

Estética de Dostoyevski y Tarkovski: la creatividad como visión del hombre, del apocalipsis y de la posibilidad de salvación

TAMARA DJERMANOVIC, *Pompeu Fabra University*
tamara.djermanovic@upf.edu

Received: July 20, 2017.

Accepted: November 12, 2017.

RESUMEN

La poética de Andréi Tarkovski (1932-1986) coincide con la aproximación que tenía Dostoyevski a la hora de entender la actividad creadora: el arte como ideal, el arte como salvación y el poder transfigurador del arte. El escritor ruso, cuya obra está llena de la contradicción de la vida, ve que para él, crear, - escribir en su caso- era la única vida posible. Lo mismo que luego afirma Tarkovski, que considera que el arte nos tiene que dar fuerza ante un mundo monstruosamente cruel que roza, en sus sinsentido, el absurdo.

Esta visión de la creación artística como ilusión redentora y salvadora tiene hilos que se ramifican en toda la cultura europea, y es particularmente fuerte en una tradición cultural como la rusa, en la cual el arte se constituye como una especie de educador del alma.

La obra de ambos autores ilustra además como, en la tradición rusa, el artista siempre ha sido una figura en la que se superponen el filósofo y el poeta o el filósofo y el artista. Este artículo propone ilustrar cómo la concepción del arte como mago que salva y como educador del alma revierten tanto en la literatura de Dostoyevski, como en el cine Tarkovski.

Palabras clave: Dostoyevski, Tarkovski, literatura sobre cine, estética, antropocentrismo.

ABSTRACT

The poetics and aesthetics of Andrei Tarkovski (1932-1986) coincide with Dostoyevsky's understanding of artistic creativity: art as an ideal, art as a salvation and the transfiguring power of art. The Russian writer, whose work is full of the contradictions of life, sees that for him, creating - to write in his case - was the only life possible. Just as Tarkovsky says, that art has to give us strength against a monstrously cruel world that rubs on us, in its nonsense, the absurd. This vision of artistic creation as a redemptive and saving illusion has threads that branch out across European culture, and is particularly strong in a cultural tradition such as the Russian, in which art becomes some kind of teacher of the soul. The work of both authors also illustrates how, in Russian tradition, the artist has always been a figure in which the philosopher and the poet or the philosopher and the artist are superimposed. This article proposes to illustrate how the concept of art as a magician who saves, and as an educator of the soul **revert** both in the literature of Dostoyevski, and in the Tarkovski cinema.

Keywords: Dostoyevski, Tarkovski, film-literature, aesthetics, antropocentrism.

En la primera página de su *Diario* Andréi Tarkovski (1982-1986) afirma que quiere hacer una película sobre Dostoyevski “sobre su carácter, sobre su Dios y diablo, sobre su obra”. En la misma página se propone leer “todo lo que escribió Dostoyevski; todo lo que se ha escrito sobre él [...] *Dostoyevski* puede llegar a ser el sentido de todo lo que me gustaría hacer en cine (Tarkovski, 2011:17). Entre los proyectos que el cineasta ruso se había propuesto llevar a la pantalla y que, al morir en París en 1986 quedaron sin realizar, figuran cinco textos del nuestro escritor: *Adolescente*, *El idiota*, *Crimen y castigo*, *El doble* y *La Leyenda del Gran inquisidor*.

La mirada antropocéntrica que respira la obra literaria de Dostoyevski y la cinematográfica de Tarkovski coincide en diversos puntos esenciales de su creatividad artística: centrarse en el mundo interior del hombre, expresar sus sueños y pesadillas más profundas; comunicar

la preocupación ética y existencial a través de los personajes que salen en sus novelas o películas; entender, no obstante, el arte como territorio donde las contradicciones de la vida pueden ‘resolverse’. Este último aspecto estético otorga una misión importante al artista, que incluye su responsabilidad moral en cuanto el arte es capaz de iluminar y consolar el alma humana. La semejante fe en la capacidad transfiguradora de la creatividad artística queda condensada en la célebre afirmación de Dostoyevski: “Belleza salvará el mundo” y que Tarkovski articula de modo análogo: “El artista crea armonía partiendo del caos” (Tarkovski, 2002: 59).

Sus películas nos comunican la preocupación ética y existencial como también la visión del apocalipsis interior y exterior que Tarkovski expresa de manera ‘dostoyevskiana’, a través de las figuras que saca al escenario.

Antropocentrismo

Cuando Tarkovski explica «por qué le gusta Dostoyevski», cita el pathos emotivo que encontramos en sus novelas, como también el drama interior que viven sus personajes. «Me interesan caracteres estáticos llenos de tensión interior por las pasiones que los dominan» afirma (Tarkovski, 2002: 36) y pone como ejemplo su primer largometraje, *La infancia de Iván* cuyo protagonista define como un carácter dostoyevskiano:

Este figura me conmovió por su dramatismo interior mucho más que otros caracteres en situaciones conflictivas [...] en un carácter sin evolución, la presión de las pasiones se comprime de forma extrema; es pues, inmensamente más clara, más convincente que las transformaciones paulatinas. Precisamente por este tipo de pasión es por lo que también amo a Dostoyevski. (Tarkovski, 2002: 36)

La afirmación «El hombre es un secreto. Es necesario investigarlo, y si te dedicas a desvelar este secreto toda la vida, no digas que has perdido el tiempo», que Fiódor Mijáilovich apunta en la carta a su hermano Mijaíl el 16 de agosto de 1839 (Dostoyevski: 1972, I, 63), argumentando que su inspiración literaria se debe a la necesidad de adentrarse en el alma humano, resuena plenamente en la siguiente reflexión del cineasta ruso:

Para mi no hay duda que el sentido de cualquier arte que no quiera ser ‘consumido’ como una mercancía consiste en explicar a sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir: explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizás no explicárselo, sino tan solo enfrentarlo a este interrogante. (Tarkovski, 2002: 59-60)

Explorar el universo psicológico del hombre y el registro de nuestras emociones es la característica fundamental del cine tarkovskiano. Como si en cada una de sus películas predominaran los interrogantes dostoyevskianos: ¿Qué es el hombre?; ¿Qué busca?; ¿Por qué sufre?, como también ¿Quién soy yo?.

Recordemos en este sentido a Raskólnikov o a Rubliov. Los dos personajes -aunque tanto Andréi Rubliov en la película como Raskólnikov en *Crimen y castigo* son más que los héroes

de la ficción creativa- son ‘buscadores’. Al principio de la obra les vemos jóvenes: ingenuos pero inquietos. No son hombres ordinarios y necesitan realizarse a sí mismos, sintiendo una especie de fuerza interior; lo que los griegos llamaban *daimon*. En este contexto, tanto Tarkovski como Dostoyevski nos sitúan ante individuos que creen haber llegado al mundo para comunicar ‘una gran idea’. En el caso de Rubliov, esta idea será afirmativa y se articulará a través de sus iconos. El caso de Raskólnikov, no obstante, es el destino de un hombre que utilizará toda su energía con fines perniciosos y negativos. “Quería convertirme en Napoleón, por esto la he matado” (Dostoyevski, 1973: 6, 322) “Pero en realidad yo me he matado a mí mismo y no a ella” (Dostoyevski, 1973: 6, 318, leemos en *Crimen y castigo*).

El hombre como un ser errático -en el sentido de indagar y, necesariamente, equivocarse en el camino de esta búsqueda, es lo que llegamos a concluir después de ver al cine de Tarkovski o a leer los monólogos dostoyevskianos. Los personajes de sus obras se enfrentan a sí mismos, a su propio mundo interior, con sus recuerdos, sus deseos y también sus errores. *Errare humanum est*; como si aclamarán.

Así por ejemplo, en su adaptación filmica de *Solaris*, Tarkovski insiste que los astronautas enviados al espacio para investigar el planeta de agua, al final descubrirán una verdad más profunda sobre sí mismos:

Junto con la búsqueda del agua como mediadora cósmica simbólica, se establece el hecho de que Solaris sea en realidad el espejo mismo de la humanidad, de la propia condición del hombre. Y que en definitiva lo que aglutina Solaris, la vida que hay en Solaris es la vida de nuestros sentimientos, de nuestros pensamientos, la vida de nuestros recuerdos, estableciendo una especie de juego de espejos cósmicos entre X, la nave, que nos representan a nosotros en nuestra condición de continua espera, y la otredad que nosotros muchas veces buscamos como un mundo desconocido pero que frecuentemente encontramos como un mundo en el que habitan precisamente nuestras propias emociones, pensamientos y recuerdos.³²

Entre numerosos ejemplos que podrían citarse de las novelas dostoyevskianas, aquí podemos recordar, en relación al tema de errar y posibilidad de redimir, un episodio muy significativo de *Los hermanos Karamázov*: la historia del hermano del *stárets* Zósima, Markel, que vive una transformación «positiva» justo cuando sabe que los días de su vida están contados. Se cuenta que Markel era incrédulo, de carácter impulsivo e irritable hasta que le diagnostican una enfermedad terminal que le orienta hacia una serenidad, madurez y benevolencia inverosímiles y totalmente opuestas a su actitud anterior:

La vida es un paraíso, todos estamos en el paraíso, pero no queremos reconocerlo [...] deja que yo sea el servidor de mis criados, como ellos lo son para mí [...] ¿Para qué contar los días si al hombre le basta un solo día para conocer toda la felicidad? (Dostoyevski, 1973: V, 262)

La historia del duelo, intercalada en medio de estas reflexiones y relatada por Zósima, cuenta que él mismo llega a hacerse monje después de una experiencia límite, cuando, dispuesto a matar y a morir, experimenta una iluminación:

«Gracias a Dios —gritó— no he matado a un hombre!» Después agarré mi pistola, me volví y la eché muy lejos, hacia el bosque: «¡Allí está tu sitio!», exclamé. Me volví hacia mi enemigo:

³² Rafael Argullol. Recuperado de: <http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullol/etiqueta/solaris/>

«Muy señor mío —le digo— perdóneme, perdone a un joven estúpido que, siendo culpable, le ha ofendido a usted y le ha obligado a que dispare contra él. Soy diez veces peor que usted y quizá más». (Dostoyevski, 1976: XIV, 271)

Dostoyevski instruye que siempre existe la posibilidad de salvación si uno está dispuesto; y en el hombre que cae lo más bajo posible hay una semilla que contiene la luz, y que se puede abrir y dar frutos, si uno se esfuerza.

En este sentido, su obra se acerca a la tragedia griega. La enseñanza de que el sufrimiento es necesario para que el hombre llegue al conocimiento, y de que el destino actúa, que vertebran los dramas de Esquilo, Sófocles o Eurípides, están presentes en la creatividad de los dos artistas rusos. Como también de que si la vida supone un necesario equivocarse, hay una obligación ética del hombre a la hora de reconocer su culpa, arrepentirse y llegar a la expiación.

Por otro lado, es bien sabido que Fiódor Mijáilovich consideraba que en la dialéctica de la vida no existe la Felicidad (con mayúscula), sino momentos de luz, ya que, si uno acumula suficientes momentos éstos, está «salvado». Respecto a la felicidad que nos está dada -o no- Tarkovski nos habla de este concepto asimismo desde la filosofía dostoyevskiana:

La expresión “Felicidad” es equivocada. No podemos vivir felices en este mundo, aunque muchos creen que esto es el fin de sus vidas, ser felices. Yo creo que hemos llegado al mundo para luchar, para que en nosotros se enfrenten el bien y el mal y para que el bien prevalezca, enriqueciendo nuestro espíritu” (Tarkovski, 2002: 5)

Es un optimismo singular que refleja el arte ruso y que no siempre puede comprenderse en toda su complejidad en su recepción occidental. La mirada tierna, comprensiva e incluso esperanzadora que Tarkovski y Dostoyevski dirigen hacia la fragilidad humana, exige ser contemplada en toda su profundidad. En la dimensión curativa del arrepentimiento y del perdón, que el arte ruso adopta de la mística cristiana ortodoxa, Dostoyevski y Tarkovski creen profundamente. Diríase que, en este contexto, su mirada al ser humano es única. Un ejemplo que lo ilustra es el protagonista de *El idiota*, Mishkin, adorado y recreado en varios filmes del cineasta ruso.

Posiblemente es el propio Mishkin, de todos los personajes creados por Dostoyevski, que más inspira a diversos personajes tarkovskianos. Mishkin refleja un “ser absolutamente bueno” que fracasa en su comunicación con el mundo y la vida real. Desde Rubliov (*Andréi Rubliov*, 1966) hasta Doménico (*Nostalgia*, 1982) o Aleksander (*Sacrificio*, 1986), los protagonistas que salen en sus largometrajes viven en una contradicción muy semejante. En su última película, *Sacrificio*, el personaje principal, Aleksander, a parte de mencionar a Mishkin nada más empezar el filme, es una figura que aparece ante todos como un loco. Acaba quemando su casa pero gracias a su acto, los demás pueden salvarse. La frase que antes de autoinmolarse pronuncia Doménico, subido a la estatua ecuestre de Marco Aurelio en Roma: “¿Qué clase de mundo es éste si un loco debe de decirnos que debéis avergonzaros?” refleja la misma trascendencia de un ser frágil y al límite de la locura en cuya presencia, no obstante, vislumbra la verdad de la vida. No es de extrañar que el proyecto de filmar un largometraje basado justo en *El idiota* era el proyecto más serio de los filmes no realizados por Tarkovski.

Por la imaginación creativa de Andréi Arseniyevich y Fiódor Mijáilovich deambulaban estos individuos, frágiles y quiijotescos, cuya fuerza está precisamente en su modo singular de ver el mundo y de buscar una manera propia de enfrentarse a sus contradicciones, o incluso al mal.

Otro tema que hay que abordar hablando de la mirada al interior humano de Dostoyevski o de Tarkovski, es el tema de la propia conciencia. ¿No resuena en *Solaris*, a través de la historia del Kevin y su mujer muerta, cuyo espectro aparece en la nave cósmica, aquella tremenda pregunta, llena de remordimiento de conciencia, que Fiódor Mijáilovich se hace cuando su primera esposa María Dimitriyevna, yace mortalmente enferma: “Masha está encima de la mesa, ¿volveré a verla algún día?”

Contexto social e histórico-político

Contexto histórico y social en el que se forma y empieza a hacer cine Andréi Tarkovski va de la Unión Soviética, que había empezado con grandes expectativas utópicas de la igualdad social, pero que -como bien queda retratado en sus películas ‘rusas’, en su realización práctica se alejaron radicalmente de estos propósitos. ‘Todos esclavos y en la esclavitud iguales’ había declarado, proféticamente, Dostoyevski (Dostoyevski, 1974: 322).

El fragmento de *Solaris* cuando el protagonista pronuncia el monólogo que culmina con las palabras: ‘Lo que el hombre necesita es al otro ser humano’, a parte de poner en el primer plano la cuestión antropológica, también plantea una reflexión respecto a la situación en la que vive el hombre en la sociedad contemporánea al cineasta, tanto en la URSS, como en Occidente. En este sentido, Tarkovski es muy crítico y refleja esta trágica condición del ser humano, cada vez más enajenado de lo que más necesita -de la naturaleza, de otros hombres, y en definitiva, de sí mismo. Dostoyevski, en sus novelas escritas un siglo antes, ya observaba que un mundo que dirige cada vez más energía al desarrollo tecnológico, industrial, científico, no avanza, como preveía el positivismo, sino retrocede respecto a la situación del hombre: “La civilización ha creado si no a un hombre más sangriento, entonces más cruel y peor que antes”; “La Torre de Babel se convirtió en un ideal y, por otra parte, en una pesadilla de la humanidad entera.” (Dostoyevski, 1973: V, 112)

Estas preocupaciones resuenan en la época en la que Tarkovski realiza su trabajo con una fuerza profética estremecedora. Parece inverosímil que ya en la década de 1860, cuando el comunismo germinaba entre los teóricos occidentales y sin saber aún que precisamente Rusia sería el primer país en apuntarse al intento de “realizar la gran idea”, el escritor ruso describiera lo que marcará la historia del siglo XX en su país. Hay reflexiones en su obra que resultan plenamente aterradoras, una vez concluido el siglo en el que se ha intentado realizar la ideología del comunismo en la práctica: “No pueden figurarse la rabia y la melancolía que se apodera del espíritu cuando una idea grande, que uno viene venerando solemnemente desde antiguo, es arrebatada por unos necios y difundida por esas calles entre otros imbéciles como ellos” leemos en *Los demonios* (Dostoyevski, 1974: X, 24). Esta novela, en la época soviética condenada por la imagen “negativa” que podía dar del socialismo, puede considerarse como la más visionaria de sus obras, una vez acabado el siglo XX con sus fracasadas ideologías sociales.

El escenario histórico-económico de Rusia y de Europa tanto en el siglo XIX, como en el

siglo XX suscitan un diálogo comprometido con la época que les toca vivir. Ambos autores consideran que hacer referencia a esto es otra de las obligaciones morales de cada intelectual. Y cuando se dan cuenta que esto no siempre ocurre alrededor suyo, expresan una crítica abierta y satírica.

Otro tema que une los dos autores es la compleja relación entre Rusia y Occidente. La visión de la querrela entre estos dos mundos ocupa un lugar importante en la obra de Fiódor Mijáilvich, como también en la de Andréi Arseniévitich, que habían vivido la mayor parte de su vida en su patria, pero conocieron también la vida en el exilio. El escritor viajó y permaneció temporadas más o menos largas en Europa occidental entre 1862 y 1877; el cineasta se fue a Italia a filmar *Nostalgia* en 1982 y no volvió más a la URSS.

Es interesante observar cómo muchos personajes suyos -como ellos mismos- a la vez que están atados a su país con un amor irracional, quieren distanciarse de Rusia. Pero, una vez fuera de Rusia, les vemos poseídos por una nostalgia enfermiza que distorsiona tanto la visión del mundo ruso, como la del mundo occidental. Dostoyevski, en una carta que escribe desde Dresde en 1870, confiesa el sufrimiento que a tanto él como a su mujer les supone la vida en el extranjero: “Anna siente nostalgia por Rusia. Yo también experimento la misma congoja y a ello se deben todas mi preocupaciones e inquietudes” (Dostoyevski, 1985: XXIX, I, 29).³³ Tarkovski, por su parte, afirma:

Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son ‘malos emigrantes’, como se dice en la Europa occidental. Su trágica incapacidad de asimilación y sus torpes intentos de adaptarse a un estilo de vida extraño es algo perfectamente conocido. ¿Cómo iba a imaginar durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? (Tarkovski, 2002: 226).

En este contexto, tanto el hombre ruso en Dostoyevski como el de Tarkovski está aplastado por su país, al que por otro modo ama con toda su alma. Aunque por otro lado, diríase que a nadie le es tan difícil vivir fuera de su patria como al hombre ruso.

El arte como ideal

El conocimiento de este grandioso libro [*Don Quijote*] y también el más triste de todos los creados por el genio del hombre, indudablemente elevaría el espíritu de los jóvenes con una gran idea, sembraría en sus corazones la semilla de grandes temas y contribuiría a apartarles del culto al eterno y estulto idolo de la medianía, a la fatuidad autosatisfecha y a la prudencia vulgar” (Dostoyevski, 1983: XXVI, 25)

Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como una unidad armoniosa y dramática a la vez [...] El arte es un metalenguaje, con cuya ayuda las personas intentan avanzar en una dirección o en otra, estableciendo comunicaciones sobre sí mismas y adoptando experiencias ajenas. Pero tampoco esto se hace por una ventaja práctica, sino por la idea del amor, cuyo sentido se da en una capacidad de sacrificio enteramente contrapuesta al pragmatismo (Tarkovski, 2002: 60-61).

³³ Carta que Dostoyevski envía desde Dresde a V. M. y a S. A. Ivánov el 7 (19) de mayo de 1870.

Dostoyevski, cuya obra está llena de la contradicción de la vida, confesaba que crear arte era para él la única vida posible, algo que Tarkovski expresaba de modo análogo: “El arte nos da fuerza y esperanza ante un mundo monstruosamente cruel, que toca, en su sinrazón, el absurdo” (Tarkovski, 2002: 5). Pero el hombre moderno, su tragedia, también dice el cineasta, es que se ha vuelto más escéptico, porque para recibir esta llamada espiritual del arte, el hombre tiene que estar predispuesto; “Condición imprescindible para la recepción de una obra de arte es el estar dispuesto y estar capaz de tener confianza, fe, en un artista”. Para ilustrarlo de manera simbólica, acude otra vez a Dostoyevski:

En este punto, a veces uno recuerda a la conversación entre Stavroguin y Shatov de *Los demonios* de Dostoyevski:

‘Solo quiero saber si usted mismo cree en Dios o no.’

Nikolái Vsevolodovich le miró con severidad.

“Yo creo en Dios y en su ortodoxia... Yo creo en el cuerpo de Cristo... Yo creo que su retorno se dará en Rusia... Creo”, tartamudeó Shatov fuera de sí.

“Y ¿en Dios? ¿En Dios?”

“Yo... creeré en Dios”.

¿Qué se puede añadir? De forma absolutamente genial ha recogido aquí esa confusa situación anímica, ese empobrecimiento interior, esa incapacidad, que cada vez más se va convirtiendo en irremisible característica del hombre moderno, al que se puede calificar de impotente en su interior. Lo bello queda oculto a aquellos que no busca la verdad. [...] Pero el artista no puede, no debe permanecer sordo ante la llamada de la verdad, que es lo único capaz y disciplinar so voluntad creadora. (Tarkovski, 2002: 65-66)

La visión estética que ve el arte como espacio privilegiado donde el hombre, el artista asimismo, crea la ilusión de poder resolver las contradicciones de la vida se amplía a la idea que el arte puede tener misión reconciliadora. En este contexto, Tarkovski también considera que, por un lado el arte nace de la imperfección de la vida y que, por otro, el artista tiene que verter una luz en los corazones humanos.

Para completar esta concepción, el cineasta recupera la misma singular reflexión que repetía una y otra vez Dostoyevski, acerca de la importancia de tener fe - en la vida, en la humanidad- y acerca de la capacidad de sacrificio:

A lo absoluto solo se accede por la fe y por la actividad creadora. Las condiciones necesarias para la lucha del artista para llegar a su propio arte son la fe en sí mismo, la disposición a servir y la falta de compromisos externos. (Tarkovski, 2002: 62-63)

Asimismo, ambos autores consideran que la experiencia de la vida es la condición necesaria para creer o no creer, para afirmar o rehusar. No se pueden defender unos ideales abstractos, si no se ha vivido. En las últimas obras que crean, *Los hermanos Karamázov* y *Sacrificio* respectivamente, podemos seguir cómo tratan este tema. Dostoyevski, después de arrastrarnos por los abismos de la rebelión religiosa de Iván Karamázov, de mostrarnos la imposibilidad de querer y de creer de Smerdiakov y de enseñarnos la «fuerza terrenal karamazoviana» encarnada por el padre Fiódor, deja caer un mensaje esperanzador. El libro

se cierra con las imágenes del entierro del pequeño Iliushka: ³⁴

— Por malos que nos volvamos, y Dios no lo quiera, cuando recordemos cómo hemos enterrado a Iliusha, cómo le hemos querido estos últimos días y cómo hemos hablado ahora frente a esta piedra, tan unidos y juntos, ¡ni el más cruel de nosotros ni el más mordaz, si es que habremos de volvernos así, se atreverá en el fondo de su alma a burlarse de haber sido tan bueno y sensible en este instante! Es más, quizá precisamente este recuerdo le retenga y le prive de cometer una acción nefasta, le haga recapacitar y decirse: «Sí, entonces yo era bueno, valiente y honrado».
(Dostoyevski, 1976: XV, 194-195)

Siempre leal a la tradición estética rusa que entiende el arte y la literatura como una misión, Dostoyevski lanza un mensaje reconciliador de tono mesiánico: «Resucitaremos sin falta, nos veremos sin falta, y con gozo y alegría nos contaremos unos a los otros todo lo que nos haya sucedido», dice Aliosha, «en parte riendo, en parte entusiasmado» (Dostoyevski; 1976: XV, 197).

También el círculo inaugurado con el epígrafe bíblico del comienzo de *Los hermanos Karamázov*: «En verdad, en verdad os digo: si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto» (Jn 12,24) se cierra con el episodio final. La idea del sacrificio que lo fundamenta se ha encarnado en el destino de varios personajes: Dimitri tiene que cumplir la condena, Aliosha sale del monasterio, Iván vive la separación esquizofrénica, Iliusha ha muerto. Pero en cada uno de estos caminos Dostoyevski deposita una luz, posible precisamente por el sufrimiento y por el sacrificio. La cita del Evangelio de San Juan continúa del siguiente modo: «El que ama su vida, la pierde; y el que odia su vida en este mundo, la guardará para una vida eterna» (Jn 12,25).

En *Sacrificio*, ante la inminencia de la catástrofe nuclear, Aleksander, el día de su quincuagésimo cumpleaños, decide hacer un sacrificio para intentar ‘salvar al mundo’. Su acto comprende renunciar a lo que más quiere - a su hijo pequeño, a su casa- a cambio de que Dios, tal vez, de una nueva oportunidad al ser humano. Es el argumento que inspira este filme, ideado en plena guerra fría y acabada en Suecia en 1986, con Tarkovski ya mortalmente enfermo. “Después de esto no habrá ni ciudades ni pueblos, ni hierba en los árboles, ni agua en los pozos, ni pájaros en el cielo (...) Si tú haces que las cosas vuelvan a ser como antes, como eran esta mañana o ayer, renunciaré a todo lo que me ata a la vida”, pronuncia desesperado el protagonista Aleksander, interpretado por el actor sueco Erland Josephson.

“La civilización ha creado, si no a un hombre más sangriento, sí más cruel que antes” había observado Dostoyevski a través de su héroe de *Apuntes del subsuelo* (Dostoyevski; 1973: V, 112). Tarkovski como si continuara: “Hemos creado una civilización que amenaza destruir a toda la humanidad. Ante esta catástrofe global, me planteo la única cuestión que me parece importante en sus principios: la pregunta por la responsabilidad personal del hombre” (Tarkovski, 2002: X). Es de ahí que el desenlace del argumento y la reflexión que concluye el filme. Aleksander en la película de Tarkovski acaba quemando su casa y aparece ante todos como un loco. Pero gracias a su acto, los demás pueden salvarse. Dostoyevski en sus novelas plantea muchas situaciones que buscan expresar la misma compleja filosofía de vida: el escenario que nos rodea es tremendo, pero hay que obrar bien. A pesar de que un acto que

³⁴ Frank dice que estas conmovedoras escenas de la literatura universal sólo son comparables con Dickens; Frank, *Dostoyevski: The Mantle...*, 701.

nosotros podamos hacer de manera individual aparentemente no contribuye a nada concreto, sí que posibilita, a que un día, quizás, el círculo diabólico se rompa.

Ambos autores creen que una posible 'salvación' para el hombre puede darse a través de la creatividad artística. En este contexto, acuden al icono como un gran símbolo. Respecto a lo que se plantea a partir de este primer arte ruso, en Dostoyevski y Tarkovski tenemos la continuidad de la filosofía del icono: entender el arte - literatura, cine- como una construcción espiritual. El hombre siente el sentimiento del desgarrar respecto a la propia situación en el mundo, y por otro lado una necesidad de unión, de intentar contribuir positivamente. Una forma de hacerlo es crear arte.

Agradecimientos a Boris Tikhomirov por su inestimable asesoramiento a la hora de indagar por el universo de las novelas dostoyevskianas.

Todas las citas de las obras de Dostoyevski son de la edición: Полное собрание сочинений в тридцати томах. Академии наук СССР, Институт русской литературы. Ленинград, «Наука», 1973-1982;

La traducción es mía.

REFERENCES

- Dostoyevski, F.M. (1973-1982). *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Академии наук СССР, Институт русской литературы. Ленинград: «Наука». (*Obras completas en 30 tomos (1973-1980)*)³⁵.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el cine*. Madrid: Rialp.
- Tarkovski, A. (2011). *Martirologio, Diarios 1970-1986*. Traducción de Iván García Sala. Salamanca: Sígueme.

³⁵ Todas las citas de las obras de Dostoyevski citan esta edición rusa; la traducción es mía.