

¿Dónde ha ido la belleza? *Sacrificio*, de A. Tarkovski, en clave alquímica

Roger Ferrer Ventosa¹

Recibido: 5 de marzo de 2022 / Aceptado: 23 de junio de 2022

Resumen. En la película de Andrei Tarkovski *Sacrificio* el mundo vive una amenaza de III Guerra Mundial apocalíptica, a la vez que las relaciones familiares del protagonista se hallan en una crisis que parece definitiva. Pero un último ritual tal vez invierta la situación. El artículo argumenta que el planteamiento y la cosmovisión de este gran clásico del cine pueden interpretarse según los códigos simbólicos de la alquimia, empapados de teología cristiana y de la mitología y la cosmología de la Antigüedad, con Hermes como patrón, aunque el director lo lograra de una manera probablemente involuntaria, debido a sus intereses poéticos y espirituales.

Palabras clave: Tarkovski, Alquimia, Sacrificio, Mitología, Astrología

[en] Where has beauty gone? A. Tarkovsky's *Sacrifice* in alchemic key

Abstract. In Andrei Tarkovski's *Sacrifice* the world is threatened by an apocalyptic III World War. At the same time, family relations of the main character are immersed in a crisis that seems final. However, a last ritual could change this situation. This paper argues that the approach and the world view exposed in this classic movie can be interpreted according to Alchemy's symbolic codes, steeped in Christian theology and Ancient mythology and cosmology, with Hermes as patron. The director of the film probably achieved that unintentionally, because of his poetic and spiritual interests.

Keywords: Tarkovsky, Alchemy, Sacrifice, Mythology, Astrology

Cómo citar: Ferrer Ventosa, R. (2022). ¿Dónde ha ido la belleza? *Sacrificio*, de A. Tarkovski, en clave alquímica, en *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 27, e80826. <https://dx.doi.org/10.5209/ilur.80826>

Sumario. 1. Introducción. 2. La Gran Obra alquímica. 3. La Gran Obra en *Sacrificio* de Andrei Tarkovski. 4. Corolario. 5. Bibliografía.

1. Introducción

Quien no busca la verdad,
no puede ver tampoco la belleza. (Tarkovski 2005, 49)

La relación del cineasta Andrei Tarkovski con la gnosis, el conocimiento espiritual, la religiosidad ortodoxa, la teosofía o ideas similares es notoria, ha dejado infinidad de rastros en sus películas, y ha sido reconocida en sus escritos sobre teoría del cine o en sus diarios personales. El director se definía como una persona religiosa, uno de los tres pilares, junto a filosofía y arte², mientras que el arte le parecía una acción espiritual relacionada con una religiosidad interior³. Ahondando en ello, declaraba entender el arte como una oración⁴.

Asimismo, Yuri Nazarov indicaba sobre su cine: «Si se emplea la palabra *religioso* para significar “espiritual”, y si esto se entiende como algo contrapuesto a la falta de espiritualidad, entonces, sin lugar a duda, se puede decir que las películas de Tarkovski son en el altísimo grado *espirituales*»⁵ Otro analista del director, Evlampiev, define su visión religiosa y filosófica como la unión de la tradición gnóstica –gnóstico-hermética, como en las siguientes páginas se demostrará, una corriente coetánea a la gnóstica en la cultura alejandrina,

¹ Universitat de Barcelona
E-mail: roger.ferrer@udg.edu
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2568-1271>

² Tarkovski 2016, 41.

³ Llano 2017b, 1143.

⁴ En Minnis 2011, 423; en Llano 2017b, 1340.

⁵ En Llano 2017, 526.

con muchos puntos en común y con la que polemizó en los siglos II y III d.C., la mística oriental y la filosofía nietzscheana⁶.

Una de las vertientes tradicionales de la gnosis espiritual se refiere a una química trascendental o alquimia; dado que en el director ese tipo de conocimiento teológico era la piedra axial de su propuesta, y que la alquimia constituye una vertiente material de la gnosis, resulta pertinente analizar la película según el código simbólico religioso de la Gran Obra alquímica. Mediante esa clave se interpretará la última de las películas de uno de los mejores directores de la historia, *Sacrificio* (*Offret*, 1986).

No hay constancia de que el director tuviera un conocimiento profundo de la Gran Obra en ella misma, al menos hasta donde este investigador ha podido investigar. Pero antes de continuar, en bien de clarificar tanto la perspectiva de este artículo como sus objetivos, conviene tener presente que se propone una hermenéutica de una de las obras tarkovskianas, no un estudio historicista. Por tanto, no se sugerirá que Tarkovski fuera un adepto alquímico, ya que parece no haber documentos históricos que así lo atestigüen; lo que se plantea es probar la gran cantidad de elementos comunes entre la película del cineasta y el corpus simbólico alquímico, su sintaxis simbólica y su sentido religioso. Ese tipo de artículo es el que se propone, no aquel en el que lo argumentado se sustenta en pruebas directas históricas o fuentes primarias del autor.

Pese a carecer de constancia de un conocimiento directo sobre la alquimia, sí hay múltiples evidencias del indudable interés antes referido por la espiritualidad en general, la base mística del cristianismo, el yoga y las ideas religiosas que subyacen en él, etc., pruebas diseminadas por sus escritos teóricos sobre arte, sus diarios, así como en sus obras filmicas. En sus ensayos sobre estética, Tarkovski planteó una teoría del arte consistente en explicarse a uno mismo y a los demás el sentido de la vida, o al menos formular ese interrogante⁷, ambicioso proyecto acorde con la alquimia, que indaga en las fuerzas esenciales de lo existente desde una química en la que se busca un sentido simbólico-espiritual, y una transmisión de ideas que, al menos en Occidente, utiliza los libros de grabados y las imágenes para comunicar sus metáforas.

Como el título de la película indica, *Sacrificio* supone una reflexión sobre esa idea. La oblación se encuentra en el núcleo del pensamiento mágico y religioso en sus muchas variantes, tanto de la cosmoteosofía, del chamanismo, de la ritualidad pagana grecorromana –el engaño a Zeus por parte de Prometeo con los restos sacrificiales ofrendados a los dioses–, del vedantismo hindú –su papel y la progresiva renuncia a que sean cruentos– o también, por supuesto, del cristianismo: su misterio central de hecho radica en la entrega de la energía divina en beneficio de la humanidad. Aún más relevancia detenta en el cristianismo, con la Pascua y la Eucaristía como ejemplos máximos de su centralidad. La investigadora en las prácticas mágicas de la Tardo Antigüedad, Janowitz, relaciona los ritos sacrificiales con ofrendas de ese periodo con el uso y la simbología del fuego en la alquimia⁸.

Para explicar sucintamente la alquimia, se utilizarán las principales metodologías de estudio sobre ella desde mediados del siglo XX. la del círculo de Eranos de un Jung o un Eliade; la tradicionalista de Burckhardt; la historicista actual, por ejemplo, del grupo de la universidad de Amsterdam, con Hanegraaff y Forshaw; la que profundiza en su peso en la historia de la ciencia de Newman y Príncipe. No obstante, prevalecerán aquellos estudios y corrientes más centrados en su dimensión simbólica, y en su importancia en la historia del arte, realizados por Lennep, Klossowski y por Raimon Arola. A continuación, se cruzarán esos datos con la película de Andrei Tarkovski.

2. La Gran Obra alquímica

Todo intento de restablecer la armonía en el mundo sólo
puede tener éxito a partir de la renovación de la responsabilidad individual.
Tarkovski (en Llano 2006, 24)

La práctica se ha estudiado desde diversos ángulos. Por ejemplo, desde la vertiente científica. Aunque en esos ámbitos se la considere como una fase rudimentaria de la química, la indagación alquímica en el espíritu, con su lenguaje simbólico, tiene valor por sí misma⁹. En *Alchemy Tried in the Fire* se estudia esa continuidad que existió en algunas ocasiones entre alquimia y química¹⁰. La práctica implicaba un gran trabajo de investigación en laboratorio; no consistía simplemente en una reflexión espiritual, subrayan los historiadores de la ciencia Newman y Príncipe¹¹.

«We now know that the clean division of alchemy from chemistry, which seemed so “obvious” at first glance a generation ago, did not exist for most in the seventeenth century»¹². A tal intersección entre *chemistry* y *alchemy* dichos historiadores la denominan *chymistry*. Ambas áreas estaban vinculados: los químicos alqui-

⁶ Evlampiev 2020, 113.

⁷ Tarkovski 1991, 59-60.

⁸ Janowitz 2002, 117-118.

⁹ Eliade 1984, 11-15.

¹⁰ Newman y Príncipe 2002, 6 y ss.

¹¹ *Ibid.*, 35 y ss.

¹² *Ibid.*, 12.

mistas no trabajaban un día como racionales químicos y al siguiente como místicos alquimistas: ambos objetivos concernían a un desvelamiento de los secretos de la naturaleza, o así lo enfocaban ellos¹³, hasta el punto de que, lejos del tópico prejuicioso desde el XVII, la misma figura podía destacar en ambos terrenos, como el químico George Starkey, quien al mismo tiempo escribió algunos de los textos más celebrados de alquimia bajo el pseudónimo de Eirenaeus Philalethes¹⁴. Sin embargo, en esta propuesta no nos interesa esa faceta de la ciencia de Hermes –Hermes ejerce como su protector¹⁵.

Otro tipo de análisis muy fecundo en las últimas décadas se ha centrado en su vertiente historicista, en sus rastros textuales lejos de mitos en un sentido u otro. La ruptura entre ambas áreas de investigación científica, acentuada sobre todo a partir del XVIII ha provocado un malentendido persistente; sobre ella, se ha dirigido una mirada que toma pseudomitó por realidades y que prolonga ideas poco rigurosas, que no se atienen a la propia práctica. Como apunta Hanegraaff: «the realities of alchemy as a historical phenomenon differ dramatically from the picture of alchemy that still dominates the popular imagination»¹⁶. No obstante, tampoco esta vertiente será objeto del presente estudio, en el que nos centraremos en el código de imágenes de los libros de grabados de alquimia, analizados por diversos historiadores del arte, y en la proposición de estas imágenes como formas arquetípicas, según el psicoanálisis junguiano.

El objetivo último de la alquimia sería la creación de la Naturaleza Perfecta, puente entre lo terrestre y lo celeste o lo material y lo espiritual. Se podría definir como un arte de las transmutaciones cuyo sentido es enseñar el paso que lleva de la pluralidad a la unidad subyacente¹⁷. Por la naturaleza doble del proceso, la espiritualización de la materia implica automáticamente la corporización del espíritu, un principio alquímico que coincide plenamente con la estética tarkovskiana, tan atenta a la materialidad de las cosas, pero entendida como algo sagrado que es revelado por ella, en un director que prestaba una gran «atención a los fenómenos de la vida física y vegetal»¹⁸, según se profundizará más adelante.

En la cosmovisión necesaria para la alquimia experimental, se cree que los minerales tenían un proceso de maduración igual que el resto de seres, solo que mucho más lento; indica Lennep que «las comparaciones agrícolas eran muy del gusto de los tratadistas alquímicos»¹⁹. El adepto hacía avanzar el reloj natural, avanzar la maduración de los metales hasta su máxima evolución.

Como el resto de la creación, los minerales están sujetos a las fuerzas astrales, con unas afinidades con los planetas basadas en una teoría de las correspondencias. La teoría de las correspondencias resulta un elemento fundamental entre las corrientes esotéricas históricas en Europa, como ya apuntara Faivre en su célebre definición del ocultismo occidental, con cuatro características fijas, junto a la noción de imaginación activa, de naturaleza viva y la experiencia de transmutación²⁰, aunque en los últimos lustros también ha sido ampliamente matizada, rebatida o ampliada.

Como la astrología, la alquimia plantea un código empapado de mitología clásica, algo ya evidente desde el propio nombre de algunos de sus componentes (mercurio) y su simbolización planetaria, con los siete planetas principales de la cosmología clásica que aparecen en tantos manuscritos y libros de grabados de alquimia. Como apuntó Jung: «No cabe pensar correctamente la alquimia sin el influjo de su hermana mayor, la astrología»^{21 22}.

En la Gran Obra, las referencias a los planetas y, por tanto, a los dioses grecorromanos, son constantes, ya que, por la teoría de las correspondencias, se pensaba en la práctica como una astronomía inferior, con las influencias de los astros actuando en los cuerpos²³. Esa astrología aplicada al microcosmos aparece de continuo en los libros de grabados de la práctica, de ahí las muchas referencias a los astros, ya sea en forma de su representación signica astronómica, ya sea de manera antropomórfica. Se trata de una astrología cristianizada, a la manera medieval y renacentista.

Robert Fludd mostró cómo concebían el cosmos dentro de ese marco hermético-neoplatónico de la alquimia. Sus diagramas de *Utriusque cosmi...* ilustran las relaciones entre los tres niveles de la existencia (inteligible, celestial, sublunar), con el Dios cristiano como eje de todo. En el grabado «El espejo de toda la naturaleza y la imagen del arte»: aparece Dios en el cénit formal pero afuera del marco cósmico, en lo inteligible, afuera de las esferas, pero marcando su devenir en ellas, en la nube que está sobre su cénit y en la que está inscrito el nombre divino en hebreo. En el margen externo de los círculos concéntricos se halla lo angelical, ilustrado por

¹³ *Ibid.*, 316-317.

¹⁴ *Ibid.*, 3.

¹⁵ Lennep 1978, 22, 262; Arola 2008, 27.

¹⁶ Hanegraaff 2015, 63.

¹⁷ Arola 2008, 52.

¹⁸ Llano 2017, 379.

¹⁹ Lennep 1978, 211.

²⁰ Faivre 2000, 14-18.

²¹ Jung 2002, 176.

²² Entre otros muchos ejemplos que se podrían aducir, la imagen de *Cabala, spiegel der Kunst und Natur; in Alchymia, Cábala, espejo del Arte y la Naturaleza en Alquimia.*, de Michelspacher 1615., lo plasma visualmente, con los signos de cada planeta señalando a qué personaje se está aludiendo, un *topos* de los libros de grabados de alquimia. [última consulta de este y del resto de enlaces, 30-10-20].

²³ Clulee 2001, 173-174.

decenas de *puttis*. En la franja intermedia se halla lo celestial, con el sol en un rol principal; en el margen más interno la novena esfera, la terrestre, eje sobre el que descansa el resto.

En el grabado observamos la razón del título, con una mujer que encarna a la naturaleza, que tiene los pies en la Tierra, pero la cabeza en lo divino, una virgen que gobierna el mundo sublunar al servicio de Dios, a quien está encadenada, según se muestra visualmente; ella interviene en el grabado como imagen del *anima mundi*; a su vez está encadenada a un mono, representación del ser humano material en el mundo físico²⁴. Esta imagen se corresponderá en *Sacrificio* con el papel de María.

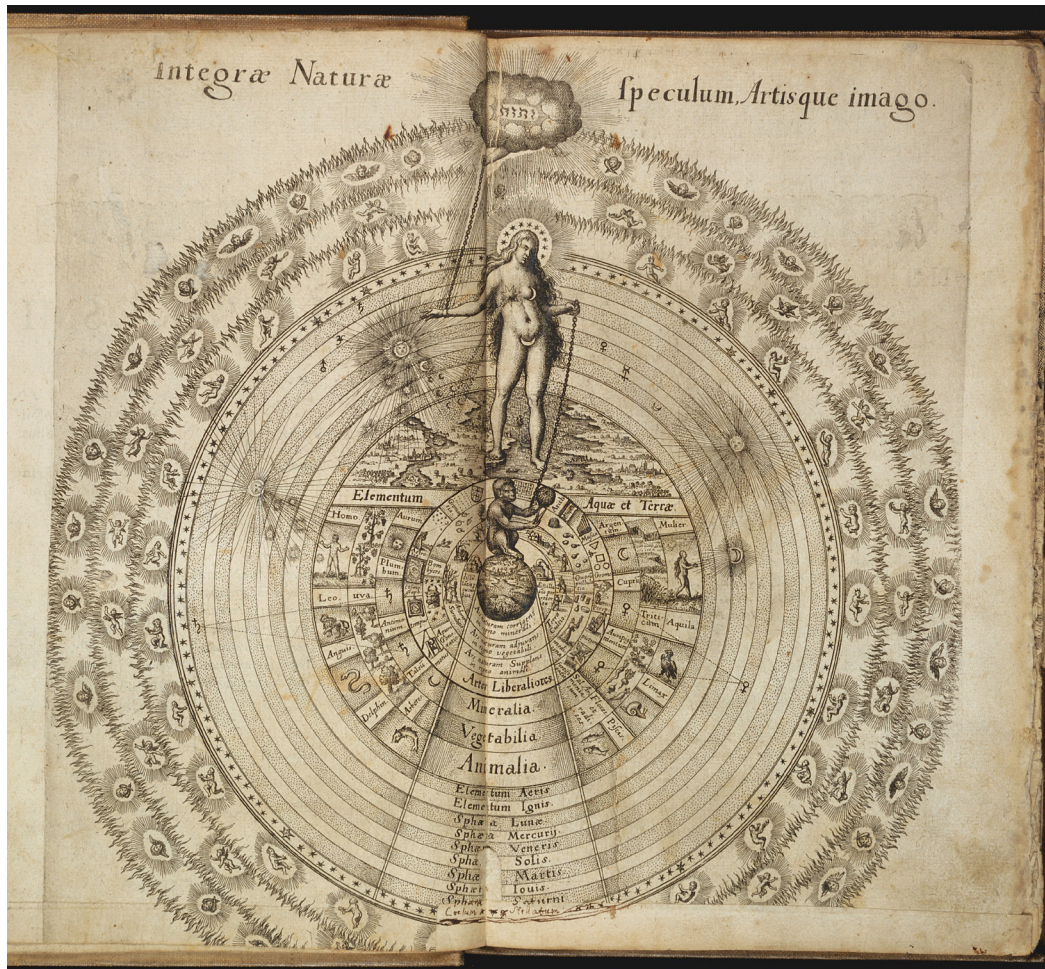


Imagen 1. Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, «Integræ naturæ speculum artis que imago», 1617

Si los planetas tienen su correlato en el microcosmos de cada persona, los cuerpos celestes también tienen correspondencias con los metales, de acuerdo con el corpus teórico alquímico. De acuerdo con este corpus, el cobre comparte naturaleza con Venus, el hierro con Marte, el estaño con Júpiter, el plomo con Saturno, el azogue con Mercurio, la plata con la Luna y el oro con el Sol, en sentido ascendente de metal más basto al más noble²⁵.

Los siete planetas y astros clásicos, los cinco básicos de la cosmología hasta el descubrimiento de Urano a finales del XVIII (Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno), son representados en los libros de grabados en ocasiones según la iconografía grecorromana más habitual; igualmente, el Sol y la Luna son mostrados a menudo como Apolo y Diana, tal es el caso de este emblema del célebre *La fuga de Atalanta*, de Michael Maier, 1617,

Así pues, dioses, minerales y planetas y el resto de seres estaban entrelazados por la teoría de las correspondencias. Dicha teoría no se basa en las analogías, al menos eso matiza Ernst Cassirer; esa expresión oscurece la comprensión de la mentalidad en la que se manifiesta, la conciencia mítica, ya que en la mentalidad mágica lo que puede agruparse de un sujeto o de algo –Mercurio, el mercurio, la gnosis, las hermas, el azogue, etc.– no guarda relación entre sí de semejanza de cualidades, aún menos resulta un mero signo que se refiere a otra cosa, ausente, sino que teóricamente comparte una misma esencia, puesta de manifiesto de diversas maneras. Es el pensamiento lógico el

²⁴ Godwin 1979, 22; Putnik 2017, 90.

²⁵ Burckhardt 1994, 71-72; Corbin 1996, 205-206; Forshaw 2015, 363, 370.

que sí se estructura mediante semejanzas o analogías entre una cosa y otra²⁶. Para descifrar el código metafórico de cualquier cosa, antes hay que determinar a qué contexto se circunscribe, cuál es su sistema analógico.

Tanto en la Edad Media como en el Renacimiento encontramos esta idea de universo en los pensadores con rai-gambre o con influencia hermético-neoplatónica. El mago sabe leer y descifrar el gran libro de la naturaleza, cuyos reglones están formados por estos paralelismos en esencia entre diversas cosas. En el dibujo de la obra de Mylius *Opus medico-chymicum*, publicada en el 1618, se halla uno de los diagramas típicos en el que el universo se ordena por círculos, afinidades y antipatías, diferentes peldaños de la escalera cósmica. El historiador del renacimiento Eugenio Garin refiere que una de las virtudes que ha de tener el sabio en el marco hermético alquímico es captar esta ley: «el sabio es el que, en lo oculto, percibe, además de la diversidad, la correspondencia y la unidad»²⁷. El filósofo Raimon Panikkar ahonda en ello, con el universo como una red de relaciones²⁸.

Entre los diversos niveles existen equivalencias, como la prioritaria de todas, fundamental en la alquimia: como es arriba, es abajo, sentencia del gran tratado de la práctica: la *Tabla Esmeralda*²⁹. Destaca como uno de los lineamientos alquímicos, ya que con el análisis de lo que sucede en el matraz o en el alator se pueden extraer conclusiones cósmicas. Como se verá más adelante, ya que tendrá un peso en la película de Andrei Tarkovski, una cosa puede servir de espejo del conjunto, el ser humano como microcosmos que se corresponde con el macrocosmos³⁰, o asimismo la obra artística en la que queda fijado la totalidad universal, la *imago mundi*.

Pero, como se ha avanzado más arriba, de la alquimia interesa para este artículo no su investigación química sino la sintaxis que creó con su cuerpo de imágenes, un código simbólico muy elaborado de imágenes enigmáticas. En los siglos XVI y XVII, los grandes siglos en la producción de libros de grabados de alquimia, la religiosidad cristiana de los pensadores hermético-neoplatónicos (de Ficino a Fludd), las ideas alquímicas religiosas se velaban con misterios, algo ya apuntado por sus grandes referentes intelectuales, como Ficino, Pico della Mirandola, Khunrath o Giulio Camillo, quien defendía que «no se debe hablar públicamente de las cosas de Dios más que con enigmas»³¹. Y es que los pensadores y artistas del Renacimiento hermético y alquímico defendían a lo misterioso como vía de conocimiento religioso³².

Otra forma de entender la ciencia de Hermes que tendrá valor para esta investigación será la de la alquimia psicología analítica, vía Jung, como marco metafórico que plasma imágenes arquetípicas. Muy interesado en la práctica, Jung la estudió y se sirvió de ella para explicar más detalladamente sus teorías. Se abismó en aquel pozo en el que flotaban imágenes que retornaban una y otra vez en la cultura y en los individuos. ¿Por qué razón? Gracias a los grabados de los libros de alquimia o al arte en general se puede investigar en el material subconsciente, los principios cósmicos, el *anima mundi*³³ y, por tanto, en los mitos.

Los libros de grabados servían como tratados sobre los procesos psicológicos, en el proceso de individuación y autoconocimiento. Creía que las imágenes de la alquimia consistían en arquetipos de procesos psíquicos, muestras de imaginación activa cultural. Una de las ideas preferidas del psicoanalista, repetidas a menudo en sus numerosos escritos sobre la ciencia de Hermes, es que imágenes de fantasías o sueños muchas veces se corresponden con motivos mitológicos³⁴. El abundante legado de textos e imágenes alquímicos le sirvió como catálogo con el que revelar esos procesos. Para Jung, cada fase alquímica va acompañada de sus símbolos, los cuales expresan las proyecciones inconscientes³⁵. En ocasiones la psicología profunda incluso se apropia de términos de ese origen, como sublimación; en la alquimia significa el cambio en el que lo puro se separa de lo impuro y lo espiritual se alza de lo corporal³⁶.

Creo que es especialmente en ese sentido, de imágenes reveladoras de procesos internos y con sentido metafísico religioso, que Andrei Tarkovski reflejó en su obra un universo claramente marcado por las coordenadas del imaginario alquímico con sus símbolos.

3. La Gran Obra en *Sacrificio* de Andrei Tarkovski.

En la lucha por nuestra propia alma la fidelidad
hacia uno mismo exige de un esfuerzo concentrado e incesante.
(Tarkovski, 2005, 250)

El marco teórico de la alquimia, su cosmovisión, sirve para entender de una manera más profunda *Sacrificio*. El filme del cineasta ruso servirá para ilustrar las ideas, estados y fases de la alquimia –no en sentido estricto, eso

²⁶ Cassirer 1971, 97 y ss.

²⁷ Garin 1981, 80.

²⁸ Panikkar 2012, 347.

²⁹ Kingsley 2000, 32; Sebastián 1989, 18; Faivre 2000b, 64.

³⁰ Lachman 2005, 20.

³¹ Camillo, 2006, 47.

³² Ferrer Ventosa 2018, 314.

³³ Bachelard 2013, 120.

³⁴ Jung 2002, 496.

³⁵ Jung 2002, 307 y 455.

³⁶ Meakin 1995, 14-15.

sí-, pero aún más para entender el sustrato conceptual de la práctica, su esencia, la cosmovisión que la alienta y en la que adquiere pleno sentido.

La [película ya empieza](#) significativamente con un fragmento de *La pasión según san Mateo*, de Bach, como banda sonora y un plano inicialmente fijo sobre la *Adoración de los reyes magos* de Leonardo, en la que un rey anciano obsequia con una copa al niño. Se trata obviamente del gran motivo cultural sobre la idea del sacrificio en un entorno cristiano en dos de sus grandes monumentos artísticos. En ese demorado pero revelador inicio de la película el espectador entiende que el metraje siguiente versará sobre ese tema y en sentido doble: de una religiosidad amplia, pero también dentro de la espiritualidad cristiana.

La palabra sacrificio comparte la misma raíz que sagrado, el adjetivo latino *sacer*; como el adjetivo, el término proviene de *sacro facere*, hacer sagradas las cosas. El filósofo Jean-Luc Nancy apunta ese vínculo entre el sacrificio y el hacer sagrado³⁷. Es más, Panikkar considera el sacrificio la acción sagrada por excelencia³⁸. Por lo que se refiere al cineasta ruso, lo consideraba como un acto de amor positivo, creativo, divino³⁹.

Resulta lógico si se tiene en cuenta que aparece en buena parte de las religiones; por escoger algunos ejemplos, el sacrificio sagrado es aquel en el que el Creador, Dios, Brahman y otras deidades demiúrgicas, se entregan a ellos mismos, con modelos como Cristo, que quiere redimir los pecados del mundo con su renuncia, o el Prajapati hindú, Uno sin segundo, que añora tener a alguien, por lo que renuncia a su soledad divina, a sí mismo, para que de su cuerpo surja todo lo existente⁴⁰. Para la mentalidad de los textos clásicos hindúes, el sacrificio lo rige todo, tanto lo cósmico como lo sublunar.

Y luego está la aplicación de ese esquema a la escala humana. Ya la cosmogonía hindú concibe al hombre como el propio sacrificio⁴¹, una tendencia que, de nuevo, se encontrará igualmente en el cristianismo. De hecho, la Gran Obra fue pensada como un proceso de sufrimiento en el que el alquimista se purificaba con el dolor, como la piedra en el fuego⁴².

Tras el plano con la *Adoración de los reyes magos* se pasa a un [plano de una marina escandinava](#); significativamente, los dos árboles en el eje vertical de la adoración pasan a la plantación de uno en la «realidad» de la narración cinematográfica. Un hombre maduro, casi anciano, Alexander, lo planta ayudado por su hijo. Un árbol que ocupará el último plano del film. ¿El árbol alquímico? Se trata de uno de los grandes motivos de la ciencia de Hermes, ya sea en idea como gráficamente⁴³.

El problema reflejado en la trama es tanto personal como social, la idea de la correspondencia entre el micro y el macrocosmos, correspondencias nucleares en la alquimia, según se apuntó arriba; en el plano colectivo, el protagonista discurre que la civilización progresa técnicamente, pero esa mejora la pone al servicio del mal. La innecesaria civilización supone una pérdida de espíritu y una carencia de armonía. Una puesta en escena de una idea que compartía el cineasta, quien escribió en una entrada de su diario, concretamente el 20 de septiembre de 1970: «Esta renuncia a lo espiritual sólo puede engendrar monstruos. ¡Ahora más que nunca hay que salvaguardar todo lo que tiene alguna relación con lo espiritual!»⁴⁴. Pero también formuló ataques muy similares en sus ensayos sobre cine. Por ejemplo:

Es obvio que el enriquecimiento material del hombre, no ha ido acompañado de un progreso espiritual. Hemos llegado al punto en que parecería que somos incapaces de controlar nuestros logros materiales para poder utilizarlos en nuestro propio beneficio. Hemos creado una civilización que amenaza con destruir a la humanidad⁴⁵.

Para añadir, en unas páginas que incluyen muchas reflexiones sobre esta cuestión: «Es obvio que el progreso material no hace por sí mismo feliz a la gente, pero seguimos sin embargo multiplicando con fanatismo sus “logros”»⁴⁶.

Por tanto, puede afirmarse como sostiene Giralt que la crítica del personaje de ficción funciona en buena medida como altavoz de las del propio Tarkovski⁴⁷.

Mientras Alexander lo desgrana, se ven planos bellísimos de una arboleda, con la hierba y las hojas agitadas por un viento bien audible, sonido que sirve de contrapunto a la disquisición melancólica. Como apunta M. Chion, en el cineasta ruso cualquier elemento de decorado adquiere un relieve especial; los fondos aportan información suplementaria a las figuras⁴⁸. Al mismo tiempo, Alexander sufre una crisis personal, el patente fracaso de su matrimonio; desorientado, confiesa entender a Hamlet. Con ello, el director sigue su teoría de que para curarse uno ha de vivir

³⁷ Nancy 2003, 14.

³⁸ Panikkar 2009, 339.

³⁹ Llano 2017b, 986.

⁴⁰ Panikkar 2009, 137-144.

⁴¹ Panikkar 2009, 161.

⁴² García Font 2000, 171.

⁴³ Algunos enlaces con imágenes para ilustrarlo: S. Trismosin, *Splendor Solis*, XVI. Anónimo, *Speculum Veritatis*, s. XV. J. D. Mylius, *Philosophia reformata*, 1622. J. D. Mylius, *Anatomia auri*, 1628.

⁴⁴ Tarkovski 2011, 40.

⁴⁵ Andrei Tarkovski 2005, 252.

⁴⁶ Tarkovski 2005, 253.

⁴⁷ Giralt 1999.

⁴⁸ Chion 2007, 59.

una crisis personal, gracias a la cual puede encontrarse uno mismo y de adquirir una nueva fe⁴⁹. Alexander nota que algo no va bien en su vida y ese conflicto le hará transmutarse, fuego y renuncia mediante.

La película expone diversas visiones –si es que no toda su trama lo es–, como la primera visión, tenida por el protagonista cuando se ve sorprendido por su hijo pequeño, lo empuja sin percatarse, y el niño cae entre la hierba, por lo que le sale un poco de sangre por la nariz. Entonces Alexander se desvanece; en un plano aéreo, tarkovskiano, consubstancial a su estética por lo mucho que lo utilizaba, [se le aparece](#) un mundo en ruinas, con los utensilios de la civilización estropeados y el agua que disuelve dicho mundo. El planteamiento del director ruso tiende claramente hacia una teoría del arte que es visionaria, algo que ya había apuntado Bergman, en una de las citas más repetidas sobre el ruso, a quien calificó como el más grande entre todos, debido a saberse moverse con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños, visionario que puso en escena sus visiones⁵⁰.

La *dissolutio* alquímica eliminará la decrepitud del mundo con agua y sangre. La transmutación empieza con dicha *dissolutio*, sumergir las cosas en el agua para que las disgregue. Para transmutar hay que disolver, una de las dos acciones reflejadas en el lema alquímico de *solve et coagula*. De hecho, ya ha aparecido en forma de agua de mar, que se ha escuchado durante toda la primera secuencia, al estar ambientada en la costa.

La alquimia opera y se justifica según los cuatro elementos de la filosofía presocrática empedocliana –tierra, agua, fuego, aire– que también son cuatro propiedades: caliente, frío, seco y húmedo. Y como ya se ha avanzado previamente, pocos cineastas les han prestado la atención a los cuatro elementos ofrecida por el cineasta. En palabras de Robinson: «No other filmmaker uses rain, water, fire or flight in the same, idiosyncratic, hypnotic and profound way as Andrei Tarkovsky...»⁵¹. Por su parte, en palabras de Carlos Tejeda, esa atención a los cuatro elementos denota su cultura sobre la naturaleza y como esta adquiere un sentido espiritual⁵².

Por ello, aunque se comentarán aspectos narrativos –la lectura alquímica de la trama de la historia, por ejemplo–, también vale la pena detenerse en cómo se plasman visualmente ideas en el filme, una representación material que otorga un peso enorme de los sentidos, que registran los cuatro elementos empedoclianos (aire, fuego, agua y tierra), tan importantes en este código simbólico, y que, junto a otros símbolos, ayudan a conformar lo que Salynski califica de lenguaje universal de arquetipos⁵³.

Esa fase de final cósmico y personal de la materia en el matraz recibe el nombre de *nigredo*, unas tinieblas del alma que sumen en la melancolía; se la sitúa como primera fase, o cuanto menos entre los procesos iniciales de la transformación. La *nigredo* es un estado inicial en el caos primigenio imprescindible para cualquier creación⁵⁴. Para superar el miedo, la tristeza, la melancolía, la desconfianza, antes hay que experimentarlos, disolverse en ellos. Solo a partir de este estado puede transmutarse lo viejo y aparecer lo nuevo.

En esa primera secuencia ya interviene Otto, el cartero. Este personaje es particularmente interesante, ya que cumple el rol de Hermes en la obra: traslada los mensajes de la gnosis o conocimiento sagrado a los personajes, primero en una reflexión sobre el [eterno retorno](#), luego [explicándoles que recopila casos](#) en los que se ha manifestado el misterio cósmico, paranormales, como el de la madre en cuya fotografía aparece su hijo muerto muchos años atrás, precisamente en una guerra mundial. El propio Tarkovski era muy aficionado a los fenómenos paranormales⁵⁵. Capanna también apunta la naturaleza de mensajero de Otto⁵⁶, o Alexander-Garret, L. quien lo califica de mediador entre dos mundos⁵⁷. Más adelante, Otto el cartero le explicará a Alexander que conoce un método para revertir esa fase de muerte cósmica. Otto desempeña el rol de Hermes psicopompos, o cuanto menos de Hermes como guardián de la gnosis, el conocimiento de lo sagrado trascendente y misterioso. Representaría tanto a lo espiritual como a lo sobrenatural.

De hecho, como aplicación anecdótica del sistema por correspondencias, los ocho personajes principales y prácticamente únicos del film resultan equivalentes a los siete principales de la alquimia y de la astrología clásica, más el andrógino o piedra filosofal resultante, sin duda encarnado por el hijo. Los ocho personajes se reúnen para agasajar a Alexander, que cumple años. Aunque los roles mudan durante el filme –una ambigüedad y mutación de signo también paradigmática de la proteica Gran Obra–, en general cada uno de los personajes puede relacionarse con un dios griego, según la identificación en la cosmología clásica con los siete astros y planetas principales, el Sol, la Luna, Júpiter, Mercurio, Venus, Marte y Saturno.

Los libros de grabados alquímicos están llenos de imaginería y episodios mitológicos, convertidos en repertorio simbólico de la práctica⁵⁹. Tanto que el estudioso de la alquimia, especialmente en su faceta visual, Klos-

⁴⁹ Tarkovski 1991, 218.

⁵⁰ Bergman 1995, 84.

⁵¹ Robinson 2006, 155.

⁵² Tejeda 2010, 64.

⁵³ Salynski 2020, p 231-232.

⁵⁴ Meakin 1995, 129.

⁵⁵ Llano 2017, 548-549.

⁵⁶ Capanna 2003, 250.

⁵⁷ Alexander-Garret 2020, 99.

⁵⁸ A título anecdótico, conviene recordar que San Agustín ofreció una interpretación de la etimología de Mercurio como proveniente de *medius currentis*, el que corre en medio San Agustín, 1988, 438.

⁵⁹ Warlick 2001, 20.

sowski de Rola afirma contundentemente: «All the Graeco-Roman myths carry an alchemical interpretation»⁶⁰. Diversos investigadores coinciden en ese punto de vista.

El especialista en simbolismo Raimon Arola propone una interpretación de la mitología desde un punto de vista hermético-alquímico, referido a los procesos, y siempre con estos sujetos al marco teológico cristiano; esta forma de entenderlo resulta un motivo recurrente entre los tratadistas del arte de la piedra filosofal europeo clásico, como el ya referido Michael Maier, el masón Pernety, con su *Les fables égyptiennes et grecques dévoilées et réduites au même principe*, del 1786 –texto clave y en el que intenta revelar un supuesto fundamento de la mitología en las operaciones de la Gran Obra–, o el Barón d'Hooghvorst, en el siglo XX; todos ellos incidieron en esta clave alquímica para profundizar en la mitología^{61,62}.

La práctica opera en un marco mental que utiliza a los dioses como principios arquetípicos de fuerzas del mundo, de ahí que el hermetismo, la filosofía perenne, la tradición primordial o cualquier otro nombre escogido para definir tendencias diversas dentro de esta *forma mentis* cultural. En el marco europeo los tratadistas y grabadores se sirvieron de las divinidades griegas para explicar alegóricamente la práctica. Por tanto, vincular mitología y alquimia resulta pertinente.

Como en la mitología clásica, los dioses pueden representarse con formas humanas. Otto, como ya se ha indicado, actúa evidentemente como Hermes que comparte la gnosis sagrada con el resto. Si Alexander y María se unen en una hierogamia, entonces desempeñan un papel de Sol y Luna, como queda reflejado en tantos tratados de [la ciencia de Hermes](#).

La esposa de Alexander no puede ser otra que Saturno, dadas sus características coercitivas. Indica el cineasta que para él ella ahoga a cualquiera a su alrededor, oprime a los demás, incluido a Alexander, como Saturno, quien impone limitaciones a los seres humanos, papel tradicional de tal deidad, algo plasmado físicamente por su anillo. Además, se puede deducir que hubo un pasado ideal en el que ella y Alexander fueron felices, al casarse, por lo que cumple otra idea asociada con Cronos: su papel de dios regente en la Edad de oro. Pero se ha producido una caída desde esa felicidad inicial.

La hija del matrimonio interviene de una forma sorprendente como Venus, algo que se subraya en varios sueños que tiene Alexander, en los que aparece su hija desnuda, alusión a la belleza, a la materia, a la creación⁶³. La identificación de los dos últimos personajes del elenco resulta más problemática, pero el signo predominante de la criada Julia es regir la casa de Alexander, dirigir de una manera efectiva, no simbólica, por tanto, resulta un poco como Júpiter. En cuanto al médico amigo de la familia, sus críticas a Adelaida, la mujer de Alexander, permiten que ella cambie de actitud al final del metraje, con lo cual, como Marte, trae un conflicto que cambiará a los personajes.

Con todo, las constelaciones no son fijas, el sistema «solar» de las relaciones cambia en varios momentos de la acción. Las posiciones y actitudes de los personajes se transforman durante el metraje⁶⁴. La atribución antes referida sería la dominante. De hecho, como ya se señaló, esa mutabilidad es típica del universo alquímico. Su código hace que cada motivo o símbolo cambie dependiendo del contexto en el que se sitúe. El sol, el oro, el azufre, pueden referirse a una cosa u otra en función de qué los acompañe, o a que aluda el total de la imagen o frase. La ambigüedad intrínseca a la Gran Obra queda personificada por Hermes y su caduceo con las dos serpientes. Pocos horizontes culturales resultan más multívocos que este.

Además, Tarkovski utiliza ese marco un poco a la manera que reconoció que se había servido de ellos Giulio Camillo, creador del teatro de la memoria, una de las figuras más fascinantes del siglo XVI italiano: «pero los usaremos de tal modo que no los concebiremos como límites que no podamos rebasar, sino como aquellos elementos que siempre representan en la mente de los sabios las siete dimensiones supracelestes»⁶⁵.

En un encuentro que desenmascara los problemas vitales de la mayoría de ellos, se hace notar la crisis de ese mundo. El espíritu sopla, todo tiembla, [lo volátil aéreo hace notar su presencia](#) en esos dragones contemporáneos llamados aviones, y la crisis en lo macrocósmico estalla con virulencia máxima: una guerra mundial. ¿Existe una manera más extrema de mostrarlo en nuestra cultura? ¿Quién de vosotros ha hecho esto?, [recita Alexander el Macbeth](#) de Shakespeare. A lo que Alexander se contesta, variando sobre el dramaturgo, que han sido los señores: en una cosmovisión mágica, ellos serían los siete planetas rectores principales, grandes gobernantes cósmicos, los arcontes en el gnosticismo de la Tardo Antigüedad, equiparables a los dioses.

La mayoría de tratados dividen el proceso de la alquimia en tres o cuatro fases, concebidas de maneras diferentes, que varían en función de quien escribiera sobre ellas. Un color las simboliza: *nigredo*, *albedo*

⁶⁰ Klossowski de Rola 1973, 45, n. 17.

⁶¹ Arola 1999, 20-23

⁶² Las referencias a los dioses en los tratados alquímicos a los dioses, tanto visual como verbalmente, son continuas. Sirva como ejemplo el Saturno de los grabados en Joannes de Monte Snyder 1666.

⁶³ Lo onírico ostenta un papel central en el universo desplegado por el cineasta. El hecho de que suspendan las capacidades volitivas al soñar implica un gran cambio en la forma de comprender, e incluso en la forma de prever el futuro Botz-Bornstein 2007, 6. Por ellos y por lo poético consigue un efecto de extrañamiento.

⁶⁴ Tarkovski 1991, 244-245.

⁶⁵ Camillo 2006, 53.

y *rubedo*, constituyen los tres colores básicos de la alquimia: el ennegrecimiento, el emblanquecimiento y el enrojecimiento de la materia prima⁶⁶, a la que a menudo se añade un cuarto color, *citrinitas* (⁶⁷). Ello explica los colores que hay en el [pecho de la armadura](#) de este caballero en el *Splendor Solis*, uno de los más famosos libros de grabados alquímico. En general, las transformaciones son vistas en forma de cuaternario (volatizar, fijar, coagular, componer) o de ternario (separar, disolver, limpiar)⁶⁸.

La nigredo microcósmica se corresponde con la macrocósmica. En alquimia la fase de *nigredo* era como una muerte simbólica de los elementos, del «rey» y de la «reina», que tenían que pudrirse, descomponerse, para nutrir con su putrefacción a la nueva materia depurada, y que pudiera surgir el andrógino perfecto. La *dissolutio* comentada páginas atrás. Para que puedan transmutarse en dos rejuvenecidos o en el andrógino, en el código simbólico alquímico el rey y la reina, el sol y la luna, antes deben morir, sacrificarse para permitir así la renovación que los llevará a la resurrección⁶⁹. Se disuelven para poderse regenerar y así retornar más poderosos. En el ciclo del mundo lo nuevo aparece cuando lo viejo se ha descompuesto. Se trata de un estado en el que, metafóricamente, los reyes sienten la culpa adquirida por sus acciones. Por tanto, el matrimonio de Alexander deberá terminarse.

Lo apocalíptico constituye una característica principal de las ideas filosóficas del director, material filmico en muchas de sus producciones. El cineasta temía que la tecnificación de la civilización contemporánea abocase al ser humano a la aniquilación⁷⁰. El temor a la destrucción colectiva abisma a los personajes de la película en un horror manifestado de diversas maneras. Alexander se sumirá en un sueño de aniquilación, de muerte pero también de resurrección: [camina por un barro](#) en el que se hunde hasta los tobillos, tierra y agua se mezclan, agua que disuelve pero que igualmente otorga nueva vida a la tierra; el barro está lleno de monedas de oro que, madrugadoras, anuncian al sol del mediodía que llegará; la *nigredo* empieza a ser sustituida por la albedo, la nieve que, significativamente, cubre el paisaje. Además, el personaje reza y suplica un cambio en ese ambiente apocalíptico. Si así sucede, él renunciará a todo, a la relación con su hijo, a familia y amigos, a los frutos de su trabajo en la casa y el resto de riquezas.

Todo es significativo en la película, un dominio del símbolo poético perfecto de un cineasta en su madurez máxima. Tras ese sueño, la primavera empieza a apuntar. El mensajero hermético Otto llega con un mensaje: todavía se puede revertir la muerte cósmica, aún hay una esperanza de regeneración; la clave la tiene la criada de la casa, María. Otto le aconseja acostarse con ella. Bajo la lógica del pensamiento mágico que ocupa *Sacrificio*, tiene mucho sentido: la unión dará nueva energía e iniciará un nuevo ciclo; ahora bien, desde la lógica causal de la razón constituye una locura, carece de sensatez, como se ríe Alexander. En su libro de reflexiones sobre la estética del cine el director afirma que a su parecer amar y sacrificarse resultan para él el verdadero sentido de la vida y del arte⁷¹. Pese a sus burlas, finalmente decide ir. La *coniunctio* alquímica renovará el cosmos y permitirá que el nuevo rey disponga de flamante energía.

La casa de María – que había cumplido funciones de iglesia, por cierto –, forma parte de uno de los motivos predilectos del léxico tarkovskiano, como en *Stalker*⁷² o en *Nostalgia* (*Nostalghia*, Andrei Tarkovski, 1983); el espacio de la transmutación siempre ocurre en una casa que amenaza ruina, la pintura desconchada, aunque en este caso está mejor que la habitación de los deseos de *Stalker* o que la casa de Domenico en *Nostalgia*. María casi no tiene posesiones, es cierto, pero el espacio está limpio, ordenado, las paredes bien encaladas y con una mano de pintura, al menos las del interior, no así la fachada.

La criada se niega inicialmente. En un diálogo revelador, Alexander se pregunta dónde [ha ido a esconderse la desaparecida belleza](#). Cabe recordar que el cineasta, consideraba al arte como una aspiración a la belleza y, platónico en esto, vinculaba lo bello a lo verdadero: «El arte es realista cuando intenta expresar un ideal moral. El realismo es inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella. Aquí, la categoría estética corresponde a la ética»⁷³.

Esa sería la pregunta que inicia el proceso, o la que se formula la *prima materia* una vez está en plena y amarga fase negra. Alexander consigue convencerla gracias a la confesión de la melancolía que siente, del dolor por esa disolución cósmica, así como al amenazar con su suicidio. Puede empezar la hierogamia, el matrimonio sagrado entre el azufre rojo y el mercurio blanco⁷⁴.

En la alquimia se mezclan el azufre, lo activo, junto al mercurio lo pasivo. El oro como azufre, fuerza activa de la esencia solar; en cambio la plata se concibe como mercurio (en este caso), fuerza generatriz de la materia. *Sulphur y argentum vivum* conforman así los dos principios de la materia metálica arquetípica⁷⁵.

⁶⁶ Jung 2002, 509; Harpur 2006, 222

⁶⁷ Eliade 1990, 132; Arola 2008, 80.

⁶⁸ Forshaw 2006, 207.

⁶⁹ Jung 2002, 255-270.

⁷⁰ Evlampiev 2020, 122-123.

⁷¹ Andrei Tarkovski 1991, 259.

⁷² Andrei Tarkovski 1979.

⁷³ Tarkovski 1991, 138.

⁷⁴ Klossowski de Rola 1973, 12.

⁷⁵ Burckhardt 1994, 75; Jung 2002, 120.



Imagen 2. «Coniunctio», *Rosarium Philosophorum*, 1550, Cortesía de La Fondation des Œuvres de C.G. Jung, Zurich.

Cuando empieza la *coniunctio* entre Maria, madre del nuevo mundo –lo que resuena con la *Adoración* de Leonardo, otra de las múltiples resonancias y ecos que operan dentro de la película–, y Alexander, el viejo rey cansado, se vuelve a oír el viento que sopla, cristal y campanillas que titilan, dragones alados que cruzan el aire con sus escamas de metal. Entonces llega el amor metafísico con una escena de dos cuerpos que levitan abrazados. La levitación enfatiza el aspecto metafísico de esa *coniunctio* alquímica, o matrimonio sagrado⁷⁶. El amor levitante, de gran fuerza como imagen, le permite dar nueva forma al tiempo, lo que a su parecer constituye la característica fundamental del cine⁷⁷.

Con ello, vuelve a hacerse presente la tendencia tarkovskiana a emplear lo finito para revelar lo infinito⁷⁸. Las imágenes del matrimonio sagrado aluden a la necesaria combinación de fuerzas opuestas, exigida por cualquier proceso de creación, aún más si se trata de las formas supremas o arquetípicas; en el no dualismo alquímico el azufre y el mercurio de la pareja se unen para el proceso de la química mítica.

Quizá con más fuerza que en ninguna en otra escena, en esta Tarkovski obtiene una imagen enigmática que desvela algo nuclear de la vida. Pretendía la creación de una *imago mundi*, un microcosmos que ofreciera una visión de lo infinito, el universo recogido en una gota de agua, jeroglífico de la verdad absoluta, algo que concuerda exactamente con el hermetismo neoplatónico del renacimiento⁷⁹. En palabras del propio director: «El artista expresa la verdad a través de una imagen de la realidad»⁸⁰. Esa *imago mundi* obtenida tan a menudo el cineasta tiene que ser por constitución interna polisémica, multívoca, contener una tesis y su antítesis, incluir la variedad de la vida en sus extremos contradictorios⁸¹. La *imago mundi* deviene así uno de los terrenos por excelencia de lo no dual, una de las pocas formas de intentar expresar lo infinito, lo absoluto, lo divino inefable.

Entonces hay un cambio de escena. Se retorna a una visión sobrenatural. Se trata del [mismo plano de la primera visión](#), más o menos, edificio abandonado, lleno de basura y de cachivaches estropeados, un coche sin dueño, las puertas abiertas. Pero en esta ocasión, al contrario que en la primera, irrumpen decenas de personas que corren, es decir, que la vida regresa mientras copos de nieve o de ceniza, en cualquier caso blanca, se posan

⁷⁶ El matrimonio sagrado con la pareja volando constituye uno de los motivos predilectos en el corpus simbólico del cineasta ruso, ya que, además de en *Sacrificio*, aparece en *Solaris* (Andrei Tarkovski, 1972), en *Espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1974). El motivo del cuerpo levitante en Tarkovski: *Solaris* o en *Espejo* (la música no se corresponde). Amor y levitación en *Sacrificio*. Resulta normal que haya temas o figuras que se repitan, ya que las siete películas presentan una gran homogeneidad, casi como si formaran una única obra. Como apunta Carrera: «Tarkovski enlazaba sus filmes a través de figuras de continuidad, como si todas sus películas formasen parte de un continuum, de una forma en realidad infinita, de la que sólo se habrían recuperado algunos fragmentos segregados de la totalidad» Carrera 2008, 72.

⁷⁷ Tarkovski 2016, 80

⁷⁸ Llano 2017b, 812; Kona 2010.

⁷⁹ Llano 2017b, 896-897; Ferrer Ventosa 2018.

⁸⁰ Tarkovski 2016, 35.

⁸¹ Llano 2017, 681.

sobre las cosas, en el sentido que toma la nieve o lo blanco cayendo del cielo en el léxico del cineasta, a saber, como signo de pureza –Tejeda también interpreta que la nevada final en *Nostalgia* adquiere ese sentido de acto purificador⁸².

La siguiente secuencia constituye un prodigio mítico de construcción cinematográfica. Al despertar, el protagonista siente que tiene que acabar el ritual para revertir definitivamente lo acontecido. El espectador todavía no ha visto la *rubedo*, la materia todavía no se ha llevado al rojo purificador y revificador. En *Sacrificio* se ha mantenido una especial atención al elemento tierra y agua, mientras que el viento ha aparecido con fuerza en momentos especiales, algunos de los cuales ya se han señalado; sin embargo, el fuego no se ha manifestado aún más que de manera metafórica, en los problemas con la luz, o solo en dosis homeopáticas, al fumar alguno de los personajes; su lugar se reserva para la culminación apoteósica de la trama, cuando Alexander, inmerso en su acto ritualístico de renuncia, [quema su casa](#), el microcosmos, en una versión simbólica de su propio final; la hace arder para con ello acabar con lo viejo, transmitir mágicamente la energía a la naturaleza perfecta de su hijo, el *puer* divino alquímico, los jóvenes brotes del árbol cósmico. Con ello demuestra de nuevo algo apuntado por Salynski: que los personajes principales del director se guían por objetivos espirituales, no por pragmáticos⁸³, en contraposición por otros personajes que si representan los valores dominantes de la civilización occidental en los tiempos del cineasta, con su enfoque utilitarista y tecno-científico tan criticado por él.

Para subrayar que lo que está haciendo forma parte de un ritual, al menos para él, Alexander se viste con una túnica o kimono negro, en el que el diagrama de la polaridad perfecta, el *yin-yang* no dualista, está cosido a la espalda. Según parece, mientras preparaba el filme estuvo obsesionado con la idea de ese símbolo, idea no dual sobre el equilibrio^{84,85}.

La complementariedad de contrarios no dualista destaca como otro de los temas fundamentales en la estética tarkovskiana. De nuevo, el artista reflexiona sobre ella en su *Esculpir el tiempo*, donde afirma que «de modo muy similar a cualquier organismo, también el arte vive y se desarrolla en la pugna entre elementos contrapuestos. En este campo, las partes contrarias se entremezclan y van perpetuando la idea casi hasta el infinito»⁸⁶, una idea de arte como aspiración a la belleza que en ningún caso debe consistir en negar la suciedad o fealdad, ya que, de nuevo con intuición no dualista: «Lo terrible está encerrado en lo bello, lo mismo que lo bello en lo terrible. La vida está involucrada en esa contradicción, grandiosa hasta llegar al absurdo, una contradicción que en el arte aparece como unidad armoniosa y dramática a la vez»⁸⁷. De manera que resulta atinado Gómez Toré en un artículo en que relaciona a Tarkovski con María Zambrano, cuando apunta que en él las series de dualidades aparentemente antitéticas demuestran en realidad que se copertenecen⁸⁸.

El antiguo actor abandona la escena –acaba en una ambulancia que tanto puede llevarlo al manicomio como a un hospital–, con una destrucción de [seis minutos sin cortes en el plano](#) de lo que tardó décadas en construir y que tanto ama. Shiva Nataraja baila en su círculo de fuego cósmico, en ese plano prodigioso de una única toma⁸⁹. El hecho de que Alexander queme la casa hace todavía más pertinente la interpretación en clave alquímica, por involuntaria que fuera para el cineasta, dado el peso que tiene el fuego en la práctica, sea uno metafórico, sea literal.

Sobre el tercer estado de la alquimia informa uno de los libros con grabados más célebres del XVII, el *Cabala, spiegel der Kunst und Natur, in Alchymia* de Michelspacher:

Se calentaba y se inflamaba enseguida como un puro fuego, de manera que no podía cogerlo sin temer por mi mano, porque, lo proclamo, he visto que en su interior se ocultaban la divina potencia y un gran arcano. De hecho, en él he encontrado el fuego de los sabios, gracias al cual todo en todo es llevado a la maduración (en Arola, 2008, p. 409,

En la Gran Obra, una vez alcanzado el estado blanco, la piedra, ha adquirido la fuerza suficiente como para resistir la quemadura de la llama. Jung explica que la fase de *albedo* es la primera en que la piedra alcanza su condición completa, marcada por la luna, mientras que, en el segundo estadio de naturaleza completa, la *rubedo*, lo completo se lleva a la perfección⁹⁰.

Cuando cambia de plano, vemos al hijo que, ajeno al drama, [descansa bajo el árbol con el injerto](#) del comienzo –nueva referencia a la vida que brota y al eterno retorno. Todas las referencias simbólicas de la obra están pensadas al milímetro, como ya se dijo, y todas se relacionan unas con otras. Para que la obra alquímica se complete, el final ha de unirse con el principio, según la célebre figura del ouroboros o serpiente-dragón que se muerde la cola.

⁸² Tejeda 2010, 75.

⁸³ Salynski 2020, 225.

⁸⁴ Llano 2017b, 1219.

⁸⁵ Con ello además pretendía homenajear a Akira Kurosawa Llano 2017b, 1177.

⁸⁶ Tarkovski 1991, 68.

⁸⁷ Tarkovski 1991, 62.

⁸⁸ Gómez Toré 2021, 40.

⁸⁹ Minnis 2011, p 422-423.

⁹⁰ Jung 2002, 307

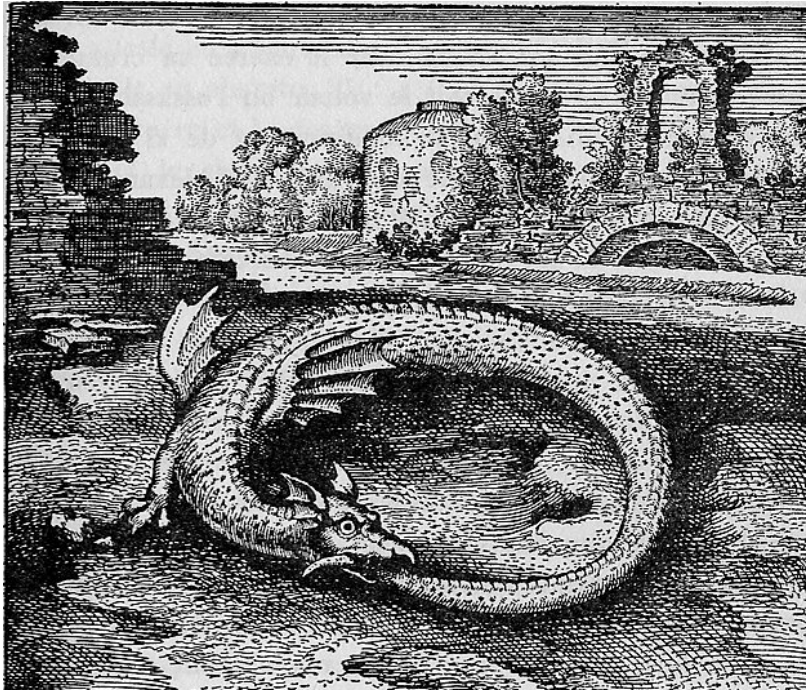


Imagen 3. Ouroboros en *La fuga de Atalanta*, emblema XIV, M. Maier, 1618

El niño o nuevo rey ha permanecido casi todo el metraje desde que estallara el conflicto cósmico en su cama de niño, en el atañor; al dormir en la cama infantil o hervir en el horno se ha ido dorando hasta alcanzar el estado máximo de Naturaleza Perfecta.

Con ese final se revela el punto de vista de Tarkovski. Podríamos dudar sobre el sentido otorgado por el cineasta; la película probaría su conocimiento de la tradición espiritual occidental, pero podría tratarse de una cosmovisión que hubiese enloquecido a Alexander hasta impulsarle a cometer ese sinsentido de la pira. *Sacrificio* acepta ser comprendida de esa manera como proceso hacia la demencia. Desde un punto de vista racional, lo que ha sucedido ha resultado terrible, pero desde el criterio espiritual alquímico, desde el punto de vista del mito, no se entiende de tal manera. Cada ser humano tiene una responsabilidad hacia la vida⁹¹, y recibe nueva energía con el sacrificio personal.

El niño-rey recibirá el regalo del padre: la belleza del paisaje y su participación mística con el entorno y el ritual permiten contemplar dicha solución, el niño forma parte del flujo indestructible, inagotable e ilimitado de la vida en su proceso de auto-comprensión.

Ese plano final, con el hijo-rey triunfante, igualmente inscrito en la tradición del significado mítico de la renovación cósmica, con un niño-héroe andrógino tras la locura y la muerte simbólica, deja entender que el proceso ha revertido en el pequeño, que recibe la consecuencia del matrimonio sagrado –no necesariamente el vínculo convencional marcado por la legislación–, junto a convertir la casa en una hoguera gigante; aquel acto ha generado una fuerza positiva, el árbol vuelve a enraizar y a florecer, símbolo para el director de la fe⁹². Nueva energía reverdece el cosmos.

Un viejo libro alquímico del siglo XV da fe de la importancia que el léxico alquímico otorga al árbol. Como ilustra una imagen del *Lapis et sua operatione*, aunque puedan aducirse muchos otros ejemplos del código de la Gran Obra, de la unión del matrimonio sagrado surge el hijo filosófico, andrógino con la Naturaleza Perfecta, ser que trasciende la dualidad del mundo y que purifica la materia.

Todo ello, además, se muestra en *Sacrificio* con un plano de una belleza asombrosa, desmedida, con el niño bajo el sol, y la tierra, el aire, el mar del océano y el fuego de la luz solar unificados en un plano que se funde, no en negro, sino en una luz cada vez mayor. Ese fundido convierte en escena el objetivo estético del cineasta, consistente en desaparecer de la obra por completo, disolverse en ella, que no quedara nada del artista egoico en la obra –indica el cineasta que la creación artística exige del artista que se entregue a sí mismo⁹³–, lo que permitía en su opinión una poesía insuperable.

Por ejemplo, criticaba la estética del romanticismo, de un lord Byron, en cuanto se trataba de una exaltación del ego⁹⁴. La desaparición de un verdadero artista en su obra le parecía un gran privilegio⁹⁵, por el cual incluso valía la pena entregar la propia vida, que viene a ser lo que hace Alexander en beneficio de los demás. Sea

⁹¹ Kona 2010.

⁹² Tarkovski 1991, 246.

⁹³ Tarkovski 1991, 62.

⁹⁴ Llano 2017b, 1208-1209.

⁹⁵ Llano 2017, 375.

como fuere, con ese final se muestra que lo relatado no ha constituido una historia sobre enajenación y destrucción, sino de resurrección tras la aparente muerte, solo que se expresa de forma sutil, mediante elocuentes símbolos de complejidad formidable.

Tarkovski buscó la ambigüedad exegética. Generoso también en ello, el cineasta dejó que cada espectador pudiera tomar una decisión sobre lo visto sin obligarle a aceptar la del director, con una ambivalencia de sentidos sobre lo contemplado, como ya señalara Capanna⁹⁶. Según sus propias palabras: «hay varias lecturas, lecturas diferentes, y ésa era mi intención: no quiero imponer a nadie una solución determinada, aunque por supuesto tengo mis propias ideas»⁹⁷. Y es que ello no implica que él no tuviera su propia manera de comprender la crisis de Alexander y de su mundo. Que Tarkovski prefería la interpretación religiosa fue manifestado por el cineasta. Para él, el sacrificio de todo lo suyo por Alexander, en beneficio del mundo, encarnado en su hijo, estaba claro, pese a que para los demás fuese un acto de locura⁹⁸.

En cualquier caso, entre tales interpretaciones, es posible, argumentable, tan pertinente que se acomoda a la perfección, la lectura de *Sacrificio* en clave alquímica, tanto por las ideas fundamentales en su vertiente religiosa, como por el uso de un léxico de imágenes parecido, tal y como se ha propuesto en este artículo.

4. Corolario

Todo artista verdadero es, en contra de su voluntad, profeta.
A. Tarkovski (en Alexander-Garret, 2020, 105)

Antes de concluir, conviene volver a recordar que el ensayo no se ha planteado como imposible interpretación definitiva sobre la obra, la última e indiscutible palabra sobre ella, y que ni siquiera ha pretendido afirmar que Tarkovski empleara estas referencias de manera consciente, dado que no tenemos pruebas historiográficas que lo demuestren. Lo que se ha intentado es ofrecer un ejercicio de hermenéutica, en el que se ha equiparado el código simbólico del corpus alquímico, en su parte visual de los libros de grabados de los siglos XVI y XVII, con la obra cinematográfica, para demostrar, esperamos que eso sí, que ambos comparten ideas fundamentales, una mirada a la materia para conectarla con la espiritualidad y lo divino.

En las páginas previas se han mostrado los muchos puntos de contacto entre el director y la indagación en los cuatro elementos y en la explicación visual que se halla en los libros de alquimia con grabados. Por ello, puede afirmarse que el ideal estético de Tarkovski, su concepción del trabajo artístico como una cocreación con Dios, una aplicación de la capacidad demiúrgica humana, hecha a imagen y semejanza de la divina⁹⁹, resulta la misma que se encuentra en la alquimia, en la que el hermético intentaba hacer lo propio con la materia, por idénticas razones y trazando las mismas analogías.

En cualquier caso, que el cineasta tenía una esperanza mágica en la película en un sentido similar al aquí argumentado, se pone de manifiesto en que, según su traductora al ruso durante el filme y amiga, expresó que gracias a aquel filme tal vez no hubiera una guerra de verdad¹⁰⁰, como si fuera su ritual particular para evitarlo.

5. Bibliografía

- Agustín, San, 1988, *Obras completas XVI. La ciudad de Dios, 1ª parte*, Madrid.
- Alexander-Garret, L., 2020, “*Sacrificio*: Andréi Tarkovski como coleccionista de sueños”. En Djermanovic, T. y Velykodna, O. (coords.), *Andréi Tarkovski y la cultura universal*, Santander, 92-107.
- Arola, R., 2008, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid.
- Arola, R., 1999, *Los amores de los dioses. Mitología y alquimia*, Barcelona.
- Bachelard, G., 2013, *La poética de la ensoñación*, México D.F.
- Bergman, I., 1995, *Linterna mágica*, Barcelona.
- Botz-Bornstein, T., 2007, *Films and Dreams*, Lexington.
- Burckhardt, T., 1994, *Alquimia. Significado e imagen del mundo*, Barcelona.
- Camillo, G., 2006, *La idea del teatro*, Madrid.
- Capanna, P., 2003, *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*, Buenos Aires.
- Carrera, Pilar., 2008, *Andrei Tarkovski: la imagen total*, Buenos Aires.
- Cassirer, E., 1971, *Filosofía de las formas simbólicas. II. El pensamiento mítico*, México.
- Chion, M., 2007, *El libro de Andrei Tarkovski*, París.
- Clulee, N.H., 2001, “Astronomía inferior: Legacies of Johannes Trithemius and John Dee”. En Newman, W. R., Grafton A. (eds.) *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, Cambridge, Massachusetts, 173-234.

⁹⁶ Capanna 2003, 253.

⁹⁷ Tarkovski 1991, 245; fuente secundaria sobre la variedad interpretativa en *Sacrificio*: Llano 2017b, 1278-1287.

⁹⁸ Llano 2017b, 1263.

⁹⁹ Llano 2017b, p 1339-1340.

¹⁰⁰ Alexander-Garret 2020, 94.

- Corbin, H., 1996, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid.
- Eliade, M., 1990, *Herreros y alquimistas*, Madrid.
- Eliade, M., 1984, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona.
- Evlampiev, I., 2020, “La crisis de la civilización moderna en el contexto de la visión filosófica de Andréi Tarkovski”. En En Djermanovic, T. y Velykodna, O. (coords.), *Andréi Tarkovski y la cultura universal*, Santander, 108-123.
- Faivre, A., 2000, “Introducción I”. En Faivre, A. y Needleman, J. (comps.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona, 9-22.
- Faivre, A., 2000b, “Fuentes antiguas y medievales de los movimientos esotéricos modernos”. En Faivre, A. y Needleman, J. (comps.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona, 37-116.
- Ferrer-Ventosa, R., 2018, “Pensando en imágenes jeroglíficas: de la tradición hermética en el Renacimiento a las vanguardias hasta el arte contemporáneo”, *Arte, individuo y sociedad*, 30(2), 311-328. <https://doi.org/10.5209/ARIS.56941>
- Forshaw, P., 2006, “Alchemy in the Amphitheatre’: Some considerations of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath’s *Amphitheatre of Eternal Wisdom*, 1609”. En Wamberg J. (ed.), *Art & Alchemy*, Copenhagen, 195-220.
- Forshaw, P., 2015, “Magical Material and Material Survivals: Amulets, Talismans, and Mirrors in Early Modern Europe”. En Boschung, D. y Bremmer, J.N. (eds.), *The Materiality of Magic*, Paderborn, 357-381.
- García Font, J., 2000, *Alquimia. Corpus Symbolicum*, Barcelona.
- Garin, E., 1981, *El zodiaco de la vida. La polémica astrológica del Trescientos al Quinientos*, Barcelona.
- Giralt, G., 1999, “Images of War in Andrei Tarkovsky’s. The sacrifice: four levels of meaning”, *Filmhistoria*, 9(1), 55-70, <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12368/15137>
- Godwin, J., 1979, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of two Worlds*, London.
- Gómez Toré, J.L., 2021, “En el principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?: una lectura zambraniana de Tarkovski”, *Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, 23, 34-44, <https://doi.org/10.1344/Aurora2022.23.3>
- Hanegraaff, W. J., 2015, “From Imagination to Reality: An Introduction to Esotericism and the Occult”. En Almquist, K. y Belfrage, L. (eds.), *Hilma Af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, 59-71.
- Harpur, P., 2006, *El fuego secreto de los filósofos*, Vilaür.
- Janowitz, N., 2002, *Icons of Power. Ritual Practices in Late Antiquity*, Pennsylvania.
- Jung, C. G., 2002, *Mysterium Coniunctionis. Obra Completa*, vol. 14, Madrid.
- Kingsley, P., 2000, “Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica”. En v. d. Broek, R. y v. Heertum, C. (eds.), *From Poimandres to Jacob Böhme: Gnosis, Hermetism and the Christian Tradition*, Amsterdam, 41-76.
- Klossowski de Rola, S., 1973, *Alchemy. The Secret Art*, London.
- Kona, P., 2010, “The Spiritual Cinema of Andrei Tarkovsky”, *Offscreen Film Journal*, 14(12). http://offscreen.com/view/spiritual_cinema_tarkovsky [última consulta 12-10-20].
- Lachman, G., 2005, *A Dark Muse. A History of the Occult*, New York [E-book].
- Lenep, J. v., 1978, *Arte y alquimia. Estudio de la iconografía hermética y de sus influencias*, Madrid.
- Llano, R., 2006, “Sacrificio, el cine extremo de Andrei Tarkovski”. En *Sacrificio. Offret. Andrei Tarkovski*, Barcelona.
- Llano, R., 2017, *Andréi Tarkovski. Vida y obra. (I)*, Madrid.
- Llano, R., 2017b, *Andréi Tarkovski. Vida y obra. (II)*, Madrid.
- Meakin, D., 1995, *Hermetic Fictions. Alchemy and Irony in the Modern Novel*, Keele University Press.
- Minnis, S., 2011, “Andrei Tarkovsky, 1932-1986”. En Mazur, E. (ed.), *The Encyclopedia of Religion and Film*, New York, 419-423.
- Newman, W. R., y Principe, L. M., 2002, *Alchemy Tried in the Fire. Starkey, Boyle, and the Fate of Helmontian Chymistry*, Chicago.
- Panikkar, R., 2009, *Mite, símbol, culte*, Barcelona
- Panikkar, R., 2012, *El ritme de l'èsser. Les Gifford Lectures*, Barcelona.
- Putnik, N., 2017, “Agrippa’s Cosmic Ladder: Building a World with Words in the *De Occulta Philosophia*”. En Forshaw, P.J. (ed.), *Lux in Tenebris. The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, Leiden / Boston, 81-102.
- Robinson, J. M., 2006, *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*, Kent.
- Salynski, D., 2020, “Hermenéutica cinematográfica de Andréi Tarkovski”. En Djermanovic, T., y Velykodna, O. (coords.), *Andréi Tarkovski y la cultura universal*, Santander, 108-123.
- Sebastián, S., 1989, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid.
- Tarkovski, A., 1991, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid.
- Tarkovski, A., 2005, *Esculpir el tiempo*, México.
- Tarkovski, A., 2011, *Martirologio. Diarios 1970-1986*, Salamanca.
- Tarkovski, A., 2016, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid.
- Tejeda, C., 2010, *Andrei Tarkovski*, Madrid.
- Warlick, M.E., 2001, *Max Ernst and Alchemy. A Magician in Search of Myth*, Austin.