *Suplementos*, # 41, Ed. Anthropos, 1993, pág. 25.

⁶ Cfr. Andreï Tarkovski, “El arte como ansia de lo ideal”, en *Señal que cabalgamos* # 30, Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2003.

⁷ Cfr. Ernst Bloch, “Ontología del aún-no”, en *op. cit.*, pág. 20.



Roland Bykov en Andreï Rublev.

ye en una poderosa herramienta para criticar los referentes utópicos, como vía de celebración de la salida de la angustia a través de la disutopía⁸.

I. LA FUERZA MESIÁNICA DE *STALKER*

Una suerte de revelación mesiánica recorre todo el argumento de *Stalker* (1979) del encumbrado director ruso Andreĭ Tarkovski, que –al decir de Bergman– es quien mejor se mueve en el terreno de los sueños. A nuestro parecer, Tarkovski va más allá de los sueños para penetrar en el mundo de las añoranzas, las cuales en sus películas llegan incluso a materializarse, pero –paradójicamente– sin llegar al anhelado objetivo de su realización. El sueño y la añoranza reflejan una utopía como proyecto inacabado, un perverso aún-no que aplaza indefinidamente el alcance de la liberación o, en términos mesiánicos, que aplaza la redención.

La fuerza mesianico-utópica propia del judaísmo de filósofos como Walter Benjamin y Ernst Bloch pareciera tener un extraño eco en el cine del cristiano ortodoxo Tarkovski. La filosofía de Benjamin resulta inseparable de su herencia judía, por lo cual puede comprenderse la ligazón de su pensamiento con los propósitos mesiánicos que conlleva su proyecto emancipatorio, la realización de aquella exigencia según la cual “en la representación de felicidad vibra inalienablemente la de redención”⁹. Dicha representación cobra sentido para Ernst Bloch en la noción de Utopía, la cual tiene que ver con un abierto aún-no de las cualidades futuras.

Como de forma bastante aguda destacó Gershom Scholem, la “redención” se constituyó en la figura predilecta de Benjamin para unir su arraigado judaísmo con sus inquietudes revolucionarias. Esas dos pulsiones, que marcarían los últimos años de su vida, se mostraban tanto inseparables como fundadoras (y si se quiere fundamentadoras) de un ambicioso proyecto utópico asumido como mesiánico y redentor¹⁰. En ese marco, Benjamin se constituye en un puntal de referencia para posteriores planteamientos sobre el carácter revolucionario de la hermenéutica de algunos textos sagrados. Un reflejo de dichas interpretaciones se evidencia en corrientes tan diversas como la Teología de la Liberación, Cristianos por el Socialismo, el franciscanismo ateo y la fundamentación del giro filosófico tomado por Louis Althusser en sus últimos escritos¹¹. En Tarkovski tenemos una expresión de este tipo de tesis, pero ya no como un imaginario utópico de carácter político-revolucionario sino más bien como una búsqueda del ideal estético mezclada con su fervor religioso ortodoxo.

Stalker es un personaje que tiene como misión guiar a los viajeros que deseen penetrar en “la zona”, una región deshabitada donde se encuentra ubicada una habitación que permite que los sueños se hagan realidad. Este hombre sufre inmensamente pues vive en un contexto donde los *Stalker* han perdido importancia, lo cual se refuerza por las presiones de su esposa, quien le insta permanentemente para que se encamine hacia la cotidianidad de un empleo mal pago que les permita mantener a su hija (una niña lisiada con poderes telequímicos), en lugar de seguir incurriendo en divagaciones místicas. La terquedad del protagonista lo lleva a encaminarse hacia “la zona” con dos viajeros: un científico y un artista, quienes a la postre revelarán su mezquindad intentando, en el caso del científico, destruir la habitación, y en el caso del artista, asesinar infructuosamente a sus compañeros de viaje con un arma de fuego.

En esta cinta podemos ver no sólo los impulsos utópicos, sino también su inevitable fracaso. La sola existencia del cuarto donde los sueños se hacen realidad es una clara utopía y no es casualidad que se encuentre en un espacio vagamente definido como “la zona”, el cual se revela como una experiencia de redención, donde la vitalidad del color y la fotografía reflejan nuevas potencialidades que contrastan con las sombrías tonalidades del mundo burocrático-opresor que los personajes viven por fuera de la zona¹². La zona es donde los sueños de liberación pueden hacerse realidad; no es gratuito que la policía no les permita a los personajes ingresar allí, y tampoco es gratuito que en la zona no haya policías. Los únicos controles son dados por la zona misma; controles relacionados a la manera de una advertencia ecológica, lo cual es advertido por Tarkovski con la predominancia de tonalidades verdes y con el hecho de que los únicos seres que aparecen en ella (aparte de los viajeros) sean perros y pájaros que se desvanecen en el aire; así como no es casualidad que sea el científico quien pretenda destruir el cuarto.

Según Bloch, si la realidad está deformada “la utopía es su refutación y su condena, y aún más, proporciona la medida que permite por vez primera establecer el grado de desvío de lo que es debido”. La zona es la negación de esa realidad opresiva y burocrática. La zona es un refugio utópico, es la configuración estética de lo que David Harvey denomina una “utopía espacial”¹³.

A diferencia de Benjamin, quien hablaba de un lugar en el que “cada segundo era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías”¹⁴, en este caso son los viajeros y no el guía mesiánico quien debe entrar en el cuarto, ya que el ansia mesiánica es de re-

⁸ Sobre el concepto de disutopía nos referiremos en los apartados finales de este escrito.

⁹ Cfr. Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982.

¹⁰ Cfr. Gershom Scholem, “Walter Benjamin”, en *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Madrid, Trotta, 2004, pág. 43 y ss.

¹¹ Véase la introducción de Antonio Negri a *Maquiavelo y nosotros* de Louis Althusser, Madrid, Akal, 2004, pág. 24.

¹² La identificación de la zona como un espacio liberador a partir de sus diferencias cromáticas frente al mundo burocrático, aparece en otra oportunidad en las películas de Tarkovski; recordemos que al final de *Andreĭ Rublev* (película enteramente filmada en blanco y negro) aparece un ícono medieval a color.

¹³ Cfr. David Harvey, *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, 2003.

¹⁴ Walter Benjamin, obra citada.

dención a través del guía. Ante tal estado de cosas, vemos como Stalker se nos revela como un transgresor político pero a la vez como un controlador. El personaje de *Stalker* encarna la tragedia del Mesías: la fuerza mesiánica que languidece, el guía engañoso, perdido, confundido y desorientado. Recordemos en particular dos escenas bastante dicentes:

En la primera, el científico regresa por su mochila desatendiendo las orientaciones de Stalker, quien le llama la atención advirtiéndole sobre las penosas consecuencias que tal acción podría desencadenar. Pero curiosamente, la desobediencia del viajero no genera a la postre (al parecer) ninguna situación adversa. En la segunda, el guía perpetra un calculado engaño contra el artista al entregarle dos fósforos largos para que entre de primero al cuarto. Las cualidades liberadoras de Stalker se eliminan con sus actuaciones, bien sea por equívocas, bien por perversas.

Stalker es el Mesías, la vanguardia, el líder, el reformador, el visionario, cuyo único proyecto es el de servir como guía, engañándose incluso a sí mismo sobre las convicciones éticas de quienes se embarcan en el viaje (recordemos que Stalker repite varias veces que los dos viajeros son “buenas personas” y que él ya lo sabía de antemano). Tal actitud refleja la realidad de todo Mesías: la ingenuidad, la convicción, el comportamiento obsesivo, pero sobre todo el inevitable destino de la equivocación.

Los viajeros buscan penetrar en el cuarto donde los deseos se hacen realidad, pero no logran hacerlo, el ansia utópica conlleva la frustración. Uno de los viajeros representa el arte y las frustraciones que su práctica conlleva, un artista que se ha desencantado de lo estético y que, de la misma manera que lo propone Susan Sontag¹⁵, debe liberarse del arte antes que liberarse a través de él. Con el artista que porta una pistola para tomar venganza contra un Mesías que al igual que el arte no logra redimirle, el arte se nos muestra como inútil y vengador.

El otro viajero representa a la ciencia, el científico que al no poder ganar el premio Nobel actúa como Eróstrato, buscando ser recordado por destruir el cuarto. Por eso es el científico quien porta la bomba, la cual fue desarrollada por él y sus colegas. Dicha bomba es el resultado prodigioso (*Es un trabajo impecable*, dirá en uno de los diálogos) del quehacer científico. El espectro de Oppenheimer, el recuerdo de Hiroshima y Nagasaki y la profecía de Chernobyl se pasean por la puerta del cuarto con el único fin de destruirlo.

Las inquietudes mesiánicas no riñen con la destrucción, por el contrario, la destrucción es inseparable de los proyectos utópicos. Benjamin llegó a expresarlo con una frase lapidaria: “El Mesías no viene únicamente como redentor; viene como vencedor del anticristo”¹⁶. Para Scholem¹⁷ estas consideraciones utópicas son la secularización de un Apocalipsis judío, una expresión histórica del juicio final. De la misma manera, las actitudes destructivas de los viajeros se compaginan y se complementan con las actitudes mesiánicas de Stalker. Sólo que a diferencia de Benjamin, para quien la destrucción apocalíptica es la precondition necesaria de la creación redentora, en Tarkovski la ansiedad destructiva de los viajeros es el síntoma que desencadena la frustración mesiánica.

No obstante, la esperanza en la ciencia y en las artes permanece: en la realidad el arte ha sido profundamente vengativo, y los científicos han sido los animadores de diversos episodios de brutalidad masiva; pero en la película, el artista arroja la pistola y el científico desarma la bomba. A pesar de la desesperanza de *Stalker*, la venganza es abortada y la destrucción descartada.

Los otros dos personajes del filme que merecen consideración son los femeninos. La niña sin piernas, hija de Stalker, refleja un poder de transgresión en dos sentidos: 1. por un lado es una heredera de Stalker, no una Stalker, por lo que no está impregnada de la perversión mesiánica, aunque guarda mucho de su herencia, por lo que se revela como un agente de redención; 2. por otro lado, la niña discapacitada, desprotegida, vulnerable, es quien tiene la mayor potencia de lucha al verse propietaria de capacidades telequinéticas: en la niña vemos reflejada no la fuerza mesiánica sino su herencia; al mismo tiempo vemos toda la potencia del marginal, del vulnerable, del oprimido, de la víctima¹⁸ como una posibilidad de agencia de transgresión. Por eso se hará acompañar de una de las figuras más ambiguas de la película: el perro, el cual refleja lo único que los viajeros llevan proveniente de la zona; el perro es un vínculo entre la zona redentora y la realidad burocrática, de ahí que sea un acompañante idóneo para la niña, en quien reside en últimas toda la potencia liberadora.

La esposa de Stalker es la tensión de la fuerza mesiánica frente al mundo burocrático: por ella atraviesan tanto la angustia de Stalker como la imaginación y la fascinación redentoras. En ella se combinan, manteniéndose en lucha, el principio de la realidad y el principio esperanza de la utopía, es ella quien reprende a Stalker pero también quien lo atiende y quien se preocupa por él.

¹⁵ “El arte se convierte en el enemigo del artista, porque le niega la realización—la trascendencia que desea—. Por consiguiente, se termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o explícita) a abolirla, y en última instancia a abolir el arte mismo”. Cfr., Susan Sontag, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Madrid, Suma de Letras-punto de lectura, 2002.

¹⁶ Cfr. Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *op. cit.*

¹⁷ Cfr. Gershom Scholem, “Walter Benjamin”, en *op. cit.*, pág. 45 y ss.

¹⁸ Es en virtud del imaginario de la víctima como actor subvertor que Enrique Dussel ha escrito su *Ética de la liberación*, Madrid, Trotta, 1998.

II. EL OCÉANO DE *SOLARIS* O LA PRECARIA
MATERIALIZACIÓN DE LAS AÑORANZAS

El grito mesiánico de *Stalker*, frustrado, es el peso de un Mesías que no salva o de un guía que no logra llevar a los viajeros a su destino. Algo similar ocurre en *Solaris* (1972), película de ciencia-ficción que trata acerca del planeta del mismo nombre donde se encuentra ubicada una estación espacial. La peculiaridad de tal planeta radica en las específicas calidades de su océano, el cual tiene la facultad de realizar ciertas fantasías (al igual que el cuarto de *Stalker*). A la postre, se comprueba que en lugar de realizar fantasías o de realizar sueños, el océano de *Solaris* nos entrega materializaciones inútiles.

Chris, el personaje principal, llega a la estación de *Solaris* huyendo de varios fantasmas de su pasado, entre ellos el de Rheyra, su esposa fallecida, en la cual pensará constantemente. Ante tal obsesión, la extinta esposa del protagonista se materializará en una masa inestable de neutrinos; el protagonista, a pesar de saber que la imagen de la esposa revivida no es fruto de su mesiánica resurrección sino de la acumulación de neutrinos, provocada por el océano del planeta *Solaris*, defiende a la “masa” (como la llama en algún momento de la película) de los otros dos habitantes de la estación, como si defendiera a su esposa revivida.

Por eso debemos diferenciar la realización utópica (la realización del sueño) de la mera materialización del sueño ya que, como nos lo recuerda Bloch –el pensador de la utopía por excelencia–, también le compete al terreno del sueño la imagen de la amada futura. En este caso se puede intercambiar por el nostálgico recuerdo de la amada pasada, del perdurable amor perdido. En *Solaris* vemos la imagen de la amada, pero no su materialización verdadera; Tarkovski no sólo

penetra en el sueño, también camina altivo por el terreno de la añoranza. La aparición de Rheyra es el resultado de las añoranzas de Chris; aquella se materializa gracias al océano de *Solaris* que actúa como un redentor que no logra redimir, ya que no le entrega a su esposa, le entrega una “masa” cuya corta vida no puede corresponderse con sus deseos.

III. LOS SUEÑOS DE IVÁN

El rastro del sueño ligado con el tránsito de la utopía a la disutopía (término que aclararemos más adelante) también se percibe en el primer largometraje de Andreï Tarkovski: *La infancia de Iván*. Como el título lo sugiere, la película se desarrolla alrededor de Iván, un niño que sufre la tragedia de la pérdida de su madre y de su pequeña hermana, quienes son ejecutadas por las fuerzas de ocupación alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. Tras estos sucesos, Iván se convierte en un auxiliar del ejército soviético, ejerciendo labores militares impropias para su condición de infante.

Dado ese marco, resulta bastante claro cómo el imaginario de liberación del niño se refleja en sus sueños, los cuales cuentan con dos elementos inescindibles: en primer lugar el recuerdo de la madre fallecida (sin que se deba sospechar algún patrón edípico, sino más bien reflejar el sentido de la añoranza), quien aparece resucitada en compañía de una cubeta llena de agua¹⁹. En segundo lugar, las visiones de Iván jugando con niños de su edad, bien sea en una playa estival o en un camión que transporta manzanas, bajo el paradójico abrigo de una lluvia espontánea²⁰.

En uno de los sueños de Iván, podemos evidenciar la conversión que opera entre utopía y disutopía. Encontrándose con su ma-

¹⁹ El agua es un elemento reiterativo en las películas de Tarkovski. Pero a nuestro juicio no se muestra cualquier tipo de agua, es el agua como flujo no canalizado y liberado(r). Como nos lo recuerdan Deleuze y Guattari, debe distinguirse el manejo del agua que realizan los nómadas frente al manejo que realizan los Estados. Para la ciencia nómada el agua se ve como un flujo que opera en un espacio abierto con un movimiento turbulento, mientras que para el Estado se debe conducir una ciencia hidráulica para “subordinar la fuerza hidráulica a conductos, canales, diques que impiden la turbulencia, que obligan... al fluido a depender del sólido y al flujo a proceder por series laminares paralelas”. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1999, pág. 370.

²⁰ Resulta notorio que Tarkovski recurriera a constantes símbolos en su filmografía, dentro de los que se cuentan manzanas, campanas, ambientes acuáticos, bombillas fundidas o resbalones espontáneos. En razón de los propósitos del presente escrito, no ahondaremos en este aspecto de la obra del director ruso.



Andreï y su padre, el poeta Arseni Tarkovski.

dre en la boca de un pozo, el niño se dirige a ella inquiriéndola acerca de su inmensa profundidad, pero al estirar apenas un poco su brazo logra alcanzar el agua con la yema de sus dedos; instantes después, al desaparecer la madre de la escena del sueño, Iván se encuentra dentro del pozo y la cubeta de la madre cae sobre él desde el exterior como síntoma de su ausencia. La lejanía profunda refleja una inquietud utópica, el alcance del agua refleja el despliegue de la energía disutópica, la desaparición de la madre y la caída en el pozo es la derrota de la potencia de liberación.

Las frustraciones presentadas en la película reflejan un rastro más de las angustias propias de Tarkovski. Más allá de la predecible muerte de Iván, perpetrada por el ejército nazi, los dos oficiales adultos que se ocupan de Iván (Jolin y Katasonich) también serán objeto de ansias frustradas. Jolin se enamorará de Masha, una oficial soviética, en medio de la guerra, en medio de la lucha contra el fascismo, pero dicho amor no llegará a realizarse. Katasonich enfocará muchas de sus energías en la habilitación de un fonógrafo que les permita escuchar a los clásicos en medio de la conflagración, pero desafortunadamente Katasonich morirá en combate.

IV. LAS LIMITACIONES DE LA UTOPIA

Como vimos más arriba, en el cine de Tarkovski se encuentran bastantes referencias utópicas que desembocan en la frustración de las potencias liberadoras. Tal vez dicha frustración sea causada por las mismas limitaciones de la idea de utopía y de los referentes utópicos en general; para aclarar este aspecto detengámonos en dichas limitaciones.

La utopía es uno de los temas más recurrentes de la imaginación política. Desde las formulaciones de la “politeia” de Platón, pasando por las clásicas elucubraciones renacentistas de Campanella, Moro y Bacon, hasta el socialismo utópico del siglo XIX (Fourier, Owen, Saint Simon, Cabet, etc.) y la Sociedad de Mont Pelerin (fundadora del credo del neoliberalismo económico), la utopía ha sido un lugar de frecuente paso en el camino de la reflexión sobre las alternativas emancipatorias. Ante una realidad oprobiosa y opresiva, los seres humanos de épocas diversas han tomado como recurso la creación de sociedades ideales donde las causas de la indignidad fueran desterradas.

Retomando la diferencia planteada por David Harvey²¹, las creaciones utópicas han tenido dos maneras particulares de expresión, ya que hasta ahora hemos conocido utopías de forma espacial y utopías de proceso social. Ambas tienen un elemento co-

mún: la exaltación y la construcción del aún-no como referente de transformación social. En el caso de las utopías de forma espacial, el aún-no tiene sentido al entenderse como la futura construcción de una cerrada comunidad ideal desplegada en un territorio determinado y habitada por individuos que asumen los valores propios de la organización social propuesta por el visionario que propone tal organización. Quienes se suman a este tipo de proyectos suponen que la sociedad ideal debe ser construida y consolidada en un determinado lugar donde no aparezcan los vicios de la sociedad en la que viven y donde se realizarán todos sus sueños, si son cumplidas las promesas del genio reformador. Lugares cuasiparadisiacos como la Icaria de Cabet, el Falansterio de Fourier, la Ciudad del Sol de Campanella o la misma Utopía de Moro son buenos ejemplos de este tipo. Podemos asumir que la Zona de *Stalker* es una buena muestra de una utopía espacial donde los sueños pueden hacerse realidad.

Por su parte, las utopías de proceso social consideran que la sociedad ideal será realizada cuando triunfe una determinada lucha que consiga cambiar las condiciones criticadas por los utopistas. A diferencia de las utopías de forma espacial, buscan la consolidación de un proceso social y político que modifique la sociedad en la que viven para así lograr una organización social más adecuada a sus intereses. El aún-no se condiciona al futuro triunfo de las luchas en las que se tiene puesto todo el empeño. En ese marco, el proyecto de los intelectuales miembros de la “Sociedad de Mont Pelerin”, entre los que se encontraban Popper, Friedman, Hayek y Von Mises sólo se realizaría con la derrota de la clase obrera en varios de los países industrializados y con el férreo apoyo de importantes grupos empresariales al programa político neoconservador que implicaba la liberalización comercial y el anhelado desmonte de los Estados de bienestar. También encontramos utopías de proceso social en las diversas internacionales obreras y los movimientos de liberación del antes llamado tercer mundo, así como en muchas de las posturas del movimiento ambientalista y feminista, etc.

Como ya lo anticipábamos, los dos tipos de utopía tienen un rasgo en común: la esperanza en una futura realidad social que o bien no se concreta, o bien no parece cercana de concretarse, una racionalidad del aún-no en el que se enmarcan los proyectos de las y los reformadores. Las utopías de forma espacial arriba ejemplificadas, o bien no fueron realizadas o bien fracasaron en su intento de consolidación (como en el caso de New Harmony de Owen). En el caso de las utopías de proceso social, la única que

²¹ Cfr. David Harvey, *op. cit.*, pág. 159 y ss.

logró consolidarse con una clara hegemonía fue la utopía capitalista de libre mercado propugnada por la Sociedad de Mont Pelerin, pero debió resignarse durante varios decenios a vivir el keynesianismo y los Estados de bienestar como modelos paradigmáticos que en su momento parecieron muy difíciles de derrotar.

La racionalidad utópica del aún-no tiene varias limitaciones que explican la angustia de este tipo de referentes en el cine de Tarkovski. Como bien lo ha planteado Fredric Jameson²², los pensamientos utópicos tienden a aparecer en contextos donde pareciera no haber alternativa, donde la posibilidad de transformación social parece ser muy lejana, mientras que en el evento de una alta probabilidad de transformación, las demandas de los reformadores o de los revolucionarios parecen ser muy concretas. Incluso en el transcurso de la Revolución Rusa la consigna más conocida fue “Pan, paz y libertad”, antes que una demanda por una sociedad perfecta o cercana a serlo.

Son varias las limitaciones que Jameson encuentra en el pensamiento utópico: en primer lugar, las utopías (en particular las espaciales) son una muestra de pensamiento sin sujeto, son una forma de pensamiento desubjetivado que, o bien no se preocupa por la constitución de los sujetos de la transformación, o bien subsume la subjetividad en una característica unívoca que niega el resto de posiciones de sujeto: la utopía neoliberal se preocupa de los seres humanos singulares y colectivos en el marco de las interacciones en el mercado; el

marxismo clásico los observaba de acuerdo con su rol en el proceso de producción, etc. *Stalker*, por su parte, sólo puede funcionar como guía en la zona y no puede asumir otro tipo de roles como el de padre o trabajador, por lo cual es recriminado constantemente por su compañera. Iván no puede comportarse en su singularidad de niño para comportarse como soldado meritario.

En segundo lugar, este tipo de pensamiento parte de una imaginación de la abundancia futura donde los problemas sociales han sido desterrados en razón de la plena satisfacción de las necesidades y de los proyectos de vida de cada persona. Adicionalmente, podemos añadir que en una sociedad de la abundancia plena no es necesario plantearse problemas alrededor de la distribución de los bienes sociales, con lo cual se acaban las consideraciones sobre la justicia distributiva, la desigualdad y la pobreza. El sueño de Iván conlleva el final de la guerra y la resurrección de la madre; en *Stalker* el objetivo del guía es llevar a los viajeros a un cuarto donde todos los deseos se hacen realidad.

En tercer lugar, la realización de las utopías implica el final de la historia. Tanto en la versión del comunismo dada por el marxismo vulgar, como en la expresión hegeliana de la teleología del capitalismo liberal²³, la historia se detiene en la realización de la utopía. En el primer caso, el comunismo es la cristalización absoluta de la sucesión de los modos de producción; en el segundo, el capitalismo liberal es invencible frente a cualquier tipo de alternativa de organización social. Es así mismo el fin de la po-

²² Cfr. Fredric Jameson, “La política de la utopía”, *New Left Review*, 25, marzo-abril de 2004, Ediciones Akal.

²³ Resulta obvio que nos referimos al texto del ex funcionario del Departamento de Estado de los EE.UU., Francis Fukuyama, sugestivamente llamado *El fin de la historia y el último hombre*.



La Rusia del exilio: *El sacrificio*.

lítica, pues se supone que los problemas sociales son superados gracias a la realización utópica, y porque se supone que el régimen político ha llegado a un estado de inmutabilidad.

Por esa razón y en cuarto lugar, la construcción de las utopías se muestra como la suspensión indefinida de lo político. Los neoliberales esquivarán la discusión política para pretender fundamentar su discurso en el fundamentalismo económico, bien sea en su versión neoclásica o neoinstitucional. Algunas vertientes del marxismo (no todas, por fortuna) asumirán que el pensamiento de Marx es la base de una ciencia, producto de una “ruptura epistemológica” donde se abandona la filosofía y se abraza la objetividad científica (caso del primer Althusser), o donde se pueden explicar todos los fenómenos en razón de una inmutable e infalible dialéctica de la naturaleza (Engels en el *Anti-Dühring*). Entre el socialismo utópico también se manifestaron tendencias en este sentido; valga recordar que Charles Fourier fundamentaba sus especulaciones en la numerología. A su vez, la suspensión de lo político conlleva una distancia de las instituciones políticas derivada del refugio en las construcciones ideales redentoras.

En quinto lugar, las utopías reflejan nuestra incapacidad para la modificación del orden existente. Históricamente, los referentes utópicos aparecen cuando los utopistas no aceptan la sin salida del régimen en el que se encuentran. En contraste, los momentos históricos donde se viven situaciones prerrevolucionarias y revolucionarias (la Comuna de París, Rusia en 1905 y 1917, el final de las guerras mundiales, el 68, etc.) no se caracterizan por discursos donde se plantee una sociedad con ríos de leche y miel, sino demandas concretas basadas en redefiniciones institucionales: reapropiación obrera, fin de las guerras, socialización de los medios de producción, democracia radical, liberación sexual, etc. En *Stalker*, la Zona es un espacio para escapar al orden policial represivo y oscuro, la posibilidad de la redefinición institucional dentro del orden burocrático no es considerada, pues la redención se encuentra en la Zona. En *La infancia de Iván*, el sueño del niño es la única salida frente a la nefasta realidad de la guerra.

Por último, Jameson señala que las construcciones utópicas tienden a defender un modelo de ser humano ligado al ascetismo, la renuncia y la inexistencia de lujuria y mundanidad. Buena parte del utopismo se liga a la defensa de un cierto perfeccionismo ético que riñe con la libertad concreta y con la singularidad de los sujetos. El empresario capitalista innovador defendido por

Schumpeter y asumido como modelo por el neoliberalismo, el “hombre nuevo” guevariano y el anarquista asceta de los años treinta en España, son buenos ejemplos. Para el utopista convencional resulta fundamental esta construcción ética, ya que sin este perfeccionismo el sistema social imaginado no es susceptible de funcionar. *Stalker* no logra su cometido gracias a las inmensas carencias éticas del científico y del artista, a las cuales aquel no puede responder salvo por la absoluta decepción.

En ese orden de ideas, las utopías resultan bastante útiles como negación de las bases oprobiosas de los regímenes existentes, pero al mismo tiempo se muestran como bastante inútiles para la labor concreta de la transformación social. En el cine de Tarkovski el sueño, la utopía y la figura mesiánica sólo logran acentuar la angustia. El Mesías no salva, no redime; la Zona no logra hacer los sueños realidad; Iván sólo puede vivir su infancia a través del sueño; el océano de *Solaris* no le devuelve la esposa a Chris. La utopía sólo genera angustia.

V. LA ALEGRÍA DISUTÓPICA

Frente a la debilidad del pensamiento utópico, la disutopía²⁴ emerge como un concepto que busca indagar acerca de las posibilidades reales de liberación antes que preguntarse por la perfectibilidad milimétrica de las siempre postergadas realizaciones utópicas. Ante un Mesías que a nadie salva y una utopía que no contribuye a la revolución, la salida es disutópica.

El referente al que nos traslada la dimensión disutópica se pregunta por la constitución material de las posibilidades de liberación, determinadas en razón de los límites que demarcan dichas posibilidades. Dichos límites son definidos por la determinación de las fuerzas reales que desarrollan una específica praxis constitutiva; la liberación es entendida entonces como un proyecto de construcción del ser, por lo cual hablar en términos disutópicos es hablar de una dimensión ontológicamente constitutiva²⁵.

Por las anteriores razones, la utopía de proceso social y la disutopía se diferencian en dos puntos: 1. La utopía de proceso identifica la necesidad de constitución material de posibilidad, pero usualmente no identifica los límites de dicho proceso, esa es una las razones por las que fracasó el marxismo de la II Internacional. 2. La constitución ontológica de la utopía de proceso se liga a un ideal perfectible de sujeto antes que a la mundanidad ontológica de las exigencias disutópicas.

En suma, la disutopía nos refiere al ámbito no ya de la construcción utópica de un nuevo orden social, sino de la constitu-

²⁴ El concepto de disutopía ha sido acuñado por el filósofo y militante comunista italiano Antonio Negri en sus trabajos sobre Baruch Spinoza y Karl Marx. Véase entre otros: *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Baruch Spinoza*, Barcelona, Anthropos, 1993, y “Marx y el trabajo: el camino de la disutopía”, en Antonio Negri y Félix Guattari, *Las verdades nómadas y General Intellect. Poder constituyente, comunismo*, Madrid, Akal, 1999.

²⁵ Cfr. Antonio Negri, *La anomalía salvaje. Ensayo sobre poder y potencia en Baruch Spinoza*, ed. cit., pág. 284 y ss.

ción afirmativa de un nuevo ser social que a través de sus prácticas entiende la liberación como una conquista continua, consistente en la necesidad de transgresión de los límites fijados por las realidades opresivas. Tal transgresión debe entenderse como la afirmación de un sujeto que teniendo en cuenta los límites de su accionar, plantea un proyecto constitutivo que le permita redefinir dichos límites a su favor. Es en ese sentido que el referente temporal de la liberación se liga al futuro, ya no como aún-no indeterminable y continuamente postergado, sino como conexión con las posibilidades y los límites del presente. La emancipación es transición no porque intuya el futuro sino porque está ligada al presente, es una praxis constitutiva como actualidad determinada. Por tal razón referenciar lo disutópico es hablar de lo contingente.

La alegría disutópica se funda en la radicalidad de la continua construcción de nuevas realidades de producción (poiesis) en el ámbito de lo social, político, económico y estético. Disutopía es riqueza, entendida como liberación de la fuerza productiva, la cual tiene implicaciones en la producción inmaterial, campo donde lo estético tiene un lugar privilegiado, ya que “una disutopía es una imaginación verdadera”²⁶.

VI. TARKOVSKI DISUTÓPICO

Los escenarios contrapuestos están determinados y la paradoja está abiertamente reconocida: el cine de Andreï Tarkovski contiene variados elementos utópicos que conllevan indefectiblemente a la frustración. Pero al mismo tiempo, y sin oposiciones internas, la riqueza de la producción estética del cineasta ruso nos entrega cuantiosas posibilidades de crítica a los límites establecidos y de liberación de nuestra potencia perceptiva.

Como lo planteamos arriba, la disutopía se refiere a las posibilidades reales de liberación configuradas a partir de sus límites. En nuestro caso, los límites a los que se ve atada la estética contemporánea se definen en buena medida gracias a las precarias dinámicas de percepción que el capitalismo contemporáneo nos entrega. Estamos inmersos en la sociedad del espectáculo, la cual necesita constituirse a partir de la dictadura de la imagen, configurando explícitas dinámicas de control.

El ciudadano estándar de la sociedad del espectáculo-control consume diariamente centenares de imágenes que tienen como núcleo básico el resultado de las estrategias de marketing que tienen como fin evidente la penetración en el nervio del consumo. Las dinámicas del control han mutado de manera irreversible, “el hombre ya no está encerrado sino endeudado” nos recordaba en uno de sus últimos artículos Gilles Deleuze²⁷. Tal endeudamiento no sólo debe referirse a la deuda monetaria sino que debemos extenderla al endeudamiento político: le debemos nuestra vida a nuestro líder (al que idolatramos implícitamente en el culto al noticiario periódico), le debemos nuestro tiempo libre a las cadenas (cuán apropiado es el término) de televisión, que nos permiten recrearnos con las diversas alternativas para construir paraísos artificiales que nos ofrece el marketing del capital.

Por eso, la televisión es el más efectivo aparato de control a través de la domesticación de los individuos que amaestran sus “ojos profesionales” –expresión creada por Gilles Deleuze para designar la actitud de los individuos que en nuestros días dedican varias horas diarias a recibir el mensaje televisivo–. En el cine de nuestro autor vemos todo lo contrario: reflexiones que exigen la cognición del espectador, la afirmación de su libertad creativa y herme-

²⁶ Cfr. Antonio Negri, “Marx y el trabajo: el camino de la disutopía”, en Antonio Negri y Félix Guattari, *op. cit.*, pág. 125.

²⁷ Cfr. Gilles Deleuze, “Post-Scriptum sobre las sociedades del control”, en *Conversaciones*, Valencia, Pre-textos, 1999.

Oleg Jankovski en *Nostalghia*.



néutica; no ya para lanzar un mensaje, sino más bien para exigir la ruptura con el amaestramiento de las disciplinas o de los controles de turno, bien sea en sus expresiones burocráticas bolcheviques, en la dominación opresiva del capital globalizado, o en las expresiones criollas de los embrujadores autoritarios.

Por eso aquí hay disutopía, ya que Tarkovski nos dejó una estética de la liberación que se muestra muy útil al confrontar la sociedad del espectáculo-control. Una muestra fehaciente de ello es la oposición que ofrece Tarkovski ante la imagen televisiva. Siguiendo a Serge Daney²⁸, buena parte del cine actual es un cine que refleja las debilidades de la televisión:

- En primer lugar, se ve una paulatina desaparición del *travelling* en provecho del *zoom*, el cual limita las posibilidades de aprovechamiento del espacio fílmico. En clara oposición, aquí vemos uno de los aspectos en los que Tarkovski muestra su genio, una muestra excelsa de la profundidad de su *travelling* se puede ver en las tomas de interiores de *El espejo* (1974), o en las impresionantes tomas con la cámara en grúa de *Andrei Rublev* (1966).
- En segundo lugar, la televisión se construye con una pérdida casi absoluta de la reflexión sobre el encuadre. Sven Nykvist cuenta cómo Tarkovski dirigió su última película, *El sacrificio* (1986), dando instrucciones a los actores desde la cámara.
- Otro rasgo relevante es la pérdida de los juegos temporales gracias a los que se define el cine contemporáneo, como bien lo apuntan los trabajos sobre cine de Deleuze. ¿Cómo juega el tiempo en la televisión? Como la simple sucesión de imágenes; MTV es la mejor expresión de ello. Entre tanto, Tarkovski es un maestro del manejo del tiempo (no por causalidad pondrá como título a sus reflexiones escritas *Esculpir en el tiempo*). En *El espejo* se funde toda la temporalidad histórica macro reflejada en variados hechos (la guerra civil española, las escaramuzas de la Urss con China durante la Revolución Cultural, etc.), con la temporalidad micro de la vida del autor. La maestría temporal de Tarkovski requiere de paciencia y de agudizar la percepción, se toma su tiempo para expresar una idea, o mejor un ansioso ideal que en algunos momentos se puede revelar críptico pero sin requerir necesariamente de una alta erudición para asir el sentido de su cine, como bien lo entendió Sartre. En obvia

oposición, la velocidad televisiva con su saturación de imágenes ni nos pide esfuerzo, ni refleja esfuerzo; en la abrumadora mayoría de las ocasiones el medio televisivo se abstiene explícitamente de querer decirnos algo más allá de la imagen misma.

Marshall McLuhan nos enseñó por qué el medio es el mensaje. Hablar de la imagen televisiva es hablar de una forma determinada de tratar la imagen, forma que se constituye en el mensaje televisivo mismo. Fassbinder, Godard y Bergman tuvieron de maneras diversas una estrecha cercanía con la televisión, pero es claro que aunque reprodujeran sus creaciones en la pantalla chica, lo que transmitían era una experiencia netamente fílmica. *En presencia del payaso* de Bergman, o *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder son excelentes ejemplos de ello. Por el contrario, la mayoría de películas producidas en el esquema hollywoodense no son más que series televisivas de alto presupuesto, planteadas para ser pasadas en pantalla grande en un primer momento, para luego ser absorbidas por la televisión por cable, por las videotiendas, o destinadas a atenuar la monotonía suicida de los domingos en la tarde o los días feriados.

Cuando el cine nos brinda la oportunidad de liberar nuestra percepción y nuestra agudeza interpretativa, frente a la sistemática imbecilidad de la entretención televisiva, la alegría disutópica aparece como una posibilidad emancipatoria. El fantasma spinoziano de la afirmación y despliegue de nuestra potencia se revela en la acción misma del interpretar los ejercicios fílmicos por nosotros mismos.

La angustia utópica de *Stalker*, frustrado, pasa a ser una oportunidad de reafirmar nuestra alegría disutópica en dos momentos distintos pero complementarios: 1. la búsqueda del autor de la expresión fílmica como ansia de lo ideal; y 2. la gratificación estética e interpretativa del espectador que no asiste a una mera entretención adormiladora de su potencia, sino que le permite transitar por los caminos de la reflexividad en aras de potenciar la capacidad crítica, evento fundamental en la búsqueda de autonomía social e individual que sólo puede cristalizar en la construcción de un proyecto vital que rompa con los controles impuestos por las sociedades capitalistas contemporáneas.

A diferencia de la opinión de Bergman consignada en el epígrafe, Tarkovski sí explica, y mucho.

²⁸ Cfr. Serge Daney, "Cómo todas las viejas parejas, el cine y la televisión han acabado pareciéndose", en revista *El Viejo Topo*, 144, octubre de 2000.