

Locos por Cristo^{1*}

Reflexiones en torno a *El idiota*, de Fiodor Dostoievski
y *Sacrificio*, de Andrei Tarkovski

—
Adriana Cid y Marisa Mosto^{2**}

Introducción

En el siguiente escrito presentamos puntos de contacto entre el universo espiritual de Andrei Tarkovski y Fiodor Dostoievski. Los personajes de Alexander (Tarkovski, *Sacrificio*, 1986) y Mishkin (Dostoievski, *El idiota*, 1868) nos servirán de guía para apreciar algunas similitudes en su comprensión de los caminos del misterio de la salvación en la dinámica de la vida humana. Ambos personajes son herederos de la espiritualidad de los *jurodiviyie* (los santos tontos o locos por Cristo). Intentamos destacar el valor y la vigencia de uno de los mensajes centrales que comparten las obras de estos autores que recoge lo esencial de esa tradición encarnado en esos personajes que reflejan la imagen del Padre y el Hijo en el marco de la naturaleza humana.

Sea nuestro trabajo un humilde gesto de homenaje y gratitud en este momento convulsionado a estos gigantes de la cultura en ocasión de cumplirse el año pasado 200 años del nacimiento de Fiodor Dostoievski y este año 90 del nacimiento de Andrei Tarkovski.

El príncipe Mishkin, El idiota

La compasión, esencia del cristianismo

Cuenta Geir Kjetsaa que pocos días antes de morir, estando ya muy complicada su salud, Dostoievski le pidió a su mujer Anna que leyera en voz alta para él y sus hijos, la parábola del hijo pródigo. Terminada la lectura les dijo: “no olviden jamás lo que acaban de escuchar. Confíen totalmente en Dios y nunca duden de su perdón. Los amo profundamente pero mi amor es nada comparado con el infinito amor de Dios al hombre. Incluso si llegasen a cometer un crimen, nunca duden de Dios. Ustedes son sus hijos. De modo que humíllense ante Él, del mismo modo que el hijo pródigo se

^{1*} La primera versión de este trabajo fue presentada en el Congreso Internacional *La salvación y sus rostros*, organizado por ALALITE (Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología) en el mes octubre de 2021. Ha sido revisado, aumentado y adaptado para la presente publicación. Marisa Mosto se ha ocupado de la parte del trabajo que se refiere a Dostoievski y Adriana Cid de la correspondiente a Andrei Tarkovski.

^{2**} Marisa Mosto es Dra. en Filosofía y Profesora de Ética en la UCA. Adriana Cid es Dra. en Letras y Profesora de Literatura alemana.

humilló ante su padre. Pidan su perdón; y así Él se alegrará del mismo modo que el padre se alegró con el regreso de su hijo” (Cfr. Geir Kjetsaa, 1989, p. 372).

La imagen de Dios contenida en esa parábola era la que él deseaba que sus hijos grabaran en su alma: un Dios tierno y compasivo que festeja con alegría la llegada de aquellos que eligen permanecer en su casa y que invita a sus hijos a obrar entre sí de la misma manera.

“La compasión es la totalidad del cristianismo” había escrito unos años atrás Dostoievski en sus notas para la elaboración de *El idiota* (cfr. Geir Kjetsaa, 1989, p. 228). Creemos que esa convicción late en su obra ya desde los inicios de su trayectoria, adquiere cada vez mayor peso a lo largo de su vida y se revela encarnada en sus personajes más luminosos: Sonia (*Crímen y castigo*), Makar (*El adolescente*), Mishkin (*El idiota*), Schátov (*Demonios*), Zósima, Aliócha (*Los hermanos Karamazov*), por mencionar sólo los más conocidos.

La consciencia de una lucha interior. Sostener el «ideal»

Sin embargo, Dostoievski es la vez plenamente consciente del inmenso desafío, de la enorme dificultad que representa para la mayoría de los hombres responder adecuadamente a esa invitación a la compasión que nos ofrece el Padre. La frustración y la rebeldía frente a nuestra debilidad e impotencia se concentran y detonan en el reproche que le hace el inquisidor mayor a Jesucristo en la provocadora leyenda imaginada por Iván Karamazov: “¿Pero es que Tú viniste francamente sólo por los selectos y para los selectos?”³

¿Por qué se hace tan difícil aceptar la invitación, vivir el mandamiento de la compasión?

Dostoievski reconoció en la condición humana la abrumadora persistencia de una lucha interior entre dos fuerzas.

Luego del aprendizaje que significaron su estancia forzada en Siberia y el posterior fracaso de su tortuoso matrimonio con María Dmitrievna, frente al cuerpo sin vida de su mujer escribió en 1864:

“16 de abril de 1864. Masha yace en su féretro. ¿Volveré a ver a Masha? ¿Amar a otro como a sí mismo? Por sólo mandato divino no es esto posible. La ley de la

³ “¿Y en qué son culpables los demás hombres débiles que no pudieron aguantar lo que los fuertes? ¿En qué es culpable el alma débil que carece de fuerzas para reunir estos terribles dones? ¿Pero es que Tú viniste francamente sólo por los selectos y para los selectos? (Dostoievski, 1991, Tomo III; p. 1074).

personalidad ata a la tierra, el *yo* se opone. Sólo a Cristo le fue posible; pero Cristo era un ideal único, destinado a la eternidad, por el que pugna el hombre y pugnar debe con arreglo a la ley de la Naturaleza. Mientras que después del fenómeno de Cristo como encarnación del ideal del hombre se ha hecho claro como el día que la suprema, la última evolución de la personalidad, debe conducir precisamente (como fin supremo de la evolución, como último punto de la consecución del ideal) a que el hombre, a sabiendas, encuentre y con todas las energías de su espíritu se persuada de que el uso último que pueda hacer de su personalidad, de la plenitud del desarrollo de su *yo*, es anular ese *yo*, sacrificándolo por completo de un modo íntegro e ilimitado, en aras de todos. Y esta es la dicha suprema. [...] Ese es precisamente el Paraíso de Cristo. [...] De suerte que el hombre en este mundo pugna por su ideal que es contrapuesto a su naturaleza. Cuando no cumple esa ley de luchar por su ideal, o sea cuando no ofrece su amor en *ofrenda* al hombre a otro ser (*yo* y Masha), sufre y a tal estado llámale pecado. Por lo que el hombre debe estar sufriendo sin cesar, lo que viene compensado por las paradisíacas alegrías del cumplimiento de la ley, por el sacrificio. En esto se cifra el terrenal equilibrio. De lo contrario la *vida carecería de sentido.*” (*Diario de un escritor*, 1991, Tomo IV, p. 1038-1040)

Afrontamos el drama de la existencia atravesados por el torbellino de fuerzas antagónicas⁴: “el hombre pugna por alcanzar un ideal que contradice su naturaleza”. Su naturaleza herida lo inclina a poner en primer lugar su Ego, lo impulsa a cerrarse sobre sí y contradice el *ideal* de la entrega. El *mandamiento* del amor mantiene en alto al ideal. “Sin él la vida carecería de sentido”. Más aún: sin él la vida no podría florecer. Eso es lo que testimonian entre otros aquellos personajes de Dostoievski que mencionamos más arriba: la belleza de la vida florece y expande su fragancia cuando ese mandamiento deja de ser *mandato*, se transforma en cumplimiento efectivo y espontáneamente se abre paso desde el corazón en medio de la lucha.

El Príncipe Mishkin

En un momento de la novela, el narrador de *El idiota* les recuerda a sus lectores el *ideal*: “La compasión es la ley principal, quizás la única, de toda la existencia humana” (Dostoievski, 1964, p. 278).

El amor compasivo es el principio, el *Arché* de cualquier gesto a favor de la vida; lo

⁴ Cfr. Las interesantes reflexiones con relación a este tema en Dostoievski de Charles Taylor (1989, p. 472 y ss) y de Pavel Evdokimov (2014, p. 103; 110).

que en última instancia no proviene del amor la debilita, la empobrece, la daña, la afea.⁵

El personaje que encarna de modo espontáneo, visceral, esa ley es el príncipe Mishkin. Mishkin se encuentra totalmente en sintonía con esa idea. La vive. Es como si Dostoievski hubiera imaginado en él a un ser humano sin la herida original, carente de lucha interior.

Parfen Rogochin nos da la pista de su estilo personal ya en el primer capítulo de la novela. Hacia al final del viaje en tren en el que se conocieron y que los conduce a su común destino, reconoce la cercanía del alma de Mishkin con la de los *jurodivyye*: “Me pareces un santo, pero un poco tonto (юродивый). ¡Así los ama Dios!” (Dostoievski, 1964, p. 21)

“¿Crees en Dios?”, le pregunta Rogochin más adelante, en un momento crítico del relato a su “santo tonto”, (Dostoievski, 1964, p. 264).

Mishkin no le responde con abstractos argumentos teológicos, sino mediante una imagen. Con una suerte de *parábola* tomada de la vida concreta que contiene un mensaje análogo al de la parábola del hijo pródigo:

“Me topé con una campesina que llevaba en brazos a un niño de pocas semanas. La mujer era muy joven. De repente miró al niño con embeleso y se santiguó con mucha devoción. Yo que siempre ando preguntando, le dije que por qué hacía eso: «Porque mi niño acaba de sonreírme por primera vez, y mi alegría es tan grande como la de Dios cuando un pecador se arrodilla ante Él y reza con todo su corazón.» *Eso fue lo que me dijo la campesina: un pensamiento profundo, sutil, verdaderamente religioso, en el cual está expresada toda la esencia del cristianismo, es decir todo el concepto de Dios como padre nuestro, y la alegría de Dios por sus creaturas, como un padre por sus hijos. La idea fundamental del cristianismo, expresada por una humilde campesina. [...] Ya ves, Parfen, me has hecho una pregunta y esta es mi respuesta. La esencia del sentimiento religioso no tiene nada que ver con el*

⁵ Para Pavel Florenski el amor interpersonal representa *literalmente* una entrada en la Morada del Padre en sentido metafísico: “El amor al hermano es una *manifestación* a otro, el *traspaso* a otro, como un *influjo* sobre él, de aquella entrada en la vida divina que en el mismo sujeto que accede a la comunión con Dios es percibida como conocimiento de la Verdad. La naturaleza metafísica del amor se manifiesta en la superación (de un modo que está por encima de la lógica) de la auto-identidad vacía «Yo=Yo», y en la salida de *sí mismo*; y esto se produce cuando la fuerza divina, que rompe los lazos de la aseidad humana y finita fluye hacia lo otro y lo penetra. [...] El amor es el «sí» que el Yo se pronuncia a sí mismo. [...] Es el amor el que reúne los dos mundos: «El hecho de que aquí se esconda un misterio es lo que constituye su grandeza: la imagen transitoria de la tierra y la Verdad eterna se han abrazado mutuamente en él.» (Zózima, *Los hermanos Karamazov*)” (Florenski, 2010, 108). Nos referimos a Florenski pues este autor piensa dentro de la misma tradición que Dostoievski y a menudo, como en este caso, hace referencia a su obra. Nos permite una lectura filosófico-teológica de los motivos literarios.

racionio; ninguna falta, ningún crimen, ninguna forma de ateísmo demuestran nada contra este sentimiento, en el cual hay y habrá siempre algo de inaccesible a todas las argumentaciones de los ateos.” (Dostoievski, 1964, p. 266-267)

Tal es el Dios paterno / maternal en quien creen Mishkin y Dostoievski. “Todo el misterio del Dios cristiano se encuentra en esa sonrisa”, señala Pavel Evdokimov.⁶

Mishkin habita en el aura de esa sonrisa. El conocimiento de “ninguna falta, ningún crimen” alcanza a borrarla de la tierna tonalidad de su alma. Rogochin buscaba saber eso. Hasta dónde sería capaz de llegar Mishkin con su bondad. Si fuera capaz de perseverar en su disponibilidad en medio de los embates que se avecinaban.

El estilo de Mishkin hospitalario y vulnerable, desencaja, suena ridículo dentro de un ambiente atravesado por la sospecha, el egoísmo, la banalidad, la violencia. Tal fue el propósito explícito de Dostoievski al elaborar su personaje. Intentó, confiesa, una alquimia entre Cristo y Don Quijote, según escribe en una carta a su sobrina Sofía Aleksándrovna a quien promete dedicarle la novela:

“La idea fundamental es la representación de un hombre verdaderamente perfecto y bello. Todos los poetas, no sólo de Rusia sino también de fuera de Rusia que han intentado la representación de la belleza positiva no lograron su empeño, pues era infinitamente difícil. Lo bello es el ideal; pero el ideal, tanto aquí como en el resto de la Europa civilizada, ya no existe. Sólo hay en el mundo una figura positivamente bella: Cristo. Esta figura de infinita belleza es, indudablemente un prodigio único (todo el evangelio de Juan está impregnado de esta idea; Juan ve el milagro en la encarnación, en la aparición de lo bello). He ido muy lejos en mis explicaciones. Sólo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura cristiana la de Don Quijote se me antoja la más perfecta. Pero Don Quijote sólo es bello por ser al mismo tiempo ridículo” (Dostoievski, 1991, Tomo IV, 1058).

El ridículo y la belleza son facetas esenciales entonces, del alma de Mishkin.

La belleza del alma de Mishkin

*“La verdad manifestada es el amor.
El amor realizado es la belleza”*

Pavel Florenski (2010, 95)

⁶ Pavel Evdokimov denomina a la sonrisa de la campesina su niño “el icono de la Filantropía divina” que “dibuja la sonrisa del Padre. Todo el misterio del Dios cristiano se encuentra en esa sonrisa” (2011, p. 275).

“Al vaciarnos nos exponemos a toda la presión del universo circundante”, advierte Simone Weil (1953, p. 149). Esta acertada imagen nos sirve para acercarnos al misterioso abismo de belleza que es el alma del príncipe Mishkin. Su morada interior es un amplio espacio, una sala de estar luminosa y cálida, con sus puertas abiertas de par en par para quien guste habitarla. Como lo es también la morada del Padre de la parábola, para su hijo. En la morada de Mishkin cualquier invitado o huésped ocasional se siente en ella como en casa, más aún, como en la casa de un amigo, de alguien que esta de su parte y quiere sinceramente su bien, que lo mira como a alguien valioso, como a un tesoro, y anhela ayudarlo a limpiar el oro ennegrecido. Mishkin es la persona-morada. La mano que recibe, el oído que escucha, los labios que consuelan, el corazón capaz de turbarse con el dolor de quien se le cruce y alegrarse con su alegría. El alma de Mishkin tiene también un cierto aspecto *pneumatóforo*, es como un instrumento cuyas cuerdas se dejarán tocar por la presión de las vibraciones de otras almas y emitiera el sonido que esas almas necesitan oír. Los personajes que entran en su órbita salen transfigurados por su presencia.⁷ Mishkin establece espontáneamente con quienes se le acercan un vínculo genuino, una suerte de *philia* que despierta en el lector la intuición de que ha entrado a un campo de intimidad y comunión que excede coordenadas de espacio, tiempo y circunstancias. Es en esos encuentros *mágicos* (¿místicos?⁸) de intimidades en donde se percibe la atmósfera de santidad que genera este personaje.

Señala Romano Guardini sobre este aspecto *humano-divino* de Mishkin:

“Toda la vida de Mishkin con todos sus acontecimientos, relaciones y fases, desde el principio hasta la catástrofe final, constituye una auténtica existencia humana. Podrá ella ser extraordinaria, conmovedora, pero siempre enteramente humana. Sin embargo, no bien abre uno su corazón a esta existencia, siéntese a través de todo el conjunto de ella, a través de su íntima trabazón llena de sentido, a través de su atmósfera, así como a través de muchas particularidades de ella, rasgo tras rasgo y acontecimiento tras acontecimiento, que esa esfera está por encima de la esfera propiamente humana.

⁷ Dice Walter Benjamin destacando esa faz *kenótica*, que nosotros calificamos también de *pneumatológica*, del personaje de Mishkin: “A pesar de la gran modestia, incluso de la humildad del hombre, es completamente inaccesible, y su vida irradia un orden en el centro del cual reside su propia soledad -una soledad a punto de desaparecer. Algo muy extraño se da por esto: todos los eventos, no obstante que tan remotos sean, gravitan hacia él, y esta fuerza de gravedad atrae todo y a todos hacia aquel [gegen den Eimen] que representa el contenido del libro. Sin embargo, están tan poco dispuestos a unírsele como él lo está a eludirlos. Su persona desaparece detrás de su vida como la flor detrás de la fragancia o la estrella detrás de su centelleo [GS 2: 1 .238]”, citado por Irving Wohlfarth (1992, p. 154).

⁸ Pavel Florenski sostiene vivamente este aspecto *místico* de la *philia*, en la carta XI de *La columna y el fundamento de la Verdad*: “la amistad no tiene solamente un carácter psicológico y ético, sino que es ante todo algo ontológico y místico. Así la han visto en todos los tiempos todos aquellos que han contemplado la vida en profundidad. ¿Qué es, por tanto, la amistad? La contemplación de Sí mismo por medio del Amigo en Dios” (2010, p. 384).

Todas esas particularidades tienen en sí mismas un significado propio, pero, al mismo tiempo, todas nos hablan de algo que las trasciende, de algo que está por encima de ellas mismas, de algo distinto, de lo otro” (1954, p. 266).

Mishkin y la locura. Un ser ridículo que interpela.

El príncipe Mishkin encarna entonces rasgos divinos, rasgos de Cristo. Sin embargo, posee también algo de *ridículo* como la figura de Don Quijote a la que aludía Dostoievski en la carta a su sobrina. El aspecto quijotesco es señalado explícitamente por Aglaya en la novela cuando recita un poema de Pushkin en torno a un “un pobre caballero” mirando fijamente a Mishkin (1964, p. 299).

Mishkin será motivo de risa y “escándalo” (Guardini, 1954, p. 281) sobre todo para aquellos que son incapaces de establecer una sintonía con él, de entrar en su universo espiritual que se rige por leyes diferentes a las del, a menudo hipócrita y formal, *mundo social*. Es un extraño entre los hombres, poco hábil para las intrigas humanas, un *idiota*, un loco. Pavel Evdokimov señala además que el término *idiota* en griego “significa particularmente otro, diferente” y que efectivamente Mishkin parece “un ser venido de otro planeta” y alguien que “predica en el desierto” (2011, p. 224)⁹. Y es por esto y aquello que se emparenta con una figura del folclore religioso ruso: los *jurodiviyie*, los santos tontos, «locos por Cristo».

“Hemos venido a ser necios por amor a Cristo” (1Cor 4, 10). El versículo de la carta de san Pablo es el estandarte de los *jurodiviyie*, movimiento anticlerical que surge como respuesta al legalismo religioso vigente en el siglo XVI. La figura occidental que se le asemeja es quizás en ciertos aspectos san Francisco de Asís. Pero al parecer Rusia fue un suelo propicio para la proliferación de este estilo de religiosidad.¹⁰ Proclaman la libertad espiritual frente al obstinado apego a la ley, consideran que la voz de la conciencia es un lugar privilegiado de la revelación; de modo que, si la conciencia es pura, no hacen falta las normas. Son sencillos de corazón, desprecian la erudición, las comodidades y bienes de la tierra que el común de los mortales busca y no se sujetan a las reglas convencionales de convivencia. A menudo realizan acciones escandalosas para despertar a los hombres y llamar la atención y no temen decir la verdad aún y principalmente a los poderosos.

⁹ Es interesante notar que la epilepsia es también una característica que lo hace “diferente” a todos, aunque similar a Dostoievski. Nos parece oportuno recordar que Vladimir Soloviov en su discurso al cumplirse un año de la muerte de Dostoievski identifica al mismo Dostoievski con los locos por Cristo. (Soloviov, 2004, p. 98-99)

¹⁰ Todos los datos sobre los *jurodiviyie* han sido extraídos de la obra de Tomáš Špidlík, 1986, pp.139-145. Orlando Figes sostiene, por su parte, que es probable que la figura de los *jurodiviyie* derive originalmente de los chamanes asiáticos (2012, p. 452).

De ahí que hayan sido muy respetados y temidos.¹¹ Aunque a veces resultaban molestos para la gente común que los echaba incluso a los piedrazos, ellos soportaban con alegría las humillaciones que los ponían en ridículo.

“Yo siempre tengo miedo a que la palabra [*dice Mishkin*] y mi aspecto ridículo traicionen mi pensamiento y desacrediten *la idea capital*. Mis ademanes no tienen belleza ni mis gestos equilibrio. Cuanto hago mueve a risa, soy inoportuno, ridículo, la gente se burla de mí. Eso hace que esa *idea* quede envilecida, aparezca deformada...” (Dostoievski, 1964, p. 683-685).

Mishkin contrasta con su entorno, no acomoda sus reacciones y palabras a los usos vigentes. Sus dichos y reacciones descolocan a sus interlocutores.¹² Vive con el corazón en la mano. Tiene a menos el dinero y la posición social. No repara en sí mismo. No hace distinción entre las personas, sean varón o mujer, pequeños o adultos, nobles

¹¹ Escribe un viajante Inglés, Fletscher en el s. XVII sobre uno de estos religiosos y el temor-respeto que inspiraban: “El archidiácono Pablo de Aleppo que acompañó en el siglo XVII al patriarca de Antiochía en su viaje a Moscú, se llevó una sorpresa mayúscula cuando, en el banquete oficial que ofrecía el patriarca Nicono, vio aparecer a un hombre desnudo que bebía tranquilamente de los jarros preparados para los huéspedes, y de que no sólo no fue expulsado, sino que el mismo patriarca se desvivía por servirle.” (Citado por, Špidlík, 1986, p. 145) Un excelente ejemplo de este estilo de espiritualidad encarna el personaje principal de la película OSTROV (La Isla, Pável Lunguín, 2006) quien representa una mezcla de jurodiviyi y hesicasta. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EydlvLawzdA&t=74s>

¹² Un episodio especialmente ejemplificador de esta característica del Príncipe Mishkin, es el que ocurre en casa de Gania, secretario del General Yepanyin, pariente del príncipe. Gania se encuentra a punto de pedir la mano de Natasia Filipovna, una mujer cuyo honor había sido mancillado por un terrateniente. Una mujer bellísima que es incapaz de perdonar y perdonarse que siente su vida arruinada. Yepanyin alienta a Gania para que se case con ella no sólo porque le acarreará beneficios económicos (el terrateniente le había *compensado* con una importante dote) sino porque piensa que podrá también él *disponer* de ella. La hermana de Gania se opone a esa unión. En medio de una acalorada discusión Gania está a punto de pegarle a su hermana. El príncipe se interpone y lo detiene:

“¡Basta! Ordenó con firmeza, aunque temblándole todo el cuerpo, como bajo el efecto de una emoción demasiado violenta.

-¡Condenado! -gritó Gania soltando el brazo de su hermana-. ¿Cuándo dejaré de encontrarte cruzándote en mi camino? - Y acto seguido, loco de rabia, le dio una fuerte bofetada.

- ¡Oh! - exclamó Kolia, horrorizado-. ¡Oh, Dios mío!

Se oyeron otras exclamaciones. El príncipe se puso muy pálido y miró a Gania a los ojos con una extraña expresión de reproche. Al ir a decir algo, le temblaron los labios, que luego se entreabrieron en singular sonrisa:

-No importa que me pegue...Pero a ella no tolero que la toque. - Luego no pudiendo contenerse por más tiempo, se fue a un extremo de la habitación, se volvió hacia la pared y se cubrió el rostro con las manos diciendo con voz alterada:- ¡Oh!, ¡cómo se avergonzará usted de lo que acaba de hacer!” (Dostoievski, 1964, p. 145-146). Lo que provoca el mayor sufrimiento a Mishkin no es tanto la humillación que Gania le ha provocado con su bofetada sino el daño que se ha causado Gania a sí mismo al cometer semejante cadena de injusticias.

o humildes, santos o pecadores. No tiene doblez, mentira ni hipocresía. A veces la situación lo turba y lo desborda, pero como puede, con los recursos con que cuenta, aún con la voz temblorosa y pidiendo disculpas por su torpeza se comporta conforme a lo que su conciencia le dicta, conforme a su *idea*. Conforme al *ideal*.

El rasgo de locura de Mishkin se agrava y adquiere nuevas dimensiones hacia el final de la novela. Las circunstancias adversas en las que lo fue sumergiendo paulatinamente su buen corazón lo llevan a un grado tal de alienación que perderá todo contacto con el entorno social. “Ya no comprendía nada de lo que se le decía o preguntaba, ni reconocía a las personas que entraban y le rodeaban.” (Dostoievski, 1964, p. 763).

La novela cierra el círculo, finaliza con Mishkin nuevamente internado en la clínica suiza de la que había partido una vez sanados sus problemas nerviosos, y de la que ya nunca podrá volver a salir. El mal ha concluido su obra. Ha expulsado a este “extranjero, desubicado” de su radio de influencia. Una suerte de muerte en vida.

¿Mishkin, motivo de esperanza?

“Si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto” (Jn 12,23-24).¹³

El destino de Mishkin es el de un brutal fracaso.

Aunque, bien mirado, el destino de Mishkin es tanto un fracaso como lo fue por su parte el destino terrenal de Cristo.

Sin embargo, el *fracaso* de Mishkin no impide que sea aún para nosotros un personaje luminoso. Testimonio de ello es el lamento espiritual, la exigencia de justicia que despierta en sus lectores.

Es un personaje *teóforo*, portador de una luz divina. Nos sigue señalando quién es Dios y cómo nos invita a ser parte de su estilo de vida. Al igual que un icono nos recuerda, aún con su torpeza y hundimiento, el *ideal* “sin el cual la vida carecería de sentido”. “Dostoievski traza el rostro del santo y lo suspende luego al muro de fondo como un icono” (Evdokimov, 2011, 267).

Por otra parte, su corta *vida* en la historia de la novela no ha sido de ningún modo estéril, ha sembrado una semilla en el corazón de los personajes y también de los lectores. Y si pensamos que el corazón del hombre es el único lugar donde ocurre lo que verdaderamente ocurre, no hay mayor fecundidad que la que puede brotar de esa semilla.

¹³ Este versículo figura como cita introductoria de *Los hermanos Karamazov*, y a su vez es el epitafio grabado en la tumba de Dostoievski en San Petersburgo

Un amigo de Mishkin, Ippolit, en un momento del relato lee ante un heterogéneo auditorio una suerte de testamento espiritual, su personal legado de sabiduría de vida, una chispa que se le ha revelado tardíamente en medio de la agonía en la que se encuentra a causa de la tisis.

“Al sembrar tus semillas, al ofrecer tus limosnas, al hacer tu buena acción, bajo cualquier forma que sea, estás dando parte de tu personalidad y absorbiendo parte de otra, te unes a tu prójimo y tu prójimo se une a ti. [...] todos tus pensamientos, todas esas semillas que quizás tengas ya olvidadas echarán raíces y crecerán. El hombre que de ti las recibió, las sembrará en otro hombre. ¿Sabes acaso hasta dónde puede llegar tu influencia en el destino humano?” (Dostoievski, 1964, 487).¹⁴

La invitación a la entrega confiada y desinteresada es radical. El mensaje esconde una clave para la posibilidad de resolución de la lucha interior que mencionamos más arriba. Es una salida paradójica: sólo en el olvido de sí (cumpliendo el ideal) encuentra también la fuerza antagonica (la necesidad de reafirmación del Ego) su cumplimiento. Esto es lo que el *hechizo* de la naturaleza (herida) no nos permite ver ni asumir sin enormes dificultades.

Creemos que este es uno de los mensajes esenciales de la obra de Dostoievski: la persona *actúa* plenamente su valor, su belleza e importancia en el mismo momento de su entrega a la trama de la vida. De modo que las fuerzas antagonicas podrían llegar a conciliarse en ese movimiento de superación. Sin este ideal tan paradójico (¡tan jurodiviyi!) “la vida carecería de sentido.”¹⁵

¹⁴ El hombre puede pensarse a partir del testimonio de Ippolit como protagonista de una Gran Trama misteriosa. Según Vyacheslav Ivanov la cercanía de la muerte ha significado también para Dostoievski, como para Ippolit la revelación de la alegre y enorme responsabilidad del hombre en la construcción del Reino: “En sus experiencias de éxtasis y quizás a partir de su experiencia mística en el patíbulo, se conforma en el poeta una representación que lo ha trastornado profundamente, del paraíso en la tierra, tan cercano a nosotros y por lo mismo desconocido: él se nos abriría si tuviéramos la audacia que tienen los corazones puros de abrir los ojos para verlo. Al parecer en la época de *El idiota* esta representación le era muy cercana, más tarde las palabras de Zósimo le conferirán una cierta base teológica. El escritor reviste de una forma mítica significativa este estado del alma que el Nuevo Testamento designa como «paz» o «reino celeste en el hombre»” (Ivanov, 2000, p.109). Estas ideas acabarán por relacionarse con la de la reunificación de la humanidad en el Cuerpo Místico de Cristo: “La unidad de todos en Cristo, [...] es una reunión en la que las personas asociadas alcanzan la plena expansión y la plena definición de su esencia única, original, de su libertad creadora integral. En cada uno el Verbo se ha revestido de carne y permanece en todos dando a cada uno un sonido diferente Pero la palabra de cada uno encuentra su eco en todos y todos no son sino un acorde libre, pues todos son un mismo Verbo.” (Ivanov, 2000, p. 151) Compárese también con la perspectiva metafísica de Soloviov (1958; 2012).

¹⁵ Repetimos las palabras de una cita anterior de Pavel Florenski “La naturaleza metafísica del amor se manifiesta en la superación (de un modo que está por encima de la lógica) de la auto-identidad vacía «Yo=Yo», y en la salida de *sí mismo*; y esto se produce cuando la fuerza divina, que rompe los lazos de la aseidad humana y finita fluye hacia lo otro y lo penetra. [...] El amor es el «sí» que el Yo se pronuncia a sí mismo.” (2010, 108)

Alexander, Sacrificio

“La literatura, como el arte en general, es religioso.
En su más alta manifestación concede la fuerza,
infunde esperanza frente al mundo moderno
monstruosamente cruel y, en su insensatez,
conducido incluso hasta el absurdo.”

Andrei Tarkovski

El vínculo de Tarkovski con Dostoievski no constituye un dato novedoso. Como advierte Pablo Capanna recogiendo información del propio *Diario* del cineasta: “Al principio soñaba con filmar todo Dostoievski.” Y “uno de los proyectos más sostenidos fue llevar a la pantalla *El idiota*” (Capanna, 2003: 147).

Pero más allá de estas afinidades y de los proyectos segados por la temprana muerte del realizador, *Sacrificio* (1986) presenta referencias explícitas a la novela del escritor ruso y a su personaje central, el príncipe Mishkin. Alexander, protagonista del film, es actor de teatro y, entre otros papeles, interpretó a Mishkin, con quien él mismo se identifica.

Planteados ya los lazos manifiestos entre ambas obras, comenzaremos a indagar esta película de nuestro director, llamada a ser la última y a la que consideramos su legado y testamento, que cobra especial vigencia en este tiempo.

La ofrenda de Alexander: locura que interpela

Los films de Tarkovski conceden un papel central al ser humano y a lo que constituye su misión en la vida, y en muchos de ellos, se sitúa la acción en tiempos convulsionados y hostiles, -más aún, en tiempos apocalípticos.¹⁶ *Sacrificio*, lejos de ser la excepción, se erige en su epítome. Allí se presenta un mundo en apariencia tranquilo, en el que, de manera inesperada, con el estallido de una guerra nuclear, irrumpen la desesperación y el caos. Es entonces cuando Alexander, en una plegaria que ancla en el *esperar contra toda esperanza* bíblico, ofrece renunciar a todo lo que posee, para salvar a los suyos y al mundo, de la catástrofe: hace votos de silencio por el resto de sus días, prende fuego a su casa -acaso como signo no solo de desprendimiento, sino también de purificación y expiación- y queda así marginado de la sociedad. Sin embargo, su ofrenda es aceptada, ya que se opera el milagro. De un modo inexplicable, la guerra cesa, o todo continúa como si esta nunca se hubiera desencadenado. El propio cineasta, en su diario de

¹⁶ Referencias al Apocalipsis también aparecen en la obra dostoievskiana. Cfr. *Demonios* en particular. Geir Kjetsaa sostiene que los personajes de Stavrogiun y Pedro Verjovenski están inspirados en la primera y la segunda bestia del Apocalipsis, basándose en los subrayados y notas al margen del Nuevo Testamento de Dostoievski. (1989, 256 y siguientes)

trabajo¹⁷ traducido al castellano como *Esculpir en el tiempo*, confirma esta interpretación:

Dios escucha a Alexander, le toma la palabra, y ahí se encierra una consecuencia terrible y consoladora. Terrible porque con el cumplimiento de sus votos se aparta definitivamente del mundo al que hasta entonces pertenecía, perdiendo así no solo la unión con su familia, sino también [...] la posibilidad de ser calibrado con las normas éticas habituales. A pesar de ello, o precisamente por ello, Alexander es para mí el prototipo de la persona llamada por Dios, elegido para descubrir ante todo el mundo, los mecanismos de la existencia que nos amenazan, que destruyen la vida, que irremisiblemente nos llevan a la perdición; elegido para llamarnos a la conversión, a la última posibilidad de salvación que tiene el hombre. (Tarkovski, 1996, 248)

Según puede observarse, esta historia de argumento mínimo se resuelve desde una lógica que trasciende la razón y que más bien se alinea con lo onírico, lo poético y la tradición ortodoxa rusa de los *jurodiviyie*, esos “locos por Cristo” que, al igual que el príncipe Mishkin, pueblan las páginas de las novelas de Dostoievski y habitan, con mayor o menor grado de protagonismo, varias películas de Tarkovski.

El realizador, en su comentario sobre *Sacrificio*, no solo expone que en la figura de Alexander buscó perfilar un *jurodiviyi*, sino que también ofrece una caracterización de este peculiar modo de espiritualidad cristiana: “Estos, ya por su porte exterior de peregrinos y mendigos harapientos, dirigían la mirada de quienes vivían en una situación ordenada, hacia la existencia de otro mundo, lleno de profecías, sacrificios y milagros, al margen de la regularidad racional.” Y concluye este pasaje de manera significativa: “Solo el arte nos ha conservado restos de ello” (Tarkovski, 1996: 249).

Sacrificio nos desconcierta como espectadores, nos sume en la perplejidad y, en este sentido, nos invita a seguir reflexionando en pos de él en una actitud *quasi* meditativa, a la que Tarkovski nos arroja desde el inicio. En efecto, la armonía y la paz perdidas son recuperadas gracias a la fe inquebrantable de un individuo que se pone todo él en juego. Una vez más es el diario de trabajo del cineasta el que nos permite acercarnos a las motivaciones más profundas que dieron origen a esta singular parábola fílmica:

Es fácil responder sin rodeos, a la pregunta de qué es lo que me fascinaba en el tema del sacrificio. A mí, como persona con convicciones religiosas, me interesa sobre todo alguien capaz de entregarse en sacrificio, ya sea por un principio espiritual, ya sea para salvarse a sí mismo, o por ambos motivos a la vez. Un paso así presupone apartarse radicalmente de toda intención primaria y egoísta; es decir, esa persona actúa en un estado existencial más allá de la lógica “normal” de los acontecimientos, ha quedado

¹⁷ Un material de sumo interés para introducirnos en el universo del realizador ruso lo constituyen tanto su Diario personal, que consultamos en la versión francesa, como *Esculpir en el tiempo*, que es no solo su diario de trabajo, sino también la formulación de su poética.

libre del mundo material y de sus leyes. A pesar de ello (o quizás incluso precisamente por ello). (Tarkovski, 1996, 248).

Sin hacer concesiones a los tiempos desacralizados de la Europa de finales del siglo XX -aún más, procurando interpelarlos-, Tarkovski nos entrega el tema del sacrificio bajo la forma de una parábola,¹⁸ cuyo protagonista pertenece a la genealogía del quijotesco príncipe Mishkin y de los *jurodívyie*. Bernardo y Mariano Nante ven en *Sacrificio*, la “nostalgia de una lógica de lo sagrado” (Nante, 2019, 149). Acceder por tanto, a la inconmensurable riqueza de esta película, penetrar en cada uno de sus pliegues, desborda el marco del presente artículo. De allí que nuestra propuesta sea la de explorar ciertos núcleos medulares de alta densidad simbólica que van jalonando el relato filmico y ponerlos en diálogo con las reflexiones personales del propio artista, para extraer de allí, el sentido último de esta parábola.

Ofrenda: donación de sí y plegaria por un mundo extraviado

Nos detendremos en primer lugar, en el título y los créditos iniciales, que configuran los umbrales de entrada a la película.¹⁹ *Sacrificio* se abre con vaciado de sonido y pantalla en negro, en la que se inserta el título original, en sueco, con letras blancas: *Offret*. Se impone aclarar aquí que este es un film rodado en Suecia y con elenco escandinavo.²⁰ El vaciado de sonido de este inicio anticipa el peso que, a lo largo del film, se concederá al silencio, en tanto que *Offret*, por el contexto nórdico-escandinavo en que se inscribe y por la rima, parece querer evocar y rendir tributo a *Ordet*, película del célebre director danés Carl Theodor Dreyer. Pero no son solo estos ecos sutiles los que vinculan

¹⁸ Él mismo lo describe así: “En cuanto a la forma, mi nueva película es una parábola: narra acontecimientos que se pueden interpretar de formas muy diferentes, porque no solo reflejan la realidad, sino que están llenos de un sentido determinado.” (Tarkovski, 1996, 241) Parece superfluo recordar aquí que la parábola es un género narrativo de carácter moralizante-didáctico, con larga tradición bíblica.

¹⁹ La Crítica Genética ha podido detectar que los *incipit* y *excipit* de un texto -sea este literario, filmico o incluso musical-, es decir los inicios y los finales, constituyen núcleos de relevancia en cuya elaboración los artistas suelen demorarse y sobre los que vuelven, para introducir correcciones, una y otra vez. Como consecuencia de ello, se trata de segmentos textuales sumamente productivos a la hora de emprender el análisis de las obras.

²⁰ En su condición de artista disidente, en la década del '80 del siglo pasado, Tarkovski residía en Italia junto a su mujer. Es allí donde recibió el ofrecimiento de financiación para su siguiente proyecto por parte del Instituto Sueco de Cinematografía (*Svenska Filminstitutet*). Profundo admirador de Ingmar Bergman, Tarkovski aceptó la propuesta e, inmediatamente, inició denodados esfuerzos para lograr reunir el equipo de trabajo del creador de *El séptimo sello*, en particular, para contar con su director de fotografía, Sven Nykvist. De hecho, en *Sacrificio*, participaron no solo varios actores bergmanianos, sino también destacados colaboradores del director sueco. Baste como ejemplo, además del caso de Nykvist, la mención de Anna Asp, directora artística y de fotografía, icono del equipo de Bergman. Si bien Tarkovski y Bergman no llegaron a tratarse personalmente, se profesaban mutua admiración.

entre sí ambas obras. Recordemos que *Ordet* significa “palabra” y que en dicho film se opera un milagro de resurrección. Resulta sencillo trazar desde aquí, paralelismos con la realización de Tarkovski. También en ella, *palabra* y *milagro* son líneas temáticas dominantes. Según ya hemos señalado, en *Sacrificio* tiene lugar un hecho milagroso. En cuanto a la tematización de la palabra, atraviesa todo el relato filmico tarkovskiano, y lo que se plantea es la degradación que sufre la palabra en estos tiempos, así como la necesidad de su recuperación, acaso a través de la vía privilegiada del silencio. Las conexiones entre ambas películas resultan ostensibles.

Otra cuestión a destacar en estas consideraciones sobre el título es su algo impropia traducción en el ámbito hispanohablante, donde fue distribuido como *Sacrificio*, en lugar de *Ofrenda*, palabra emparentada incluso desde lo etimológico con el original sueco. Este término abre el campo semántico del ofrecer y ofrecerse, del dar y darse, del ofrendar y ofrendarse, que refleja más cabalmente el sentido último de la acción de Alexander.

A continuación del título, comienzan a proyectarse los créditos iniciales sobre imágenes de la *Adoración de los Reyes*, de Leonardo,²¹ que ocupan toda la pantalla. La cámara se desliza, con los movimientos suaves y suntuosos tan tarkovskianos, buscando demorarse en distintos fragmentos del cuadro: la Virgen con el Niño; la mano de uno de los Reyes Magos con la ofrenda, pero también un fondo de soldados en lucha, para culminar en un árbol con cruz. Lo que la pintura de Leonardo insinúa, esa unión ineluctable entre el Cristo Niño y el Redentor crucificado, el cineasta lo lleva a su consumación desde los bordes mismos del film. Mientras la cámara recorre lentamente las imágenes de la *Adoración de los Reyes*, la banda sonora compite en protagonismo desgranando el aria de la *Pasión según San Mateo*, de Bach, “*Erbarne Dich, mein Gott*” (“Ten piedad, Dios mío”). Se establece así un abierto contrapunto, a la vez que una asimilación, entre el Jesús del pesebre, que recibe las ofrendas en brazos de la Madre, y el Cristo de la Pasión, que, en su entrega desmesurada, se abaja a atender la plegaria de los seres humanos.

Creemos justificado insertar aquí una breve digresión a propósito del aria de Bach, que constituye una dominancia del universo acústico de *Sacrificio*.²² En esta pieza musical, cuyo centro constitutivo es la súplica para que Dios se apiade de la criatura, se esconden claras reminiscencias de una de las letanías más arquetípicas de la tradición hesicasta ortodoxa: “Señor Jesús, ten piedad de mí, que soy un pecador.” Dicho sea de paso, también Dostoievski, en *El adolescente* y en *Los hermanos Karamazov* se hace eco de esta tradición, recogida en parte en *Relatos de un peregrino ruso*.

²¹ En una entrada de su Diario, del 8 de enero de 1985, Tarkovski da cuenta de la profunda conmoción que le causó el contemplar el original de este lienzo en la *Galería de los Uffizi* en Florencia: “*L’Adoration des mages m’a bouleversé*” (Tarkovski, 1993: 365).

²² El director también la incluye en *Stalker*.

Volvamos ahora de nuevo la mirada a la *Adoración de los Reyes*, de Leonardo. Avanzado ya el film, se observa que una reproducción de esta pintura luce colgada en una de las paredes de la casa de Alexander y se apodera de varias de las escenas hasta constituirse en uno de los sistemas de imágenes más significativos de la película. Sin embargo, no es el acto de adoración lo que aquí se enfatiza, sino la ofrenda, la donación de sí. En efecto, en momentos culminantes del film, Tarkovski se vale de esta pintura para la estilización de Alexander como figura crística. Mientras este se encuentra de pie, contemplando el cuadro, su rostro se refleja en el cristal protector de la pintura hasta fundirse con ella en una sola imagen. Alexander pasa a ser así, el Rey Mago que se hinca de rodillas para adorar al Niño y entregarse en ofrenda, así como el Jesús anonadado del pesebre y de la Cruz. Ilustrativos acerca de esta escena y de la película toda, resultan algunos pensamientos que Tarkovski esboza sobre las palabras *sacrificio* y *sacrificial*, significativamente, en sus últimos días de vida, en medio del sufrimiento de la enfermedad que habría de llevarlo a la tumba. En una entrada de su *Diario*, el cineasta expresa que aunque dichos términos parecen tener una connotación negativa, en realidad en esencia suponen siempre un acto de amor, “creador, divino” (Tarkovski, 1993: 432).²³

La parábola del leño seco: locura esperanzada

Detengámonos a continuación, en la primera y en la última escena de *Sacrificio*. Ellas denotan una singular estructura cíclica del film, incluso duplicada, si tomamos en consideración también, el marco altamente simbólico que ofrecen los créditos iniciales y finales dominados por el coral de Bach. Dando curso a su concepción poética del cine, Tarkovski vincula las escenas de apertura y cierre articulando con ellas una pequeña parábola, que funciona como puesta en abismo de toda la historia. En la primera escena, Alexander está en la playa junto a su pequeño hijo, plantando en la arena un árbol seco al que sostienen con algunas piedras. Mientras lo hacen, el hombre evoca la leyenda de un monje, uno de los Padres del desierto,²⁴ quien plantó y regó un leño seco hasta que este llegó a florecer.

En la escena de clausura es el hijo quien releva al protagonista. Con esfuerzo, transporta con sus pequeñas manitos, dos cubos llenos de agua para regar el árbol que le encomendara su padre. Alexander ya no está junto a él porque al igual que Mishkin, se supone que fue recluido en un instituto neuropsiquiátrico. Una vez regado el endeble árbol, el niño se tiende en el piso, y Tarkovski nos regala uno de sus inefables movimientos de cámara ascendente hasta detenerse en algunas ramas secas que adoptan

²³ Transcribimos el pasaje completo, tomado de la versión francesa: “Et bien que les mots *sacrifice*, *sacrificiel*, semblent avoir un sens négatif, destructeur, car on les rapporte à la personne qui se sacrifie, en fait l'essence de cet acte est toujours l'amour, c'est-à-dire un acte positif, créateur, divin”.

²⁴ Se trata del Abba Juan Colobos, también conocido como el enano, que vivió en el siglo IV. Cf., De Elizalde, Martín -traductor- (1986) *Los dichos de los padres del desierto*, p. 100.

la forma de cruz, a la par que un paisaje con saturación de verde que parece encerrar la promesa de un futuro nuevo milagro: el árbol seco está llamado a florecer.²⁵ Fortísima es aquí la trabazón entre cruz y vida. Y nosotros, en tanto espectadores, nos asimilamos a la mirada hacia lo alto del pequeño, y es en ese momento que él nos deja la pregunta que dirige a su padre ausente: “En el Principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?”.

Conviene enfatizar aquí que Alexander, de manera similar a Mishkin, además de encarnar una figura crística, posee un notorio sesgo paterno, que lo motiva incluso en su acción sacrificial. No es este un rasgo menor, teniendo en cuenta la temática de este número de *Communio*, Cristo como imagen del Padre. Tampoco resulta casual que el vínculo padre-hijo adquiera especial relevancia en los momentos de apertura y cierre del film, ya que a estos se les atribuye “particular riqueza semántica” (Aumont / Marie, 1998: 118).

Pasemos ahora a contextualizar estas escenas. ¿Qué sucedió en el núcleo del relato fílmico?

En el día de la celebración de su cumpleaños, Alexander recibe en su casa a un grupo reducido de familia y amigos. Es entonces cuando por radio y televisión, se transmite –según lo anticipáramos– la noticia del estallido de una guerra nuclear, amenaza por cierto muy temida en la década del '80 del siglo pasado y que hoy se cierne sobre el mundo de un modo cada vez más intimidante. En ese particular momento de *kairós*, Alexander se entrega al arrebato de una locura que podríamos denominar *inspirada*, *divina*, y convierte todo lo que posee, todo lo que le es más caro, en ofrenda sacrificial. Una acción inexplicable desde la lógica, absurda, escandalosa, así como regar un leño seco, pero que constituye la cifra de la ofrenda.

La película concluye con la dedicatoria del realizador a su hijo: “Dedico este film a mi hijo Andriushka, con esperanza y confianza.” Estas palabras finales dejan al descubierto la esencia del arte de Tarkovski, caracterizado por una mirada tan lúcida como esperanzada, sobre un mundo indigente. Pablo Capanna, uno de los más profundos conocedores del director de *Andrei Rubliev* entre nosotros, lo define así: “Tarkovski fue uno de los pocos artistas que hablaron de esperanza en un siglo que acabaría sin ilusiones ni fe. Era profundamente religioso pero no daba sermones. Hizo patentes la ausencia y la presencia de Dios en este mundo, con la fuerza de la sinceridad” (Capanna, 2003: 19).

La muestra más acabada de ello es esta, su última película, condensación de un cine preñado de metáfora, que nos sacude y nos conmueve a la vez. Y es en ella, donde comparte con nosotros, espectadores, su convicción, de que siempre habrá esperanza

²⁵ No carece de importancia el hecho de que, para la difusión oficial de la película, se recurriera a esta imagen del árbol con el niño.

para el mundo extraviado, si aceptamos nuestra precariedad y asumimos el riesgo de vivir nuestras vidas como ofrenda.

Conclusión

Dice Tarkovski que uno “de los motivos de que la recepción de Dostoievski en la Rusia actual²⁶ sea más bien discreta es la crisis interior, tan característica de los personajes de este autor, de su propia obra y también de la de sus continuadores. [...] Para mí, una crisis interior es siempre un signo de salud. En mi opinión no supone otra cosa que un intento de volver a encontrar el propio yo, de conseguir una nueva fe. [...] Esto es perfectamente lógico, puesto que el alma ansía armonía, mientras que la vida está llena de disonancia. En esta contradicción se halla el estímulo para el movimiento, pero también la fuente de nuestro dolor y de nuestra esperanza. Es esa contradicción la confirmación de nuestras posibilidades espirituales” (Tarkovski, 1991, p. 218).

Cada uno de nosotros puede pensar sus propias crisis interiores desde la lectura de la parábola del hijo pródigo que hambriento y necesitado decide retornar a la casa del Padre, y hacerlo de manera esperanzada, confiando en que los brazos del padre ya se encuentran abiertos, esperando el retorno de sus hijos para regalarles una fiesta que supere (¿hasta la locura?) todas sus razonables expectativas.

Pero como nos señala Henri Nouwen en su maravillosa meditación ante el cuadro de Rembrandt, la cima de nuestras posibilidades espirituales se halla en el llamado a convertirnos nosotros mismos en la imagen del Padre. Todos estamos invitados a entrar en sintonía con su estilo de paternidad como la forma más alta de entrega a la vida. Cristo es el ideal de esa figura. Mishkin y Alexander vibran dentro de la estela de ese llamado espiritual.

²⁶ Se refiere a la época soviética. El régimen soviético censuraba la literatura que señalara un conflicto interior al alma humana, por considerarla burguesa, reactiva. Autores como Dostoievski y Kafka y muchos otros, estaban prohibidos.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques /Marie, Michel. (1998) *Análisis del film*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Capanna, Pablo. (2003) *Andrei Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- De Elizalde, Martín -traductor-(1986) *Los dichos de los padres del desierto*, Buenos Aires: Paulinas.
- Dostoievski, Fiodor (1991) *Los hermanos Karamazov*, en Obras completas, Tomo III, Méjico, Aguilar
- Dostoievski, Fiodor (1991) *Epistolario de Dostoievski relacionado con sus obras*, en Obras Completas, Tomo IV, Méjico, Aguilar
- Dostoievski, Fiodor (1991) *Diario de un escritor*, en Obras Completas, Tomo IV, Méjico, Aguilar
- Dostoievski, Fiodor (1964) *El idiota*, Barcelona, Juventud
- Evdokimov, Pavel (2014) *Dostoievski et le problème du mal*, Paris, Corlevaour
- Evdokimov, Pavel (2011) *Gogol et Dostoïevski ou la descente aux enfers*, Paris, Corlevaour
- Figes, Orlando (2012) *El baile de Natcha*, Barcelona, Edhasa
- Florenski, Pavel, (2010) *La columna y el fundamento de la verdad*, Salamanca, Sígueme
- Guardini, Romano (1954) *El universo religioso de Dostoievski*, Buenos Aires, EMECE
- Ivanov, Viatcheslav (2000), *Dostoievski. Trágdie, Mythe, Religión*, Paris, Editions des Syrtes
- Kjetsaa, Geir (1989) *Dostoyevski. La vida de un escritor*, Buenos Aires, Javier Vergara
- Nante, Bernardo / Nante, Mariano. *El cine de lo sagrado*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna, 2019.
- Soloviov, Vladimir (2004), *Discours à la mémoire de Dostoïevski*, publicados en *La légende du grand inquisiteur*, compilación y traducción de Luba Jurgenson, Lausanne, L'Age d' Homme
- Soloviov, Vladimir (1958) *Fondaments spirituels de la vie*, Paris, Casterman
- Soloviov, Vladimir (2012), *La justificación del bien*, Salamanca, Sígueme
- Špidlík, Tomas (1986) *Los grandes místicos rusos*, Madrid, Ciudad Nueva
- Tarkovski, Andrei (1996) *Esculpir en el tiempo; reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp,
- Tarkovski, Andrei (1993) *Journal 1970-1986*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.
- Taylor, Charles (1989), *Fuentes del yo*, Buenos Aires, Paidós
- Weil Simone (1953) *La gravedad y la gracia*, Buenos Aires, Sudamericana
- Wohlfarth Irving (1992), "Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamín de El Idiota", Méjico, *Acta Poética*, 23, 2002, pp. 143.164

Referencia filmográfica

- Sacrificio (Offret)*, dir. por Andrei Tarkovski. (1986; Svenska Film Institutet, Estocolmo/Argos Film, Paris/ Channel Four International)