

ESPÍRITU Y MATERIA. SOBRE ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) Y CORAZÓN DE CRISTAL (WERNER HERZOG, 1976)

CHANTAL POCH

INTRODUCCIÓN

En la secuencia inicial de *Andrei Rublev* (Andrey Rublev, Andrei Tarkovski, 1966), un hombre que aparecerá nombrado en los créditos como Efim se sube a un globo en lo alto de una torre e inicia un corto vuelo durante el que adoptaremos su propia perspectiva, presenciando a vista de pájaro como la gente, empequeñecida desde la altura, contempla el rudimentario invento. Efim grita emocionado, pero el trayecto acaba pronto en una caída estrepitosa, en el desinfe del globo entre el agua y la tierra. Se trata de un primer episodio sin nombre ni relación narrativa con el resto de episodios sobre los que se organiza *Andrei Rublev*: un primer bloque formado por este mismo prólogo, «Bufón» (1400), «Teófanos el Griego» (1405), «La Pasión de Andrei» (1406), «Celebración» (1408) y «Día del Juicio» (1408), y una segunda parte con «Atraco» (1408), «Silencio» (1412) y «Campana» (1413). La primera secuencia de *Corazón de cristal* (Herz aus

Glas, Werner Herzog, 1976), aunque relacionada con el relato principal, también aparece en cierto modo separada del resto por su convivencia con los créditos de la película. Un hombre —después lo identificaremos como Hias, personaje que inquieta al pueblo protagonista con sus visiones sobre el fin de los tiempos— da la espalda al espectador contemplando en un ambiente brumoso un rebaño de vacas. Vemos su cara mientras sigue absorto en lo que mira; la niebla avanza a cámara rápida como un mar. A continuación Hias, tumbado sobre la hierba y con un paisaje de niebla y montañas ante sí, alarga lentamente el brazo y la mano y extiende sus dedos hacia la distancia. Lo que veremos después son una serie de visiones apocalípticas narradas por su voz y acompañadas de misteriosas imágenes naturales.

Son varias las similitudes que plantean estas secuencias. En primer lugar ambas ofrecen una representación de la naturaleza basada en el movimiento y la mezcla. Desde su globo Efim nos

permite ver un paisaje en el que los elementos se intercalan hasta su descenso; ahora río, ahora prado, ahora río, ahora barro. La vista en picado del agua muestra un cielo visto totalmente a través de su reflejo. El inicio de *Corazón de cristal* enseña asimismo como aire y tierra juegan a fundirse en su retrato de una neblina baja, igual que aire y agua en la aparición de una niebla espesa como marea sobre el paisaje. En ambos casos el paisaje se convierte en espacio de mezcla de los elementos clásicos, ofreciendo así la visión de una naturaleza que se presiente viva. En segundo lugar y en la misma dirección, ambos prólogos se detienen momentáneamente en la presencia de unos animales. En el caso de *Andrei Rublev* tras el aterrizaje fallido del globo vemos a un caballo negro que se tumba sobre la hierba y se revuelca. En *Corazón de cristal* las vacas que contempla Hias son mostradas tras su primera aparición sin compartir plano con el protagonista, con su pastura como única acción. Caballo y vacas aparecen ajenos totalmente a los sucesos humanos, ocupándose solo de vivir. La naturaleza avanza por su propio camino, sin hacer caso del relato. Por último, podemos localizar en el gesto de Efim de subirse a un globo y en el de Hias extendiendo la mano hacia el horizonte una similar intención: la de llegar a lo inmaterial, a lo distante, por medios materiales.

Desde esta última cuestión iniciaremos nuestro recorrido. Mircea Eliade, historiador de las religiones, apunta una preocupación sobre aquel al que llama hombre moderno: «El trabajo de las tierras o la cocción de la arcilla, así como un poco más adelante los trabajos mineros y metalúrgicos, situaban al hombre arcaico en un universo saturado de sacralidad. Sería vacuo pretender reconstituir sus experiencias: hace ya demasiado tiempo que el cosmos ha perdido aquella sacralidad, como consecuencia sobre todo del triunfo de las ciencias experimentales. Los modernos somos incapaces de comprender el sagrado en sus relaciones con la Materia» (Eliade, 1990: 126). En este artículo argumentaremos que la pérdida de un vínculo entre lo

sagrado y lo material, es decir, entre espíritu y materia, tal y como la describe Eliade, es una preocupación central de estas dos películas, y que en última instancia es esta la pérdida real a la que apunta un motivo narrativo que ambas comparten: la de la pérdida de un secreto de fabricación. En *Andrei Rublev* el último episodio, «Campana», trae a escena a un nuevo personaje, Boriska. Joven hijo de un maestro campanero fallecido, afirma para ganar un trabajo conocer el secreto de fabricación de su padre, en realidad perdido. En *Corazón de cristal* toda la película girará entorno a una situación similar: el único hombre que conoce el secreto de fabricación de un cristal rojo que mantiene a todo el pueblo fallece sin dejar a nadie ese secreto. Como la minería y los trabajos metalúrgicos a los que Eliade alude, los procesos de fabricación que aparecen en ambas películas habían ocupado en un pasado pre-fílmico sitios espiritualmente relevantes en su comunidad: la campana como instrumento de loa a dios, el cristal que es anunciado en el propio film como contenedor de la vida del pueblo. Su interrupción es la interrupción de una relación de las personas con los dioses o de las personas con el mundo.

ANDREI TARKOVSKI Y WERNER HERZOG

El planteamiento de una posible relación entre el cine de Andrei Tarkovski y el de Werner Herzog no es nuevo, siendo Gilles Deleuze (2013: 105) el que más célebremente los enlazara usando a ambos como ejemplos más claros de su concepto de la imagen-cristal. Lo que este artículo pretende es profundizar en esta relación entre Andrei Tarkovski y Werner Herzog, nombrada algunas veces pero no tan explorada en motivos concretos, a través de la comparativa de dos de sus obras que argumentaremos condensan unas coincidencias temáticas que van más allá de lo superficial para esclarecer algunas de las preocupaciones que marcan su cine. Nuestra tesis será que tras el tema compartido del secreto de oficio perdido se esconden

de un también compartido epicentro de reflexión: la pérdida de la relación entre la materia y el espíritu.

La única alusión registrada de un director al otro consiste en la siguiente declaración de Herzog: «Figuras como Tarkovski han hecho algunas películas muy hermosas, pero me temo que es el niño mimado de los intelectuales franceses y sospecho que se ha esmerado un poco para obtener ese galardón» (Cronin, 2014: 155). Pese a esta negativa a aceptar una influencia de Tarkovski en su propia obra —una negativa coherente con la pertinaz negativa del director a aceptar, de hecho, cualquier tipo de influencia que no haya señalado él mismo— cabe

pensar que Herzog ha tenido como mínimo un contacto con la obra de Tarkovski teniendo en cuenta su interés por la cultura rusa. Alrededor de ella ha creado ya tres documentales: *Glocken aus der Tiefe* — *Glaube*

und Aberglaube in Rußland [Campanas desde la profundidad— Fe y superstición en Rusia] (Werner Herzog, 1993), centrado en algunas tradiciones religiosas ancestrales; *Happy People: A Year in the Taiga* [Gente feliz: un año en la taiga] (Werner Herzog y Dmitry Vasyukov, 2010), dedicado al admirable trabajo de los cazadores de los bosques rusos —y que, anecdóticamente o no, incluye entre sus protagonistas al sobrino de Tarkovski, Mikhail— ; y *Meeting Gorbachev* [Conociendo a Gorbachov] (Werner Herzog y Andre Singer, 2018), última película del director hasta la fecha basada en entrevistas al político. De esta última Herzog ha declarado que debía «encontrar algo que fuera no solo su alma, si no de alguna manera el alma de Rusia» (AFP News Agency, 2018). Un artista interesado en el «alma de Rusia» —concepto que ya había citado con anterioridad (Cronin, 2014:

253)— por fuerza ha de estar interesado en la obra de Andrei Tarkovski, gran explorador del tema.

Ambos directores son situados frecuentemente en el ambiguo marco de la modernidad cinematográfica; los Nuevos Cines del Este y en el Nuevo Cine Alemán, respectivamente. Y ambos escapan de ellos, siendo estudiados como casos aparte en sus contextos. Ambos son categorizados como autores y ampliamente comentados desde la academia, y a la vez han logrado ser conocidos en los circuitos comerciales con mayor o menor fortuna, antes o después. Si abandonamos el terreno de las relaciones reales para aproximarnos a aquel donde los textos se encuentran por sí solos unos

a otros, una serie de temas parecen emerger en común: la relación del hombre con la naturaleza, la lucha del hombre por ser, la preocupación por la época en la que viven. Ambos trabajarán estas inquietudes más allá de sus películas: la

UNA SERIE DE TEMAS PARECEN EMERGER EN COMÚN: LA RELACIÓN DEL HOMBRE CON LA NATURALEZA, LA LUCHA DEL HOMBRE POR SER, LA PREOCUPACIÓN POR LA ÉPOCA EN LA QUE VIVEN

publicación del tratado *Esculpir en el tiempo* (1985), así como de sus diarios, algunos poemas, Polaroids y muchas de sus conferencias darán testimonio de un Tarkovski que también es capaz de explorar las cuestiones que le preocupan desde la teoría; en el caso de Werner Herzog *Conquista de lo inútil* (2004) —un casi diario de rodaje de *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982)— y *Del caminar sobre hielo* —un casi diario de su peregrinaje a pie de Múnich a París para salvar a Lotte Eisner— (1978) se presentan como textos con la misma fuerza que sus películas, a lo que debemos sumar las entrevistas, ruedas de prensa y otras apariciones del director, que se agolpan año tras año como millares de notas al pie de su también prolífico trabajo filmico.

Los dos autores, además, comparten una especial atención de la crítica a sus aspectos más cercanos al Romanticismo. Sobre Tarkovski se dirá que es «uno de los últimos románticos», con «represen-

taciones del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza, en un espíritu próximo al movimiento decimonónico que tuvo en las pinturas de Caspar David Friedrich uno de sus mayores referentes visuales» (Tejeda, 2010: 60), y se encontrará en su obra varios «elementos privilegiados del romanticismo» (Arroyo, 2012: 115). De Herzog se dirá que «se apodera de todo el romanticismo alemán (incluidos sus precursores)» (Carrère, 1982: 55) y que sus películas «re-imaginan aspectos pasados por alto del Romanticismo» (Johnson, 2016: 2), una relación de la que Herzog, siguiendo su tradición, desconfiará (Cronin, 2014: 151).

ESPÍRITU Y MATERIA

La relación con el romanticismo es más que estética. Filósofos y artistas románticos se lamentaban de lo que intuían como un abandono de lo espiritual en pro del raciocinio. Acercándose a esta misma preocupación, Tarkovski escribe: «Estoy convencido de que hoy volvemos a estar cerca de la destrucción de una civilización porque ignoramos plenamente el lado interior y espiritual del proceso histórico. Porque no queremos reconocer que nuestro imperdonable y pecaminoso materialismo, un materialismo que no conoce la esperanza, ha traído infinitas desgracias sobre la humanidad. Es decir, creemos que somos científicos y dividimos, para conseguir una mayor fuerza de convicción en nuestras cavilaciones científicas, el indivisible proceso de la humanidad en dos partes, haciendo después de una sola de sus motivaciones la causa de todo» (Tarkovski, 2012: 260). La cuestión de una separación entre un lado material y uno espiritual de las cosas, expresada también en los monólogos que desarrolla Alexander en *Sacrificio* (Offret, Andrei Tarkovski, 1986), marca de algún modo la vida de Andrei Rublev, dedicada a encontrar el modo de plasmar aquello invisible en un lienzo palpable.

Corazón de cristal plantea la misma problemática. ¿Cómo hacer de un cristal cualquiera ese

cristal rubí que, en palabras de un habitante del pueblo, «contiene la vida del pueblo» y, en las del príncipe, «protege de los males del universo»? Hay algo divino en ese cristal que se ha perdido. El corazón de los hombres ya no está en el cristal rojo, materia y espíritu se han separado. En la escena en la que la joven criada es invitada a la habitación del príncipe un cuadro pone énfasis en la cuestión: San Francisco de Asís recibiendo las estigmas, lo divino dejando huella en la carne. La elección de someter la interpretación de los actores a la hipnosis genera además la sensación de que el pueblo protagonista vive como si no tuviera alma. Bajo su estado el habla y el gesto se tornan extraños, se separan de su significado. La división entre lo material y lo no material encuentra aquí otro síntoma; una patología del habla que llegará también a *Andrei Rublev* en forma de mudez.

La misma configuración espacial de *Corazón de cristal* atañe a esto: «una oposición topográfica y poética clara y una oposición filosófica, casi alquímica, confusa. De un lado, el pueblo; del otro, la naturaleza montañosa que lo rodea» (Carrère, 1982: 38-39). Quizás de este paralelismo surge la necesidad de la película de volver una y otra vez a la naturaleza, de insistir en observarla como si tratase de mostrar algo más. En esta observación predominará ese carácter vivo que habíamos detectado ya en el prólogo, marcado por una especial atención a la convivencia y lucha de elementos. La secuencia inicial de la película puede ser leída como un proceso de condensación: Hias contempla la formación de una niebla que va volviéndose más espesa, hasta que el movimiento de la niebla se convierte a través de un fundido al movimiento de unas cascadas igual de blancas, igual de azules que el paisaje previo. Pronto se nos ofrecerá la imagen de una especie de fango en ebullición, reflejo material de la mezcla de agua y fuego. Esta lenta evolución del agua en agua ardiente —y aguardiente, pues el alcohol que Bachelard define como agua de fuego (Bachelard, 1966: 143) tendrá una presencia importantísima también en el

film— acabará culminada en el incendio de la fábrica, todo llamas en la noche. Los paisajes grabados en Yellowstone que aparecen intercalados con aquellos de Baviera consisten en lagos humeantes, lagos que echan fuegos y tragan árboles, sal que parece nieve, tierra que no parece tierra.

Esta yuxtaposición de elementos estará también muy presente en *Andrei Rublev*. Chion señala cómo en el episodio inicial del globo un hombre «se alza de la tierra y contempla el agua desde las alturas gracias al fuego, antes de caer en el barro» (Chion, 2007: 17). Durante la celebración pagana de la que el protagonista es testimonio, las antorchas encendidas se confunden con el río y, justo antes del inicio de «Campana», un trozo de carbón ardiente humea repentinamente al ser echado a un suelo de nieve. El fuego potencial es apagado por el agua congelada. Los elementos luchan entre sí y logran unirse; mirar hacia ellos es mirar hacia la posibilidad de unión con el mundo, hacia la posibilidad de dar también con la mezcla adecuada para lograr el cristal rubí o la campana que suene. En ambas películas la atención a la naturaleza, su elevación a la categoría paisaje pasa por la definición que de esta hace Georg Simmel como «configuración espiritual» (Simmel, 2013: 9, 20). La detención frente a aquello que es pura materia natural, la elección de mostrarla y, por tanto, equipararla a los sucesos del film, la imbuye ya de otra dimensión.

VER MÁS ALLÁ

Radu Gabrea escribe sobre el cine de Werner Herzog: «Una meditación sobre la relación interior/exterior, manifestada a través de la relación aquí/allá, acompaña todas sus imágenes. [...] Lo que caracteriza sus planos es una insistencia de la mirada puesta sobre los paisajes descritos, una especie de retardo de la cámara que toma aquí una función de descubierta» (Gabrea, 1986: 184). Esta «función de descubierta» se hace bien explícita en *Corazón de cristal* a través del personaje de Hias.

Hias es un profeta para su pueblo y, como Gabrea indica, «su función de guardar [*garder*] los secretos de la naturaleza va de la mano de su rol de observarlos [*regarder*]» (Gabrea, 1986: 184). Desde el inicio en el que se encuentra absorto en la contemplación hasta el final en el que lucha con un oso que solo él ve, pasando por todas sus visiones y la cuestión de su veracidad —«yo solo digo lo que veo, creerlo o no es cosa tuya», dirá—, Hias desarrolla toda una dialéctica de la visión a lo largo de la película: ¿lo que veo es real? ¿los demás y yo vemos lo mismo? Hias, mirando al horizonte, dice: «veo una nueva tierra». Es esta idea de una nueva tierra, de un nuevo mundo, una idea explorada por los dos directores: pensemos en *Aguirre, la cólera de Dios* (Aguirre, der Zorn Gottes, Werner Herzog, 1972), *Fitzcarraldo* y todos los documentales de «viaje» de Herzog; o en *Solaris* (Solyaris, Andrei Tarkovski, 1972) y *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, 1983). En la exploración de Herzog de los estadios secundarios de percepción, el personaje de Hias surge como portador de esa capacidad de ver más allá, de ver la tierra como «nueva», como si la pisara por primera vez.

Tarkovski escribirá sobre *Andrei Rublev*: «El monje Rublev contemplaba el mundo con los ingenuos ojos de un niño y predicaba que no hay que resistir al mal, que hay que querer al prójimo» (Tarkovski, 2012: 233-234). Andrei, como Hias, ve el mundo con ojos nuevos. Cabe pensar que aquello que a Tarkovski le interesa de las pinturas de Andrei Rublev es, precisamente, este mismo don: cuando en *Sacrificio Alexander* admira unas láminas del artista, enfatiza «¡Cuánta sabiduría y espiritualidad, e inocencia infantil, también!». La capacidad de ver como un niño es, también, la capacidad para percibir aquello que otros no perciben. Tanto Hias como Andrei mantienen un vínculo especial con lo espiritual, un vínculo que los que los rodean no comprenden del todo. En su estudio sobre el cine Amedée Ayfre cita la definición que del sagrado hace Malraux: «la presencia de otro mundo. No necesariamente infernal

o celestial, no solo mundo después de la muerte: un presente más allá. Para el sagrado, en diversos grados, lo real es la apariencia i existe otra cosa, que no es apariencia i no siempre se llama Dios» (Ayfre, 1969: 6). Es la visión de este otro mundo, esta nueva dimensión más allá de la materia, a lo que Hias y Rublev aspiran; aquello que sus congéneres han perdido. El vidrio y la campana, sin su secreto, son solo apariencia.

ESPÍRITU O MATERIA

Como en las palabras de Malraux, el don de Hias y Andrei va más allá de una religión concreta. En ambas películas nos encontraremos con una clara desconfianza en la Iglesia. En *Andrei Rublev* Teófanes el Griego muestra un actitud poco humanitaria, y Ciril se muestra envidioso. La película simpatiza con los paganos, que son perseguidos solo por la naturaleza de su fe. El mismo Andrei, además, mostrará dudas sobre sus propias creencias a lo largo de la película. *Corazón de cristal* muestra a un pueblo supersticioso y a un príncipe que aun estando rodeado de iconografía cristiana la mezcla con superchería y hasta crueldad. Se trata de una fe artificial, que no surge de los hombres. Hias profetiza el fin del mundo acompañado de un Papa enloquecido que nombra a una cabra su sucesora. El mayor acto de fe en este contexto vendrá de manera tan espontánea como una mirada hacia el cielo de Boriska mientras cavan el agujero de la campana; un gesto tan potente que la cámara lo seguirá hasta volverse diminuto. En ese momento solo quedarán en el plano la mirada de Boriska, una paloma que cruza volando la imagen y un árbol.

Y aún así, al mismo tiempo, lo racional se muestra inútil, ineficaz. El intento prometeico de Efim de acceder al vuelo será castigado con la muerte. Encontramos una repetición del tema del vuelo castigado, del Ícaro, en *The White Diamond* [El diamante blanco] (Werner Herzog, 2004). En esta ocasión el protagonista Graham Dorrington,

convencido de su propósito de sobrevolar una catarata con un dirigible, cuenta como su ídolo y predecesor murió en una misión similar. Herzog habría explorado antes el deseo humano de volar en *El gran éxtasis del escultor de madera Steiner* (Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner, Werner Herzog, 1974) y *Little Dieter Needs to Fly* [El pequeño Dieter necesita volar] (Werner Herzog, 1997). Si algo nos dicen estos episodios es que la técnica no es infalible; el conocimiento racional puede fracasar. En *Andrei Rublev*, Boriska coge un poco de barro y lo aprieta en su mano. Lo moldea, lo acerca a su oreja para oírlo, lo separa en dos, lo vuelve a juntar. Cuando decide que no es bueno para su propósito, no lo hace por ningún tipo de análisis racional: ha sido una decisión sensorial, tomada con las manos, ojos y orejas. Tanto Efim con su globo como Graham Dorrington con su dirigible fracasarán. Pero eso es porque han tratado de volar racionalmente. Al principio de *La infancia de Iván* (Ivanovo detstvo, Andrei Tarkovski, 1962) el niño protagonista, interpretado significativamente por el mismo actor que luego dará vida a Boriska, Nikolai Burliaev, se eleva poco a poco hasta contemplar riendo el paisaje desde arriba. Al final de *Invencible* (Invincible, Werner Herzog, 2001), el protagonista da impulso a su hermano pequeño hasta que sus manos se separan y este sale volando. En ambos casos esta elevación, imposible en un régimen realista, se hace posible en el régimen del sueño y la visión. La elevación llega a través del mundo irracional.

Esta desconfianza tanto en la razón como en la religión nos lleva a situar ambas películas en el contexto de un cine postsecular, etiqueta proveniente de la filosofía que se ha relacionado con cineastas como Terrence Malick, Lars Von Trier, Ingmar Bergman o el mismo Tarkovski (Caruana y Cauchi, 2018: 3; Bradatan, 2014: 10). Caruana y Cauchi lo explican así: «El término captura el trabajo de aquellos cineastas cuyos filmes sobrevuelan esa zona gris que disuelve los estrictos límites frecuentemente establecidos entre creencia e in-

credulidad» (Caruana y Cauchi, 2018: 1). La post-secularidad cuestiona el relato de una decadencia contemporánea de la religión, pero a la vez rechaza un retorno a la religión tradicional. En *Andrei Rublev* se produce el siguiente diálogo entre el monje Ciril y Teófanos el Griego alrededor de las obras de Andrei:

- Como dijo Epifanio sobre las virtudes de Sergio de Rádonezh: “sencillez no abigarrada”. Es esto mismo, es algo sagrado, sencillez no abigarrada.
- Es usted un sabio.
- ¿De verdad? ¿No sería mejor seguir los impulsos del corazón en las tinieblas de lo irracional?
- En la mucha sabiduría, hay mucho malestar.
- Y quien añade ciencia, añade dolor.

El conocimiento no llegará por la ciencia o técnica ni por la religión. ¿Entonces qué nos queda? La fe personal, la fuerza interna que nada tiene que ver con instituciones. Estas «tinieblas de lo irracional» son el lugar común de los personajes tarkovskianos y herzogianos, movidos por una fe sin objeto, basada solo en el sujeto creyente. Amit Chaudhuri (2018: 16) asociará a Andrei Rublev un concepto de Harold Bloom, *belatedness*, la intuición de haber nacido en un momento equivocado de la historia. En efecto Andrei no parece encajar en su momento histórico, un ser pacífico y comprometido con sus ideas, dispuesto a sacrificar todo por el arte en una época en que la noción de artista ni tan siquiera está empezando. Este empuje al sacrificio es testimonio de ello: no se trata de películas a favor de la religión, sino de la fe. La religión institucionalizada será intuita como artificial, como un impedimento entre el hombre y su unión con un sagrado que reside más bien en la naturaleza. Hias y Andrei se apartarán de la comunidad, aparecerán como seres solitarios a contracorriente de una sociedad vista como disfuncional. Cuando vemos a Hias por primera vez nada lo distingue de *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich. No le vemos el rostro: convertido

en una silueta anónima nos recuerda a las *rück-enfiguren* que inundaban las pinturas románticas, figuras de espalda al espectador, según Rafael Argullol solitarias y ambivalentes, en las que puede adivinarse «la desolada percepción de su propia pequeñez ante la inmensidad» (Argullol, 1987: 47). Estas figuras de espaldas poblarán ambas filmografías —pensemos en la famosa escena inicial de *El Espejo* (Zerkalo, Andrei Tarkovski, 1975), donde la madre espera sentada en la valla límite del hogar— y cuando no, otros recursos estéticos nos hablarán de esta cuestión: un trabajo pronunciado de la relación entre primer plano y fondo, el empequeñecimiento frecuente de los personajes en medio de la vastedad del paisaje o su desaparición en la lejanía.

ARTE

Solo, sin ciencia ni religión, en qué puede confiar el hombre? En la creación. Lo que mueve a Andrei a crear es lo mismo que a Efim a volar, —fe y ciencia como dos caras de una semejante búsqueda— el conocimiento de aquello que nos es negado. Françoise Farago definirá así el cine de Tarkovski: «dar a adivinar y sentir, sugerir la impalpable presencia del Ser, de Dios: tal es la función que asigna a su arte, la vocación que reivindica» (Farago, 1986: 25). Herzog, en *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985) pronuncia lo que será el mejor manifiesto de su cine: «Debería ser todo muy simple y que hubiera solo imágenes puras. Mirando todos estos edificios, es imposible verlos como imágenes solitarias. Tendríamos que excavar como un arqueólogo, excavar... hasta que pudiéramos encontrar algo puro en este paisaje decadente». Este paisaje decadente es el de una materia vacía, y la solución pasa por mirar más allá como Andrei y Hias, por excavar con la mirada.

Es fácil ver un símil del proceso cinematográfico en los procesos de fabricación mostrados en ambas películas, pues tanto uno como el otro se presentan en su doble vertiente de procesos tec-

nológicos y actos de creación. Los procesos que muestran los fragmentos escogidos están envueltos de cierto halo de ocultismo; en la campana este empieza por el metal fundido, un metal que es sueño de fuerza, de fuego excesivo (Bachelard, 1994: 265), y culmina en una escena llena de humaredas luminosas contra las que la tez de Boriska aparecerá ennegrecida, poblada de centenares de personas en movimiento, echándose agua, cruzando el plano entre luces y sombras, y de maquinaria en funcionamiento que obliga a los personajes a

comunicarse a gritos. En *Corazón de cristal* está igual de presente el imaginario de la fábrica en funcionamiento, a la vez fascinante y peligrosa, con el cristal derretido circulando al rojo vivo y los trabajadores —reales— sudando, envuelta de una atmósfera que Heringman (2012: 256) identifica con las pinturas de Josep Wright of Derby y el subgénero industrial del Romanticismo pictórico. La confusión, el misterio envuelve ambos procesos,

huérfanos de su secreto de fabricación que acaba siendo sustituido por un elemento que escapa a la comprensión humana: Boriska fingirá conocer el secreto de la campana, que al final acabará sonando perfectamente de manera milagrosa; el secreto del cristal rubí, por otra parte y según el enloquecido propietario de la fábrica, pasará por añadir a la mezcla la sangre de una mujer virgen. Más que producciones de la técnica, la campana y el cristal rubí quedarán asociados a una creación ritual, a un imaginario alquímico y remoto, hecho al que la situación de las tramas en tiempos pasados contribuirá. En palabras de Eliade, «[h]acer algo es conocer la fórmula mágica que permita inventarlo o hacerlo aparecer espontáneamente. El artesano es por este mismo hecho un conocedor de secretos, un mago, y así todos los oficios implican una iniciación y se transmiten mediante una tradición oculta» (Eliade, 1990: 92).

**TANTO LOS LAGOS
HUMEANTES Y
BORBOTONES DE BARRO
EN CORAZÓN DE CRISTAL
COMO EL FANGO QUE
IMPREGNA TODO EL VIAJE
DE ANDREI RUBLEV SON
TAMBIÉN, Y ANTE TODO,
HUMEDAD CALIENTE**

La campana y el cristal rubí no son objetos cualesquiera. La campana, con su peso en el imaginario cristiano —también Herzog se vio atraído por el instrumento y su papel en Rusia en *Glocken aus der Tiefe —Glaube und Aberglaube in Rußland—*, invita a la trascendencia y la elevación. El cristal posee la magia de la transparencia y la fuerza ígnea del color rojo, presentado como un elemento de cuento bajo el anonado relato que Ludmilla construye alrededor de una vajilla de este material: «Qué extraño, una ciudad entera hecha

de cristal, con gente viviendo en ella. ¿Cómo puede la gente vivir en casas de cristal? Aquí está la iglesia hecha de cristal. Hay animales viviendo en la iglesia, todo tipo de animales: liebres, pollos, ciervos, pájaros, vacas... Pero no hay gente en la iglesia. Las calles están vacías». Los procesos mostrados no son procesos artísticos per se, pero bajo esta presentación aurática sobrepasan un proceso puramente industrial. Entre

la técnica y el arte, igual que entre el mago-pintor y el cirujano-cameraman que diría Walter Benjamin (2012: 48), hay una barrera muy difusa y un único concepto en común, el de la creación. La creación como concepto es menos cultural y más elemental que el arte, hecho que explica la importancia que tiene en la obra de Tarkovski y Herzog, no muy avezados a las definiciones tradicionales del arte y asiduos a la burla de lo que entiendan como arte por el arte. En el cine de ambos directores la importancia de la creación está por encima del resultado final. Según Farago, el secreto de la creación es uno de los temas esenciales en *Andrei Rublev*, una película el mensaje de la cual lee como «cuando lo sagrado muere, el arte agoniza» (Farago, 1986: 26). Cada creación es la repetición de una cosmogonía, una repetición del primer gesto de todos; perder el secreto de creación es perder la conexión con ese sagrado original.

Tanto los lagos humeantes y borbotones de barro en *Corazón de cristal* como el fango que impregna todo el viaje de *Andrei Rublev* son también, y ante todo, humedad caliente. En palabras de Bachelard: «En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la humedad caliente es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella formas vivas» (Bachelard, 1978: 155). El agua, mezclada con la tierra, produce barro y pasta, experiencias primeras de la materia, ausencia de formas (Bachelard, 1978: 161), remitiéndonos a una vista presente en el imaginario colectivo del origen del mundo, de su fuerza primigenia. Se trata pues, de un paisaje como a medio formar —igual que aquel que nos anunciaba *Fitzcarraldo*—, promotor de creación. El movimiento permanente de la naturaleza en estas películas, su ebullición, nos habla de un proceso casi alquímico. Herzog, preguntado por este posible carácter en *Corazón de cristal*, responde: «Soy cauteloso con hablar de alquimia pero sí, hay una búsqueda [quest] dentro de cada uno, es lo que nos hace humanos»¹. El resultado de este proceso es la unión de Todo. Tras haberse producido el milagro, la fabricación de la campana sin el conocimiento de su secreto, Boriska y Andrei se abrazan en medio del barro, como fundiéndose con él, algo que remite a una práctica rusa de la «confesión a la tierra» (Spidlik, 1986: 346, citado en Muguiro, 2013: 31). Como Tejeda señala, este momento tiene eco en el abrazo del *Stalker* a la tierra (Tejeda, 2011: 58), pero también, añadiremos, en el gesto de la protagonista de *Salt and Fire* [Sal y fuego] (Werner Herzog, 2016), que junto a los dos niños que han quedado abandonados junto a ella en el desierto de sal se tumba en el suelo para intentar auscultar lo que hay debajo. Hombre y tierra consiguen tocarse.

La búsqueda de ambas películas acaba en nuevos nacimientos: la aparición de la obra de arte de Andrei en color y la llegada a una isla en medio del océano. En los dos casos estas visiones finales empiezan en un pilón de leña humeante, remitiéndonos a la hoguera, lugar de las primeras ficciones.

La pintura de Andrei y el inicio de un nuevo relato sobre unos hombres que deciden emprender un viaje hacia lo desconocido aparecen como eso, ficciones. Si la fabricación de la campana y en la fabricación del vidrio rojo requerían la unión de espíritu y materia, los epílogos de sendas películas nos vienen a decir que en el arte esta reconciliación también se da. ■

REFERENCIAS

- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Arroyo, S. R. (2012). Andrei Tarkovsky: devolver a la naturaleza sus enigmas. *Argumentos* (México, D.F.), 25 (69), 111-127.
- Ayfre, A. (1969). *Cinéma et mystère*. París: Les éditions du Cerf.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza.
- (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bradatan, C. (2014). Introduction: Dealing (Visibly) in “Things not Seen”. En C. Bradatan y C. Ungureanu (eds). *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation* (pp.1-10). Nueva York y Londres: Routledge.
- Carrère, E. (1982). *Werner Herzog*. París: Edilig.
- Caruana, J., Cauchi, M. (2018). What is Postsecular Cinema? An Introduction. En *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and Von Trier* (pp.1-20). Albany, Nueva York: State University of New York Press.
- Chaudhuri, A. (2018). *The Origins of Dislike*. Oxford: Oxford University Press.
- Chion, M. (2007). *Andrei Tarkovski*. Madrid: El país.
- Cronin, P. (2014). *Herzog por Herzog*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (1990). *Herreros y alquimistas*. Madrid: Alianza.
- Farago, F. (1986). La réalité plénière du spirituel: Andreï Roublev. *Études cinématographiques*, 46, 25-50.
- Filmmaker Werner Herzog on new documentary Meeting Gorbachev [Vídeo] (2018). AFP News Agency. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nCW00pQiFcU>
- Gabrea, R. (1986). *Werner Herzog et la mystique rhénane*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Heringman, N. (2012). Herzog's Heart of Glass and the Sublime of Raw Materials. En B. Prager (ed.), *A Companion to Werner Herzog* (pp. 256-279). Oxford: Wiley & Blackwell.
- Herzog, W. (Producción y dirección). (2014). *The Herzog Collection: Heart of Glass* [Edición en DVD del British Film Institute]. Alemania: Werner Herzog Filmproduktion.
- Johnson, L. R. (2016). *Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog*. Rochester: Camden House.
- Muguiro, C. (2013). *Estética de la naturaleza en el cine ruso y soviético. El tercer paisaje*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Tarkovski, A. (2012). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tejeda, C. (2010). *Andrei Tarkovski*. Madrid: Cátedra.
- (2011). 25 años sin Andrei Tarkovski. De itinerarios y caminantes. *Dirigido por...: Revista de cine*, 416, 60-67.

NOTAS

- 1 Cita extraída del audiocomentario a *Corazón de Cristal*, en la edición en DVD del British Film Institute

ESPÍRITU Y MATERIA. SOBRE ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) Y CORAZÓN DE CRISTAL (WERNER HERZOG, 1976)

Resumen

Andrei Rublev (Andrei Tarkovski, 1966) y *Corazón de cristal* (Werner Herzog, 1976) coinciden temáticamente en la pérdida de un secreto de fabricación, el de una campana en el primer caso y el de un cristal rubí en el segundo. En este artículo argumentaremos que detrás de esta coincidencia temática se esconde una preocupación común por la separación entre espíritu y materia.

Palabras clave

Andrei Tarkovski; Werner Herzog; creación; visión; cine postsecular; espíritu.

Autor/a

Chantal Poch (Mataró, 1993) es graduada en Comunicación Audiovisual y máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, un estudio comparativo de la obra de Tarkovski, Herzog y Malick a través del concepto de la Caída del Hombre en el Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales de la Universidad Pompeu Fabra. Contacto: chantalpr@gmail.com

Referencia de este artículo

Poch, C. (2020). Espíritu y materia. Sobre *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) y *Corazón de cristal* (Werner Herzog, 1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 165-176.

SPIRIT AND MATTER. ABOUT ANDREI RUBLEV (ANDREI TARKOVSKI, 1966) AND HEART OF GLASS (WERNER HERZOG, 1976)

Abstract

Andrei Rublev (Andrei Tarkovsky, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976) both explore the theme of the loss of a secret of production: casting a bell in the first case; making ruby glass in the second. In this article, I will argue that behind this thematic coincidence lies a shared concern with the separation of spirit from matter.

Key words

Andrei Tarkovski; Werner Herzog; Creation; Vision; Post-secular Cinema; Spirit.

Author

Chantal Poch holds a Bachelor's Degree in Audiovisual Communication and a Master's Degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies. She is currently working on her doctoral thesis, a comparative study of the work of Tarkovsky, Herzog and Malick through the concept of the Fall of Man, at the Centre for Aesthetic Research in Audiovisual Media at Universitat Pompeu Fabra. Contact: chantalpr@gmail.com

Article reference

Poch, C. (2020). Spirit and Matter. About *Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966) and *Heart of Glass* (Werner Herzog, 1976). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 29, 165-176.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

