

La inmortalidad como libertad. Un contraste cinematográfico

Sacrificio | Andréi Tarkovski | 1986 - *La casa que Jack construyó* | Lars von Trier | 2018

Luis Fernando Rodríguez Lanuza*

Universidad Autónoma de Querétaro, México

Recibido 07/06/2023; aprobado 11/12/2023

Resumen

Este artículo busca contrastar las ambiciones libertarias de dos grandes cineastas contemporáneos –Andréi Tarkovski y Lars von Trier– a través de una muestra de su obra, y teniendo en cuenta las resonancias éticas de sus producciones. En concreto, de Tarkovski se analiza la película titulada *Offret/Sacrificio* (1986) y, dentro de ella, se pondrá el énfasis en el personaje principal: Alexander; con von Trier se hará lo propio, si bien con la película *The house that Jack built/La casa que Jack construyó* (2018) y el personaje denominado Jack. Más allá de un mero análisis cinematográfico, el artículo indaga en la riqueza o pobreza del mundo interior de los personajes de ambas películas y, aunque implícitamente, muestra su importancia como modelos para la clínica o la discusión pública en torno a temas como la ética o la violencia hacia otras personas, nuestra lectura conceptual se sostendrá principalmente en la obra del filósofo Sören Kierkegaard y en algunos contrapuntos con la teórica política Hannah Arendt.

Palabras Clave: libertad | Lars von Trier | Andréi Tarkovski | Kierkegaard | ética

Immortality as freedom. A cinematographic contrast

Abstract

This article seeks to contrast the libertarian ambitions of two great contemporary filmmakers -Andrei Tarkovsky and Lars von Trier- through a sample of their work, and taking into account the ethical resonances of their productions. Specifically, Tarkovsky's film *Offret/Sacrifice* (1986) will be analysed and, within it, the emphasis will be placed on the main character: Alexander; the same will be done with von Trier, but with the film *The house that Jack built* (2018) and the character called Jack. Beyond a mere cinematographic analysis, the article explores the richness or poverty of the inner world of the characters in both films and, albeit implicitly, shows their importance as models for clinical or public discussion on issues such as ethics or violence towards other people, our conceptual reading will mainly draw on the work of the philosopher Sören Kierkegaard and some counterpoints with the political theorist Hannah Arendt.

Keywords: freedom | Lars von Trier | Andrei Tarkovsky | Kierkegaard | ethics

“Todas las preguntas esenciales de la filosofía, como la inmortalidad del alma, la libertad del hombre, la unidad del mundo, es decir, todas las cuestiones cuya estructura antinómica había probado Kant en las antinomias de la razón pura, deben adoptarse solo como «verdades subjetivas»; no están para ser conocidas como verdades objetivas” (Arendt, 2018, p. 78)

“Sin embargo, lo súbito no conoce ninguna ley. No es algo que pertenezca a los fenómenos de la naturaleza, sino que es un fenómeno psíquico, una manifestación de la no-libertad. (...) Lo súbito es como lo demoníaco en general, angustia ante el bien. El *bien* significa aquí continuidad, ya que la primera manifestación de la salvación es la continuidad. Pero mientras que la vida de la personalidad ensimismada transcurre en cierta continuidad limitada con el resto de la vida, consérvese el ensimismamiento en dicha personalidad como un abracadabra de la continuidad, comunicándose sólo consigo mismo y, en consecuencia, apareciendo siempre como lo súbito” (Kierkegaard, 2019, pp. 256-257)

“Me parece que el propósito del arte es preparar el alma humana para la percepción del bien. (...) No podría imaginar una obra de arte que impulsara a una persona a hacer algo malo. (...) No estoy hablando de sentimentalismo, sino de cómo el arte puede llegar a las profundidades del alma humana y dejar al hombre indefenso contra el bien” (Tarkovski, 2006, pp. 68-69. Traducción libre)

Reseñas y algo más

Para comenzar, nos permitimos presentar una brevísima –y muy injusta– síntesis del contenido de ambas películas, esperando facilitar la comprensión del resto del trabajo. Sirva este párrafo como advertencia de *spoiler*.

* ferolanuza@hotmail.com

The House that Jack built (von Trier, 2018): la película está dividida en cinco “incidentes” –entretejidos por un monólogo/diálogo– y un epílogo titulado *Katabasis* (descenso al inframundo). El espectador fácilmente comprende que la película se inicia con el viaje de Jack al infierno dantesco y que, como bromea Verge (Virgilio), su acompañante guía, el camino es uno de reflexión y palabras sobre experiencias pasadas, donde solo muy pocos guardan silencio. Jack irá contando partes de su vida. La selección y la visión global de su narrativa es pues un trabajo de reconstrucción de sí, de búsqueda de una lógica existencial, de construcción de un pasado que liga acontecimientos no necesariamente vinculados antes, para construir un relato (Cavarero, 2000). Su elección quedará dividida justamente en los cinco “incidentes”, donde se relata su encuentro con otras personas, mayormente mujeres (aunque aparecen también niños y hombres racializados), a las que terminará por asesinar de forma cruel. Las escenas de violencia son, a nuestro juicio, los puntos más innecesarios y débiles de la película y no se retomarán en este trabajo ¹; el centro será el monólogo/diálogo entre Jack y su acompañante Verge ².



Otro detalle importante del filme es que, aunque se comprenda que la película comienza con la muerte de Jack y el inicio de su trayecto por el inframundo, esta muerte no se muestra en la película en ningún momento. Sí se muestra su escape, por el suelo de la casa de cadáveres (otredad disecada, fijada), su obra de arte, que construye hacia el final de la película y que es un claro contraste con su esfuerzo frustrado de construir una casa de material ordinario, como las diseñadas por él y derribadas en varias ocasiones durante la película.

La escena final, más que la caída al vacío de lo profundo infernal puede ser interpretada como una mues-

tra más de la superficialidad subjetiva de Jack ³. En todo caso, el congelamiento de la imagen al final y su conversión en un negativo fotográfico, podría pasar por una muestra tanto de lo unidimensional de la subjetividad de Jack como del fracaso de la salvación individual.

Sacrificio ⁴ (Tarkovski, 1986): la película toma como centro a Alexander, un profesor de estética y actor retirado que, en el curso de un día en la casa de su familia, el día de su cumpleaños, se confrontará con una tremenda y profunda crisis (de fe). El Hombrecito, hijo de Alexander, mudo de momento por alguna intervención médica reciente, va y viene, aparentemente indiferente, entre las palabras de su padre y sigue los pasos que este y su amigo, Otto; dejan en las primeras escenas, marcados por un espeso diálogo existencial. La esposa y la hija de Alexander tienen con el médico una relación mucho más cálida, al parecer, que con el propio Alexander; médico que tiene como paciente, además, al propio Alexander, por lo que puede deducirse. La tranquilidad aparente abre el telón del caos, de una catástrofe que se anuncia como inminente e inevitable. La vida familiar va mostrando las fracturas de lo cotidiano, tanto en el mundo, más allá de lo que vemos, como en las relaciones de los personajes mismos. Por un lado, una catástrofe bélica en puerta; por la otra, la frialdad del trato humano en una época crecientemente sin fe.

Orientado a medias en su crisis por el Hombrecito, que escucha sus pensamientos y testimonia su crisis, y su amigo y cartero Otto –un compañero inquietante, aunque muy distinto que el Verge de Jack– Alexander tomará la decisión fundamental de sacrificarse por el mundo como medio de salvación. En un momento de *desesperación*, pide a Dios que el mundo permanezca, que todos los demás vivan y que todo sea como era hasta hacía unas horas o el día anterior. A cambio de ello, no solo se ofrece a sí mismo, sino que ofrece todo lo que posee, incluida la casa en la que están. Lo cierto es que nadie parece dar cuenta de este pacto más que el propio Alexander, quien quema su casa y toma el silencio prometido como su destino; enmudece y zigzaguea en el lodo de forma impredecible hacia el final del filme ⁵.

En contraste con Jack, esta será una salvación colectiva, una forma de inmortalizarse en la existencia de los otros o de Dios, aunque se pierda su mente individual en la “locura”. El de Jack será un intento de salvación individual, de inmortalización pese a los otros, donde estos no figuran más que como material para su obra artística. En *Sacrificio*, se trata de la destrucción posible del mundo y la elección de Alexander es fundamental, siendo un

salto (de fe) claramente kierkegaardiano, de la ética a la religión; al absurdo, ahí donde ya no hay acompañantes ni guías⁶; la libertad total de la subjetividad.

No obstante, hay que señalar que, con Alexander, tenemos un ejemplo de que la verdad subjetiva puede considerar a los otros, que la individualidad no significa un corte irremediable con el mundo, sino que es un resultado de este vínculo. Alexander se sacrifica por los otros y por el mundo y su locura es todavía *en el mundo*. Los otros no dejan de aparecer, aunque, como para Abraham (Kierkegaard, 2017a), hablar con ellos e intentar compartirles con palabras su salto de fe, sus acciones, se da como una posibilidad perdida.

Supuestos de trabajo

El supuesto que sostendrá este trabajo es el siguiente: si bien cinematográficamente hay una línea de continuidad reconocida entre Tarkovski y Lars von Trier⁷ (Badley, 2010), argumentaremos que las aspiraciones estéticas, éticas y religiosas (recuperando la conocida trilogía de Kierkegaard que desarrollaremos abajo) varían considerablemente, al menos en lo que respecta a las dos películas recuperadas. Es cierto que Alexander y Jack parecen enfrentarse a la angustia como posibilidad de la libertad (Kierkegaard, 2019) e, incluso, hay momentos donde parecen perturbadoramente similares; no obstante, la *elección* clave de uno y otro en el desarrollo de la historia los hará contrastables en grado extremo. Hay que notar que toda elección es subjetiva en este terreno, por lo tanto, toda elección diferencia a un Particular de otro, pero también es cierto que no siempre la diferencia tiene la fuerza de una oposición.

El punto que los une y los separa no es otro –argumentaremos– que el lugar del enigma que retorna y se recrea en cada hombre, la inmortalidad, pues no es la muerte la pregunta, sino la inmortalidad lo que está en juego; la muerte es impensable, es un punto arbitrario que suspende la continuidad de la oración; la inmortalidad, no obstante, es promesa de continuidad, de trascendencia. Esta pregunta es una que cada cual debe responder desde sus recursos subjetivos y desde su posición como Particular, posición tan reconocida y profundizada por Kierkegaard (2019; 2017a; 1980), en respuesta al Sistema hegeliano, y que también el psicoanálisis ha sabido defender como singularidad deseante.

Mientras que Alexander demuestra ser capaz de dar el gran salto (de fe, de lo ético a lo religioso) hacia la li-

bertad, Jack no podrá despegar los pies de la superficie estética; sin memoria, sin otredad y sin la profundidad de la fe para poder salvarse, Jack quedará sometido al dominio de la rebeldía, al trastocamiento de la norma, a la definición de sí en negativo⁸, pero no accederá a la libertad, no se salvará a sí mismo.

Alexander se inclinará por la aceptación de lo abierto del mundo, de lo inesperado, del absurdo (Kierkegaard, 2017a) siempre y cuando el mundo pueda permanecer y la vida se mantenga, se tratará de una salvación colectiva; Jack, en cambio, intentará cerrar toda apertura a lo no-vedoso⁹ primero a través de su síntoma obsesivo compulsivo (mantener la escena siempre igual, como en una fotografía) y, posteriormente, por medio de la manipulación y la violencia contra otros humanos, tratándolos como objetos, evitando toda posible impredecibilidad o espontaneidad y fijando a sus víctimas como piezas útiles para su proyecto artístico: el trabajo fotográfico de *Mr. Sophistication*¹⁰ y, por supuesto, la casa que sí llega a construir hacia el final de la película y que resuena en el nombre de la misma, la casa de cadáveres.

Para terminar esta presentación de supuestos, es preciso sumar una aclaración metodológica. No es de interés del autor de este escrito hacer un psicoanálisis de los personajes ni de los cineastas en discusión. Sin embargo, sí se quiere seguir la provocación kierkegaardiana de usar ejemplos psicológicos, extraídos de una psicología de lo Particular. Dicha psicología reconoce que una subjetividad no puede explicar a otras subjetividades, no puede incluso ser contenida en un ejemplo sino solo parcial y precariamente, como un destello de verdad; pero bien reconoce que hay respuestas *particulares* para preguntas generales y, desde ahí, interpela a otras subjetividades para que vibren al son de esas preguntas generales y salgan a la búsqueda de sus propias respuestas. Para nuestro objetivo, la pregunta común es sobre la inmortalidad como libertad, un enigma humano al que nos esforzaríamos inútilmente por responder universalmente. En este sentido, no interesa la biografía –del cineasta o del personaje– tanto como la representación de la elección subjetiva y la interpelación que pueda provocar en otros. Hablar de ambición, como lo hemos hecho en el primer párrafo con relación a los cineastas, no quiere apuntar a la existencia de una voluntad o un proyecto artístico terminado o total sino a un trazo o un impulso creativo. Es decir, no interesa el pasado como determinante de la elección, ni la elección como la parte de un todo; más bien, nos interesa la elección como creadora del pasado o como la negación de cualquier absoluto.



Los tres estadios de Kierkegaard

El académico Jorge del Palacio (2017), al introducir la obra de Kierkegaard, comenta los tres estadios del filósofo danés en estos términos: en el estadio estético, la persona “(...) persigue el goce sensual y vive atrapado en la inmediatez del momento. No entiende de compromisos y hace de todo aquello que le rodea un medio para la obtención de placer”; en el ético, la persona “ha interiorizado normas de alcance universal y vive conforme a ellas. Otorga valor al compromiso, a la responsabilidad y, al contrario que el esteta, se relaciona con los demás haciendo de cada persona un fin en sí mismo”. Se coloca aquí al matrimonio como “la relación ética por antonomasia”, pues “constituye una relación desinteresada de reconocimiento mutuo y proyección de futuro”; por último, “instalarse en el estadio religioso significa relacionarse con Dios a través de la experiencia de la fe: la existencia más auténtica a la que puede aspirar una persona, pues sólo ante Dios adquiere plenitud la vida humana” (p. 17).

Nos permitimos la larga cita por su claridad y excesivo esquematismo. Dada la extensión limitada de este trabajo, es importante ir al grano con el uso de estos estadios. Proponemos que el Jack de Lars von Trier aparecerá atorado en el estadio estético. Si bien se encuentra al borde del salto, intentará pasar de lo estético a lo religioso, sin conocer lo ético. Con Alexander (esposo-padre-amigo-profesor de estética) tenemos que su crisis (de fe) podría ubicarse mucho más fácilmente entre lo ético y lo religioso¹¹; si bien hay destellos de lo estético, estos están incorporados en lo ético¹². Sirviéndonos siempre de Kierkegaard, interpretamos su salto a lo religioso como uno logrado, más allá de que, a primera vista, su inmoción en la locura¹³, en el absurdo¹⁴, en el silencio¹⁵, invitan a pensar en una pérdida de sí. Lo que ve-

mos acá es un acceso a la libertad subjetiva como inmortalidad del mundo.

En contraposición, la búsqueda de libertad de Jack, con su salto imposible, quedó suspendida, rota como el puente de la escena final. En el filme, el tema de lo estético está enraizado y reducido a la estrecha idea de la “alta cultura”, con referencias constantes a la música, la arquitectura, la fotografía, la pintura y la literatura. Este gusto o refinamiento estético se entretiene perversamente con la descripción de los cinco incidentes. Por ejemplo, en el diálogo/monólogo hay referencias al pianista canadiense Glenn Gould y a la arquitectura de catedrales mezcladas con los pormenores de los asesinatos de mujeres y niños. El estadio estético parece asfixiar toda posibilidad ética, pues se impone la forma artística sobre la vida de los otros. Hay dos escenas cruciales desde este punto de vista: a) dentro del llamado tercer incidente se desarrolla el asesinato de un mujer y sus dos hijos a quienes -antes de manipular en gesto facial y forma corporal en su congelador de cadáveres- dispone como trofeos de caza en el suelo, es decir, construye una “obra artística” con sus cuerpos; b) la imposición de lo estético sobre la vida tiene una resonancia mucho mayor para toda la película, cuando Jack construye una casa con cadáveres como su obra maestra, después de intentar varias veces construir una casa tradicional, que solo llegaba a su primera estructura antes de ser derribada por él, insatisfecho. Lo fundamental es que parece imponer el sentido estético sobre la vida de los otros, imposibilitando la aparición del estadio ético, acomodando a los otros en su escena (inertes y con la forma y los gestos faciales que él les impuso antes del *rigor mortis*) y, evidentemente, anulando la otredad y la espontaneidad de la vida, su impredecibilidad o su pluralidad¹⁶. Se podría escribir mucho más, pero recordamos que es desde los bordes del estadio estético que Jack se colocará para meditar infructuosamente su salto hacia lo religioso, sin pasar por la ética, su puente roto. Aquí lo sublime del arte parece ser una promesa de falso absoluto¹⁷.

Todo el monólogo/diálogo es una pregunta sobre las posibles vías de las relaciones humanas, del lugar del otro como Particular o como espécimen y, por lo tanto, accesible o inaccesible como material artístico. Es la voz de Verge que siempre acompañó a Jack como otredad interna, no solo como conciencia moral precaria, sino como la otredad divina, que esperaba atenta la elección de Jack. El final de la película, con la escena del puente roto, es justamente el último vistazo de la *alternativa* religiosa. Jack busca ascender al encuentro con lo divino e intenta,

sin éxito, alcanzarlo trepando por el muro. Cae porque le faltan los otros.

En el caso de Alexander, profesor de estética y actor retirado, el arte es también fundamental. La película inicia con el ojo de la cámara recorriendo *La adoración de los magos*, una pintura de Leonardo da Vinci, mientras suena el aria *Erbarme dich* (Tened piedad) de Johann Sebastian Bach. Esta escena del inicio se reproduce inversamente -aunque todo ha cambiado- al final de la película, después de que Alexander se ha sacrificado y el Hombrecito, recostado debajo del árbol seco que sembró y regó con su padre, como haciéndose cargo de una herencia, elabora sus primeras palabras en el filme “«En el principio era el Verbo». ¿Por qué, papá?”

Agregaremos aquí únicamente dos cosas. Primero, que la crisis de Alexander estará desde el inicio instalada en el estadio ético, rodeado de una otredad viva. Acompañado por el Hombrecito en las primeras escenas, mientras este brincotea y parece no escucharle atentamente, Alexander exclama en su aparente monólogo: “el pecado es lo no esencial” y recuerda a Hamlet con su “words, words, words”, en medio de una clara crisis de sentido. Instalado en el matrimonio y en las responsabilidades de la vida doméstica, se encuentra ante la crisis de lo ético y la promesa de un afuera. El Hombrecito, aparentemente indiferente, fue su testigo.

El sacrificio mayor -y este es nuestro segundo comentario- está justamente en trascender el sentido común de lo mortal, reconsiderar la renuncia a sí mismo como una forma de elegirse, de ser libre y salvarse, pero en relación con otros, con el mundo, con Dios. Lo religioso es aquí la entrega al absurdo, al aislamiento, pero por y para el mundo. Es decir, la inmortalidad como libertad se juega aquí de manera colectiva. Una respuesta siempre singular para una pregunta universal.

Otredad, memoria, repetición

Como espectadores de *Offret*, no sabemos si se concretó un milagro o si se trató todo de un viaje por la subjetividad en crisis de Alexander; la alternativa es nuestra y es este, sin lugar a duda, un bello gesto heredado a nosotros por Tarkovski. De lo que sabemos es de una continuidad del mundo, que el Hombrecito hereda junto con sus misterios: “¿Por qué, papá?” El Hombrecito repite las palabras que su padre le dijo en la primera parte de la película (“En el principio era el Verbo”) y le suma la inquietud: “¿Por qué, papá?” Sus

primeras y últimas palabras de la película son también interesantes porque pueden ser interpretadas -riesgo de intérprete que aceptamos, nuevamente- como una inauguración de la memoria¹⁸.

En buena parte del inicio de la película, Alexander le habla mucho al Hombrecito, con aparentes monólogos cargados de preguntas existenciales, sin que este le hable de regreso. La palabra de Alexander, enriquecida con los aportes del amigo Otto, toca y hace vibrar la piel del Hombrecito, circula su superficie, que parece, aparentemente, indiferente a ella; mientras Alexander hablaba o platicaba con Otto, el Hombrecito iba y venía alrededor, entre la naturaleza. No obstante, como lo muestra el final de la película, el aparente monólogo era en sí mismo un diálogo¹⁹. En la última escena, vuelve la pregunta de Alexander y aparece la inquietud del Hombrecito. Aparece también la palabra ante la ausencia del otro, como continuación del diálogo; la palabra como pregunta y, por lo tanto, como índice de profundidad, como el lugar de interioridad donde el otro desaparecido reaparece como parte de sí; la memoria es profundidad porque los otros desaparecidos se enraízan en el mundo interior de aquellos que permanecen. No obstante, y esto es fundamental para nosotros, la memoria no mira hacia el pasado sino hacia el futuro; no predetermina la acción tanto como la alimenta. El Hombrecito recupera la inquietud de Alexander, pero no está determinado por ella, podrá reelaborarla con sus propios recursos.



Esta permanencia parcial de Alexander en el Hombrecito, su mutua compañía, sin olvidar al amigo Otto, es lo que queremos contrastar con la soledad de Jack y su imposibilidad de permanecer en otros a la manera de Alexander, reflejada en su énfasis en el control de la escena como lo hace Johannes el seductor y otros personajes de Kierkegaard. Pasar por aquí es fundamental para contrastar la inmortalidad buscada por uno y otro, una in-

mortalidad colectiva y una inmortalidad individual que se juegan, en su conexión con lo trascendente, la libertad. Volveremos a este contraste en el siguiente apartado. Ahora nos enfocaremos en un contraste previo, aquel que toca a la categoría de repetición.

Para Kierkegaard (2009, 2017a), solo hay repetición religiosa, no puede haber una repetición estética. Siguiendo nuestra interpretación anterior, donde ubicamos a Jack en el estadio estético y a Alexander en el ético, veremos que el primero fracasa en su intento por lograr la repetición mientras el segundo accede a ella. Hay un paralelismo útil en este sentido en la obra de Kierkegaard. Alexander puede leerse junto con el Abraham de *Temor y temblor* (2017a). Jack puede leerse junto con el narrador de *La repetición* (2009), Constantino Constantius.

Alexander es un poco el Abraham de Tarkovski. Hasta ahora no hemos encontrado una referencia sobre la influencia de Kierkegaard en Tarkovski, pero el paralelismo es fácilmente identificable. Dios pone a prueba²⁰ a Abraham como pone a prueba a Alexander; el sacrificio del hijo resuena en ambos junto con el sacrificio del mundo o de la descendencia a venir. En ambos hay una entrega a Dios como acceso a la libertad máxima; en ambos el absurdo impera. Una diferencia es el regreso de Abraham a su familia y su descenso, del monte al mundo, aunque todo ha cambiado para él y, como vimos, su acción es incomunicable a aquellos que ama. Alexander sale del espacio familiar y del mundo del lenguaje; permanece en el absurdo de otra manera. Otra diferencia es el ruego de Alexander para evitar la catástrofe, mientras que Abraham no duda en levantar el cuchillo frente a su hijo.

En ambos, la repetición apunta al devenir y en esta repetición se juega la memoria, se juegan los otros, que no son simples objetos psíquicos ni motivos del guion subjetivo; los otros pueden perderse o pueden sobrevivir, hay en ellos algo extraño, ajeno, e irrecuperable una vez perdido. La repetición tiene carácter de impredecible, no puede ser controlada o evocada a voluntad. Por eso, sostenemos que la repetición kierkegaardiana es una que se asemeja a la memoria. La memoria, base de toda subjetividad, no puede programarse indefinidamente. Está abierta al mundo. También sostenemos que aquí se vincula uno de los aportes mayores de Kierkegaard al campo de la libertad: esta es impredecible y solo se accede con la pérdida subjetiva en Dios. Dios no es aquí el tope de la jerarquía religiosa tanto como el mundo abierto de las alternativas.

Con Jack tenemos un escenario muy distinto. Su búsqueda voluntaria de la repetición naufraga por su énfasis por el control de la escena. El síntoma obsesivo compulsivo busca la permanencia eterna de una misma escena, su inmovilidad, pescar al mundo. En este sentido, Jack, como el narrador de *La Repetición*, tendrá dificultades con la novedad, con lo impredecible, con el devenir del mundo. La repetición de Jack busca la mismidad imposible de la acción humana, predeterminarla, de ahí su insistencia en fijar el mundo, de quitarle la espontaneidad de movimiento y lenguaje a los otros, de transformarlos en material para su casa²¹. La libertad aquí está atrofiada, extraviada, pierde su carácter abierto. La libertad se vuelve un elemento más de la escena, un decorado del ambiente. Se confunde la violencia hacia los otros con la libertad de acción.

Constantino Constantius se encuentra, como hemos sostenido para Jack, atorado en el estadio estético. Declara que a él le “resulta absolutamente imposible hacer un movimiento hacia lo religioso” (Kierkegaard, 2009, p. 143). Tras reconocer que la repetición es del orden de lo trascendente, escribe: “Dentro de mis propios confines interiores puedo navegar a placer, pero en cuanto salgo fuera de mí mismo me encuentro totalmente perdido, porque no he descubierto aun ningún punto arquimédico en que apoyarme ni ninguna otra cosa que me oriente” (p. 142).

Hay dos cosas aquí que son muy importantes, el ensimismamiento y la soledad. Como muchos de los narradores de Kierkegaard, Jack también está solo, parece salido de la nada, no tiene origen, ni una palabra o muy poco sobre la familia, y, por lo tanto, es una subjetividad precaria, sin memoria, plana, de superficie. El ensimismamiento que describe el narrador en la cita anterior es también el mundo de Jack, el teatro de la mente donde los otros son piezas de mobiliario o actrices del guion de *Mr. Sophistication*, nombre en el que se reconoce orgullosamente.

Lo sorprendente es que también el viaje por el inframundo es de una soledad llamativa. A diferencia de *La Divina Comedia* (Alighieri, 2013), Jack se encuentra con poco más que sí mismo. Una sola escena muestra a unos cegadores en acción, los Campos Elíseos, una escena de la memoria de Jack donde aparecen otros y de donde él recuerda el olor y el ritmo de las guadañas. Fuera de eso, el viaje es un monólogo/diálogo con Verge sobre el teatro de su mente. Ni siquiera ahí aparece la otredad, si consideramos que Verge es el otro de su propio monólogo; ni siquiera ahí el mundo deja de ser un

escenario donde compite Jack *versus* Jack por el control inframundano. El puente roto, nuevamente, como el último reto a superar.

La repetición abre el mundo a la novedad. Nada vuelve a ser como lo era antes, todo ha cambiado, pero la repetición es continuidad. El esteta se atora en su propia mismidad y en la búsqueda de una imposible repetición, no cede ante otros ni ante Dios, no está dispuesto a encontrarse con el absurdo como respuesta divina. El control de la escena lo entretiene en la normalidad precariamente sostenida del mundo; el control de la escena lo aleja de sí y lo mantiene ocupado con la objetividad del mundo.

Inmortalidad: salvación colectiva o salvación individual

Otredad, memoria y repetición se juegan de forma distinta en Alexander y en Jack, ya lo hemos visto. La apertura a los otros y al mundo hacen del sacrificio de Alexander una forma de inmortalidad distinta, como permanencia *en* los otros *en* el mundo, que denominaremos aquí como salvación colectiva.

Kierkegaard escribe de salvación en varias de sus obras, siempre vinculada con la fe. Esta última es definida, siguiendo a Hegel, como “la certeza interior que anticipa la infinitud” (Kierkegaard, 2019, p. 303) o, a manera de fórmula, en *Sickness unto death* (1980): “al relacionarse consigo mismo y al querer ser él mismo, el yo descansa transparentemente en el poder que lo estableció” (p. 131). Agrega sobre esta última fórmula que es “el estado en el que no existe desesperación alguna” (p. 131).²²

Alexander es salvado colectivamente, su muerte subjetiva al entregarse a la locura y al silencio abren la posibilidad de continuación para el mundo y los otros. Si bien en nuestra interpretación de la fe y la entrega al absurdo como vías de salvación por parte de Alexander podemos utilizar a Kierkegaard, pensamos que este no puede recubrir la experiencia de Alexander y que su obra, como respuesta apresurada a Hegel, lo aleja de pensar la tradición colectiva rusa como alternativa al idealismo alemán. Solo la historia posterior mostrará la relevancia de esta alternativa, algo que sí llega a afectar la obra de su contemporáneo Karl Marx, por ejemplo. Aunque reconocamos aquí un límite kierkegaardiano, podemos sostener que el aparato conceptual del danés inaugura una tradición subjetiva, existencialista, donde sí podrían reconocerse los filmes de Tarkovski.



El caso de *Sacrificio* es muy particular por la forma de representar el vínculo de la fe con la duda y la incertidumbre, incluso por el mensaje último de la película y la biográfica cercanía de la muerte con Tarkovski²³. La intertextualidad con la salvación colectiva que inaugura el Abraham de Kierkegaard es importante, si bien Abraham no duda ni pide que todo cambie (2017a). La duda que se presenta en Alexander es una duda por la existencia de Dios. Es un antiguo actor y profesor de estética que ha perdido la fe (las referencias al arte son claras, pero ya no suficientes para mantener su mundo) y la recupera únicamente a través del sacrificio de su propia verdad objetiva. Pero este sacrificio es, paradójicamente, su acceso a la libertad en Dios. Lo interesante es que también deja el mundo –como lo hará Abraham– a su descendencia. Ese mundo, no obstante, mantiene los enigmas divinos y no transmite respuestas sino una pregunta, “¿Por qué, papá?” La inmortalidad como libertad, en Alexander y en Abraham, es una salvación colectiva de los enigmas y la pregunta por Dios. La libertad no es aquí autoconsciencia, voluntad sin interferencia o libre albedrío; tampoco es una cuota de libertad interna, individual, personal, frente a un todo coherente que integra las partes. Se trata aquí de una libertad *en* los otros o, quizá mejor enunciado, libertad *en* Dios. La inmortalidad aquí es el ejemplo máximo de salvación, no corporal ni como consciencia personal sino como Particular (2017a, 2019), como singularidad deseante, como reconocimiento de una trayectoria que no puede confundirse con ninguna otra, como relación abierta con el mundo o con Dios.

En el caso de Jack, encontramos una relación de la fe muy distinta con lo incierto y con la duda. El trastorno obsesivo compulsivo de Jack parece justamente el primer indicio de un control por la escena del mundo y una incomodidad con lo espontáneo o lo abierto. Jack intenta, incesantemente, controlar la escena y su énfasis en la lim-

pieza o en la perfección, lo llevan a convertirse en un criminal que provoca risa, no precisamente por su agudeza mental sino por su estupidez. En uno de los incidentes, regresa una y otra vez, cargando los cuerpos de sus víctimas, a la escena del crimen, para obtener la fotografía que espera. El control de esta singular forma de existencia estética incrementa también los “rituales” de muerte de Jack. Los nuevos escenarios y el control sobre la escena son muy obvios, incluido el acomodo de los hombres racializados a los que no alcanza a asesinar hacia el final de la película, pues necesitaba de una bala especial, que uno de sus secuestrados, conocedor de armas, le indica. La casa de cadáveres es la culminación terrestre de ese camino hacia arriba e interminable de búsqueda “estética”, pese o a través de los otros. El arte se muestra aquí totalmente agotado, ahuecado, pues el monólogo/diálogo es abundante en arte, pero es un arte que entretiene más que abrir a lo incierto o a lo novedoso, más que dejar indefenso a alguien ante el bien, como dice el epígrafe de Tarkovski que utilizamos al inicio. Es un arte que no habla de otros sino de una narrativa ensimismada, endemoniada en el vocabulario kierkegaardiano (2019).

Jack busca una salvación individual. En este sentido, la última escena de la película se revela como el escenario aspiracional hacia una libertad imposible. El puente roto y la *alternativa* que representa Verge, son el escenario de la última elección de Jack. Él está inclinado hasta este último momento al lado de la voluntad, de la “libertad” como individualidad y como consciencia autosuficiente. Su control por la escena no deja aquí nuevamente espacio para la otredad o para la aceptación. El puente ético está roto.

Conclusión

Hemos presentado un ejercicio de interpretación cinematográfica apoyados mayormente por la obra de Kierkegaard. Nuestra intención fue mostrar un escenario de aplicación de algunos conceptos de difícil aprehensión, particularmente uno que es central para el filósofo danés, la libertad. En el contraste de Alexander con Jack hemos analizado el vínculo de cada uno, como Particular, con la trascendencia y propusimos pensar a la inmortalidad como el horizonte máximo de libertad humana. Kierkegaard ofrece innumerables posibilidades para el trabajo hermenéutico, pero decidimos tomar un escenario concreto y a dos personajes que, a su manera, nos permiten adentrarnos al mundo de la subjetividad y a ese espacio ín-

timo de diálogo interior, singularísimo, aunque de manera marcadamente diferente en uno y en otro.

Más allá de ser un ejercicio de análisis cinematográfico, este artículo ha mostrado también la potencia del cine como ilustración de modelos de subjetividad, de interioridad, que pueden ser útiles tanto para la clínica psicoanalítica como para el debate público en torno a temas como la violencia y la otredad. A través de Jack y Alexander, podemos visualizar también una multiplicidad de posiciones y combinaciones subjetivas que nos permiten pensar en la relación entre la ética y la trascendencia, siempre central para la discusión filosófica y religiosa. El cine permite que la imaginación clínica o filosófica pueda comprender o diseñar intervenciones posibles en escenarios de crisis subjetiva como los que se muestran en las películas recuperadas aquí.

Aunque no profundizamos esto, el contraste entre Tarkovski y von Trier puede ser ilustrativo también de un cambio cultural de mayores dimensiones y que implica de manera esencial al mundo interior de sus personajes. Tarkovski vive el declive de la URSS en sus últimos años y von Trier crece como cineasta en el apogeo del neoliberalismo. Quizá la sola mención de este contraste podría servir para repensar todo lo anterior en materia de aislamiento y violencia. Pero esto es materia de un trabajo por hacer.

Sin embargo, nuestra labor, como la de todo *ensayo*, queda inconclusa, pues muchas otras cosas pueden sumarse a su composición. Otra línea de trabajo futura es la relectura de Kierkegaard a través de Tarkovski, en retrospectiva, pues Kierkegaard vuelve al individuo como contragolpe al sistema hegeliano y muchas cosas han pasado desde esa apresurada respuesta entre filósofos. La salvación colectiva, que en este caso es rusa, pero también podría ser china o latinoamericana, plantea cuestionamientos a Kierkegaard y a la tradición existencialista desde un pensamiento y una resistencia que no es exclusiva o primordialmente individual. Tarkovski, como perteneciente a la tradición espiritual rusa, pone preguntas incómodas a la tradición filosófica occidental que, no por ser incómodas dejan de ser relevantes y fructíferas. De manera que queda abierto el problema de la libertad, como una pregunta humana general que, no obstante, solo puede responderse de manera particular. Queda también insistir en que la trascendencia, la inmortalidad y otras inquietudes humanas son una herencia en disputa, pese a los que se empeñan por hacer de ellos temas superados.

Referencias

- Alighieri, D. (2013). *La divina comedia*. Alianza editorial. [publicado originalmente en 1321]
- Arendt, H. (2002). *La vida del espíritu*. Paidós.
- Arendt, H. (2003). *La condición humana*. Paidós.
- Arendt, H. (2013). *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*. Penguin Classics.
- Arendt, H. (2018). *¿Qué es la filosofía de la existencia?* Biblioteca Nueva.
- Badley, L. (2010). *Lars von Trier*. University of Illinois Press.
- Cavarero, A. (2000). *Relating narratives. Storytelling and selfhood*. Routledge.
- del Palacio, J. (2017). Introducción. En Sören Kierkegaard, *Diario de un seductor* (pp. 9-29). Alianza editorial.
- Kierkegaard, S. (1980). *Sickness unto death. A Christian psychological exposition for upbuilding and awakening*. Princeton University Press. [publicado originalmente en 1849]
- Kierkegaard, S. (2009). *La repetición. Un ensayo de psicología experimental*. Alianza editorial. [publicado originalmente en 1843]
- Kierkegaard, S. (2017a). *Temor y temblor*. Alianza editorial. [publicado originalmente en 1843]
- Kierkegaard, S. (2017b). *Diario de un seductor*. Alianza editorial. [publicado originalmente en 1843]
- Kierkegaard, S. (2019). *El concepto de la angustia. Un mero análisis psicológico en la dirección del problema dogmático del pecado original*. Alianza editorial. [publicado originalmente en 1844]
- Merchán, V. S. (2017). Estudio preliminar. En Sören Kierkegaard, *Temor y temblor* (pp. 9-60). Alianza editorial.
- Tarkovski, A. (director). (1986). *Sacrificio* [película]. Argos / Svenka Filminstitutet.
- Tarkovski, A. (2006). Against interpretation: an interview with Andrei Tarkovsky. Ian Christie, 1981. En John Gianvito (ed.), *Andrei Tarkovsky Interviews* (pp. 63-69). University Press of Mississippi/Jackson.
- von Trier, L. (director). (2009). *El Anticristo* [película]. Zentropa.
- von Trier, L. (director). (2018). *The house that Jack built* [película]. Zentropa / Film i Väst.

¹ Agrego, sin embargo, dos detalles relevantes: 1) el que, en el primer “incidente”, Jack parezca provocado por su primera víctima para atacarla (ella sugiere verbalmente la escena del asesinato). Por supuesto, la reconstrucción de los hechos no debe olvidarse, la hace Jack ante Verge. No se tiene simpatía por esta reconstrucción, pero sí es indicativa de la forma de narrarse de Jack, es decir, la percepción que tiene de sus actos, como provocados por otro, por la supuesta estupidez de sus víctimas, como se lo sugiere Verge en algún momento. Resalto también aquí el carácter azaroso del encuentro, pues Jack pasa por una carretera solitaria donde se encuentra una mujer solicitando apoyo para reparar un neumático. 2) el trastorno obsesivo compulsivo va disminuyendo a la par de que los crímenes aumentan. Parecería que troca de síntoma, a la freudiana, del elemento obsesivo compulsivo a la violencia. Incluso, podría decirse que hay una cierta “cura” precaria en juego a través de la violencia. Por supuesto, que la violencia sea un síntoma puede discutirse ampliamente; que dé lugar a una “cura” precaria es de lo más polémico, pero no es central para este trabajo.

² El monólogo/diálogo entre Jack y Verge puede representar a la subjetividad misma de Jack, escindida, esa otredad precaria –en este caso– que señala la existencia de la consciencia humana. Verge como aquel que siempre estuvo ahí, que al final de la película se nos revela presente en todos los actos criminales de Jack y como aquel que indica siempre una *alternativa* en el presente. Lo importante aquí es resaltar que Verge siempre estuvo con Jack, pero el diálogo/monólogo solo inicia con la muerte del último. Es solo entonces cuando lo escucha como otredad interna y comienza a conversar con él sobre su vida. Es el tránsito del monólogo al diálogo lo que nos interesa resaltar, algo que también nos lleva a Arendt (2002) y a su propuesta del pensar como un diálogo silencioso con uno mismo que, en este caso, se inicia demasiado tarde.

³ Otro trazo posible de conexión con Arendt y con la superficialidad del mal (Arendt, 2013). Aquí podría analizarse el vínculo entre la banalidad en Arendt y la falta de interioridad en Kierkegaard (2019): “Tan pronto como falta la interioridad, cae el espíritu en lo finito. Por eso la interioridad es la eternidad o, dicho con otras palabras, es la determinación de lo eterno en el hombre” (p. 292).

⁴ *Offret*, en el original sueco, que puede también significar, en español, presa, ofrenda o víctima. La película tiene resonancias abrahámicas evidentes.

⁵ En un juego de imágenes y conversaciones (con Otto y con la empleada María), Tarkovski bifurca el camino para el espectador y lo incluye activamente en el sentido del filme. Sabemos que el mundo permanece, no sabemos si todo fue un sueño de Alexander o si Dios lo escuchó y produjo un milagro. La *alternativa* también es del espectador.

⁶ Kierkegaard (2017a), en *Temor y temblor*, contrapone así al héroe trágico y al caballero de la fe: “Cualquiera puede llegar a ser, gracias al propio esfuerzo, un héroe trágico, pero nunca un caballero de la fe. Cuando un hombre endereza sus pasos por ese camino, difícil en tantos aspectos, que es el del héroe trágico, puede contar con muchos capaces de aconsejarle; pero quien echa adelante por el sendero de la fe, no podrá encontrar a nadie que pueda darle una mano, nadie que pueda comprenderle. La fe es un milagro

del que, sin embargo, nadie está excluido, pues toda existencia humana encuentra su unidad en la pasión, y la fe es una pasión” (pp. 154-155).

⁷ El mismo Lars von Trier lo ha reconocido. Dedicó su filme, *El Anticristo* (von Trier, 2009), al cineasta ruso.

⁸ Negativo como el de una fotografía. El final de la película es, en este sentido, ejemplar. La última escena queda fijada como un negativo de fotografía. Negativo aquí como resto subjetivo, que solo aparece cuando todo lo relevante de la escena pierde su vida y su dimensión habitual.

⁹ Categoría quizá más kierkegaardiana que arendtiana en este sentido. Como ejemplo, en *Temor y temblor*, Kierkegaard (2017a) escribe: “(...) si se quiere aprender algo de los actos grandiosos, hay que prestar atención al modo en que se iniciaron. Si quien va a obrar pretende juzgarse antes a sí mismo por el resultado, no comenzará nunca. Si el resultado alcanzado podrá o no llenar de júbilo al mundo es algo que no sabe de antemano, pues no logrará tal conocimiento hasta que el acto haya sido consumado, y con todo, no será esto lo que le convertirá en héroe, sino el haber sido capaz de empezar” (p. 149).

¹⁰ “Mr. Sophistication” no dejará de aparecer, por cierto, como un extraño paralelismo con Johannes el seductor de Kierkegaard (2017b); ambos tienen una clara inclinación al control absoluto de la escena (real, pero mayoritariamente imaginaria), de inicio a fin, circulando frecuentemente del horror a lo cómico y viceversa. Recordemos los últimos momentos del relato *Diario de un seductor*, donde Johannes mismo indica el arreglo de la casa en la que reposará Regina, después de la ruptura de su compromiso. Todos los pormenores son puestos para que ella siga dependiendo de él, incluso la forma en la que ella tendría que superar su amor por él. Su pretensión parece ser la de escribir el guion de su vida sin él. ¿Qué mayor temor puede sentir aquel que no está seguro de su amor por los otros que el dejar en ellos el destino de la propia historia y su recuerdo?

¹¹ Alexander, como Abraham, superarán lo ético por lo religioso. Ambos son colocados en una *prueba* que produce angustia, una angustia necesaria para dar el salto: “Desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio. Se presenta, pues, una contradicción, y es en ella precisamente donde reside una angustia capaz de condenar a una persona al insomnio perpetuo; sin embargo, esa angustia, no habría sido nunca Abraham quien es” (Kierkegaard, 2017a, p. 97).

¹² Prueba de ello es la admiración de los íconos rusos y la pintura de Da Vinci, tan rica en significados que no podemos discutir aquí. Este gusto, en el sentido de la estética, no es el mismo impulso autocomplaciente y denigrante del estadio estético. El contraste de von Trier y Tarkovski es también aquí evidente. La saturación de referentes culturales -intertextualidad- es característico de la obra del primero; Tarkovski incorpora siempre un número menor de referencias a obras artísticas y deja abierto el significado de la imagen al espectador. Esto es también un detalle -nada menor- en la experiencia tan distinta que produce el ver el trabajo de uno u otro de los cineastas.

¹³ En su continua contraposición del caballero de la fe y el héroe trágico, Kierkegaard (2017a) comenta lo siguiente, siempre siguiendo de cerca el caso de Abraham y teniendo en cuenta que este encarna el Particular: “Pero sabe también que por encima de esta esfera serpentea una senda solitaria, una senda estrecha y escarpada; sabe lo terrible que es nacer en una soledad emplazada fuera del territorio de lo general, y caminar sin encontrarse nunca con nadie. Sabe muy bien en qué lugar se halla y en qué relación está con los demás. Desde el punto de vista humano está loco, y no conseguirá que nadie le comprenda, y con todo, llamarle loco es lo más suave que se puede decir de él, pues si no se le considera como tal, habrá que llamarle hipócrita cuanto más asciende por aquel sendero” (p. 168).

¹⁴ El académico Vicente Simón Merchán (2017), en el estudio preliminar de *Temor y Temblor*, escribe: “Cuando el hombre se decide a pasar al estadio religioso, no encuentra en él la paz y la tranquilidad que ofrece la religión institucionalizada. En el estadio religioso, y desaparecidas las ilusiones estéticas y éticas (dos formas de la temporalidad, la segunda más seria que la primera, pero temporalidad al fin), queda el hombre cara a cara con la angustia del existir, la existencia es algo misterioso e irracional y el hombre se halla en una relación con Dios incómoda y peligrosa. Dios no se dirige al hombre de viva voz, manifestándole sus deseos y expresándose según estructuras lógicas. La relación con Dios se vive en el terreno del absurdo y el cristianismo es absurdo” (p. 48).

¹⁵ Como ya lo hemos delineado arriba, para Alexander la palabra ya no tiene sentido pues, así como a Abraham, de nada le sirve para comunicar lo incomunicable. Además, lo más probable es que nadie crea en el milagro, incluidos algunos espectadores de la película. Su lenguaje ya no es comprensible para los otros porque es una lengua divina. Abraham calla en *Temor y temblor* y hay una gran cantidad de líneas interpretativas que Kierkegaard (2017a) ofrece: “Y si él, en su necesidad, quisiera tomar un poco de aliento y abrazar a esos seres que le son queridos, es seguro que, antes de que se acercase al último de ellos, podría provocar la terrible situación de que Sara, Eleazar e Isaac, irritados con él, lo considerasen un hipócrita. Es incapaz de hablar porque no habla una lengua humana. Aun cuando conociese todas las lenguas de la tierra, aun cuando las comprendiesen también los seres que ama, aun así no podría hablar. Abraham habla un lenguaje divino, *habla en lenguas*” (p. 226, cursivas del original).

¹⁶ Pluralidad de la vida tan valorada en la obra de una teórica política, indiscutiblemente influenciada por Kierkegaard y por la filosofía existencialista, como Hannah Arendt.

¹⁷ Queremos dejar algo en claro: no sostenemos que quien asesina no pueda estar o pasar por el estadio ético, así, de forma general y normativa. Ni la violencia ni el asesinato tienen aquí que entenderse como incompatibles con alguno de los estadios. Si el plano de la libertad se juega desde lo Particular, no pretendemos reforzar aquí las fronteras de la moral con un juicio anticipado o prefijado desde el sentido común. Todas las posibilidades existen antes de que se concrete la Posibilidad. Esto, desde luego, es materia de debate.

¹⁸ Hacemos explícito aquí que nuestra noción de memoria está bañada de trabajos posteriores a Kierkegaard, sobre todo lo que ha florecido sobre lo sembrado por la sociología y el psicoanálisis. El empalme entre esta memoria y la categoría de la repetición, que utilizaremos en seguida, es, por lo tanto, nuestra licencia. Buscamos suplementar el trabajo de Kierkegaard, pues consideramos que la memoria puede aportar claridad a la categoría de repetición, de difícil acceso tanto en *La repetición* (2009), como en *Temor y Temblor* (2017a) y *El concepto de la angustia* (2019). Hasta donde hemos podido comprender, Kierkegaard no tiene un desarrollo específico sobre la memoria. Sí desarrolla algo sobre el recuerdo, pero lo inscribe en la tradición filosófica de la reminiscencia y lo contrasta con la repetición: “Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario” (Kierkegaard, 2009, p. 27). El recuerdo apunta a lo que fue y carece de la movilidad y espontaneidad hacia el futuro que sí tendría la repetición.

¹⁹ Por cierto, esto le inquietaba al personaje del médico, digno representante de la razón y de la ciencia, quien dice a la esposa de Alexander: “No me gustan sus monólogos”. Hay en esta escena una señal de que el médico ha atendido a Alexander en el pasado y que este ha pasado ya por crisis de sentido.

²⁰ “La categoría de la prueba es absolutamente trascendente y emplaza al hombre en una relación de oposición estrictamente personal a Dios, en una relación que por ser tal le impide al hombre contentarse con una explicación de segunda mano” (Kierkegaard, 2009, p. 186).

²¹ Darían para otro trabajo final los usos de las casas en Kierkegaard, Tarkovski y von Trier. Añadimos brevemente un apunte-puente entre Kierkegaard y von Trier, para complementar lo que escribimos arriba sobre el control de la escena en la última parte de *Diario de un seductor* (Kierkegaard, 2017b). En *La Repetición* (Kierkegaard, 2009), el narrador, Constantino Constantius, escribe sobre la escena doméstica: “En mi casa, al menos, esperaba ya con la mayor seguridad encontrar todas las cosas listas para la repetición. Siempre he sentido una gran repugnancia por cualquier clase de cambios, hasta el punto de que una de las cosas que más me irritan en este mundo son las limpiezas generales y, especialmente, las caseras” (p. 112). También: “Mi criado, lo mismo que pudiera haberlo hecho la más solícita ama de casa, había reparado ya todos los estragos antes causados. La monotonía y uniformidad más rigurosas reinaban de nuevo en todo el orden de la casa. Lo que no podía moverse por sí mismo estaba quieto en su sitio fijo y determinado, y todo lo que podía moverse seguía su curso acostumbrado. En este último caso estábamos mi propio criado, yo mismo y el péndulo de gran reloj de pared, siempre oscilando y midiendo de una parte a otra el estrecho espacio asignado en las respectivas habitaciones y menesteres” (pp. 123-124).

²² Traducción del autor del artículo.

²³ Hemos aclarado ya los límites de lo biográfico en la sección inicial, pero es indudablemente importante recordar que *Sacrificio* fue la última película de Tarkovski y que el mensaje final es una dedicatoria al propio hijo del cineasta. “Este film está dedicado a mi hijo Andrioshka -con esperanza y confianza”, es el mensaje que aparece cuando en la última escena, tras resurgir el aria de Bach, se desvanecen la cima del árbol seco, ligeramente estremecido por el viento, y el agua fluyente en el fondo. Tarkovski murió en el exilio.