

## El Espejo del XX Congreso del PCUS. Tarkovski y el humanismo socialista de la persona

Por Ignacio Libretti\*

En el año 1975, el director ruso Andrei Tarkovski estrenó *El Espejo*, su película autobiográfica. No bien presentada, generó fuertes polémicas en el seno mismo de la sociedad soviética; en especial, entre sus pares disciplinarios. Contra ella se pronunció Goskino (Comité Estatal de Cine ante el Consejo de Ministros de la Unión Soviética), la SSSR (Asociación de Cineastas de la URSS) e Iskustvo Kino (*El Arte Cinematográfico*, revista líder del cine soviético), entre otros. Además, el director recibió múltiples misivas enviadas por espectadores, quejándose por la ininteligibilidad de la película, y protestando contra su tinte vanidoso.

Lo anterior da para creer que la suerte del filme fue mala. Sin embargo *El Espejo* no fue censurado. Tampoco Tarkovski fue reprendido, ni su película retirada de cartelera. Por el contrario, siguió presentándose regularmente. Al poco tiempo de estrenada fue exportada hacia occidente, convirtiéndose así en un baluarte del cine.

A partir de este suceso complejo, nos preguntamos: ¿por qué *El Espejo*, película rechazada por las organizaciones estatales e instituciones sociales del cine soviético, no fue censurada, sino que, por el contrario, se mantuvo en cartelera y además recibió la aprobación suficiente para exportarse hacia el extranjero? La respuesta a esta pregunta está necesariamente ligada al problema de la *ideología* y a su forma de efectividad particular en la Unión Soviética; ante el caso, a partir de su organización en torno al *Estado-Partido*. Si bien es cierto que las instituciones estatales cinematográficas de la URSS rechazaron *El Espejo*, eso no aseguraba que el Partido Comunista procedería igual.

Lejos de aceptar las recomendaciones de las entidades estatales pertinentes, el PCUS fue un filtro positivo para el rodaje. Y esto no es de sorprender. *El Espejo* manifestó vivamente una continuidad congresal respecto a las directrices ideológicas del *humanismo socialista de la persona* que el Partido Comunista de la Unión Soviética oficializó luego de su XX Congreso; línea ideológica propia de un Estado que, a partir de la monumental base económica heredada desde la construcción del socialismo en un solo país, asumió la *coexistencia pacífica* como dirección estratégica para combatir al imperialismo aun a expensas de la lucha de clases, cayendo así en una nueva forma particular de *revisionismo pacifista* y *chovinismo de gran nación*. La amenaza de una guerra termonuclear fue el fantasma que articuló la política del PCUS desde su XX Congreso, siendo el llamamiento pacifista una herramienta de propaganda coherente con las intenciones de la Unión Soviética. En ese contexto político se ubicó *El Espejo* y, en general, toda la filmografía de Tarkovski. Por lo tanto, en términos de contenido *nominal*, no es de sorprender la venia del Partido hacia el director.

---

\* Miembro del Centro de Estudios Visuales NOiMAGEN y de la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporánea iViCON.

Sin embargo, el asunto no queda allí. “Toda producción social está sometida a relaciones sociales estructurales”<sup>1</sup>. Dichas relaciones se inscriben siempre en la materialidad de la obra. La materialidad de una obra de arte no es nunca su contenido nominal, sino la simbiosis entre lo ideológico que en ella se produce/reproduce a través de su inscripción en un determinado instante-presente, y las relaciones sociales estructurales que hicieron posible su construcción. Debemos rastrear los alcances del revisionismo del Estado-Partido soviético más allá de sus consignas, y analizar el desarrollo de las prácticas en las que dicho revisionismo se materializó. Por eso, trataremos el problema de la forma-revisionismo como el fundamento del Renacimiento socialista que vivió la URSS luego del XX Congreso, y con él, las transformaciones del aparato ideológico de Estado cultural, usando como ejemplo la obra de Tarkovski. Sin embargo, debemos hacer cuentas brevemente con la historia soviética antes de entrar de lleno en la obra del director.

## 1. De la Constitución soviética de 1936 al XX Congreso del PCUS

Sería ingenuo creer que el humanismo socialista de la persona que animó el cine de Tarkovski nació de la noche a la mañana en la Unión Soviética, por obra exclusiva del *revisionismo jruschovista*. En realidad, la desviación derechista en cuestión, de la cual el XX Congreso del PCUS fue su expresión mejor modulada, anidó en el seno del Estado-Partido incluso mucho antes de la muerte de Stalin. Nos referimos a la Constitución soviética de 1936. Paradojalmente, fue dicha Constitución la que propició el surgimiento de la *desviación humanista* en el seno del Estado-Partido de la URSS<sup>2</sup>, germinando el recambio ideológico que llevó luego hasta el *Renacimiento socialista*<sup>3</sup>. En ese sentido, podemos hablar de un juego contradictorio del cual Althusser nos otorga su modelo:

Para el marxismo, la explicación de todo fenómeno es, en última instancia, interna: la <<contradicción>> interna es <<motriz>>. Las circunstancias externas actúan, pero por medio del <<relevo>> de la contradicción interna, a la que sobredeterminan.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Balibar, Étienne. “Acerca de los conceptos fundamentales del materialismo histórico”. Althusser, Louis y Balibar, Étienne. *Para leer El Capital*. México D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1970, p. 297.

<sup>2</sup> La razón de lo anterior estriba en tres cuestiones fundamentales. La primera, el engrosamiento de la alianza obrero-campesina que daba por superadas las contradicciones de clase existentes entre ambas clases a partir de la fraternidad de intereses. La segunda, la concepción del Estado al servicio del pueblo en su conjunto, y no solamente al servicio del proletariado. Y la tercera, la concepción de ciudadanía emergida desde dicha Constitución, la cual implicaba la protección jurídica de todo ciudadano soviético. De lo anterior derivó una concepción uniforme de pueblo a secas: una comunidad sin contradicciones de clase. Respecto al tema, recomendamos ver: Balibar, Étienne. *Sobre la dictadura del proletariado*. Madrid, Siglo XXI Editores, S.A., 1977, pp. 5-31.

<sup>3</sup> Sin embargo, eso no quiere decir que hubo continuidad ininterrumpida ni causalidad directa entre los lineamientos generales del Partido, desde la dirección encabezada por Stalin hasta el revisionismo jruschovista. Al respecto, recomendamos: Martens, Ludo. *Otra mirada sobre Stalin*. Barcelona, Zambon, 2006, pp. 273-302.

<sup>4</sup> Althusser, Louis. “Sobre <<la crítica del culto a la personalidad>>”. *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, S.A., 1974, pp. 87-88.

La contradicción interna en cuestión fue la concepción de pueblo a secas emanada desde la Constitución de 1936, mientras que la contradicción externa, las *influencias extranjeras durante el proceso de reconstrucción de posguerra*. El choque de la URSS con occidente, incluida la alianza temporal con Estados Unidos, dio cabida a todo tipo de influencias nocivas en el *eslabón más débil* del Estado-Partido: *el frente ideológico*.

A pesar del triunfo militar, el Partido Comunista sufrió una derrota política. Fue perdiendo paulatinamente su capacidad combativa producto de las *tendencias pacifistas* en ascenso. Luego de la guerra y la reconstrucción, la sociedad soviética comenzó un proceso progresivo de *aburguesamiento*, ligado principalmente a la noción de bienestar del pueblo que tomó forma de prioridad, con precedentes en su propia Constitución. Por su parte, la mayor parte del campo socialista<sup>5</sup> vivió el frenesí del *Efecto-socialismo* propio de la reconstrucción dirigida desde la URSS, la cual le permitía gozar de los beneficios socialistas sin haber pasado antes por la Revolución, la guerra civil ni la dictadura del proletariado. La disposición abnegada del *héroe* soviético revolucionario de antaño, de la cual los retratos y estatuas de los principales dirigentes comunistas fueron su viva representación, cedió su lugar a la prudencia de este *nuevo ciudadano soviético de posguerra*, caracterizado por su instinto pacifista, y abocado por completo a la resolución de sus problemas individuales propios. *El desarrollo de la persona se proyectó como nuevo paradigma socialista*.

Con la amenaza termonuclear a la orden del día, la lucha de clases perdió posiciones políticas. El debate en torno al problema del *hombre* se agudizó, transformándose finalmente en un fundamento teórico de las tendencias derechistas. Así, dichas corrientes promovieron una concepción socialista profundamente humanista, abocada al desarrollo de la *persona* en términos generales, y no del proletariado. Al poco tiempo de la muerte de Stalin, el Partido Comunista de la Unión Soviética entró en un proceso de convulsión y ruptura. Con el XX Congreso, las amenazas derechistas latentes hegemonizaron al Partido, *imponiendo el primado del principio de coexistencia pacífica por sobre la lucha de clases*, dando paso así al proceso revisionista que llamamos *Renacimiento socialista*. Éste tuvo como preocupación ideológica central la *reformación de la ideología del sujeto* impuesta durante el período de Stalin. De esa manera, el *modelo de sujeto* soviético dejó de animado por la *abnegación proletaria*, cediendo su lugar a la *sofisticación chovinista de gran nación*. Los problemas de la libertad de la persona desplazaron a los de la supeditación heroica de clase.

El XX Congreso del PCUS capitalizó hacia la derecha los vacíos de la Constitución soviética de 1936. Sus ideales *refundacionales*, inspirados en el humanismo del joven Marx<sup>6</sup>, junto con la *Lógica* de Hegel<sup>7</sup>, ganaron posiciones en

---

<sup>5</sup> Exceptuando casos puntuales tales como la República Popular Socialista de Albania, la República Popular de China y la República Popular Democrática de Corea.

<sup>6</sup> Marx, Karl. *Manuscritos de 1844. Economía política y filosofía*. Buenos Aires, Ediciones Estudio, 1972.

<sup>7</sup> La malversación revisionista de una sola de frase de los Cuadernos de Lenin bastó para hegelianizar definitivamente al marxismo: “es imposible entender *El Capital* de Marx, y en especial

el Estado-Partido hasta imponerse definitivamente en él. Así, el Renacimiento socialista se consumó, *dogmatizando al humanismo socialista de la persona como la Ideología de Estado-Partido*. Por supuesto, el aparato ideológico de Estado *cultural* no estuvo exento de esto. El cine, que siempre fue la viva huella de los procesos ideológicos soviéticos, asimiló rápidamente las directrices humanistas. De esa manera, transformó radicalmente sus categorías de producción, siendo su concepción del *héroe*, una de las más afectadas. Ya es momento de entrar de lleno en materia fílmica.

## 2. El problema del héroe en el cine soviético

Si ha de existir una categoría en la cual la ideología se manifiesta con todo su esplendor, esa es la del sujeto. La ideología transforma a los individuos en sujetos, dotándolos de un reconocimiento/desconocimiento imaginario de sus condiciones reales de existencia por medio de la interpelación. Señala Althusser:

La ideología interpela al individuo constituyéndolo como sujeto (ideológico, por lo tanto de su discurso), y brindándole razones-de-sujeto (interpelado como sujeto) para asumir las funciones definidas como funciones-de-Träger por la estructura.<sup>8</sup>

Por lo tanto, uno de los terrenos más sensible en el cual podemos notar la efectividad de la ideología de Estado en una determinada sociedad, es en su concepción dominante acerca del hombre. Por eso, el problema del tratamiento del *héroe* en el cine soviético obedece tanto a la materialidad cinematográfica misma, como a la materialidad propia de la ideología. Además, se entrecruza directamente con el problema de la *personalidad* en la URSS. El influjo del XX Congreso del PCUS fue decisivo para redefinir la subjetividad, al instaurar la categoría de *culto a la personalidad* como principal crítica al período encabezado por Stalin. Lo anterior fue una transformación drástica en la doctrina del sujeto. Por supuesto, esto se tradujo en un nuevo significado de la heroicidad, que como tal tuvo efectos en las prácticas ideológicas y culturales soviéticas. Sin embargo, este suceso no fue un hecho exclusivo del XX Congreso. *Todos los grandes acontecimientos políticos vividos en la Unión Soviética redefinieron la concepción de heroicidad dominante, siendo el cine su vivo ejemplo.*

A grandes rasgos, hubo tres concepciones diferenciales del héroe en el cine soviético, los cuales *sintomatizaron* tres formas de efectividad ideológica en su producción: a) *masa-héroe*; b) *héroe-de-masas*; y c) *héroe-persona*. Entremos en materia.

a) *Masa-héroe*. El primer tratamiento del héroe que nos convoca es la *masa-héroe*. Obedece a la completa negación de toda heroicidad individual, en aras de la

---

su primer capítulo, sin haber estudiado y entendido a fondo toda la lógica de Hegel". Lenin, V.I. *Cuadernos filosóficos*. Buenos Aires, Ediciones Estudio, 1972, p. 172.

<sup>8</sup> Althusser, Louis. "Tres notas sobre la teoría de los discursos". Stock/Imec (comp.). *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*. México D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1996, p. 118.

exacerbación del rol *exclusivo* de las masas en todo proceso histórico (*fig. 1*). Está ligado tanto al soporte mismo del *cine mudo*, como a las ideas obreristas del Proletcult. En su afán de crear el verdadero arte proletario, el Proletcult negó toda forma de arte y representación anteriores. Por eso, rechazaron por principio la concepción tradicional del drama literario, en el cual existe un héroe individual sobre quien se desarrolla el relato. Es sabida la oposición de Lenin al Proletcult, a quienes consideraba un peligro político – dado su independentismo respecto al Partido –, e ideológico – por su incomprensión de la dialéctica y del marxismo –. En palabras del propio Lenin, durante su I Congreso:

El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino, por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos.<sup>9</sup>

Lenin buscó frenar las desviaciones *izquierdistas* del Proletcult, procurando convertirlo en un órgano estatal dependiente de las tareas relativas a la *instrucción pública*. Sin embargo, a las ideas del Proletcult debemos uno de los filmes más valiosos de la cinematografía soviética: *El acorazado Potemkin*, de Serguei Eisenstein. Basada en hechos reales ocurridos en 1905, Potemkin narra la historia de un alzamiento obrero en un acorazado gatillado por un incidente ligado a carne podrida. El motín explota sin motivación política *directa*. Comienza siendo la respuesta espontánea de los trabajadores frente los malos tratos, y sólo después de consumado el alzamiento, adquiere un carácter político de clase vinculándose a los demás alzamientos en Rusia. Propiamente hablando, no existe la dirección de un *héroe-cuadro* en la acción, sino sólo un mártir anónimo “asesinado por un plato de sopa” (*fig. 2*).

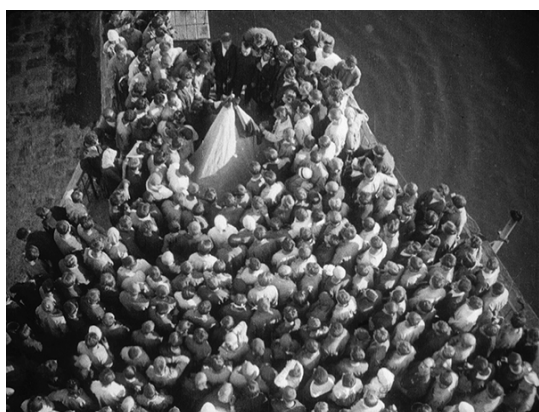


Figura 1



Figura 2

---

<sup>9</sup> Lenin, V.I. “La cultura proletaria”. Instituto de Marxismo-Leninismo adjunto al CC del PCUS (comp.). *La cultura y la revolución cultural*. Editorial Progreso, Moscú, 1980, p. 150.

Los cañones del acorazado se mueven sólo por la energía *inorgánica* de una clase alzada. Y con ellos, sucesiones de planos de masas ardientes de rabia, subrayados por el montaje acelerado. Las masas del Potemkin despliegan toda su energía sin retención estatuaría alguna. Eisenstein representó, tanto en Potemkin como en *La Huelga*, los remanentes *obreristas* del Proletcult, organización a la que perteneció, y que puso la *negación* como su fundamento primero. En dichos filmes no hay Partido ni cuadros de vanguardia. Y no se trata solamente de la fidelidad histórica, pues el propio Eisenstein da pruebas fehacientes de su enorme capacidad analógica en películas tales como *Alexander Nevsky* e *Iván, el Terrible*. Se trata más bien de la materialización de una ideología. En palabras de Eisenstein:

Llevábamos a la pantalla una acción colectiva y de masa, en contraste con el individualismo y el drama <<triangular>> del cine burgués. Descartando la concepción individualista del divismo de éste, nuestros filmes de aquel período hicieron un brusco desvío, insistiendo en la comprensión de la masa como héroe.<sup>10</sup>

Precisamente, tal comprensión de la que habló el director es la de la *masa-héroe*: reivindicación de una *heroicidad descentrada*, hallable únicamente en el conjunto esencial y trascendental de la masa obrera. Técnicamente hablando, los experimentos del montaje durante la época favorecieron la concepción temática de la *masa-héroe*; cuestión sobredeterminada por el frenesí propio de la Revolución. El entusiasmo dotó al primer Estado proletario triunfante de la historia de un cine único, *ad hoc* a su propia construcción. La causa era de las masas, y por tanto, el héroe debían ser ellas. Al respecto, Eisenstein señala:

La cumbre del perfeccionamiento en el cine mudo fue alcanzada bajo el slogan ampliamente difundido de la masa, la <<masa-héroe>>, y los métodos de representación cinematográfica derivaban directamente de esta idea, rechazando las concepciones estrictamente dramáticas a favor del lirismo y empleando protagonistas episódicos en lugar de héroes individuales; a consecuencia de esto era inevitable el principio del montaje como conductor de la expresividad del filme.<sup>11</sup>

La sucesión interminable de imágenes monumentales yuxtapuestas unas sobre otras anula la acción paralizadora del *rostro*, determinación singularizadora del héroe. El sentido de estos filmes era producido por la *síntesis* de acciones. El cine soviético de finales de los veinte clausuró la efectividad temática del rostro, gracias a su descentramiento en el montaje.

---

<sup>10</sup> Eisenstein, Sergei. "Del Teatro al Cine". María de Quadras (ed.). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2002, p. 70.

<sup>11</sup> Eisenstein, Sergei. "Formas del filme: nuevos problemas". María de Quadras (ed.). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 2002, p. 177.

b) *Héroe-de-masas*. El segundo tratamiento en cuestión es el de *héroe-de-masas*. Este corresponde a la asimilación de las directrices ideológicas estatales del realismo socialista en el cine. Como ideología subordinante del arte a la lucha de clase encabezaba por el Partido, el realismo socialista guió el desarrollo estético en torno a la propaganda política de la vanguardia, anulándose así el espacio especulativo esteticista. Con él, el tratamiento del héroe pasó de *masa-héroe* a *héroe-de-masas*. La cuestión orgánica fue central: las masas proletarias no lograrán su cometido histórico sino a través de su *pertenencia* y *fidelidad* al Partido revolucionario del proletariado, única herramienta efectiva para la acción política, y representante por antonomasia de los más altos valores comunistas. “El Partido es el jefe político de la clase obrera”<sup>12</sup>

*El realismo socialista se propuso el nacimiento del hombre nuevo a través de la emulación*. En ese sentido, el filme *Chapaev*, de los hermanos Vasilyev, representó fielmente esta concepción del *héroe-de-masas* dominante en el cine realista socialista. Basada en la novela de Dmitri Furmanov, *Chapaev* relata la historia de un campesino que se transforma en comandante del Ejército Rojo, dando su vida por la causa revolucionaria. Carente de instrucción, pero de firme convicción, Chapaev se convierte en un comunista ejemplar superando así los vicios propios de su raigambre *mujik*.

Desde el más profundo anonimato, pobreza e ignorancia, el hombre se hace grande gracias a las virtudes propias de la lucha por el comunismo, inspiradas en el ejemplo del Partido. Vemos desplegarse así una *ideología de la representación de corte propiamente estaliniana, basada en una relación de correspondencia unívoca entre el Partido y el proyecto histórico*.

El Partido le es necesario al proletariado, ante todo, como su Estado Mayor de lucha, indispensable para la conquista victoriosa del Poder.<sup>13</sup>

No hay lugar para dudas. Chapaev es una figura proletarizada en la cual se materializan las virtudes de la clase. Su ejemplo es inspirador, y por tanto, impulsa a las masas hacia grandes proezas. “El arte y la literatura revolucionarios deben crear los más variados personajes extraídos de la existencia real y ayudar a las masas a impulsar la historia hacia adelante”<sup>14</sup>. *La función motriz del héroe-de-masas es fundamental*.

Sin embargo, es menester aclarar que la figura del *héroe-de-masas* no está dotada de una individualidad que la haga propietaria de sus actos. Sólo es una materialización de los logros proletarios *No hay subjetividad*. Sus altos valores sólo son los logros de su clase. Por eso, el *héroe-de-masas* no posee una personalidad en el sentido jurídico del concepto. En su constitución, no hay lugar para subjetividad alguna. Representa directamente la obediencia a las legítimas directrices del

---

<sup>12</sup> Stalin, José. “Sobre los fundamentos del Leninismo”. Editorial del Estado de Literatura Política (ed.). *Cuestiones del Leninismo*. Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1941, p. 85.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 91.

<sup>14</sup> Mao Tse-tung. “Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura”. Editorial del Pueblo (comp.). *Obras Escogidas de Mao Tse-tung, Tomo III*. Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968, p. 81.

Partido y del proyecto político. No hay creatividad individual mediadora de su accionar, más que aquella históricamente dispuesta por la lucha de clase proletaria. Inclusive sus hazañas no son sino la materialización de la vanguardia política. En ese sentido, fue la versión *militante, orgánica*, de la *masa-héroe*; y por ello, *su vanguardia*. El sentido *pedagógico* del *héroe-de-masas* cumplió con satisfacer la subordinación del arte hacia la instrucción pública, cuestión ya exigida tempranamente por Lenin. Además, confirmó la supeditación del arte hacia la política. Un valioso elemento estético derivado de la unión entre lo político y lo pedagógico lo encontramos en el problema de la recepción. La obra realista socialista está hecha para un *otro-proletario*, y como tal, debe poseer características de inteligibilidad que la hagan accesible a las masas populares, *guiándolas hacia una comprensión comunista de la realidad*. En ese sentido, el *héroe-de-masas* debe ser un modelo popular ajeno a intrigas personales o dramas existenciales. No existe la angustia. *Salvo el poder, todo es ilusión*.

La exactitud con la cuales estas directrices llegaron al cine soviético tuvieron condiciones materiales precisas. En primer lugar, *el carácter de masa del cine como tal*, debido a su composición técnica. El régimen de distribución y acceso del filme favorece la ampliación exponencial del número de receptores, propiciando así el desarrollo de una cultura de masas, *cada vez más amplia y más colectiva*<sup>15</sup>. En segundo lugar, las características propias de la imagen fílmica, que la ligan íntimamente con la propaganda. “Para la imagen fílmica, la fuerza simbólica se efectúa únicamente en la forma narrativa, como relato”<sup>16</sup>. Esto último aproxima el cine al lenguaje.

Así pasamos a la tercera condición técnica de la efectividad del realismo socialista en el cine: *la llegada del sonido*. Con la llegada del sonido, el cine desplazó su fuerza narrativa desde la sucesión de *imágenes-movimientos* (principalmente ligadas al montaje) hacia el argumento narrativo al desnudo. *Chapaev* nos muestra cómo esto promueve la inteligibilidad del contenido político del relato. Las



Figura 3

vicisitudes de este *héroe-de-masas* con los representantes del Partido, y su correspondiente autocrítica frente a sus errores, dan cuenta de cómo la *ideología de la representación estaliniana* se fortaleció a través del filme sonoro (fig. 3).

<sup>15</sup> Brea, José Luís. *Las Tres eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010, pp. 48-50.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 53.



El *héroe-de-masas* encontró su esplendor en el cine sonoro. Su potencia se basó la inteligibilidad narrativa que le otorgó la sonoridad.

c) *Héroe-persona*. El tercer tratamiento del héroe en el cine soviético al que nos referiremos será el *héroe-persona*. Éste se corresponde directamente con los estragos que produjo el XX Congreso del PCUS en el conjunto de la sociedad soviética. El remezón que recibió el Partido por la querrela jruschovista contra Stalin significó un giro drástico en las prácticas culturales del Estado-Partido. La figura del *héroe-de-masas* pasó de su estatuto de ejemplo a emular, al de *culto a la personalidad*, y por lo tanto, debía eliminarse. Junto con las imágenes y estatuas, hubo un retiro programático. Guiado por el principio de la *legalidad socialista*, el Estado-Partido indujo una ética de corte humanista según la cual lo subjetivo debía protegerse como derecho elemental de la ciudadanía. La división entre lo público y lo privado volvió a tener una validez argumentada, dejando de ser considerada como una *desviación ideológica*. El afán chovinista de gran nación, recambio hacia la derecha del internacionalismo proletario, exigía superar en sus propios terrenos al desarrollo occidental. El filtro ya no era la *correspondencia de clase* sino la *superioridad por sobre el capitalismo*. Y el cine no podía menos que resultar ejemplar para mostrar los logros del Renacimiento socialista. Por lo anterior es que consideramos a *Solaris*, de Tarkovski, un vivo ejemplo de este recambio.

Basada en la novela de Stanislaw Lem, *Solaris* narra la aventura de Kelvin, psicólogo a cargo de visitar la estación espacial Solaris, en la cual se registran un sinnúmero de incidentes recientes sin explicación. Éstos tienen que ver con apariciones de hologramas familiares que alteran el orden de la tripulación a cargo de la estación, y que llevan incluso a uno de los científicos al suicidio. Dichas apariciones se alimentan de los deseos más profundos de los habitantes de la plataforma, y se caracterizan por la pesadumbre que traen consigo al momento de presentarse. Son imágenes cargadas de angustia, las cuales Tarkovski acentúa pausadamente. Como resulta patente, en *Solaris* no hay ni rastro de lucha de clase proletaria. Kelvin representa el perfil de un ciudadano culto, con formación profesional, atado a sus pesares. Sufre porque en la plataforma se encuentra una y otra vez con su esposa muerta, que se niega a desaparecer de su vida (*fig. 4*).



Figura 4

Los problemas de la *persona* destacan. Él no es un *héroe-de-masas*, sino un *héroe-persona*. Son las peculiaridades de su propia existencia quienes articulan el rodaje. El *héroe-persona* no merita ser ejemplo a emular. Posee un *rostro*, y como tal, es único. Es un centro en torno al cual gira el espectador al momento de asistir al cine en la búsqueda de sí mismo. En palabras del propio Tarkovski:

Un espectador compra una entrada para el cine con una meta: rellenar las lagunas de su propia experiencia; es como si fuera a la caza del <<tiempo perdido>>. Esto quiere decir que intenta rellenar el vacío espiritual que se ha formado en la vida moderna, llena de inquietud y falta de relaciones humanas.<sup>17</sup>

*El héroe-persona no tiene el deber de inspirar a las masas hacia grandes proezas.* Por el contrario, su deber es convertirlas en *sujetos*, dotándolas de un *alma*. El *héroe-persona* es por principio un ser estático, reflexivo. Como tal, su construcción está atravesada por la exigencia de la *inactividad política*. “Me interesan más bien los caracteres externamente estáticos, llenos de tensión interior por las pasiones que los dominan”<sup>18</sup>, señala Tarkovski. *El héroe-persona es un héroe dotado de rostro humano propio, la sede del alma.* Es alguien único. No puede confundirse con las masas ni mucho menos ser de su propiedad. No es su amo ni su ejemplo. Tampoco su camarada. La ideología humanista de la *persona* recluta sujetos en el sentido *subjetivo* y no *militante-comunista*. Por eso, la importancia del *rostro*.

La función ideológica humanista-religiosa del rostro humano es ser la sede del <<alma>>, de la subjetividad, la prueba visible, por tanto, de la existencia del sujeto humano, con toda la fuerza ideológica del concepto de sujeto (centro a partir del cual se organiza el <<mundo>>, porque el sujeto humano es el centro del mundo, como sujeto que percibe, como sujeto activo <<creador>>, como sujeto libre, y así, responsable de sus objetos y de su sentido).<sup>19</sup>

Con el *héroe-persona*, la impronta militante de las construcciones heroicas anteriores fue clausurada. El *héroe-persona* es la viva voz del pacifismo soviético; *su compromiso contra la dictadura del proletariado*. A través del *héroe-persona*, el cine dejó de lado la rabiosa propaganda de los años treinta y cuarenta, cuando la dictadura del proletariado estaba a la orden del día. *La lucha de clase proletaria desapareció del cine*.

La condición material inherente al desarrollo del cine que promovió la asimilación de la ideología humanista socialista de la *persona* en la filmografía soviética fue la llegada del *color*. Dicho avance técnico produjo un efecto en espiral

---

<sup>17</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 108.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 36.

<sup>19</sup> Althusser, Louis. “Cremonini, pintor de lo abstracto (1964-1966)”. Aurelio Sainz Pezonaga (ed.). *Escritos sobre el Arte*. Madrid, Tierradenadie ediciones, S.L., 2011, p. 56.

respecto al sentido primitivo de la imagen-movimiento del filme. La que originalmente era una imagen en constante tránsito, destinada a dictar información sin retención, ahora podía transformarse en un objeto de contemplación *estático y atractivo* de por sí, tal y como sucediera con la *imagen-materia* del cuadro pictórico<sup>20</sup>. El tratamiento fotográfico adquirió un nuevo sentido gracias al color. Dicha condición promovió un cuidado mayor del rostro. *El Espejo* nos da un claro ejemplo de cómo el tratamiento del rostro dota de una identidad particular al *héroe-persona*, permitiendo incluso algunos juegos de identificación como los que existe entre Masha y Natalia, madre y esposa respectivamente de Alekséi, ambas interpretadas por Margarita Térejova. Por efecto del color, el sentido de la imagen se basó completamente en el encuadre, poniendo en duda la primacía de la narración sonora, creadora de sentido.

La noción de la composición a partir de las propiedades de la imagen en color inauguró una nueva dimensión fílmica que avivó el instinto poético de *autor*, siendo Tarkovski uno de sus mejores ejemplos. A pesar de considerar al color como algo comercial<sup>21</sup>, supo aprovechar sus ventajas técnicas en el cine. El color permitió explorar formas de construcción de personajes diferentes a las dependientes del teatro y la literatura con las cuales se realizó el cine anterior. Ni el expresionismo del cine mudo, ni el realismo a rajatabla del sonoro: el cine en color inauguró nuevas sendas para la búsqueda de la verdad, gracias a su capacidad de capturar una gama mayor de matices lumínicos en cada toma. Así, la *especulación subjetiva* fue favorecida. Todo un Renacimiento para el cine soviético, que en cuanto tal no comprendía la lucha de clase proletaria como parte de su programa.

A partir de los ejemplos citados sobre el tratamiento del *héroe* en el cine soviético, y su correspondencia con los diferentes estadios de la Ideología de Estado-Partido, podemos ver cómo *la ideología constituye la materialidad misma de las prácticas culturales*, y no solamente su contenido nominal o discursivo. Lo anterior no es de sorprender, pues la ideología, comprendida en su dimensión material, *existe a partir de sus prácticas y no de sus ideas*; estas últimas solamente son las portadoras del impulso político de clase que las anima.

A la luz de lo expuesto, cabe preguntarnos entonces por el influjo del revisionismo jruschovista en el cine de Tarkovski. ¿Fue acaso en el discurso del director donde anidaron las directrices ideológicas emanadas desde el XX Congreso? ¿O fue más bien en su propia concepción basal respecto a la práctica cinematográfica como tal, donde la efectividad de la continuidad revisionista de la URSS hizo de las suyas? Siguiendo el sentido de la exposición, consideramos que a partir de la segunda pregunta podemos comprender la correspondencia histórica entre el cine de Tarkovski y el *Renacimiento socialista* del cual se hizo protagonista cultural, a partir de su *revisionismo cinematográfico*.

### **3. Tarkovski, cineasta del *Renacimiento socialista***

---

<sup>20</sup> Brea, José Luís. *Las Tres eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010, pp. 9-31.

<sup>21</sup> "El color en el cine es ante todo una exigencia comercial, no una categoría estética". Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 166.

Del mismo modo que Louis Althusser hablaba de la <<filosofía espontánea de los sabios>>, podríamos hablar de una <<teoría espontánea de los cineastas>>.<sup>22</sup>

El cine de Tarkovski no fue producto de imposiciones por decreto ni resultado de experimentos arbitrarios. Por el contrario, fue un cine consciente de sus propósitos y dotado de una teoría – aunque más por sus efectos que por sus escritos – clara y diferencial, que nos permite observar en la pantalla un tratamiento particular de cada uno de sus elementos. A dicha teoría la llamaremos *revisiónismo cinematográfico*, yendo más allá de la tentativa descriptiva respecto al contenido nominal de sus productos. Por eso, consideramos que *el cine de Andrei Tarkovski materializó en su práctica la ideología de Estado-Partido del Renacimiento socialista de la Unión Soviética*. Las directrices ideológicas del PCUS y las del director fueron completamente compatibles entre sí, pues ambas centraron su actividad en abordar los problemas propios de la “persona”. “Toda la actividad del PCUS va orientada a un objetivo clave: el desvelo por la elevación ulterior del bienestar y la cultura de todo el pueblo soviético”<sup>23</sup>. Tarkovski fue parte de dicha actividad a partir del ámbito cultural.

La poética existencialista del director lo llevó a un trato particular del material audiovisual, sobrecargándolo por la fuerza de los *planos largos* y la *ausencia de coherencia narrativa*. Contra la producción de sentido socialista de sus predecesores, el suyo fue un cine de relatos ininteligibles. A pesar de su evidente complejidad, el cine de Tarkovski no suscitó desviación alguna respecto a la línea ideológica fundamental del Estado-Partido. Muy por el contrario, en términos internacionales, fue una valiosa herramienta para mostrar la cultura soviética en occidente; un *mea culpa* del Estado-Partido respecto al trato anterior hacia la persona en la URSS<sup>24</sup>. En ese sentido, no es de sorprender que su trayectoria no tuviera más obstáculos que las propias trabas líricas del director.

La correspondencia entre la ideología de Tarkovski y la del Estado-Partido soviético permitieron al director desarrollarse sin apremios. Por esa razón, podemos hablar del cine de Tarkovski como un auténtico *cine de autor*. Cine de autor, pues Tarkovski fue fiel a sí mismo en cada uno de sus rodajes, siendo siempre favorecido con la venia ideológica del Estado-Partido. Respecto al problema autoral en el arte, el director señala:

El artista comienza allí donde en su idea o en la propia película surge una estructura propia e inconfundible, de las imágenes, un sistema de pensamiento propio en relación con el mundo real, sistema que el director deja luego expuesto al juicio del público, al que ha comunicado sus más profundos sueños. Sólo si se presenta su propia visión de las cosas, sólo si

---

<sup>22</sup> Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, p. 17.

<sup>23</sup> Okulov, Rostislav y Turadzhev, Vladimir. *El XXIV Congreso del PCUS: El Socialismo en acción*. Moscú, Editorial de la agencia de prensa Novosti, 1971, p. 8.

<sup>24</sup> “En el humanismo socialista de la persona la Unión Soviética da cuenta de la superación del período de la dictadura del proletariado, pero al mismo tiempo rechaza y condena sus <<abusos>>, las formas aberrantes <<criminales>> que tomó el período del <<culto a la personalidad>>. El humanismo socialista en su uso interno concierne tanto a la realidad histórica de la superación de la dictadura del proletariado como a las formas <<abusivas>> que tomó en la URSS”. Althusser, Louis. “Marxismo y humanismo”. Louis Althusser (comp.). *Polémica sobre marxismo y humanismo*. México D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1971, p. 27.

así se convierte en una especie de filósofo, el director es realmente un artista y la cinematografía, un arte.<sup>25</sup>

Tarkovski brilló por su subjetividad autoral. Su cine fue uno de la *búsqueda de la verdad* a toda costa. Tanto así, que si era necesario cuestionar inclusive los fundamentos diferenciales de la cinematografía, lo haría, pues su concepto del arte le exigía una total fidelidad a sí mismo. Todo apoyado, por supuesto, en la materialización del humanismo de la persona; aquel que animó el Renacimiento socialista y que hizo de Tarkovski un director de renombre a nivel mundial.

Para comprender mejor la relación entre Tarkovski y el Renacimiento socialista, profundizaremos en su relación con el revisionismo soviético, y además nos serviremos de un ejemplo propiamente cinematográfico para corroborar la veracidad de nuestra tesis. Por lo tanto, veremos: a) *El revisionismo cinematográfico de Tarkovski*; y b) *El Espejo: reflejo del XX Congreso del PCUS*.

a) *El revisionismo cinematográfico de Tarkovski*. Así como Althusser habla del *revisionismo psicoanalítico* producido por la *explotación ideológica de la teoría freudiana*<sup>26</sup>, podemos también hablar del *revisionismo cinematográfico* de Tarkovski, efecto del humanismo socialista de la persona. Sin embargo es necesario realizar una salvedad al respecto. No podemos comprender el revisionismo únicamente a partir de los tópicos nominales que abordó Tarkovski a lo largo de sus películas, pues nos quedaríamos en el sentido descriptivo del concepto. La incompreensión de los fundamentos relacionales inherentes a toda producción estética, condena el análisis a una especie de *ideología del contenido*; una que vuelve causa al efecto. Debemos comprender la obra de arte en su conjunto, incluyendo su factura técnica y sus respectivas correspondencias histórico-sociales. Por eso consideramos necesaria la mención de Althusser respecto al revisionismo psicoanalítico. A partir de ella, comprendemos que el revisionismo puede operar en general como una *forma-revisionismo*, independientemente de su región particular de acción.

El *revisionismo cinematográfico* de Tarkovski se desplegó principalmente sobre tres ejes. Revisaremos cada uno de ellos para así comprender los fundamentos cinematográficos e ideológicos del director.

*El primer eje del revisionismo de Tarkovski* fue el rechazo de la concepción del cine como *arte productivo de masas*, en aras de uno abocado a la búsqueda de la verdad a través del acto de *esculpir en el tiempo*. Procurando hacer caso omiso del dispositivo cinematográfico, abocado por su principio técnico a la ingeniería colectiva de conciencias, Tarkovski se batió por un cine ligado al consumo individual-subjetivo, en el cual la experiencia *personal* vivida durante la proyección fuera el rasgo distintivo de la película, y no su mensaje con vocación de masa. Siguiendo a Aumont, para Tarkovski “el cine es el arte (y la técnica) de la captación pasiva del tiempo de los acontecimientos, igual que la esponja absorbe el agua; la sustancia de lo cinematográfico es el tiempo cronológico y, quizás, el tiempo sin

---

<sup>25</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 81.

<sup>26</sup> Althusser, Louis. “Freud y Lacan”. Stock/Imec (comp.). *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*. México D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1996, p. 25.

más”<sup>27</sup>. Rechazó así por principio todo fundamento intelectual que pudiera intervenir la esencia del acontecimiento filmado. En palabras de Tarkovski: “la imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma”<sup>28</sup>. Por lo mismo, sus dardos apuntaron directamente contra Eisenstein, y a través de él, contra el uso anterior del montaje – en particular del montaje *intelectual* – en la Unión Soviética. Para él, la verdad es *interna* a lo filmado; prima sobre cualquier juego de yuxtaposición y/o síntesis. El montaje debe ser *orgánico*, y no *intelectual*. El sentido sólo existe en la naturaleza misma del plano. En sus propias palabras:

El montaje, al fin y al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones del rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes.<sup>29</sup>

A través de una *ideología naturalista de la imagen*, Tarkovski postuló el acceso a lo absoluto a través de la captación de la esencia misma de lo *puesto-en-plano*. Por eso en él nos encontramos con un *tratamiento centralizador del plano*. Fue una de sus herramientas predilectas para el despliegue de la dimensión de angustia característica de sus *héroes-persona*. Un ejemplo de lo anterior es su filme *Stalker*. Allí, el stalker se funde una y otra vez con el paisaje en cada puesta-en-plano. La apuesta del director en dicho rodaje fue presentar al stalker como un componente más del mismo. Escenas tales como la del prolongado descanso a orillas del río de *La Zona* (fig.5), funcionan como soporte para un mensaje de corte humanista, basado en una presunta vuelta a la esencia del hombre a través de naturaleza.



Figura 5

---

<sup>27</sup> Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, p. 38.

<sup>28</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 138.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 141.

Al cine de corte productivo que acompañó al pueblo soviético durante los años de la dictadura del proletariado, Tarkovski opuso uno de carácter *artesanal* centrado en los problemas individuales de la persona. Como vemos, existe unidad espontánea entre el contenido nominal y sus formas de realización, siendo precisamente la concepción del cine como una práctica artística dedicada a *esculpir en el tiempo*, abocada a la captación de lo absoluto por la vía del cuidado estático de la imagen, el tema fundamental que recorre su filmografía.

Mientras el cine soviético en los años de Stalin luchó con ahínco por edificar una *fábrica industrial de ideas clasistas*, Tarkovski veló más bien por cuidar su *taller artesanal de lo humano*. Así, el director proyectó un cine basado en lo individual-subjetivo, y no en lo colectivo; *un cine de la persona*, como el humanismo socialista. La correspondencia histórica en términos ideológicos con el Estado-Partido soviético resultó patente.

*El segundo eje del revisionismo cinematográfico de Tarkovski* dice relación con el tratamiento de la imagen cinematográfica como *imagen-materia* y no como *imagen-movimiento*<sup>30</sup>; está última, fundamento distintivo de la imagen fílmica con respecto a sus predecesoras. El rechazo del cine como un arte productivo, y su centralización en torno al plano, promovieron en el director un cuidado de la imagen similar al del *cuadro*, dotando cada toma de un potencial reflexivo que la construcción en movimiento del montaje, por principio, rechazaba. Tarkovski buscó incesantemente un cine cargado de subjetividad. Sin embargo, chocó con el propio *dispositivo técnico*. Las características del aparato no le ayudaron por sí mismas a conseguir un tratamiento acucioso de la subjetividad. Por eso, la necesaria intervención estilística. Tanto el *ojo técnico* de la cámara como el proyector de las imágenes fílmicas son enemigos del subjetivismo. En el film, “el sujeto es producido a la velocidad de una mirada que es pura actividad, movimiento de producción incesante, incapaz de reflexividad”<sup>31</sup>. Esto resultó intolerable para el director. Por lo mismo, procuró combatir dicha tendencia irreflexiva recurriendo a la pintura. Como en el lienzo, Tarkovski *pictoralizó* el mundo cotidiano a través de su exposición en la pantalla, sirviéndose para ello de una fina economía lumínica en la puesta-en-plano, con precedentes en la propia tradición iconográfica de la pintura. En palabras de Aumont:

Tarkovski parte de una tradición de la imagen cuyo origen se remonta a la teoría del ícono. La imagen siempre se concibe bifronte: una vertiente representativa, que la impulsa hacia el mundo (y constituye su garantía referencial), y una vertiente metafórica, que es su dimensión propiamente creativa (y constituye su garantía artística).<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Ambos conceptos los tomamos de la periodización de la imagen elaborada por José Luís Brea. Al respecto: Brea, José Luís. *Las Tres eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>32</sup> Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2004, p. 69-70.

Así, la cámara de Tarkovski funcionó como una especie de *ojo divino* – en oposición al ojo técnico – *revelador* – y no productor – de la verdad poética de lo cotidiano, siendo el uso de la *perspectiva*, tal y como fuera en el Renacimiento italiano, un vehículo para realizar el ideal religioso entre la referencia mundana y su aspecto poético. De esa manera, las analogías con Florencia encajan por sí mismas. Sobre esto, Castelli señala:

La perspectiva del Renacimiento encauzaba efectivamente a los espectadores a fijarse no en lo desconocido, sino en lo que mejor conocen, sin embargo, envuelto en una atmósfera solar suspendida que transforma la materialidad en un acto divino...<sup>33</sup>

*El cine de Tarkovski no producía verdades, sino que las descubría.* Por eso, su fijación pictórica en el tratamiento poético de la imagen, siempre pausada, con un estado de ánimo reflexivo respecto a los tópicos de la vida cotidiana. Como en el Renacimiento italiano, el director exploraba cada superficie a través de su iluminación *divinizante* en la puesta-en-plano, acompañada siempre de una *melancolía* propia del Cinquecento<sup>34</sup>. Dado su interés por lo absoluto, Tarkovski rechazó la utilización de la yuxtaposición intelectual de las imágenes, prefiriendo siempre los planos largos. Un solo encuadre le bastaba para descubrir la verdad. El monólogo inicial de su filme *El Sacrificio* nos muestra cómo una sola escena puede animar largos minutos de drama existencial (*fig. 6*). Es así como el director trató siempre la imagen como un objeto con tendencia estática. Contra el sentido propiamente compositivo del cine, Tarkovski se sirvió del *letargo pictórico*, dando cuenta así de una nueva valoración de la *ociosidad* en el cine soviético. Ya no había apremios por construir el socialismo. Era el momento de pensar en sí mismos y en lo humano. Por eso, la imagen no debía estar cargada de información exterior al acontecimiento sellado en la cinta. En su cine hubo un intento de *encarnarla imagen al soporte*, para así explotar al máximo su potencial poético. Los múltiples planos largos de la Toscana en su filme *Nostalgia* resultan gráficos al respecto (*fig. 7*).



Figura 6



Figura 7

<sup>33</sup> Castelli, Patricia. *La estética del Renacimiento*. Madrid, Machado Grupo de Distribución, S.L., 2011, p. 80.

<sup>34</sup> “No existe <<intelectual>> del Cinquecento, incluso entre los de segunda fila, que no se envuelva en la melancolía”. *Ibid.*, p. 212.



Tarkovski trató siempre la imagen cinematográfica como *imagen-en-el-tiempo*, y no como imagen-movimiento. Para él, “la imagen tiende hacia lo infinito y conduce hacia lo absoluto”<sup>35</sup>, razón por la cual debe sellar el acontecimiento en la cinta para proyectarlo en toda su autenticidad. El cine de Tarkovski fue la comunión entre *pintura* y *música*, siendo la utilización del leitmotiv barroco (Bach, Purcell, etc.), un elemento que reforzaba el sentido estático de cada imagen. A través del leitmotiv, Tarkovski dotaba la imagen fílmica de una *memoria* que por sí misma no poseía, sirviéndose así de un elemento narrativo propio de la construcción de sentido de la ópera. En *El Espejo* podemos apreciarlo. Cada torrente de recuerdos de Alekséi es acompañado por el mismo tema musical, estableciendo así continuidad entre los ejes temáticos de la película. Tampoco fue coincidencia dicho leitmotiv fuera uno de inspiración protestante. El pliegue subjetivo resulta completo.

Observamos así que a partir de la concepción de imagen-en-el-tiempo de Tarkovski existe una vuelta hacia atrás de dos elementos: *imagen-materia* y *leitmotiv*. Como denunciara Althusser respecto al carácter reaccionario de la lectura del marxismo por parte de Sartre<sup>36</sup>, Tarkovski rechazó el carácter *progresista* del cine al regresar su práctica disciplinaria hacia problemáticas pictóricas, tal y como hiciera Sartre con el marxismo al devolverlo hacia la filosofía de la historia. La línea humanista del director promovió, desde la región artística de la ideología, todo este ejercicio, y el humanismo socialista de la persona del PCUS lo justificó en términos ideológico-estatales. *Al socialismo del hombre le correspondió un cine de la persona*.

*El tercer eje del revisionismo cinematográfico de Tarkovski* obedeció al rechazo del *sentido narrativo en movimiento* del cine, su constante *dar-a-ver* en la pantalla, y su reemplazo por una concepción asociada al cine como herramienta para *el conocimiento de la verdad a través del ansia de lo ideal*. En palabras del director: “la función indiscutible del arte, en mi opinión, está enlazada con la idea del conocimiento, de aquella forma de efecto que se expresa como conmoción, como catarsis”<sup>37</sup>. Aunque en segundo grado, dicha asociación directa entre arte y conocimiento suscita una revisión aun más profunda que las anteriores, pues no remite exclusivamente al ámbito cinematográfico. Aunque desde el cine, ésta abarca todas las disciplinas estéticas, dando cabida a una borradura de la *línea de demarcación entre arte y ciencia*. Siguiendo a Althusser, “lo propio del arte es <<darnos a percibir>>, <<darnos a sentir>> algo que hace alusión a la realidad”<sup>38</sup>, pero no otorgarnos un conocimiento propiamente *conceptual* de la misma, como hace la ciencia. En el cine de Tarkovski existió un rechazo implícito a la ciencia, debido a su carácter limitado para tratar “los pesares de la persona”. La visión

---

<sup>35</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 127.

<sup>36</sup> Althusser, Louis. *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, S.A., 1974.

<sup>37</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 60.

<sup>38</sup> Althusser, Louis. “Carta sobre el conocimiento del arte. Respuesta a André Daspre”. Aurelio Sainz Pezonaga (ed.). *Escritos sobre el Arte*. Madrid, Tierradenadie ediciones, S.L., 2011, p. 61.

totalizadora del arte por parte del director no le permitió comprender los límites de la experiencia estética. He allí la su confusión respecto al problema del conocimiento, y con él, de la ciencia. Sobre la diferencia entre arte y ciencia, señala Althusser:

La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia se refiere a la forma específica en la que nos dan, de forma totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma del <<ver>> y del <<percibir>> o del <<sentir>>, la ciencia en la forma del conocimiento (en sentido estricto: por conceptos).<sup>39</sup>

La *totalización* de la experiencia estética implicó de por sí un rechazo a cualquier construcción de sentido narrativo. Éste se volvió superfluo. A diferencia de Eisenstein, el cine de Tarkovski no buscó crear sentido, sino sólo *belleza*; una belleza de carácter platónica, que se mueve por sí misma hacia la verdad. “Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad”<sup>40</sup>. Por lo tanto, el arte debe buscar la verdad para ser bello, y así justificar *su y la existencia* en general. Aunque rechazó por principio la determinación guionística del cine, Tarkovski se mantuvo siempre en una línea de carácter esencialmente realista; aunque claro, sin el componente socialista que motivó al cine soviético anterior. En su lugar hubo una *vocación religiosa*. El suyo fue un *realismo de la belleza*. Al respecto, el director ofrece una definición: “el arte es realista cuando intenta expresar una idea moral. El realismo es inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella”<sup>41</sup>. Dicha búsqueda iconográfica de la belleza de influjo renacentista, basada en la moral humanista de la persona, mantuvo al autor en los lindes del realismo, pero alejándolo de toda concepción militante anterior. Su realismo es un regreso hacia la *imagen-materia* renacentista de inspiración religiosa.

Tarkovski luchó enconadamente contra el materialismo despiadado de la imagen-movimiento; uno para el cual lo subjetivo es un mero accesorio del aparato. El problema fue que tuvo en contra al mismísimo dispositivo cinematográfico como tal. Respecto a dicha tendencia del aparato cinematográfico, José Luís Brea señala:

Hay una total planitud – una puesta en superficie radical, paralela al propio separarse físico de la materia misma – en las imágenes fílmicas, producidas por el trabajo combinado de los dispositivos ópticos propios del ojo técnico y las tecnologías de reproducción fotoquímicas. Quien aquí ve no es ya un sujeto capaz de reflexividad – capaz de ver lo que ve, digamos – sino un aparato ciego, un inconsciente óptico, como dirá Benjamin.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, pp. 62-63.

<sup>40</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 65.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 138. Nótese aquí que la verdad ya no es revolucionaria, sino bella.

<sup>42</sup> Brea, José Luís. *Las Tres eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010, p. 37.

El revisionismo cinematográfico de Tarkovski apuntó directamente contra las bases mismas del cine en tanto disciplina *diferencial*, siendo este último eje revisionista el más sensible respecto al desarrollo del cine en la Unión Soviética. Desde su nacionalización en el año 1919, su desarrollo estuvo ligado directamente al programa cultural del Estado-Partido proletario. Sabemos que dicho programa estuvo motivado, durante la época de la construcción de socialismo, tanto por empujar hacia adelante la lucha de clase proletaria, como por fomentar la instrucción popular de las masas soviéticas<sup>43</sup>. Ambas necesidades compartían una doble exigencia común respecto al arte: *compromiso militante* en su producción, e *inteligibilidad* de su contenido de clase. Lo anterior, en aras de llegar a las masas y elevarlas a la altura histórica de la construcción socialista. Por su propia constitución, el cine podía satisfacer mejor que cualquier otro arte dichas necesidades. Sin embargo, el rechazo de la inteligibilidad narrativa clausura ese potencial.

Tras el enaltecimiento de la imagen-en-el-tiempo por parte de Tarkovski, en desmedro del sentido narrativo de la imagen-movimiento, se ocultó una contradicción de gran interés para comprender cómo operó el Renacimiento socialista en su cine. Es justamente allí donde vemos cómo un aparato ideológico del Estado siempre está presente, aun a expensas de toda voluntad subjetiva formal. Para el director, “la imagen artística no puede ser partidista: para poder ser realmente verídica, tiene que conjugar en sí el carácter contradictorio de los fenómenos”<sup>44</sup>. Sin embargo, el suyo fue un cine directamente ligado a las directrices del humanismo socialista de la persona que dominaron la ideología soviética desde el XX Congreso del PCUS hasta la Glasnost/Perestroika. Aunque procuró evitarlo, el cine de Tarkovski resultó ser profundamente político e íntimamente representativo del proyecto de sociedad emanado desde el XX Congreso; en especial, en los relativo a la *ideología del sujeto* que promovió el Estado-Partido luego de la querrela jruschovista contra Stalin. Ambos revisionismos, el del Partido Comunista de la Unión Soviética y el del cine de Tarkovski, coincidieron. La *forma-revisionista* fue la misma: *el humanismo purgando la lucha de clase proletaria del seno soviético y de sus aparatos ideológicos de Estado-Partido*.

Las contradicciones entre el discurso del director y la realidad *diferencial* del propio dispositivo cinematográfico, explicitan la efectividad de la ideología humanista del Renacimiento socialista en su obra. *Así como no es posible un socialismo sin lucha de clases, tampoco lo es un cine de la reflexión, dado el carácter en movimiento de la imagen filmica*. La imagen-en-el-tiempo sólo viene a *retrasar* el flujo en movimiento, pero no a detenerlo. Esto es imposible por principio. Aunque Tarkovski rechazó todo tipo de elaboración de sentido en aras del ansia de lo ideal, éste se hizo presente en sus películas por el propio impulso narrativo del dispositivo, filtrándose así la ideología política en cada uno de sus rodajes. *Mientras exista la lucha de clases, no habrá lugar para desvaríos por fuera de ella*.

---

<sup>43</sup> Lenin, V.I. “Guión de Resolución sobre la Cultura Proletaria”. Instituto de Marxismo-Leninismo adjunto al CC del PCUS (comp.). *La cultura y la revolución cultural*. Editorial Progreso, Moscú, 1980, p. 152.

<sup>44</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 2002, p. 75.

Dado su sello ideológico, toda práctica artística estará siempre atravesada por la política, independientemente de si el artista de turno está o no de acuerdo con ello. El punto es cómo cada artista comprende la política. En ese sentido, Tarkovski la comprendió según como se desarrolló durante el período encabezado por Stalin: *militancia partidista proletaria, consciente y abnegada*. Por eso, no es de sorprender que no fuera capaz de ver cómo la política revisionista se *apropió* de su obra. Eso explica su *ideología apartidista*. Como dijera Mao Tse-tung, “no existe, en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella”<sup>45</sup>. Veamos un ejemplo de ello a partir de *El Espejo*.

b) *El Espejo: reflejo del XX Congreso del PCUS*. Así como la ideología interpela a los individuos transformándolos en sujetos, *la política interpela a su vez a la ideología a partir de sus efectos políticos de clase*. En ese sentido, la relación privilegiada del arte con la ideología no puede menos que esclarecer cómo funciona dicha interpelación; o para ser más exactos, cómo *lo político se apropia siempre de lo ideológico*, aunque sin sustituirlo. Es así como nos encontramos con un concepto elemental: *el reflejo*. Ante el caso, a partir de la relación especular entre arte y realidad. “Las obras artísticas y literarias, como formas ideológicas, son producto del reflejo en el cerebro del hombre de una existencia social determinada”<sup>46</sup>. Por lo tanto, debemos considerar primeramente su dimensión material de producción, antes que sus elementos discursivos o técnicos. En palabras de Macherey:

Dado que el arte es inseparable de una base material sobre la que es construido, no es posible evaluar un producto estético simplemente por medio de un análisis interno; tal análisis puede como mucho mostrar las reglas de su funcionamiento y confirmar que funciona adecuadamente.<sup>47</sup>

Siguiendo los designios problemáticos del reflejo, podemos confirmar la efectividad del humanismo socialista de la persona en el cine de Tarkovski. Ya vimos anteriormente las correspondencias directas entre la obra del director y las políticas del Partido Comunista de la Unión Soviética; en particular, con las relativas a la línea ideológica del Estado-Partido luego del XX Congreso. Vimos también cómo la *forma-revisionismo* es la misma, siendo la revisión purgadora de principios impulsada por el humanismo, la línea estratégica fundamental que motivó al Renacimiento socialista. Sin embargo, urge ejemplificar los efectos propiamente políticos de la relación de correspondencia directa entre Tarkovski y el Estado-Partido. Precisamente por eso nos serviremos tanto del problema del *reflejo*, como del síntoma que nos llevó a cuestionarnos su cine: la venia del Estado-Partido hacia *El Espejo*.

---

<sup>45</sup> Mao Tse-tung. “Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura”. Editorial del Pueblo (comp.). *Obras Escogidas de Mao Tse-tung, Tomo III*. Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968, p. 85.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>47</sup> Macherey, Pierre. “El problema del reflejo”. Aurelio Sainz Pezonaga (ed.). *Escritos sobre el Arte*. Madrid, Tierradenadie ediciones, S.L., 2011, p. 144.

Entremos de lleno en materia. *El Espejo* fue estrenado en el año 1975. El rodaje es una autobiografía poética de Tarkovski llevada a la pantalla, en la cual se entrecruzan sus vivencias personales con la historia de la Unión Soviética. La película trata de las experiencias de Alekséi, *alter ego* del director. Destaca principalmente la relación *edípica* con su madre, que lo llevó incluso a servirse de la actriz Maria Térejova para interpretar tanto el papel de su madre (*fig. 8*) como el de su esposa (*fig. 9*).



Figura 8



Figura 9

A pesar de su carácter autobiográfico, la película no presenta los sucesos en un estricto orden cronológico. Por el contrario, éstos se entrecruzan entre sí generando múltiples confusiones sobre el sentido mismo del relato; inclusive, acerca de qué se está realmente relatando, o de quiénes se está hablando al momento de hacerlo. Lo único que sitúa históricamente los sucesos del filme son las imágenes de carácter *documental* que unen algunas de sus escenas entre así. De esa manera, el rodaje se nutre de un sentido narrativo que, aunque marginal, dota de coherencia los sucesos expuestos en la pantalla, permitiendo así mantener la estructura autobiográfica del mismo. A través de dichas imágenes, la película remite a una base histórica que nos permite apreciar los conflictos que acompañaron las vivencias de Alekséi. Dichas imágenes hacen referencia a sucesos de gran importancia para la Unión Soviética, tales como la *Guerra Civil Española*, la *Gran Guerra Patria* o el *Incidente en la Isla Zhenbao*. Justamente es a través de este último recurso de carácter *documental*, y de su utilización con relación a la ruptura sino-soviética, donde podemos ejemplificar mejor la efectividad política del PCUS en el cine de Tarkovski.

Como sucediera en *Los Comulgantes*, filme de Bergman por el cual Tarkovski sentía gran aprecio, *El Espejo* nos muestra un total rechazo hacia las directrices del Partido Comunista de China durante los años sesenta. Así como el director sueco presenta la angustia de un campesino ante la “crianza en el odio” del pueblo chino revolucionario – angustia que lo lleva a perder la fe en la humanidad y, con ello, al suicidio –, Tarkovski nos relata la “pérdida de humanidad” por efecto de la Revolución Cultural. Las imágenes alusivas al *Incidente en la Isla Zhenbao* nos muestran al pueblo chino como rabioso defensor del “dogmatismo maoísta”,

mientras que al pueblo ruso como baluarte de la paz. Los jóvenes soldados del Ejército Rojo son representados como personas cautas, algo complicadas por las presiones de las masas chinas maoístas, pero ajenos a la violencia que estas últimas promueven. A dichas imágenes les acompañan algunas del *Libro Rojo* y de Mao Tse-tung, entre las cuales aparecen masas completas desfilando con retratos del principal dirigente del Partido Comunista de China. Estas imágenes son sumamente decidoras para comprender la efectividad del humanismo socialista de la persona en el cine de Tarkovski. En particular, aquellas en las cuales se muestran a masas completas con el rostro de Mao Tse-tung, quien, a los ojos del Partido Comunista de la Unión Soviética, representaba fielmente los vicios del *culto a la personalidad*. Detengámonos brevemente en la sucesión de imágenes en las cuales se ve cómo una masa completa de hombres está compuesta solamente por rostros de Mao Tse-tung. Primero, el rostro *solo* (fig. 10). Luego, un par de hombres más *con su mismo aspecto* (fig. 11). Finalmente, una masa completa con *rostros idénticos* al del líder chino (fig. 12). Queda clara así la querrela jruschovista contra Mao Tse-tung, de la cual Tarkovski se sirve en su película: *el culto a la personalidad*.



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Como ya dijimos anteriormente, el rostro es el soporte principal de toda ideología humanista. Por lo tanto, la pérdida de rostro es equivalente a la pérdida de humanidad. Sin dudas se establece así una línea de continuidad ideológica entre *Los Comulgantes* y *El Espejo*: “la crianza en odio” del pueblo chino que Bergman denunció a comienzos de los sesenta, engendró las condiciones para su “pérdida de humanidad” la Revolución Cultural. Ambos directores se pusieron del lado del humanismo de la persona; humanismo coincidente con el del PCUS. Vemos así cómo, a pesar de su discurso antipartidista, Tarkovski se prestó para la propaganda revisionista. La protección de la obra del director por parte del PCUS obedeció a que en ella se materializaba vivamente la ideología humanista de la persona, y por lo tanto, era parte integrante de la reproducción de la Ideología de Estado-Partido.

Por otra parte, la relación entre Ideología de Estado y cine es de gran interés dado el alcance internacional de éste, lo que inevitablemente le agrega otro componente político adicional a su práctica, en lo relativo a la reproducción y expansión de cada Ideología de Estado sobre otros países. *El Espejo* mostraba cómo, culturalmente, la Unión Soviética se comprometía a defender el *desarrollo*

de la persona y la paz, a expensas de cualquier remanente de la “ideología estalinista”, continuada entonces por el maoísmo. El discurso chino de las *guerras justas*<sup>48</sup> y de la *confianza en las propias fuerzas*<sup>49</sup> atentaba contra las políticas del Renacimiento socialista, que buscaban influenciar a occidente a partir de la superioridad *universal* del régimen socialista por sobre el capitalista, y no a través de la lucha de clase proletaria:

La Unión Soviética es un Estado pacífico; ello dimana de la propia esencia del régimen socialista. Para edificar una sociedad nueva es necesaria la paz, mas no la guerra. Por eso la política exterior de paz de la URSS la condiciona factores socio-económicos que actúan constantemente, mas no razones eventuales de coyuntura.<sup>50</sup>

Por otra parte, el rodaje cumplió a su vez con suscitar el interés de las capas medias, pequeñoburguesas e intelectuales occidentales en el quehacer cultural de la URSS. La línea ideológica de *El Espejo* manifestó una renovación de los intereses sociales del pueblo soviético. Con Tarkovski, ya no se trataba de una ideología según la cual la lucha de clase proletaria era el centro indiscutido de todo quehacer, y por lo tanto, toda capa intermedia estaba obligada a supeditar sus intereses a los del proletariado, para así no morir aplastada por “la rueda de la historia”. Por el contrario, en la obra del director, las inquietudes propias de la intelectualidad de posguerra y de la pequeña-burguesía urbana occidental, se manifestaban como protagonistas de la lucha del pueblo soviético desde su propia constitución, pues ya no se trataba del triunfo de una clase sobre otra, sino de *la lucha por el conjunto de la humanidad amenazada por la bomba termonuclear, en igualdad de condiciones ante la inminente debacle*. Ahora, el proletariado ya no era el proletariado de la clase obrera, sino el *proletariado de la humanidad*<sup>51</sup>. Así, *El Espejo* fue parte del entramado ideológico que promovió los propósitos hegemónicos internacionales de la Unión Soviética en el mundo occidental, desde el la región ideológica cultural.

Queda claro así como *la obra de Tarkovski se hizo una con la Ideología de Estado-Partido de la Unión Soviética*. Sin embargo lo anterior excede al ejemplo particular que nos convoca. Con *El Espejo* vimos la imposibilidad general de un arte apolítico, por fuera de la lucha de clases, pues, en tanto práctica ideológica, el arte siempre está sujeto a los conflictos de clase que lo rodean y edifican. En el caso particular de Tarkovski, dichos conflictos fueron los relativos a la

---

<sup>48</sup> “Confundir las guerras justas con las injustas y oponerse a todas ellas sin hacer distinción alguna, es un punto de vista pacifista burgués y no marxista-leninista”. Comité Central del Partido Comunista de China. *Proposición acerca de la línea general del movimiento comunista internacional*. Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1963, p. 29.

<sup>49</sup> “En su construcción, cada país socialista debe apoyarse principalmente en sus propios esfuerzos”. *Ibíd.*, p. 47.

<sup>50</sup> Okulov, Rostislav y Turadzhev, Vladimir. *El XXIV Congreso del PCUS: El Socialismo en acción*. Moscú, Editorial de la agencia de prensa Novosti, 1971, p. 39.

<sup>51</sup> Al respecto, ver: Althusser, Louis. “La Internacional de los Buenos Sentimientos”. *Revista Demarcaciones*. Santiago de Chile, Número 4, mayo de 2016, pp. 296-306.

*reconstrucción del capitalismo en la URSS*. El análisis que realizamos de su cine resultó ejemplar para ver cómo los procesos contrarrevolucionarios impactan activamente en las prácticas ideológicas regionales. El revisionismo del Estado-Partido luego del XX Congreso indujo una *liberalización* creciente en la Unión Soviética, comenzando por la oficialización estatal del humanismo socialista, hasta llegar finalmente a las Glasnost y Perestroika. Por eso, el de Tarkovski fue *un cine de la reconstrucción del capitalismo en la URSS*; o sea, de *transición contrarrevolucionaria*. Su materialidad suscitó la revisión de los principios cinematográficos diferenciales, como herramienta de combate contra el cine productivo-militante; aunque sin caer en el espectáculo vulgar del capitalismo cinematográfico hollywoodense. Aún así, la ruta tendencial que siguió Tarkovski conduce necesariamente hacia allá, pues tiene como principio la categoría clave de la apropiación capitalista, y con ella, del derecho burgués: *el sujeto*.

Aunque sin vocación mercantil, el cine de Tarkovski se basó en el derecho individual de inspiración jurídica, y por lo tanto, capitalista. Es un reflejo de las reformas *mercantilizadoras* del Estado-Partido. Por eso, inevitablemente se inscribe en *la tendencia del cine de la apropiación privada*; tipo de apropiación que, aunque sin su componente mercantil principal dado en ejercicio, fue siempre su paradigma de consumo artístico. Su trabajo fue parte del proceso de reproducción estatal con el cual el Estado-Partido soviético buscaba asegurar un tránsito expedito hacia el capitalismo, a partir de la instalación paulatina de superestructuras liberales sostenidas sobre la consigna del bienestar del pueblo; entre ellas, el arte y la cultura. Por así decirlo, dichas superestructuras prepararon las condiciones sociales para la promoción y asimilación popular de la reconstrucción capitalista en curso, procurando evitar en la mayor medida posible toda aspereza social de clase. Precisamente por eso fue que la concepción de heroicidad durante el período revisionista soviético, debió centrarse en la *persona* y no en la *clase*. Como dijera Mao Tse-tung, “el arte y la literatura están subordinados a la política, pero, a su vez, ejercen una gran influencia sobre ésta”<sup>52</sup>. Lo anterior, con relación al problema de la reproducción de la Ideología de Estado-Partido de la Unión Soviética, explica la importancia política que poseen las prácticas culturales en la división de clases.

#### **4. A modo de cierre: *El Espejo* y la *tendencia política movimentista***

Para cerrar, plantearemos algunos problemas que no profundizaremos dada la especificidad de este artículo, pero que tienen que ver directamente con él, y por lo tanto, merita una mención para un tratamiento ulterior en detalle. Nos referimos a *la tendencia movimentista, revisionismo de la forma-política de clase*.

En *El Espejo* podemos observar los gérmenes de una tendencia histórica clave para comprender el quehacer político e ideológico contemporáneo: *el movimentismo*. Luego de la segunda guerra mundial, la humanidad completa fue remecida por la amenaza termonuclear, siendo el *movimiento pacifista* una de las respuestas principales de la intelectualidad occidental contra el amplio desarrollo

---

<sup>52</sup> Mao Tse-tung. “Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Arte y Literatura”. Editorial del Pueblo (comp.). *Obras Escogidas de Mao Tse-tung, Tomo III*. Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968, p. 85.



militar tanto de los Estados Unidos como de la Unión Soviética. Escritores tales como Camus, Malraux, Marcel y Sartre alzaron su voz en contra de la guerra, llamando a la humanidad a unirse transversalmente, sin distinciones de sexo, raza o clase, en una santa alianza humana contra la destrucción de la especie. A dichas inquietudes generales respondió el cine de Tarkovski, incluso en sus últimas producciones. *El Sacrificio*, que data de 1986, se articula en torno al temor a la guerra nuclear; temor llevado nuevamente a la pantalla por el director, aun a expensas del contexto político de *conciliación imperialista* entre EEUU y la URSS<sup>53</sup>.

Sin embargo, existe una contradicción patente en esta relación entre el cine de Tarkovski y el germen movimentista: ¿cómo fue posible que un cine ligado a la Ideología de Estado-Partido de un país socialista, dirigido por un partido único, pudiera fomentar prácticas de carácter movimentistas, las cuales se suponen por principio ajenas a todo Estado y partido? La respuesta pasa necesariamente por el carácter de asumió dicha Ideología de Estado-Partido respecto de sus tópicos. *El humanismo socialista de la persona, que comenzó como un humanismo socialista en esencia, terminó como un humanismo de la persona a secas*. Lo anterior, a partir de la propia tendencia universalista que su aparato ideológico como tal promovió. Conceptos como los de *persona, sujeto, individuo, humanidad, bienestar*, entre otros, eran propensos a degenerar en preceptos liberales de carácter universal. En tanto *universales*, dichos preceptos rechazan cualquier delimitación exterior a sí mismos; por ejemplo, la distinción de clase. Para que ello ocurriera, sólo era necesario un impulso exterior. Dicho impulso lo trajo consigo la Revolución Cultural china. Su asimilación en la Unión Soviética a partir de la protesta oficial contra dicho movimiento ideológico y de masas, fue un arma de doble filo para el Partido Comunista de la Unión Soviética, dado el carácter esencialmente humanista de su querella. A dicha protesta se agenciaron rápidamente otras, pero que, a su vez, rechazaban al PCUS por sus prácticas centralistas. De esa manera podemos observar cómo *desde una Ideología de Estado-Partido, tanto el Estado como el Partido pueden ser rechazados*. La URSS engendró sus propios sepultureros. Siguiendo lo mentado por Althusser respecto a las corrientes humanistas en el seno del movimiento comunista internacional, “en el humanismo de la <<persona>>, el humanismo de <<clase>> puede contemplar su propio futuro, ya realizado”<sup>54</sup>. La tendencia fue clara. *Al humanismo proletario de clase le sucedió el humanismo socialista de la persona, y a este último, el humanismo de la persona a secas*. Todo lo anterior, a partir de sus propias concepciones ideológicas internas.

*El Espejo* otorgó un testimonio elocuente sobre *la tendencia hacia la institucionalización estatal del humanismo de la persona*. Institucionalización, decimos, pues el filme une tanto la política oficial de la Unión Soviética – vertida principalmente a partir de la protesta contra China –, como la tendencia propiamente pacifista de corte *apartidista* que inspiró al director. Por lo tanto, en *El Espejo* convergen dos tendencias políticas: el revisionismo del PCUS, y *el revisionismo de la política como tal*, bajo su forma movimentista. Ambas

---

<sup>53</sup> Para cuando dicho filme se realizó, Gorbachov ya era Secretario General del PCUS, y las Glasnost y Perestroika se encontraban en curso. Sobre la línea de Gorbachov, ver: Gorbachov, Mijaíl. *Perestroika. Nuevas ideas para nuestro país y el mundo*. Buenos Aires, Emecé Editores, S.A., 1987.

<sup>54</sup> Althusser, Louis. “Marxismo y Humanismo”. Louis Althusser (comp.). *Polémica sobre Marxismo y Humanismo*. México D.F., Siglo XXI Editores, S.A., 1971, p. 5.

compatibles tanto por su inspiración ideológica humanista en común, como por su sentido tendencial. *En el revisionismo de la forma- política de clase bajo su forma- movimentista, podemos observar la realización definitiva del revisionismo del PCUS.*

Afirmamos que el revisionismo del Partido Comunista de la Unión Soviética condujo hacia el revisionismo de la *forma-política de clase* como tal, pues comprendemos la forma-revisionismo como una tendencia material, y no como un conjunto de prácticas aisladas o nominales sostenidas sobre un determinado discurso de renovación. En ese sentido, reafirmamos que la efectividad de la ideología humanista en el seno del Estado-Partido de la URSS, fue precisamente la revisión purgadora de todos los principios de clase, incluyendo la forma-política y, en particular, la *forma-Partido*. Esta última pasó de su estadio de *Partido de todo el Pueblo* al de *Partido antagonista del pueblo*, razón por la cual su prestigio se debilitó en paralelo al auge social de los movimentismos ciudadanos occidentales.

Sin embargo, sería ingenuo afirmar que existió una continuidad plena entre el revisionismo del Partido Comunista de la Unión Soviética y los movimentismos apartidistas que procuraron sepultarlo. Por lo mismo, es menester estudiar con mayor profundidad la relación entre la forma-revisionismo inaugurada por el PCUS y su ulterior materialización antagónica. Por otra parte, urge indagar acabadamente en las formas de asimilación de la Ideología de Estado hoy, a la luz del problema de la *digitalización de la imagen*, y del surgimiento de la *e-image*<sup>55</sup>. Lo anterior implicó de por sí un desplazamiento del énfasis hegemónico entre los aparatos ideológicos de Estado, pasando el aparato ideológico de información a concentrar sobre sí la mayor parte de las funciones que otrora cumpliera el aparato ideológico cultural<sup>56</sup>.

Todo lo anteriormente dicho respecto al tránsito hegemónico de la imagen, desde su estadio de imagen-movimiento al de *e-image*, impactó reactivamente en la práctica cinematográfica, sometiéndola a una marginalidad respecto de la cual no puede menos que sentirse extraña, dada la vocación de masas inscrita en su propio dispositivo diferencial. Por lo tanto – y para terminar –, cabe preguntarnos por el estatuto de la práctica cinematográfica hoy, bajo la hegemonía de la imagen digital. A pesar de que las formas de consumo de la información digital mantienen la vocación masiva con la cual se desplegó la cinematografía, lo cierto es que *sus formas de recepción directa se realizan a través de aparatos individuales y no colectivos*. Esto transforma de por sí las condiciones de todo ejercicio cultural e informático. Pero será en otra ocasión cuando podamos ver cómo operan dichos cambios.

Septiembre-Diciembre del 2016.

---

<sup>55</sup> Al respecto, ver: Brea, José Luís. *Las Tres eras de la Imagen. Imagen-materia, Film, e-image*. Madrid, Ediciones Akal S.A., 2010, pp. 67-135.

<sup>56</sup> Sabemos que esta hipótesis puede ser polémica. Sin embargo, cumplimos con plantearla en este artículo para que así quede constancia material de la problemática de fondo que ella abarca, además del desafío que implica su posterior tratamiento temático en profundidad.