

PROA  
CINE

---

## Press kit

---

### Fundación PROA

Av. Pedro de Mendoza 1929  
[C1169AAD] Buenos Aires  
Argentina

[+54 11] 4104 1000/1001  
auditorio@proa.org  
www.proa.org

### FUNCIONES

Sábados 24 de noviembre  
y 1º de diciembre / 18 hs.

La película será estrenada en salas del circuito comercial a fines de diciembre de 2012 por Lat-e y Zeta Films, con el auspicio de Bagual Films

### Departamento de Prensa

prensa@proa.org  
[+54 11] 4104 1044

# FAUSTO

Alexander Sokurov

---

**PREESTRENO EN ARGENTINA:**  
**Noviembre 24 / Diciembre 1º / 18 hs.**  
Auditorio Proa

---



---

## Sinopsis

**Fausto** no es una adaptación cinematográfica de la obra de Goethe en el sentido habitual de la palabra, sino una lectura de lo que queda entre líneas. ¿De qué color es un mundo que da a luz ideas tan colosales? ¿A qué huele? El universo de Fausto es sofocante: ideas que harán temblar el mundo nacen en el espacio reducido en el que se mueve. Es un pensador, un portavoz de ideas, un transmisor de palabras, un maquinador, un soñador. Un hombre anónimo empujado por instintos básicos: el hambre, la codicia, la lujuria. Una criatura infeliz y perseguida que plantea un reto al Fausto de Goethe. ¿Por qué contentarse con el momento si se puede ir más allá? Cada vez más allá, siempre hacia delante, sin darse cuenta de que el tiempo se ha detenido.

---

## Comentario del director

**Fausto** es la última entrega de mi tetralogía cinematográfica acerca de la naturaleza del poder. Los personajes principales en las tres películas anteriores son figuras históricas reales: Adolf Hitler (*Molock*, 1999); Vladimir Lenin (*Telets*, 2000), y el emperador Hirohito (*Solntse*, 2005). La imagen simbólica de Fausto completa esta serie de grandes jugadores que perdieron la mayor apuesta de su vida.

Fausto es un personaje literario, casi museístico, que habita una trama sencilla y que no parece encajar en esta galería de retratos. ¿Qué tiene en común con estos hombres de carne y hueso que alcanzaron el pináculo del poder? Un amor por palabras fáciles de creer y una vida diaria patológicamente desdichada. El mal es reproducible, y Goethe supo formular su esencia: 'Las personas infelices son peligrosas'.





## Ficha técnica

**Fausto (Faust)**. Rusia, 2011, 134 minutos  
LAT-E asociada con ZETA FILMS y BAGUAL

### Reparto

**Fausto** JOHANNES ZEILER  
**Prestamista** ANTON ADASINSKI  
**Margarita** ISOLDA DYCHAUK  
**Wagner** GEORG FRIEDRICH  
**Esposa del prestamista** HANNA SCHYGULLA  
**Madre de Margarita** ANTJE LEWALD  
**Valentín** FLORIAN BRÜCKNER  
**Padre de Fausto** SIGURDUR SKULASSON  
**Amigo de Valentín** MAXIM MEHMET

### Equipo técnico

**Director** ALEXANDER SOKUROV  
**Guión** A. SOKUROV y MARINA KORENEVA  
**Basado en una historia de** YURI ARABOV  
**Productor** ANDREI SIGLE  
**Fotografía** BRUNO DELBONNEL  
**Diseño de producción** ELENA ZHUKOVA  
**Montaje** JÖRG HAUSCHILD  
**Diseño de vestuario** LIDIA KRUKOVA  
**Maquillaje** TAMARA FRID  
**Música original** ANDREI SIGLE

## Entrevista a Alexander Sokurov

Fragmentos de la entrevista realizada por Cyril Béghin ("Des cycles et des hommes", en *Cahiers du cinéma*, nº 633, enero de 2011). Traducción: Esmeralda Barriendos

De paso por París con motivo de la retrospectiva que le ha dedicado el Jeu de Paume, Alexander Sokurov habla de su última película, una adaptación de Fausto.

**Está terminando un Fausto que se inscribirá en el ciclo formado por los retratos de dictadores junto con *Moloch*, *Taurus* y *Solntse*. ¿Es Goethe el punto de partida? ¿Cuál es la distancia respecto del mito original?**

Existe una gran distancia, del mismo modo que existía una gran distancia entre la leyenda y la obra de Goethe. El Fausto que me sirvió como base en primer lugar es la obra de arte inventada y escrita por Goethe. En un primer momento llegó a titularse *Goethe*

y *Thomas Mann*. Goethe se sentía muy libre en relación con la leyenda. En mi opinión, Goethe no era un hombre del siglo XVIII sino quizás del XXIII. Su vínculo con la cultura medieval que vio nacer a la leyenda es muy discutible, aunque existe y se halla en el lenguaje, a través de ciertas características de la lengua alemana, la brutalidad, el dramatismo... Entramos en la obra de Goethe luchando contra una especie de antigua rigidez de la lengua. Debemos ser conscientes del tiempo que necesitó Goethe para crear sus dos obras: casi cincuenta años. Las obras literarias en raras ocasiones surgen de la velocidad. Goethe se tomó su tiempo para situarse por encima de la leyenda y asentar las bases de un nuevo mito. Cuando nos veamos confrontados realmente a los problemas climáticos, cuando la vida de las personas sea todavía más difícil a causa de la crisis económica, Fausto volverá a leerse.

**¿Cuál fue el punto de partida de su adaptación?**

Yo llevo a cabo una obra visual, la distancia con la obra literaria es un gran problema. Una de las cuestiones fundamentales es la del detalle. Goethe tenía una capacidad única para no mencionar los detalles: no sabemos nada de la vida de Fausto. Y sin embargo dibuja una personalidad sorprendente, gigantesca, una especie de monolito. ¿Por qué? Porque no para de hablar. En los espectáculos que han adaptado *Fausto*, en todos los teatros del mundo, el personaje agota al espectador con su verborrea, es una metralleta de frases sabias. Imagine ese encadenamiento de fórmulas filosóficas pronunciadas con la grave entonación de la lengua alemana: el espectador no sabe dónde esconderse, y abandona la sala sin haber comprendido quién era Fausto.

Esta ha sido mi tarea fundamental: intentar construir al hombre, dar mi versión del mismo. Así que me dediqué a profundizar en su biografía, algo difícil para un personaje mitológico. Un cineasta debe entretenerse en esta tarea, porque lo que se muestra en la pantalla es una persona de carne y hueso.

(...) Fue un gran problema saber cómo era, cuál era su carácter. Fue necesario encontrar a su padre y a su madre, sin ellos no hubiera sido posible creer en él. A Goethe no le interesó nada de esto, sólo le interesaron sus pensamientos, su cabeza voladora... pero, ¿qué hay bajo esta cabeza? ¿Cómo se viste? ¿Qué come Fausto?

**Ese es el problema, como pasar del mito a la vida.**



Se trata de un movimiento a la inversa que en otras películas del ciclo, donde el punto de partida son personajes que habiendo existido en la historia llevan a indagar en lo mítico.

En las películas precedentes también partí del mito para llegar a la persona real. La mitología de Hitler, Lenin o Hirohito no me interesaba. La estética mitológica era la parte más simple y primitiva de estos sujetos, y además pertenece al ámbito de la literatura, no puede traducirse visualmente, sí formalmente, aunque esto sería atacar el corazón de la literatura, es mejor no hacerlo. Al mirar a Hitler, sólo quiero ver qué tiene en común con nosotros, hoy, sin juzgarlo pero para comprender... ¿Por qué el poder se halla en manos de hombres desgraciados?

El lenguaje cinematográfico no se ha desarrollado lo suficiente, sus capacidades siguen siendo demasiado modestas para abordar grandes ideas. Todavía está lejos de igualarse a las grandes obras de la literatura. El cine es un buen instrumento para mostrar estados humanos extremos, al límite de la histeria. En las mejores películas de Bergmann hay momentos de máxima histeria, de crisis a corazón abierto en los que el cine ha alcanzado su cima y sus lími-

tes también. Cuando el cine busca la expresión del sentido filosófico, se manifiesta la falta de medios de los realizadores: el arte es carencia, en el sentido más profundo. Muchos cineastas no consiguen avanzar un solo paso en su evolución, y por este motivo sus películas adolecen de un voluntarismo absoluto, los realizadores codifican la imagen, aceleran el montaje, rellenan el encuadre con objetos y cuerpos que deberían tener un significado con su sola presencia. Eso es todo, no pueden hacer nada más. Y la emoción continúa sin ser expresada.

#### ¿Cómo abordar la vida de este personaje?

Es la primera vez que hablo de la película durante tanto tiempo, todavía no se muy bien qué decir. Rechacé hacer de él un concentrado de pensamientos filosóficos...ninguna alusión, ninguna demostración filosófica. Hemos elegido mostrar la historia humana, vemos a un hombre en la pantalla. Esto sucede en una época indeterminada. Fausto tiene un lugar en sociedad, la cabeza sobre los hombros, una buena educación...pero humanamente se halla en una situación difícil. ¿Cómo se las arregla? ¿Cómo vive? ¿Cuáles son sus errores? Toma decisiones conscientes pero también

comete errores que no comprende. Incluso una persona tan educada e inteligente como Fausto, ese monolito, comete errores por falta de juicio. ¿No ha sabido Fausto valorar la situación? ¿Se ha equivocado? ¿Cómo es posible?

¡Pero si es Fausto!, ¡si es Fausto...!

Esta es la primera intención del film, la más superficial, que no pretende una lectura completa de la obra. Me gustaría sobre todo que la gente tuviera ganas de leer las obras de Goethe. Yo, el realizador Sokurov, soy un pobre hombre que arroja esta piedra para que vaya lo más lejos posible. Si puedo despertar la curiosidad del espectador, habré cumplido con mi tarea. (...)

#### ¿Cómo se desarrolla un proceso de adaptación tan delicado? ¿Prima el trabajo sobre el relato? ¿Hay visiones, imágenes que señalan una dirección?

Para mí, una película es un árbol que hay que dejar crecer. Cuando lo vemos salir de la tierra, se parece muy poco al castaño o al roble que será más tarde. Cuando nos encontramos ante un texto tan poderoso como el de Goethe, es mucho más difícil hacer brotar el árbol del film, a la sombra de un texto así... Hay que dedicarle mucha atención.

Trabajar sobre la base de una lengua extranjera es un caso muy concreto, que estrecha el trabajo sobre el guión literario y se convierte en una especie de suelo cultivable, que hay que arar una y otra vez para conseguir que el árbol crezca. Le conté mi idea al guionista. Los personajes y las grandes líneas del tema principal estaban claras, así como las acciones y las emociones de los personajes. El guionista esbozó un esquema general de las situaciones y los diálogos, en ruso. Después comencé a adaptar todo esto al alemán, de manera que quedaron muy pocas cosas del guión inicial. Tanto para el trabajo del escritor como el del actor, la distancia entre las lenguas es grande, en la atmósfera emocional, en el temperamento. Los medios de expresión del pensamiento filosófico son diferentes: en ruso, adquiere las tonalidades casi tiernas de la dulzura. En Rusia somos unos enamorados de la filosofía, la percibimos de un modo similar a la música. En Alemania, es más bien al contrario. Y sucede lo mismo con el trabajo del actor. Si un actor ruso interpreta a un alemán, pero en lengua rusa, nunca podrá postsincronizarse, porque la naturaleza de la dicción es muy diferente, los acentos lógicos y emocionales se sitúan en otro lugar. Por este motivo, la traducción es siempre una segunda escritura, que lleva al guión muy lejos de la primera versión.

Ya trabajé así cuando dirigí *Moloch*. En Cannes, en 1999, vivimos una situación difícil, cuando Yuri Arabov, con quien trabajo desde hace muchos años y también es mi colaborador en **Fausto**, recibió el premio al mejor guión al mismo tiempo que la traductora y filóloga Mariwvna Koreneva. Este gesto suscitó una reacción muy violenta en Arabov, quien exigió que se retirara el nombre de Marina del citado premio. Cuento todo esto para explicarle que es un momento de trabajo muy delicado.

La traducción es el nacimiento de la película misma, que se filma a partir de este segundo texto. Existen nuevos personajes, nuevas situaciones... También durante el rodaje hay cambios constantes, porque el sentido que era expresado por las palabras es interpretado por otras cosas, por la simple presencia de actores, por objetos, por luces. No hay que cargar al espectador con exceso de peso, por eso siempre me deshago de diálogos, de escenas completas... caminar ligeros de equipaje.



## Biografía

Nacido en Rusia en 1951, ingresó en 1968 a la Universidad de Gorki (Departamento de Historia). Durante sus estudios, comenzó a trabajar para la televisión local. A los 19 años produjo su primer programa de televisión. Entre 1975 y 1979, Sokurov estudió dirección de actuación en VGIK (Escuela Nacional de Cine de Moscú).

Su primer película, *La solitaria voz del hombre*, recibió numerosos premios y el elogio de Tarkovsky. En la década de 1980, Sokurov trabajó para el estudio Lenfilm. Al mismo tiempo comenzó a trabajar para el estudio de documentales de Leningrado, en el que realizó sus propias películas.

Alexander Sokurov es muy activo no sólo como director sino también como escritor y director de fotografía en sus proyectos. Ha sido galardonado en numerosas ocasiones, tanto en Rusia como en el extranjero: el premio Tarkovsky, el premio Fipressi, etc. La European Film Academy lo ha calificado como uno de los cien mejores directores de la historia del cine.

## Filmografía

2011 *FAUSTO*  
 2007 *ALEXANDRA*  
 2004 *SOLNTSE* (El sol)  
 2003 *OTEC I SYN* (Padre e hijo)  
 2002 *EL ARCA RUSA* (Russkiy Kovcheg)  
 2000 *TELETS* (Tauro)  
 1999 *MOLOKH* (Moloch)  
 1996 *MAT' I SYN* (Madre e hijo)  
 1993 *TIKHIE STRANITSY* (Páginas susurrantes)  
 1992 *KAMEN* (Piedra)  
 1990 *KRUG VTOROY* (El segundo círculo)  
 1989 *SPASII SOKHRANI* (Salvar y proteger)  
 1988 *DNI ZATMENIYA* (El día del eclipse)  
 1986 *EMPIRE* (Imperio)  
 1983/87 *SKORBNOE BESCHUVSTVIE* (Dolorosa indiferencia)  
 1980 *RAZZHALOVANNIY* (El degradado)  
 1978/87 *ODINOKIY GOLOS CHELOVEKA* (La solitaria voz del hombre)



## “Sokurov se sumerge en el mito del mal con *Fausto*”

Jesús Palacios. *El Cultural*, España, 2/3/2012

La película épica de más de dos horas de duración, *Fausto*, está inspirada a partes desiguales en el poema de Goethe, la leyenda popular y la peculiar visión de Thomas Mann en su novela *Doctor Faustus*, de 1947. Es un filme complejo, sinuoso, visualmente barroco, de ritmo endemoniado y arrebatador, que consiguió el León de Oro a la Mejor Película en el Festival de Venecia del 2011.

Como otros aspectos de la tradición germana -tan lejos, tan cerca-, el mito de Fausto ha ejercido una peculiar fascinación sobre la cultura rusa y eslava. La ópera del francés Charles Gounod, estrenada en París en 1859, se convirtió pronto en una de las piezas habituales del Teatro Bolshoi, donde Bulgákov asistió en repetidas ocasiones a su representación... Lo que sin duda influiría en su genial novela póstuma *El maestro y Margarita*, publicada por su viuda en 1966, trufada de guiños y referencias a *Fausto*. Antes, en 1908, el escritor simbolista Valery

Bryusov había utilizado también el personaje de Fausto en su novela histórica *El ángel de fuego* -que Prokofiev convertiría en ópera-, además de ser autor de una de las mejores traducciones del poema de Goethe al ruso. No es raro que Bryusov fuera amigo del gran pintor del simbolismo ruso, Mikhail Vrubel, cuyo tema pictórico favorito era el Demonio. Aunque se trata de una mistificación, para el siglo XVIII se había instalado firmemente la tradición de que el verdadero Dr. Faust había vivido en Praga, donde hoy el visitante puede contemplar la fachada de la ‘Faustuv dum’ (Casa de Fausto), en los números 40-41 de la ‘Karlovo namesti’. Probablemente, el origen de esta historia sea el hecho de que en este palacete vivieran personajes como el astrólogo Jakub Krucinek o el alquimista inglés Edward Kelley, al servicio del fáustico emperador Rodolfo II.

El magnífico *Fausto* de Sokurov viene a unirse desde la pantalla a esta tradición, en la que se funden historia y leyenda, mito y literatura, para dar forma a uno de los arquetipos básicos de nuestra civilización: el hombre fáustico. Capaz, en su busca del conocimiento, la riqueza, el placer y la gloria, de ganarse la condenación eterna.

### Tetralogía del poder

El propio Sokurov afirma que su *Fausto* viene a ser la culminación de una tetralogía cinematográfica dedicada al poder. Y a sus miserias: “Es imposible poseer este poder,

porque no existe realmente. Solo existe en la medida en que la gente está dispuesta a dejarse subyugar por él. El poder no es material”. Hay muchas diferencias entre *Fausto* y sus antecesoras *Moloch* (1999), dedicada a Hitler; *Taurus* [Tekets] (2001), en torno a Lenin, y *El sol* [Solntse] (2005), centrada en Hirohito, pero es evidente que tienen algo en común: el retrato que a través de todas ellas establece Sokurov de la naturaleza del poder, caracterizado por mostrarnos su lado más mezquino y hasta ridículo. En definitiva, su lado más humano: “La mitología de Hitler, Lenin o Hirohito no me interesaba (...). Sólo quise ver qué tenía Hitler en común con nosotros, hoy, sin juzgarlo pero para comprender. ¿Por qué el poder se halla en manos de hombres desgraciados?”.

El doctor Fausto de Sokurov, interpretado por el actor alemán Johannes Zeiler, es, sin duda, un hombre desgraciado. Un buen hombre, dedicado al estudio de la ciencia, en busca del alma humana, pero atenazado por el hambre, la miseria, la incomprensión y la soledad. El mejor caldo de cultivo para la tentación, cuando ésta aparece, irresistible... Aunque aquí no sea bajo el atractivo hipnótico del Mefistófeles clásico, sino, todo lo contrario, a través de la grotesca, monstruosa pero avasalladora presencia del Prestamista, genial actor y mimo ruso Anton Adasinsky. En uno de los rasgos más singulares del poema cinematográfico de Sokurov, este diabólico e histriónico personaje, de proporciones groseramente inhumanas y verborrea satánica, se apodera de buena parte del protagonismo de la historia, arrastrando al atónito Fausto -y al no menos atónito espectador- en un descenso a los abismos, que solo el paréntesis de la hermosa Margarita rompe por instantes. El Prestamista está más cerca de los grotescos compañeros del Diablo en *El maestro y Margarita* que del Mefisto romántico, y si Sokurov fuera amante de los super- héroes, cabría pensar que conoce al no menos grotesco y satánico Clown, interpretado por Leguizamo en *Spawn* (1997).

Pese a que asistimos al torbellino de la seducción y condenación de Fausto, no podemos sentir por éste la misma repugnancia, el mismo desprecio -reflejo del que encontramos en nosotros mismos-, que despertan los dictadores del resto de la tetralogía de Sokurov, porque hay en él una inmensa dosis de humanidad, que lo acerca y hace accesible: “Hemos elegido mostrar la historia humana, vemos a un hombre en la pantalla

(...), humanamente se halla en una situación difícil (...) Toma decisiones conscientes pero también comete errores que no comprende”.

### Un salto al vacío

Si desde el punto de vista del personaje, este Fausto marca distancias respecto a los protagonistas de *Moloch* o *Taurus*, desde el formal, Sokurov ofrece también un salto en el vacío, tanto al amante y conocedor de su cine como al resto de espectadores, que desafía cualquier convención o idea preconcebida. Sin renunciar a su sello pictórico y esteticista, utilizando, como viene siendo habitual en su cine, una ligera deformación anamórfica de la imagen, y una paleta de colores oscuros, desvaídos y neblinosos, Sokurov, sin embargo, nos sumerge en un caleidoscopio mágico de imágenes surreales y fantásticas imparables. Empleando desde la infografía hasta los escenarios naturales de una mágica bohemia -gran parte del filme está rodado en la República Checa-, para concluir en el infernal paisaje de Islandia; contando con la espectacular fotografía de Delbonnel y la música de Sigle, de resonancia operística, el director arrastra a personajes y espectadores en una montaña rusa, construyendo un decorado atemporal -entre la Edad Media, el Renacimiento y el siglo XIX-, con tintes feéricos y surrealistas, que tiene casi tanto de Brueghel, Teniers, Vermeer y los pintores flamencos, como de Leonora Carrington o Remedios Varo, con ecos del miserable Londres victoriano de Dickens. Un mundo que tiene tanto del *Fausto* de Goethe -incluyendo constantes citas literales-, como del más perverso País de las Maravillas de Carroll, con personajes casi fellinianos, como el que interpreta la musa de Fassbinder, Hanna Schygulla.

Homúnculos, tabernas, gabinetes de alquimista, bosques tenebrosos, lagos encantados... Todo al hilo de una verborrea diabólica que enfrenta constantemente a Fausto y el Prestamista en un duelo filosófico, irónico y mortal, que no da tregua ni descanso, acompañado siempre por un tratamiento cinematográfico rico en inventiva visual, barroquismo y vigor narrativo. Sokurov no olvida nunca que está tratando un material legendario. Fantástico, gótico y feérico, feraz para la imaginería alegórica y los símbolos. Así, su *Fausto* no deja de recordar, felizmente, grandes filmes fantásticos de Europa del Este como *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1965),



del polaco Wocjciech Has; el *Faust* (1994) o el *Sileni* (2005) del checo Švankmajer, o la adaptación de *El castillo* (1994) de Kafka, realizada por el ruso Balabanov.

Quizá lo más hermoso de este fascinante espectáculo literario metamorfoseado en cine sea que, como cierre del ciclo sokuroviano sobre el poder total -ese que corrompe absolutamente-, nos ofrece, por vez primera, un atisbo de luz y de esperanza.

Hitler, Lenin, Hirohito, no son solo villanos, monstruos, sino también víctimas de lo que los jungianos llaman “posesión arquetípica”: atrapados, poseídos, casi literalmente, por el arquetipo de Fausto, para el que sus seguidores les habían designado: “Ellos se sometieron también. Se sometieron al deseo de sus compatriotas, a su propia debilidad, a su propio delirio. En realidad, grandeza y poder son incompatibles”.

Para Spengler, el hombre occidental es fáustico por naturaleza, y él, uno de los inspiradores del nacionalsocialismo, debía saberlo bien. Producto de esa naturaleza fáustica, el siglo XXI corre hacia su destrucción en pos del poder absoluto e inexistente... Pero el Fausto de Sokurov no se rinde. Perdido en el infierno, se rebela contra el Prestamista, se niega a cejar en su búsqueda, sus dudas internas: “Siempre es posible elegir. Incluso durante el terror de Stalin, la gente tenía elección. Siempre podían elegir entre traicionar o no traicionar”, concluye el gran Sokurov.

## Alexander Sokurov y Fausto

Textos de Michèle Levieux extraídos de la obra de Denis Broto, *Osservare el incanto - Il cinema e l'arte di Aleksandr Sokurov*, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2011. Extractos de entrevistas con Alexander Sokurov realizadas por Michèle Levieux en Berlín y Atenas en 2005 y en Venecia en 2011.

En 2005, entre la presentación de *Soltse* en Berlín en febrero y el estreno del filme en Atenas en diciembre, Alexander Sokurov, en ese entonces obsesionado por el momento cúlmine de su gran obra, su tetralogía sobre la naturaleza del poder -*Moloch* (1999), *Telets* (2000) y *Soltse* (2005)-, dijo: “Cuando comencé esta serie, lo único seguro era que después de Hitler, Lenin y Hirohito, el último personaje sería Fausto. Ese será el final de una obra. En una novela, sería la última línea que recapitula el relato. Para mí, esto es *Fausto*, porque la cima de una montaña debe ser excepcional. *Fausto* es el epítome del pensamiento artístico europeo. Ningún escritor, ningún pintor, ningún filósofo ha ido tan lejos en su reflexión. Las obras que se han inspirado en el mito de Fausto atraviesan todos los cuestionamientos planteados por el arte dramático, por los pensadores. El *Fausto*

de Goethe es diferente al *Fausto* de Thomas Mann. Actualmente estoy trabajando en el tema y sé que la película no saldrá a la luz por varios años. Todos los días pienso en que Fausto vive en mí. Un filme es como un árbol, el de Fausto está plantado, crece pero no sé cuándo estará terminado ni de qué especie será”.

El *Fausto* de Sokurov se anuncia no sólo como la continuación ideal de su recorrido artístico, sino como una especie de realización de algunos de los aspectos temáticos más significativos que están presentes en su cine. “*Fausto* es una obra autónoma, una obra en sí misma en la historia de la cultura. Ni el tema, ni los personajes, ni el conflicto se quedaron en el tiempo. *Fausto* no devino en monumento. Al leerlo, uno siente un escalofrío... Es una obra que indudablemente me genera una cierta ansiedad. Es un trabajo muy difícil. Es como si, después, uno no pudiera encontrar nada mejor”.

La sombra de Fausto atraviesa la filmografía entera de Sokurov, recordando las adaptaciones literarias de Platonov, de Shaw, de los hermanos Strugatski, dejando huellas en los trazos pictóricos que caracterizan *Kamen* [Piedra] (1992) y *Tikhie Stranitsky* [Páginas susurrantes] (1993), apareciendo de alguna manera en las bandas sonoras que dan vida a *Moloch* o *Solntse*. Sokurov hizo suya la idea de la eterna presencia femenina en su *Fausto*, que por otra parte también está presente en la poesía simbolista rusa, sobre todo en las composiciones de Alexandre Blok. Pero también hizo suyas las concepciones culturales de los escritos de Goethe acerca del valor del arte, de su función en relación con la libertad individual y el desarrollo colectivo.

### Tres de los protagonistas de la tetralogía, Hitler, Lenin e Hirohito, realmente existieron. Fausto es el único mito. ¿Cómo imaginó su cuerpo?

“... No fue muy complicado. Lo más complejo era crear algo orgánico. Todos los personajes de la tetralogía tenían aproximadamente la misma edad. Pensaban de la misma manera, incluido Fausto. Todos tenían un cierto parentesco entre sí. Hitler, Lenin, Hirohito y Fausto son hermanos en alguna parte. Fausto podía ser retirado de la obra de Goethe, para el resto, tuve que usar la imaginación... Por ejemplo, imagi-

narse cómo podrían ser los hombres de la época de Fausto, a qué se parecían... Yo no sólo quería filmar una historia de Fausto, al tener en cuenta que *Fausto* es, sobre todo, la cuarta parte de una tetralogía. Y sobre todo que *Fausto* no es la obra de un realizador alemán. Yo, ante todo, soy ruso. ¿Cómo es el *Fausto* de Goethe? Para mí, Fausto es más sombrío, más oscuro que el de Goethe. Yo lo veo más como un personaje de Gogol”.

“Creo que un buen director no debe poner en imágenes lo que es literario. Debe hacer otro trabajo. Con el *Fausto* de Goethe, por ejemplo, no existe el personaje del padre de Fausto. Y, sin embargo, yo quería que estuviera en mi película. Porque no podemos entender al hijo si no sabemos nada sobre el padre. ¿Cómo podríamos comprender al personaje principal, el héroe de una película, si no tenemos ninguna información sobre la historia de su familia, sus padres, su educación? En este punto es donde el director tiene que ir más en profundidad, encontrar y crear signos de vida pasada en sus personajes, buscar sus orígenes. Fausto, en el libro, es simplemente un mito y en la película, por el contrario, lo vemos, come, se mueve, vive. Estudiar al personaje significa aproximarse a lo que el autor quiso decir de ese personaje. Al leer el libro, estamos acostumbrados a pensar al Fausto simplemente como a una ‘fábrica’ de pensamientos, alguien que ‘produciría’ sin detenerse nunca. Pero la visión es de otro orden. La imaginación realmente es otra cosa. Se convierte en crucial para hablar sobre el cuerpo, recibiendo los discursos del cuerpo. El pensamiento solo no existe, también existe el cuerpo y, en este caso, significa darle un cuerpo al Fausto”.

La relación entre la profundidad del alma y la existencia del cuerpo, entre la vida interior y los límites específicos del cuerpo sujeto a la muerte, señalan un último punto significativo de continuidad entre *Fausto* y el cine de Sokurov. En una de las primeras escenas de la película, Fausto habla largo y tendido con Wagner sobre el cadáver de un hombre preparado para una autopsia. Lo observan, lo escrutan largamente, mientras que Fausto habla en detalle sobre el cuerpo, sobre la muerte físicamente delante de ellos. “¿Cómo es que usted no dice nada de su alma?”, le pregunta finalmente

Wagner a Fausto. “Simplemente, no la he encontrado”, responde Fausto.

La atención puesta a los espacios, a las atmósferas, también es una matriz común en la obra de Goethe, en la leyenda de Fausto. Para la puesta en escena de su *Fausto*, Sokurov parece recordar los espacios de *Moloch*, de *Solntse*. Vuelve a la concepción de ambientes sombríos, rigurosos y desnudos, a las habitaciones angustiantes, privadas de luz y ventanas. Pensamos en una iglesia del siglo XIV, período en el que nace la primera leyenda de Fausto. Una iglesia que no deja pasar la luz exterior, privada de consuelo y, por lo mismo, privada de la presencia divina. Sokurov imagina a una Margarita que entra para encontrar un sentimiento de consuelo, de salvación. Pero es imposible experimentar esos sentimientos allí.

“Me encantó observar atentamente la pintura alemana, estudiarla, comprenderla. Tuve el placer de inspirarme en los cuadros de Albrecht Altdorfer, de Carl Spitzweg. Tienen muchos rasgos particulares que me parecen ideales para describir ese mundo y recrear el mito de esa época, también históricamente, con los detalles que lo han distinguido. Creo que la pintura alemana de ese entonces, esos lugares, esos cimientos, me ayudaron con *Fausto* para ampliar su significado”.

## Links

- [http://www.elcultural.es/version\\_papel/CINE/30652/Sokurov\\_se\\_sumerge\\_en\\_el\\_mito\\_del\\_ma\\_l\\_con\\_Fausto](http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/30652/Sokurov_se_sumerge_en_el_mito_del_ma_l_con_Fausto)
- [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/01/actualidad/1330621745\\_849313.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/01/actualidad/1330621745_849313.html)
- <http://temi.repubblica.it/micromega-online/il-film-della-settimana-faust-di-aleksandr-sokurov/>
- <http://www.zinema.com/textos/fausto-de-alexander-sokurov-entrevista-al-realizador.htm>
- <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/06/sokurov-claustrofobico/>
- <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-22866-2011-09-12.html>