

LA TIERRA COMO ELEMENTO ARTÍSTICO EN DOSTOIEVSKI Y EN TARKOVSKI

Alberto Ciria. Fichte-Kommission. Munich

Resumen: El fin de este trabajo es rastrear el significado de la tierra y su tratamiento artístico como el motivo conductor fundamental de la tradición espiritual rusa. Para ello se ha profundizado sobre todo en la obra de dos artistas: Dostoievski y Tarkovski. El primero brinda una expresión artística de la oscilación del hombre entre el fundamento y el abismo, o bien de su cohabitación. El segundo, aporta además la proyección de semejante dualidad.

Abstract: Das Ziel dieser Arbeit ist, der Bedeutung der Erde und deren künstlerischer Behandlung als Grundmotiv der russischen geistlichen Tradition nachzuspüren. Dazu ist insbesondere das Werk zweier Künstler, Dostojewskij und Tarkowskij, ergründet worden. Der erste vermittelt einen künstlerischen Ausdruck von der Schweben des Menschen zwischen dem Grund und dem Abgrund bzw. von der Tatsache, daß der Mensch beides, Grund und Abgrund, zugleich bewohnt. Der zweite fügt die Projektion solcher Dualität hinzu.

Hasta el primer tercio de este siglo hubo en Rusia ascetas ortodoxos que se destinaron a una vida bajo tierra, en pequeñas cavernas o celdas subterráneas, apenas algo más grandes que nichos, que ellos mismos excavaban. En ocasiones llegaban a construir bajo tierra toda una iglesia, que comunicaba con las celdas mediante estrechos túneles, a través de los cuales los monjes se arrastraban cuando, al sonido de una campana, eran convocados a la celebración litúrgica. Puesto que, de otro modo, el ambiente se enrarecería y volvería sofocante, dispusieron unos tubos de ventilación que comunicaban la iglesia con la superficie, desde donde era posible escuchar el sonido de los cantos ortodoxos nocturnos que ascendía por dichos conductos. Estos monjes ascetas, que consagraron su vida a la salvación del género humano, habrían luego de ser perseguidos y exterminados por Stalin.(1)

La tierra como fondo de asentamiento, el suelo, o eventualmente la ausencia de éste, el vacío –asuntos ambos del pie–, es uno de los temas conductores del arte tradicional ruso, que lo destaca frente al occidental, más ocupado de las manos y el rostro.

I.

Dostoievski encabeza *Los demonios* con el pasaje evangélico de la expulsión por parte de Jesús de los demonios del cuerpo del hombre y su transferencia a los cuerpos de los cerdos, que al ser poseídos se arrojan por un despeñadero. A mi modo de ver, el elemento demoníaco de este pasaje no es tanto la posesión, cuanto la caída. El orden de fundamentación es aquí inverso al orden temporal de desarrollo de los

acontecimientos: al menos a la luz de la novela, no es la caída una consecuencia de la posesión, sino la posesión lo es de la caída.(2) La caída corresponde a una situación de ausencia de asideros. Cuando tal ausencia se vuelve insoportable, puede tratar de subsanarse mediante la adquisición de identidades ajenas, mediante su imitación o la disolución en ellas. De las cinco grandes novelas de Dostoievski, *Los demonios* es la más desconsolada. Su protagonista, Stavrogin, es un tipo que ha hecho del desarraigo y la ausencia de asideros –de la caída– su naturaleza más íntima. «¡Usted no hizo equilibrios al borde del abismo! ¡Usted se arrojó de cabeza en él!»(3), le dice Shatov. La mayoría de los otros personajes advierten también su propia caída, pero carecen del valor de Stavrogin para asumirla a ultranza, y entonces se agarran a éste, bien reconociéndolo como un maestro, como hacen los personajes varones pertenecientes a la sociedad secreta, o bien enamorándose de él, como hacen los personajes femeninos: todos ellos se ven al cabo arrastrados en la caída de Stavrogin, pues aferrarse a quien ha hecho de la caída su constitución no les libra a ellos de caer. Quien no advierte esta condición, es presentado en la novela como un hombre trivial o, como mucho, ridículo: Stepan Trofimóvich Verhovenski o von Lembke, cuya ridiculez se muestra podológicamente cuando tropieza en la alfombra al abandonar la habitación donde había congregado a sus invitados. Y a quien la advierte, pero no se deja arrastrar, sólo le queda la demencia como única salida posible: María Timofeievna, cuyo epíteto, significativamente, no es «la demente», sino «la coja».(4) La cojera es la demencia en términos de pie, sólo que aquí, lejos de tener un sentido peyorativo, se ofrece como la única posibilidad de salvación moral una vez que la razón se ha vuelto nihilista: en el vacío no se puede ser cojo.

La acción de la novela discurre en la provincia. La provincia es aquel ámbito que, prescindiendo del campesinado, no es capaz de subsistir fuera de la referencia a San Petersburgo o a Europa, bien en el modo de la envidia –Varvara Petrovna–, bien en el de la evasión –Stepan Trofimovich o Karmazinov–, bien en el de la emulación –Julia Mihailovna–, si bien los tres modos van a menudo de la mano. ¿Qué es lo que tiene la provincia con total independencia de la capital o el extranjero? El campesinado, la tierra, es decir, el suelo de asentamiento y pertenencia, cuya desconsideración –todos los personajes de la novela, salvo María «la cojita», son intelectuales acomodados, «señoritos»– es lo que provoca la situación de caída. Shatov le dice a Stavrogin que la vía para recobrar la fe en Dios es hacerse labrador.(5) María «la cojita» todo lo que sabe del extranjero es que es algo que hay «más allá de las montañas».(6) También es significativo que los personajes conductores de la novela vivan alquilados. Es éste un detalle exclusivo de *Los demonios*: el «adolescente» vive en su casa, el «idiota» es un huésped, Raskolnikov vive en San Petersburgo y los hermanos Karamázov se conocen al regresar a la casa de su padre, en la que ellos nacieron. En la provincia, fuera de la pertenencia a la tierra lo único que queda es la caída, cuya advertencia posibilita la posesión –obrar de un modo u otro con arreglo a la capital o el extranjero: el nihilismo es una doctrina europea–.

Es asimismo característico que Stavrogin escoja la horca como método de suicidio. Ahorcarse es la anulación en absoluto de toda referencia al suelo, es la pura

desconsideración hacia los pies. Aunque el ahorcado queda colgando, la horca no es un modo de la suspensión, sino de la caída, porque donde opera la ingravidez carece de sentido tratar de ahorcarse.

En resumidas cuentas, en la provincia, anulada la pertenencia a la tierra, sólo cabe la caída como condenación (que asumida con debilidad conduce a la envidia, la emulación o la evasión hacia la capital o el extranjero, y que asumida a ultranza conduce al ahorcamiento) y la demencia como salvación.

Ciertamente que, mientras reside en San Petersburgo, Raskolnikov vive alquilado, y encima debe meses atrasados. La capital es el escenario de su crimen y su castigo, que es el anonadamiento moral que precede y sobre todo que sucede al asesinato, mientras que la estepa siberiana, adonde es condenado a trabajos forzados *-corporales-*, es el lugar de su resurrección espiritual. A diferencia de Stavrogin, que elige consciente y voluntariamente el vacío o la indeterminación como elemento, Raskolnikov, si sucumbe a la menesterosidad de asideros, es por debilidad.(7) «¿Comprende, señor mío, lo que significa no tener ya adónde acudir?»(8), palabras del borracho Marmeládov que resultan fatalmente proféticas para el propio Raskolnikov. La ausencia en absoluto de puntos de apoyo resulta para él de que no sabe si los demás saben que él es el asesino. Por si acaso, debe comportarse aparentando que es inocente, pues a lo mejor nadie sabe nada, pero existe la posibilidad de que todo el mundo sepa la verdad, y entonces está haciendo el ridículo. Su castigo, más radical que la condena a la soledad *-así define Dostoievski el infierno(9)-*, es el carecer de criterios para discernir entre el aislamiento y la compañía. En el momento de su regeneración espiritual en Siberia, y tras haber clavado la vista en el suelo, cae deshecho en llantos a los pies de Sonia.

Tolstoi verá igualmente en la blandura de la tierra fértil una metáfora o parábola de la resurrección.(10) El suelo fértil es la tierra blanda, donde el pie se hunde hasta una cierta profundidad, *hasta su misma profundidad*, es decir, es la tierra que cede a la pisada y a un tiempo la soporta. «Riega la tierra con tus lágrimas hasta la hondura de un pie»(11), dice María «la cojita». Ceder y soportar a la vez es lo mismo que albergar u ofrecer cobijo, y eso es, a su vez, lo mismo que redimir. A diferencia del católico, cuando el ortodoxo se santigua, después de haber marcado con su mano los cuatro extremos de la cruz sobre los hombros, la frente y el vientre, el quinto movimiento no lo dirige a la boca, sino que se postra y toca el suelo con su mano: es el sacrificio redentor de la tierra, la resurrección, que es el motivo central de la ortodoxia, frente al sufrimiento expiatorio como clave del cristianismo romano (por eso dice Tarkovski que *Crimen y castigo* es la novela más europea de Dostoievski).

Shatov es preciso cuando le dice a Stavrogin que el trabajo campesino es una vía: es decir, en sí mismo no es glorioso. Según el Génesis, el extrañamiento del hombre respecto de la tierra es el primer efecto de su extrañamiento respecto de Dios: «Y Yavéh dijo al hombre: por haber escuchado la voz de tu mujer y por haber comido del árbol del cual os prohibí comer, maldito sea el suelo por vuestra culpa»(12). El trabajo del regreso a la tierra, que supone su cultivo, es un mero exponente de la distancia que tal escisión ha abierto. La dureza de volver a hacerse con la tierra

a través de su cultivo resulta entonces de la culpa de haberse alejado de Dios. Embrander el oficio de labrador es *eo ipso* asumir la culpa de tal alejamiento, y la asunción de semejante culpa es, del modo más estricto, el camino sacrificial hacia la reentrega de la tierra a Dios, hacia su redención, pero justamente el camino.

El destinatario del sacrificio es la tierra. Hoy se suele identificarla con el «medio ambiente», pero esta expresión es una contradicción en los términos, o en el mejor de los casos una construcción híbrida, pues una cosa es el medio y otra el ambiente (asunto del minimalismo). El término alemán correspondiente es *Umwelt*, compuesto del prefijo *um*, «en torno de», y la raíz *Welt*, «mundo»: «mundo en torno». Lo en torno es el ambiente, pero el ambiente no es el medio: no es lo mismo lo que hay alrededor que lo que reina en medio. El medio es el elemento donde las cosas están suspensas, oscilantes, sumergidas: «vínculo viviente universal *entre* (= en *medio* de) las cosas», según la designación de Dostoievski. Rilke lo llama *Mitte* (literalmente «medio»). Y eso no es otra cosa que la tierra, «donde el nacer hace a todo lo naciente como tal volver a albergarse» –cf. Heidegger, *El origen de la obra de arte*–. Es adecuado construir la expresión designativa del ambiente a partir de la palabra mundo y no de la palabra tierra. Y es un error confundir el ambiente con la tierra. El mundo en torno es más un asunto del ojo. En *Ser y tiempo* Heidegger explota el sentido existencial del ojo y la mano, pero no del pie. Consiguientemente se habla ahí mucho del mundo, pero no de la tierra, palabra que aparece una única vez en todo el tratado –por ser aquel lo que replica la mirada, la hermenéutica aboca a la consideración del horizonte, también diferente que la tierra–. En obras más maduras, conforme se va matizando la naturaleza del pensamiento como un caminar, la consideración de la tierra y su diferencia con el mundo va ocupando progresivamente un primer plano.

II.

También el barro o la nieve, terrenos donde el pie se hunde hasta su propia profundidad, son motivos recurrentes del cine de Tarkovski. Pero la progresión artística que el cineasta representa respecto del escritor es el dar entrada a la consideración del segundo pie. Tal dualidad es susceptible de un doble tratamiento, a saber, bien según el modo de la simultaneidad, bien según el modo de la alternancia –hay asimismo un peculiar término medio–. El criterio de izquierda y derecha es irrelevante en orden a la determinación del número de pies: como advirtiera Kant, izquierda y derecha no son dimensiones espaciales diferentes –como proximidad y lejanía– sino opuestas. Formalmente, un pie izquierdo y uno derecho, ambos apoyados o en suspenso, no son dos pies diferentes, sino uno repetido. Tenerse sobre un solo pie, como hace el Simón de Buñuel, es un mero debilitamiento –o intensificación, según lo que se considere originario– a partir de hacerlo con ambos. Lo que permite hablar de dos pies en vez de uno solo repetido, es que su condición respecto del suelo sea diferente: un pie apoyado y otro en suspenso.

Considerados simultáneamente el apoyo y la suspensión, resulta la gravitación o levitación, que es tan típica en Tarkovski. Levitar no es no ser sostenido –eso es caerse–, sino ser sostenido en la propia ausencia de sostén, o mejor, ser sostenido por la misma ausencia de sostén. Otras representaciones figurativas de tal cohabitación en el fondo y en lo sin fondo son el retorno a la casa del padre dentro del océano sin orillas, al final de *Solaris*, o el regreso a la casa donde transcurrió la infancia dentro de la catedral sin techo, al final de *Nostalgia*. La nostalgia, cuyo referente es la cercanía de lo remoto en términos de tiempo, es el temple anímico que se correlata con la síntesis de sostenimiento –presencia– y cesión –ausencia– que brinda la tierra fértil. También una muestra de correlato auditivo de tal simultaneidad son las superposiciones de melodías clásicas con la estridencia de un tren en marcha en la película *Stalker*.

La dualidad de pies en el modo de la alternancia es el caminar. Andar es la proyección de la oscilación alternante entre la firmeza de un pie fijo en el fundamento y el vértigo del segundo pie suspenso en el abismo. Caminar se vuelve así una determinación esencial para algunos de los personajes más significativos de Tarkovski: el niño Iván y, sobre todo, Andrej Rublev y *Stalker*.

Por último, existe un modo intermedio entre la simultaneidad y la alternancia proyectada: el temblor o la vibración, una alternancia que no se proyecta sino que clava en el sitio (escenas de *El espejo*, *Stalker* y *Sacrificio*). Si digo que es una intermediación y no una síntesis de los dos modos anteriores es porque me parece más débil.

III.

Por lo demás, entre ambos creadores rusos se aprecia una diferencia de talante artístico. Tarkovski descarga sus obras de las dimensiones psicológicas, sociológicas y morales que de tanto peso son en Dostoievski (aunque tampoco sean las más radicales), y a cambio las carga de un profundo sentido calístico. A mi juicio, en cambio, la belleza como determinación de la obra de arte es un rasgo que, si bien esencial, resulta de la naturaleza sacrificial de la creación artística, así que no se puede decir que porque el cineasta se ocupe más de la belleza que el escritor sea más artista. La belleza es la autoconcentración de un objeto hacia adentro de sus propios límites, la cancelación de toda heterorreferencia. De este modo es ella ciega, fría y cruel. Lo que no se conecta con nada ajeno, queda suspenso en el vacío. La creación artística es como una palanca invisible que alza en vilo la obra, puesta en el otro extremo. El artista hace con la tierra lo mismo que el rey del cuadro de Leonardo que encabeza *Sacrificio* hace con la ofrenda: elevarla a Dios. Sus manos, al tiempo que ofrendan el don, lo custodian –lo mismo que la tierra blanda hace con el pie–. Esta elevación de la tierra a Dios es lo que la redime. La creación artística es la elevación, la obra es lo elevado –una vez elevado–, y la tierra es aquello a lo que se dirige el esfuerzo de elevación –antes de elevar–. No la obra es redentora, sino la creación. La obra es lo redimido –después de haber sido redimido–. Sólo que el artista, al sostener elevada

la ofrenda, se silencia a sí mismo –Alexander en *Sacrificio*–, se encubre. Esto es lo invisible de la palanca. Y esto es lo que hace que la obra se aparezca levitando y sin cuidarse de lo ajeno, cruel. El ámbito de la levitación, Dostoievski lo llama el vínculo viviente entre las cosas. Tarkovski no lo nombra, pero lo filma –para eso es un cineasta, y no un escritor–, y es la luminosidad. Ahora bien, ¿cómo conciliar que la creación de arte sea redentora –misericordiosa– y su resultado, la obra, cruel? Todo depende aquí, finalmente, de cómo se entienda lo cruel. Lo cruel es lo crudo, pero aquí, no en el sentido de lo sangriento y despiadado, sino en el sentido según el cual se opone a lo cocido. En este segundo sentido dice Dostoievski: «el amor activo en comparación con el amor representado es cruel y aterrador.»(13) Cocer es mediatizar una materia originaria, amortiguándola para adecuarla al cuerpo humano. Lo crudo es entonces aquello que no depende del reconocimiento del hombre, lo que desdeña mediaciones, justificaciones, explicaciones y, en general, puntos de apoyo. Es lo no amortiguado, lo afirmado a ultranza. Es lo desnudo, lo desubjetivizado, cuyo elemento es el frío, o bien lo envolvente –la tierra blanda, el barro, la nieve, la luminosidad, etc.–. Es por tanto algo metacultural. La cultura tiene que ver con la posibilidad de cocción, la producción y mantenimiento artificial del calor, el control sobre el fuego, y por eso es en su origen un profanamiento, el robo del fuego de los dioses.

Crear arte es elevar la tierra *de una vez*. A diferencia de la creación divina –si Dios retira su asistencia de lo creado, esto se desvanece–, la creación de arte es puntual: una vez elevada la tierra por el artista en la obra de arte, ésta se sostiene por sí misma. Crear arte es transferir a la tierra la potencia de autosostenimiento silenciándose a sí mismo en semejante transferencia –de otro modo, si se mantuviera la presencia del sostenedor, incluso a través de su recuerdo, no sería un verdadero *autosostenimiento*–.(14) La obra, frente a la cosa, el vínculo viviente o medio lo porta en sí misma.(15)

NOTAS

(1) Cf. Florenski, Pavel. *Das Salz der Erde. Erinnerungen an den Starez Isidor*. Munich, Akademischer Verlag, 1989.

(2) Lo prueba el siguiente comentario de Dostoievski: «El nihilismo ha aparecido entre nosotros *porque nosotros éramos ya nihilistas*.» *Notierte Gedanken*, en F.M. Dostojewskij, *Tagebuch eines Schriftstellers*, Ed. Piper&Co, Munich, 7. edición 1992, p. 615.

(3) Dostoievski, F.M., *Los demonios*. Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 305.

(4) «La cojita» es el nombre del capítulo IV de la primera parte de la novela.

(5) *Ibid.*, p. 306. Dentro de la interpretación de Dostoievski, es un lugar común que el fracaso estrepitoso de la fiesta de beneficencia es un preludio o un reflejo en lo ridículo de la tragedia total última. Pero antes que eso, la dependencia de las damas de la provincia respecto de las modas petersburguesas es como una versión en femenino de la *posesión* de las almas de los varones por las doctrinas occidentales contemporáneas.

(6) *Ibid.*, p. 333.

(7) Raskolnikov no puede suicidarse como Stavrogin o Kirillov, pues el suicidio, tal como este último lo emprende, es un acto voluntario radical de dominio de sí mismo. Por eso Schopenhauer, cuya filosofía conduce a una disolución de la voluntad, desaconsejaba suicidarse. A Raskolnikov sólo le queda una vía

para superar la incertidumbre: entregarse.

(8) Dostoievski, F.M., *Crimen y castigo*, Alianza Editorial, Madrid 1985, p. 62. Cf. también la autodenuncia del «hombre del subsuelo», en nombre de su generación, de la sustitución subrepticia de la «vida real» por las representaciones ideológicas como terreno de asentamiento: «Déjennos ustedes solos y sin libros y en seguida nos haremos un lío, nos extraviaremos. No sabremos qué partido tomar, a qué agarrarnos, qué amar y qué odiar, qué respetar y qué despreciar.» *Apuntes del subsuelo*, Alianza Editorial, Madrid 1991, p. 155. El enclaustramiento «en un rincón» para escribir, al hilo arbitrario de la ocurrencia, unas memorias que no están destinadas más que a sí mismo es el paso previo a la absorción del personaje por su propio discurso memorístico privado, la fagotización del sujeto por el lenguaje. *Apuntes desde el subsuelo* es entonces, más que un mero precedente, una verdadera profecía de lo que habría de ser parte de la narrativa contemporánea: la novela de Samuel Becket, Thomas Bernhard o parte de la narrativa de Cela.

En *El doble*, explota literariamente Dostoievski una versión complementaria de esta sustitución, a saber, el ver suplantada la propia identidad por una imagen o un doble ante los ojos de los demás. Que el narrador se instale en el punto de vista subjetivo de un personaje menesteroso de reconocimiento social —el «hombre del subsuelo» escribe en cambio únicamente «para sí mismo» (p. 57)—, presta a esta novela una peculiar y siniestra ambigüedad. A los ojos del señor Goliadkin, su reclusión en el manicomio es el punto final de una confabulación largo tiempo tramada. Pero si reclamos de la veracidad de los datos que el narrador nos presenta a través del discurso interior del personaje, es entonces la imagen de sí mismo que necesitaba forjarse y que alcanza los logros sociales que a él le eran vedados la que expulsa del campo de aparición al verdadero señor Goliadkin, y su internamiento es entonces la medida clínica ajustada a un ser enloquecido. Subsuelo y manicomio son así respectivamente los ámbitos adonde la imagen recluye al original, si bien el «hombre del subsuelo», consciente de tal suplantación, la denuncia —«sé como dos y dos son cuatro que lo mejor no es el subsuelo, sino otra cosa, otra cosa por entero distinta es lo que busco pero que no puedo encontrar» (p. 54)—, mientras que el señor Goliadkin, incapaz de reconocer la imagen *qua* imagen, sucumbe a su propia incertidumbre —y es en cierto modo un tibia precedente del primer Raskolnikov, aunque en éste juegan unos condicionantes vitales referidos a la pobreza de su familia y a la suya propia, así como a la realidad de sustratos sociales miserables—.

Lo que distingue a Stavroguin frente a ambos, es que éste no busca la compensación al desarraigo a través de un asidero artificial, sino que convierte aquel en su elemento. Y la contrarréplica a todos éstos la representa, dentro del mundo de Dostoievski, el Shatov de *Los demonios*: al nacer el hijo de su mujer, que él acepta y reconoce como propio, la doctrina de un paneslavismo abstracto que hasta entonces había poseído su alma se borra de su cabeza sin dejar rastro.

Esta trayectoria que sigue Shatov es igualmente característica de ciertos protagonistas de Tolstoi —cf. *Resurrección* y *Ana Karenina*—, sólo que por ser éstos al menos hasta cierto punto inequívocamente proyecciones del autor —en Dostoievski no existe en cambio tal identificación o proyección, y por eso en toda su obra no hay personajes repetidos—, no se sustrae éste fácilmente de caer bajo sospecha de «pose» o autojustificación, con lo cual, paradójicamente, se convierte el escritor en una suerte de señor Goliadkin necesitado de ampararse bajo una imagen construida de sí mismo —acerca del juicio de Dostoievski sobre Tolstoi, cf. *Tagebuch eines Schriftstellers*, o.c. pp. 383-407—. En este sentido es correcta la inculpación de Reinhard Lauth a Tolstoi de ser un «escritor abstracto».

Para no perder de vista la unidad de toda la obra de Dostoievski, conviene no olvidar que la necesidad de forjarse una imagen a la que asirse sólo se plantea una vez que todo vínculo de pertenencia a lo originario se ha desvanecido —es la sustitución del pie por la mano—. El «hombre del subsuelo» y el señor Goliadkin habitan en San Petersburgo, «la ciudad más abstracta de todo el globo terráqueo» según aquel (p. 21), y trabajan o han trabajado como funcionarios en la administración estatal —«el trabajo más abstracto de todo el globo terráqueo», podríamos añadir—. Es en cambio característico de los personajes conductores de las grandes novelas el que no trabajen, y esto les sitúa en una posición de oscilación entre el arraigo al suelo materno y la caída en un medio abstracto: «el adolescente» es demasiado joven, el «idiota» vive de invitado, Stavroguin vive de su patrimonio, Raskolnikov es un estudiante —que viviendo en situación de menesterosidad se permite rechazar encargos de traducciones— y los hermanos Karamázov son, de mayor a menor, un vividor, un intelectual y un monje. Iván Karamázov es un caso paradigmático: la «sangre karamázoviana que corre por sus venas» triunfa sobre el «todo está permitido» que había absorbido su cerebro, y al final es capaz de arriesgarse por liberar a su hermano mayor. Como ya escribó Dostoievski de Raskolnikov, «en el lugar de la dialéctica había irrumpido la vida».

(9) Dostoievski, F.M., *Los hermanos Karamázov*, Planeta, Madrid 1988, p. 406.

(10) Cf. el comienzo de *Resurrección*, y también el versículo que encabeza *Los hermanos Karamázov*.

(11) O.c. p. 177.

(12) Génesis 3, 17.

(13) *Los hermanos Karamázov*. O.c. p. 74. La versión de esta edición dice literalmente «en comparación con el amor soñado».

(14) Tal vez pueda interpretarse de este modo la última imagen de la película *Andrei Rublev*: tras la exposición de los iconos en color, unos caballos de pie bajo la lluvia, filmados igualmente en color. Esta estampa parece remitir extrañamente a la imagen de la caída de un caballo tras la escena inicial de la precipitación del globo, ambas en blanco y negro. Parece entonces que hubiera un paralelismo entre la secuencia primera caída del globo-caída del caballo (blanco y negro) y la secuencia última icono-caballos en pie (color). A través del globo el constructor no es capaz de mantenerse elevado a sí mismo ni de sostener el caballo: el globo se estrella, el caballo cae. El pintor, en cambio, no sólo otorga color al icono, sino que, a través de éste, el color es transferido a la naturaleza. Que hay esta transmisión de la pintura a la naturaleza, parece sugerirlo la misma lluvia que, antes de caer sobre los caballos, se ha derramado sobre el último icono.

(15) Heidegger dice que en la obra de arte litigian el mundo y la tierra. En su modo de pensar el quehacer artístico como un descubrimiento o alumbramiento de la tierra –*qua* lo autoocultante– no es difícil ver este movimiento de elevación –simultáneo de un autoencubrimiento–, si bien falta en Heidegger el destinatario divino de tal alzamiento.

* * *

Alberto Ciria.
Fichte-Kommission.
Munich