

# MÁS ACÁ DE LO REAL: LA PINTURA EN EL CINE DE ALEXANDER SOKUROV

José María de Luelmo Jareño  
Universidad Politécnica de Valencia

## RESUMEN

Las declaraciones del director ruso Alexander Sokurov —plenamente activo en la actualidad— parecen contradecir a menudo la enorme originalidad de su cine, una fricción especialmente evidente en el caso de sus manifestaciones acerca de la influencia que la pintura ha venido teniendo en su obra. Sin embargo, tras el aparente cariz regresivo de las mismas se encontraría una seria relectura del paradigma que suele guiar las relaciones entre cine y pintura. En este sentido, Sokurov reconoce su deuda con la tradición del iconismo ruso, una tradición que rara vez ha sido tenida en cuenta por historiadores o críticos occidentales y que explicaría los peculiares recursos desplegados en algunas de sus películas.

PALABRAS CLAVE: Cine ruso, pintura, perspectiva, icono, distorsión óptica, anamorfosis.

## ABSTRACT

«Beyond the Real: The Painting in the Cinema by Alexander Sokurov». The declarations by the Russian director Alexander Sokurov —who is fully active nowadays— seem to contradict the huge originality of his cinema. This friction is specially evident in the case of his declarations about the influence of painting in his work. Nevertheless, beyond the apparent regressive character of his words, a serious lecture of the paradigm that commonly guides the relationship between painting and cinema could be done. In this sense, Sokurov recognizes he is indebted to the tradition of Russian iconism, a tradition barely studied by occidental historians or critics and which is the main source of the peculiar devices found in some of his films.

KEY WORDS: Russian cinema, painting, perspective, icon, optical distortion, anamorphosis.

De entre los múltiples rasgos que podrían convocarse para definir una identidad o tradición cinematográfica propiamente rusa hay uno que, pese a parecer en principio accesorio, tendría en realidad una notable relevancia: el fuerte ascendiente que sobre ella ha venido ejerciendo y aún ejerce una veterana antecesora del cine en general, la pintura. Existe un trasvase casi lógico de modelos conceptuales y estructurales de la pintura hacia el cine, un legado que concierne a la propia natura-

leza del medio y la determina de forma implícita, pero no menor importancia adquiere la gama de motivos y recursos pictóricos que siguen apareciendo aquí y allá, con variable nitidez, en la cinematografía rusa contemporánea. El modo en que ambos tipos de influencia se articulan en la obra de Alexander Sokurov ha suscitado desde hace un tiempo una combinación de fascinación y estupor, en parte a causa de la divulgación «súbita» de su extensa filmografía —coincidiendo con la caída de la URSS—, en parte por su peculiar y polémico ideario creativo. Se trata de una sorpresa y una controversia con fundamentos casi ontológicos, de hecho, que invita a reflexionar no ya sólo sobre el eventual «pictoricismo» del cine de Sokurov sino, más genéricamente, acerca de las relaciones entre las dos artes, anómalas donde las haya —pues, en palabras de Jacques Aumont, «entre el cine y la pintura existen sobre todo falsos encuentros, falsos terrenos comunes», aunque también, sin duda, «ciertas *problemáticas*» compartidas<sup>1</sup>.

### EL CINEASTA EN SU CONTEXTO

«Frente a los adoradores fascinados por una estética *New Age* donde lo absoluto del arte y lo absoluto del espíritu celebran nuevas nupcias, algunos rechazan violentamente el retorno conjunto de la Santa Rusia y de un formalismo *kitsch*; otros, retoman el clásico camino que separa las declaraciones subjetivas reaccionarias y las realizaciones objetivamente progresistas y admiran el modo en que, a pesar de sus declaraciones tristemente antimodernas, Sokurov crea un arte de vanguardia»<sup>2</sup>. De este modo esquematiza Jacques Rancière las sensaciones encontradas de público y crítica, situados frente al doble reto de una obra fuertemente original y del discurso ideológico subyacente a ella. Las manifestaciones del director ruso que en 1997 dieron pie a este desasosiego, calificadas en alguna parte como de una «estupidez desarmante»<sup>3</sup>, distaban por lo demás de ser parciales o circunstanciales —aunque la obra previa y posterior del propio Sokurov las haya contravenido en no pocos puntos—, y venían a sostener que «el cine no puede pretender todavía ser un arte, que es a lo que aspira, pero de lo cual aún está lejos. Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte: yo considero por el contrario que no ha nacido aún. Le queda por aprender todo, y muy especialmente de la pintura»<sup>4</sup>. Transcurridos ocho años abundará aún más en este convencimiento, al juzgar que

<sup>1</sup> PAÏNI, Dominique (1989): «Le cinéma est la peinture, le cinéma hait la peinture. Entretien avec Jacques Aumont», *Cahiers du cinéma*, núm. 421, p. 62.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques (1999): «Le cinéma comme la peinture» *Cahiers du cinéma*, núm. 531, p. 30.

<sup>3</sup> BOUQUET, Stéphane (1998): «L'œuvre de mort. *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov», *Cahiers du cinéma*, núm. 521, p. 27.

<sup>4</sup> DE BAECQUE, Antoine y JOYARD, Olivier (1998): «Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov», *Cahiers du cinéma*, núm. 521, p. 36.

«si existe un *arte fundamental de la perfección* es la pintura», y que, en consecuencia, «la primera señal del acercamiento de una obra cinematográfica al nivel del arte se produce si en la imagen hay una base, un indicio pictórico»<sup>5</sup>.

No está de más empezar por situar tan categóricas afirmaciones en el marco general de las convenciones teóricas sobre el tema. En efecto, la sustancia de este discurso no podría aparecer sino como una recusación de determinadas corrientes consolidadas desde hacía ya tiempo, aquellas que Antonio Costa denominase tesis «evolucionista» y «materialista»<sup>6</sup> —y son sólo dos de las posibles. La primera de ellas, formulada por André Bazin en 1951<sup>7</sup>, presentaría una argumentación tan llana como taxativa: la pintura se hallaría en el origen más o menos remoto del cine, ciertamente, pero habría sido trascendida por este último por el simple hecho de incorporar la movilidad y la dimensión temporal propias del referente real. La segunda tesis, esbozada por algunos teóricos franceses de los años setenta, propugnaría la existencia de una mayor vecindad entre cine y pintura, de una identidad genética incluso, al arraigar ambas sobre un sustrato intencional común, constituido por la mimesis y el ansia de verismo. Así, mientras que para Bazin la historia del medio marcharía paralela a la de su propia emancipación y a la de una suerte de redención de la realidad, para los defensores de la tesis «materialista» dicha historia debiera considerarse, en sentido contrario, como «una historia de esclavitud, de una hipoteca sin posible rescate», dado que, «siendo el cine la prolongación y el desarrollo de una técnica de representación que tiene su fundamento en la perspectiva, el medio no puede ser sino la prolongación de la misma ideología que estaba en su base»<sup>8</sup>. Es evidente que la propuesta de Sokurov viene a enfrentarse frontalmente con una y con otra teoría, al proclamar no una cierta consanguinidad, o acaso una comunidad de intereses, sino una subordinación casi *feudal* del cine a los designios de la pintura, relación que él expresa con palabras tan concluyentes como éstas: «el cine es una región donde es necesario escuchar de manera profunda lo que le dicen otras artes. Hay una forma de diálogo cuando el cineasta habla al pintor: maestro, dime, yo voy a escucharte y a aprender de ti»<sup>9</sup>. La eventual afinidad de Andrei Tarkovski con Sokurov, dicho sea de paso, se tambalea desde la raíz si contrastamos esta defensa de la dependencia absoluta del cine con la plena soberanía e integridad que para el mismo reivindicase aquél, pues «como las otras artes —afirmaba—, él tiene su propio destino poético»<sup>10</sup>, y por lo tanto, «de la combinación de una idea literaria con

---

<sup>5</sup> Entrevista con Alexander Sokurov, realizada por Santiago Fillol el día 3 de junio de 2005, e incluida en la edición española de su película *Madre e hijo*.

<sup>6</sup> COSTA, Antonio (1991): *Cinema e pintura*, Turín, Loescher, pp. 31-32.

<sup>7</sup> BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, pp. 211-217.

<sup>8</sup> COSTA, Antonio, *op. cit.*, p. 32.

<sup>9</sup> Conferencia pronunciada por Alexander Sokurov en Barcelona, el día 2 de junio de 2005, e incluida en la edición española de su película *Madre e hijo*.

<sup>10</sup> Cit. en LLANO, Rafael (2002): *Andréi Tarkovski: vida y obra (vol. 1.)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, p. 187.



una plasticidad pictórica no resulta una imagen cinematográfica artística, sino tan sólo un eclecticismo indecible o pagado de sí mismo»<sup>11</sup>. Será necesario determinar entonces cuáles de los rasgos «espurios» o no genuinos a los que Sokurov da la bienvenida en su cine proceden del ámbito pictórico, con qué propósito e intensidad son empleados y cómo revierten en último término en las imágenes que crea.

## TRADICIONES Y AFINIDADES ELECTIVAS

François Albera ha subrayado en alguna ocasión lo común que resulta considerar la pintura, en el estudio de sus eventuales relaciones con el cine, como una forma homogénea o «una *entidad ahistórica*, algo que evidentemente ella no es»<sup>12</sup>. En esta circunstancia incide también Costa en *Cinema e pittura*, al indicar que «si nos interesa, en definitiva, la pintura como objeto y como modelo interno del sistema de representación fílmica, y dado que la pintura misma es un sistema de representación en evolución, es siempre legítima la pregunta: ¿qué pintura?»<sup>13</sup>. Pese a su obvia pertinencia, un planteamiento así sería bastante inusual, habida cuenta de la frecuencia con que suele reducirse el nudo de correspondencias cine-pintura a los *tableaux-vivants*, a las atmósferas de luz o a los recursos compositivos de los géneros clásicos, es decir, a *determinadas* características de *determinada* pintura. Muchas de estas manifestaciones concretas aparecen también en la obra de Sokurov, sin duda, pero hay cierta pintura, un patrón pictórico contrapuesto al canon occidental post-renacentista, que se encontraría en el núcleo mismo de sus aspiraciones artísticas: la tradición icónica rusa.

Resulta interesante contrastar de nuevo los trabajos de Tarkovski y Sokurov para tomar conciencia del uso que hace este último de dicha tradición. Como es sabido, Tarkovski dedicaría a ese tema una de sus creaciones más intensas, *Andrei Rubliov*, película donde la pintura del mítico pintor ruso y de algunos contemporáneos suyos aparece de manera estrictamente literal, bajo la forma de planos que muestran réplicas de frescos y, sobre todo, ejemplos reales<sup>14</sup>. Sokurov, por su parte, va mucho más allá de la simple alusión o de la evocación puntual, ya que el *iconismo* ruso alienta en él toda una ambiciosa teoría general con implicaciones que van de la tecnología a la filosofía. Es difícil determinar si su apuesta se plantea como un

---

<sup>11</sup> TARKOVSKI, Andrei (1991): *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, Rialp, p. 85.

<sup>12</sup> ALBERA, François (1990): *Le retour à la peinture de Vladimir Nilsen: le cinéma comme art graphique*, en BELLOUR, Raymond (ed.): *Cinéma et peinture: approches*, París, PUF, p. 47.

<sup>13</sup> COSTA, Antonio, *op. cit.*, p. 145.

<sup>14</sup> La inserción directa de muestras reales o reproducciones gráficas constituiría, de hecho, el modo por antonomasia en que Tarkovski incorpora la pintura en todas sus películas, desde el «Apocalipsis» de Durerro, en su inicial *La infancia de Iván*, hasta «La adoración de los Reyes Magos», de Leonardo, en su obra póstuma *Sacrificio*.



auténtico reto creativo o como una coartada para oponer su tradición cultural a la convención occidental, pero, sea como fuere, Sokurov construye alrededor de esta querencia una tan personal como pasmosa reivindicación de la estricta bidimensionalidad del espacio de representación. El disenso frente a las citadas tesis «evolucionista» y «materialista» se plantea no ya por elevación, sino por reducción a un mínimo —en verdad, elemental— común denominador: «¿Qué nos une? ¿Qué une el cine y la pintura? El hecho de que, sin usar artificios, sin duda tanto el cine como la pintura son fenómenos planos»<sup>15</sup>, y a ello han de acogerse ineluctablemente. Ahora bien, así como la pintura —con la excepción, sostiene Sokurov, de la tradición rusa— habría traicionado esa cualidad primera en beneficio de un fingimiento de lo tridimensional, así también el cine se habría entregado al artificio que supone remedar la realidad. De esta suerte, si la cuestión es «conseguir esos resultados artísticos que permite la pintura al crear un cuadro, una obra pictórica», pues sólo «entonces podremos decir que por fin ha surgido una obra artística de verdad en el ámbito del cine»<sup>16</sup>, la ecuación entera se ilumina de inmediato: a mayor aproximación del cine al modelo pictórico que Sokurov tiene en mente, mayor será el coeficiente de verdad, esto es, de «artisticidad» —esa aparente finalidad suprema.

En opinión de Rancière, tal proposición resulta doblemente paradójica, pues «la identificación del plano de la pantalla y del plano del cuadro es un *trompe-l'œil* teórico que encierra la oposición de dos ilusionismos»<sup>17</sup>, a saber, el que implica propugnar una regresión estructural como redención del medio, y el de pretender que un dispositivo como el cine, fundamentado en la cámara oscura, renuncie a la idea de espacio que le es técnicamente consustancial. Porque si de hecho, y como señala Pascal Bonitzer, «el *trompe-l'œil* es aquello que en primer lugar solicita el cine a la pintura»<sup>18</sup>, ¿cómo hacer entonces para zafarse de esa dependencia medular, de qué manera seguir el dictamen planteado por Sokurov de «renunciar a explotar la profundidad y el volumen, nociones que al cine no le conciernen en absoluto y dan cuenta de la impostura»<sup>19</sup>? Dado que la clave parecería encontrarse en la completa supresión de la perspectiva euclidiana, se trataría en primera instancia de implementar los mecanismos que favoreciesen la ilusión opuesta, esa planitud del icono que se persigue recrear. Y Sokurov tiene muy claro cuál es el causante del atávico desvarío del cine convencional: la óptica, ese agente mediador en la visión y captación de las cosas. «La óptica quiere hacer amigos, intenta entrar en el juego del espacio, y nos engaña a todos»<sup>20</sup>, «es un aspecto lamentable, no fiable, de la realidad»<sup>21</sup>; ella es, en suma, «aquel demonio que tiene delante de sí un cineasta [...] y

---

<sup>15</sup> Conferencia de Alexander Sokurov, antes citada.

<sup>16</sup> Entrevista con Alexander Sokurov, antes citada.

<sup>17</sup> RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 31.

<sup>18</sup> BONITZER, Pascal (1987): *Décadrages. Peinture et cinéma*, París, Cahiers du cinéma/L'Étoile,

p. 31.

<sup>19</sup> DE BAECQUE, Antoine y JOYARD, Olivier, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>20</sup> Entrevista con Alexander Sokurov, antes citada.

<sup>21</sup> Conferencia de Alexander Sokurov, antes citada.

esto no es sólo un gran *problema* tecnológico y artístico, sino también filosófico»<sup>22</sup>. Históricamente, escamotear el componente óptico del dispositivo cinematográfico estaría ya en la práctica de los primeros experimentos abstractos de las vanguardias —otra de las posibles vinculaciones cine-pintura—, pero aquello que Sokurov se propone no es prescindir de la realidad sino, antes bien, y al igual que el pintor de iconos, partir de las tres direcciones espaciales y comprimirlas en dos, esto es, crear la ilusión de un mundo ajeno a la volumetría, sin línea de fuga ni jerarquía escalar alguna, o como él mismo indica, una auténtica «perspectiva inversa»<sup>23</sup>.

## MODOS DE PLANITUD

De manera bastante intencionada, al emplear esa expresión concreta está explicitando Sokurov la fuente de su doctrina: *La perspectiva invertida*, un texto de 1927 donde Pável Florenski arremete contra la tradición representativa de la pintura occidental, falaz en su espectacularidad, y le opone las virtudes discretas de «ese espacio que nos expulsa como un mar de mercurio expulsaría nuestro cuerpo»<sup>24</sup>. Para conseguir ese efecto y romper con el carácter centrípeto de la perspectiva científica, con la esponjosidad del espacio y con los gradientes de profundidad que conlleva, son diversos y dispares los mecanismos empleados por Sokurov. Quizá el lugar donde hallar una mayor concentración de ellos sea su película *Madre e hijo* (1997), pues, si existe una obra que responda punto por punto a las teorías expuestas y las lleve hasta sus últimas consecuencias, es sin duda esta concisa y lineal narración, de una fuerza plástica extraordinaria. Cierto es que algunos de los recursos empleados en ella pueden encontrarse en sus películas siguientes, como *Taurus* (2000) o *Padre e hijo* (2003), así como en parte de su producción documental posterior, pero siempre de una manera más circunstancial, o al menos no cardinal.

Quizá parezca un contrasentido renegar de la óptica y consagrarse a su sofisticación, pero el caso es que la utilización de lentes poco usuales venía siendo ya un procedimiento recurrente en la filmografía de Alexander Sokurov, como evidencian los angulares extremos empleados en *Días de eclipse* (1988), los objetivos creados *ex profeso* para rodar *La piedra* (1992), o los desenfoques que caracterizan documentales como *Hubert Robert. Una vida afortunada* (1996) —dedicado al pintor del mismo nombre<sup>25</sup>. Mayor notoriedad incluso adquiere este instrumental en *Madre e hijo*, con un virtuosismo visual de corte casi manierista, un virtuosismo al cual

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> FLORENSKI, Pavel (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, p. 64.

<sup>25</sup> Él mismo reconoce que «los progresos técnicos no me permiten sino disponer de un mejor material de partida [...] si de lo que se trata es de perseguir la comparación con los pintores. Ingenieros y ópticos me sirven para fabricar esto». En DE BAECQUE, Antoine y JOYARD, Olivier, *op. cit.*, p. 37.

contribuye no poco el recurso de rodar determinados planos a partir del reflejo del referente en un espejo inclinado. Tan simple como efectivo procedimiento confiere a las figuras, los decorados y los paisajes una fuga diagonal característica, en unas ocasiones hacia la derecha, en otras hacia la izquierda<sup>26</sup>. Así, caso de querer restituir a las formas su proporción original, las anamorfosis resultantes obligarían al espectador a ubicarse fuera del vértice de la pirámide de visión y así contemplar la pantalla en escorzo, es decir, solicitarían su complicidad en la abolición simbólica de la centralidad y del estatismo inherentes a la perspectiva euclidiana. En gran medida, este desvelamiento forzado del engaño implicado en el «efecto ventana» funcionaría como una fiel aplicación del desconcertante silogismo planteado por Omar Calabrese, según el cual si «perspectiva lineal = pintura verosímil = máscara», entonces, «anamorfosis = pintura con secreto = ‘detrás’ de la máscara»<sup>27</sup>. O dicho de otro modo: sólo tensando y subvirtiendo la estrategia ilusionista de la perspectiva se estaría en condiciones de percibir el engaño inherente a la misma.

La sensación de planitud se ve asimismo favorecida por la reducción y desaturación de la gama cromática —en línea con lo ensayado en *Páginas escondidas* (1993), donde los personajes parecían embebidos en la propia escenografía merced a la uniformidad tonal—, así como por la ausencia total de movimientos de cámara en profundidad y la existencia de sólo algunos en sentido horizontal, prevaleciendo siempre el plano secuencia con escasa alteración de sus elementos constitutivos. Con todo, existe una particularidad que cumple aún con mayor eficacia este cometido nivelador, un recurso más original, con mucho, que cualquiera de los hasta aquí descritos: la aplicación directa de veladuras de pintura sobre paneles de vidrio que la imagen real atraviesa antes de ser registrada, filtrándola y ocasionando áreas borrosas o de una rara homogeneidad en el resultado final. El variado tamaño y la desigual distribución de las mismas, unidas a una profundidad de campo ajustada a infinito, hacen que, efectivamente, el plano de representación se comprima sobremanera, de modo que una arboleda lejana pueda parecer contigua al primer término o que, a la inversa, un detalle cercano enlace de forma ilusoria con el horizonte, al hallarse ambos recubiertos por una misma mancha o borrrón. En esta aleatoriedad focal se descubre, por otra parte, una clara adaptación de la teoría de los centros múltiples del propio Florenski, según la cual los puntos de atención han de distribuirse por todo el plano para «centrifugarlo» y liberarlo del consabido anclaje único y axial. Dicho postulado tendría además su extensión lógica en la iluminación

---

<sup>26</sup> «[En *Madre e hijo*] empleo un par de espejos simples —declara Sokurov en una entrevista con Paul Schrader—, apoyándolos en diversas estructuras [...] destruyo la verdadera naturaleza y creo mi propia naturaleza». En AA.VV. (2004): *Alexandr Sokurov. Elegías visuales*, Madrid, Maldoror, p. 88.

<sup>27</sup> CALABRESE, Omar (1994): *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, p. 41. En gran medida, también los descentramientos compositivos (aquello que Bonitzer denominase *décadrages*) concurrirían a esta misma intención literalmente «excéntrica»; las acciones relegadas a los laterales o el truncamiento de los rostros en diálogo serían dos claros ejemplos en este sentido.



«constelacional» de ciertas escenas, en las que la luz se proyecta sobre los cuerpos o los espacios tras haber atravesado ramajes, ranuras o celosías, y establece así una trama fluida de puntos luminosos y áreas en penumbra, de zonas de detalle y zonas de tránsito, semejando a veces una especie de tapiz o estampado.

Estos recursos y algunos otros convergerían, en definitiva, en la aplicación práctica que *Madre e hijo* supone de los peculiares presupuestos de Sokurov. Mención aparte merecerían otras influencias de la pintura que se aprecian en el film, desde las conceptuales (mucho hay del ideario prerrafaelita en la compresión espacial y en el antirrealismo, por ejemplo) o emocionales («durante las localizaciones para *Madre e hijo* en Alemania busqué con mi productor los lugares que habían sido visitados por los románticos alemanes», confiesa el director<sup>28</sup>), hasta las meramente iconográficas (así, el tratamiento de la naturaleza y de las ruinas, tomado de éstos, o la multitud de citas a gestos, actitudes y elementos formales del arte religioso europeo). Aspectos todos ellos de enorme interés que, pese a su carácter convencional dentro de las relaciones entre cine y pintura —en la línea de tantos otros cineastas—, requerirían un estudio bastante más pormenorizado y extenso.

---

<sup>28</sup> DE BAECQUE, Antoine y JOYARD, Olivier, *op. cit.*, p. 38.