

Sacrificio de Andrei Tarkovski

BASILIO CASANOVA

La pregunta y la tarea

"Al principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?", se pregunta al final de *Sacrificio* el muchacho que no había dicho hasta ahora ni una sola palabra, que había permanecido completamente mudo, en silencio (F1). Serán éstas, por eso, las primeras y únicas palabras que el niño pronuncie en todo el film.

A continuación, y como prolongando el interrogante que el niño acaba de formular, la cámara recorre el tronco de un árbol hasta encuadrar sus secas y escuálidas ramas recortadas no, tal y como cabría pensar, sobre el fondo azul del cielo -en el cine de Tarkovski no hay cielo posible-, sino sobre el fondo gris del agua del mar -siempre el agua en el cine del director ruso (F2).

Y bien: ¿qué vemos hacer a ese niño? Pues lo vemos entregado a su tarea: regar un árbol seco (F3). Tal es la tarea que el padre le ha destinado: regar de manera regular, sistemática, ese árbol con la esperanza y la confianza -Tarkovski ha escrito que ese árbol simboliza la fe- de que algún día, en el futuro, pueda reverdecer, que algunas de sus ramas terminen floreciendo.

Esa es la tarea que el padre encomienda al hijo al principio del film. Tarea que a su vez toma la forma de un relato:

"Ven aquí, ayúdame, hijo mío. ¿Sabes? Érase una vez un hombre viejo que vivía en cierto monasterio. Su nombre era Pamve. Plantó un árbol seco en esta colina justamente como lo hicimos nosotros, y ordenó a su discípulo, un monje llamado Ioann Kolov... le ordenó que regara este árbol cada día hasta que brotara la vida... Cada día por la mañana Ioann llenaba un cubo de agua y subía a la colina, regaba el árbol y, por la tarde, cuando ya había oscurecido, regresaba al monasterio. Y así siguió



F1



F2



F3

haciéndolo durante tres años. Un agradable día escaló la colina y vio que su árbol estaba completamente repleto de flores.



F4

Y sin embargo esa tarea se nos antoja imposible, condenada desde el principio al fracaso. Porque es evidente, resulta obvio que ese árbol que el niño, como antes el padre, riega, nunca florecerá: plantado junto al mar, en una zona arenosa, pedregosa incluso, sin unas sólidas raíces en las que poder afirmarse, ese árbol tiene los días contados; de hecho es ya un árbol muerto, sin vida (F4).

Pero no sólo por eso se nos antoja imposible la tarea del hijo en *Sacrificio*. Hay algo más que afecta, que aqueja de manera radical a la tarea del padre, en sí misma contradictoria: regar -pero también sostener- un árbol seco.

La tarea, decimos, ese elemento que Vladimir Propp aislara como fundamental en la morfología de todo cuento maravilloso. Y después de todo es un cuento maravilloso lo que Alexander cuenta a su hijo en la secuencia que abre el film.

Otto, el destinador



F5

Y bien, pronto, muy pronto comparece en *Sacrificio* otro personaje esencial: Otto, el cartero, que llega en bicicleta, entrando, como antes lo hiciera el niño, por la izquierda de cuadro (F5). Otto felicita a Alexander por su cumpleaños y acto seguido le hace entrega de una carta que habla de Dios.

“¿Cuál es tu relación con Dios?”, pregunta Otto a Alexander. Éste responde: “ninguna, por supuesto”. Un Dios al que sin embargo más tarde, en la secuencia central del film, acabará invocando y pidiendo auxilio -ya veremos de qué manera tan poco convincente- nuestro protagonista.



F6

Tras un largo diálogo entre Otto y Alexander, éste y su hijo se quedan solos. Aparecerán entonces Víctor, el médico, y una mujer que sólo más tarde identificaremos como la mujer de Alexander y, por tanto, la madre del niño.

Alexander es el padre de ese niño que sienta sobre su regazo y al que cuenta varias cosas, pero sobre toda una: la historia de cómo él y su mujer dieron con la casa de campo en la que ahora vive la familia, casa donde nació finalmente su hijo (F6). Adelantemos dos cosas más a

propósito de esa casa que, a la altura de la secuencia que comentamos, todavía no se ha visto en el film.

Primera: que el niño, ayudado por Otto, el cartero, fabricará una idéntica pero en miniatura, una maqueta de la misma como regalo de cumpleaños a su padre. Una casa de cuya fragilidad darán cuenta tanto la inminencia de un ataque aéreo, un ataque que procederá de arriba, del cielo -un lugar, por tanto, más psíquico que físico-, como el lugar físico -barro, agua- donde esa pequeña casa se asienta (F7).



F7

Segunda: que la casa, la de verdad, será finalmente quemada por Alexander en un acto desesperado, pero que se querrá decisivo, purificador, al final del film. Una casa que arderá y se desmoronará, en un plano-secuencia excepcionalmente largo, ante la desesperación de Adelaida, su mujer.



F8

Una vez Alexander le ha contado a su hijo la historia de la casa, éste, que se había alejado de su padre unos pasos, cae sobre él. El niño sangra por la nariz. Alexander, al ver sangrar a su hijo sufre un shock, trata de apoyarse inútilmente en un árbol y termina desplomándose (F8, F9). Surgen a continuación imágenes que podríamos identificar como de caos urbano.



F9

Y luego un coche accidentado, volcado, literalmente siniestrado. Lo real, pues, vivido como siniestro (F10).



F10

Pues bien, a la casa de campo de Alexander traerá Otto un regalo en el día del cumpleaños de aquel: un mapa original de la Europa de finales del siglo XVII (F11). Otto trae pues, además de cartas, regalos. Él será quién, también, finalmente proponga, destine a Alexander una tarea esencial, la única, dice, que podría salvar a la humanidad -pero claro, también a ese hombre que es Alexander- de una catástrofe inminente. Esa tarea consistirá en acostarse con María, una de las dos criadas de la casa y mujer con fama de bruja (F12).



F11

Otto, el cartero, comparece así como destinador de la tarea que debe realizar el protagonista para poner fin con ella al caos de lo real. El caos de lo real, en efecto: esa catástrofe que en *Sacrificio* presentimos como nuclear, que nunca se sabrá realmente en qué consiste, pero sí que constituye una amenaza para la casa, para quienes viven en ella y para la humanidad en general.



F12

Cobra así sentido la pregunta que el niño formula al final del film:

¿Por qué al principio era el Verbo? Es decir: ¿qué es lo único que puede introducir el sentido en el caos de lo real?

La cuestión es la misma que plantea con exactitud el *Evangelio de San Juan*. Por algo, más tarde, en la secuencia central del film, Alexander apelará a Dios -y en el *Evangelio de San Juan*, recordemos, el Verbo era Dios y Dios era el Verbo.

Los Reyes Magos de Leonardo da Vinci

Llega pues, Otto, el cartero-destinador, y llega también María, esa mujer con la que finalmente, en cumplimiento de la tarea que Otto le propone, habrá de acostarse Alexander.

Pero antes, antes de esa noche, el niño duerme, y unos leves ruidos anuncian la llegada de Los Reyes Magos (F13). Por eso está ahí el cuadro de Leonardo da Vinci *La adoración de los tres Reyes*. El cuadro y el árbol reflejado, superpuesto a él, porque un cristal protege el cuadro a la vez que lo convierte en espejo (F14). Espejo, por cierto, en el que muy pronto habrá de verse reflejado el propio Alexander (F15).



F13



F14



F15

¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): *Los tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*, Ed. Akal, Madrid.

Los Reyes Magos traen regalos al niño, al que adoran. Jesús González Requena ha hablado de ello, así como de la pervivencia del rito de los Reyes Magos, en un libro magistral¹.



F16

¿Pero qué traen estos Reyes Magos realmente? Otto lo dice con claridad: Leonardo siempre le ha dado miedo, y este cuadro en particular le parece aterrador, siniestro (F16). No está claro, entonces, que estos Reyes Magos traigan al Niño Jesús regalos, porque más bien parece ser ella, la Virgen María quien recibe la ofrenda, y quien se convierte aquí en el auténtico objeto de adoración (F17). Esa madre diosa, diosa materna a cuyo culto, como viene de señalar Jesús González

Requena², comenzó a entregarse Occidente una vez éste había decretado la muerte del Dios patriarcal.

Y bien, Otto se va. Habrá de volver, pero sólo después de que Alexander haya atravesado literalmente ese cuadro-espejo, tocado esta vez con el chal de su mujer, en un plano del film realmente impresionante (F18). Entonces, y sólo entonces, llega Otto con la tarea.

² GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2004): "Buñuel: Él y la diosa", en *El camino del cine europeo, siete miradas* (2004), Pamplona.



F17

Una tarea incestuosa

Pero, ¿cuál es la verdadera índole de esa tarea?

Es el momento de escuchar el relato que Alexander, el padre de ese niño que, repitémoslo una vez más, no tiene nombre, hace de ella:



F18

En la época en que yo no estaba casado, solía ir a visitar a mi madre. Vivía en el campo. Eso era mientras ella estaba en vida. Su casa, una pequeña casita, tenía un jardín muy mal cuidado y lleno de maleza. Nadie se había ocupado de él durante muchos años, nadie había entrado en él. Mi madre en aquel tiempo estaba muy mal de salud; no salía casi nunca de su casa (...) Cuando hacía buen tiempo se solía sentar a un lado de la ventana, incluso tenía un sillón desde el que contemplaba su jardín. Una vez quise ayudarla a arreglar todo aquello un poco, a arreglar el jardín, sacar la hierba mala, podar los árboles; bueno, ante todo, crear algo a mi gusto, con mis propias manos.

He pues ahí enunciada la tarea. ¿La finalidad de la misma?:

Alexander: Todo ello para complacer a mi madre. Durante dos semanas fui con las tijeras y la guadaña y cavaba, rastrillaba la hierba, limpiaba. Se podría decir que no levanté la nariz del suelo. En una palabra: me esforcé por acabarlo lo antes posible. Ella iba empeorando y no salía de la cama. Yo quería que ella pudiera sentarse en su sillón y pudiera contemplar su nuevo jardín.

Y bien, la tarea desvela su naturaleza nada más ser enunciada: se trataba, para Alexander, de cuidar el jardín de la madre. Es decir, también, el cuerpo de la madre. Tarea, pues, incestuosa, aquella a la que hubo de entregarse nuestro protagonista. De hecho, ¿no está él aquí ocupando, suplantando el lugar del padre? Un padre del que, por cierto, nada se nos dice.

Una vez realizada la tarea, lo que se impone es, no podía ser de otra manera, la sensación de repugnancia, incluso de horror (F19):



F19

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988): "Andrei Takovski: el cadáver del relato", en *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.



F20



F21



F22



F23



F24

Alexander: *Cuando ya lo hube terminado todo fui a darme un baño, me puse ropas interiores nuevas, hasta me puse una corbata y me senté para verlo (se refiere al jardín) como ella lo hubiera visto con sus propios ojos. Eché una mirada a través de la ventana y vi... ¿Qué vi? ¿Adónde había ido a parar toda la belleza? Ya no era natural; parecía todo tan repugnante, todas esas huellas de violencia.*

Y bien, igualmente perversa es la tarea que Otto, el cartero, un padre-destinador propiamente incestuoso, propone a Alexander, aunque el propio Tarkovski quiera ver en él, son palabras suyas, *un instrumento de la providencia divina*. La escena que a continuación tiene lugar, es por eso una escena incestuosa.

Con la cabeza de Alexander reposando sobre los muslos de ella, adorándola, tapando su falta, colmándola (F20). Y a continuación *la escena*: los cuerpos de los dos suspendidos en el aire, se diría que levitan a la par que giran en un "instante negro de absoluto"³ (F21).

Lo que sigue en *Sacrificio* a esa escena delirante donde *el acto* propiamente dicho deviene imposible -"no puedo, no puedo", repetirá una y otra vez Alexander-, no deja lugar a dudas. Si de lo que se trataba era de evitar la catástrofe -eso al menos es lo que le había dicho Otto a Alexander-, ésta no sólo no va a ser conjurada, sino, antes bien, realizada.

Geografía de lo siniestro

La gente huye, pues, desorientada, sin saber hacia dónde dirigirse. El caos es la consecuencia lógica e inmediata de la consumación del incesto, de la ausencia de ley, y sobre todo, de la ley más importante: la que prohíbe el objeto total, absoluto del deseo. Ese objeto con el que Alexander, en "un instante negro de absoluto", se fusiona.

He ahí un universo urbano propiamente postclásico -posmoderno- de pesadilla, propio, por tanto, del actual cine de catástrofes (F22, F23).

En todo caso, en quien va a repercutir esa emergencia catastrófica de lo real es en la persona del hijo. Un hijo mudo, incluso un hijo muerto (F24).

Jesús González Requena ha señalado cómo la manifestación extrema del relato siniestro conduce, en el cine contemporáneo -postclásico, por tanto-, al *rito negro del asesinato del hijo*. Y ha puesto ejemplos: *El*

*acorazado Potemkin, La Edad de Oro, M, el vampiro de Dusseldorf, Persona, Inseparables, Henry, retrato de un asesino, Twin Peaks, La mosca, Seven o Funny Games*⁴.

¿Y no es el asesinato, la muerte del hijo lo que está latiendo permanentemente en *Sacrificio*? La aniquilación del hijo, pero también la aniquilación del padre, ese que instantes antes de yacer con María parecía dispuesto a quitarse la vida (F25).

Alexander ahora reza. La oración elegida es -no podía ser otra- el *Padrenuestro*. Una oración dirigida, pues, al más simbólico de los padres: aquel del que se dice que está en los cielos (F26). Al fondo, en la habitación, encima del sofá, el cuadro de *La adoración de los Reyes Magos* a oscuras.

Alexander, mientras reza, y a partir de un determinado momento, mira a la cámara. No mira, por tanto, dentro de sí, tampoco lo hace hacia fuera de campo. Mira, en cambio, a contracampo, a ese en el que se encuentra la cámara y en el que se encuentra también el espectador (F27).

Es cierto que Alexander ha hecho el gesto de arrodillarse, un gesto de humildad que sin embargo enseguida se verá desmentido por su actitud de mirar a la cámara (F28).

Ese no es el lugar de Dios. El lugar de Dios, cuando existe, es un lugar interior, fuera del ámbito de la mirada, un lugar, simbólico, habitado únicamente por la palabra.

Si sólo la Palabra, el orden simbólico que ésta instaure, permite conjurar la emergencia siniestra de lo real, en *Sacrificio* lo real toma la forma de una catástrofe nuclear; emerge sembrando el caos, la desorientación y colocando a los personajes al borde mismo del delirio. Lo veíamos cuando el protagonista, incapaz de hacer frente a lo real, se desplomaba en el bosque. A continuación surgían en el film las primeras imágenes de pesadilla urbana.

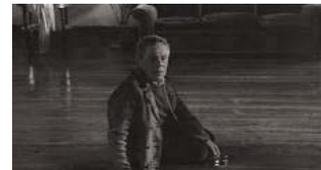
Adelaida, la esposa

Veamos qué podemos decir de Adelaida, la mujer de Alexander. ¿Qué podemos decir de ella en tanto que mujer y en tanto que madre?

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): "El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto", en *Trama y Fondo n° 13*, Madrid, p. 25.



F25



F26



F27



F28

Adelaida, como mujer, no está para nada satisfecha con la profesión de su esposo. Ella hubiese querido que aquél continuase con su carrera de actor de teatro. Le hubiese encantado ser la mujer de un actor de éxito. Por eso, Julia, la otra criada de la casa, dice casi en clave de sentencia que ella, Adelaida, “*Va a acabar con él*”.

Pero además Adelaida no ama, realmente nunca amó, a su marido. Ella misma lo dice: siempre quiso a uno y se casó con el otro, con el que no quería. A quien siempre quiso es a Víctor, al que besa y acaricia delante de su esposo, al fondo de la imagen (F29).

Pero como madre Adelaida también deja mucho que desear. En una de las últimas secuencias del film volverá a mostrar esa misma cara de madre opresora con su hija Marta -ha sido Tarkovski quien ha utilizado esta expresión para calificar a Adelaida, además de designarla como la causa de la catástrofe⁵ que está viviendo Alexander.

⁵ TARKOVSKI Andrei (1991): *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, p. 246.



F30

El goce

Los personajes de *Sacrificio* gozan mal. Es decir: su goce está siempre como desplazado, en otro lugar. Adelaida, por ejemplo, goza (F30, F31), y lo hace hasta el punto de que únicamente una inyección -de Víctor, por cierto- consigue calmarla. Pero su goce es el de la histérica.



F31

El goce de esa mujer tiene que ver, después de todo, con la pérdida del hijo, con el miedo a que éste pueda finalmente desaparecer. Pánico pues a perder un hijo que no es más que el *falo* imaginario de la madre.

Y cuando la mujer, su cuerpo desnudo, reclama, el hombre huye. Huye, entonces, del goce de la mujer (F32, F33 y F34).



F32



F33



F34

Y esa huida conduce directamente a un universo de pesadilla. De ahí ese plano terrible de Alexander mirando por la ventana,

identificándose, fusionándose con la madre -tal y como relatara a María, después de haber arreglado el jardín de la madre:

Yo quería que ella pudiera sentarse en su sillón y pudiera contemplar su nuevo jardín... Cuando ya lo hube terminado todo fui a darme un baño, me puse ropas interiores nuevas, hasta me puse una corbata y me senté para verlo (se refiere al jardín) como ella lo hubiera visto con sus propios ojos. Eché una mirada a través de la ventana y vi... ¿Qué vi? ¿Adónde había ido a parar toda la belleza? Ya no era natural; parecía todo tan repugnante, todas esas huellas de violencia.

Una imagen, en fin, cuya referencia podría ser *Psicosis*, de Hitchcock (F35, F36). Pero también una imagen cuyo referente plástico podría ser el universo pictórico del expresionismo abstracto (F37).

La pesadilla

Alexander toma de nuevo un arma y se acerca hasta la habitación de su hijo. ¿Con qué intención, sino con la de matarlo? (F38)

Matar al hijo. El hijo muerto; pero también el propio Alexander muerto en tanto que hijo.

Él tumbado -¿muerto?- y una mujer a su lado mirando hacia el fondo, hacia la torre que allí se levanta (F39). La cámara se aproxima a la mujer, que vuelve entonces la cabeza. Reconocemos de inmediato a María, la criada, vistiendo el mismo traje que Adelaida, mientras que el cuerpo de Alexander desaparece casi completamente de cuadro (F40).

Esta imagen da paso a otra del cuadro de los Reyes de Leonardo da Vinci. Esta vez lo que vemos es el detalle central del cuadro, en el que destaca la figura de la Virgen y, como saliendo de ella, de su propio cuerpo, la figura del Niño Jesús alargando su brazo con la intención, parece, de destapar el cofre que uno de los Magos le ofrece (F41).



F35



F36



F37



F38



F39



F40



F41



F42

Accedemos a continuación a la habitación, recién iluminada, donde Alexander despierta de su pesadilla (F42). Poco después, un hermoso plano nos muestra la habitación del hijo vacía (F43).



F43

El fuego y el sacrificio

Ha llegado, pues, la hora de poner fuego a la casa, la hora del sacrificio. Vestido con un kimono, Alexander ha dispuesto minuciosamente las sillas sobre la mesa, colocado una tela encima y prendido fuego a ésta. El blanco de la tela comienza a teñirse de negro con el avance de las llamas (F44). Una tela dispuesta, hay que señalarlo, de manera similar a la sábana que colgaba de la cuna del hijo (F43).



F44

Alexander contempla su obra. La casa, esa en la que naciera su hijo - pero que ahora no se encuentra en ella, sino en otro lugar- arde. Sus familiares lo persiguen. Adelaida, su mujer, lo mece como si se tratara de su hijo (F45), pero Alexander consigue escaparse e ir hasta donde está María, ante la que se arrodilla y a la que podría decirse que adora (F46).

Un árbol, también él pasto de las llamas, permanece en pie delante de la casa, que finalmente se desploma. Sólo quedan en pie el árbol y la chimenea (F47).

¿Una chimenea como la que se veía en aquella escena, tal vez soñada, en la que Alexander parecía estar muerto, echado, mientras ella, la mujer, permanecía sentada a su lado? (F39). Una chimenea que una imagen tomada del documental realizado sobre el rodaje de la película nos muestra con precisión (F48).



F45



F46



F47



F39



F48

Y en la parte superior de esa chimenea, una antena de televisión.

En el lugar, pues, del fuego del hogar, pero también del fuego de la palabra, se sitúa un aparato de televisión ante el que los personajes del film, dispuestos de manera precisa, asisten, poco antes de la llegada de los Reyes Magos, a la cuenta atrás de esa catástrofe que constituye una amenaza para la humanidad (F49, F50).



F49

Los ecos de esta escena nos trasladan a Pentecostés:

“Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en el mismo lugar. De repente, un ruido del cielo, como de un viento recio, resonó en toda la casa donde se encontraban. Vieron aparecer unas lenguas, como llamaradas, que se repartían, posándose encima de cada uno. Se llenaron todos de Espíritu Santo y empezaron a hablar en lenguas extranjeras, cada uno en la lengua que el Espíritu le sugería”⁶.



F50

6 Hechos de los Apóstoles, 2,1-11.

Un Pentecostés negro es el que *Sacrificio* nos presenta. Uno en el que no hay lugar para la Palabra, como lo demuestra la incapacidad del Hijo para hablar. Su padre, además, es tomado finalmente por un loco y conducido en coche hasta un hospital psiquiátrico (F51).



F51

Su hijo, mientras tanto, se afana en esa tarea inútil que el padre le encomendara: regar un árbol seco plantado junto al mar (F52, F53). Junto a ese árbol -y también junto a María- pasará el coche que, sin detenerse en ningún momento, lleva a su padre (F54).



F52



F53



F54

No hay fin

Cerrando definitivamente un film en el que jamás se escribe la palabra fin, estas otras palabras de quien lo firma, de su director (F55):

Dedico este film a mi hijo Andriuska, con esperanza y confianza.
Firmado Andrei Tarkovski.

Es decir: un hijo, en *Sacrificio*, formula una pregunta a un padre que ya no está -un padre ausente-, y otro padre, en este caso el propio



F55



F56



F57

director, responde a esa pregunta con una dedicatoria hecha a su hijo. *Sacrificio* sería, entonces, el texto que un padre dedica, da a su hijo.

Andrei Tarkovski, autor de *Offret, Sacrificio*, dedica ésta a su hijo. Pero podría decirse igualmente que estamos ante el sacrificio del propio Andrei Tarkovski (F56, F57).

Porque el niño que hemos visto en el film es el hijo de Tarkovski, como él mismo ha reconocido: "*Ese niño soy yo*". Y de paso ha dicho más cosas acerca del film: "*La casa construida cerca del mar proviene de la historia de nuestra casa en el campo. Y todos los personajes de la película provienen de nuestras vidas*"⁷.

⁷ VARIOS AUTORES (2001): *Acerca de Andrei Tarkovski*, Ediciones Jaguar, Madrid.