



FACULTAD DE TEOLOGÍA

**LA MIRADA RUSA HACIA MARÍA :  
BULGÁKOV, EVDOKIMOV Y TARKOVSKI**

**Autor:** Carlos Eymar Alonso

**Director:** Francisco José López Sáez

MADRID

Noviembre 2016

## INDICE

Introducción.....	2
Capítulo 1: La Mariología de Bulgákov.....	11
1. Figuras veterotestamentarias de la Madre de Dios.....	11
2. La llena de gracia y el pecado original.....	17
3. La veneración de la Madre de Dios.....	25
4. María-Sofía.....	29
5. María y la Iglesia.....	36
6. Un análisis iconográfico.....	41
Capítulo 2: Evdokimov: La Mujer y la salvación del mundo.....	45
1. Por una teognosis viva de la mujer.....	45
2. Una antropología personalista.....	49
3. Matriarcado, patriarcado y feminismo.....	55
4. La respuesta a Job de Jung.....	62
5. La Teotokos, arquetipo de lo femenino.....	69
6. Análisis iconográfico: el icono de la Deisis.....	74
Capítulo 3: Tarkovski y la nostalgia de la madre.....	79
1. El Contexto biográfico.....	80
2. La tradición.....	84
3. La figura de la madre.....	88
4. La figura de la mujer.....	91
5. La figura de la niña.....	95
6. María.....	97
7. María-Sofía.....	106
Conclusiones .....	111
Bibliografía .....	117
Apéndice Iconográfico.....	123

## INTRODUCCIÓN

La conciencia de habitar en una Iglesia herida por la división, y la consecuente sensibilidad hacia el ecumenismo, es un fenómeno muy reciente sobre todo si lo observamos a la luz de los últimos mil años de separación. Fue a finales de este segundo milenio, hace hoy poco más de medio siglo, cuando, en la víspera de la Epifanía, el 5 de enero de 1964, el papa Pablo VI y el patriarca Atenágoras de Constantinopla, se dieron en Jerusalén un simbólico abrazo<sup>1</sup>. Simbólico en el sentido más preciso del término que es el de componer de nuevo un objeto unitario cuyas mitades partidas habían permanecido algún tiempo separadas. Abrazo simbólico y de re-conciliación, pues permitía volver a reunirse en una misma mesa bajo la luz de un mismo consejo. A finales de aquel año, el 21 de noviembre de 1964, fue promulgado en el Concilio Vaticano II, el decreto sobre ecumenismo *Unitatis redintegratio* en el que se presta una especial atención a las Iglesias orientales y especialmente a su tradición litúrgica y espiritual. Pocos meses más tarde, tenía lugar la cancelación de las mutuas excomuniones decretadas por ambas iglesias. Así pues, el año 1964 – como ha dicho Riccardi – “marca un punto de inflexión en las relaciones, no solo entre las cúspides de las dos Iglesias, sino entre los mismos fieles que se miran con renovado interés y simpatía”<sup>2</sup>. Otro paso significativo en el proceso de acercamiento entre las Iglesias de oriente y occidente, se dio con la publicación, en 1995, de la carta apostólica *Oriente Lumen* en la cual Juan Pablo II, considerándose hijo de un pueblo eslavo, afirmó “sentir de forma particular en su corazón la llamada de esos pueblos hacia los que se dirigieron los dos santos hermanos Cirilo y Metodio, ejemplo glorioso de apóstoles de la unidad, que supieron anunciar a Cristo en la búsqueda de la comunión entre Oriente y Occidente”<sup>3</sup>.

Entre los ámbitos de especial sintonía entre ambas iglesias, o en los que se reconoce la intensidad de una especial luz del Oriente, suelen señalarse el del culto litúrgico, especialmente la celebración eucarística, la tradición espiritual del monaquismo y la teología

---

<sup>1</sup> V.MARTANO, *El abrazo de Jerusalén*, Paulinas, Madrid, 2014

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.12

<sup>33</sup> *Oriente Lumen*, nº 3, en [w2.vatican.va/content/John-paul-ii/es/apost\\_letters/1995](http://w2.vatican.va/content/John-paul-ii/es/apost_letters/1995), consultada el 24-11-2016. A Cirilo y Metodio dedicará la Encíclica *Slavorum Apostoli* en [www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf=ip-ii\\_enc\\_19850602](http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/encyclicals/documents/hf=ip-ii_enc_19850602).

de los Padre orientales<sup>4</sup>. De esta, especialmente de la de los Padres capadocios, se destaca su teología de la divinización cuyo fin es la participación en la naturaleza divina mediante la comunión con el misterio de la santísima Trinidad. Según Juan Pablo II, “esta teología de la divinización sigue siendo uno de los logros más apreciados por el pensamiento cristiano oriental”<sup>5</sup>. Ahora bien, en este camino hacia la divinización es preciso tomar en cuenta el ejemplo de aquellos que, por la gracia y su esfuerzo, se hicieron muy semejantes a Cristo, es decir, los mártires y los santos, entre los que ocupa un lugar de excepción la Virgen María<sup>6</sup>. Ya años antes, en 1987, Juan Pablo II en su Carta Encíclica *Redemptoris Mater*, había señalado “cuán profundamente unidas se sienten la Iglesia católica, la Iglesia ortodoxa y las antiguas iglesias orientales por el amor y la alabanza a la Teótokos”<sup>7</sup>.

El reconocimiento de María como Madre de Dios, definido en el Concilio de Éfeso, forma parte del patrimonio común de la Iglesia indivisa. Asimismo, por la Iglesia católica, se aprecia la hermosura de los himnos litúrgicos con los que, en las Iglesias orientales, se canta a María siempre Virgen<sup>8</sup>, como ese de la Liturgia de san Juan Crisóstomo en la que se la ensalza como “más venerable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines”<sup>9</sup>. Especial valoración se da a la veneración de las imágenes de la Madre de Dios, tanto en las iglesias como en las casas de los fieles o en los caminos, según la enseñanza de los santos padres y de la tradición universal de la Iglesia, proclamada, en 787, en el II concilio ecuménico de Nicea<sup>10</sup>. Es esta una tradición común que, sin perjuicio de sus diferentes expresiones y concepciones estéticas, se ha venido manteniendo tanto en Oriente como en Occidente. La riqueza y la variedad de iconos milagrosos de la Virgen en Rusia, que encuentran su correspondencia en muchos santuarios y caminos de Occidente, recorridos por innumerables peregrinos, han creado una especie de ámbito común. Una de las principales ideas ecuménicas, suscitada por la contemplación de las imágenes de María es la de la misericordia,

---

<sup>4</sup> *Unitatis Redintegratio* nº 15, en *Documentos del Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*, BAC, Madrid, 1977. Sobre la importancia de la Patrística en la espiritualidad oriental vid. P.EVDOKIMOV, *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*, Ed. Paulinas, Madrid, 1969 y R.P. LE GUILLOU, *El espíritu de la ortodoxia griega y rusa*, Casal i Vall, Andorra, 1963, en el que dedica toda la primera parte a “La plenitud misteriosa de la iglesia de los Padres”.

<sup>5</sup> *Oriente Lumen*, Op. cit., nº6

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> JUAN PABLO II, *Carta Encíclica Redemptoris Mater* nº 31, San Pablo, Madrid, 1987

<sup>8</sup> *Unitatis Redintegratio* nº15

<sup>9</sup> *Redemptoris Mater* nº 32

<sup>10</sup> *Ibid*, nº33

tal y como recientemente ha mostrado el cardenal Kasper<sup>11</sup>. Los iconos de la Virgen de la ternura ( *Eleusa*), en que aparece María con el Niño en su regazo, mejilla con mejilla, se remontan al siglo VII, en Siria. De este tipo de iconos, el más famoso es el de la *Vladimirskaia*, el de la Virgen de Vladimir, pintado en Constantinopla, en el siglo XII, y hoy conservado en la Galería Tetriakov de Moscú. Este icono que, como dice Juan Pablo II, ha acompañado constantemente la peregrinación en la fe de los pueblos de la antigua Rus<sup>12</sup>, ha sido objeto de muchas imitaciones o correspondencias occidentales. Entre estas se pueden citar la *Notre Dame de Grâce* de Cambrai, la Virgen del Carmen de la iglesia Santa María in Traspontina de Roma, el cuadro de María Auxiliadora de Lucas Cranach o la Virgen del Perpetuo Socorro. En esta línea se puede aludir también a las numerosas representaciones de la Piedad de la Madre de Dios sosteniendo en su seno el cadáver de su hijo, entre las que se incluye la más célebre de ellas: la de Miguel Ángel.<sup>13</sup>

En definitiva, a la luz de esa amplia muestra de coincidencias dogmáticas, históricas, litúrgicas, devocionales o incluso estéticas, entre Oriente y Occidente, sobre la figura de María, cabe preguntarse con Juan Pablo II: “¿Por qué, pues, no mirar hacia ella todos juntos como a nuestra madre común, que reza por la unidad de la familia de Dios y que precede a todos al frente del largo séquito de los testigos de la fe en el único Señor?”<sup>14</sup>.

Partiendo del hecho de que se mira a la misma persona, de lo que vamos a tratar aquí, más que de explicar la propia mirada, es de reconstruir la mirada del otro, la mirada rusa, hacia María. Y ello porque se presupone que lo ruso que, implícitamente contiene la idea de oriente y la ortodoxia, constituye para nosotros una perspectiva enriquecedora. Es el método aconsejado por Spidlik que, en su *Idea rusa*, proclama su intención de buscar en el Oriente eslavo aquellos elementos de los que carecemos y, por lo tanto, complementarios de la espiritualidad y de la civilización de la Europa occidental<sup>15</sup>. Supone una actitud simétrica a la de los occidentalistas rusos, ejemplificados por Pedro el Grande, o de aquellos que como Chadaev o Soloviev criticaron la cerrazón nacionalista de la Iglesia ortodoxa rusa, en nombre

---

<sup>11</sup> W.KASPER, *La misericordia. Clave del Evangelio y de la vida cristiana*, Sal Terrae, Santander, 2015, especialmente el capítulo final que lleva por título “María, madre de misericordia”

<sup>12</sup> *Redemptoris Mater* nº33

<sup>13</sup> Vid. W.KASPER, *Op. cit.*, p. 209

<sup>14</sup> *Redemptoris Mater* nº 30

<sup>15</sup> T.SPIDLIK, *l’Idée russe*, Editions Fates, Troyes, 1994, p.17

de los principios universalistas identificados con la cristiandad o la Iglesia universal<sup>16</sup>. El enfoque ecuménico se reencuentra con la figura de la Iglesia primitiva, constituida por los apóstoles en torno a María que guarda en su corazón la memoria de su Hijo y la transmite, a través ellos, a los cuatro puntos cardinales. La mirada a María, como Madre común, es un presupuesto de fraternidad universal.

Para la reconstrucción de la mirada rusa sobre María, dados los límites de este trabajo, hemos seleccionado a tres autores, lo cual, evidentemente, implica haber desechado a otros muchos. Especialmente llamativa puede ser considerada la ausencia de Soloviev, el padre de la sofología rusa, como Böhme lo es de la sofología occidental<sup>17</sup>. No obstante, pese a su grandiosa visión de búsqueda del camino hacia la unitotalidad completa y a identificar el objeto celeste de nuestro amor como lo eterno Femenino de Dios<sup>18</sup>, en Soloviev, los aspectos específicamente mariológicos no están muy desarrollados.

Otro autor importante, como Florenskij, dedica la décima carta de su libro fundamental, *La columna y el fundamento de la verdad*<sup>19</sup>, a hablar de la Sofía. En esa carta encontramos unos profundos análisis sobre los tres tipos iconográficos de Sofía: modelo ángel de fuego, modelo Madre de Dios y modelo Iglesia. No obstante, esos modelos que dan origen a diferentes espiritualidades, en sucesivas épocas históricas (la contemplación teológica de Bizancio, la búsqueda de la castidad o belleza interior y la alegría de la Iglesia universal en Soloviev) alcanzan una unidad superior en el Paráclito<sup>20</sup>. Cuando en 1914, en el momento de publicación de su obra, se pregunta Florenskij ¿qué es hoy la Sofía?, nos ofrece una misteriosa respuesta: “La Sofía es la Memoria de Dios, en cuyas profundidades sagradas está todo lo que es y fuera de la cual solo hay Muerte y Demencia”<sup>21</sup>. Este aspecto anamnético de la Sofía, desarrollado en profundidad por López Sáez, hace que se la pueda definir como “visión concreta de la unidad de todo en la Memoria viviente de Dios”<sup>22</sup>. Con ello, queda acentuado el

---

<sup>16</sup> Vid. M.LÓPEZ CAMBRONERO, A.MROWCZYNSKI-VAN ALLEN (Eds), *La Idea rusa. P.Chaadaev, V.Soloviev, N. Berdiaev*, Nuevo Inicio, Granada, 2009. Y también V.SOLOVIEV, *La Russie et l'Église universelle*, F.X de GUibert, Paris, 2008

<sup>17</sup> M.DEBUS, *María-Sophia. Das element des Weiblichen im Werden der Menschheit*, Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2000, p.109

<sup>18</sup> V.SOLOVIEV, *El significado del amor*, Monte Carmelo, Burgos, 2009, p.102

<sup>19</sup> P.FLORENSKI, *La Columna y el fundamento de la Verdad*, Sígueme, Salamanca, 2014. Sigo aquí mi propia traducción de la edición francesa *La Colonne et le fondement de la vérité, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1975.

<sup>20</sup> P.FLORENSKI, *La Colonne et le fondement de la vérité*, p.253

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> F.J. LÓPEZ SÁEZ, *La Belleza, Memoria de la Resurrección. Teodicea y antropodicea* en Pavel Florenskij, Monte Carmelo, Burgos, 2008, p.674

papel subordinado de María-Sophia a la “unidad del Espíritu Santo”. En la cadena mística de la economía de la salvación, representada en diversos medallones descendentes en la catedral de la Dormición de Kostroma, la Madre de Dios, inscrita en una estrella de ocho puntas, queda en cuarto lugar tras el Padre, el Hijo y la Sofía<sup>23</sup>. El mismo sentido tienen las representaciones iconográficas de la Trinidad, en el centro, con la Madre de Dios sentada en un trono, a la izquierda, y la Sabiduría a la derecha<sup>24</sup>. La memoria de María, en torno a la que se sientan los apóstoles, es, por tanto, una memoria incluida en la Memoria viviente de Dios. Por eso, dado que solo se salva aquello que entra a formar parte de esa Eterna Memoria divina<sup>25</sup>, la Virgen puede cantar su alegría por “el Señor mi salvador” (Lc 1, 47). Sin duda, valdría la pena estudiar esos elementos mariológicos que, a falta de espacio y tiempo, quedan remitidos a los desarrollos realizados por el amigo y discípulo de Florenskij, Serguei Bulgákov.

Otro de los grandes autores “ignorados” en el presente estudio es Dostoievski en el que también se puede detectar la presencia de la tradición rusa de la María-Sophia. Así, según Ivanov, lo que Dostoievski quería mostrar en *Los Demonios*, es que el Eterno femenino, bajo la forma del Alma rusa, padece violencia y acoso por parte de los “demonios” que, desde siempre, luchan en el seno del pueblo contra Cristo, para apoderarse del principio masculino de la conciencia nacional<sup>26</sup>. Lo que hacen los demonios es ofender al Alma rusa en la persona de la Madre de Dios. El asesino Fedka que ha robado unas perlas del icono de la Teótocos, confía en que será perdonado: “puede ser que una lágrima mía se volviera perla en el horno del Altísimo por las penas que he sufrido en este mundo”<sup>27</sup>. Sin embargo la acción de Piotr Stepanovich, que metió un ratón muerto en la hornacina que contenía el icono de la Divina Madre, es, según Fedka, un insulto al dedo mismo de Dios<sup>28</sup>, es decir, un pecado contra el Espíritu Santo. El personaje de la cojita, María Timofeyevna, una loca en Cristo, mujer legítima de Stavroguin, que permanece virgen y encerrada en una clausura monacal, constituye la personificación del Alma o de la Tierra rusas. Ella está sometida al señorío del “Príncipe de este mundo”, pero éste no puede prevalecer contra ella, así como el dragón acechante del Apocalipsis es impotente frente a la mujer (Ap 12, 3-6). Ivanov ve en la relación de la cojita con Stavroguin, una recreación de la existente entre Gretchen y Fausto. Así como Gretchen, en la segunda parte del *Fausto*, se revela como imagen del Eterno Femenino, de Helena y de la

---

<sup>23</sup> F.FLORENSKI, *La Colonne et le fondement de la verité*, p.253

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> FJ. LÓPEZ SÁEZ, *Op. cit.*, p.675

<sup>26</sup> A.IVANOV, *Dostoievski. Tragédie, Mythe, Religion*, Syrtes, Paris, 2000,

<sup>27</sup> F.DOSTOIEVSKI, *Los demonios*, Alianza, Madrid, 1984, t.2, p.669

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.670

Madre Tierra, así también María Timofeyevna será símbolo del Alma y de la Tierra rusas. “La relación de Gretchen con la *Mater gloriosa* – dice Ivanov – es la misma que la de la cojita con la Madre de Dios”<sup>29</sup>. Baste aquí esta referencia para dejar constancia de la presencia, literariamente reelaborada, de una tradición sofiológica en la que confluyen muchas otras influencias como la de Soloviev o la de Goethe. Ya veremos, al tratar de Tarkovski, como, al ser comparada su madre, en *El Espejo*, con María Timofeyevna, se produce algo más que un guiño a aquella tradición.

Dada fe de las principales ausencias, queda ahora ofrecer el criterio de selección de los autores que se van a tratar. En primer lugar está un criterio temporal. Los tres autores estudiados son autores que desarrollan su obra en el siglo XX y cuyas vidas abarcan más de cien años de historia rusa. Bulgákov nace en 1871, pero no es sino a partir del 11 de junio de 1918, en que se ordena sacerdote, cuando se pondrá a redactar sus obras teológicas. Él es testigo de la revolución del 17, que vive como una tragedia personal, como la pérdida de un mundo al que estaba incorporado todo lo más querido y dulce. Es expulsado de Rusia en 1922 y morirá en París en 1944. Paul Evdokimov nace en San Petersburgo en 1900, de una familia noble, y también, tras combatir durante dos años con el ejército blanco, tiene que seguir el camino del exilio, llegando a París en 1923; muere en Meudon en 1970. Por último, Tarkovski, nace en 1932, vive en la Unión Soviética, donde ejerce la mayor parte de su carrera, y muere en París el 3 de enero de 1987, apenas un año después de haberse iniciado la Perestroika y dos años antes de la caída del muro.

Además de este criterio temporal está el criterio de su impacto en Occidente. Bulgákov, desde el Instituto San Sergio de París, fundado en 1925, realiza una verdadera labor de irradiación, siendo considerado uno de los grandes teólogos ortodoxos del siglo XX. Durante su funeral, el metropolitano Eulogio, lo calificó de sabio cristiano, de padre de la Iglesia en el sentido más puro y elevado<sup>30</sup>. Uno de los mejores frutos de su magisterio al frente del Instituto San Sergio fue precisamente su discípulo Paul Evdokimov. Este, a su vez, desde su condición de laico, conscientemente asumida, en la senda de Aliosha Karamazov<sup>31</sup>, ha tenido también un gran influjo fuera del ámbito estrictamente teológico. Especialmente dos de sus libros: *La*

---

<sup>29</sup> A.IVANOV, *Op. cit.*, p.82

<sup>30</sup> R.F., THOMPSON, *From Glory to Glory. The sophianic Vision of Fr Sergius Bulgakov in context of tradition*, Memphis Theological Seminary, Memphis, 2010, p.21

<sup>31</sup> Vid. O. CLÉMENT, *Paul Evdokimov à la lumière d'Aliosha*, en [www.pagesorthodoxes.net/theologiens/evdokimov/paul-evdokimov.htm](http://www.pagesorthodoxes.net/theologiens/evdokimov/paul-evdokimov.htm), consultada el 25.11.16

*mujer y la salvación del mundo* (1957)<sup>32</sup>, que aquí analizaremos, y *El arte del icono. Teología de la belleza* (1967)<sup>33</sup>, tuvieron en su época una notable difusión, en particular en el mundo católico. Tarkovski, en fin, que vive en Italia entre 1982 y 1985, es reconocido por Bergman como el más grande de los cineastas<sup>34</sup> y sus películas, aunque minoritarias, han sido seguidas, estudiadas, galardonadas y admiradas por un amplio público, especialmente en Italia. Este impacto, en Occidente, de nuestros tres autores, está unido a una sensibilidad ecuménica. Bulgákov se implica activamente en el movimiento ecuménico, efectuando numerosos viajes a Suiza y Gran Bretaña para participar como vicepresidente en la conferencia anglicano-ortodoxa *The Fellowship of St Alban and St Sergius*<sup>35</sup>. Evdokimov, que tiene muchos amigos protestantes y católicos, enseña, entre otros, en el Instituto ecuménico de Bossey en Ginebra y en el Instituto superior ecuménico católico de París, siendo invitado a participar en la tercera sesión del Concilio Vaticano II por el Secretariado para la unidad de los cristianos<sup>36</sup>. Por su parte, a Tarkovski por sus films *Stalker* y *Nostalghia*, le fue concedido, en 1979 y 1983, el premio del Jurado ecuménico del Festival de Cannes, creado en 1974 por críticos de cine católicos y protestantes, por “fomentar valores que permiten a los cristianos enriquecer su fe y a todos los espectadores reflexionar sobre su humana condición”<sup>37</sup>.

Evidentemente, el ecumenismo y la aspiración a la universalidad, lejos de diluir la nota de “rusidad”, la acentúan. El exilio y la visión universal son características que ya encontramos en grandes exiliados rusos como Bakunin, Herzen y Ogarev<sup>38</sup>, o en el mismo Soloviev. Cuando Bulgákov nos cuenta su experiencia sofíánica ante las montañas del Cáucaso o bien su definitiva conversión, en un paisaje frío del norte, con la puesta de sol reflejándose sobre las cúpulas doradas en forma de cebolla, mientras el sonido grave de la campana llamaba a las vísperas<sup>39</sup>, nos da la impresión de hallarnos en una novela de Dostoievski. Precisamente sobre Dostoievski y el problema del mal, hizo su tesis Evdokimov que, por otra parte, renunció a una cátedra de filosofía que le ofrecían en Burdeos, por no querer pedir la nacionalidad francesa y

---

<sup>32</sup> P.EVDOKIMOV, *La mujer y la salvación del mundo*, Sígueme, Salamanca, 1980;

<sup>33</sup> P.EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la belleza*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991

<sup>34</sup> I. BERGMAN, En la revista *Positif* nº 303, mayo 1986

<sup>35</sup> M.R. LANGELLA, *Salvezza come illuminazione. Uno studio comparato di S.Bulgakov, V.Lossky, P.Evdokimov*, Editrice Pontificia, Roma, 2000, p.36. También sobre el ecumenismo de Bulgákov vid. M. DE SALIS AMARAL, *Dos visiones ortodoxas de la Iglesia: Bulgakov y Florovsky*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003, p. 158 y ss.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 42-43

<sup>37</sup> Vid. [es.wikipedia.org/wik/Anexo:Premio\\_de\\_Jurado\\_Ecumenico](http://es.wikipedia.org/wik/Anexo:Premio_de_Jurado_Ecumenico), consultado 10.10.2016

<sup>38</sup> E.H. CARR, *Los exiliados románticos (Bakunin, Herzen, Ogarev)*, Sarpe, Madrid, 1985

<sup>39</sup> S.BOULGAKOV, *La lumière sans déclin, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1990, p.26

seguir ostentando su condición de exiliado ruso<sup>40</sup>. El arte de Tarkovski también busca siempre enlazar con la tradición rusa del siglo XIX, especialmente con Dostoievski, para luchar así contra los dictados estéticos soviéticos. Dostoievski aparece, pues, en el trasfondo, constituyendo algo así como la esencia de la “rusidad”, la reivindicación del alma rusa como la más apta para contener en sí la idea del amor fraterno universal<sup>41</sup>

De los tres autores escogidos, solo Bulgákov ha escrito una mariología expresa. El libro de Evdokimov, *La mujer y la salvación del mundo*, contiene muchas más consideraciones antropológicas e históricas que teológicas, o, al menos, una teognosis que incluye la antropología. Posiblemente su redacción, como sostiene Olivier Clément, está motivada por el impulso creativo que Evdokimov, viudo desde hacía diez años, recibió de su segunda mujer, la japonesa Tomoko Sakai, con quien se casó en 1954<sup>42</sup>. Ciertamente en ese libro, la idea de la nupcialidad, está muy presente, pero también es preciso remarcar que Evdokimov, al presentar a María como arquetipo de lo femenino, lo que quiere es humanizarla y no desligarla de la antropología ni de la mujer real. Que el hombre o la mujer lleguen a ser lo que son en su esencia: imagen del Arquetipo, es una idea que Evdokimov toma de Jung y que demuestra lo cercanas que están para él psicología y teología<sup>43</sup>. Otro tanto cabría decir de Tarkovski cuya mariología, aún más implícita, está sustentada en la imagen real de su madre, sobre la que él construye todo un arquetipo. Otorgar al cine rango teológico pudiera parecer audaz, pero lo cierto es que Tarkovski realiza sus films con la disposición de ánimo de un verdadero iconógrafo. Toda su concepción del arte y del artista está fuertemente influenciada por la teología del icono. Ante todo hay que destacar su identificación con Andrei Rublev que considera como un paradigma y, por eso, la motivación última de su film es la de “explorar el don poético del gran pintor ruso y sondear el alma y la conciencia social del artista que quiere crear valores espirituales imperecederos”<sup>44</sup>. También Tarkovski, con la actitud de un pintor de iconos, aspira a la elevación espiritual del espectador a quien ofrece con sus películas una ventana a la visión de lo invisible. Tratar de acceder a ese ámbito por las meras palabras es muy difícil, por cuanto la imagen cinematográfica, según afirma el propio Tarkovski, es irreductible a cualquier otro discurso. No obstante, el análisis de un film, tanto en su sentido

---

<sup>40</sup> MR LANGELLA, *Op. cit.*, p. 42

<sup>41</sup> Vid. N. BERDIAEV, *El espíritu de Dostoievski*, nuevoinicio, Granada, 2008, p.195

<sup>42</sup> O.CLEMENT, *Op. cit.*

<sup>43</sup> P.EVDOKIMOV, C.G. “Jung et la Théologie”, *Contacts* nº 37

<sup>44</sup> A.TARKOVSKI, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Exils, Paris, 2001, p.154

obvio, como en el obtuso, que se revela al escrutarlo por medio de sus fotogramas<sup>45</sup>, llega a descubrir, como veremos, mensajes de alto contenido filosófico o teológico. La metodología del presente trabajo, trata de completar el método discursivo con el método iconográfico, es decir, con el análisis de iconos e imágenes, señalando la continuidad entre los análisis iconográficos de Bulgákov o Ebdokimov y el cine de Tarkovski. El repliegue de la filosofía o la teología sobre la palabra pura, hace ya tiempo que viene exigiendo una vuelta al “imaginativo” Platón<sup>46</sup>

Por último, antes de concluir esta introducción, quisiera expresar mi agradecimiento al profesor López Sáez, portador de la sabiduría del Pontificio Instituto Oriental de Roma, por sus valiosas sugerencias y excelente acogida.

---

<sup>45</sup> Vid. en este sentido R.BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986

<sup>46</sup> P.FEYERABEND, *¿Por qué no Platón?*, Tecnos, Madrid, 1985

## CAPÍTULO I: LA MARIOLOGÍA DE BULGÁKOV

Tenemos que partir del hecho primario de la veneración de María en la Iglesia ortodoxa, a quien en la liturgia se la exalta como superior a toda criatura, “más honorable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines”<sup>1</sup>. A lo largo de los siglos, toda la piedad popular, desde el mismo nacimiento de la Iglesia ortodoxa, ha dado múltiples muestras de esta especial devoción y veneración a la Teotokos, a la *Bogoròdiza*, a la Madre de Dios. No obstante, este indiscutible protagonismo de María en la Iglesia y la espiritualidad ortodoxas, no se corresponde con un adecuado desarrollo dogmático. La Iglesia ortodoxa no admite sobre María otro dogma que el definido en el III Concilio ecuménico, por el cual se la declara Teotokos, Madre de Dios, en lugar de considerarla solo como Christotokos, tal y como pretendía Nestorio. Fuera de este dogma, la Iglesia ortodoxa no ha realizado ningún examen eclesial de conjunto ni ha procedido a realizar ninguna otra definición dogmática sobre María<sup>2</sup>. Cuando trata de preguntarse sobre el sentido de la veneración y la piedad hacia María, el teólogo ortodoxo puede realizar determinadas aserciones, pero éstas, como subraya el mismo Bulgákov, quedan reducidas a su condición de opiniones o de teologúmena<sup>3</sup>. Es así como Bulgákov define las suyas sobre María, las cuales, si bien contienen un sello inequívoco de originalidad personal, se construyen sobre la base de las fórmulas litúrgicas, la Sagrada Escritura y la tradición patrística.

### 1. Figuras veterotestamentarias de la Madre de Dios

Ya el título de su pequeño tratado de mariología, *La zarza ardiendo*, escrito por Bulgákov en 1926, nos remite a la Escritura y, en concreto, a esa conocida imagen del Éxodo, en la cual se ha venido reconociendo la figura de María tanto por la tradición oriental como occidental<sup>4</sup>. Así, Proclo, en el 428, ante Nestorio, se refirió a María como “zarza viviente a la que no consumió el fuego del parto divino”<sup>5</sup>. La imagen de la zarza ardiendo no es sino una más de las

---

<sup>1</sup> Himno litúrgico ortodoxo del que ya encontramos antecedentes en JUAN DAMASCENO, “Homilía sobre la Natividad de María” 9, en *Homilias cristológicas y marianas*, Ciudad Nueva, Madrid, 1996

<sup>2</sup> Vid. A. KNIAZEFF, *La Madre di Dio nella Chiesa ortodossa*, San Paolo, Cinisello Balamo, 1993

<sup>3</sup> S. BOULGAKOV, *Le Buisson Ardent, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987, p.52

<sup>4</sup> Vid. GF. RAVASI, *Los rostros de María en la Biblia*, San Pablo, Madrid, 2009, p.31 y ss.

<sup>5</sup> PROCLO, Sermón 1. Alabanzas a la Virgen pronunciado ante el patriarca Nestorio en el año 428, en AAVV, *La Virgen María. Padres de la Iglesia*, EDIBESA, Madrid, 2005, p. 79

múltiples imágenes veterotestamentarias referidas a María, especialmente por la tradición patrística. Bulgákov nos remite a esa tradición y, en particular, a san Juan Damasceno en quien, además de la imagen de la zarza ardiendo, encontramos otras como las siguientes: María es el Edén espiritual, la mujer de la promesa divina, cuya posteridad aplastará la cabeza del dragón (Gn 3, 15); es el arca de Noé y la escala que Jacob vio en sueños; el mar Rojo donde Israel fue salvado; la tienda y el templo, tanto en conjunto como en sus diferentes partes: el tabernáculo de la Alianza, la mesa, el incensario y la vara de Aarón; ella es el vellocino de Gedeón, la reina del salmo 45, la novia del Cantar de los cantares...<sup>6</sup>. Bulgákov no se detiene en analizar y desarrollar el simbolismo mariano de aquellas imágenes del Antiguo Testamento. Le parecen lo suficientemente aceptadas y reconocidas por la patrística y la liturgia, como para poner en cuestión su carácter de prefiguraciones de la Madre de Dios.

La aportación de Bulgákov consiste en subrayar el carácter mariano de muchas manifestaciones veterotestamentarias de la Gloria divina, descritas por Moisés y los profetas. De hecho, para él, cualquier revelación divina está ligada a la encarnación de la cual es inseparable la maternidad de Dios<sup>7</sup>. La primera manifestación de la Gloria de Yahvé la encontramos en Éxodo 16, primero (v.7) como una promesa hecha por Moisés y Aarón: “mañana veréis la Gloria de Yahvé”, y luego (v.10) como una visión: “ellos se volvieron hacia el desierto y, de pronto, la Gloria de Yahvé se apareció en la nube”. La nube suele presentarse, de hecho, como un rasgo común a todas las doxofanías ulteriores, como un medio que vela y, a la vez, revela, a nuestros débiles ojos, la presencia divina. En ella ve la Iglesia, como también en la columna de fuego que guiaba a los israelitas durante la noche (Ex 13, 21-22), una prefiguración de la Madre de Dios. María es la nube y la columna de fuego que conduce a la humanidad hacia la vida de lo alto, es la antorcha luciente del que yace en tinieblas y cuyo fulgor conduce a la ciencia celeste<sup>8</sup>. En otros pasajes de la Sagrada Escritura, en los que simplemente se hace mención a la aparición de la Gloria de Yahvé (Lv 9, 6.23; Nm 14, 10; Nm 16, 19; Nm 20, 6), hay que presuponer la aparición de la nube. Esta suele aparecer en relación con dos lugares litúrgicos: la Tienda del Encuentro y el Santuario. Así en Ex 40, 34-35 se dice: “La nube cubrió entonces la Tienda del Encuentro y la gloria del Señor llenó el Santuario. Moisés no podía entrar en la Tienda del Encuentro, pues la nube moraba sobre ella y la Gloria de Yahvé llenaba el santuario”. En el mismo sentido 1R 8, 10-11 (y 2Cr 5, 13-14) dice: “Cuando

---

<sup>6</sup> S. BOULGAKOV, *Le Buisson ardent*, p. 134, que toma esta lista de JUAN DAMASCENO, “Homilía sobre la Dormición. 1”, 8, en *Homilías cristológicas y marianas*, p. 152 y ss.

<sup>7</sup> *Le Buisson ardent*, p.135

<sup>8</sup> *Akázhistos*, estrofa 21

los sacerdotes salieron del santuario, pues la nube había llenado el templo de Yahvé, los sacerdotes no pudieron permanecer ante la nube para completar el servicio, pues la Gloria de Yahvé llenaba el templo de Yahvé”. La combinación de estos pasajes con aquellos otros del Éxodo en que la nube se presenta movible con función de guía, explica el texto de Nm 9, 15-23, en el cual se describe cómo la nube va acompañando al santuario en todas las estancias y desplazamientos del pueblo de Israel.

Para Bulgákov, de estos pasajes se desprende la conclusión de que la Tienda del Encuentro y el Santuario, rodeados por la nube de la Gloria de Dios, son prefiguraciones de la Madre de Dios. Y lo son en un doble sentido, pues María es, por una parte, el receptáculo de la Gloria, ya que lleva al Dios que nada puede contener, pero, por otra, es ella misma deificada<sup>9</sup>.

Con estos presupuestos, Bulgákov analiza las principales doxofanías del Antiguo Testamento, tal y como las describen Moisés, Elías, Isaías y Ezequiel.

En cuanto a Moisés, se analizan los pasajes de Ex 24, 15-18 y Ex 33, 18-20. En el primero se nos presenta la nube cubriendo el monte y la Gloria del Señor, en la cumbre, como un fuego devorador. Para Bulgákov en este pasaje se pueden distinguir dos revelaciones de la Gloria: por una parte la nube, principio de la maternidad divina y, por otra, la teofanía del fuego devorador. Ambas están estrechamente vinculadas pues la visión del fuego hubiera sido insoportable para los ojos humanos sin una nube que lo velase<sup>10</sup>. Esto nos lleva al segundo pasaje en el que Yahvé, ante el ruego de Moisés de ver su Gloria, le promete mostrársela y proclamar su Nombre, pero, al tiempo, le dice que nadie puede ver su rostro y quedar con vida. De aquí subraya también Bulgákov la oposición entre una revelación de Dios que el hombre puede soportar y otra visión de la esencia divina que provoca la muerte. En otras palabras, se da una distinción entre visión de la Gloria y visión del Rostro, entre doxofanía y teofanía<sup>11</sup>. Aunque se dijera de Moisés que se presentaba delante de Yahvé (Ex 34, 34), esto hay que interpretarlo como una visión de la Gloria de Dios a la medida de su capacidad humana. Lo que para Moisés era entrar ante el Rostro de Yahvé, significaba en realidad un encuentro con su Gloria, pero sin ver su esencia<sup>12</sup>. Entre las visiones soportables hay que incluir la siguiente: “Yahvé descendió en una nube y se detuvo allí junto a él. Moisés invocó el nombre de Yahvé. Yahvé pasó por delante de él y exclamó: Yahvé, Yahvé, Dios clemente y

---

<sup>9</sup> *Le Buisson Ardent*, p.136

<sup>10</sup> *Ibid*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.137

misericordioso, lento a la cólera y rico en amor y fidelidad” (Ex 34, 5-6). Este pasaje, según Bulgákov, contiene misteriosamente un icono verbal de la Madre con el Niño<sup>13</sup>. La aparición de la Gloria es representada aquí como un descenso de Dios en la nube, símbolo de la maternidad divina. Pero, al mismo tiempo, del seno de la nube tiene lugar la proclamación del Nombre que se remite no ya al principio receptor y maternal, sino al mismo Logos que se encarna<sup>14</sup>. También, para Bulgákov, la visión de la zarza ardiendo puede ser considerada como un icono de la filiación y de la maternidad divina. Pues ella comporta dos aspectos: por una parte la zarza ardiendo y el “suelo sagrado” (Ex 3, 5) que prefiguran a la Madre de Dios visitada por el Espíritu Santo. Por otra, el ángel del Señor en llama de fuego (v.2) y el mismo Dios que llama a Moisés de en medio de la zarza (v.4), prefiguran al hijo de Dios que se encarna<sup>15</sup>. Todo ello constituye una imagen gráfica de cómo el fuego de la Divinidad puede penetrar y deificar la esencia creada sin consumirla, tal y como sucedió con María. Por eso, todas estas doxofanías, hacen de Moisés el visionario de la Encarnación, lo cual, por otra parte, corresponde a su papel de fundador de la Iglesia veterotestamentaria. Los velos que ocultaron estas doxofanías quedarán definitivamente levantados por Cristo (2 Cor 3, 14).

Según Bulgákov, la aparición de Dios a Moisés en el monte Horeb, con la prefiguración de la Madre de Dios en la zarza ardiendo, inaugura una nueva era de la religión, preparatoria y pedagógica, que llega hasta Juan el Precursor y culmina con el nacimiento de María y la Encarnación a la que éste da lugar<sup>16</sup>. Como continuación de la visión de Moisés se puede reseñar la de Elías que no percibe a Dios ni en el huracán, ni en el terremoto, ni en el fuego, sino en el susurro de una brisa suave (1 R 19, 11-12). Que Dios se hubiera manifestado en un fenómeno espectacular de la naturaleza hubiera sido, quizás, más acorde con el celo de Elías. Que lo hiciera en el susurro de la brisa suave indica, según Bulgákov, la condescendencia, la kénosis del Señor en su encarnación<sup>17</sup>. La visión de Elías adquiere así el mismo sentido mariano que la de la nube en Moisés; tiene rasgos de la Madre de Dios en cuanto mediación viva entre Dios y los hombres<sup>18</sup>. Por otra parte la visión de Moisés y la de Elías aparecen vinculadas no solo por su proximidad simbólica y porque ambas se producen en el Horeb, sino también por el propio vínculo entre Moisés y Elías que aparecen en el monte de la Transfiguración, conversando con Cristo y sabedores de su destino (Lc 9, 31). Asimismo, la figura de Elías está

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 141

<sup>17</sup> *Ibid.*

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

expresamente asociada a la de Juan el Precursor sobre quien el propio Jesús dijo que “era el Elías que debía de venir” (Mt 11, 14).

En cuanto a Isaías, él es el único en haber profetizado el nacimiento del Emmanuel de una virgen (Is 7, 14). También la Iglesia reconoce la figura de la Virgen en “la nube ligera sobre la que Yahvé cabalga rumbo a Egipto” (Is 19, 1). Pero, sobre todo, Bulgákov se fija en la visión que Isaías tiene de la Gloria de Yahvé: “El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y sus haldas llenaban el templo” (Is 6, 1). Que Isaías diga que ha visto al Señor hay que interpretarlo, como en el caso de Moisés, en el sentido de que ha visto su Gloria y no su esencia, tal y como dice Juan: “Isaías vio su Gloria y habló de él” (Jn 12, 41). En esta visión de Isaías, ya marcadamente trinitaria por la fórmula del trisagio, se dan algunas prefiguraciones marianas, como la de las tenazas con la brasa ardiente en la mano del serafín (Is 6, 6), pues también la Madre de Dios recibió el fuego de la divinidad. Cuando los mismos serafines cantan: “llena está toda la tierra de su Gloria” (Is 6, 3), esa tierra tiene un sentido marcadamente mariano, pues María es esa tierra fecunda que recibe la Gloria de Dios. Pero, sobre todo, en la visión de Isaías la prefiguración más clara de la Madre de Dios es la de ese trono excelso y elevado sobre el que se asienta Cristo<sup>19</sup>.

Por último, hay que referirse a la última visión veterotestamentaria de la Gloria, tal vez la más misteriosa, que es la del profeta Ezequiel, y que se presenta bajo la forma de “una gran nube con fuego fulgurante con resplandores a su alrededor” (Ez 1, 4) y que “parecía la gloria de Yahvé” (Ez 1, 28). No obstante, antes de analizarla, conviene referirse a otra imagen que con frecuencia se ha aplicado a la Madre de Dios. Se trata de la visión del pórtico oriental del santuario que permanecerá cerrado para todos excepto para Yahvé (Ez 44, 1-3). “¿Cuál es esta puerta sino María y por qué está cerrada sino porque es virgen? María – dice san Ambrosio – es la puerta por la que Cristo entró en este mundo cuando fue dado a luz por un parto virginal y no abrió los sellos de la virginidad”<sup>20</sup>. En cuanto a la compleja visión del carro de Yahvé (Ez 1, 4-28), con la inclusión de los tetramorfos, solo nos interesa subrayar sus aspectos marianos, comenzando por el propio símbolo del carro. En muchos himnos litúrgicos ortodoxos, María es llamada “carro del Sol inteligible” o “carro ígneo del Verbo”<sup>21</sup>. En la visión de Ezequiel se pueden discernir con claridad dos ámbitos: el celeste y el humano-angélico, que se encuentran en correlación. Por encima de las cabezas de los querubines se alzaba una bóveda

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 142

<sup>20</sup> SAN AMBROSIO, Formación de la Virgen, 52 en *La Virgen María. Padres de la Iglesia, Op. cit.* p. 43

<sup>21</sup> *Le Buisson Ardent*, p.145

(Ez 1, 26; 10, 20) y sobre ella “había como una piedra de zafiro en forma de trono, y sobre esta forma de trono, por encima, en lo más alto, una figura de apariencia humana” (Ez 1, 26). En esta imagen de hombre celeste sentado en el trono, análoga a la visión del Hijo del hombre de Daniel (Dn 7, 13-14), la Iglesia ha visto una figura de la Encarnación. A su vez, la Madre de Dios ha sido reconocida en la figura del trono, sostenido por querubines, sobre el que se asienta la imagen del hombre rodeado de fuego resplandeciente cuyo aspecto, según Ezequiel, “era como el arco iris que aparece en las nubes los días de lluvia” (Ez 1, 28). Esta imagen del arcoiris alrededor del trono, volveremos a hallarla en el Apocalipsis (Ap. 4, 3). Según Bulgákov, el arco iris simboliza a la Iglesia y a la Virgen, en cuanto signo de Gloria divina que se manifiesta en el mundo<sup>22</sup>. Y es que en Ezequiel, la aparición de la Gloria de Yahvé, no está ya ligada al templo como lo estaba con Moisés, sino que se desplaza, pasa y se manifiesta en un lugar o en un tiempo determinados: junto al río Quebar, en Jerusalén, en el monte, en la vega...(Ez 3, 12-13.23; 8, 4; 9, 23; 10, 4; 11, 22-23; 43, 2-3). Así, esta Gloria que se va manifestando en la creación, tiene una historia, entra en relación con el género humano. La historia de la Gloria en Ezequiel concierne principalmente a la Iglesia veterotestamentaria, pero apunta intencionalmente hacia María como a su meta. Pues, como dice Bulgákov, “la historia del mundo y de la Iglesia se acaba interiormente con la Madre de Dios, ya que en ella encuentra la historia su cumplimiento: La Virgen es ya la Gloria acabada de la creación”<sup>23</sup>. Sin embargo, después de María, la historia de la Iglesia continúa hasta el fin de los siglos. En este tiempo que resta, las apariciones misericordiosas a los santos del icono milagroso de la Madre de Dios, pueden ser consideradas, según Bulgákov, como el paralelo neotestamentario de las manifestaciones de la Gloria narradas por Ezequiel<sup>24</sup>.

¿Qué sentido dar a todas estas doxofanías que aparecen en el Antiguo Testamento?. Para Bulgákov está claro que se trata de “prefiguraciones y profecías de acontecimientos por venir”<sup>25</sup>. Sin embargo, una vez consumados en el tiempo, aquellos acontecimientos no agotan su significación en sí mismos, pues también se remiten a aquello que ya existía desde antes de los siglos<sup>26</sup>. “El devenir – dice Bulgákov – es la temporalidad entrando en la eternidad y teniendo en ella su fundamento”<sup>27</sup>. La temporalidad, en tanto que proceso coherente, no puede existir sin la eternidad que es la que hace que el tiempo adquiera su continuidad, que se

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 145-146

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 146

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> BOULGAKOV, *Du Verbe Incarné, l'Âge d'homme*, Lausanne, 1982, p.52

integre en un conjunto, en lugar de fragmentarse en una infinidad de átomos de instantes sin sentido. “El tiempo – dice Bulgákov – tiene su plan y su síntesis en el interior de sí mismo, posee un contenido”<sup>28</sup>. Y este contenido del tiempo es la eternidad, las ideas eternas, las imágenes primeras que él refleja en forma de mosaico. Dios, aunque eterno, no se cierra en su eternidad, no es ajeno al tiempo como demuestra la Biblia. En este sentido afirma Bulgákov que “la revelación de Dios a los hombres y todas las obras de Dios en el mundo, figuran en la Biblia como produciéndose en el tiempo, tanto con respecto a Dios como con respecto al hombre”<sup>29</sup>. Tratar de descalificar esto como un antropomorfismo inevitable, significa convertir al Dios vivo, salvador y misericordioso en el absoluto inmóvil del hinduismo<sup>30</sup>. Con estos presupuestos puede afirmarse que todo lo que es temporal es eterno en Dios y que lo que se descubre en el tiempo es lo que existe desde antes de los siglos. Lo que es temporal para nosotros es eterno para Dios. Así, el Hijo de Dios se encarnó y se elevó al cielo con su carne purísima en el tiempo, pero permanece en la eternidad como el Dios hombre sentado en el trono de la Gloria. Y es esto lo que nos revela la visión del profeta Ezequiel<sup>31</sup>. Es evidente que todo aquello que concierne a la Encarnación, concierne también a la Virgen cuya vida comienza y se desarrolla en el tiempo, pero cuya maternidad existe para Dios desde antes de los siglos. Es de esta maternidad de lo que dan testimonio las apariciones de la Gloria a Moisés y a los profetas, como si se tratase de un prólogo, en el cielo, al Nuevo Testamento<sup>32</sup>.

## **2.La llena de gracia y el pecado original**

La interpretación mariana de las visiones de la Gloria por parte de los profetas, lleva en la Iglesia ortodoxa a la veneración de María como “más venerable que los querubines e incomparablemente más gloriosa que los serafines”. Ella es la “llena de gracia” que participa de la vida divina en virtud de su deificación perfecta, es la primera de las hipóstasis creadas, la Madre de todo el género humano, la Gloria del mundo<sup>33</sup>. Se plantea entonces la cuestión de en qué medida pudo actuar sobre ella la fuerza del pecado y el poder del “príncipe de este mundo”. Esto conduce necesariamente a un análisis de la cuestión del pecado original y a

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid*, p. 54

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 54

<sup>31</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 146

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 147

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 148

valorar el alcance del dogma católico de la Inmaculada Concepción, al que Bulgákov consagró una gran atención en sus reflexiones mariológicas.

En primer lugar, de acuerdo con lo señalado en el epígrafe anterior, hay que subrayar cómo la acción del Espíritu en el mundo, aunque no fuera la misma que en Pentecostés, también se ejerció en el Antiguo Testamento. La humanidad veterotestamentaria no fue privada de la gracia del Espíritu Santo, ni la Iglesia desprovista de su sacerdocio y de su culto de institución divina. La gracia no se había agotado en el Antiguo Testamento y el Espíritu Santo habló por los profetas cuyas visiones, como hemos apuntado, no hacían más que prefigurar y apuntar a los acontecimientos por venir. Todo el capítulo 11 de la carta a los Hebreos, sobre los hechos modélicos de fe en la historia del pueblo de Israel, muestra, según Bulgákov, cómo una tal fe es un don de la gracia. ¿Acaso podría decirse – se pregunta – que Henoc y Noé, Moisés y David, Elías y Eliseo, Isaías, Jeremías y los otros profetas, hubieran sido privados del Espíritu Santo?<sup>34</sup> De Juan el Precursor se anuncia que “estará lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre” (Lc 1, 15). No se puede, por tanto, negar la acción de la gracia santificante de Dios sobre la humanidad aún no redimida. La gracia, según la interpretación ortodoxa, no fuerza ni se impone, sino que es buscada por el hombre y otorgada a quien la implora y no se cierra a ella por el pecado<sup>35</sup>. El modo regular por el que esta gracia se difundía en el Antiguo Testamento era el culto y el sacerdocio de institución divina en el Templo, pero también existía una gracia extraordinaria, conferida como un don directo y personal a los patriarcas, a los profetas, a los reyes, al Precursor y a la Virgen María<sup>36</sup>. Ella representa la cima de la santidad hasta el punto de alcanzar un estado de liberación personal de los pecados, de impecabilidad personal. Y fue en virtud de esta impecabilidad, por lo que ella pudo exclamar, con toda su voluntad y todo su ser indivisible: “He aquí la esclava del Señor”. En respuesta a este don total a Dios, descendió sobre ella el Espíritu Santo<sup>37</sup>.

La impecabilidad personal de la Virgen María es un postulado de la Iglesia ortodoxa, pese a lo cual, algunos de sus teólogos la niegan siguiendo en esto las opiniones de algunos padres como Orígenes, San Basilio o san Juan Crisóstomo. Orígenes afirmaba que la Virgen, junto con los apóstoles, habría dudado de Jesús, opinión compartida por san Basilio que, precisamente, interpretó la “espada que te traspasará el alma” como una duda. Igualmente san Juan Crisóstomo califica de “orgullo inútil” la presencia de María con los hermanos durante la

---

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 41

<sup>35</sup> *Ibid*.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 47

predicación de Jesús<sup>38</sup>. No obstante, la mayor parte de la tradición patristica, así como los datos de la tradición evangélica, inclinan a afirmar de forma concluyente que “es imposible pensar que la Madre de Dios hubiese cometido pecado en un momento cualquiera de su vida”<sup>39</sup>. Los textos evangélicos que se refieren a sus pruebas, no contienen la más mínima alusión a cualquier indicio de pecado. Pues, evidentemente, se trataba de pruebas como la de la pérdida del niño en el templo que lejos de expresar una duda, manifiestan un sacrificio de sus sentimientos naturales de madre para servir a su Hijo. Los Evangelios, según Bulgákov, nos hacen percibir tácitamente los sufrimientos del corazón maternal, sus luchas y sus tentaciones a lo largo del camino que llevaba a la Cruz, hasta el agotamiento de sus fuerzas<sup>40</sup>. A lo largo de todo ese camino, María dio testimonio de la pureza sacrificial de su vida y, por ello, pudo permanecer inquebrantable al pie de la Cruz. La liturgia ortodoxa confirma, a través de muchas fórmulas, toda esa tradición evangélica y patristica. María es llamada “Santo de los Santos”, “cielo animado”, “templo y trono del Rey de todos”, “única inmaculada”...<sup>41</sup>. En definitiva, la Iglesia ortodoxa enseña de modo firme y claro que la Virgen permaneció enteramente sin pecado en su nacimiento, durante su infancia y adolescencia, en la Anunciación, en el parto y en toda su vida<sup>42</sup>. Ni siquiera puede argüirse contra la impecabilidad de la Virgen el testimonio personal de san Pablo cuando dice que el pecado habita en nosotros y que nos impulsa a hacer el mal contra nuestra voluntad (Rm 7, 15-25). Pensar – dice Bulgákov - que esas palabras pudieran ser aplicables a la Virgen, es algo que causa horror<sup>43</sup>. Conviene, por eso, conceder todo su valor al hecho de que ella era “llena de gracia” en una medida absolutamente excepcional<sup>44</sup>.

Reconocida y proclamada en términos tan vehementes la impecabilidad personal de María, cabe preguntarse si esa ausencia en ella de pecado personal es compatible con la existencia del pecado original. La respuesta de Bulgákov, y de la mayor parte de los teólogos ortodoxos, va a ser positiva, afirmando, en contra del dogma católico de la Inmaculada Concepción, que María no fue librada del pecado original antes de ser concebida. Ante todo, se destaca que el dogma, proclamado en 1854 por Pío IX, no respondía a ninguna necesidad vital de la Iglesia, sino que era una expresión del autoritarismo doctrinal del papa que

---

<sup>38</sup> Cit. por BOULGAKOV, *Le Buisson Ardent*, p. 9, nota 1

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 10

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 48

<sup>44</sup> *Ibid.*

anticipaba, de facto, el dogma de la infalibilidad<sup>45</sup>. Pero, aparte de señalar que el dogma de la Inmaculada Concepción, era fruto de la opresión espiritual sufrida por el mundo católico en su conjunto, Bulgákov va presentando una serie de argumentos que podrían resumirse de la forma siguiente:

En primer lugar hay que tener en cuenta la distinta concepción del pecado original en el mundo católico y en el ortodoxo. La concepción católica suele adoptar una perspectiva jurídica del pecado original, considerándolo como la transgresión de una ley. De este modo, la salvación pasa a ser entendida como una reparación del orden moral transgredido por el pecado, como una satisfacción adecuada dada al Dios ofendido por la violación de aquél orden. En la teología oriental, por el contrario, sin negar su aspecto transgresor, se acentúa, sobre todo, el sentido ontológico del pecado. Este consiste en una opción contra Dios que es la Vida y el Ser. Por lo tanto, el pecado es un acto que afecta a la vida y al ser del hombre, una opción por la muerte y el no ser<sup>46</sup>. El pecado en la tradición ortodoxa, consumado en la libertad, actúa sobre el hombre de una manera inmanente a su naturaleza. El castigo del pecador por la violación de la ley adquiere, según Bulgákov, una dimensión ontológica, es una catástrofe ontológica que, en cierto sentido, conduce a una vida contra natura<sup>47</sup>.

En segundo lugar, esa distinta concepción del pecado implica también una distinta concepción de la gracia. Para la concepción católica, tal y como la entiende Bulgákov<sup>48</sup>, la naturaleza inicial del hombre es defectuosa, a causa del cuerpo, no posee una armonía original o una gracia natural. Si la armonía puede mantenerse es solo por el efecto de la gracia sobrenatural que se ejerce desde el exterior, de una manera trascendente, por un acto arbitrario de Dios. La virtud del hombre, en el estado de justicia original, dependía enteramente de la gracia como don sobreañadido (*donum superadditum*) que, en cierto sentido, forzaba y modificaba la naturaleza humana impartiendo fuerzas extrañas a ella<sup>49</sup>. El hombre, en su naturaleza original, estaría intrínsecamente ligado a la concupiscencia y a la mortalidad, solo superables por la ayuda de la gracia. La diferencia entre el hombre en estado de justicia original y el hombre caído consistiría, según la teología católica, en una privación de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>46</sup> Vid. Y. SPITERIS, *Salvación y pecado en la tradición oriental*, Secretariado Trinitario, Salamanca, 2005, pp. 144 y ss

<sup>47</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 59

<sup>48</sup> Él se basa para su exposición en SCHEEBEN, *Hanbuch der katol. Dogmatik*, y en los propios documentos del Concilio de Trento que condenaron las doctrinas de Baius que hablaba de un *status naturae debitus*, es decir de un derecho a Dios por parte de la naturaleza original del hombre, *Dtz 1901-1980*.

<sup>49</sup> *Ibid.*, *Le Buisson Ardent*, p. 57-58.

la gracia, del don sobreañadido a la naturaleza, sin implicar ningún cambio en la misma naturaleza. No es el hombre el que cambia tras el pecado original, sino su situación con respecto a la gracia<sup>50</sup>. Para la tradición oriental, por el contrario, la gracia no es algo que se añade a la naturaleza del hombre desde el exterior, de un modo mecánico y arbitrario, sino que se encuentra en el interior mismo del ser humano como realidad participante del Ser de Dios. No se trata de una acción que Dios realice *sobre* el hombre, sino *en* el hombre<sup>51</sup>. Además, para la concepción ortodoxa, Adán, antes de la caída, ignoraba la mortalidad, según lo que se dice en la Escritura: “Dios no hizo la muerte y creó todo para que subsistiera” (Sb 1, 13-14). El hombre natural estaba completamente abierto a la acción divina, a alcanzar la semejanza con Dios, o sea, su deificación. Poseía la fuerza de la vida y de la integridad, podía no morir y no pecar. Se hallaba en un estado de amistad con Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa (Gn 3, 8). Sin embargo, por el pecado original, el hombre cometió un suicidio, dejó de ser hombre y amigo de Dios, se ocultó de su vista (Gn 1, 8) y, así perdió la fuente de la vida. La muerte y la debilidad entraron en el mundo por el pecado original<sup>52</sup>

La distinta concepción sobre el pecado original y la gracia, desemboca en posiciones opuestas con respecto al dogma de la Inmaculada Concepción. Según Bulgákov, “la idea de una anticipación de los méritos de Cristo con el fin de redimir a María del pecado original adolece de un grosero juridicismo en materia de salvación”<sup>53</sup>. Tal idea remite, efectivamente, a una operación de crédito que calcula la deuda antes de su pago y que contabiliza los méritos por anticipado, antes de la redención de todos. Pero, según Bulgákov, resulta imposible anticipar la redención, retro trayéndola a un momento anterior a su cumplimiento real. “La idea de que la Santísima Virgen hubiese sido bautizada, por decirlo así, antes de la institución del bautismo, es en sí contradictoria”<sup>54</sup>. Sería incorrecto hablar de un bautismo antes de su nacimiento y del de su Hijo, pues, de hecho, ella fue bautizada junto con los apóstoles, el día de Pentecostés<sup>55</sup>. María, en tanto que ser humano, nacida como cualquier ser humano en el pecado original, tenía necesidad de ser bautizada y de recibir el Espíritu Santo. Y así sucedió en Pentecostés cuando ella recibió la lengua de fuego del Espíritu, al mismo nivel que los apóstoles y la Iglesia. “Ella – dice Bulgákov – tenía necesidad de la redención por la sangre de su Hijo y le era preciso

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.20

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 71

asimilarla por el don del Espíritu Santo”<sup>56</sup>. Cuando María canta en el Magnificat a “ Dios mi Salvador” (Lc 1, 47), esto significa que ella tiene necesidad de ser bautizada y redimida<sup>57</sup>. El único argumento para fundamentar la redención por anticipado sería subrayar su carácter de privilegio otorgado por la omnipotencia de Dios. Pero esto no hace más que demostrar, según Bulgákov, el juridicismo anti-ontológico de la teología católica. La ontología no puede dar lugar a excepciones o privilegios<sup>58</sup>. Con ese privilegio, María quedaría excluida del género humano, extraída del orden general, y si María no hubiera sido íntegramente un ser humano, tampoco hubiera podido servir para la inhumanación auténtica y sin reserva de Cristo<sup>59</sup>. Cabría también cuestionarse, según Bulgákov, con respecto al carácter injusto y arbitrario de ese privilegio otorgado a la Virgen, dado que también todo el mundo podría haber sido preservado de las consecuencias del pecado de Adán. Tal privilegio conduce directamente al calvinismo y a su doctrina de la predestinación arbitraria<sup>60</sup>.

La distinta concepción de la gracia de la teología católica y ortodoxa tiene también consecuencias en relación con la mariología. Si se concibe la gracia como un don sobreañadido a la naturaleza, desde el exterior y de un modo mecánico, según la voluntad arbitraria de Dios, entonces, queda afectada necesariamente la libertad del hombre. Considerar que el pecado original es una privación de la gracia que, en cualquier momento, puede ser restituida al hombre en función del arbitrio divino, implica, asimismo, un desprecio de la historia. En lo que respecta a la Virgen, dicha concepción, según afirma Bulgákov, priva de su valor y significación a todo el aspecto humano de la preparación de la Encarnación, incluida la genealogía de Cristo Salvador<sup>61</sup>. Significa afirmar que Dios hubiera podido consumir la redención en cualquier momento y no, como dice san Pablo, “al cumplirse la plenitud de los tiempos” (Gal 4, 4). El dogma de la Inmaculada Concepción, confiriendo, por anticipado y gratuitamente, la inmunidad contra el pecado original, priva a la Virgen de su propio mérito. Así, la santidad de María, no le sería atribuida a ella misma, ni a título personal ni como heredera de toda una generación de justos que culmina en la santidad de sus padres Joaquín y Ana<sup>62</sup>. Al ser exonerada del pecado original, María, según Bulgákov, habría sido puesta al margen de la

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>57</sup> Como explica L. BOUYER en *Le trône de la Sagesse*, Cerf, Paris, 1961, p.153 “La enseñanza de la Iglesia no permite insinuar que María no habría sido salvada como nosotros por su Hijo, o que hubiera tenido menos necesidad de serlo. Lo que dice es que ella lo ha sido de la forma más admirable”

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.60

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.71

humanidad, cortada del árbol genealógico del viejo Adán, cuando, por el contrario, fue ella la flor edénica que brotó en la copa del árbol de la humanidad<sup>63</sup>. Más que imaginar una elección arbitraria de Dios que la habría puesto en una situación privilegiada de impecabilidad, al margen de su voluntad, es más adecuado pensar que la Virgen, por su condición de justa, atrajo sobre ella la efusión de dones excepcionales del Espíritu<sup>64</sup>.

Por otra parte, critica Bulgákov a la teología católica en cuanto vincula la Encarnación a la redención y, por lo tanto, la subordina a la caída de nuestros primeros padres. Tal concepción contiene implícitamente la idea de que la manifestación de la Madre de Dios está en función del pecado original, ya que si éste no se hubiera producido, habrían sido inútiles tanto la Encarnación como la propia Madre de Dios<sup>65</sup>. Para Bulgákov resulta absolutamente impío reconducir a tamaño nivel de contingencia la existencia de la Madre de Dios<sup>66</sup>. Según él, el sentido de la Encarnación, en la que se incluye la maternidad divina, es el de manifestar la naturaleza verdadera y la plenitud del hombre integral, portador de la imagen de Dios<sup>67</sup>. Así lo demuestran las visiones de la Gloria, narradas por los profetas, a las que antes nos referimos. En ellas se da testimonio del carácter necesario de la Madre de Dios como Gloria eterna del mundo inteligible del mismo Dios<sup>68</sup>.

Hay otro aspecto, mucho más personal de la teología de Bulgákov, al que conviene aludir en relación con el dogma de la Inmaculada Concepción. Cuando en relación con éste, él analiza la polémica entablada entre creacionistas y generacionistas sobre el origen del alma y la transmisión del pecado original, elabora una teoría que, según Spiteris, resulta, a la vez, genial y poco persuasiva<sup>69</sup>. Según Bulgákov, en la creación del alma se pueden distinguir dos momentos, antinómicos para nosotros, pero unidos en Dios: uno temporal y otro pre-mundano o atemporal. Bien entendido que aquí se habla de creación del alma y no de preexistencia de la misma, concepción de Orígenes que fue condenada por la Iglesia. Pues bien, en ese momento supra-mundano antes de que Dios insufla su aliento sobre el cuerpo concebido, el alma es ya volente, expresa su voluntad de asumir la vida y entrar en el mundo caído y enfermo. Es “por esta encarnación voluntaria, por esta voluntad de vivir, como el alma manifiesta su solidaridad en el pecado de Adán y su participación *personal* en el pecado

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p.71 y 47

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.60

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.147

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.147

<sup>69</sup> SPITERIS, *Op. cit.*, p. 166

original”<sup>70</sup>. Evidentemente, este planteamiento, que no ha sido recibido por el mundo ortodoxo, sería de aplicación a la Madre de Dios. En ello ve Bulgákov un aspecto sacrificial y kenótico de la Virgen que asumió vivir en el mundo caído para salvarlo. Así como su Hijo tomó una “carne semejante a la del pecado” (Rm 8, 3), ella asumió la carne de pecado, todo el peso del pecado original con sus consecuencias inevitables: la muerte y la debilidad<sup>71</sup>. Una y otra vez, Bulgákov insiste en el mismo argumento: puesto que la muerte es la principal consecuencia del pecado original y puesto que la Virgen murió de muerte natural, conforme a la ley que ella llevaba en su esencia humana, hay que inferir que ella no fue preservada del pecado original<sup>72</sup>.

A pesar de todas las críticas dirigidas al dogma de la Inmaculada Concepción y a la antropología católica, se tiene la impresión de que su distancia con respecto a ellos no es tan abismal como pudiera parecer en un principio. Repetidamente expresa Bulgákov su convicción de que el dogma de la Inmaculada “corresponde a la expresión incorrecta de una idea justa: la de la impecabilidad personal de la Madre de Dios”<sup>73</sup>. Igualmente, critica a aquellos teólogos ortodoxos que, llevados de un excesivo celo por rebatir el dogma de la Inmaculada, concluyen afirmando que en la Virgen se dieron algunos pecados personales<sup>74</sup>. La decidida defensa de la impecabilidad de la Virgen y la reducción de los efectos del pecado original a la muerte y la debilidad, hacen que la mariología de Bulgákov pueda entrar en diálogo con ciertas perspectivas actuales de la mariología católica<sup>75</sup>. Por su parte, Bulgákov atenúa algunas veces sus críticas con expresiones como esta: “Aunque la noción del dogma católico sea inexacta...se debe, correctamente, admitir que la gracia divina ha obrado en su caso de una manera completamente extraordinaria, única e insuperable para el hombre”<sup>76</sup>. Bouyer refiriéndose a este aspecto de la teología ortodoxa y, concretamente a Bulgákov, ha señalado que ellos “admiten muy a menudo bajo otras fórmulas lo equivalente de lo que nosotros admitimos”, sin dejar de recordar el origen oriental de la fiesta y la creencia<sup>77</sup>

---

<sup>70</sup> *Le Buisson Ardent*, p.34

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.50-51

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>75</sup> Por ejemplo B.FORTE, *María, la mujer icono del misterio, Sígueme*, Salamanca, 1993 o S.DE FIORES, *María Madre de Jesús*, Secretariado Trinitario, Salamanca, 2002.

<sup>76</sup> *Le Buisson Ardent*, p.48

<sup>77</sup> L. BOUYER, *Op. cit.*, p. 153

### 3. La veneración de la Madre de Dios

El amor y la veneración de la Madre de Dios constituyen, según Bulgákov, el alma de la piedad ortodoxa, el corazón que le da calor y vivifica todo su cuerpo<sup>78</sup>. En el cristianismo ortodoxo resulta impensable la separación de Cristo y su Madre. La fe en Cristo como Hijo de Dios exige también la fe en la Teotokos, así como el amor por Cristo implica el amor por su Madre. La Iglesia ortodoxa invoca conjuntamente los santos nombres de Jesús y de María y, en mucho iconos, la Virgen es representada junto al Niño eterno. Por eso Bulgákov afirma con convicción que “aquel que no venera a María no conoce a Jesús”<sup>79</sup>. En este sentido denuncia las carencias y la profunda insensibilidad del protestantismo con respecto a la Madre de Dios, las cuales afectan necesariamente a su Cristología. Para el protestantismo la Virgen María es un mero instrumento exterior de la Encarnación, que es desechado y olvidado, una vez cumplida su función. Su virginidad es puesta en tela de juicio, admitiendo que ella pudiera haber tenido otros hijos de José o negando incluso que ella hubiera concebido sin esposo. Por lo demás, afirma Bulgákov que “la ausencia total del principio femenino en el sentimiento religioso de los protestantes lo hace demasiado seco y prosaico”<sup>80</sup>.

Con el fin de remarcar también las diferencias con la veneración católica de la Madre de Dios, Bulgákov vuelve a insistir en lo inadecuado del dogma de la Inmaculada Concepción. Centrando su veneración en este dogma, el catolicismo considera, según Bulgákov, que el acontecimiento decisivo de la vida de la Virgen tiene lugar antes de su nacimiento, al ser concebida sin pecado original. La veneración ortodoxa, por el contrario, se centra en la vida de la Virgen, en sus rasgos individuales y sus destinos personales sobre la tierra, que suelen resaltar los iconos de las distintas fiestas marianas<sup>81</sup>. Luego llegarán los iconos cósmicos o los iconos de su glorificación, pero lo más característico de la ortodoxia es considerar que toda la vida de la Virgen está construida como una ascensión ininterrumpida de peldaños, de la tierra al cielo<sup>82</sup>. La meditación de los episodios de la vida de la Virgen y su celebración litúrgica, nos muestran el camino de su santidad personal, de su crecimiento espiritual continuo, de su proceso de deificación y glorificación. Los principales jalones de ese proceso son los siguientes:

---

<sup>78</sup> S. BOULGAKOV, *L'Orthodoxie, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1980, p.131

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 132 y 134

<sup>81</sup> S. BOULGAKOV, *L'icône et sa vénération, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1996, p.98

<sup>82</sup> *Le Buisson ardent*, p.72

Natividad, Presentación en el templo, Anunciación, Natividad de Cristo, Pasión, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Dormición<sup>83</sup>.

La Natividad de María se celebra paralelamente al nacimiento de Juan el Bautista. A pesar de la diferencia inconmensurable entre la santidad de María y la del Precursor, ambas figuras – dice Bulgákov – son semejantes por la plenitud de su obediencia y su humildad, razón por la que la Iglesia ortodoxa les asocia<sup>84</sup>. Aunque particularmente rodeados de gracia, ambos nacimientos no implican una concepción inmaculada que libre del pecado original, si bien éste sea vencido en potencia. En ellos se produce una especie de auto-regeneración, de salvación del hombre por el hombre, en la medida en que a este le es dado y exigido<sup>85</sup>. La Natividad de María no es sino el inicio de un camino para que la pureza infantil se perfeccione y se afirme<sup>86</sup>.

La Presentación de María en el templo significa el siguiente paso de su santificación. Hasta entonces el templo veterotestamentario era el único lugar de encuentro del hombre con Dios. Con su presentación en él, María se hace Templo consagrado que priva de significación al templo del Antiguo Testamento, cuya cortina será definitivamente rasgada<sup>87</sup>.

La Anunciación marca ya el cumplimiento de la Maternidad divina, la deificación de la naturaleza humana en la persona de María. El descenso del Espíritu Santo sobre la Virgen, tal y como expresa Bulgákov, significa “el más alto grado carismático que la criatura pueda imaginar”<sup>88</sup>. El Espíritu Santo, confiriéndole el poder de concebir sin semilla, convierte a María en teogea, tierra divina de donde germina el Cuerpo de Cristo, el Nuevo Adán. La sombra del Espíritu sobre María nos remite a la imagen del aleteo del mismo Espíritu sobre las aguas al comienzo de la creación (Gn 1, 2). Su condición de Madre de Dios, reconocida proféticamente por su prima Isabel, que la saluda como “la madre de mi Señor” (Lc 1, 43), es una cualidad eterna que no se interrumpe en el momento del nacimiento. Este no es sino el icono natural o el prototipo de la maternidad divina, el vínculo eterno entre la carne de María y la humanidad del Nuevo Adán<sup>89</sup>. Este vínculo se concreta también en el acompañamiento de la Virgen a su Hijo a lo largo de todas las etapas de su misión terrena. “Con el ministerio terrestre del Salvador – dice Bulgákov – la Madre de Dios consume el suyo: permanece todo el tiempo en la

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> S. BOULGAKOV, *L'Ami de l'Époux, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1997, p. 11

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Le Buisson Ardent*, p.73

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.75

sombra, con la discreción de la humildad, pero, indiscutiblemente, participa como madre en el servicio y los sufrimientos sacrificiales de su Hijo”<sup>90</sup>. Las pruebas, luchas y dolores que se adivinan en la vida de la Virgen a partir de la profecía de Simeón, y que culminan con su permanencia al pie de la cruz, muestran claramente su participación en la Pasión de su Hijo. Pero también, es forzoso pensar que ella fue la primera en participar de su resurrección y en ser testigo, junto a los apóstoles, de la ascensión<sup>91</sup>.

Especial importancia confiere Bulgákov al descenso del Espíritu Santo sobre la Virgen en Pentecostés, al que ya hemos hecho referencia. La gracia de la Anunciación es compatible con la de Pentecostés porque éste representa una nueva forma de presencia del Espíritu. El acceso a la vida en el Espíritu Santo fue abierto por Cristo que rogó al Padre que lo enviase después de la Ascensión. Antes de este momento – dice Bulgákov – el Espíritu se revelaba como una fuerza invencible que actuaba sobre el hombre desde el exterior, de una forma trascendente y no inmanente, desde el interior. Esto solo fue posible cuando Cristo se encarnó y se hizo inmanente a la humanidad<sup>92</sup>. Pentecostés representa también la consumación de la tarea redentora realizada por la sangre de Cristo, constituye el verdadero bautismo en el Espíritu (Jn 1, 33) y la confirmación, que libera de la carga del pecado original. Por muy plena que fuese la recepción del Espíritu en la Anunciación, María seguía necesitando el bautismo y la redención. Para Bulgákov, el dogma de la Inmaculada Concepción responde a la necesidad sentida de un bautismo antes de la Anunciación, pero, para él, la secuencia fue justamente la inversa: “para asegurar la regeneración espiritual del género humano, con la Virgen a la cabeza, era necesario que la Encarnación ya se hubiese consumado”<sup>93</sup>. La Virgen María debía llegar a ser Madre de Dios antes de que ella misma fuese salvada del pecado original, lo cual aconteció en Pentecostés<sup>94</sup>. De este modo, Pentecostés fue para la Virgen un nuevo nacimiento, un peldaño más en su proceso de crecimiento espiritual y glorificación.

El último grado en el camino ascensional hacia su glorificación, lo tenemos en la Dormición de la Virgen, misterio que en la teología ortodoxa, remitida en esto a la iconografía, incluye tanto la muerte como la ascensión a los cielos y su glorificación<sup>95</sup>. Lo primero que transmite, por tanto, la Dormición de María es la experiencia del abajamiento y de la muerte. “¿Por qué – se pregunta Bulgákov – la Madre de Dios, la más santa de todas las criaturas, había sido obligada

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.76

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.75 y *L’Orthodoxie*, p.133

<sup>92</sup> *Le Buisson Ardent*, p.73

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.79

a conocer la muerte cuando, incluso en el Antiguo Testamento, a Henoch y a Elías se les había eximido de ello?”<sup>96</sup>. Para responder a esta pregunta se invocan varios argumentos. En primer lugar un argumento que podríamos llamar de solidaridad con el género humano. María ha franqueado las puertas de la muerte que toda la humanidad está condenada a pasar y, así, ha santificado esta vía. María acoge el alma de los difuntos y, de este modo, permanece fiel y cercana a los hombres. En segundo lugar hay una razón de humildad que ella conservó hasta el final. Ella que no hizo milagros mientras vivió, tampoco quiso evitar la muerte por ningún medio extraordinario. Y, por último, según Bulgákov, la muerte de la Virgen, como ya apuntamos, está vinculada al pecado original. La suya fue una muerte natural a la que estaba sometida en cuanto ser humano, y, además, a diferencia de la de su Hijo, una muerte no infligida. Pues la muerte del Señor, que estaba fuera de la ley del pecado original, solo podía ser provocada por la violencia a la que Él no opuso resistencia en virtud de su kénosis. La muerte natural de la Virgen, y dado el vínculo entre muerte y pecado original (Rm 5, 12), significaría, por el contrario, que ella seguiría sometida a su imperio y que el dogma de la Inmaculada Concepción es falso<sup>97</sup>.

Si bien la Virgen conoció la muerte, ésta fue vencida por el poder de Cristo. La Madre de Dios fue despertada por su Hijo del sueño de la muerte. Fue resucitada por Él y así se convirtió en primicia de la resucitación de todas las criaturas<sup>98</sup>. En el tropario de su fiesta, la Iglesia ortodoxa proclama: “En tu Dormición, Madre de Dios, no has abandonado el mundo”<sup>99</sup>. Su alejamiento del mundo no implica, por tanto, que se haya desvinculado de él. Como dice Bulgákov, “por su cuerpo resucitado y glorificado, la Madre de Dios representa ya la resurrección y la gloria del mundo...pues la Madre de Dios es ya este mundo glorificado, deificado y transparente a la Divinidad”<sup>100</sup>. No obstante, el grado más alto de glorificación de la Madre de Dios, corresponde a su dignidad de Reina del cielo. Ello implica la deificación consumada, un misterio que se sitúa más allá de este mundo y se sustrae a la mirada de la condición pecadora<sup>101</sup>.

Se consuma así el itinerario ascensional de María como escala de Jacob que une cielo y tierra. Su veneración está en función de su glorificación que, sin embargo, desde un punto de vista histórico, tardó en revelarse. Los primeros testimonios de la celebración de la fiesta de la

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.77

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 77-79

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.79

<sup>99</sup> Cit. por BOULGAKOV, *Ibid.*, p.82

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.83

<sup>101</sup> *Ibid.*

Dormición, se remontan al siglo IV, sin que exista ninguna mención de la misma en fechas anteriores. La veneración de la Virgen, como dice Bulgákov, aparece como un fruto más tardío que el amor y el culto de Cristo Salvador: es el amor del Hijo el que nos conduce al de su Madre y no a la inversa<sup>102</sup>. La revelación de la Virgen tiene su propio ritmo y la sombra que la recubre en los orígenes del cristianismo hay que verla, según Bulgákov, como un misterioso decreto de la Providencia que ha confiado su veneración a la inspiración libre, a la fe y al amor<sup>103</sup>

#### 4. María-Sofía

Sofía, Sagrada Sabiduría o Sabiduría de Dios, es un concepto clave en la teología de Bulgákov, que se constituye por el entrecruzamiento de múltiples tradiciones de las que pueden indicarse, al menos tres: una tradición bíblico-patristica, una tradición filosófica y una tradición específicamente rusa<sup>104</sup>. Concentrándose especialmente en el aspecto bíblico, Bulgákov distingue una doble acepción del término Sabiduría: bien como virtud humana detentada por los sabios, sensatos, cumplidores de la Ley y rectos de corazón, o bien como principio ontológico<sup>105</sup>. En este sentido ontológico cabe reseñar el pasaje de Proverbios 8, 22-31, en el cual se presenta la Sabiduría como un principio preexistente al mundo, que Dios pone como fundamento de éste. ¿Cómo interpretar ese pasaje?. La mayoría de la Patrística, apoyándose en el texto de 1 Cor 1, 24, donde se afirma que Cristo es “fuerza de Dios y sabiduría de Dios”, identificó la Sabiduría con el Verbo. Eso permitió a Arrio proclamar el carácter creado de la Sabiduría, es decir, del Verbo de Dios. Sin embargo, para Bulgákov no se puede aceptar esa identificación de la Sabiduría con la Segunda Hipóstasis, pues existen muchos pasajes del Libro de la Sabiduría, del Sirácida o los Salmos, en los que se habla del “espíritu” de Sabiduría (ej: Sb 1,5; 7, 22; 9, 7; Sir 1, 8 o Sal 104, 24). También algunos Padres como Ireneo o Teófilo de Antioquía, identifican la Sabiduría con el Espíritu Santo<sup>106</sup>. Por otra parte, Bulgákov, aún estando en desacuerdo con la identificación entre Sabiduría y Segunda Hipóstasis, retiene la opinión de san Atanasio según la cual la palabra “creó” de Prov 8, 22, no

---

<sup>102</sup> Ibid., p.80

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Esto está desarrollado en mi artículo C.EYMAR, “La espiritualidad sofiánica de Serguei Bulgákov”, en *Revista de Espiritualidad* nº 291, Madrid, 2014, p. 224-231

<sup>105</sup> Vid el Excursus II, titulado La Doctrine de la Sagesse de Dieu dans l’Ancien Testament, en *Le Buisson Ardent*, p. 149 y ss

<sup>106</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 172, citando a SAN IRENEO, *Adversus Haereses* 4, 20, 1 y TEÓFILO DE ANTIOQUÍA, *Ad Autolicum* 2, 10

se refiere a la esencia de la Divinidad del Verbo ni a su origen eterno del Padre, sino a su Humanidad y a su Economía<sup>107</sup>. A partir de ahí, según Bulgákov, se puede fundamentar la distinción entre una Sabiduría increada, que correspondería a la generación eterna del Verbo como Arquetipo de lo creado, y otra Sabiduría creada o marca impresa en las criaturas para que éstas, por la Sabiduría, conozcan a su Creador, el Logos y, por el Logos al Padre<sup>108</sup>.

En cuanto a la concepción de la Sabiduría como Arquetipo de lo creado que contiene los prototipos o paradigmas de las cosas en Dios, nos remite a la doctrina del mundo de las ideas de Platón, recibida por muchos Padres como san Agustín, Dionisio Areopagita, Gregorio de Nisa, Máximo el Confesor o Juan Damasceno<sup>109</sup>. La Sofía en Platón sería el organismo de las ideas modélicas para la creación del demiurgo, en el cual se contienen las semillas ideales y eternas de todas las cosas. Este platonismo, convenientemente adaptado a los relatos del Génesis, es el que adoptan algunos Padres que entienden al Verbo como el “paradigma eterno de lo creado”<sup>110</sup>. Asimismo el platonismo resuena en Palamas y en Soloviev para quien la Sofía es ese mundo divino o eterno, plenitud de todo y realización del bien, la verdad y la belleza, que se presenta a la razón humana con una fuerza normativa. Es “la humanidad ideal, perfecta, contenida eternamente en la entidad completa, en Cristo”<sup>111</sup>.

Con estos presupuestos, la concepción sofiológica de Bulgákov, además de por su platonismo, viene caracterizada por un sentido fuertemente trinitario y por la distinción entre Sofía divina y Sofía de creatura. La Sofía divina, dice Bulgákov, es la revelación del Dios personal tri-hipostático, que se manifiesta eternamente en Él como Verdad en la Belleza, como su vida ideal y real, como mundo divino<sup>112</sup>. En otro lugar dirá que la Sofía divina es “el Pléroma, el mundo de Dios existiendo en Dios y para Dios, eterno e increado, en el que Dios vive en la Santa Trinidad. Y este mundo divino contiene en sí todo lo que la Santa Trinidad revela de Ella misma en Ella misma, es la imagen de Dios en Dios mismo, el propio icono de la Divinidad”<sup>113</sup>. Este mundo divino está todo él anegado en amor que se refiere no solo al amor personal de las hipóstasis trinitarias, sino también a la Sofía. Pues ésta, además de ser amada

---

<sup>107</sup> *Le Buisson Ardent*, p.172 citando a SAN ATANASIO, *Contra arrianos II*, 40-73

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 172-173

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 177-180

<sup>110</sup> BOULGAKOV, *La Lumière sans déclin*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990, p. 205

<sup>111</sup> V. SOLOVIEV, *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, Sígueme, Salamanca, 2006, p. 143

<sup>112</sup> BOULGAKOV, *L'Épouse de l'Agneau*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1984, p. 36-37

<sup>113</sup> BOULGAKOV, *Du Verbe Incarné*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1982, p. 23

por las hipóstasis es amor en sí misma, multiforme y única por virtud del amor<sup>114</sup>. En ella se contienen ideas o paradigmas que todo lo vinculan, que todo lo abarcan en un inmenso abrazo. Esta Sofía, Icono de la Divinidad, es una obra de arte divina, es la vida en imágenes ideales y en la realidad de estas imágenes<sup>115</sup>.

A la hora de establecer la relación de las hipóstasis de la Trinidad con la Sofía divina hay que tener en cuenta, según Bulgákov, tanto a cada una de las hipóstasis aisladas como a sus correlaciones diádicas. A este respecto, él distingue entre la hipóstasis del Padre que se revela y la diada del Hijo y el Espíritu que lo autorevelan. Así, la Sofía divina queda definida por su identidad con la revelación de la Segunda y Tercera hipóstasis, en su compenetración diádica, sin separación ni confusión, como la que se da entre la palabra y el aire expirado<sup>116</sup>. El carácter inconfuso de la Segunda y Tercera hipóstasis se fundamenta en su misma condición de personas originales e irrepetibles. Cada una revela al Padre según su propio modo. La Segunda lo hace en tanto que Verbo o la Idea de las ideas, en tanto que Verdad. La Tercera lo hace en tanto que Verdad sentida o vivida, es decir, en tanto que Belleza. Pero, a la vez que inconfusas, estas hipóstasis son inseparables, no solo porque tienen un único y mismo principio en el Padre, sino porque ambas lo revelan conjuntamente en la Sofía divina por un acto concreto y único<sup>117</sup>. El Espíritu Santo es la vida, el amor y la realidad del Verbo, así como el Logos es para el Espíritu el contenido determinante, la palabra, la Verdad<sup>118</sup>. Verdad y Belleza se hacen inseparables, se exigen mutuamente, se hacen transparentes entre sí en la Sofía divina. También ésta, en cuanto humanidad prototípica, imagen celeste de la humanidad creada, es unidad perfecta del Logos y del Espíritu, del principio masculino y femenino<sup>119</sup>.

En cuanto a la Sofía de creatura no es sino la forma creada, en tanto que mundo, de la Sofía divina. Dios, con sus dos manos que son el Verbo y el Espíritu, no crea el mundo a partir de la nada, sino a partir de sí mismo. Una nada antes de la creación, en tanto que nada absoluta, *ouk on*, no existe. Solo se da una nada relativa, *me on*, como una especie de sombra o penumbra, terreno en el que trata de afirmarse la libertad del hombre<sup>120</sup>. Esa nada métrica, es la potencialidad del ser creado, la base a partir de la cual este puede desarrollar su

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> BOULGAKOV, *Le Paraclet, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987, p. 171-172, version española S.BULGAKOV, *El Paráclito*, (ed. Francisco José López Sáez), Sígueme, Salamanca, 2014

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.176

<sup>118</sup> *Ibid.*, p.174

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.180

<sup>120</sup> *L'Épouse de l'Agneau*, p.48

creatividad en la temporalidad y en el devenir<sup>121</sup>. La diferencia entre la Sofía divina y la Sofía creada es, por tanto, según Bulgákov, más profunda que la que existe entre un plan y su ejecución. Más que concebir mecánicamente lo creado como una masa en la que se imprimen o reproducen los moldes o prototipos de la Sofía divina, es preferible hablar de semillas de ser o temas propuestos a la creatura para ser desarrollados creativamente<sup>122</sup>. Dios, por tanto, deja libertad a lo creado, pero no lo abandona, sino que le otorga la fuerza creadora de actualizarse y deificarse. En este sentido, dice Bulgákov que la Sofía creada es el instinto divino, el ángel custodio de lo creado, el alma del mundo que, como la tierra en primavera, contiene todas las semillas que producirán el fruto a su tiempo<sup>123</sup>.

La Sofía creada es alma del mundo, principio unificante y organizador, pero, al igual que la Sofía divina, no es espíritu o hipóstasis, sino que es hipostasiada a través del hombre. La naturaleza es creada sobre la base de la Sofía divina, pero la persona es formada a imagen de la hipóstasis divina. El hombre es una imagen sofiánica, imagen y semejanza de Dios, que tiene su origen en el consejo mantenido en el seno de la Trinidad, el cual se resuelve en un “hagamos”. Al crear al hombre, Dios se refleja a sí mismo, se crea – dice Bulgákov – “como un syn-ego, según su imagen hipostática, infundiéndole el aliento de su propia vida divina”<sup>124</sup>. Las raíces del ser humano se sumergen, pues, en el océano sin fondo de aquella vida divina y, así, se constituye “como un syn-ego de la Santa Trinidad”<sup>125</sup>. El texto de Génesis 1, 27: “Y Dios creó al hombre a su imagen, lo creó a imagen de Dios, hombre y mujer los creó” implica, según Bulgákov, que la imagen de Dios se realiza hipostáticamente en dos personas: el hombre y la mujer, que responden a la Segunda y Tercera Hipóstasis de la Trinidad<sup>126</sup>.

Todo lo anterior representa un resumen sucinto de la sofiología de Bulgákov, necesario para afrontar la cuestión de la identificación de la Madre de Dios y de la Sofía. Ante todo, esta cuestión tiene su origen primario no en los desarrollos dogmáticos de la teología, sino en el arte, en los símbolos y en el culto popular. En este sentido, la Iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, representa, según Bulgákov, algo así como un milagro arquitectónico, sin relación tangible con la teología de su tiempo, pero que corona la obra creadora del periodo de los concilios ecuménicos<sup>127</sup>. En tal milagro de armonía, claridad, ligereza y simplicidad, en

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.50-51

<sup>123</sup> *Ibid.*, p.56

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.72-73

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.74

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.75

<sup>127</sup> BOULGAKOV, *La Sagesse de Dieu, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1983, p.7

ese haz de luz que se extiende desde lo alto y penetra todo el espacio, ve Bulgákov una expresión del mundo platónico de las ideas, bautizado por el cristianismo. Es – dice – “la manifestación última y tácita del genio griego en cuanto a la Sabiduría de Dios, legada a los siglos futuros”<sup>128</sup>. En este templo de la Sabiduría de Dios, que fue seguido de la construcción de muchos otros templos dedicados a la Sofía, en Bizancio y en tierras eslavas, predominaba el aspecto crístico. Es un templo dedicado a Cristo que, como vimos, para muchos Padres, y a partir del texto de 1 Cor 1, 24, consideraron a Cristo como Sabiduría de Dios.

Sin embargo, el sentido cristológico de los templos dedicados a la Sabiduría en Bizancio, cambió de orientación, a principios del segundo milenio, en las nacientes iglesias rusas. En éstas, el cristianismo siguió acompañado de una devoción misteriosa e inexplicada por la Sabiduría que pronto adoptó una orientación mariana. Kiev, la madre de las ciudades rusas, fue la primera que, en el siglo XI, se adornó con una catedral dedicada a Santa Sofía, siendo seguida por muchas otras en Moscú, Novgorod, Iaroslavl... Como regla general, en la mayoría de estos templos sofíánicos de Rusia, la fiesta de su dedicación se asoció a una festividad de la Virgen como la Natividad, la Presentación o la Dormición. Los iconos de la Sofía recibieron un contenido directamente mariológico, así como los textos de los oficios litúrgicos<sup>129</sup>. Pero, para Bulgákov, los acentos mariológicos de la Iglesia rusa, no excluyen la dimensión cristológica. En este sentido dice que “la Cristosofía de Bizancio fue completada por la Sofía-Madre de Dios”<sup>130</sup>. Asimismo, destaca como en un oficio particular dedicado a la Sofía, Sabiduría de Dios, vinculado a la Dormición, las oraciones y los himnos combinan las interpretaciones cristosóficas y mariosóficas<sup>131</sup>. Desde su punto de vista el aspecto cristosófico correspondería a la Sofía divina, mientras que el aspecto mariológico guardaría relación con la Sofía de creatura<sup>132</sup>.

En cuanto al fundamento teológico de la identificación de María con la Sofía se pueden presentar, según Bulgákov, varios argumentos. En primer lugar la Virgen puede ser llamada Sofía en tanto que Pneumatófora, aquella en quien el Espíritu Santo ha venido a habitar hipostáticamente<sup>133</sup>. Pues, mientras en el Antiguo Testamento la misión del Espíritu Santo se expresaba por la comunicación de Sus diferentes dones, como si se tratase de rayos separados, en la Anunciación, la misión del Espíritu Santo no podía ser parcial. En la Anunciación, como

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.81

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.80

<sup>131</sup> *Ibid.*, p.81

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>133</sup> *Ibid.*, p.81

dice Bulgákov, los cielos se abren por primera vez a fin de que de ellos descienda el Espíritu Santo que lo hace de una manera completa, y por lo tanto hipostática, para entrar en la Virgen<sup>134</sup>. Pero ello no significa una identificación hipostática ya que el Espíritu no se encarna, sino que es el que encarna, y la Virgen, por su parte, tenía su propia hipóstasis humana. El descenso del Espíritu Santo sobre María significa entonces que la “llena de gracia” no recibió un don limitado, sino la plenitud del Espíritu con el conjunto indivisible de sus dones<sup>135</sup>. Ahora bien, no solo es el Espíritu quien desciende sobre la Virgen, sino que lo hace conjuntamente con el Hijo, la otra hipóstasis reveladora del Padre. Por eso, refiriéndose a la Anunciación, dice Bulgákov que “la Encarnación y el Pentecostés del Espíritu son aquí idénticos, sin separación ni confusión: con el Espíritu hipostático desciende el Logos hipostático”<sup>136</sup>. En Dios, como hemos visto, la Sabiduría es la revelación diádica del Hijo y el Espíritu, y, en consecuencia, si el Logos es la Sabiduría, el Espíritu lo es también como Espíritu de la Sabiduría<sup>137</sup>. Por lo tanto, la veneración de la Madre de Dios como Sofía puede ser referida al hecho de ser Pneumatófora, de ser habitada por el Espíritu de la Sabiduría.

En segundo lugar hay otro motivo de veneración de la Virgen como Sofía, en tanto en cuanto ella es Sofía de creatura. La recepción y la asimilación de los dones del Espíritu Santo ha seguido en María una progresión que, como vimos en el anterior epígrafe, culmina en la plenitud de su transparencia al Espíritu, en su glorificación y deificación<sup>138</sup>. Así pues, el fin de la creación ha sido alcanzado en María, pues en ella se da una total correspondencia entre la imagen creada y la Imagen primera, la plena conformidad con su Prototipo. En otras palabras, se puede decir que en ella se ha realizado la completa sofianización de la creatura. La Madre de Dios, cuyo principio maternal es simbolizado por el azul del cielo, es la creatura exaltada, glorificada, deificada, en quien han sido disipadas las tinieblas de la nada de creatura por la Sofía divina<sup>139</sup>. La imperfección de la sofianización de la creatura, provocada por la libertad en el devenir, ha sido totalmente superada por quien entregó su libertad haciéndose “esclava del Señor”<sup>140</sup>. Aquellas tinieblas fueron iluminadas por el azul acogedor de la feminidad<sup>141</sup>. Bulgákov resume así su concepción: “Si la plenitud de lo creado, su verdad y su belleza, su gloria inteligible, es la Sofía divina, revelación de la Santísima Trinidad, conviene decir otro

---

<sup>134</sup> *Le Paraclét*, p. 238

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.81

<sup>138</sup> *Vid. Le Paraclét*, p. 238

<sup>139</sup> *Le Buisson Ardent*, p.120

<sup>140</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.81

<sup>141</sup> *Le Buisson Ardent*, p.120

tanto de la Madre de Dios. Ella es sofíánica en supremo grado. Ella es la plenitud de la Sofía en lo creado. En este sentido es la Sofía de creatura<sup>142</sup>. La Madre de Dios es la Gloria de Dios, la Gloria del mundo y de los hombres, lleva en sí la plenitud de la vida divina, totalmente transparente al Creador, pero sin separarse de este mundo al que ella ha glorificado y que le dirige sus plegarias. Repetidamente, Bulgákov trata de subrayar el sentido mariano de la frase evangélica: “La Sabiduría se ha acreditado por sus obras” (Mt 11, 19) o “por sus hijos” (Lc 7, 35)<sup>143</sup>. La obra creada que es María ha manifestado la Sabiduría, la posibilidad de que lo creado alcance el designio de la Sabiduría eterna.

Hay otro tercer aspecto, estrechamente ligado al anterior, con arreglo al cual se puede fundamentar también la veneración de María como Sofía de creatura. Este aspecto es el cristológico y descansa en la interpretación sofiológica del concilio de Calcedonia sobre las dos naturalezas de Cristo. La naturaleza divina se refiere a la Sofía divina y la naturaleza humana a la Sofía de creatura<sup>144</sup>. La humanidad sofíánica, en la persona de la Virgen María, dio al Logos su naturaleza humana. Ella no participó en la Encarnación solamente por su carne, sino con su preparación espiritual. “El nacimiento de Dios – dice Bulgákov – es el encuentro espiritual entre el Logos y la Sofía creada hipostática que se manifiesta como Alma del mundo, Reina de todo lo creado, Reina del cielo y de la tierra<sup>145</sup>. Pues, el que la Virgen María, en tanto que Sofía creada, estuviese sometida a la temporalidad y al devenir, no significa que la glorificación futura contenida en su alumbramiento divino, pudiese ya manifestarse<sup>146</sup>. La humanidad creada de la Dei-Humanidad de Cristo, pertenece a la Virgen y, por eso, al ser humanamente connatural con el Dios-Hombre, la Virgen es ella misma la Sofía creada<sup>147</sup>.

Estos tres diferentes aspectos: ser receptora del Espíritu de Sabiduría, haber llegado a la completa sofianización y ser Sofía de creatura en tanto que naturaleza humana de Cristo, convergen en María como tres rayos que confieren complejidad a su figura dogmática y fundamentan su veneración como Sofía.

---

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.82

<sup>144</sup> *Du Verbe incarné*, p.124

<sup>145</sup> *Du Verbe incarné*, p. 129

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.82

## 5. María y la Iglesia

Según Bulgákov, “sería erróneo declarar, de una manera general, que María es la Iglesia”<sup>148</sup>. No obstante, también según él, se puede afirmar que María representa a la Iglesia en la medida en que todas las propiedades de la Iglesia se concentran y encarnan en su persona, de una forma eminente<sup>149</sup>.

Antes de que surgiera una específica configuración dogmática sobre la Iglesia y sobre María, se puede percibir la importancia de su presencia en la Iglesia naciente, fundamentalmente a partir de Pentecostés<sup>150</sup>. María, sin embargo, permanece en la sombra. Los Hechos de los Apóstoles, salvo su participación en Pentecostés, guardan un significativo silencio sobre su persona, sin mencionar que Jesús resucitado se le apareciese a ella en primer lugar, sin que se dijera que estaba presente en su Ascensión o sin dar testimonio de su Dormición. Pero María, según Bulgákov, aunque ninguna historia del cristianismo primitivo lo haya hecho notar, constituye el fundamento, el hogar y el verdadero misterio que oculta el dinamismo y la alegría de la primera Iglesia<sup>151</sup>. En especial, sobre todo a partir de Orígenes, resulta imposible dejar de constatar que en el Evangelio y las Cartas de Juan el Teólogo, hay una espiritualidad profundamente marcada por su proximidad con la Madre de Dios<sup>152</sup>.

En sus reflexiones sobre los dos santos primeros apóstoles, Pedro y Juan, Bulgákov realiza un interesante comentario sobre el pasaje evangélico en el que Jesús, en la cruz, encomienda el cuidado de su Madre al discípulo amado (Jn 19, 26-27). En particular, Bulgákov señala la relevancia de la palabra: “mujer” utilizada por Jesús para dirigirse a su madre. Es una apelación también utilizada en el milagro de Caná, acontecimiento que reviste una especial importancia por tratarse del primer signo de Jesús, que prefigura la Eucaristía y por el cual Él “manifestó su gloria” (Jn 2, 11)<sup>153</sup>. La solemnidad de la palabra “mujer”, pronunciada en aquella ocasión, se manifiesta con mayor intensidad cuando Jesús la retoma en la cruz, justo antes de que llegase el momento en el que “todo estaba cumplido” (Jn 19, 28). “No se trata aquí – dice Bulgákov – de la Madre personal de Jesús, sino de la Madre del nuevo y entero Adán, de la nueva Eva, Madre del género humano en su totalidad. Es esta Mujer a propósito de la cual, en el paraíso,

---

<sup>148</sup> *Le Buisson Ardent*, p.120

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 76-77

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> BOULGAKOV, *Les deux saints premiers apôtres Pierre et Jean*, F.X de Guibert, Paris, 2010, p.80

se le dijo a la serpiente: “Pondré enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya” (Gn 3, 15)”<sup>154</sup>.

Hace notar Bulgákov que el Evangelio de Juan fue escrito después de la Dormición de la Virgen y de su Asunción al cielo, es decir, después de que sus discípulos hubiesen sido testigos de su glorificación. Si en los Sinópticos, escritos antes de este acontecimiento, pudiera darse alguna ambigüedad con respecto a la veneración de la madre de Jesús en tanto que Madre de Dios, en el cuarto evangelio esta ambigüedad ha desaparecido por completo. Así, el único sentido que, según Bulgákov, puede darse a aquellas palabras de Jesús crucificado, recogidas en el Evangelio de Juan, es el siguiente: “El Señor en la Cruz hace de su discípulo amado el hijo de la Reina celeste y, a través de él, a todo el coro de los apóstoles y a todo el género humano, incluyendo en el número de sus hijos a todos los hijos de los hombres”<sup>155</sup>.

A partir de aquella maternidad espiritual de María, recogida por Juan de los propios labios de Cristo, su veneración en la Iglesia, aunque tarde en generalizarse, surge como una consecuencia natural. Así, en la figura de María, como dice Bulgákov, “se concentran la eclesialidad de la Iglesia y el poder de eclesialización”<sup>156</sup>. Este poder de eclesialización se ha manifestado en la vida de los santos que, de forma constante y unánime a lo largo de los siglos, han mostrado su amorosa cercanía a la Virgen. A modo de ejemplo, Bulgákov cita el caso de san Serafín de Sarov de quien se cuenta que fue curado tres veces por la Virgen que pronunció sobre él unas misteriosas palabras: “es de nuestra raza”<sup>157</sup>. María, de este modo, ocupa un lugar central en la comunión de los santos y, por tanto, su veneración es también la medida de la condición eclesial<sup>158</sup>.

Desde un punto de vista dogmático, podemos comprobar cómo las principales caracterizaciones de la Iglesia, realizadas en la Escritura, encuentran su plena realización en la Virgen. En primer lugar se ha definido a la Iglesia como Cuerpo de Cristo: “Vosotros sois el Cuerpo de Cristo, y sus miembros cada uno de vosotros. Y así los puso Dios en la Iglesia...” (1 Cor 12, 27-28) o “La iglesia es su cuerpo, la plenitud del que lo llena todo en todo” (Ef 1, 23). Esto quiere decir que la Iglesia está sometida a Cristo a quien ama y obedece, que ella es la naturaleza humana universal del Segundo Adán. Pues bien, al no tener en ella otra vida que la de Cristo, la Madre de Dios es su Cuerpo, tanto en un sentido general como particular. “Ella le

---

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.81

<sup>156</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 130

<sup>157</sup> *Ibid.* y I. GORAÏNOFF, *San Serafín de Sarov*, Sígueme, Salamanca, 2001, p.30 y 44

<sup>158</sup> *Ibid*

da su propio cuerpo, le lleva consigo y le da a luz como fruto de sus entrañas: expresión perfecta de la unidad de Cristo y de la Iglesia, su Cuerpo”<sup>159</sup>. Pero, al mismo tiempo, por ser Madre de Cristo, María, como ya hemos visto a propósito de Juan evangelista, es también Madre de todo el género humano que, de esta forma, no solo se vincula por lazos de fraternidad, sino también por el hecho de ser Cuerpo de Cristo.

Otra designación mística de la Escritura, para expresar la esencia de la Iglesia, es la de Novia o Esposa de Cristo o el Cordero (2 Cor 11, 2; Ap 19, 7-8; Ap 21, 9; Ap. 22, 7). Estas metáforas nupciales o esponsales se remiten a muchos otros libros del Antiguo Testamento como el de Oseas, el de Isaías y, sobre todo, el Cantar de los cantares. Especialmente, la relación entre el marido y la mujer, que evoca un vínculo de amor que une a dos personas en una sola vida y una sola carne (Gn 2, 24; Mt 19, 5-6) es aplicada a la Iglesia: “Así como el marido es cabeza de la mujer, así Cristo es cabeza de la Iglesia” (Ef 5, 23). También María en tanto que Aquella que ha recibido al Logos en perfecta unión de vida, por amor de renuncia propio de “la esclava del Señor”, es también su Novia o su Esposa<sup>160</sup>. Algunos iconos de María (entre otros el de la Compunción o el que la representa como Muro impenetrable) expresan teológicamente la condición de Novia-Esposa, antes que la condición de Madre de Dios. Asimismo algunos himnos litúrgicos equiparan a María con la esposa del Cantar de los cantares, o con la reina del Salmo 45<sup>161</sup>. Evidentemente, lo que quieren significar estas expresiones tomadas del lenguaje erótico-sexual, es la intensidad de la unión espiritual.

Por último, la Iglesia es definida en relación al Espíritu Santo como su Templo: “¿No sabéis que sois templos de Dios y que el Espíritu de Dios habita en vosotros?” (1 Cor 3, 16). La venida del Espíritu, en Pentecostés, es la que marca el inicio de la historia de la Iglesia y, por otra parte, es la acción continua del Espíritu, y de forma eminente en la epiclesis eucarística, la que está en la base de todos los sacramentos de la Iglesia. María, como hemos visto, es la Pneumatófora, la manifestación humana del Espíritu Santo, en cuya persona Éste se transparenta. María, por tanto, es la hipóstasis humana a la que ha sido dado albergar y revelar al Espíritu Santo, y, en este sentido, ella es “el corazón de la Iglesia”<sup>162</sup>.

La Iglesia aspira a la consumación del designio eterno de Dios en cuanto a lo creado, para conducirlo a su santificación, glorificación, deificación y sofianización. La lectura sofiológica del

---

<sup>159</sup> *Le Buisson Ardent*, p.119

<sup>160</sup> *Du Verbe Incarné*, p.130

<sup>161</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 117-118

<sup>162</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.79

misterio de la Iglesia implica, por tanto, reconocer en ella los dos aspectos de la Sofía: el divino y el creado. El divino porque la Iglesia es eterna por la eternidad del designio de Dios, antes de la creación del mundo, porque ella es algo más que una institución surgida en un momento dado de la historia. Sin embargo, por otra parte, la Iglesia entra en la historia de la humanidad, se manifiesta en el tiempo. La Iglesia es fundamento, fin y causa final del mundo al que trata de orientar para “recapitular en Cristo todas las cosas del cielo y de la tierra” (Ef 1, 10)<sup>163</sup>. Bulgákov realiza una lectura sofiológica del texto de la carta a los Efesios, que explica cómo la multiforme sabiduría de Dios se manifiesta, mediante la Iglesia, conforme al designio eterno realizado en Cristo Jesús (Ef 3, 10-11). Se trata de un designio de santidad, de amor y de unidad que, a imagen de la Trinidad, se revela en la Iglesia, verdadera koinonía, don del Espíritu<sup>164</sup>. La santidad – dice Bulgákov – es la esencia misma de la eclesialidad, y viceversa, pues solo a la Iglesia le es dada la santidad que no puede ser alcanzada por ningún esfuerzo humano<sup>165</sup>. No obstante, la Iglesia, en cuanto organización de la vida de la gracia y en cuanto esta vida misma, exige también la colaboración del hombre. Entre Sofía divina y Sofía creada, tiene que existir un sinergismo, que es sofianización in actu, teantropía in actu.<sup>166</sup> El mundo se eclesializa, a medida que la Sabiduría lo va penetrando, en un proceso cuyo fundamento es la Encarnación, Cristo, “poder de Dios y Sabiduría de Dios” (1 Cor 1, 24), en quien se establece la unidad sofiánica del mundo divino y del mundo creado. Pero, al mismo tiempo, la plenitud de la revelación sofiánica exige la manifestación del Espíritu, la iluminación de la naturaleza humana. En definitiva, la vida eclesial, vida de unidad, verdad y belleza, es también vida en Cristo por el Espíritu, hipóstasis sofiánicas reveladoras del Padre. Por eso dice Bulgákov que a esa vida eclesial corresponde la Sabiduría, la integridad de la Sabiduría (*Tselomoudrie*)<sup>167</sup>.

María, en cuanto Gloria de Dios y Gloria del mundo, representa la culminación y la plenitud del designio de Dios sobre lo creado. Ella, en tanto que portadora de la esencia humana de creatura, en su estado inmaculado, restaurado por el Espíritu Santo, es, según Bulgákov, “la personificación de la Iglesia”<sup>168</sup>. Asimismo, ella representa el triunfo de la manifestación terrestre de la Sofía en el hombre, la plenitud sofiánica, la unión de la Sabiduría

---

<sup>163</sup> Vid. *L'Épouse de l'agneau*, p. 197 y ss.

<sup>164</sup> *Le Paraclet*, p. 306

<sup>165</sup> *L'Orthodoxie*, p. 109

<sup>166</sup> *L'Épouse de l'agneau*, p.197

<sup>167</sup> *L'Orthodoxie*, p.74

<sup>168</sup> *Du Verbe Incarné*, p. 130

celeste y la creada, en cuanto Madre de Dios que está unida al Hijo y en cuanto reveladora del Espíritu<sup>169</sup>.

Para concluir, es preciso hacer siquiera una mención a la dimensión escatológica de la figura de María. A este respecto, conviene señalar que, así como en Cristo se une toda la humanidad en todas sus múltiples hipóstasis, en la Madre de Dios la humanidad se une naturalmente como una pluri-unidad humana. Ella – dice Bulgákov – no es solamente una hipóstasis humana individual, sino, en cierta forma, una hipóstasis pan-humana, aunque, evidentemente, en otro sentido que la pan-humanidad de Cristo<sup>170</sup>. Mientras en Cristo, en tanto que Creador y Salvador, toda la humanidad se encuentra unida por la creación y la salvación, en la Madre de Dios, la Nueva Eva, la humanidad se une por el nacimiento y el don del Espíritu. Así como la vida terrestre de María fue una preparación para la Encarnación y el Nacimiento de Cristo, así toda su vida glorificada consiste en una preparación para las bodas del Cordero profetizadas en el Apocalipsis<sup>171</sup>. Como ya dijimos, la vida glorificada de María no rompe su vínculo con el mundo, sino que es una vida en la humanidad, con la humanidad y en la Iglesia<sup>172</sup>. La Virgen une en sí misma a toda la humanidad, dando a luz, en Cristo, a todos sus hijos, y lo realiza de una forma eficiente y de diversos modos. Uno de ellos es, a través de sus iconos milagrosos, numerosos y frecuentes en la vida del pueblo y de los santos. En ellos hay que ver, ante todo, según Bulgákov, una manifestación. “Una tal abundancia de sus iconos milagrosos – dice – es el signo de cuán próxima se halla del mundo cuya vida comparte y cuyos dolores sufre”<sup>173</sup>. Otro de los signos de esta proximidad es que la Teotokos, en cuanto Madre del género humano, intercede por él ante su Hijo. Por eso la Iglesia le dirige oraciones para implorar su ayuda y pedir su protección. La Virgen cubre con su sombra protectora y con sus oraciones al mundo pecador, según la visión que san Andrés, el loco de Cristo, tuvo de María, en Constantinopla, en el siglo X, extendiendo su velo brillante (*Pokrov*) sobre el pueblo presente en la iglesia<sup>174</sup>. Por último, según Bulgákov, María no puede quedar fuera del Segundo Advenimiento de su Hijo al mundo; un mundo que ella, como estamos viendo, nunca ha abandonado, ni siquiera tras su gloriosa Asunción<sup>175</sup>. El Advenimiento del Hijo implica el advenimiento de la Madre de Dios ya que ella es la Gloria creada del mundo, la humanidad

---

<sup>169</sup> *Le Buisson Ardent*, p.121

<sup>170</sup> BOULGAKOV, *L'Apocalypse de Jean*, Parole et Silence, Paris, 2014, p.186

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *L'icône et sa vénération*, p. 101

<sup>174</sup> *L'Orthodoxie*, p. 133 y L. OUSPENSKY y V. LOSSKY, *Le sens des icônes*, Cerf, Paris, 2007, p. 140

<sup>175</sup> *L'Épouse de l'Agneau*, p. 311

hipostática de Cristo y la Pneumatófora, las puertas cerradas del santuario (Ez 44 1-4) que se abren para dejar paso a la Parusía del Espíritu Santo que se manifiesta al mundo<sup>176</sup>. Y esta presencia de la Madre de Dios en la Parusía y en el Juicio Final tiene un carácter sustancialmente diferente al que revisten el resto de participantes. Pues ella no es juzgada como lo serán los hombres o los ángeles, ni tampoco juzga porque el juicio solo corresponde a Dios.<sup>177</sup> Sin juzgar, ella ejerce su misericordia de Madre, asiste al juicio, sentada a la diestra del Hijo, intercediendo por compasión, suplicando el perdón para la naturaleza humana. Si el Juez, el Hijo, es la misma Verdad, la Madre – dice Bulgákov – es la Equidad, la consolación paraclética<sup>178</sup>. Si, en la Escritura, hay un silencio sagrado que recubre la presencia escatológica de María, ello no puede hacernos olvidar el poder y el amor que ella irradia<sup>179</sup>. La glorificación de María en la Parusía, su participación en el Advenimiento de Cristo en Gloria, es decir, en el Espíritu Santo, implica también la glorificación de la Iglesia terrestre y celeste. María se sitúa a la cabeza de la Iglesia gloriosa, marcando el inicio de la resurrección universal y revistiendo la figura de “mujer vestida de sol” (Ap 12, 1) que también se aplica a la Iglesia<sup>180</sup>.

## 6.Un análisis iconográfico

El lugar central que el icono ocupa en la teología ortodoxa, se manifiesta claramente en el pensamiento de Bulgákov que, además de haber consagrado una obra específica al tema<sup>181</sup>, realiza continuas referencias al mismo. En lo que respecta a la Virgen, conviene mencionar, ante todo, el icono de la Madre de Dios con el Niño, al cual alude Bulgákov en múltiples ocasiones. Tenemos aquí un icono del cual resulta difícil precisar si se trata de Cristo o de su Madre, puesto que ambos están allí representados. En realidad se trata de un icono que representa la imagen de la Maternidad divina o de la Encarnación, en la cual, por detrás de su unidad, se pueden distinguir varios planos significativos: la asunción por el Verbo de Dios de la naturaleza humana de su Madre, la unión del principio masculino y femenino, el carácter a la vez temporal y eterno de la maternidad divina, la unión de la Sofía divina y la Sofía creada.

En primer lugar, el icono de la Madre de Dios con el Niño, puede ser considerado como la representación verdadera de la Encarnación y, por tanto, de la Dei-Humanidad o Teantropía.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p.312

<sup>177</sup> *L'Épouse de l'agneau*, p.314

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 316

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 347

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 315 y *L'Apocalypse de Jean*, p.108

<sup>181</sup> *L'icône et sa vénération*, Op. cit.

Porque la forma de esta Teantropía no es única, sino doble: la del Dios-Hombre Cristo y también la de su Madre. “Jesús-María: tal es la Teantropía en su plenitud”<sup>182</sup>, dice Bulgákov. Esta dualidad Theos-anthropos, corresponde no solamente a las dos naturalezas de Cristo en su unidad, sino también a la dualidad de hipóstasis de estas dos naturalezas en su distinción: Jesús-María<sup>183</sup>. En segundo lugar, en el icono hay que destacar cómo el Niño es imagen del Logos, hecho carne y nacido como “varón primogénito” (Lc 2, 23) que, en cuanto tal, representa al principio masculino. El principio femenino, por el contrario, corresponde a la Madre de Dios que representa la maternidad propia de Eva, madre de todos los vivientes (Gn 3, 20). “La plenitud de la imagen de Dios en el hombre – dice Bulgákov - se manifiesta no en uno, sino en dos, Adán y Eva, hijo e hija de Dios. Y para restaurar esta imagen en su plenitud es preciso que en ella participen no solo el Nuevo Adán, sino la Nueva Eva (apelación constante otorgada a la Madre de Dios)”<sup>184</sup>. En tercer lugar, aunque María haya sido Madre de Dios en el tiempo, su divina maternidad está preestablecida desde antes de los siglos y se ha consumado en la eternidad. El icono de la Virgen con el Niño, con total ausencia de referencias y anécdotas históricas, parece querer subrayar este carácter intemporal de la maternidad divina. María no es simplemente anthropos, sino Theotokos, inseparable del nacimiento divino, y, por eso, su naturaleza humana se llena de vida divina y eterna. “Su ser humano, – dice Bulgákov – transformado en pneumatóforo, aún sin ser dios-hombre, es divino en tanto que lugar perfecto del Espíritu Santo”<sup>185</sup>. Por último, la plenitud de la Teantropía como Jesús-María, significa también la unión de la Sofía divina y la Sofía de creatura. El Cristo, Logos encarnado, manifiesta, por su encarnación terrestre, la imagen hipostática de la Sofía celeste. Pero justamente, en tanto que Sabiduría hipostática, reúne en sus dos naturalezas la Sofía divina y la Sofía de creatura. Por esta razón, en cuanto hipóstasis de la Sabiduría celeste y la Sabiduría creada, Él puede ser llamado Sabiduría de Dios (1 Cor 1, 24)<sup>186</sup>. No obstante, la Sofía de creatura, como ya hemos tenido ocasión de ver, está también hipostasiada en la Virgen María en quien se venera la revelación hipostática del Espíritu Santo. Así, concluye Bulgákov señalando que “cuando confesamos que la Madre de Dios es la Sofía de creatura, damos testimonio de que el Espíritu Santo es también la Sabiduría hipostática de Dios, junto con el Hijo, aunque de forma diferente”<sup>187</sup>.

---

<sup>182</sup> *La Sagesse de Dieu*, p.80

<sup>183</sup> *Vid. Du Verbe Incarné*, p. 130

<sup>184</sup> *Le Buisson Ardent*, p.116

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.112

<sup>186</sup> *Du Verbe Incarné*, p. 130

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 131

En definitiva, el icono de la Madre de Dios con el Hijo, es el icono de la Teantropía, una manifestación de la plenitud de la imagen del hombre, en cuanto unión de lo divino y lo humano, del principio masculino y femenino, de lo temporal y lo eterno, de la Sofía divina y la Sofía creada, del Verbo y del Espíritu, de la Verdad y la Belleza. El nos remite, en última instancia, al carácter diádico que tiene la revelación en el seno de la Santa Trinidad: El Padre se revela en la doble unidad del Hijo y del Espíritu Santo, sin separación ni confusión.

Un segundo icono, que también reviste un carácter claramente sofiánico, y al que se refiere Bulgákov, es la composición de María-Sofía en el iconostasio de la catedral de Santa Sofía de Kiev, la más antigua de las catedrales rusas (fig.1). Se ignora la fecha de su composición, pero, indudablemente, se trata de un icono tardío, en torno al siglo XVIII, aunque su tema se remonta a dos siglos atrás, como lo demuestra la copia exacta que se encuentra en la catedral de Tobolsk y que fue pintada durante la construcción de ésta en el siglo XVI<sup>188</sup>. Las descripciones que, sobre este icono hace Florensky, se realizan sobre un modelo que, aún coincidiendo en muchos elementos, difiere notablemente del que describe Bulgákov<sup>189</sup>. El icono representa a la Madre de Dios, de pie, revestida de un manto, con la cabeza cubierta con un velo, y con las manos y brazos extendidos, bajo una cúpula sostenida por siete columnas, a modo de ilustración de la sentencia del libro de los Proverbios: “La Sabiduría ha edificado su casa, sustentándola sobre siete columnas” (Pr 9, 1). Su figura se apoya sobre una luna creciente y una base de nubes, mientras en el eje vertical en el centro de su pecho, aparece sentado el Niño divino que bendice con su mano derecha y sostiene el globo con su mano izquierda. Por encima de la cúpula, envuelto en rayos, aparece el Espíritu Santo en forma de paloma y, por encima, Dios Padre bendiciendo.

El sentido mariano-sófico del eje vertical del icono resulta claro: la Madre de Dios con el Niño divino, en el centro de la composición, rodeada de luz y como flotando en el aire, está revestida de una atmósfera divina y eterna. Sobre ella se alza la cúpula que es como la sombra del Espíritu por encima del cual se halla la figura del Padre que se revela en las dos Hipóstasis. El resto de las figuras de este icono desarrollan, con profusión, la simbólica del septenario: los siete dones del Espíritu Santo, siete arcángeles, siete profetas, siete peldaños con las siete virtudes y siete columnas cada una de las cuales contiene el número siete referido a un pasaje del Apocalipsis: siete ojos, siete brazos del candelabro, siete sellos del libro, siete trompetas, siete estrellas, siete incensarios y siete relámpagos. Las consideraciones teológicas que

---

<sup>188</sup> P. FLORENSKY, *La colonne et le fondement de la vérité*, Op. cit., p.245

<sup>189</sup> *Le Buisson Ardent*, p. 123

realizamos, con carácter general, sobre el icono de la maternidad divina, son válidas para este icono, si bien aquí el acento sofíánico es aún más explícito. Bulgákov concluye su comentario al icono con estas palabras: “Según esta simbólica, la Madre de Dios es figurada como la encarnación de la Iglesia con todos los dones del Espíritu Santo, como la unión de la Sofía terrestre y de la Sofía celeste, como la Gloria del mundo”<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> *Ibid*, p. 124.

## CAPÍTULO 2: PAUL EVDOKIMOV: LA MUJER Y LA SALVACIÓN DEL MUNDO

Paul Evdokimov (1901-1970), nos ha dejado magníficos testimonios del magisterio ejercido por Bulgákov en el Instituto San Sergio de París. “Escuchando sus cursos – dice Evdokimov – nos sentíamos en el laboratorio de su pensamiento; reflexionaba sin cesar delante de su auditorio, hasta el punto de que a los estudiantes nos parecía oír los movimientos de su cerebro genial”<sup>1</sup>. La admiración por el maestro no se dirige solamente a su probidad intelectual y a su extraordinaria riqueza creativa, sino que se extiende también a su santidad. Evdokimov recuerda que en la liturgia de la noche de Pascua, el Padre Sergio, bajo su apariencia austera, irradiaba una alegría semejante a la de san Serafín de Sarov, y que su muerte estuvo rodeada de signos que sus discípulos mantuvieron en absoluto silencio<sup>2</sup>. Era, pues, muy natural que Evdokimov, en el desarrollo de su propio pensamiento, siguiera muchas intuiciones de Bulgákov que, a su vez, se enmarcan en la gran tradición ortodoxa rusa<sup>3</sup>. No obstante, en lo que respecta al tema mariológico o al de la mujer, los análisis de Evdókimov, sin perjuicio de su fundamentación teológica, muestran una mayor atención a la cultura ambiente de su tiempo, tratando de integrar datos provenientes de los más variados ámbitos de la creación artística, científica o filosófica. Esto se muestra con claridad en su obra, *La mujer y la salvación del mundo*, publicada en París, en 1957, y cuyas líneas generales tratamos de resumir en el presente capítulo.

### 1. Por una teognosis viva de la mujer

La pretensión de Evdokimov, más aún que la de contribuir a una elucidación de un presunto principio femenino, es la de tratar de aportar una solución al destino de la mujer, que tan problemático se ha ido presentando a lo largo de la historia y, en particular, desde el inicio de la modernidad. Pero, ya desde el comienzo de su reflexión, Evdokimov nos advierte de lo paradójico de la solución que él propugna, pues se trata de una solución fundada en el misterio. En este sentido, no podemos identificar la palabra misterio con opacidad, secreto o clausura, sino que hemos de reconocerle un papel iluminador. La luz del misterio es la misma

---

<sup>1</sup> P. EVDOKIMOV, *Le Christ dans la Pensée russe*, Cerf, Paris, 2011, p. 179

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> La vinculación de Evdokimov a la tradición ortodoxa y rusa se muestra ya en los títulos de dos de sus obras: *Le Christ dans la pensée russe*, Op. cit y en *L'Esprit Saint dans la tradition orthodoxe*, Cerf, Paris, 2012.

luz que proyecta la religión sobre toda la realidad y, por eso, Evdokimov puede decir: “No es pues el conocimiento quien ilumina el misterio, sino el misterio el que ilumina el conocimiento”<sup>4</sup>. No son los principios gnoseológico, ético o estético, que aparecen fragmentados y sin salida en la década de los cincuenta del pasado siglo, los que pueden ofrecer una solución al problema de la mujer. Es la teología, en cuanto abierta al misterio e iluminada por él, la que, como principio religioso (teándrico o divino-humano), puede reintegrar todos aquellos enfoques dispersos, aquella dislocación de la unidad inicial de lo verdadero, lo bueno y lo bello<sup>5</sup>.

Denuncia Evdokimov los defectos del método empírico para plantear y resolver el problema de la mujer o para definirla partiendo de su posición de hecho en el mundo<sup>6</sup>. La mujer no se puede reducir a una categoría sociológica o biológica, ni ser encerrada en modelos ya preparados de antemano: joven, esposa, viuda, asistente social, mujer emancipada, mujer fatal o resignada<sup>7</sup>. Este método estadístico, utilizado, por ejemplo, por el informe Kinsey, sobre el comportamiento sexual, es fuertemente criticado por Evdokimov. Allí, en nombre del número, se derrocan los principios y se rechazan los juicios normativos, declarándolos inaplicables a la masa. De este modo, dice Evdokimov, “la cantidad se hace calidad, y los hechos, la enfermedad, lo patológico, son los que se erigen en salud, en la norma”<sup>8</sup>.

Pero, por otra parte, no se puede aplicar a la mujer una teología desvinculada de la vida. Muchos teólogos, según Evdokimov, que construyen sus sistemas basados en relaciones de ordinación, subordinación y superordinación, “se enzarzan en infinitas discusiones – discusiones de una terrible vacuidad mental – acerca de si el hombre es el jefe o la cabeza de su esposa, e imponen un fatal silencio a todas las mujeres sin excepción”<sup>9</sup>. Esta teología se ha construido sobre una exégesis de los textos bíblicos relacionados con la mujer, que se ha dado por cerrada y que ha conducido a grotescas simplificaciones, subrayando, por ejemplo, el hecho de que la mujer fuera formada del hombre o que fuera la primera en pecar<sup>10</sup>. Asimismo, esta teología se muestra proclive a remarcar entre el hombre y la mujer una irreductible oposición más que una feliz e indispensable complementariedad. Ese fácil método de los contrastes, entre lo pasivo y lo activo, entre el Yang y el Ying, entre noche y día, el caos y el

---

<sup>4</sup> P. EVDOKIMOV, *La mujer y la salvación del mundo*, Sígueme, Salamanca, 1980, p. 7

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.20

orden, no puede menos que culminar, según Evdokimov, “en el conflicto sin salida de las contradicciones”<sup>11</sup>. En la misma línea, el culto a la Teotokos, en cuanto Virgen y Madre, en su mismo milagro, se ha presentado como inasimilable a los casos humanos, desvinculado de la mujer real y provocando una ruptura a nivel ontológico<sup>12</sup>. Por último, hay que señalar que en el campo cristiano, movido por aquella teología, se ha dado un notable retraso en el mensaje de liberación de la mujer cuya reivindicación de igualdad en el ámbito profesional, político, social o económico, se ha dejado en manos del mundo<sup>13</sup>.

La teología sobre la mujer, propugnada por Evdokimov, no pretende ignorar los datos positivos, iluminados por las investigaciones antropológicas, psicológicas, sociológicas o históricas<sup>14</sup>. Su función, tras asumirlos, sería la de reintegrar en una unidad tales datos, muchas veces dispersos y fragmentados. Mas esta unidad e integración solo puede provenir de una mirada hacia el Oriente, es decir, hacia lo divino en sentido litúrgico, que solo se puede dar desde la Iglesia. En este sentido dice Evdokimov: “Solo la integración eclesial une la vida y el pensamiento en una teognosis viva, porque ésta no es tan solo una operación de la razón y del discurso que disocia y extrapola infinitamente, sino una revelación del pleroma vivo”<sup>15</sup>. Por otra parte, esa teognosis rechaza los fundamentos de aquella otra teología rígida, cerrada al mundo y a la vida, cuyos defectos ya hemos señalado.

Aunque Evdokimov no los sistematice, de su exposición pueden deducirse los principios fundamentales de una teología que condujera a una teognosis viva sobre la mujer. Estos podrían resumirse en los siguientes:

En primer lugar, tomar como modelo la teología realizada por los Padres de la Iglesia, los cuales nos ofrecen una vía experimental del conocimiento de Dios. En la lectura de la Biblia, más allá de la sola exégesis, ellos leían a Cristo mismo y percibían una filosofía divina de la vida. Su mirada sobre el mundo estaba llena de fuego, de espíritu místico y de celo apostólico. Su pensamiento “eónico” estaba abierto a la totalidad, a la conciencia cósmica y a una grandiosa visión de la historia. Este pensamiento aparecía, con frecuencia, expresado en una forma poética que contrasta fuertemente con el espíritu prosaico de muchos teólogos actuales, auténticos escribas que “escriben artículos para diccionarios de teología, pero ya no

---

<sup>11</sup> *Ibid*, p.21

<sup>12</sup> *Ibid*, p.24

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.8

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.9

hacen teología”<sup>16</sup>. Además, la teología de los Padres continuaba la vida sacramental y traducía unas teofanías vividas en la liturgia. Hoy, por el contrario, la liturgia no hace más que prolongar la desvinculación entre teología y vida. Se ha perdido el sentido del símbolo y la espontaneidad de la participación, y nos hemos convertido en “espectadores y oyentes ajenos al contenido de la vida y a las presencias suscitadas por los textos litúrgicos”<sup>17</sup>.

En segundo lugar, antes de cualquier intento de diferenciación en un tipo masculino y otro femenino, es preciso partir de una metafísica antropológica. “Sin remontarnos primero a los orígenes – dice Evdokimov – nunca podremos comprender al ser humano, puesto que siempre quedará un residuo irreductible a la historia, a la pura fenomenología”<sup>18</sup>. El punto de vista metafísico presupone, por lo tanto, según Evdokimov, un ser originario, identificable, sobre el que todavía no ha recaído ninguna determinación histórica. Solo después de establecer en qué consiste ese ser humano originario “se podrá abordar la constitución arquetípica y la diferencia de los estados carismáticos del hombre y de la mujer”<sup>19</sup>.

En tercer lugar, fiel al principio de que es el misterio el que ilumina el conocimiento, Evdokimov afirma que la consideración del misterio trinitario o el de la unidad de las dos naturalezas de Cristo, nos ayuda a captar la unidad originaria del ser humano. Que Dios sea uno y trino a la vez, nos enseña que cada una de las tres personas significa a las otras dos y que nunca se pueda aislar a una de ellas del pleroma trinitario. Del mismo modo, en la cristología, las dos naturalezas, divina y humana, de Cristo son inseparables y cada una de ellas cobra su significación plena partiendo de su convergencia inicial en la Encarnación y de su logro total en la gloria de la parusía<sup>20</sup>. De la unidad y diferenciación de personas en la Trinidad o de naturalezas en Cristo, “sin confusión y sin separación”, según la formulación del concilio de Calcedonia, aprendemos lo que debe ser la unidad originaria del hombre y la mujer. Incluso si, siguiendo una inspiración bulgakoviana, se establece un vínculo óptico de la mujer con el Espíritu Santo, este vínculo solo tendrá un valor universal si el varón, por su parte, está vinculado ópticamente a Cristo. De este modo, la unidad entre hombre y mujer y el sentido de sus carismas y respectivas misiones, quedan iluminados por la relación intratrinitaria del Hijo y el Espíritu y de sus respectivas economías<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.14

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>21</sup> Vid. p. 16-17

Por último, en relación con los puntos anteriores, es preciso reivindicar una visión escatológica como polo complementario de la metafísica del origen común. “La especificación carismática que determina lo masculino y lo femenino – dice Evdokimov- proviene de la realidad común que nos es dada de golpe desde el principio, como fuente de la que dimanamos, pero luego nos es propuesta como meta a alcanzar pasando de la diferenciación de elementos complementarios a su integración final en el reino”<sup>22</sup>. En la perspectiva escatológica rige la medida eónica, según la cual mil años en la presencia del Señor son un ayer que pasó (Sal 90, 4) y que confiere un carácter trascendente al fin que se encuentra fuera del tiempo histórico y solo puede ser objeto de fe. El juicio final sigue perteneciendo al tiempo y mira hacia el pasado y la historia, pero la imagen escatológica del hombre se abre al *sacramentum futuri* que implica la integración de la totalidad de la economía terrestre en el reino de los cielos<sup>23</sup>. Allí se cumplirá el destino de la comunión total en la que Dios sea todo en todos (1 Cor 15, 28). Entonces ya no habrá hombres frente a mujeres, sino lo masculino y lo femenino: las dos dimensiones del único pleroma de Cristo<sup>24</sup>.

## **2.Una antropología personalista**

De acuerdo con los anteriores principios metodológicos, se impone una antropología, centrada en aquello que es común al hombre y la mujer, y ajena a cualquier diferenciación. El punto focal de esta antropología es Cristo, el alfa de quien salimos y en quien no existe ni hombre ni mujer, pero también la omega en cuyo Cuerpo es superada también cualquier diferenciación. El alfa se dirige hacia la omega que ya contiene en sí misma. Citando a Gregorio de Nisa, Evdokimov señala que Cristo es el arquetipo del ser humano en su totalidad, que no se ve afectado por ninguna división<sup>25</sup>. Cristo es el arquetipo divino, la imagen del Dios uno y, por eso, tanto hombres como mujeres hallan en Él su imagen<sup>26</sup>. La esencia del hombre, es decir, la antropología, solo puede estructurarse como imagen del Existente. Tal es el postulado sobre el que los Padres de la Iglesia orientales, construyen una antropología que, lejos de ser teórica y

---

<sup>22</sup> Ibid., p.16

<sup>23</sup> Ibid., p.34

<sup>24</sup> Ibid., p.25

<sup>25</sup> GREGORIO DE NISA, *De hominis opificio*, XVI, cit. por EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.27

<sup>26</sup> Ibid., p.25

sistemática, parte de una experiencia ascética de lucha por ver realizada en el hombre la imagen de Dios<sup>27</sup>.

Pese a su carácter fragmentario y poco sistemático, la antropología patrística es calificada por Evdokimov como una genial penetración del espíritu griego en la savia bíblica<sup>28</sup>. Dicha antropología, si bien tiene un carácter más ontológico que moral, más propio este último de la teología occidental<sup>29</sup>, no es una antropología estática. La antropología ortodoxa es dinámica, conlleva una tensión hacia el ser, está llena de elementos normativos, de energías que se despliegan en la existencia y en la historia y que tienen múltiples manifestaciones. La constitución tripartita del ser humano en cuerpo, alma y espíritu que encontramos en san Pablo (1 Tes 5,23) y que arraiga en la concepción bíblica (*basar, nefesh, ruah*), contiene un orden normativo y postula la plenificación de todos esos planos y elementos constitutivos del hombre<sup>30</sup>. Pero el *pneuma*, la *ruah*, el espíritu o el soplo divino, no es solo una tercera esfera, un tercer plano de la estructura humana, sino un principio de calificación que se expresa a través de lo psíquico y de lo corporal. El espíritu pneumatiza la totalidad del ser humano, mientras que el alma solo vivifica al cuerpo<sup>31</sup>. Con la muerte se produce la separación del espíritu y del cuerpo; el alma deja de ejercer su función de animar al cuerpo, aunque, como órgano de la conciencia, sigue permaneciendo en el espíritu. Por eso la muerte – dice Evdokimov - constituye la gran iniciación a lo espiritual y, en cuanto tal, también debe de ser celebrada como iniciadora en el misterio de la vida<sup>32</sup>. Pues el espíritu, en cuanto aliento de Dios sobre nosotros, es algo que nos pone en comunión con Él y nos permite decir que “somos de su linaje” (Hch 17, 28). Ahora bien, el principio pneumático fundamental, capaz de integrar y de regir todos los elementos constitutivos del ser humano, es la persona que se sitúa en la profundidad de un centro de irradiación del hombre que llamamos corazón (*leb, kardía*)<sup>33</sup>. El corazón, en lo más íntimo e inaccesible del hombre, es el lugar del *homo absconditus* que se oculta en su propia profundidad, allá donde se encuentra su tesoro (Mt 6, 21), el objeto de su amor. El imperativo socrático de “conócete a ti mismo”, hace referencia a ese ámbito enigmático, mucho más profundo que el yo empírico, aunque, como señala Evdokimov, guarda ciertas analogías con el centro de totalidad personal que Jung designa como el *Selbst*, el Sí

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.31-32

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 77-78

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.129

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.41 y 43

mismo<sup>34</sup>. En la profundidad oculta del corazón es donde se sitúa el yo espiritual que solo Dios conoce (Jr 17, 9-10) y al que, precisamente por eso, el hombre solo puede captar y descubrir por una intuición mística<sup>35</sup>. El corazón como centro y origen de toda intencionalidad y de todo deseo, es el que orienta toda la vida del hombre hacia el lugar de su descanso.

Como ya hemos dicho, en la profundidad del corazón se encuentra el centro de irradiación espiritual y de integración que llamamos persona y que, debido a su carácter misterioso, resulta tan difícil de definir<sup>36</sup>. Entre los intentos de aproximación a su concepto, Evdokimov valora especialmente el de Gabriel Marcel que afirma: existir para la persona es hacerse sobrepasándose. Ello entraña una perspectiva ontológica, un deseo de ser, de ser más, y por eso su lema no es *sum* sino *sursum*, lo cual la sitúa en un ámbito fronterizo entre la metafísica y la mística<sup>37</sup>. La filosofía personalista, y el mismo concepto de persona, tienen su origen en los debates cristológicos de los primeros concilios. La persona se llega a identificar así con el principio de integración de las dos naturalezas de Cristo. En esos debates cristológicos, en el concilio de Calcedonia, se emplearon dos términos griegos: *hypóstasis* y *prósopon*. Ambos, según explica Evdokimov, significan persona, pero con matices distintos. El *prósopon* es el aspecto psicológico de un ser vuelto hacia su mundo interior, mientras que la hipóstasis tiene el aspecto del ser abierto y trascendente hacia el Otro. “Este segundo aspecto – dice Evdokimov - es decisivo para comprender la dimensión teándrica de la persona, sin olvidar nunca que la Persona en sentido absoluto no existe más que en Dios y que toda persona humana solo es su imagen”<sup>38</sup>. La dinámica de la persona que tiende a superarse a sí misma, implica la aspiración a hacerse hipóstasis. Pues todo ser humano tiene un rudimento de persona, un *prósopon*, que es un centro psicológico de integración, y que está llamado a hacerse hipóstasis, a abrirse al Otro, a la pura trascendencia. El proceso de convertirse en hipóstasis supone algo así como la germinación y el crecimiento del *prósopon*, el paso del ser natural al ser crístico, la remodelación de la estructura humana según la estructura teándrica de Cristo, el Arquetipo<sup>39</sup>.

La persona solo puede realizarse en la libertad. En cada instante de su vida el hombre debe elegir entre su propia realización o su fracaso, entre el ser y la nada, que se traduce en la

---

<sup>34</sup> Ibid., p.45

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Una síntesis de su pensamiento sobre la persona podemos hallarla en P.EVDOKIMOV, “Mystère de la personne humaine” en *Contacts* nº 21, 1969

<sup>37</sup> Ibid., p.46

<sup>38</sup> Ibid., p.47

<sup>39</sup> Ibid., p.48

participación o en la negación de un orden previo, que coincide con el nomos divino o la Sofía divina. La teonomía nunca puede ser denunciada como heteronomía y la única actitud posible de crecimiento en el ser, es el *fiat* de la Virgen, que no es tanto una expresión de sumisión de la voluntad cuanto una afirmación de la suprema libertad de su espíritu<sup>40</sup>. La sabiduría de Dios preexiste a la existencia del hombre y todo hombre lleva en su interior un tema existencial, una imagen conductora, su propia sofía de creatura. “El hombre – dice Evdokimov – es un proyecto vivo de Dios y debe descifrar este proyecto, debe descifrarse a sí mismo y conquistar libremente su propio sentido, debe construir su destino”<sup>41</sup>. En la ejecución de este proyecto el hombre, en sinergia con Dios, ha de reflejar en sí mismo la *imago Dei*, el icono de Dios. Así pues, el proceso de convertirse en hipóstasis, identificándose con la estructura teándrica de Cristo, desemboca en esta noción central de la antropología oriental: *a imagen y semejanza de Dios*<sup>42</sup>.

La aspiración a sobrepasarse implícita en la persona humana, tiene como meta la *imago Dei*, la cual supone la culminación ontológica, el restablecimiento de la forma primera, la restauración de la imagen arquetípica. Esta no es una sustancia, algo que se encuentre depositado en el fondo de nuestro ser, sino un modelo conforme al cual ha sido creada y esculpida la totalidad del ser humano. “La expresión primera de la imagen – dice Evdokimov – consiste en la estructura jerárquica del hombre con la vida espiritual en el centro”<sup>43</sup>. Es esta centralidad de lo espiritual la que conduce a la irresistible aspiración de nuestro espíritu a Dios, a modo de sed o deseo inextinguible. La imagen, por ser la totalidad humana centrada en lo espiritual, es el impulso dinámico de todo nuestro ser hacia el arquetipo divino, la tensión del icono hacia su original<sup>44</sup>. El hecho de haber sido creado “a imagen” y pertenecer al linaje divino hace surgir en el hombre la necesidad vital de cumplir la tarea de existir según la imagen, de ser santo y participar de la vida divina. Es decir que la imagen, como fundamento objetivo, exige, por su misma estructura dinámica, la semejanza subjetiva y personal<sup>45</sup>. Mantiene la tradición patristica que, después de la caída, la imagen siguió subsistiendo en el hombre, pero fue reducida al silencio y a la ineficacia por la pérdida de la capacidad de semejanza. Fue

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.53

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.51

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>43</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.67

preciso que Cristo se encarnara para restablecer la semejanza y para que en Él todos los hijos fuéramos semejantes al Padre<sup>46</sup>.

Llegamos así a la regla de oro de la antropología patrística formulada por san Ireneo: “Dios se hace hombre para que el hombre se haga Dios”<sup>47</sup>. Sobre este principio y sobre la afirmación de san Pedro: “para que os hicierais partícipes de la naturaleza divina” (2P 1, 4), se erige toda la antropología de la deificación, de la teosis. El mundo puede ser transformado interiormente en reino y progresivamente iluminado. Para alcanzar tal metamorfosis, Evdokimov señala dos medios íntimamente unidos que son el ascetismo y la Iglesia<sup>48</sup>. El ascetismo significa la penetración del Espíritu en la totalidad del hombre hasta el punto de que su cuerpo y su alma se hagan transparentes a lo espiritual. Su objetivo es la metanoia, la completa transformación de la mente, mediante la ascensión gradual por la escala paradisíaca, continuamente atenta y vigilante para que el espíritu no se extinga<sup>49</sup>. Pero, para eso, no puede prescindir del lugar donde se realiza la metamorfosis que es la Iglesia en la que operan los sacramentos y, especialmente la eucaristía<sup>50</sup>. La antropología de la deificación desemboca, así, en una antropología litúrgica, pues el hombre encuentra su verdad en cuanto ser litúrgico, ser orante. “No basta orar – dice Evdokimov – es preciso hacerse, ser oración, construirse en forma de oración, transformar el mundo en templo de oración, en liturgia cósmica”<sup>51</sup>. Autoconocimiento, recuerdo de la muerte, humildad, don de lágrimas, atención espiritual y plegaria constante, todos esos medios a través de los cuales se concreta el esfuerzo ascético, tienen que seguir de cerca el camino de los sacramentos. De otra forma, el hombre quedaría descentrado, ya que solo la liturgia es la que, como dice Evdokimov, “marca con vigoroso acento el teocentrismo”<sup>52</sup>.

La Iglesia es una comunidad sacramental en la que entramos por el bautismo y a la que nos incorporamos plenamente por la eucaristía. Así, pasamos a integrarnos en el pueblo de Dios y a adquirir la condición de “laicos” (laos theou). “El laico - explica Evdokimov - es la nueva criatura, y esta novedad suya consiste en el carisma que excluye toda

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.68

<sup>47</sup> *Ibid.*, p.19

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.78

<sup>49</sup> Un estudio de este proceso hasta la ascensión mística lo podemos ver en P.EVDOKIMOV, *Las Edades de la vida espiritual. De los padres del desierto a nuestros días*, Sígueme, Salamanca, 2003

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.81

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.96

formación individualista”<sup>53</sup>. Dentro de la Iglesia, cada uno pone al servicio de la misma su propio carisma para el provecho común (1 Cor 12, 4-8), y, es este el único modo de que su existencia cobre sentido, pues “fuera de la Iglesia no se da existencia alguna”<sup>54</sup>. La Iglesia constituye la mediación entre el mundo y el reino, ella es la célula germinal del reino, la única que, de hecho, puede someter el mundo a Cristo<sup>55</sup>. Y es dentro de esta misión escatológica donde hay que encuadrar la dignidad del sacerdocio universal de los fieles. No se trata, evidentemente, de sobrepasar los límites establecidos por los concilios al poder de los laicos, pues estos, como recuerda el laico Evdokimov “son inoperantes al nivel de los sacramentos”<sup>56</sup>. Lo importante es señalar que todo cristiano, en cuanto partícipe de Cristo, está revestido con el triple oficio real, sacerdotal y profético, que no es sino un reflejo de la imagen trinitaria de Dios en el hombre: el reino del Padre, el sacerdocio del Hijo y el profetismo del Espíritu Santo<sup>57</sup>. Es este último, el profetismo, el que se constituye como el corazón del sacerdocio universal de los fieles, como su carisma más concreto y específico, en cuanto que los otros dos: el real y el sacerdotal, quedan en un ámbito etéreo y no obligan a nada<sup>58</sup>. Los laicos, en la medida en que participan de la Iglesia y del mundo, son capaces de justificar a la Sabiduría (Mt 11, 19), proclamándose como hijos suyos y servidores de la parusía. Y a esto, según Evdokimov, pueden contribuir mediante la preparación de la liturgia del siglo futuro, restituyendo la cultura a su verdadero origen que es el culto y profetizando con su vida el nuevo eón<sup>59</sup>.

Como conclusión de este breve compendio de antropología cristiana y patrística, esbozada por Evdokimov, hay que subrayar su carácter asexuado, la insistencia en los elementos comunes, en la unión primigenia y escatológica de lo masculino y lo femenino que se manifiesta en el interior de cada persona. No obstante, al considerar el carisma en la vida de la Iglesia como elemento antropológico, nos quedamos a las puertas de una posible distinción de vocaciones y ministerios de lo masculino y lo femenino.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.106

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.107

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.109

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.110

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.116

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.117

### 3. Matriarcado, patriarcado y feminismo

Nuestro método- dice Evdokimov – consiste en examinar la existencia histórica a la luz del alfa y de la omega<sup>60</sup>. Lo que marca el contenido y el desarrollo de la historia es un origen, un arjé que permanece oculto en la historia y que, a su vez, puede ser discernido en la propia historia. En lo histórico hay algo metahistórico de lo que dan cuenta los mitos, símbolos y arquetipos. El mito, según Evdokimov, es algo así como el vino destilado de los racimos de hechos históricos; es un jeroglífico, cargado de sentido, que debe ser descifrado<sup>61</sup>. Por eso, a la hora de analizar la historia de la relación entre lo masculino y lo femenino, se impone el intento de desentrañar el sentido del principal mito que está en el origen de aquellas relaciones: el de Adán y Eva.

Para Evdokimov, lo más destacable del relato de la creación de la mujer, son las primeras palabras que el hombre le dirige: “Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Gn 2, 23). Tras esas palabras, casi maternas, lo que se revela es que Eva no es tanto una creación como un alumbramiento, es alguien que se desprende de Adán. El significado que otorga Evdokimov a este hecho es que “Adán, en el momento en que el acto creador de Dios lo llamó a la vida, llevaba ya en sí mismo su parte constitutiva, su mitad, Eva”<sup>62</sup>. En la creación de Adán se revela, pues, cómo los elementos masculino y femenino se encontraban presentes en él, en su fusión original e indiferenciada.

Y, tras crear al hombre, vio Dios todo cuanto había hecho y he aquí que era muy bueno (Gn 1, 31). Comenta este versículo Evdokimov diciendo: “Verse en el espejo vivo de su creación es para Dios una alegría y, así, la relación entre Él y su imagen ya no se puede describir más que en términos de luz”<sup>63</sup>. Esta luz bíblica es un principio espiritual de comunión y cuando Dios dice ¡hágase la luz! (Gn 1, 3) lo que quiere es que su luz divina, única y trisolar, se pose y se refleje en lo humano. La oscuridad es la opacidad a la luz, es tiniebla que no recibe a la luz (Jn 1, 5), tiniebla espesa que entra desde el exterior y se apodera de un espíritu como el de Judas que se introduce en la noche, fuera de la comunidad (Jn 13, 21-30). “La norma de vida – dice Evdokimov – radica en moverse en el interior de Dios, en el campo visual de Dios, en su círculo luminoso”<sup>64</sup>. Si vemos a Dios estamos por entero en la comunión, pues lo semejante ve a lo semejante, y el hombre es semejante, es icono de Dios, en la medida en que es capaz de

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.145

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.146

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.148

<sup>64</sup> *Ibid.*

reflejar la comunión divina en la comunión humana. Por el contrario, si el ojo del hombre está enfermo, es decir, si su espíritu está entenebrecido, aparta su vista de Dios, y se arroja a lo exterior, a lo superficial. El hombre, tras la caída, se esconde de Dios, se sustrae del campo visual de Dios, entra en su noche y por eso Dios lo busca: ¿Dónde estás? (Gn 3, 9). La separación de Dios entraña también una ruptura dentro del hombre; a partir de ese momento, la unidad hombre-mujer se escinde y se convierte en los términos de una polarización exteriorizada en masculino y femenino. Aparecen dos sujetos independientes, extraños entre sí, que van a enzarzarse en una dinámica de atracción y repulsión, de dominio y servidumbre. Incluso, en el relato del Génesis, vemos como, por primera vez, tras la caída, el mismo Dios, se dirige a hombre y mujer separadamente, como ratificando la realidad de aquella comunión rota<sup>65</sup>.

A partir de los datos de la revelación bíblica llegamos a la conclusión de que la separación de lo masculino y lo femenino tiene su raíz, no en un problema fisiológico y psicológico, sino espiritual. En consecuencia la restauración de la unidad perdida se convierte también en una tarea espiritual que tiene como escenario la historia y como horizonte el reino. Evdokimov se refiere en más de una ocasión, a este respecto, a un ágrafon del *Evangelio de los egipcios*, citado por san Clemente de Roma, y probablemente auténtico, en el cual, a la pregunta de Salomé de cuándo vendrá el reino, el Señor responde: “Cuando destruyáis el vestido de vergüenza y cuando dos sean uno, y lo masculino y lo femenino no sean ya como lo masculino y lo femenino”<sup>66</sup>. La destrucción del vestido de vergüenza señala el paso a una nueva dimensión existencial. Implica el retorno a la inocencia que desconoce la desnudez, así como la restauración de la integridad del ser humano, del hombre y de la mujer, que habían consagrado su escisión trenzando sobre sus cuerpos unas hojas de higuera (Gn 3, 7)<sup>67</sup>.

A la luz de ese alfa, en tensión hacia su omega, puede examinarse la realidad histórica cuya oscilación, entre matriarcado y patriarcado, sigue en Evdokimov las huellas de Bachofen. Probablemente, de no haber sido por Engels que lo cita abundantemente en su libro sobre el *Origen de la familia*, el nombre de este gran mitólogo e historiador del derecho, habría sido mucho menos conocido<sup>68</sup>. El *Derecho matriarcal*, publicado por Bachofen en 1861, inaugura, según Engels, los estudios sobre la historia de la familia, que luego siguieron otros autores

---

<sup>65</sup> Vid., p.153-154

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.155

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.156-157

<sup>68</sup> F.ENGELS, *El Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundamentos, Madrid, 1970

como Taylor o Morgan<sup>69</sup>. Más tarde, algunos autores de inspiración marxista, como Ernst Bloch, pese a tachar a Bachofen de conservador y considerar sus ideas contaminadas por el más puro romanticismo alemán, valoran en él la profecía de un comunismo que no es sino el retorno a la igualdad originaria, a la comunidad fraterna bajo el amparo de la imagen esplendorosa de la madre<sup>70</sup>.

Las principal proposición de Bachofen consiste en afirmar la existencia histórica de una ginecocracia o dominio político de las mujeres que tiene su manifestación en instituciones jurídicas como el régimen sucesorio por línea materna, o en valores como el de la cordialidad de la fraternidad materna, establecida por el vínculo surgido de la “Tierra Madre”. Si bien, según Bachofen, esta ginecocracia se estableció como el resultado de una larga lucha y oposición consciente de la mujer al hetairismo que la envilecía<sup>71</sup>. Pues en una primera época, correspondiente a un primitivismo palustre, dominaba la ley de la fuerza del varón y la mujer quedaba completamente sometida a ella, dando lugar a un régimen de promiscuidad sexual. Envilecida por el abuso del hombre, la mujer reacciona, en primer lugar, de forma violenta, recurriendo a la resistencia armada y desembocando en el amazonismo<sup>72</sup>. Pero, paralelamente, se va abriendo paso un derecho matriarcal que, oponiéndose a las reivindicaciones sensuales de la fuerza física, conduce a la ginecocracia y al matrimonio, en civilizaciones agrarias que dan culto a la fecundidad de la tierra y a diosas como Isis o Deméter<sup>73</sup>.

El indudable progreso moral y civilizatorio que supuso el paso de la promiscuidad sexual a la exclusividad de la relación matrimonial, se debió sin duda, según Bachofen, al influjo predominante de elementos religiosos de los que la mujer era portadora. En esto se opone Bachofen a la historiografía de su tiempo, en la cual ya comienza a formularse el materialismo histórico, con la consiguiente reivindicación de las fuerzas productivas como el principal fundamento de todo cambio social. Para Bachofen “solo hay una poderosa palanca de toda civilización: la religión. Toda mejora, todo retroceso de la existencia humana proceden de un movimiento que se origina en esa región superior. Sin ella no se comprende ningún aspecto de la vida antigua y la época más primitiva sería un enigma impenetrable”<sup>74</sup>. Y entre religión y mujer se da, según Bachofen, un vínculo natural, pues en la estructura interna de la naturaleza

---

<sup>69</sup> Vid. J.J. BACHOFEN, *El matriarcado*, Akal, Madrid, 1987

<sup>70</sup> E.BLOCH, *Derecho natural y dignidad humana*, Aguilar, Madrid, 1980, p.110

<sup>71</sup> BACHOFEN, *Op. cit.*, p.49

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.41

encontramos un “profundo conocimiento de Dios fundido con el sentimiento del amor”<sup>75</sup>. Y concluye con una especie de ley histórica general: “En todas las épocas la mujer ha practicado la formación y la civilización de los pueblos mediante la tendencia de su espíritu a lo sobrenatural, lo divino, sustrayéndose a la legitimidad, ejerciendo el mayor influjo sobre el sexo masculino”<sup>76</sup>. Esa relación interna de la ginecocracia con el carácter religioso de la mujer, tiene muchas manifestaciones, comenzando por la del predominio religioso de la maternidad con todos sus principios morales y connotaciones simbólicas: religión frente a fuerza física, paz frente a violencia, amor frente a odio, noche frente al día, tierra frente al mar, luna frente al sol, xenofilia frente a xenofobia<sup>77</sup>...

Pese a que la hegemonía femenina permaneció aún mucho tiempo, en el interior del Estado y del círculo de la familia, acabó por sucumbir ante los principios del patriarcado. El progreso de la concepción materna a la paterna, constituye, según Bachofen, el más importante punto de inflexión en la historia de la relación entre los sexos<sup>78</sup>. Esto tiene lugar cuando el pueblo ático comienza a desarrollar el principio de la paternidad de Zeus. Tal desarrollo se produce en el contexto del paso de una civilización agrícola a otra urbana en la que se abandona el espíritu de los fenómenos de la Naturaleza, para asumir un nuevo espíritu creador, engendrador, que proclama la ley de los grandes héroes solares como Apolo. Finalmente, Atenas acaba por consagrar el principio apolíneo frente al demetérico y condena a la mujer a una subordinación<sup>79</sup>.

Si nos hemos detenido en Bachofen es porque Evdokimov sigue considerando valiosas sus opiniones en el plano mitológico, y para rastrear los orígenes de la historia<sup>80</sup>. De hecho, Evdokimov parece compartir plenamente la opinión de Bachofen sobre el vínculo natural entre la mujer y la religión. “El elemento religioso – dice- tiene una correspondencia muy particular con la espiritualidad femenina”<sup>81</sup>. Se da una estrecha relación entre secularización y pérdida de los valores femeninos: “Cuanto más se seculariza la civilización tanto más se masculiniza; y cuanto más se desespera tanto más se aleja de la verdadera femineidad”<sup>82</sup>. El ateísmo se revela como “esencialmente masculino” en la atrofia del sentido religioso de la dependencia

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.41

<sup>76</sup> *Ibid.*

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.62

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.64

<sup>80</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.167

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.160

del Padre, del sentido de la paternidad divina que, sin embargo, hallamos en lo femenino. “La fuente de toda moral – dice Evdokimov – radica precisamente en el principio maternal: pureza, sacrificio, protección de los débiles...”<sup>83</sup>. El instinto maternal es la fuente de donde todo procede, el alfa, el principio de la fecundidad que suscita la veneración del elemento cósmico, de la tierra fértil. Así, en un primer estadio, la madre se confunde con la Magna Mater que encontramos presente en los pueblos primitivos más diversos: Isis en Egipto, Istari Manu a orillas del Éufrates, Astarté en Canaán, Cibeles en Asia Menor, Gea en Grecia...<sup>84</sup>. Muchos de estos elementos pasan a la Virgen María, a la Madre de Dios a quien se considera como la Gran Madre, la tierra húmeda, a la que se venera no solamente por su protección maternal, sino también como figura cósmica de la natividad, figura de la sabiduría de Dios que abarca a todo el universo<sup>85</sup>. Según Evdokimov, el culto a la Teotokos, llena de ternura maternal, “aporta al humanismo cristiano una nota muy particular de dulzura, y explica el origen de la sensibilidad femenina de los grandes místicos”<sup>86</sup>. Así como Eva fue tentada porque era el principio religioso de la naturaleza humana, el principio en el cual se podía corromper al hombre, así también es en la mujer donde descansa la promesa de salvación: “La mujer te aplastará la cabeza” (Gn 3, 15)<sup>87</sup>. La mujer es, en definitiva, la que contribuye a fertilizar y regenerar las fuentes secretas de la vida. Esto tiene también, según Evdokimov, una lectura contemporánea. La sensibilidad femenina, que alienta los valores religiosos, no puede compartir una filosofía de la desesperación o del absurdo como la existencialista, o excesivamente intelectualista como la kantiana. Más bien se identificará con filosofías, como las de Pascal, Bergson o Max Scheler, que reconozcan la función gnoseológica del sentimiento, la intuición o la pasión<sup>88</sup>. Solo en virtud de su estructura religiosa puede la mujer realizar un acto de integración vivificante para oponerse a la empresa de demolición y deshumanización, de conquista técnica y violencia, en la que se encierra cada vez más el genio masculino moderno<sup>89</sup>.

No obstante, en esa lucha histórica entre el principio matriarcal y el patriarcal, fue este último el que acabó por imponerse. Ello llevó, según Evdokimov, a una terrible escisión entre la mujer como ser humano y los valores femeninos como principio cultural. Dichos valores se

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.161

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.169

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>86</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.165-166

<sup>88</sup> *Vid.*, p. 160-161

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.165

convirtieron en abstractos y, al separarse de su fuente viva, perdieron su eficacia<sup>90</sup>. Al verse liberado del dominio mágico de la mujer, el hombre pasó a ejercer sobre ella un derecho de propiedad idéntico al que ejercía sobre sus tierras. El poder de la mujer fue destronado por el advenimiento de la propiedad privada y por la vinculación de esa propiedad al derecho de herencia por línea paterna. Esto es una realidad, unánimemente aceptada, en la que convienen autores como Engels o Simone de Beauvoir<sup>91</sup>. Las leyes de Solón, el Levítico, el Derecho romano, el Corán o el Código de Napoleón, consideran a la mujer como un ser inferior, sin derecho alguno y totalmente sometida al hombre. Y a esta dominación legal sobre la mujer, añade el patriarcado una importante tradición de fundamentación filosófica en la que se encuadran autores como Aristóteles, santo Tomás o los sabios rabinos de Israel. Incluso la poesía trovadoresca y el romanticismo, aunque presentan a la mujer bajo una forma idealizada, lo que hacen es desembocar en una abstracción: “el ser vivo de la mujer desaparecerá muy pronto tras unas construcciones etéreas, sin relación alguna con la realidad”<sup>92</sup>. En definitiva, asistimos al triunfo histórico de la razón sobre el misterio, del principio solar sobre el telúrico. En el mundo moderno ha terminado por prevalecer el pensamiento racional que conduce al dominio del principio mecánico. El hombre del patriarcado, cada vez más mecanizado, corre el riesgo de convertirse en un autómatas. Evdokimov resume así su diagnóstico: “Vuelto hacia el mundo exterior para conquistarlo, dominarlo y actuar sobre él, el *homo faber*, el hombre masculino, en su esfuerzo por racionalizar la existencia, se desarraiga y pierde los nexos profundos que le vinculaban, no solo al cielo y la naturaleza, sino también a la mujer en cuanto misterio de su propio ser”<sup>93</sup>.

Por último, en cuanto al feminismo, reconoce Evdokimov que la presunta incapacidad creadora de la mujer arraiga en condiciones históricas muy determinadas. Es curioso constatar, por lo demás, cómo muchas de las citas que él utiliza para confirmar las circunstancias que impidieron a la mujer desarrollar toda su capacidad intelectual o artística, coinciden con las de Simone de Beauvoir<sup>94</sup>. Ambos coinciden también en señalar la importancia del mito del “hombre dueño” sobre el cual se erigió la venganza masculina sobre el matriarcado<sup>95</sup>. La mujer

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>91</sup> ENGELS, *Op. cit.*, p.79 y S. DE BEAUVOIR, *El segundo sexo*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1977, t.1, p.105

<sup>92</sup> EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.182

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.174

<sup>94</sup> En la segunda y tercera partes del tomo1 del *Segundo sexo*, consagradas a la historia y a los mitos, *Op. cit.*, p.85-308,

<sup>95</sup> EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.189

– dice de Beauvoir – es la “pasta blanda” que se deja modelar pasivamente<sup>96</sup>. Y Evdokimov recuerda cómo los pedagogos nunca dejaron de calificar de “femenino” todo lo que es pasivo, débil e inferior y de masculino todo cuanto denota coraje, grandeza, valor humano o virtud. Si la mujer desea comportarse como un ser humano libre y creativo, se verá acusada de transgredir los límites de su naturaleza<sup>97</sup>. Pero, tarde o temprano, era inevitable que aquella opresión provocara una reacción que vino favorecida por las circunstancias políticas o económicas tras la Segunda guerra mundial. El orden patriarcal asentado sobre el tipo clásico de mujer como ama de casa y criada, se resquebrajó por la creciente incorporación de ésta al mundo del trabajo y a una educación igualitaria. Tales circunstancias, según Evdokimov, han provocado que la mujer contraiga rápidamente la enfermedad hedonista del varón y que, rivalizando con él, se haga más agresiva, agotando, así, “el potencial de su afectividad”<sup>98</sup>. Así, la conclusión de Evdokimov sobre el futuro de la familia adquiere tintes sombríos: “El padre disminuido de sus prerrogativas, y la madre, ausente del hogar, dejan a los hijos en un total abandono moral”<sup>99</sup>.

En este contexto hay que situar su crítica al libro de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, publicado en 1949, y que ejerció una gran influencia en el movimiento feminista en la década de los cincuenta del pasado siglo. Aún reconociendo que se trata de una obra muy notable, llena de observaciones sagaces y valientes, Evdokimov afirma que *El segundo sexo*, es una obra que se cierra en falso, dejando una sensación de vacío, de carencia de conclusión, propia de toda filosofía existencialista<sup>100</sup>. Desde esa filosofía, Simone de Beauvoir se opone radicalmente a la siguiente proposición de Lévinas: “La alteridad se cumple en lo femenino. Término del mismo rango, pero de sentido opuesto a la conciencia”<sup>101</sup>. De Beauvoir rechaza por completo esa idea de que la mujer se constituya en Otro del hombre y, en su lugar, reivindica para ella su condición de sujeto, de conciencia, de para sí<sup>102</sup>. Lo que sucede, según Evdokimov, es que este “para sí” de la mujer existencialista se revela como el “todo en función de mi placer”, y esta afirmación la fundamenta en la descripción que hace De Beauvoir de algunas

---

<sup>96</sup> S. DE BEAUVOIR, *Op. cit.*, t.1, p.220

<sup>97</sup> EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.190

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.193

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, p.193-194

<sup>101</sup> LÉVINAS, *El tiempo y lo otro*, cit por S.DE BEAUVOIR, *Op. cit.*, t.1, p.12

<sup>102</sup> DE BEAUVOIR, *Op. cit.*, t.1, p. 17. Una posición femenina más matizada sobre la posición de Lévinas en relación con la mujer podemos encontrarla en C. CHALIER, *Figures du féminin, Lecture d'Emmanuel Lévinas*, La nuit surveillée, Paris, 1982

ensoñaciones mórbidas y narcisistas de mujeres jóvenes<sup>103</sup>. No obstante, hay que señalar también, en su descargo, que De Beauvoir, aunque sea esporádicamente, se pronuncia a favor de una cierta camaradería y amistad, de un *mitsein* (ser conjuntamente) del hombre y la mujer, a modo de totalidad originaria<sup>104</sup>. Pero, pasando por encima de afirmaciones análogas, el juicio de Evdokimov es concluyente: “Simone de Beauvoir cae en el mito de la mujer amazona la cual, tarde o temprano, pero fatalmente, desemboca en la gran prostituta del Apocalipsis”<sup>105</sup>. Así, seguir la ruta del feminismo, trazado por Simone de Beauvoir, significaría, según Evdokimov, despojar a la mujer de la femineidad como manera de ser y modo de existencia insustituible<sup>106</sup>

#### 4. La respuesta a Job de Jung

Evdokimov, en sus consideraciones sobre la mujer, aparece fuertemente influenciado por el pensamiento de Jung y, en particular por su concepto de arquetipo. Él se muestra completamente seducido por la afirmación fundamental de Jung de la afinidad existente entre la figura de Cristo y ciertos contenidos del inconsciente humano, lo cual hace que su pensamiento se sitúe muy cerca de la investigación cristológica<sup>107</sup>. Y esto, además de por consideraciones antropológicas, se explica claramente por el contexto histórico de la memoria del horror sufrido, tras la Segunda guerra mundial. Surge entonces un sentimiento apocalíptico que exige una respuesta ante la proximidad del Anticristo<sup>108</sup>. Jung, en esa circunstancia, concretamente en 1950, afirma que Cristo es un mito todavía vivo de nuestra cultura, un héroe que encarna la figura del hombre divino primigenio, del místico Adán, que ocupa el centro del mándala cristiano<sup>109</sup>. Cristo, según Jung, “simboliza el arquetipo del sí-mismo”, es decir, una totalidad de naturaleza divina o celestial, un ser humano transfigurado<sup>110</sup>. Dicha totalidad implica la integración de otros arquetipos, o contenidos del inconsciente colectivo que existen siempre y a priori, y que influyen en el yo, como son el de la sombra, el ánima y el

---

<sup>103</sup> DE BEAUVOIR, capítulo consagrado a La joven, *Op. cit.* t.2, p.71-114 y EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.194

<sup>104</sup> DE BEAUVOIR, *Op. cit.*, t.1, p15-16

<sup>105</sup> EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.194

<sup>106</sup> *Ibid.*, p.195

<sup>107</sup> *Ibid.*, p.210. En este sentido ver también P. EVDOKIMOV, “C.G. et la Théologie” en *Contacts* nº 14, 1962

<sup>108</sup> CG. JUNG, *Aion. Contribuciones al simbolismo del sí-mismo*, en *Obra completa*, Trotta, 2011, V.9/2, p.43

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>110</sup> *Ibid.*

ánimus<sup>111</sup>. El sí mismo es superior al yo, pues, mientras este es el centro de lo consciente, aquel es el centro de la totalidad que comprende también lo inconsciente. Así, la visión cristiana original de la *imago Dei*, encarnada en Cristo, conduce a una totalidad, al hallazgo de su reino escondido en forma de perla, tesoro, grano de mostaza o ciudad celestial<sup>112</sup>. En el amor a tales tesoros es donde, como ya vimos al tratar de la antropología de Evdokimov, se desvela ese ámbito enigmático, centro de irradiación espiritual del hombre que es el corazón. El deseo del corazón, la aspiración a realizar la plenitud, conduce, sin embargo, a la conciencia de un desgarramiento entre dos opuestos. El arquetipo se halla dividido en dos mitades irreconciliables: la luz y la sombra, lo cual aparece evocado en la imagen de Cristo crucificado entre los dos ladrones. Incluso puede afirmarse que la división en el hombre entre su deseo y su acción (Rm 7, 21) corresponde a la doble imagen de Cristo: un Cristo hombre perfecto y un Cristo como crucificado<sup>113</sup>.

Ya vimos cómo para Evdokimov, Cristo es el punto focal de toda antropología, es quien ofrece al hombre y a la mujer un modelo teándrico, integrador y superador de cualquier diferencia. No obstante, si en Cristo hombre perfecto, como en el hermafrodita Adán antes de que Eva surja de él, se da una integración de lo masculino y lo femenino, del ánima y el ánimus, en el Cristo crucificado descubrimos una dolorosa lucha por integrar su sombra. En este sentido, señala Jung que la vida de Cristo es un símbolo, una unión de dos naturaleza heterogéneas como son la divina y la humana. Para explicar el alcance de esta heterogeneidad recurre Jung a la figura de Job. La unión de naturalezas en Cristo es como si en una personalidad se hubieran juntado Job y Yahvé. La intención de Yahvé de hacerse hombre, que surgió de su choque con Job, se realiza en la vida y la pasión de Cristo<sup>114</sup>.

Jung no se considera como un exegeta, sino como un psicólogo que analiza las imágenes, inevitablemente antropomórficas, de Dios, expresadas en la Biblia. En este sentido, él presenta el Libro de Job como “un hito en el largo camino del desarrollo de un drama divino”<sup>115</sup>. Este drama puede estructurarse en tres actos los cuales, siguiendo la magnífica

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.13

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>113</sup> *Ibid.*, p.73

<sup>114</sup> CG. JUNG, *Respuesta a Job*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.13

exposición de Corbin, sin duda conocida por Evdokimov, tienen como punto central la idea de Sofía<sup>116</sup>.

El primer acto, que puede ser caracterizado como la ausencia de Sofía, presenta en toda su crudeza el conflicto entre Job y Yahvé, el cual no puede concluir de otro modo que con las siguientes palabras de Job: “Hablé a la ligera ¿qué replicaré?/Mejor si me tapo la boca con la mano/hablé una vez, no responderé/dos veces, y nada añadiré” (Jb 40, 4-5)<sup>117</sup>. Job se calla, pero su silencio es fruto del terror de ser aniquilado. Job sabe que tiene ante sí a un Dios que no atiende a ningún juicio moral u obligación ética. Su experiencia es la misma que la que se contiene en el salmo 89 en el que Yavé dice: “Mi alianza no violaré/no me retractaré de lo dicho” (v.35), pero luego es recriminado por David, por incumplir su promesa: “has desechado la alianza con tu siervo” (v.40) o “¿dónde está aquello que juraste con fidelidad a David?” (v.50). Pese a dicha experiencia, la grandeza de Job está, según Jung, en no dudar de la unidad de Dios y en percibir que Dios está en contradicción consigo mismo. Por esa razón, él está convencido de encontrar en Dios un protector y un abogado contra Dios mismo<sup>118</sup>. Yavé se ha dejado influir sin motivo alguno por Satán, uno de sus hijos (Jb 1, 6), que ha introducido en él el pensamiento de la duda y le ha hecho perder su seguridad con respecto a la fidelidad de Job. “Yavé – dice Jung – proyecta sobre Job el rostro propio de un ser que duda, rostro que a Yavé no le gusta porque es el suyo propio, y porque este rostro le contempla con una mirada tremendamente crítica”<sup>119</sup>. Yavé no da a Job ninguna explicación sobre su comportamiento para con él, sino que hace toda una exhibición de fuerza que lo único que muestra, según Jung, es que Yavé teme a Job, pues “solo frente a algo que provoca nuestro miedo hacemos alarde de nuestro poder”<sup>120</sup>. Desde el interior del torbellino, Yavé amedrenta al pobre gusano humano con recriminaciones: “¿Quién es este que oscurece el consejo con palabras sin sabiduría?” (Jb 38, 2). Pero a Job, por su esperanza en la justicia de Dios, no se le puede achacar ningún desatino. Es, más bien, Yavé quien, según Jung, ha oscurecido su consejo y el que no tiene sabiduría<sup>121</sup>. El silencio y la postración de Job nos remiten a una situación en la que prevalece la religión del temor que, si bien constituye el principio de la sabiduría (Si 1, 16),

---

<sup>116</sup> H.CORBIN, *Acerca de Jung. El Budhismo y la Sophia*, Siruela, Madrid, 2015. Su artículo, contenido en este libro, sobre la “Sophia eterna”, publicado en la *Revue de culture européenne*, en 1953, sobre La respuesta a Job, es publicado justo en el momento en que Evdokimov está redactando el suyo, en el cual podemos encontrar muchas ideas e incluso expresiones literales de Corbin.

<sup>117</sup> Seguimos la traducción de la Biblia de Jerusalén

<sup>118</sup> *Respuesta a Job*, p.16

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.29

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.26

tomado unilateralmente, la falsea. La ausencia de Sofía que caracteriza a este primer acto del Libro de Job, nos remite, según Evdokimov, a un estadio de la historia de la humanidad en la que se asienta la sociedad patriarcal, esencialmente masculina, cuyo signo es el corazón duro como el pedernal (Jb 41, 16)<sup>122</sup>. Paralelamente, Yavé había olvidado la coexistencia eterna de la Sofía, sustituyéndola por la alianza con el “pueblo elegido” que, a su vez, asume el rol femenino de la esposa de Yavé, según las reglas de aquella sociedad patriarcal<sup>123</sup>

En el segundo acto del drama se produce una auténtica anamnesis de Sofía. Yavé sufre una transformación que queda plasmada en unos textos próximos a la redacción del Libro de Job, fundamentalmente el de los Proverbios, en los que surge la Sabiduría. “Yavé – dice Jung – se ha acordado de un ser femenino en el que se complace tanto como en el hombre; se ha acordado de una amiga y compañera suya desde los primeros tiempos, de una primicia de todas las criaturas de Dios, de un reflejo inmaculado de su gloria desde toda la eternidad...”<sup>124</sup>. A través de todos los textos sapienciales que Jung nos recuerda, se muestra cómo la Sofía “tiene sus delicias con los hijos de los hombres” (Pr 8, 31), es “amante de los hombres” (Sb 7, 23), pero, al mismo tiempo ya, desde el principio, mantenía una estrecha relación con Yavé, era poseída por él (Pr 8, 22). Mucho antes que con Israel, Yavé tuvo relaciones con la Sabiduría que Jung identifica con la ruaj Elohim, el Espíritu de Dios, que tiene una naturaleza femenina y mantiene con respecto a Dios una cierta independencia<sup>125</sup>. Jung afirma que la Sofía o Sapiencia Dei tal y como la encontramos en los libros sapienciales es “un pneuma de naturaleza femenina, coeterno con Dios, preexistente a la creación y casi hipostasiado en Dios”<sup>126</sup>. Ella es el numen femenino que se halla presente en la metrópolis (ciudad madre) por excelencia que es Jerusalén, donde mora y descansa (Si 24, 11). Asimismo es comparada con numerosos árboles como el cedro, el ciprés, la palmera, el olivo, el plátano, el terebinto o la vid (Si 24, 13-17), antiguos símbolos arbóreos de la diosa semítica del amor, de la diosa madre<sup>127</sup>. A ello se le añaden cualidades aromáticas como las del incienso o sabrosas como las de la miel (Si 24, 15.20) que adornan igualmente a la amada del Cantar (Ct 4, 10-11). La unión de la sabiduría con la justicia hace que los injustos, cuya norma es la fuerza (Sb 2, 11) y pretenden poner trampas al justo, se vean abocados a la muerte (Sb 2, 24), pues quienes odian la sabiduría aman la muerte (Pr 8, 36).

---

<sup>122</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.215

<sup>123</sup> CORBIN, *Op. cit.*, p.110

<sup>124</sup> *Respuesta a Job*, p.40

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.43

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.36

<sup>127</sup> *Ibid.*, p.38

La anamnesis de la Sabiduría se hacía necesaria tras la conciencia de la injusticia cometida con Job. El Dios justo no podía seguir cometiendo iniquidades y el Omnisciente no podía seguir comportándose irreflexivamente. Fue así como se acordó de la Sabiduría como de un antiguo amor. En la relación de alianza con Israel, debido a las continuas infidelidades, ya no había eros, ni por parte de Dios ni por parte del hombre. Dios se muestra celoso y desconfiado como un marido cansado de los devaneos de su esposa. En el *Libro de Job* el mismo Yavé parece admirar más a Leviatán, es decir, a un monstruo, que al hombre. Por su parte los hombres dejaron de buscar la Sabiduría y cuando Job, que se siente entregado al capricho de Yavé, lo intenta, comprueba que el camino de la Sabiduría no se encuentra en la tierra de los vivos (Jb 28, 13)<sup>128</sup>. Así la simultánea anamnesis de la Sabiduría por parte de Dios y de los hombres, realizada en los últimos siglos precristianos, marca una transformación tanto en la esencia de Dios como en la forma que tiene el hombre de entenderlo. La Sabiduría, altamente personificada, “se revela a los hombres como amiga suya, como ayudadora y abogado ante Yavé, y les muestra el aspecto luminoso, bondadoso, justo y amable de Dios”<sup>129</sup>. Por su parte, Dios quiere renovarse por medio de los misterios de la hierogamia celeste con la Sofía, quiere hacerse humano porque ha sido injusto con el hombre, quiere cambiar su propia esencia. En esa decisión de Dios, de encarnarse, se percibe el influjo misericordioso de la Sabiduría. Ahora la humanidad no ha de ser aniquilada como antes, sino salvada<sup>130</sup>. Esta forma de entender la Encarnación, por parte de Jung, implica una subversión en la concepción tradicional. La obra de la reconciliación entre Dios y el hombre no se considera tanto la liquidación de una deuda de los hombres con Dios, como la reparación de una injusticia divina hecha a los hombres<sup>131</sup>. En tal proceso de humanización de Dios, juega la Sofía un papel esencial, pues es ella la que, al igual que intervino en la creación del mundo, interviene ahora, en la persona de María, en esta nueva creación de la esencia de Dios. En este sentido dice Jung que “como esposa de Dios y reina del cielo, María ocupa el lugar de la Sabiduría en el Antiguo Testamento”<sup>132</sup>. Y también Evdokimov le sigue en este aspecto, señalando que “la Virgen es el órgano de la Sofía y, por consiguiente, el órgano del cambio asombroso del destino de Yavé”<sup>133</sup>. Que Dios se haga hombre es una exigencia del corazón humano que Sofía transmite a Dios: “¡Ah! si rasgases los cielos y descendieras a la tierra”, exclama Isaías (63, 19)<sup>134</sup>. El deseo de Dios y el del hombre se

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.46-47

<sup>129</sup> *Ibid.*, p.47

<sup>130</sup> *Ibid.*, p.49

<sup>131</sup> Vid. CORBIN, *Op. cit.*, p.114

<sup>132</sup> *Respuesta a Job*, p.50

<sup>133</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.217

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.218

reencuentran en el *fiat* de María para que le sea dada la respuesta a Job. La Teotokos concibe sin la participación del padre humano y es así como, según Evdokimov, se anuncia el fin del reino de lo macho, el término del patriarcado<sup>135</sup>. María en cuanto hija de Sión, la ciudad santa donde se invoca el nombre de Dios y donde habita la Sabiduría, es el centro cósmico, el punto terrestre en que se apoya la escala de Jacob. La Virgen no es una mujer entre las demás, sino la “bendita entre todas las mujeres”, el arquetipo de lo femenino, la llena de gracia en la que se ha alojado el mismo Yavé<sup>136</sup>. Su estrecha relación con la Sabiduría que posee un espíritu amante de los hombres, ha hecho que esta filantropía se transmita a su hijo, Cristo. Pero, como dice Jung, en ese amor de Cristo a los hombres, hay que ver, asimismo, la acción procreadora del Espíritu Santo, también de naturaleza femenina, personificada por la Sabiduría y simbolizado por la paloma, el ave de la diosa del amor<sup>137</sup>. Finalmente, la respuesta a Job, gracias al *fiat* de María o, lo que es lo mismo, gracias a la acción de la Sabiduría, se produce en el grito de Jesús en la cruz: “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?”. Aquí – dice Jung – la divinidad alcanza su esencia humana, experimenta aquello mismo que él hizo sufrir a Job, y por eso estas palabras de Cristo son la mejor respuesta a su fiel siervo<sup>138</sup>. Mencionados el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, se muestra cómo la revelación de la humanización de Yavé solo es posible en el seno de la Trinidad. “Sofía – dice Evdokimov – incita a Yavé para que se revele como Trinidad. Esta revelación, por medio de la encarnación se articula en la mariología, la única que ilumina y explicita los fundamentos profundos de la cristología”<sup>139</sup>.

Pero aún queda el tercer y último acto del drama, el de la exaltación de la Sabiduría. Aquí Jung nos sitúa nuevamente ante la inquietante realidad del mal y de la aparición del Anticristo que se anuncia en el Apocalipsis como final del tiempo de la Iglesia bajo el signo del Espíritu. Los futuros acontecimientos apocalípticos nos ponen en relación con la duda que está implícita en la sexta petición del Padre nuestro: “no nos dejes caer en la tentación”, la cual, aún después del vínculo instaurado entre Dios y el hombre por la Encarnación, nos sugiere la posibilidad de una recaída en el antiguo terror<sup>140</sup>. Tras su muerte y resurrección, Cristo ruega al Padre para que envíe a los suyos el Consolador, el Espíritu de la Verdad que realiza una acción deificadora. Explica Jung que “la actuación inmediata y continua del Espíritu Santo en los hombres llamados

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.217

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Respuesta a Job*, p.60

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.61

<sup>139</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.222

<sup>140</sup> *Respuesta a Job*, p.67

a la filiación divina significa de facto una encarnación progresiva”<sup>141</sup>. Y de hecho entre los hombres y Dios se instaura un pacto de sangre en virtud de su participación en la eucaristía. Pero este designio divino queda amenazado por la libertad y la fragilidad del hombre que no tiene capacidad para defenderse contra las astucias de Satán. La séptima petición del Padrenuestro: “líbranos del mal”, hay que entenderla, según Jung, en el mismo sentido que tiene la súplica de Getsemaní: “Si es posible pase de mí este cáliz”. En principio no parece que la intención de Dios sea la de dispensar al hombre de este conflicto, es decir, del mal<sup>142</sup>. La duda y la incertidumbre de que de que al hombre se le exija más de lo que puede soportar, está siempre presente. El trasfondo histórico ilustra, a este respecto, las consideraciones de Jung: “hemos experimentado cosas tan inauditas y aterradoras, que la cuestión de si estas cosas pueden conciliarse todavía con la idea de un Dios bondadoso es una cuestión candente”<sup>143</sup>. La experiencia de que el demonio sigue siendo el señor de este mundo y de que tiene el permiso de Dios para atormentar al hombre, sirve para reactualizar la experiencia de Job y para estimular también la anamnesis de la Sofía.

La percepción conflictiva de la ambivalencia de Dios, solo puede solucionarse, según Jung, mediante una imagen del inconsciente capaz de aunar los contrarios. También Juan, el autor del Apocalipsis y de las cartas, pareció sentir una parecida contradicción entre la imagen del Dios amor de estas últimas y sus terribles visiones apocalípticas como la del Cristo de cuya boca sale una espada afilada para herir con ella a los paganos (Ap 19, 15). Para Jung aquella imagen capaz de unificar las contradicciones sentidas por Juan, y que tiene todo el aspecto de imagen originaria del inconsciente, sin elaboración ni finalidad pedagógica alguna, es la de “una Mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza” (Ap. 12, 1)<sup>144</sup>. En ella podemos ver un símbolo que revela todo el misterio de la mujer: la noche del inconsciente que contiene en su oscuridad el sol de la conciencia “masculina”, la noche que unifica lo claro y lo oscuro y que significa la hierogamia de los contrarios<sup>145</sup>. El elemento telúrico de lo femenino ha sido transformado por su elevación a la esfera uraniana. Es una imagen en la que, según Evdokimov, tenemos que reconocer tanto a la Sofía que aparece con sus atributos cósmicos, como a la Teotokos, arca de la alianza (Ap. 11, 19), revestida de Cristo, luz del primer día de la creación, de la filantropía divina<sup>146</sup>. El niño que

---

<sup>141</sup> Ibid., p.68

<sup>142</sup> Ibid., p.72

<sup>143</sup> Ibid., p.112

<sup>144</sup> Ibid., p.95

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> La mujer y la salvación del mundo, p.223

nace de estas nupcias celestiales, hijo del mundo solar y del mundo lunar, significa necesariamente una integración de contrarios; es un símbolo unitario, una totalidad de vida<sup>147</sup>. El nacimiento de ese niño, que es arrebatado al trono de Dios (Ap.12, 5), aunque guarde muchas analogías con el nacimiento de Cristo, no puede ser confundido con él. Su verdadero significado, según Jung, sería el del nacimiento de Cristo en el interior del hombre, la realización en el individuo de la imago Dei, la encarnación progresiva, la cristificación del hombre por la inhabitación del Espíritu Santo, la teosis de la que hablaban los Padres o el maestro Eckhart, el encuentro del Sí mismo como hijo de Dios y de la Sabiduría<sup>148</sup>.

La aportación más personal y genial de Jung consiste en reivindicar la actualidad de la imagen apocalíptica de la mujer vestida de sol como un arquetipo del inconsciente colectivo, expresado en la proclamación del dogma de la Asunción, en 1950. En él ve Jung un signo de los tiempos, el acontecimiento religioso más importante desde la Reforma, la imagen consoladora del cumplimiento de un anhelo de paz y de equilibrio de contrarios, que arraiga en las más profundas necesidades psíquicas del inconsciente colectivo, y que se traduce en el deseo popular de enaltecer a la madre de Dios<sup>149</sup>. Lo que hace la proclamación solemne del dogma de la Asunción es confirmar verdades y prefiguraciones ya sabidas o expresadas con anterioridad. Al ser recibida en la corte celestial como reina del cielo y esposa de Dios, María, pasa a ocupar el lugar de la Sabiduría que se hallaba al lado de Dios antes de la creación. Se hace mediadora que conduce hacia Dios y asegura a los hombres la inmortalidad<sup>150</sup>. La Asunción de María, mediadora y amiga de los hombres es, en definitiva, la exaltación de la Sofía.

## 5. La Teotokos, arquetipo de lo femenino

Evdokimov comparte plenamente la visión de Jung y la sitúa como el eje de su propia concepción. Es más, él interpreta el imperativo evangélico “Si no os hacéis como niños no entraréis en el reino de los cielos” (Mt 18, 3) en términos escatológicos y junguianos. El niño significa el hombre de los últimos tiempos, el hombre del reino, el arquetipo del *filius sapientiae* que se opone al Anticristo<sup>151</sup>. No obstante, este niño aún no ha nacido y la atención

---

<sup>147</sup> Respuesta a Job, p.95

<sup>148</sup> Expresiones dispersas que se encuentran en toda la obra de Jung, por ejemplo Op. cit., p.131

<sup>149</sup> Ibid., p.122 y 126

<sup>150</sup> Ibid., p.50

<sup>151</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.224

ha de centrarse en la figura de la madre encinta, la figura luminosa de la mujer solar, arquetipo de la Mujer Virgen Madre, que se opone al arquetipo de la célebre prostituta vestida de púrpura y escarlata, la gran Babilonia (Ap. 17)<sup>152</sup>. Ya hemos visto cómo para Evdokimov esta gran Babilonia es la concreción del mito de la amazona masculinizada que desemboca en el espíritu de fornicación y cuyo correlato histórico es el feminismo sustentado por Simone de Beauvoir. La cuestión que se plantea, por tanto, en estos tiempos escatológicos, es la de elegir nuestra filiación, reconocer a nuestra madre y a nuestro padre. El relato del Apocalipsis de la mujer vestida de sol y de su niño arrebatado al trono de Dios para ser salvado de las fauces del dragón, reproduce en esquema nuestro destino histórico: “El hombre engendrado por Sofía-María-Iglesia se reúne con lo divino, alcanza su verdadera patria celeste, es restituido a su verdadero destino, a su propia verdad, Cristo formado en él”<sup>153</sup>. Nacer como otro Cristo, reproducir su imagen, realizar la encarnación progresiva, implica amar a la madre, declararse *filius sapientiae* e identificarse con su destino, reconocer su verdad. “La Virgen – dice Evdkimov – es el dogma vivo, la verdad sobre la criatura realizada. La Asunción cierra las puertas de la muerte, el sello de Teotokos es puesto sobre la nada: desde arriba la nada queda sellada por el Dios-hombre y desde abajo por la primera criatura resucitada”<sup>154</sup>.

Nacer de nuevo, o nacer de lo alto a una vida nueva, exige un bautismo de sangre: “seréis bautizados con el bautismo con que yo voy a ser bautizado” (Mt 10, 23). En el umbral de la vida nueva está la cruz, hacia la que todo converge, y cuya fuerza se fundamenta, según Evdokimov, en un triple *fiat*: el de Cristo en Getsemaní, el de la Virgen en la Anunciación, que ya contenía el del *stabat Mater* ante la cruz, y el de Juan el Bautista, sellado con su martirio<sup>155</sup>. En el momento de la Anunciación es cuando se inicia para la Virgen su ministerio de mujer, pero, según Evdokimov, el Arquetipo de lo femenino que ella representa, arraiga en la herida que le ocasiona la espada que le traspasa el alma, y se remonta a la cruz<sup>156</sup>.

Es del *fiat* de la Virgen, consumado al pie de la cruz, desde donde brota la misteriosa correspondencia entre ella y su Hijo, entre ella y Juan Evangelista. María, al darle su carne, se ha hecho “consanguínea” de Cristo cuya sangre, derramada en la cruz, es la misma sangre que la de ella. También en su carne, dada a Cristo, todos los hombres pueden hacerse hermanos, reconocerla a ella como Madre y participar de la naturaleza divina del Verbo. La presencia de

---

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.229

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.228

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.227

la Virgen en el seno del colegio apostólico, exhala una alegría universal y es manifestación de santidad y de gloria. La Virgen es el primer ser humano deificado, la prefiguración arquetípica del destino universal de la humanidad. Ella es la Odigitria, la que muestra el “camino y la puerta” que es Cristo. Ella es la primera, la que precede a toda la humanidad, la que, cual columna de fuego, guía a los hombres hacia la Nueva Jerusalén<sup>157</sup>. María es, en definitiva, “puerta de salvación”, advocación que justifica el título del libro de Evdokimov<sup>158</sup>.

Hubo tiempos en los que algunos teólogos, a la vez que ensalzaban a la Teotokos, negaban que la mujer poseyera alma o que tuviera una relación inmediata con Dios. Lo que hizo semejante mariología, según Evdokimov, fue “despojar a la Teotokos de lo femenino y situar a toda mujer concreta fuera de los niveles ontológicos”<sup>159</sup>. Él, por el contrario, lo que pretende es recomponer esa unidad, subrayando el carácter femenino arquetípico de la Madre de Dios. Y, así, en cuanto arquetipo general de lo femenino, la Teotokos es portadora, a su vez, de diversas cualidades arquetípicas entre las cuales Evdokimov destaca tres: sacerdocio real, castidad ontológica y maternidad virginal.

En lo que respecta a la primera se presenta a María como el arquetipo de reina, que está a la diestra del rey (Sal 45), virgen coronada que encabeza el mundo angélico, el reino celeste y todo el cosmos, revestida de dignidad sacerdotal. Aunque, sobre todo en la iconografía tardía, se presente a la Virgen revestida con el omoforion episcopal, sería erróneo confundir la dignidad sacerdotal de la Virgen con la Virgen como sacerdotisa. La Virgen nada tiene de obispo y el omoforion hay que verlo más bien como una forma declinante del Pokrov o velo que expresa más bien la protección maternal y que no comporta ninguna dignidad sacerdotal<sup>160</sup>. Por esto, según Evdokimov no se puede utilizar a la Virgen para fundamentar la posibilidad de un sacerdocio de orden para la mujer, ya que el ministerio de ésta “no se sitúa en las funciones, sino en su naturaleza”<sup>161</sup>. “El sacerdocio de orden es una función masculina de testigo, que se ejerce al nivel de los actos que lo proyectan hacia afuera, mientras que lo femenino es el seno en el que se implanta el acto. La mujer participa del orden del ser no del orden del hacer, del orden de la santidad y no del de las funciones sagradas. Según Evdokimov “puede darse el caso de que un ser muy rico en funciones sacrales se vea aquejado de la mayor indigencia espiritual, mientras que el pobre de Dios, el santo, no precisa de ninguna

---

<sup>157</sup> Lo anterior es un resumen de lo dicho por Evdokimov, p.228-229

<sup>158</sup> *Ibid.*, p.229

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.274

<sup>160</sup> Vid. L. OUSPENSKY y V.LOSSKY, *Op. cit.*, p.140

<sup>161</sup> *La mujer y la salvación del mundo*, p.230

función ni ningún título sacral”<sup>162</sup>. La mujer, señala Evdokimov de forma concluyente, “no puede ser sacerdote sin traicionarse a sí misma; pero a través de su ser, de su naturaleza, está llamada a desarrollar su sacerdocio real según su estado carismático”<sup>163</sup>. Un carisma que permite a la mujer exhibir un espíritu de sacrificio muy superior al del hombre, y encontrar múltiples formas de ofrecerse en holocausto por amor a los demás o de inmolarse como víctima en un sacrificio místico como el de la Virgen a los pies de la cruz. Así, la Virgen es celebrada por san Juan Damasceno como la “joven sacerdotisa, sacrificadora de Dios, que derrama el perfume de su pureza inmaculada”<sup>164</sup>. Por otra parte el sacerdocio de orden, puramente funcional, queda relativizado por Evdokimov a la luz escatológica del único sacerdocio de Cristo. Pues en la liturgia celeste, celebrada por Cristo, cesan todas las funciones y la Teotokos, la Orante *panaghia*, se sitúa a la cabeza del sacerdocio universal<sup>165</sup>.

En segundo lugar hay que contemplar a la Virgen como el arquetipo de la sofrosine, integridad o castidad ontológica o angélica. Evdokimov emparenta esta cualidad con el icono de la Sabiduría de Novgorod en forma de ángel con rostro de fuego. La tradición iconográfica la interpreta tanto como una imagen de la Virgen en la que se subraya la castidad o pureza ontológica<sup>166</sup>. Como explica Florenski, en relación con este icono, existe una secreta correspondencia entre la Sofía, belleza esencial de todo lo creado y el hecho de ser probado por el fuego<sup>167</sup>. La pureza del corazón, la virginidad, la castidad integral e inmaculada son condiciones necesarias para ver la Sofía Sabiduría y ser adoptado en la Jerusalén celeste, nuestra “Madre”<sup>168</sup>. Evdokimov, como Florenski, recuerda la idea de Isaac el Sirio de que el ángel de la guarda, además del prototipo divino de cada hombre, es el ángel de la castidad, el custodio de su pureza, íntimamente ligada a la humildad, que conduce a la metanoia conforme a la Sabiduría<sup>169</sup>. El arquetipo de la auténtica pureza es la Madre de Dios, Purísima y humilde en su eterna pureza. En ella, que es la Esposa del Espíritu Santo, eternamente purificada por Él, brota la fuente viva de la pureza universal<sup>170</sup>. Este carisma de la pureza, según Evdokimov, es

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p.241

<sup>163</sup> *Ibid.*, p.232

<sup>164</sup> Cit. por EVDOKIMOV, *Op. cit.*, p.232

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p.233

<sup>167</sup> P. FLORENSKI, *La Colonne et le fondement de la vérité*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975, p.229, traducción española de Francisco José López Sáez, *La Columna y el fundamento de la verdad*, Sígueme, Salamanca, 2010

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.230 y *La mujer y la salvación del mundo*, p.233

<sup>170</sup> *La Colonne.....*, p.231

específicamente femenino, y conduce a la mujer a una intuición inmediata de la belleza, a diferencia del hombre que suele llegar a ella tras denodados esfuerzos ascéticos<sup>171</sup>.

Por último, María, en cuanto arquetipo de lo virginal maternal, fundamenta dos aspectos esenciales del carisma femenino: la intercesión y la maternidad espiritual. La Virgen es la figura de la orante, de la intercesión que cobra toda su fuerza a la hora del juicio. Aquí se manifiesta especialmente su estrecha relación con el Espíritu, pues mientras al Hijo se le ha encomendado el juicio, conforme a la verdad y a la palabra, al Espíritu Santo le corresponde vivificar y curar las heridas. En íntima unión con la Virgen pneumatófora, el Espíritu intercede por nosotros con gemidos inefables y junto con la Esposa dice: Ven Señor (Ap 22, 17). Recuerda Evdokimov que “si el Verbo lleva el nombre de Sabiduría y es su expresión divina, el lugar humano donde la Sofía tiene su morada es la Virgen”<sup>172</sup>. Entre el Espíritu Santo, la Sofía, la Virgen y lo femenino, se da un estrecho vínculo, en virtud del cual puede hablarse de maternidad espiritual en diferentes planos que, en definitiva, se remiten al Espíritu. Pues el Espíritu Santo, en forma de paloma que desciende sobre Jesús en el momento de su bautismo, en el momento en que el Padre manifiesta su paternidad, puede ser considerado como la imagen y expresión de la maternidad hipostática. Y lo es porque se revela como el poder espiritual de concebir y acrecentar el ser<sup>173</sup>. La similitud o el nexo óptico existente entre el Espíritu Santo y lo femenino puede observarse en la acción maternal epiclética que realiza el Espíritu en cualquier forma de encarnación. Por ejemplo en la incubación de la superficie de las aguas en el inicio de la creación (Gn 1, 2), en el descenso sobre la Virgen en el momento de la Encarnación (Lc 1, 35), sobre los apóstoles en Pentecostés (Hch 2, 4) o sobre las especies eucarísticas. María, en su expresión simbólica de tierra virgen, húmeda, fértil y nutricia, nos remite también a esa idea de maternidad universal que engendra al Cristo cósmico. En definitiva, con los anteriores elementos, el carisma de la mujer queda explicitado como una maternidad espiritual que, bajo la acción del Espíritu, engendra a Cristo en todo ser humano haciendo de él, en los tiempos escatológicos, un *Filius Sapientiae*<sup>174</sup>.

Para Evdokimov, todas estas consideraciones teológicas tienen una lectura histórica y sociológica muy concreta, aplicable a la Unión Soviética, justo en el momento en que él escribe, en plena guerra fría. La aprehensión intuitiva y entrañable de los valores del Espíritu Santo, típicamente femenina, es lo que, según Evdokimov, permitió a muchas esposas y

---

<sup>171</sup> *La mujer...*, p.233-234

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.235

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.237

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.238

madres de la Rusia soviética, salvaguardar la fe y garantizar la tradición y renovación religiosas<sup>175</sup>. La contemplación de los iconos de la Teotokos, especialmente los de la ternura, estaría detrás de esa actividad evangelizadora femenina, discreta y pura, opuesta a los ideales y métodos viriles del régimen soviético<sup>176</sup>. A modo de conclusión, sentencia Evdokimov: “Hoy día [1959] la mujer rusa es quien en su intimidad, por sus carismas, mantiene incólumes los valores eternos”<sup>177</sup>.

## 6. Análisis iconográfico: El icono de la Deisis

La mejor síntesis que podría realizarse de todo el libro de Evdokimov, vendría expresada por este icono (fig. 2) que ocupa el lugar central del iconostasio en las iglesias ortodoxas y que representa a Cristo flanqueado por las figuras de la Teotokos, a la derecha, y Juan el Bautista a la izquierda. Hay por lo menos que evocar todo el conjunto ausente de imágenes que llenan el iconostasio de una corte de ángeles, santos, mártires, apóstoles y profetas, que rodean a la Deisis y que confieren a este icono un sentido escatológico. Cristo aparece en el centro como juez universal, sereno y glorioso, con el Evangelio en su mano izquierda. Se trata, por tanto, de un juicio por la palabra, por la palabra de Cristo de la cual Él es el único intérprete. Cristo aparece, asimismo, con las insignias sacerdotales y con la mano derecha bendiciendo como pontífice, como único, supremo y eterno sacerdote que habita en la luz y la paz de la nueva Jerusalén.<sup>178</sup>

La palabra Deisis significa súplica o intercesión la cual es realizada por la Virgen y san Juan Bautista, representantes de la santidad arquetípica, en nombre de la caridad y la misericordia. Sus manos respectivas indican una actitud orante, a la vez que explicativa; la derecha ligeramente inclinada hacia arriba y la izquierda hacia abajo, ambas con las palmas abiertas, con el gesto de quien se dispone a recibir o a acoger la gracia de lo alto. A ambos se les asigna también la representación de las dos Alianzas, aunque, en particular, y siguiendo el hilo conductor del libro de Evdokimov, nos fijemos en ellos en tanto que arquetipos de lo femenino y de lo masculino. Que Cristo es el arquetipo universal, tanto de lo masculino como de lo femenino, no ofrece ninguna duda, pues en Él no hay hombre ni mujer. Tampoco la hay en señalar a la Teotokos, según hemos visto en el anterior apartado, como el arquetipo de lo

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.290

<sup>176</sup> O. CLÉMENT, Cit. por EVDOKIMOV, *La mujer...*, p.291

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.291

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.251

femenino. La elección menos evidente de san Juan Bautista como representación iconográfica del arquetipo masculino, se fundamenta en muchos signos de distinción, como la hecha por Jesús al considerarle el mayor entre los nacidos de mujer (Mt 11, 11). Asimismo, tenemos su identificación con Elías, que junto con Enoch<sup>179</sup>, se cuenta como uno de los dos testigos de los últimos tiempos citados en el Apocalipsis (Ap. 11, 3-4). Según Evdokimov, Juan el Bautista puede ser considerado como “el arquetipo constelado” de estos dos testigos del Apocalipsis, “el principio radiante de todas las formas de testimonio, la constelación de las vocaciones masculinas”. Por esta razón, la liturgia ortodoxa lo llama profeta, apóstol, ángel, precursor, bautista, sacerdote, predicador en los infiernos, modelo de monjes, flor del desierto y mártir<sup>180</sup>. Hablando de Juan, el Señor pronuncia las que, según Evdokimov, son las palabras más decisivas para la vocación de todo hombre: “Desde los días de Juan el Bautista hasta ahora, el reino de los cielos sufre violencia y hay violentos que lo conquistan” (Mt 11, 12). Pero la arquetípica violencia viril de Juan el Bautista, del ascético profeta, del testigo fiel que llega hasta el martirio, es también la violencia de quien es manso y humilde de corazón (Mt 11, 29). En este sentido, Evdokimov pone en relación de parentesco la figura del Bautista con la mirada de otro profeta del desierto como es Charles de Foucauld<sup>181</sup>.

Pese a representar arquetipos diferentes, entre la Teotokos y san Juan Bautista existen muchas coincidencias, comenzando por la de la humildad. La Virgen se declara “la esclava del Señor” (Lc 1, 38) y Juan “el amigo del Esposo” (Jn 3, 29), es decir, que su vida está siempre definida por su relación al Otro. Por otra parte ambos coinciden en su luminosidad. María es la Mujer vestida de sol y Juan, que es “la lámpara que arde y alumbró” (Jn 5, 35), también participa de la condición solar de Elías con su carro de fuego. Por último tanto la Virgen como san Juan, por estar y vivir en relación al Otro, señalan a este como el camino. San Juan “prepara el camino” (Lc 1, 76) y la Virgen Odigitria, “la que muestra el camino”, lo hace señalando a su Hijo, a Aquel que es el camino<sup>182</sup>. La Encarnación, la venida del Verbo, marcan el inicio de un nuevo camino para el hombre gracias al doble *fiat* de la Virgen y de san Juan, que arraiga en la humildad y en la oblación total de sí mismo<sup>183</sup>.

---

<sup>179</sup> Así lo afirma Evdokimov, pero la Biblia de Jerusalén interpreta que los rasgos de los dos testigos son los de Elías y Moisés.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.263

<sup>182</sup> P. EVDOKIMOV, *El arte del icono. Teología de la belleza*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991, p.265

<sup>183</sup> *La mujer y la salvación*, p.260

Hay otro aspecto del icono que nos muestra la Sabiduría de Dios en sus manifestaciones graduales. En el centro de la composición está Cristo, que representa la totalidad de la Sabiduría, el contenido de la palabra simbolizada por el libro. De esa Sabiduría de Cristo emana una revelación gradual de la misma Sabiduría en sus encarnaciones históricas y arquetípicas que son la Virgen y san Juan<sup>184</sup>. Esta interpretación se confirma cuando analizamos el icono de la Sabiduría de la escuela de Novgorod, la misma de la que proviene el icono de la Deisis que estamos analizando. En dicho icono de la Sabiduría, analizado por Florenski, encontramos a ésta, en figura angeliforme, coronada y asentada sobre un trono inscrito en una estrella de ocho puntas. La Sabiduría, así representada, ocupa un lugar intermedio entre el icono del Salvador Misericordioso, situado en la parte superior, y los iconos de la Virgen y Juan el Bautista, a derecha e izquierda de la Sofía, situados a un nivel inferior. En el pecho de la Virgen aparece la figura del Niño-Salvador rodeado por una estrella de seis puntas. Asimismo, al igual que en el icono de la Deisis y otros muchos iconos marianos, aparecen tres pequeñas estrellas sobre los hombros y la frente de María, para indicar su virginidad perpetua, antes, en, y después del parto. La disposición de las figuras y la diferencia de nimbos, muestra claramente que la Sofía, con sus alas que evocan su dimensión celeste, se encuentra en una relación jerárquica, subordinada al Salvador y superior a la de la Madre de Dios<sup>185</sup>. Es esta relación la que se muestra también en el icono de la Deisis, del que ha desaparecido la figura de la Sofía, siendo absorbida por la de Cristo. Aquí María, frente a la Sabiduría eterna o la Belleza de lo Absoluto, aparece como la Sofía de criatura, como la Belleza de lo creado, la mediadora de la gloria y alegría del mundo y adorno de todo el universo. San Juan, por su parte, aparecería como una expresión de la Sabiduría profética, de la voz del Espíritu que habla por él, llamando a la conversión. María y Juan el Bautista se muestran, pues, como emanaciones arquetípicas de la Sabiduría, como sus hijos por los que ella queda justificada (Mt 11, 19)<sup>186</sup>.

Por último, el icono de la Deisis constituye la mejor ilustración del ya citado ágrafo de Jesús, al que se refiere Clemente y que apunta a la desaparición escatológica de los sexos: cuando dos sean uno. “La Virgen y san Juan – dice Evdokimov – son los pensamientos de Dios acerca de lo masculino y de lo femenino, son sus verdades normativas, hipostasiadas. Al contemplarlos cada ser se juzga a sí mismo”<sup>187</sup>. Pero los arquetipos de la Virgen y san Juan son transparentes. Su humildad, estrechamente ligada a su virginidad, conduce y señala al Otro.

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.249

<sup>185</sup> FLORENSKI, Op. cit., p.242

<sup>186</sup> La mujer..., p.251

<sup>187</sup> *Ibid.*, p.249

Aceptar el juicio que implica la contemplación de cada uno de estos arquetipos, exige trascender las formas históricas de identidad sexual y de relación entre sexos, para encaminarse a una solución escatológica. “Lo masculino ya no es como lo masculino, y lo femenino ya no es como lo femenino y ambos son uno”. El cumplimiento de este ágrafo no puede tener lugar en la fragmentación histórica de un hombre y una mujer, encerrados en su propio sexo, inmóviles en su identidad, ni tampoco en la inmovilización de una recíproca contemplación. De lo que se trata es de que, al mirarse mutuamente, mire también el uno por el otro, hacia el totalmente Otro. Es así como la ley de la bipolaridad puede dar paso a la ley superior de la coincidencia de opuestos, encarnada en la figura de Cristo, y más específicamente en su Teo-Humanidad<sup>188</sup>. A la luz de esta interpretación del icono de la Deisis, el matrimonio adquiere una nueva perspectiva, presentándose, según Evdokimov, “como el punto ígneo en que se cruzan el comienzo y el fin”<sup>189</sup>. No se puede olvidar este verdadero sentido protológico, escatológico y misterioso del matrimonio. Incluso en él, como dice Evdokimov, “la sexualidad es sobrepasada por su propio simbolismo; como símbolo de la unidad, se trasciende hacia la integridad espiritual de un solo ser”<sup>190</sup>. Es en este punto donde el matrimonio se empareja con el monaquismo, descubriéndose, en situación de tensión escatológica, como signo, símbolo de la totalidad futura, de esa totalidad que ya se vislumbra en el icono de la Deisis<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>189</sup> *Ibid.*, p.249

<sup>190</sup> P.EVDOKIMOV, *Sacramento del amor. El misterio conyugal a la luz de la tradición ortodoxa*, Ariel, Barcelona, 1966, p. 242

<sup>191</sup> *La mujer...*, p.251. Vid también C.F. KLOFFT, “Gender and the process of moral development in the Thought of Paul Evdokimov”, *Theological Studies.net* 66, 2005



### CAPÍTULO 3: ANDREI TARKOVSKI Y LA NOSTALGIA DE LA MADRE

Con Andrei Tarkovski, además de en un nuevo ámbito geográfico e histórico, nos introducimos en una nueva forma de abordar la realidad. El cine, en manos de Tarkovski deja de ser un medio de entretenimiento para convertirse en una forma de búsqueda de la verdad, de aspiración a lo infinito, que no puede conformarse con un vulgar servicio a fines consumistas<sup>1</sup>. La misión del creador cinematográfico, como la de cualquier artista, es, para él, la de elevar moral y espiritualmente a sus espectadores, sin claudicar a las exigencias de la industria. Las imágenes de Tarkovski no son el producto de aquellas exigencias externas, sino que brotan del pozo de su interioridad, del inmenso archivo de su memoria. Él sigue al pie de la letra el consejo agustiniano, buscando la verdad en su interior. Es ese el método artístico que ayuda al hombre a alcanzar su verdadero objetivo que no es otro que el de su autoconocimiento espiritual y el descubrimiento de sus secretos vínculos con el universo<sup>2</sup>. Al poder captar, en su fluir, las imágenes de la memoria, el cine se hace vida que es, en definitiva, el criterio último de la verdad y la belleza de la imagen. Un arte, como el de Tarkovski, que pretende presentarse como una autorevelación de la vida, como una vida vinculada a la verdad, solo puede encontrar su fundamento último en el cristianismo y su intuición de la Vida como Verdad<sup>3</sup>. Una verdad, esa de la imagen cinematográfica, que, aunque no sea reductible a palabras ni a conceptos, se impone al espíritu e invita a traducirla, estimulando el pensamiento<sup>4</sup>. Según Tarkovski, la figura cinematográfica, como la figura poética del *haiku* japonés, resulta, hasta cierto punto, indescifrable; uno acaba por darse cuenta de la imposibilidad de percibir su significación final<sup>5</sup>. Lo que hace la figura, según Tarkovski, no es definir o simbolizar la vida, sino “expresarla”, fijando su carácter único. Ahora bien, existe una paradójica correlación entre lo único y lo típico, de tal forma que cuanto más

---

<sup>1</sup> A. TARKOVSKI, *Le temps scellé*, Cahiers de Cinema, Paris, 1989, p.220, que seguimos aquí. Hay traducción española: A.TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1994

<sup>2</sup> Ibid., p.38. Contra esa concepción intimista y pequeñoburguesa, falta de pudor, se alzarán algunos como su cámara Vadín Yusof, Vid. P.CARRERA, *Andrei Tarkovski. La imagen total*, México, FCE, 2008, p.101

<sup>3</sup> Vid. M. HENRY, *Yo soy la verdad*, Sígueme, Salamanca, 2001, p.65.

<sup>4</sup> P. FEYERABEND, “De cómo la filosofía echa a perder el pensamiento y el cine lo estimula”, en *¿Por qué no Platón?*, Op. cit., p. 17 y ss

<sup>5</sup> A.TARKOVSKI, “De la figure cinématographique” en *Andrei Tarkovski.Dossier Positif*, Rivages, Paris, 1988, p.65

única e inimitable sea una figura artística, mayor es su nivel de universalidad<sup>6</sup>. Para ilustrar este análisis, Tarkovski pone como ejemplo el retrato de Ginevra de Benci, de Leonardo. La mirada de éste revela su sorprendente facultad de abordar las cosas desde una perspectiva que es, a la vez, extramundana y mundana. Es imposible, según Tarkovski, decir si Ginevra de Benci nos gusta o no, si es simpática o desagradable. Ella atrae y repele al mismo tiempo, tiene algo de belleza inexpresable y de diabólico, algo más allá del bien y del mal. Pero, si tratamos de descomponer ese retrato de Leonardo en sus elementos constitutivos, jamás llegaremos a explicar la complejidad de las emociones que sentimos<sup>7</sup>. El placer estético tiene que ver con nuestra constatada incapacidad de percibir o sondear el verdadero sentido de una figura. La obra de arte excede nuestro lenguaje, precisamente porque en ella nos encontramos “con un reflejo vivo de la misma vida y no con abstracciones filosóficas”<sup>8</sup>.

A lo largo de todos los films de Tarkovski, nos encontramos con una rica galería de retratos femeninos, figuras singulares y, al mismo tiempo, arquetípicas, que brotan como reflejos de la vida y cuyo sentido hay que tratar de iluminar desde la propia vida del autor.

### **1.El contexto biográfico**

Los padres de Tarkovski, el poeta Arseni Tarkovski y su madre María Ivánovna, se conocieron en 1925, en los Cursos Superiores de Literatura de Moscú, Instituto fundado por Briusov antes de la Revolución y vuelto a poner en marcha por el gobierno bolchevique<sup>9</sup>. María Ivánovna a la que sus compañeros valoraban como escritora y que llegaron a calificar como un Tolstoi con faldas, llevaba en sus venas la sangre tártara de un antepasado, manifestada en los rasgos de su abuelo, Nikolai Vasilievich. Arseni, por su parte, poeta reconocido del círculo de los acmeístas de Ana Acmathova, para su sustento, colabora en diversas revistas literarias e incluso en una radio moscovita. Allí, le encargaron la versificación de algunos dramas por los que fue muy criticado por la Asociación de Escritores Proletarios que le acusó de “misticismo”. En adelante, la relación de Arseni con el régimen fue de compromiso: ni ingresaría en el Partido Comunista, ni se interesaría positiva o negativamente por la política. Por eso, aunque no fuera aceptado por la jerarquía oficial y su primer libro de poemas fuera publicado en pleno

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., p.66.

<sup>8</sup> Ibid

<sup>9</sup> Resumimos aquí parte de la biografía realizada por R. LLANO, Vida y obra de Andrei Tarkovski, Institut Valencià de cinematografia, Valencia, 2002, t.1, pp. 27 y ss

deshielo, tampoco sufrió nuevos acosos por su trabajo creativo<sup>10</sup>. De hecho la mayor parte de su actividad profesional se concentró en realizar traducciones de lenguas orientales, vertiendo al ruso poemas tártaros, armenios, georgianos, chechenos o hebreos. María Ivánovna, pese a su excelente formación, al no haber podido terminar la carrera, a lo máximo que llegó fue a ser correctora de pruebas de imprenta.

Arseni y María se casaron en 1928 y el 4 de abril de 1932, nace Andrei, su hijo primogénito. El lugar de su nacimiento fue la aldea de Zavrasje, emplazada en la margen izquierda del Volga, en la que ejercía como médico el padrastro de María, Nicolai Petrov, segundo marido de su madre Vera Nicoláievna. A allí, a través de una superficie nevada y de las aguas heladas del Volga, se habían desplazado, desde Moscú, Arseni y María, a fin de que ésta pudiera dar a luz en condiciones favorables, y debidamente asistida. Pero, las condiciones del viaje hicieron que el parto se precipitara y, sin tiempo de llegar al hospital, María dio a luz en la dacha de los Petrov, sobre la mesa del comedor, asistida por la comadrona del pueblo. Arseni describió a su hijo recién nacido en estos términos: “Se asemeja a un niño tártaro con sus ojos de gato. Parece enfadado. Su nariz es como la mía, aunque es difícil precisar, tiene manchas”<sup>11</sup>. Su abuela, Vera Nikolaievna, la madre de María, organizó el bautismo del nieto en la iglesia del Nacimiento de la Virgen, la única del pueblo<sup>12</sup>. En unas declaraciones a *France Catholique*, ya al final de su vida, Andrei Tarkovski se refería a su abuela como una mujer creyente que iba a la iglesia y celebraba las fiestas del calendario ortodoxo. “Yo creo – decía Tarkovski – que mis padres eran religiosos, aunque trataban de ocultarlo, pensando en nosotros...y, por supuesto, yo fui bautizado. Pero todo esto ocurrió sin el menor comentario. Nunca hablábamos de esto”<sup>13</sup>. Aquel verano los Tarkovski se instalaron en un ático del hospital de Zavrasje, con dos balcones sobre el Volga, donde María disfrutaba bañándose en el río, tomando el sol, paseando con su Andrushka y recolectando zarzamoras. En septiembre regresaron a Moscú y se alojaron en un pequeño apartamento hasta que, debido al nacimiento de Marina, la única hermana de Andrei, tuvieron que trasladarse a otro apartamento más grande situado en la planta baja de una casa comunitaria, situada en el callejón Shipovski. Era a finales de 1934. Las estrecheces y la falta de luz, acrecentaban la necesidad de marchar al campo siempre que fuera posible, en los meses de verano. A esos efectos, alquilaron una isba en Ignatievo, una aldea en las afueras de Moscú, con una dacha construida sólidamente con

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.33

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 40 citando a M. TARKOVSKAIA, *Films soviéticos XII* (1990), p.12

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>13</sup> *France Catholique* nº 2060 (20.06.1986), cit. por LLANO, *Op. cit.*, p.40

madera y un pozo y un cobertizo, a pocos metros, rodeado todo de jarales y ortigas que crecían en los claros del bosque<sup>14</sup>.

Poco tiempo después, en 1936, al haberse enamorado Arseni de otra mujer, se produce la ruptura definitiva con María. Mientras Arseni se casaba por segunda vez, en 1937, María buscaba trabajo para sacar adelante a sus hijos. La abuela Vera, viuda desde el año anterior, se ofreció para cuidar a sus nietos, Andrei y Marina, que en esa época contaban con cuatro y dos años respectivamente. Y fue así como estos se trasladaron a Yurevetz, donde permanecieron dos años al cabo de los cuales, y siempre con su abuela, se trasladaron a Moscú, al callejón Shipovski, junto con su madre. Andrei vivió con plena consciencia la separación de sus padres y, durante muchos años, sintió el complejo de no tener un padre en casa como el resto de sus compañeros. Andrei vive así en un universo femenino, rodeado de su hermana, su madre y su abuela, cada una de las cuales le ofrece un distinto modelo. Para un espectador objetivo, el comportamiento de María para con sus hijos resulta admirable. Ella era una mujer decidida, dispuesta a hacer cualquier sacrificio para mantener sus principios y con un alto sentido pedagógico. Mucho tiempo después reconocía Andrei: “Salvando infinidad de dificultades mi madre consiguió darnos una educación excelente. Todavía hoy no comprendo cómo pudo lograrlo en aquellos tiempos de hambre generalizada. En Moscú, yo fui a una escuela de música y a otra de dibujo para recibir una formación que me ha proporcionado grandes experiencias y alegrías en mi madurez”<sup>15</sup>. Al poco tiempo de comenzar la guerra, en agosto de 1941, María y sus hijos con la abuela Vera, se trasladaron nuevamente a Yurevetz, donde pasarían sus próximos años. Para obtener alimentos se veían obligadas a vender pertenencias personales y recuerdos de familia, ayudados por la pequeña remuneración que María recibía como encargada de actividades culturales y artísticas en la escuela. María se esfuerza para que, en circunstancias precarias e improvisadas, la educación de sus hijos no se interrumpiera. Aún en la penumbra, tenía la costumbre de leer a sus hijos en voz alta, introduciéndolos en los clásicos de la literatura o de la mitología griega y haciendo ver a Andrei la finura de la prosa de Tolstoi. De este modo, cuenta Andrei, que *Guerra y Paz* fue para él una especie de escuela, convirtiéndose en un criterio de gusto y de profundidad artística<sup>16</sup>. En 1943, al replegarse el ejército alemán, volvieron a Moscú, al callejón Shipovski cuya renta María había seguido pagando. Ejerció como guardesa de las dachas y residencias para escritores en Peredélkino, hasta encontrar el trabajo definitivo de correctora de pruebas en la imprenta Zdanov. En

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 41

<sup>15</sup> A.TARKOVSKI, *Filmwissenschaftliche Beiträge* nº 14 (1973), cit por LLANO, Op. cit., p. 52

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.46

noviembre de 1947, Andrei es ingresado en un hospital de tuberculosos y María pidió doble turno en la imprenta para poder comprar alimentos frescos para su hijo. Una vez recuperado Andrei, María busca una dacha para pasar los meses de verano, pues, para ella el contacto con la naturaleza es esencial. Así lo reconoce Tarkovski: “Mi madre sabía inconscientemente que la naturaleza es indispensable y por eso nos educó en una cultura campesina. El hombre de la ciudad no conoce la vida, no sabe sentir el paso del tiempo, no conoce su vinculación natural, mientras que en la naturaleza el niño encuentra las garantías de su futuro y educa su voluntad”<sup>17</sup>. Pese a sus dotes y a su formación intelectual, Tarkovski era un adolescente apasionado y rebelde, a veces insolente con su madre y su abuela, despótico con su hermana, que frecuentaba a los *stiliagas*, jóvenes adolescentes petimetres, amantes de la Coca-Cola<sup>18</sup>. Tras el fracaso de Andrei en el Instituto Superior de Estudios Orientales, María Ivanovna, en abril de 1953, tuvo noticia de que el Instituto de Prospección Científica de Moscú, buscaba candidatos para una expedición de varios meses a Siberia Central, y allí envió a su hijo. Años después, Andrei reconocía que la decisión de su madre había sido acertada: “A los veinte años, yo estaba acabado por las malas compañías de las que ella me salvó mandándome a trabajar a Siberia como ayudante de un grupo de geólogos. Este período vino a resultar una de las etapas más bonitas de mi vida”<sup>19</sup>.

La relación con las mujeres reproduce el modelo paterno. Tarkovski se separa de su primera mujer Irma Raush y de su hijo Senka, para casarse con Larissa. Sus padres le censuran y él anota: “Ira y yo estamos separados, tengo una nueva vida y ellos continúan actuando como si no hubieran notado nada. Incluso después del nacimiento de Andioucha. Están demasiado inhibidos para hablarme de ello. Yo también”<sup>20</sup>. El espejo – dice Tarkovski - no es un título casual. La historia se repite de un modo casi diría que necesario. La experiencia personal nunca se transmite de un individuo a otro y por eso, hasta que no lo vivimos no lo comprendemos. Yo solo ahora soy consciente de que lo que, antaño hizo mi padre con mi madre y conmigo, es lo que yo he venido a hacer con mi primera mujer Irma y con mi hijo Senka, al separarme de ellos para casarme con Larisa. Mi hijo Senka sufre con mi separación, como yo sufrí con la de mis padres. Mi infancia es su infancia; lo que yo viví eso vive mi hijo<sup>21</sup>. Lo mismo sucede con los tipos que encarnan las personas en las diversas generaciones.

---

<sup>17</sup> A.TARKOVSKI, *FAZ Magazin* nº 204 (27.01.1984), cit por LLANO, Op. cit., p. 51

<sup>18</sup> LLANO, *Op. cit.*,

<sup>19</sup> A.TARKOVSKI, *Filmwissenschaftliche Beiträge*, nº 14 (1973), cit. LLANO, Op. cit., p.57

<sup>20</sup> A. TARKOVSKI, *Journal (1970-1986)*, Cahiers du Cinema, Paris, 1993, 12-9-1970, cuya version seguimos aquí. Hay traducción española: A.TARKOVSKI, *Martirologio*, Sígueme, Salamanca, 2010

<sup>21</sup> A.TARKOVSKI, *Le Monde* 20.01. 1978, cit. LLANO, Op. cit., t.1, p.390

Tarkovski constata el parecido de su primera mujer, Irma, con su madre antes de cumplir los treinta. Y establece como una ley general: Las mujeres se parecen a las madres<sup>22</sup>

## 2. La tradición

“El fin de todo arte – dice Tarkovski – es el de ofrecer una iluminación, para sí mismo y para los otros, sobre el sentido de la existencia, de explicar a los hombres la razón de su presencia en este planeta o, si no explicar, por lo menos plantear la cuestión”<sup>23</sup>. El descubrimiento del sentido de la vida y el conocimiento espiritual de sí mismo están profundamente entrelazados. El hombre tarkovskiano es un ser espiritual y lo espiritual es una impronta marcada por la tradición religiosa, es decir, la ortodoxia rusa, oprimida durante mucho tiempo por los materialistas. Desde el principio de la revolución rusa, las relaciones con los creadores fueron conflictivas. Figes hace ver cómo una poetisa de la categoría de Ajmátova que, en vísperas de la Primera Guerra Mundial se encontraba en la cumbre de su éxito, después de los horrores de aquella guerra y de la Revolución rusa, parecía pasada de moda. Su íntimo y delicado estilo poético parecía provenir de otro mundo<sup>24</sup>. Ella procedía de una tradición clásica que había sido expulsada en 1917 por los críticos izquierdistas que sostenían que su poesía era incompatible con el nuevo orden colectivista, algo que, como vimos, también reprocharon a Arseni Tarkovski. Stalin, además de impulsar el realismo socialista, fue el primero que, en 1932, se refirió al artista como un “ingeniero del alma”<sup>25</sup>. Este concepto de artista como ingeniero era fundamental para toda la vanguardia soviética: los constructivistas, los futuristas, los artistas alineados con la cultura proletaria (Prolekult)... Todos estaban convencidos de que podían diseñar a la mente humana para que viese el mundo de una manera más socialista<sup>26</sup>. En especial, por su valor propagandístico, el cine era visto por Lenin como la más importante de todas las artes, en una Rusia donde, en 1920, solo dos de cada cinco adultos sabían leer. Eisenstein que luchó con el Ejército Rojo como ingeniero, veía la revolución como una lucha contra la disciplina patriarcal del orden capitalista, que fue la misma disciplina que trató de imponerle su padre, alistado, también como ingeniero, en las filas del Ejército blanco<sup>27</sup>. En la mayoría de esas creaciones estéticas se da una tensión hacia el

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Le temps scellé, Op. cit.*, p. 31

<sup>24</sup> O. FIGES, *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhasa, Barcelona, 2006, p.523

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.536

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 546

futuro, presentado como un plan maquinal minuciosamente estructurado, en el que no hay lugar para el espíritu ni para la tradición.

Tarkovski, desarrolla su actividad creativa en un momento histórico de cierta apertura, coincidiendo con el deshielo y la desestalinización. Aún así, Tarkovski, como dice de Baeque, siempre quiso desertar del cine soviético tal y como se forjó en la década de los veinte y se congeló, por Stalin, en la década de los treinta. Por eso, él se opuso siempre tanto a la cultura de vanguardia como a sus versiones esclerosadas<sup>28</sup>. Siempre trató de remontarse, más atrás del siglo XX, para enlazar con el pasado cultural ruso. De ahí que, como dice de Baeque, Tarkovski pueda ser calificado como “un artista del siglo XIX perdido en el cine contemporáneo”<sup>29</sup>. Esta vía rusa es iniciada con Rublev, personaje histórico al que respetan las autoridades soviéticas. De hecho, su icono de la Trinidad es muy valorado, incluido en el patrimonio nacional y custodiado en la galería Tetriakov de Moscú. Sin embargo la interpretación que de Rublev ofrecía Tarkovski, como genio libre, inspirado por el sufrimiento del pueblo y con un fuerte sentido espiritual, no podía menos que incomodar a los burócratas de Mosfilm<sup>30</sup>. Podría parecer extraordinario que, después de *Rublev*, películas como *Stalker* o *Solaris*, pudieran realizarse en la era Brezhnev, época en la que se prohibió severamente cualquier forma de religión organizada y en la que el país se encontraba dominado por la ortodoxia del “socialismo desarrollado”. Pero, como señala Figes, aún dentro de la ortodoxia soviética había muchas voces diferentes que pedían un regreso a los principios rusos. Una de ellas era la de la revista *Molodaia guardiia* (Joven guardia) que agrupaba a nacionalistas defensores de la Iglesia rusa y escritores que dibujaban una imagen nostálgica del campo y del campesino honesto como el verdadero defensor del alma rusa<sup>31</sup>.

En el centro del universo tarkovskiano se encuentra el hombre ruso, no soviético. El soviético es un ser amnésico y, por ello, sin alma. Ser ruso, por el contrario, significa realizar un ejercicio de memoria, buscar sus raíces, y reencontrar un espíritu enterrado por el materialismo. Pero también en su propuesta estética, además del enraizamiento en la tierra rusa y el alma colectiva<sup>32</sup>, hay un aspecto de afirmación del individuo, de búsqueda existencial.

---

<sup>28</sup> A. DE BAECQUE, *Andrei Tarkovski*, Cahiers de Cinéma, Paris, 1989, p.9

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Vid. por ejemplo el libro de G.GAUTHIER, *Andrei Tarkovski*, edilig, Paris, 1988, con un amplio desarrollo del llamado dossier Rublev.

<sup>31</sup> FIGES, *Op. cit.*, p.615

<sup>32</sup> Vid., en este sentido, el artículo de A.CIRA, “La tierra como elemento artístico en Dostoievski y en Tarkovski” en *Thémata. Revista de filosofía*, nº 18, 1997

Todas las películas de Tarkovski implican una búsqueda existencial del individuo<sup>33</sup> en una forma que conecta con los grandes escritores rusos: Pushkin, Gogol, Tolstoi y Dostoievski, a los que él cita a menudo. En especial Dostoievski ejerce sobre él una profunda influencia en su visión del hombre. De hecho, Tarkovski abre su diario con una referencia a Dostoievski. “No tiene mucho sentido – dice- querer adaptar un libro de Dostoievski. Es sobre el mismo Dostoievski sobre quien es preciso hacer una película. Sobre su carácter, su Dios, su diablo, su obra...Por el momento hay que leer todo lo que ha escrito Dostoievski y todo lo que se ha escrito sobre él. El *Dostoievski* podría encarnar el sentido de todo lo que yo querría hacer en el cine”<sup>34</sup>. Simonetta Salvestroni ha insistido especialmente sobre esta influencia de Dostoievski en muchos personajes tarkovskianos. Así, considera que es dostoievskiano el camino seguido por Rublev que busca el significado de su existencia, y el por qué de la presencia en el mundo de un mal aparentemente invencible y que él descubre en los poderosos, en su mismo pueblo y, finalmente, en el interior de sí mismo<sup>35</sup>. Compara el paso por la zona del *stalker*, con los cuatro años de prisión sufridos por Dostoievski, gracias a los cuales se llega a aprender la diferencia entre lo que es importante y lo que no lo es<sup>36</sup>. A Gorchakov de *Nostalghia* le sucede lo mismo que a algunos personajes de Dostoievski, que en el momento que precede a la muerte (o a la crisis epiléptica) son más lúcidos porque la realidad externa ya no les distrae<sup>37</sup>. Lo mismo experimenta el protagonista del *Espejo* que, además, por mediación de Dostoievski, llega a la sabiduría espiritual contenida en la sentencia de Isaac el Sirio: “en el conocimiento de sí mismo está comprendido el conocimiento del todo”<sup>38</sup>.

Hay que resaltar el hecho de que en el reencuentro de Tarkovski con la tradición espiritual rusa y, aún más allá, con la tradición de los padres del desierto, cumplen las mujeres una función esencial. Ellas son las guardianas de la memoria individual y colectiva. Ya hemos visto cómo su abuela Vera, con la que ha convivido en los años más decisivos de su infancia, es una mujer creyente que va a la iglesia y que guarda sus iconos. Tarkovski anota en su diario cuán aterrorizado estaba en el entierro de su abuela, en 1950, no por el hecho de que hubiera muerto, sino porque todo el mundo expresaba sus sentimientos, algo que él no podía soportar. Se encontraba en la iglesia del cementerio Danilov, junto a la cabecera del ataúd,

---

<sup>33</sup> Vid. por ejemplo el libro de A.MENGES, *Stalker, de Andrei Tarkovski*, Rialp, Madrid, 2004, en el que este aspecto del camino de búsqueda existencial, queda explicado incluso gráficamente

<sup>34</sup> *Journal*, 30-04-1970

<sup>35</sup> S.SALVESTRONI, *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon Comunità di Bose, Magnano, 2005, p.15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.130

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 194

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.50

inquieto porque el sacerdote no pronunciaba el nombre de Vera, pues se trataba de una ceremonia colectiva. Él pensaba que su abuela también estaría aterrorizada si pudiera sentir que durante el oficio no se pronunciaba su nombre. Finalmente, el sacerdote dijo Vera y él sintió un gran alivio<sup>39</sup>. Este ingenuo sentido litúrgico, además de en una reconocida fe en la inmortalidad, nos hace pensar en la influencia que su abuela ejerció sobre él, en lo que se refiere a la transmisión de la fe. En 1981, anota en su diario: “Marina me ha dado dos pequeños iconos de nuestra abuela, de esos que se llevan en el cuello. Dios... ¡qué gran abuela tengo!”<sup>40</sup>. Es evidente que la sensibilidad de Tarkovski con respecto a la cultura en general y a la religiosa en particular, tiene que ver con el mundo de las madres. En el guión original del *Espejo*, figura un episodio significativo que luego fue suprimido por razones evidentes. Se trata de la destrucción de la iglesia de Semionovski, en Yurevetz, construida en la pendiente de una colina, y rodeada por viejos tilos y abedules. Mi hermana y yo – recordaba Tarkovski – nos encontrábamos entre la débil multitud de mujeres que, con un secreto temor, miraban hacia lo alto<sup>41</sup>. Sirviéndose de cables anudados a las cúpulas y a los abedules, los campesinos con voces chillonas y llenas de odio, las hicieron caer. Toda la construcción se derrumbó y las tres cúpulas, incluida la azul con estrellas de plata y su cruz, cayeron al suelo, aplastando los árboles y levantando una polvareda de cal que se metió en los ojos de Andrei. Las mujeres permanecían alrededor de la iglesia derruida, santiguándose y enjugándose las lágrimas<sup>42</sup>. Son las mujeres las que conservan viva la memoria de la cultura y las formas religiosas. “Sin cultura – dice Tarkovski – la sociedad vuelve al estado salvaje. ¡Solo Dios sabe hasta dónde irá esto!. Nunca antes, la incultura había alcanzado este nivel. Es preciso hoy, más que nunca, defender todo lo que tenga la más mínima relación con el mundo espiritual”<sup>43</sup>. En la *Infancia de Iván*, Tarkovski filma una cruz de hierro labrado, inclinada sobre la tierra, después de un bombardeo, a través de la cual se filtran los rayos del sol. Es un signo de esperanza que, sin duda, evoca la cruz de la cúpula de la iglesia de Semionovski; una cruz que, pese a todas las agresiones, revive en la forma de postes telefónicos que puntúan algunas de las películas de Tarkovski. Una cruz que en la Rusia soviética han portado en secreto las mujeres, como confirma el movimiento “María” y la revista *Mujer y Rusia* que, fundada por Tatiana Gorícheva, a finales de los setenta, trató de orientar su ideal de emancipación en torno a la transformación espiritual de los individuos, siguiendo los principios de la tradición ortodoxa.

---

<sup>39</sup> *Journal*, 12.09.1970

<sup>40</sup> *Journal*, 8.05.1981

<sup>41</sup> A. TARKOVSKI, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Exils, Paris, 2001, t.2, p.97

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.98-101

<sup>43</sup> *Journal*, 20.09.1970

Pero esa empresa tenía que ser abordada desde la realidad sociológica de que las mujeres representaban el noventa por ciento de asistentes a los templos rusos. En el mismo año del estreno de *Stalker* (1979), constata Gorícheva que en Rusia las almas tienen hambre espiritual y que ese es un fenómeno que no se explica solo por la mera reacción al ateísmo oficial. Ese hambre solo puede saciarse con una recuperación de la memoria individual y colectiva. “Mi conversión – dice Gorícheva- me devolvió de nuevo a mi infancia”<sup>44</sup>.

En el caso de Tarkovski, la madre, debido a su formación literaria, y a través de la lectura cotidiana a sus hijos, ejerció también como transmisora de la gran literatura rusa decimonónica.

### 3. La figura de la madre

Muchos de los elementos biográficos que hemos apuntado se encuentran presentes en las imágenes que va ofreciendo Tarkovski a lo largo de todos sus films. En *La infancia de Iván*, la madre ocupa un lugar central de los recuerdos-sueños que él tiene. Ella es el núcleo del paraíso luminoso que se dibuja en las primeras escenas del film. La figura de la madre aparece por primera vez en la filmografía de Tarkovski, adornada con una sonrisa abierta y franca, llena de ternura (fig.3), en torno a la cual giran todos los más valiosos recuerdos de la infancia: la vegetación, la cabra, el pozo. Refiriéndose a los primeros meses tras el nacimiento de Andrei en la aldea de Zavrasje, su hermana Marina describía así la íntima relación de su madre con la naturaleza: “La simplicidad y la inocencia la unían con el bosque, con el río, con el campo. La naturaleza no era un simple decorado para ella, sino su medio natural”<sup>45</sup>. Lo mismo cabe decir de la cabra, que su madre compró para ordeñarla todos los días, o el constante pozo que aparece en muchas de sus películas. Resulta especialmente significativa esta asociación simbólica de la madre y el agua. La aspiración de Tarkovski hacia el agua clara, lleva en sí una llamada al principio, al Génesis de la infancia. Bachelard lo ha mostrado con claridad afirmando que la infancia es un agua humana, un agua que sale de las sombras como esas aguas maternas que constituyen la materia de los limbos<sup>46</sup>. El diálogo que Iván y su madre mantienen asomados al pozo, asombrándose de su profundidad, oyendo resonar el eco de sus voces y viendo el reflejo de sus rostros, significa un ejercicio de exploración del inconsciente.

---

<sup>44</sup> T.GORÍCHEVA, *Hablar de Dios resulta peligroso*, Herder, Barcelona, 1988, p.59

<sup>45</sup> M.TARKOVSKAYA, “El principio” en AAVV, *Acerca de Andrei Tarkovski*, Jaguar, Madrid, 2001, p.16

<sup>46</sup> G.BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 190, p.96

La madre guía al hijo en la búsqueda de su imagen, hacia el fondo del pozo, hacia lo más profundo de la memoria. De aquellas profundidades que nos muestra el magisterio materno, llega el reflejo, el eco de nosotros mismos (fig 4). “Las ensoñaciones de la infancia – retomamos de nuevo a Bachelard – nos ponen de manifiesto, de forma concreta, la profundidad del tiempo. Por eso puede decirse que la infancia es el pozo del ser, una de las imágenes más profundas del alma humana”<sup>47</sup>. La imagen de la madre junto al brocal del pozo, volvemos a encontrarla en el *Espejo*, como para indicar esa íntima asociación entre ella y la llave de nuestra memoria y, por tanto, de nuestro autoconocimiento. Otro de los atributos simbólicos de la figura de la madre es el de ser la portadora del agua (fig. 5). Así, en *La infancia de Iván*, la madre aparece llevando un cubo cuyas aguas le sirven a él para refrescarse y saciar su sed. El cubo reaparece en *Sacrificio*, la última película de Tarkovski, con sus aguas cargadas de la esperanza de un poder fecundante, capaz incluso de hacer florecer al árbol seco. Entre la madre y el árbol existe una relación directa que, gracias al agua, se revela como fecundidad y fruto. El camión lleno de manzanas sobre el que juegan Iván y su hermana, es, a la vez, símbolo paradisiaco y materno. Por lo demás, la relación entre mujer y árbol es común en la mitología clásica e incluso en el arte contemporáneo, tal y como Quance lo ha puesto de manifiesto en un sugerente ensayo<sup>48</sup>. En *Solaris*, Tarkovski también presenta una imagen luminosa de la madre junto a un árbol a la orilla del lago (fig.6). En este film se presenta, asimismo, a la madre como portadora de agua en una jofaina, con un sentido marcadamente purificador (fig. 13); como purificadora es la actividad de la madre de *El Espejo*, que lava en el río la ropa de sus hijos (fig. 10). La madre es la que, según el sueño de Chris, lava sus manos sucias, tras su periplo vital, dejándole totalmente inerte como un niño que solo puede decir: ¡mamá!, con voz gimiente.

No obstante, las ensoñaciones y los paraísos de la infancia quedan súbitamente interrumpidos. La madre acogedora, protectora y luminosa es, al mismo tiempo, la víctima de una sociedad cruel y un destino fatal. Iván, desde el fondo del pozo, ve cómo, repentinamente, alguien arranca a su madre del brocal, la arrastra hacia atrás, mientras ella se debate y vuelve a asomarse hasta que, finalmente, desaparece. Iván ahúya: ¡Mamá!. El cubo cae sobre él, pesado y negro, mientras la polea empieza a chirriar y la cadena se rompe con estrépito<sup>49</sup>. Es una imagen que evoca el corte del cordón umbilical, el choque con la horrible realidad del

---

<sup>47</sup> Ibid., p.98

<sup>48</sup> R.A.QUANCE, *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Antonio Machado, Madrid, 2001.

<sup>49</sup> A.TARKOVSKI, *Oeuvres cinématographiques complètes I*, p.91

nacimiento, de la guerra. Podría decirse con De Baecque, aunque este se refiera a la mujer en general, que en Tarkovski, la madre tiene un valor doble. Por una parte es refugio, pero establecido en la separación y en el desgarró. La madre no es, a menudo, más que un recuerdo que hace presente al hombre su deber de soportar el dolor de estar solo y aislado. El hombre está vinculado al universo de las madres por el solo y frágil camino del ensueño<sup>50</sup>. Esto se ve con claridad en *Nostalghia* y más aún si, tal y como hace Salvestroni, tomamos como clave interpretativa un poema de Arseni Tarkovski: "...Mi madre está allí, en pie/me hace un signo con la mano/parece cerca/pero no es posible acercarse/Me acerco un poco/ella está a siete pasos/me hace un signo con la mano/ me acerco/ ella está a siete pasos..."<sup>51</sup>. Los siete pasos que separan a la madre del hijo son un abismo infranqueable. El héroe tarkovskiano se encuentra sumido en sus recuerdos y ensoñaciones, que lo rodean como una neblina y lo sumen en una profunda nostalgia en la que encuentra su refugio.

Uno de los rasgos más notables de la imagen de la madre en Tarkovski es el de la exclusión de la corporalidad o el rechazo de la sexualidad. Al subordinar lo femenino a la maternidad, Tarkovski borra la sexualidad de sus películas<sup>52</sup>. Sin embargo la figura de la mujer, aunque rechazada, subsiste con sus deseos y su sexualidad. En este sentido se ha señalado que el universo de Tarkovski se estructura en torno a la oposición mujer/madre, es decir, la mujer provocadora y activa sexualmente y la madre abnegada. "Para Tarkovski – dice por ejemplo Zizek – en el momento en que una mujer acepta ser sexualmente deseable, sacrifica lo más precioso que hay en ella, la esencia espiritual de su ser"<sup>53</sup>. Y en esta forma de presentarse la mujer, el pelo tiene una notable importancia. La madre siempre aparece con moño o el pelo recogido, como podemos observar en la primera escena del *Espejo* que viene a presentarnos algo así como un prototipo. La cámara se aproxima por detrás de Margarita Térejova, sentada sobre una empalizada mientras fuma, mostrando el moño como una especie de centro o de vértice (figs 8 y 11). Cuenta la actriz que, una vez que coincidió con Tarkovski en el ascensor, éste sonrió y le dijo: " ¡Qué pelo tienes!, y ella contestó: Sí, tengo un pelo estupendo, mientras se lo desenredaba del collar<sup>54</sup>. Para Tarkovski el pelo de sus actrices, aunque fuera para recogerse, tiene un importante significado. Incluso cuando al final del *Espejo*, aparecen los padres del narrador, tumbados en el prado, planteándose tener un hijo, la madre lleva el pelo

---

<sup>50</sup> A. DE BAECQUE, *Op. cit.*, p.57

<sup>51</sup> Arseni TARKOVSKI, *Izbrannoe*, cit. por SALVESTRONI, *Op. cit.*, p.191

<sup>52</sup> N.SYNESSIOS, *Mirror*, I.B. Tauris Publishers, London/New York, 2001, p.90

<sup>53</sup> S.ZIZEK, *Lacrimae rerum, essais sur Kieslowski, Hirschcock, Tarkovski et Lynch*, Ed. Amsterdam, Paris, 2005, p. 201-202

<sup>54</sup> M.TÉREJOVA, "Junto a Andrei Tarkovski", en AAVV, *Acerca de Andrei Tarkovski*, *Op. dit.*, p.142

suelto. Hay, pues, una proximidad simbólica entre el pelo suelto y la actividad sexual y por eso tiene importancia la escena del *Espejo* en la que la madre se está lavando el pelo sobre una palangana y, al erguirse, deja ver su largo cabello chorreando ocultándole la cara (fig. 12). Es inevitable la confrontación con el mito de Medusa y la interpretación que de él ofreció Freud. Para este la cabeza de Medusa sustituye la representación de los genitales femeninos, cubiertos de pelos, esencialmente los de la madre, que suscita en el varón una amenaza de castración. Atenea, la diosa virgen, llevaba este símbolo del horror sobre sus vestiduras, pues, así, se convertía en la mujer inabordable que repelía todo deseo sexual por ostentar los genitales terroríficos de la madre<sup>55</sup>. En Tarkovski, esa escena de los pelos chorreando sería otra forma de expresar, por lo demás de una forma extrañamente hermosa, la exclusión de la madre de toda actividad sexual.

#### 4. La figura de la mujer

Uno de los episodios en que se ve más claro esta relación entre el cabello largo y la actividad sexual, es en la escena de “la fiesta” en *Andrei Rublev*. Allí, vemos en plena noche, entre un ir y venir de antorchas, una especie de aquelarre orgiástico, en el que hombres y mujeres corren desnudos por el bosque en una sedicente celebración del amor. Al amanecer, una de las mujeres participantes, huyendo de los guardias, penetra corriendo en el río, desnuda y con el cabello suelto hasta la cintura (fig. 17). Es una viva representación de esa época que Bachofen designaba como del pantano, en la que rige la promiscuidad del hetairismo afrodítico que reconoce su modelo en la total espontaneidad de la vida de la naturaleza<sup>56</sup>. El cabello suelto sería una manifestación de la completa naturalidad no sometida a ninguna limitación, así como la propia vegetación palustre no se ha sometido a la cultura agrícola de la civilización demetérica<sup>57</sup>. En Tarkovski, si bien se da un inequívoco rechazo de la sexualidad hetaírica, encontramos una cierta ambigüedad que se manifiesta en su admiración por la vegetación palustre, por esas plantas acuáticas que se despliegan como cabelleras al ritmo de la corriente. Es él, a través de Alexander, en *Sacrificio*, quien establece expresamente la correspondencia entre vegetación salvaje y cabello largo. Cuenta a María cómo su madre, muy enferma, tenía en su casa un jardín completamente abandonado y salvaje en el que nadie

---

<sup>55</sup> S.FREUD, “La cabeza de Medusa” en Obras Completas de Sigmund Freud, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, t.3, p.2697

<sup>56</sup> BACHOFEN, El matriarcado, Op. cit., p.56

<sup>57</sup> Ibid., p.51-52,

entraba, pero que tenía una especial belleza. Un día, por agradar a su madre, él se puso a hacer limpieza, a podar las ramas, a arrancar las hierbas, a quitar la maleza...Al final, cuando hubo terminado y se sentó a contemplar el resultado de su trabajo, comprobó con horror que lo que había hecho fue arruinar la belleza y el encanto natural de aquél jardín. Lo mismo sucedió con su hermana cuando, siguiendo los dictados de la moda, fue a cortarse su hermosa cabellera dorada similar a la de Lady Godiva. Al verla con el pelo corto, su padre se puso a llorar<sup>58</sup>. La poda de un jardín, como el corte de pelo, es como la huella de una violencia ejercida sobre la naturaleza y, en este sentido, Takovski es partidario de no ejercerla. El moño de la madre es un acto de recogimiento y no de violencia. El pelo recogido en un moño es un rechazo de la sexualidad, una cierta exclusión de la corporalidad. El moño es una especie de señal de sujeción a la que se refería san Pablo en la carta a los Corintios (1Cor 11, 10), en un fragmento que Serguei, un ayudante de Rublev, lee al azar: “Por tanto, si una mujer no se cubre la cabeza que se corte el pelo. Y si es afrentoso para una mujer cortarse el pelo o raparse ¡que se cubra!” (1Cor 11, 6), y eso sin dejar de reconocer que “es una gloria para la mujer la cabellera” (v.15)<sup>59</sup>. Sin embargo, tras la lectura de ese pasaje, Rublev muestra su desacuerdo para reivindicar el derecho de la sordomuda a no cubrir su pelo en la iglesia, aunque no haga ninguna referencia al resto de argumentos paulinos sobre la mayor dignidad del hombre sobre la mujer.

Con estos antecedentes hemos de interpretar el personaje de Eugenia, en *Nostalgia*, verdadera figura de mujer seductora, totalmente opuesta a los valores encarnados por las madres a las que se opone expresamente. Pues la madre, como dice De Baecque, es en Tarkovski el ser que ha terminado de seducir, el ser que halla su realización en los largos, dolorosos o reconfortantes momentos que siguen a la unión<sup>60</sup>. Frente a las mujeres con la cabeza cubierta, que veneran a la Virgen en la iglesia (fig. 32), la bellísima Eugenia, que parece surgida de un cuadro de Botticelli, exhibe su magnífica cabellera rubia y rizada. Ella es una mujer moderna e independiente, que trabaja como traductora y no puede soportar que la femineidad se traduzca en ese deseo de tener hijos que expresan las mujeres del pueblo. Ella desea a Gorchakov y lo expresa abiertamente, tratando de seducirlo de una forma nada sutil, presentándose en su habitación del hotel, cubierta por una fina bata y mostrándole, desnudo, uno de sus senos (fig.15). Eugenia, como prototipo de mujer que se muestra sexualmente

---

<sup>58</sup> A.TARKOVSKI, *Oeuvres cinématographiques complètes*, Op. cit. t.2, p.413

<sup>59</sup> A.SOBREVIOLA, en *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*, Fancy Ediciones, Valladolid, 2003, p.55, opone este pasaje de connotación severa y formalista al de 1 Cor 13 recitado por Rublev un poco antes. Lo que media entre ambos es la brutal violencia ejercida por el príncipe sobre los escultores.

<sup>60</sup> DE BAECQUE, Op. cit., p.56

deseable y exhibe su corporalidad, adopta un modo de existencia estéril, como sucede con la figura de Marta en *Sacrificio* (fig.19). Eugenia trata incluso de dar celos a Gorchakov hablándole de su amante y presentándolo como un hombre espiritual cuando, en realidad, es un mafioso. Tarkovski se encarniza con Eugenia, haciendo que su histerismo nos haga olvidar su belleza. Como dice Zizek, “el universo de Tarkovski está impregnado de un desagrado, apenas disimulado, por la figura de la mujer provocativa”<sup>61</sup>.

Los hombres tarkovskianos abandonan o evitan a las mujeres. Incluso a aquellas que no son provocativas y ocultan su deseo, como en el caso de Masha, la frágil e ingenua enfermera de la *Infancia de Iván*. La escena en el bosque de abedules entre Masha y el capitán Kholine, cuando éste con sus pies a ambos lados de la trinchera la besa, mientras ella queda suspendida entre sus brazos, revela una total dependencia. Cuando, después de esto, ella parece dispuesta a entregarse, él la dice que se vaya: ¡Corre mi pequeña Masha!<sup>62</sup>. También Rublev rechaza la tentación en la fiesta pagana en la que él mismo se introduce imprudentemente. Como un presagio de lo que va a suceder, una pequeña hoguera, como una lengua diabólica, hace llegar sus llamas hasta los faldones de su hábito. Rublev es apresado por algunos hombres que lo atan a unos maderos en forma de cruz, y se burlan de él. Una joven bruja, se aproxima a él y le habla del amor. Rublev responde : vuestro amor es vergonzoso y bestial, el amor debe ser fraternal. La mujer se desnuda y lo besa. Andrei le pide que lo libere y, tras hacerlo, él sale corriendo mientras ella lo sigue con una mirada sonriente y cómplice (fig.16). Sobre el guión original, la interioridad de la tentación queda mejor expresada. Andrei no está atado sino que ve venir a su encuentro a la mujer desnuda e impúdica, con los reflejos de la luna sobre sus cabellos húmedos; imagina que ella va a besarlo con sus labios dulces y fríos y a apretar su cuerpo que tiritita contra el basto tejido de su hábito. Ambos permanecen un buen rato de pie, mirándose y esperando. Después, Andrei se da la vuelta y huye<sup>63</sup>. Algunas horas más tarde, hacia el amanecer, cuando Andrei ya está navegando en la barca junto a sus compañeros, ve cómo una mujer trata de cruzar el río a nado, huyendo de sus perseguidores. La bruja se aproxima a la barca y Andrei ve, con sorpresa, que se trata de la misma mujer con la que se encontró en la noche: “su vergüenza, su pecado, su sueño...”<sup>64</sup>. Su joven cuerpo desnudo, se quiebra y se fluidifica en el agua verde del río<sup>65</sup>. El artista que aspira a expresar la verdad, la belleza y el bien, no puede recaer en el mundo pantanoso y lunar del deseo y el

---

<sup>61</sup> ZIZEK, Op. cit., p.202

<sup>62</sup> Oeuvres cinématographiques complètes, t.1, p.116

<sup>63</sup> *Ibid.* t.1, p.261

<sup>64</sup> *Ibid.* t.1, p.264

<sup>65</sup> *Ibid.*

placer, que acabarían por encerrarlo en una trampa mortal. El rechazo de Eugenia por Gorchakov participa de un modo análogo de sentir. Sucumbir a la tentación que personifica Eugenia significaría no solo traicionar a la propia mujer, sino descender, entristecer al espíritu. Es más, todo parece indicar que el deseo no puede hacer mella en Gorchakov en virtud de esa tristeza, esa nostalgia producida por la llamada de la madre. En definitiva, como dice De Baecque, “Tarkovski es el cineasta de la frustración de los deseos. Y este rechazo contribuye a su singularidad en un mundo en el que las estrategias de la conquista amorosa ocupan, para bien o para mal, el lugar central de todos los relatos cinematográficos”<sup>66</sup>.

En las relaciones entre el hombre y la mujer, que nos presenta Tarkovski, puede observarse un marcado androcentrismo. La mujer cuando no queda suspendida en el abismo entre los brazos del hombre, se arroja a sus pies para retenerlo. Lo vemos claramente en *Solaris* cuando Harey no puede resistir la separación de Chris. O también, en *Rublev*, cuando María Magdalena, con su cabellera arquetípica (fig.18), se lanza llorando a los pies de Jesús en su camino nevado hacia la cruz. Tratar de impedir que el hombre llegue a consumir su destino heroico o creador, derramando lágrimas, y postrándose ante él, es un gesto femenino que reproduce una realidad vivida por Tarkovski. Su idealización de la maternidad es una expresión de su simpatía por su madre y su mujer, que son seres frágiles. Ellas aparecen, en *El Espejo*, como víctimas inocentes de la crueldad del mundo, y del maltrato de los seres masculinos entre los que se incluye el propio Tarkovski. Según Yi-Seok, la imagen de la mujer en Tarkovski suele estar acompañada de la del agua porque este agua metaforiza las lágrimas (fig. 7); estas lágrimas serían, a la vez, la consolación y la confesión del cineasta<sup>67</sup>. Al principio de *Stalker*, asistimos a una verdadera crisis histérica de la mujer, al conocer que su marido iba a realizar una nueva incursión en la Zona. Si bien, al final, su monólogo ante la cámara es un auténtico manifiesto en favor de su matrimonio con el *stalker*. Ella se limitó a asumir su condición de discípula y a seguirle cuando él la dijo: ¡Sígueme!. Resume así su situación: “Conocí días malos, el miedo y la vergüenza, pero, a pesar de todo, nunca lo lamenté ni envidié a nadie”<sup>68</sup>. Es mejor una felicidad penosa que una existencia gris. El *stalker* es alguien que está en continua búsqueda espiritual, que vive en lo imprevisto, en un perpetuo exilio, es un condenado a muerte. El genio se siente culpable, puede llegar a realizar acciones vergonzosas, y, como Dostoievski, puede llegar a sentirse indigno de su mujer, pero, sin duda, Anna Grigorievna

---

<sup>66</sup> DE BAECQUE, *Op. cit.*, p.56

<sup>67</sup> K. YI-SEOK, *Du Spirituel, de l'individu et de l'éthique dans l'oeuvre cinématographique d'Andrei Tarkovski*, (Tesis Doctoral), Université Paris VIII-Saint-Denis, Paris, 2010

<sup>68</sup> *Oeuvres*, t.1, p.266

habría suscrito, las palabras de la mujer del *stalker*. No obstante, ni la culpabilidad ni la mala conciencia con respecto a la mujer, son suficientes para que Tarkovski llegue a presentarla como una heroína o a incorporarla a la búsqueda existencial que, en todas sus películas, está reservada exclusivamente para los hombres. En *Stalker*, la mujer sofisticada que llega en un descapotable, con su largo pelo moreno y un abrigo de piel blanco (fig.14) y que quiere unirse a la expedición hacia la Zona, como quien va a un safari, es rechazada sin contemplaciones.

### 5.La figura de la niña

Por último, hemos de referirnos a otra figura femenina bastante frecuente en las películas de Tarkovski, que es la de la niña. En *La infancia de Iván*, la niña que, evidentemente se construye sobre el recuerdo real de su hermana (figs 24), tiene el carácter de una presencia angélica como la del propio Iván. Toda la película está estructurada sobre la oposición de dos mundos: el de la guerra y el de la paz. Pero esta oposición, como dice Kovács, es una oposición metafísica que se deriva de la concepción ética de Tarkovski. Pues, para Tarkovski, la contradicción entre la guerra y la paz no es histórica, sino ética e irreductible. El mundo de la guerra es el de la violencia, el mundo histórico, sin ética, que se opone al mundo ético de la paz, que es el de la naturaleza<sup>69</sup>. El mundo de la paz es intemporal, pues no se da sucesión cronológica en las escenas que lo muestran, y, al mismo tiempo, es un mundo femenino que se opone al mundo masculino de la guerra, como también sucede en *El Espejo* (fig 21). El comienzo y el final del film, aunque muestran el mismo paisaje, tienen un distinto vínculo con la realidad. La escena final en la que Iván y la niña van corriendo, adentrándose en la marisma, tiene lugar después de la muerte de Iván. Inevitablemente esa última escena reenvía a la primera, como para indicar que tras su muerte Iván reencuentra los sueños de su infancia. No se trata, por tanto, de acordarse del pasado pacífico en el tiempo de guerra. Esta era una convención lírica de los films de guerra soviéticos de la época<sup>70</sup>. En *La infancia de Iván* se abre un verdadero abismo metafísico entre los dos mundos y, como dice Kovács, todo gira en torno a la siguiente cuestión: ¿es posible atravesar ese abismo (el río) que separa los dos mundos, el de la vida y el de la muerte?<sup>71</sup>. Ese abismo es el existente entre el arriba y el abajo del pozo, que ya analizamos a propósito de la madre y el cubo, el abismo entre la luz y la oscuridad. Iván, en su misión militar, es presentado como un guía, un mediador entre las dos orillas que

---

<sup>69</sup> BA.KOVÁCS y A.SZILÁGYI, *Les mondes d'Andreï Tarkovski, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1987, p.55

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.52

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.53

separan a soviéticos y alemanes. Es un ser intermedio que participa del mundo oscuro de la guerra, con el alma herida por el odio, y que no puede acceder, de nuevo, al mundo de la luz más que por la muerte. La figura de la niña, de su hermana, es mucho más pura. Ella es un habitante angélico del paraíso, del mundo de la luz, que se mantiene en una existencia ética, en la extrema pasividad y debilidad, sin vínculo alguno con la historia que es el escenario de la fuerza y la violencia. Recordaba Tarkovski la frase incomprensible que le dijo su padre en el funeral de su abuela: “El bien es pasivo, el mal es activo”<sup>72</sup>. Traducido a lenguaje ético eso significa reconocer el carácter ejemplar del niño, y aún más el de la niña, pues para perfeccionarse moralmente es preciso hacerse contemplativo y lúdico como un niño, participar en la vida del Absoluto con admiración y disponibilidad.

La figura de la princesita que aparece en el episodio del Juicio Final de Rublev, confirma muchas de las anteriores intuiciones. De nuevo encontramos un decorado lleno de luz. Las paredes de la catedral de Vladimir, recién terminada, de una hiriente blancura, esperan a que Rublev pinte su Juicio Final, pero él duda, no encuentra la solución, no quiere aterrorizar al pueblo. Como para justificar su oposición, su propia voz en off, comienza a recitar el capítulo 13 de la primera carta a los corintios: Si hablara lenguas de hombres y de ángeles, y no tengo caridad, nada soy...De forma imprevista, la pequeña princesita, riendo, le salpica con leche y Rublev con un tono gozoso, continúa recitando. Toda la estancia está llena de vilanos que se desplazan por el aire como una nieve de primavera. Las risas infantiles y las paredes blancas impregnan la atmósfera de un aire de inocencia, amor, gozo y esperanza, que parece resumirse en la imagen de la princesita sentada en el vano blanco de una ventana donde viene a posarse, junto a ella, una paloma blanca (fig. 22). La irrupción de la princesita, como la de la paloma blanca, símbolo del Espíritu, se produce en el momento de mayor ansiedad y angustia. Rublev toma a la niña gozoso entre sus brazos. La aspersion de leche ha creado una especie de breve paréntesis de intemporalidad infantil en el tiempo histórico marcado por las urgencias creativas y las crueldades bélicas.

Podemos conectar el anterior episodio con la poesía de Arseni Tarkovski que recita Gorchakov, al final de *Nostalghia*. En ella habla de un blanco hospital bajo los manzanos, donde él, niño, se encuentra enfermo y se halla cubierto por una sábana blanca hasta la garganta, y es auscultado por un doctor blanco y una enfermera blanca en la cabecera de su cama, mueve sus alas<sup>73</sup>. Esa asociación entre la blancura y los ángeles ya la hemos podido ver

---

<sup>72</sup> Journal, 12.09.19

<sup>73</sup> En *Oeuvres cinématographiques* t.2, p.357

en el episodio de la princesita y los blancos muros de la catedral, pero también en la luminosidad del paisaje de *La infancia de Iván*, con el propio vuelo de éste, además del camión de manzanas. En la poesía de Arseni Tarkovski no solo la enfermera tiene alas, sino que también su madre vuela. Blancura, vuelo, paloma y pluma son elementos simbólicos que se asocian en los films de Tarkovski para construir un mundo de inocencia y sueño. En *Nostalghia* esta poesía es recitada tras el encuentro de Gorchacov, medio borracho, con una niña de unos doce años cuyo significativo nombre es Ángela (fig. 25): “¿Cómo te llamas?. Angela. ¡Ah, bravo!...¿Estás contenta?. Contenta ¿de qué?. Bah, en general, de la vida. ¡Ah de la vida!...de la vida, sí, por supuesto”<sup>74</sup>. Comenta Salvestroni que frente al ángel de piedra, medio hundido a la entrada de la iglesia, que parece haber perdido su función, Ángela representa el papel de un ángel vivo que cree en la vida. Es ella la que ofrece a Gorchakov, un asombro ingenuo, una dimensión gozosa, la fe intacta de quien no tiene experiencia<sup>75</sup>.

Otros muchos personajes de niñas aparecen en los films de Tarkovski a las que se podría atribuir un papel mediador hacia el pasado, como la pelirroja del *Epejo* cuyos labios cortados en un paisaje de nieve evocan la frescura salada de un primer amor (fig.20). O bien Quistiti, la hija del *stalker*, cuyos ojos elevados al cielo, sobre los hombros de su padre, nos remiten a una dimensión desconocida, actualizada en su poder de mover objetos con la mente o de concentrarse en una lectura orante (fig. 23).

## 6. María

A pesar de ser muy discreta, la presencia de María en las películas de Tarkovski es fácilmente constatable. Las razones de esta discreción hay que buscarlas en la censura soviética y en un cierto pudor que en Tarkovski siempre se reviste de una ambigüedad, calculada o no, para no ahuyentar a espectadores no creyentes. Pero es evidente que María está presente en sus películas y que a ella se transfieren, en grado arquetípico, todos los atributos de la madre e incluso de la niña. María es la gran madre que concentra, en grado superlativo, en su persona, todo el amor, dolor, ternura, abnegación, obediencia, sacrificio, pasividad y bondad, con las que Tarkovski reviste a su madre real. Asimismo el hecho de que su madre se llame María y de que utilice mucho este nombre a lo largo de sus películas (Marusha, Masha, María), no deja de sugerir su posible función religiosa. Además de esos

---

<sup>74</sup> *Ibid.* t.2, p.356

<sup>75</sup> A.SALVESTRONI, *Op. cit.*, p.192-193

atributos maternos, a María, reina de los ángeles y más venerable que los serafines, se transfieren también todas las cualidades angélicas que acabamos de ver: amor, alegría, consuelo, fe, ingenuidad, esperanza, blancura. Ese aura luminosa y blanca que rodea el mundo inaccesible de las madres y de los ángeles del pasado, es la que con mayor intensidad brilla en María. Además de las figuras o los iconos expresos, un simbolismo mariano, más o menos evidente, puede ser detectado en las películas de Tarkovski.

Acudamos, en primer lugar, a *La infancia de Iván*, a esa escena, ya comentada, de madre e hijo junto al brocal del pozo (fig. 4), donde tiene lugar el siguiente diálogo:

*Madre:* Si un pozo es muy profundo, se puede ver en él una estrella, incluso en un día de sol

*Iván:* ¿Qué estrella?

*Madre:* Cualquiera

*Iván:* La veo, mamá, la veo

*Madre:* Sí, sí, ahí está

*Iván:* ¿Por qué está ahí?

*Madre:* Porque para ella es de noche y se ha levantado como cada noche

*Iván:* ¿Es de noche ahora? Pero... ¡si es de día!

*Madre:* Para ti es de día, para mí también, pero para ella es de noche

La estrella representa como un sueño dentro del sueño, una distancia infinita que se hace engañosamente accesible. Si ya el acceso al mundo luminoso de las ensoñaciones de la infancia resulta imposible, aún más dificultoso será acceder a esa estrella inasible dentro del mismo sueño. La palabra deseo proviene de de-siderium, e implica una necesidad de estrellas, algo que está a una infinita distancia y resulta imposible de aferrar. Si el retorno a la madre, como ya vimos, por muy cerca que nos creamos encontrar de ella, resulta imposible, más aún lo será llegar a esa estrella que la madre nos muestra. Y, sin embargo, la estrella tiene la función de guía. Ya, en los ritos de Mitra, se decía: "Soy una estrella que camina con vosotros y brilla desde lo hondo"<sup>76</sup>. A María se le alaba como *stella matutina*, con ese carácter singular y

---

<sup>76</sup> JE., CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997, voz estrella

paradójico, que implica el brillar fuera de su medio natural que es el de la noche. El resplandor de la estrella es comparado por san Pablo al brillo del espíritu de los resucitados (1 Cor 15, 41). Porque, precisamente, el fulgor en la oscuridad es símbolo del espíritu. María es la mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada por doce estrellas (Ap 12, 1), rodeada del halo de luz y de dulzura que tanto atrajo a san Serafín de Sarov. María es esa estrella que brilla desde lo hondo, en las profundidades del agua negra y lejana de nuestra infancia<sup>77</sup>, como un deseo inalcanzable de blancura y pureza, aún a plena luz del día. En muchos iconos la figura de María aparece inscrita en una estrella o bien, como en la Adoración de los Magos, es considerada como la estrella que los guía hacia el niño. La originalidad de Tarkovski consiste precisamente en traducir en imágenes la búsqueda de la estrella de la mañana, a través de la mistagogía de la madre. Algo antes, Juan Ramón había expresado un similar deseo, pero de las estrellas plurales de la noche: “Platero, si algún día me echo a este pozo, no será por matarme, créelo, sino por coger más pronto las estrellas”<sup>78</sup>. En la iconografía rusa, sobre el manto o maforion de la Madre de Dios, siempre se incluyen tres estrellas, por encima de la frente y sobre los dos hombros, símbolo de la virginidad eterna (*aipartheniea*), antes, durante y después del parto<sup>79</sup>.

En una de las escenas de *La Infancia de Iván*, tras un bombardeo, aparecen algunas huellas de la destrucción, pero también algo que la resiste. Entre estos símbolos de resistencia se muestra, como ya señalamos antes, una cruz, inclinada, pero no abatida, capaz aún de iluminar. También, un icono de la Theotokos con grandes ojos (fig.26). Se trata de una imagen, prácticamente imperceptible, casi subliminal, que parece pintado rápidamente para la ocasión. No interesa tanto su calidad, sino el hecho de que Tarkovski haya querido y podido dejar constancia de ella en una película de 1962, sometida a innumerables filtros de censura. Haciendo pasar esa imagen en una escena de guerra, Tarkovski presenta la figura de María como un símbolo de paz y de resistencia espiritual, propia de las madres, frente a la violencia y la destrucción.

En Andrei Rublev encontramos a María en una de esas pasiones populares que se solían representar en los pueblos y que Tarkovski aprovecha para incluir en la tercera parte de su film: La pasión según Andrei (1406). Los campesinos encarnan a los personajes de la Pasión en un paisaje de nieve. A medida que suben al calvario aquellos personajes, se va desarrollando la

---

<sup>77</sup> Vid. G.BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1989, p.

<sup>78</sup> JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, Bruguera Barcelona, 1982, p.111

<sup>79</sup> L.OUSPENSKY y V.LOSSKY, *Le sens des icônes*, Cerf, Paris, 2007, p.76

conversación entre Andrei y Tomás. Andrei se refiere a la opresión y la desgracia de las mujeres y a la ignorancia y los sufrimientos del pueblo ruso que lleva su cruz. Las reflexiones de Andrei, ilustran la escena de la subida al calvario, estableciendo un paralelismo histórico, remachando la idea del Cristo ruso y de las mujeres sufrientes al pie de la cruz. María, con cara de campesina y con el manto sobre su cabeza (fig.27), sube hacia la cruz, acompañada por san Juan y María Magdalena que va a su lado con sus largos cabellos sueltos. La contención y la actitud serena de María contrastan con los llantos y los gestos teatrales de María Magdalena que acaba arrojándose a los pies de Jesús. El manto de nieve confiere a la escena un peculiar carácter ruso que se reencuentra con la pintura de Brueghel.

En el epílogo de *Andrei Rublev*, Tarkovski procede a una filmación en color de los iconos de Rublev, estructurándolos de una forma precisa. La inicia con los colores y las formas geométricas que adornan las vestiduras sagradas de los padres, luego sigue con cúpulas de iglesias, caballos, la entrada en Jerusalén, el Pantócrator, María Magdalena a los pies de Jesús, la paloma del Espíritu y el bautismo de Jesús por Juan el Bautista. Finalmente la Natividad de Cristo en la que aparece Jesús envuelto en sus pañales, a modo de mortaja, entre la mula y el buey y adorado por tres ángeles. En primer plano, tumbada, en la aureola de su mandorla, aparece María con el rostro pensativo y una expresión de dolor. La cámara se va acercando hasta encuadrar ese rostro meditativo y sufriente que parece adivinar ya el trágico destino de su hijo (fig. 28). La intencionalidad de esa filmación no solo es la de buscar en los iconos de Rublev ciertos elementos que ya se han mostrado en el film, como los caballos, la paloma o la postración de María Magdalena, sino también la de expresar, en el primer plano del rostro de María, todo el dolor que Tarkovski ha visto en su propia madre y en las mujeres rusas. Del icono de la Natividad se pasa, casi sin solución de continuidad, a filmar las transparencias y los colores de las vestiduras de los tres ángeles acogidos por Abraham, como si se quisiera resaltar la idea de que María es el paso obligado para llegar a la Trinidad.

Entre la figura de María tumbada en el icono de la Natividad y la levitación de la madre de Tarkovski en el Espejo, hay una cierta proximidad. Alexei sueña cómo su madre dormida, se eleva por los aires, junto con la cama, dejando caer su larga cabellera. La levitación, aunque haya de ella algunos precedentes en el cine soviético<sup>80</sup>, es un procedimiento típicamente tarkovskiano. Al suprimir la corporalidad de sus personajes femeninos, y especialmente de la

---

<sup>80</sup> Así el film *Zoya* (1944), muy popular, de Leo Arnshtam que trata de una adolescente partisana que fue ahorcada por los nazis en 1941. En A.ROGATCHEVSKI, "Zoya in the Mirror: Leo Arnshtam influence on Andrei Tarkovski" en AAVV, *Tarkovsky*, Black Dog Publishing, London, 2008, pp.47-57

madre, Tarkovski puede idealizarla y elevarla. Toda levitación tiene que ver con la espiritualización. En sus otras películas la ingravidez se extiende a los cuerpos de los dos amantes, como para sacarlos de la horizontalidad hedonista<sup>81</sup>, pero, aquí en el *Espejo*, se produce solo la elevación de la madre. Se trata de una auténtica exaltación de la maternidad, de la madre, que es elevada como si asistiéramos a la dormición de María.

Pero donde la mariología de Tarkovski se hace más expresa es en *Nostalghia*. En mayo de 1980, cuando está preparando el rodaje, da cuenta de algo que considera asombroso. Al pasar por Loreto con su amigo Franco Terilli, intentó rezar a la virgen de aquel santuario, pero vio que el lugar le resultaba extraño y no pudo hacerlo. Sin embargo, a continuación, fueron a dar, por azar, en Porto Nuovo, con una pequeña iglesia del siglo X en cuyo altar se encontraba el icono “de nuestra Virgen de Vladimir”, pintado por un artista ruso que lo había donado a la iglesia. “¡Fue increíble!- exclama Tarkovski – en pleno país católico, descubrir, de pronto, en una iglesia, un icono ortodoxo, justo en el momento en que me lamentaba de no poder rezar en Loreto. ¿No era un auténtico milagro?”<sup>82</sup>. Un año más tarde, a propósito de esa copia italiana de la Virgen de Vladimir se pregunta Tarkovski: ¿qué significa eso?, ¿un signo?, pero un signo ¿de qué?<sup>83</sup>. El rodaje de *Nostalghia* está alimentado por la oración de Tarkovski ante la Virgen de Vladimir y así, mientras espera zambullirse de lleno en el guión, anota: “Es absolutamente necesario que, antes, vaya de nuevo a Porto Nuovo para volver a ver a mi Virgen de Vladimir. Quiero también, además, mostrar el interior de esta maravillosa iglesia”<sup>84</sup>. Y cuatro días más tarde confirma: “Hemos ido hoy a Porto Nuovo; quería rezar a la Madre de Dios, a la Virgen de Vladimir. Eso me ha hecho un gran bien...Virgen pura, ¡ven en nuestra ayuda!. ¡Cómo he rezado hoy! ¡con todas mis fuerzas!”<sup>85</sup>. Con este trasfondo orante, podemos interpretar mejor esa extraña ceremonia con la que se inicia la película. En el interior de una apartada iglesia románica de la Toscana, un grupo de mujeres lleva en andas una imagen de la Virgen (fig.32) que es depositada junto a un gran lampadario lleno de gruesas e irregulares velas llameantes. Esta abigarrada masa de cera ardiente ilumina el cuadro de la Virgen del Parto, de Piero della Francesca, como si se tratase de un icono ruso. De rodillas, ante la imagen, una mujer desgrana una extraña letanía: Madre dolorida, madre atormentada, madre feliz, madre generosa, madre inspirada...madre de todas las madres que conoces la alegría de ser madre, madre de todos los hijos que conoces la alegría de tener a tu hijo, madre que todo

---

<sup>81</sup> Vid DE BAECQUE, Op. cit., p.56

<sup>82</sup> *Journal* 3.05.1980

<sup>83</sup> *Journal* 12.11.1981

<sup>84</sup> *Journal*, 18.03.1982

<sup>85</sup> *Journal* 22.03.1982

lo comprendes, ayuda a tu hija a ser madre. Es un rito de fecundidad, una ceremonia celebrada por las madres, para las madres o las que quieren serlo. La joven arrodillada desabrocha las ropas de la Virgen a la altura del vientre y de él comienza a surgir una bandada de pájaros en rápido y estrepitoso vuelo. El cuadro de Piero della Francesca, en la capilla del cementerio de Monterchi, confiere a la escena todo su sentido. La Virgen encinta aparece en el centro de la composición con sus rasgos serenos y melancólicos con un aire entre campesino y de escultura budista<sup>86</sup>. Tarkovski la describe con una gran sensibilidad: "...con los ojos hinchados de lágrimas (fig.30). Guardada por dos ángeles, ella se mantiene en su vestido azul como cortado por la blancura de la enagua que cubre el vientre sobre el cual, como para tapar una herida, reposa su mano. Con un gesto inconsciente, ella protege a Aquel que todavía no ha nacido"<sup>87</sup>. La Madonna se esfuerza en vano por ocultar el terror que le inspira la inevitable catástrofe que aguarda a su hijo y que ella presiente. A Tarkovski le gustan esas vírgenes tristes que, como la de la Natividad de Rublev o la Madonna del Parto, parecen presagiar el dolor asociado a la redención. Aquellas letanías que finalmente se pronuncian por las mujeres en el film, no son las que originalmente había creado Tarkovski en su guión, las cuales ayudan a iluminar su visión mariológica : "Virgen, Madre, Hermana, Novia, Mar, Cielo, Sol, Luna, Estrella, Abismo, Caverna, Madonna de la belleza, Madonna de Rostro Abierto..."<sup>88</sup>

Todavía podemos encontrar en *Nostalghia* algunas referencias marianas, como el sueño del interior de una casa de madera en la que resuena una voz en off que llama: ¡María!. Y entonces, una mujer, en la que pueden adivinarse los rasgos de la Madonna del Parto, se levanta sonriente de la gran cama. La estancia tiene tres ventanas, algo que evoca una de las poesías de Arseni Tarkovski: La casa tenía tres ventanas, incluso ese tinte que el espectro solar no puede ofrecer<sup>89</sup>. A través de las ventanas penetra un cielo azul y bruma, el visillo enrojece con los rayos de sol y una paloma se posa sobre el vano. Tarkovski filma la poesía de su padre, como un sueño en blanco y negro<sup>90</sup>, pero, al introducir la figura de María, va mucho más allá. María descubre el visillo de una de las tres ventanas y tras él aparece discretamente , una paloma blanca que bate sus alas (fig.31). La asociación entre el nombre de María y la paloma, remite al espectador cristiano al misterio de la Encarnación. Incluso la mañana brumosa que vemos cuando María sale fuera de la casa, descendiendo hacia el río, junto con un niño y otras

---

<sup>86</sup> Vid. K. CLARK, *Piero della Francesca*, Alianza, Madrid, 1995, p.67

<sup>87</sup> *Oeuvres cinématographiques*, t.2, p.326

<sup>88</sup> *Oeuvres cinématographiques* t.2, p.327

<sup>89</sup> A.TARKOVSKI, *Jour d'hiver*, Harpo, Paris, 2001.

<sup>90</sup> Sobre la "evidencia de los sueños en Tarkovski", vid. E. TRÍAS, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013, p. 249 y ss.

mujeres, sugiere la sombra del espíritu y la nube que la cubre. Poco a poco el sol va venciendo a las brumas y se hace presente junto a la casa de madera. Suavemente, las cabezas se van girando hacia el sol que acaba de nacer, como ese sol surgido de lo alto al que se refiere la profecía de Zacarías.

En otro momento, asistimos a un pequeño paseo de Gorchakov entre las columnas de una gran iglesia en ruinas. Gorchakov arrastra su tristeza por entre los muros de aquella vieja iglesia, como buscando un consuelo divino para su mortal melancolía. Un diálogo en off nos confirma que Gorchakov está esbozando una oración en el templo derruido, tratando de recomponer los vínculos que lo separan de su tierra.: “¿No ves cómo te invoca? – dice una voz de mujer que no puede ser otra que la de María- ¡Házle oír tu voz!”. Y quien parece ser Dios responde: ¿de qué serviría que oyera mi voz?. Házle entonces sentir tu presencia, repone la mujer. Y Dios concluye: “mi presencia la hago sentir siempre, es él quien no se apercibe”. Nos encontramos aquí con una representación de la misericordia y de la intercesión de la Madre ante un orante que sufre, que, si bien, de momento, no obtiene su fruto, acabará por alcanzarlos al final del film.

Por último, es preciso referirse a la figura de María, de *Sacrificio*, el último film de Tarkovski. Previamente, algunas de las hojas pasadas rápidamente por Alexander de un magnífico libro de iconos, nos han mostrado, de una manera fugaz, dos imágenes de la Virgen (figs 29 y 33). Una de ellas, nos presenta una piedad, una Virgen, abrazada al cuerpo embalsamado de su Hijo muerto, que puede servir para introducirnos en la posterior acción del film.

En el contexto de una recién iniciada guerra mundial, Alexander acude, por la noche, a casa de María, su sirvienta, con la imposible pretensión de que ella haga que las cosas vuelvan a ser como antes y que la catástrofe se detenga. Otto, el cartero con un sentido especial para los fenómenos paranormales, le ha dicho a Alexander que María es una bruja buena, que tiene poder para cambiar el curso de los acontecimientos mundiales, a condición de que él se acueste con ella. Alexander, aunque es un hombre intelectual, con sentido crítico, ha reencontrado su piedad infantil y ha rezado con intensidad un Padrenuestro, con lágrimas en los ojos, ofreciendo a Dios el sacrificio de toda su persona y bienes si Él salva a su familia de la destrucción. Con ese estado de espíritu se traslada en bicicleta, por la noche, a casa de María y termina diciéndole: “¡Ámame, te lo suplico, sálvame, sálvalos a todos, yo sé quién eres, sé

todo de ti!...¡Sálvame María!...¡Sálvanos María!”<sup>91</sup>. Ella accede a sus requerimientos, ambos se aman y levitan y, en ese momento, Alexander despierta, al día siguiente, en su cama, llamando a su madre. Todo a su alrededor sigue igual como si nada hubiera pasado, como si toda huella de guerra hubiese desaparecido. Entonces él consume su sacrificio, enmudeciendo y prendiendo fuego a su magnífica casa. Para cualquier espectador creyente, aquellas palabras dirigidas a María, pese a la extraña situación en que se pronuncian, son una verdadera invocación a la Madre de Dios, en una situación desesperada. No obstante, también es cierto lo que muchos críticos han señalado acerca de la más lograda ambigüedad de Tarkovski, en lo que respecta a la superposición de la concepción cristiana a un fondo pagano de brujería”<sup>92</sup>. Sin perjuicio de reconocer la legitimidad de una interpretación pagana y paranormal, pienso que, en relación con todo lo que venimos diciendo, resulta más coherente la interpretación cristiana. La unión de María y Alexander, tal y como la filma Tarkovski, no tiene nada de erótico, está totalmente espiritualizada y, como ha señalado Laura, en ella podemos ver “la imagen del consuelo maternal del hijo perdido (los dos se elevan en el aire envueltos en unas vaporosas sábanas, en preciosa referencia a la Piedad miguélangelesca); así se entiende la metáfora, audaz, pero no irreverente, del papel de la Virgen como gran mediadora, un tema a la vez tan presente en el cristianismo eslavo”<sup>93</sup>. Cuando, al despertar, Alexander dice: ¡mamá!, significa que ha entrado en el mundo de las madres, en ese mundo intemporal y luminoso, opuesto a cualquier guerra como ya señalamos en *La Infancia de Iván*. Volvemos a ver a Alexander arrodillado a los pies de María, cuando su casa está ardiendo, a modo de apresurado gesto de adoración, de ofrecimiento y de acción de gracias. La figura que de María presenta Tarkovski tiene muchos rasgos de la Teotokos. En primer lugar la presenta como “sirvienta”, humilde y obediente, tocada por un pañuelo que adopta la forma del mofion de los iconos marianos (fig.34). En segundo lugar, con una expresión llorosa, de dolor y ternura, ante las súplicas que le dirige Alexander (fig. 35).

La anterior interpretación puede asentarse más todavía si analizamos el cuadro de Leonardo, la *Adoración de los Magos*, que abre el film y que se erige en su verdadera clave interpretativa. Lo que en él trata de hacer Leonardo es una geometría de la Epifanía, una composición en la que se oculta una especie de carta astral de líneas y proporciones de alto contenido simbólico. En la composición piramidal del cuadro, el rostro de María representa el vértice de la pirámide. El orden cósmico con sus proporciones matemáticas y figuras

---

<sup>91</sup> Oeuvres cinématographiques, t.2, p.413

<sup>92</sup> M.CHINON, Cahiers du Cinéma nº392 (II/1987), p.36, cit. por LLANO, Op. cit. t.2, p.711

<sup>93</sup> EG. LAURA, *Il Popolo* 17.06.1987, cit. por LLANO, Op. cit., t.2, p.711

geométricas es una imagen-signo privilegiada de la Encarnación y la Epifanía. En una vieja antifona del Breviario romano se dice que de María “nació el sol de la justicia, Cristo nuestro Señor”<sup>94</sup>. María es la verdadera Selene en la que todo anhelo antiguo halló su respuesta cristiana en la imagen de la mujer madre: ella es la luna de Navidad. En este sentido san Ambrosio, en un Himno al sol y a la luna exclama: “Luna eres verdaderamente bendita y digna de este honor, pues luna nos anunció el misterio de Cristo”<sup>95</sup>. En la *Adoración* de Leonardo, la estrella está ausente, pero implícitamente está también representada por María, centro del cuadro en el que confluyen todas las líneas como si fueran órbitas celestes. Ella refleja la luz del sol que tiene entre sus brazos (fig. 37). Leonardo, en paralelo a sus investigaciones astronómicas, realiza en su cuadro una auténtica investigación sobre el foco de luz original. Por esta razón le podría servir de rótulo la siguiente invocación que él realizó en su *Tratado de la pintura*: “Si el Señor, Luz de todas las cosas, se digna iluminarme, trataré de la luz”<sup>96</sup>. Los simbolismos de María como estrella y luna de Navidad y del niño como sol y principio de toda vida, quedan potenciados por las figuras de los dos árboles centrales que, junto a su función compositiva como ejes verticales, introducen en el cuadro el elemento de la naturaleza. Aparecen representados, con gran detalle un laurel y una palmera, incluidos en el emblema de la casa Benci, cuya Ginebra tiene rasgos que prefiguran el de la Virgen de la *Adoración*. En relación con María, la representación de los árboles subraya su condición simbólica de nueva Eva. Allí donde Eva comió del fruto prohibido, provocando con ello la ruina del género humano, María ofrece frutos de redención. La palmera, asociada al niño Jesús, es el instrumento de aclamación que indica la entrada en la pasión y en el martirio. Pero lo que más nos interesa destacar es la representación de la acción de regalar. El rey parece poner toda su alma en la entrega del regalo como si con él estuviera dándose a sí mismo, entregando una vida que ha destilado oro, la última y más excelente de las elaboraciones alquímicas. En su gesto de ofrecimiento hay que ver una petición de perdón, un deseo de ser redimido y de renacer. Es como si también, dirigiéndose a la Virgen, entonase una Salve desde el valle de lágrimas del mundo. Renacer por la transmutación alquímica de la vida, por la iluminación del sol que todo lo purifica con su fuego, por el volver a hacerse como un niño desnudo y despojado, retornando a la ternura maternal...Todo esto es, ni más ni menos, lo que, a la luz del cuadro de Leonardo, parece realizar Alexander.

---

<sup>94</sup> Cit por H. RAHNER, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Herder, Barcelona, 2005, p.109

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.119

<sup>96</sup> LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, Akal, Madrid, 2006, nº 12

## 7. María-Sofía

La *Adoración de los Magos* ya nos ha mostrado algo de la relación existente entre María y los elementos cósmicos. No es por azar por lo que Tarkovski ha elegido este cuadro en el que vienen a confirmarse muchas de sus intuiciones. Ya vimos ese carácter cosmológico que se expresa en sus letanías a la Madonna del Parto: Mar, Cielo, Sol, Luna, Estrella, Abismo, Caverna. Los cuatro elementos: agua, aire, fuego, tierra, están presentes en María como lo estaban en la *Adoración* de Leonardo. El cuadro, como ya dijimos, tiene una estructura piramidal que combina el cuadrado y el triángulo. La base cuadrada representa el mundo terrestre y material de los cuatro elementos que, gracias al triángulo, pueden elevarse al mundo espiritual. El triángulo es el símbolo pitagórico del espíritu o el cristiano de la Trinidad. María es el vértice de la pirámide, el centro geométrico del cuadro en el que se cortan las diagonales trazadas desde los extremos. Ella representa la síntesis entre lo material y lo espiritual, una apertura del cosmos hacia la luz, a través de la cual Dios contempla la tierra. Este sentido espiritual puede asociarse en su simbolismo a otra de las estructuras geométricas frecuentadas por Leonardo, como es la iglesia de planta centralizada en la que se sintetizan el cubo y la esfera. El cubo genera la esfera y la esfera se encarna dentro de la figura cúbica a partir de un centro intangible, misterioso y eficaz. La materia en su ser más profundo genera la divinidad, es decir, el conocimiento divino o, ya en clave cristiana, la Encarnación de Dios<sup>97</sup>. A partir de la observación de las ondas provocadas en el agua al arrojar una piedra, Leonardo llegó a la conclusión de que el movimiento ondulatorio es un movimiento universal en los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego<sup>98</sup>. Si bien, para él, en todo ese mundo de oscilaciones es la luz la que establece su hegemonía, así como la visión es la que prevalece sobre los demás sentidos. El ojo – dirá Leonardo – es la ventana del alma a través de la cual llegan a ésta todas las bellezas del universo<sup>99</sup>.

María es síntesis de materia y espíritu, es criatura pneumatófora y, en cuanto tal, le son aplicables muchos de los simbolismos del espíritu<sup>100</sup>. Así el agua simboliza al espíritu, pero también, como ya indicamos, a la madre que la porta, símbolo de fertilidad y fecundidad. El agua para mostrar su poder fecundante exige empapar la tierra, y revelarse en lo verde. Esto es algo que está presente en todos los films de Tarkovski, con su constante observación de la tierra, de la verdura de los prados, de los bosques, de los árboles, de las plantas acuáticas y ese

---

<sup>97</sup> Vid. J.MORALES, *El símbolo hecho piedra*, Altera, Barcelona, 2008, p.100

<sup>98</sup> F.KAPRA, *La Ciencia de Leonardo*, Anagrama, Barcelona, 2008, p.298

<sup>99</sup> LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, nº 31

<sup>100</sup> Vid C.EYMAR, "Figuras del espíritu en el cine de Tarkovski" en *Revista de Espiritualidad* nº 279, 2011

voluptuoso chapotear de sus personajes en el agua fangosa. En eso, Tarkovski no hace más que seguir una tradición rusa que siempre mostró su devoción por la Madre-Tierra húmeda<sup>101</sup>. La tierra es una madre amorosa para sus hijos, es compasiva y sufre con ellos, pero, al mismo tiempo, es una fuente inagotable de fuerza y salud: ofrece plantas que alimentan o curan las enfermedades. Según Spidlik de esta idea fundamental, unida a la fe cristiana, se derivan tres principales características: un sentimiento universal de responsabilidad por el bien y el mal, una visión escatológica que tiende a la superación de todas las heterogeneidades y, por último, y lo que más nos interesa, vincular la vida de la tierra con el misterio de la Madre de Dios<sup>102</sup>. Esto lo afirma con claridad María Timofeyevna, la loca cojita de *Los demonios*, de Dostoievski, que narra a Shatov, su respuesta a una de las hermanas legas del monasterio en que se encontraba: ¿Qué es la Madre de Dios?- le preguntaron. Y ella respondió: “La Madre de Dios es la gran Madre Tierra y en ello hay un gran regocijo para la humanidad; y toda pena terrena y toda lágrima terrena son un regocijo para nosotros; y cuando empapes con tus lágrimas la tierra que pisas hasta la hondura de un pie, te regocijarás de todo y tus penas se irán para no volver”<sup>103</sup>. Marusha en el episodio de la imprenta en el *Espejo*, es comparada expresamente a María Timofeyevna, pues sus lágrimas constantes por la ausencia latente de Arseni Tarkovski, son promesa de un futuro consuelo que le viene dado por los versos de este: “Las gotas se deslizan/por las frías ramas/Ni las palabras las detendrán/Ni el pañuelo las borrará”<sup>104</sup>. La abundante agua, la nieve, la lluvia que riega la tierra o aparece súbitamente como una efímera tormenta, remite en Tarkovski al llanto de la madre, adornándolo con la misma promesa de fecundidad que hizo María Timofeyevna.

Madre de Dios, Madre tierra y madre biológica, se convierten en Tarkovski en un mismo objeto de amor, de forma que su sentimiento filial se transfigura en sentimiento cósmico y mariano. La última escena de *Nostalghia*, expresa muy bien la unidad de estos amores. La curación de la melancolía se produce por el regreso a la casa natal, a la tierra rusa sobre la que cae la nieve, y a la iglesia que las abarca. Esas imágenes maternas vinculadas a la casa y la tierra, nos conducen a un espacio onírico, a un ideal de reposo que prefigura la muerte<sup>105</sup>. Pero

---

<sup>101</sup> Vid. T.SPIDLİK, *L'idée russe*, Fates, Paris, 1994, pp. 199 y ss.

<sup>102</sup> Ibid., p.200

<sup>103</sup> F. DOSTOIEVSKI, *Los Demonios*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, t.1, p.177

<sup>104</sup> Vid. C.BENAVENT, “El Espejo: historia de abandonos y reencuentros”, *Banda Aparte* nº2, 1995, p.31

<sup>105</sup> G. BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, Paris, 1988, p.122

también el amor a la tierra significa asociarse al espíritu que es vivificante, vinculado a la vida interior de la naturaleza, a la sofía de criatura<sup>106</sup>.

El sentido que Tarkovski confiere al arte es el de la creación de vínculos espirituales que unan a las personas entre sí, a las personas con la humanidad, con la tierra y con el mundo que los rodea. No le interesa el dominio técnico sobre la naturaleza, sino establecer un vínculo con la tierra y con la tradición de la cultura rusa que tiene su origen en Dostoievski<sup>107</sup>. Tarkovski conecta así con la idea de Soloviev para quien la Sofía es alma del mundo que contiene en sí y vincula consigo a todas las entidades vivas particulares o almas, síntesis de uno y todo, unitotalidad<sup>108</sup>. El cine de Tarkovski pretende conectar con la fuerza vinculante de la Sabiduría, que se manifiesta como amor e introduce en el hombre un elemento místico de unión con todos y con el todo. Incluso los vínculos rotos pueden ser restaurados por una confesión, por un ejercicio de memoria que es, al mismo tiempo, una tarea ética. Esto es lo que hace Tarkovski en *El Espejo*, cuya unidad encuentra su origen en la mirada culpable del hijo con respecto a su madre. Es posible, a través de la memoria, más allá de los reflejos del espejo, recomponer una unidad perdida, incluso la separación de los padres. Así lo ha interpretado Scarlato, para quien en *El Espejo* “la serie de fragmentos íntimos, y aparentemente desligados entre sí, recuerdos de individuos privados de una comunidad, de una casa, se recomponen hasta llegar a ser expresión, signo, de la gloria y perfección divina”<sup>109</sup>. Los acontecimientos biográficos encuentran su reflejo en otros fragmentos de una unidad superior, de un hecho más universal, que permite ensanchar la mirada hacia una armonía más amplia. Así, el vínculo biológico con la madre, se revela, a lo largo del proceso especular del film, como una expresión ejemplar de la relación con la propia tradición cultural, es decir, con la Rusia cristiana, explicitada a través de la lectura de la carta de Pushkin a Chadaev, realizada por Ignat. La Madre Rusia, la tierra de la Virgen de Vladimir, la cuna del cristianismo de Pushkin y luego de Dostoievski, Tolstoi o Florenski, que es ignorada por la Rusia soviética y añorada por Tarkovski.

---

<sup>106</sup> SPIDLIK, *Op. cit.*, p.206

<sup>107</sup> *Le temps scellé*, p.178

<sup>108</sup> V.SOLOVIEV, *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, Sígueme, Salamanca, 2006, p.143

<sup>109</sup> A.SCARLATO, “La Zona del Sacro. L’estetica cinematografica di Andrei Tarkovski”, *Aesthetica Preprint*

“Mas todos nosotros, que con el rostro descubierto reflejamos como en un espejo la gloria del Señor, nos vamos transformando en esa misma imagen cada vez más gloriosa” (2Cor 3, 18). Este es el itinerario que sigue en *El Espejo* la madre de Tarkovski, surgiendo por detrás del mismo (fig.9), o confirmando esa concepción de la Sofía como espejo que aparece representada en la iglesia de Maria de Victoria en Ingolstadt<sup>110</sup>. Sofía-María, como no se cansará de repetir Böhme, es el espejo de Dios<sup>111</sup>

Al final del film vemos reunidos a los padres, enamorados, tumbados en un prado verde. Es el tiempo de la primavera, de la concepción, en el que el marido pregunta a la mujer si prefiere niño o niña. Scarlato hace una lectura sofiológica de esta escena, presentándola como un “tiempo germinal de la tierra, que piensa lo eterno no como lo otro, desencarnado con respecto al tiempo humano, sino como su perfección”<sup>112</sup>. En ese momento nuestro mundo se revela como cosmos, como un todo orgánico en el que todo existe en todo y tiene lugar una mutua compenetración de los elementos. “La belleza virginal de Marusha refleja – según Scarlato – la armonía divina”<sup>113</sup>. Y de ello, según él, da testimonio su mirada, alegre y triste a la vez, como la de quien siente la fugacidad y la eternidad frente a Dios. Esa mirada es el último espejo. Marusha se ve a sí misma, anciana, llevando a sus dos hijos de la mano por la linde del bosque, mientras resuena el glorioso comienzo de la *Pasión según san Juan*. Los acordes de Bach elevan a un sùmmum de gloria la imagen de la madre, más allá de todos los reflejos. Un poste en forma de cruz, aparece discretamente en el claro, como para indicar que allí se encuentra el punto final, el signo recapitulador de todos los destinos. Luego, la cámara, tras mostrar un camino encharcado, a modo de terreno inundado por las lágrimas de las madres, se introduce en la espesura del bosque umbrío. En él cantan los pájaros, como lo hizo el cuco en el inicio de la Infancia de Iván. Esos mismos pájaros que luego salieron en bandadas del vientre de la Virgen en *Nostalghia*. Tal vez, refiriéndose a ese bosque, como profundidad sagrada, dice Scarlato: “Marusha-Sofía deviene memoria eterna, espejo de Dios, receptáculo donde todo existe”<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> M. DEBUS, *Maria-Sophia, Op. cit.*, p.109

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p.48

<sup>113</sup> *Ibid.*

<sup>114</sup> *Ibid.*



## CONCLUSIONES

**Primera.-** Según Bulgákov, todo aquello que concierne a la Encarnación, concierne a la Virgen cuya vida comienza y se desarrolla en el tiempo, pero cuya maternidad existe ya para Dios desde antes de los siglos. Es de esta maternidad de la que dan testimonio, como prefiguraciones, todas las apariciones de la Gloria, en forma de nube o de columna de fuego, a Moisés y a los profetas.

**Segunda.-** Bulgákov, como la mayor parte de la teología ortodoxa, afirma la impecabilidad personal de la Virgen María. Ella es la llena de gracia y participa de la vida divina en virtud de una deificación perfecta, ella es la Madre de todo el género humano y la gloria del mundo, pero no estuvo exenta del pecado original. Así como su Hijo tomó una carne semejante a la del pecado (Rm 8, 3), ella asumió la carne de pecado y, por tanto, todo el peso del pecado original con sus consecuencias inevitables: la debilidad y la muerte. Puesto que la muerte es la principal consecuencia del pecado y puesto que la Virgen murió de muerte natural, conforme a la ley que ella llevaba en su esencia humana, hay que inferir, según Bulgákov, que ella no fue preservada del pecado original.

**Tercera.-** Al estar en contra del dogma de la Inmaculada Concepción, Bulgákov no acepta que el acontecimiento decisivo de la vida de la Virgen tuviera lugar antes de su nacimiento, al ser concebida sin pecado original. La veneración ortodoxa se centra en la vida de la Virgen, en sus rasgos individuales y sus destinos personales sobre la tierra (desde su Natividad a la Dormición) como una ascensión ininterrumpida de peldaños de la tierra al cielo, siguiendo el camino de su santidad personal, de su crecimiento espiritual continuo y de su proceso de deificación.

**Cuarta.-** La identificación de María con la Sofía, antes que en consideraciones teológicas o declaraciones dogmáticas tiene su origen en el arte, en los símbolos y en el culto popular. El sentido cristológico de los templos dedicados a Sofía en Bizancio (especialmente la catedral de Santa Sofía) cambió de orientación, a principios del segundo milenio, en las nacientes iglesias

rusas. En estas se produjo una inexplicable, misteriosa y creciente devoción por la Sabiduría que se asoció a una festividad de la Virgen. Sin embargo, según Bulgákov, los acentos mariológicos de las iglesias rusas, no excluyen la dimensión cristológica. Desde su punto de vista, el aspecto cristosófico correspondería a la Sofía divina, mientras que el aspecto mariológico guardaría relación con la Sofía de creatura.

**Quinta.-** La identificación de María con la Sofía, se puede fundamentar teológicamente, según Bulgákov, en tres argumentos. En primer lugar en el hecho de ser pneumatófora, de estar habitada por el Espíritu de la Sabiduría. En segundo lugar porque en ella se da una total correspondencia entre la imagen creada y la Imagen primera, una plena conformidad con su Prototipo. María, por tanto, es la plenitud del designio de Dios sobre lo creado, la Sofía de creatura. En tercer lugar, porque la Virgen María dio al Logos, o Sofía divina, su naturaleza humana, preparándose espiritualmente para ello. La Encarnación es así el encuentro espiritual entre el Logos y la Sofía creada.

**Sexta.-** La veneración de María en la Iglesia, aunque tarde en generalizarse, surge como una consecuencia natural, a partir de la maternidad espiritual de María recogida por Juan de los propios labios de Cristo. En ella se concentran la eclesialidad de la Iglesia y el poder de eclesialización. Este poder se ha manifestado en la vida de los santos que, de forma constante y unánime a lo largo de los siglos, han mostrado su amorosa cercanía a la Virgen, como es el caso de San Serafín de Sarov. María, de este modo, ocupa un lugar central en la comunión de los santos y se constituye como la medida de la condición eclesial.

**Séptima.-** La figura de María tiene una importante dimensión escatológica. En primer lugar ella, a diferencia de Elías y Henoque, por solidaridad con el género humano, ha franqueado las puertas de la muerte y, de este modo, puede acoger el alma de los difuntos, permaneciendo cercana a los hombres. Por otra parte su vida glorificada no rompe el vínculo con el mundo, sino que es una vida en la humanidad, con la humanidad y en la Iglesia. Ella sigue actuando a través de sus iconos milagrosos y cubriendo con su sombra protectora y sus oraciones al mundo pecador. Por último, ella está presente en la Parusía y en el Juicio Final, ejerciendo su misericordia y suplicando el perdón para la naturaleza humana.

---

**Octava.-** El propósito de Evdókimov es el de realizar una teología de la mujer que se apoye en tres fundamentos. Un fundamento protológico, es decir, un remontarse a los orígenes para comprender al ser originario del hombre, irreductible a la historia, donde descubrimos que hombre y mujer provienen de una realidad común. Un fundamento escatológico que nos remite al destino de la comunión total en la que Dios sea todo en todos y en el que ya no habrá hombres frente a mujeres, sino lo masculino y lo femenino: las dos dimensiones del único pleroma de Cristo. Un fundamento trinitario que establece un vínculo óptico de la mujer con el Espíritu Santo y del varón con Cristo. En fin, un estilo patrístico, abierto a la totalidad, a la conciencia cósmica y a la expresión poética.

**Novena.-** El punto focal de la antropología es Cristo, el alfa de quien salimos y en quien no existe hombre ni mujer, pero también la omega en cuyo Cuerpo es superada también cualquier diferenciación. La realización del hombre, su deificación o el alcance de la meta de la imago Dei, exige participar en un orden previo que coincide con el nomos divino o Sofía divina. La teonomía es la única actitud posible de crecimiento en el ser, que encuentra su modelo en el fiat de la Virgen que no es tanto una expresión de sumisión de la voluntad cuanto una afirmación de la suprema libertad de su espíritu.

**Décima.-** Lo que se revela tras la frase del Génesis: “Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne” (Gn 2, 23), es, según Evdokimov, que Eva no es tanto una creación como un alumbramiento, es alguien que se desprende de Adán. Este, en el momento en que el acto creador de Dios lo llamó a la vida, llevaba ya en sí mismo su parte constitutiva, su mitad, Eva. Tras la separación de Dios que conlleva la caída, se produce también una ruptura dentro del hombre; a partir de ese momento, la unidad hombre-mujer se escinde y se convierte en los términos de una polarización exteriorizada en masculino y femenino. El mismo Dios se dirige a hombre y mujer separadamente, como ratifican la realidad de aquella comunión rota. Se manifiesta así que la separación histórica de lo masculino y lo femenino tiene su raíz no en un problema fisiológico y psicológico, sino espiritual.

**Undécima.-** Evdokimov sigue de cerca la *Respuesta a Job* de Jung que equipara a María, en cuanto esposa de Dios y reina del cielo, con la Sabiduría del Antiguo Testamento. La Virgen es el órgano de Sofía que transmite a Dios el deseo del hombre, que le incita para que se revele como Trinidad. Esta revelación, por medio de la Encarnación, se articula en mariología, la única que ilumina y explicita los fundamentos profundos de la cristología. El fiat de María, es decir, la acción de la Sabiduría, conduce al grito de Jesús en la cruz “Dios mío, Dios mío ¿por qué me has abandonado?” que es la mejor respuesta a los sufrimientos de Job.

**Duodécima.-** La Virgen no es una mujer entre las demás, sino la “bendita entre todas las mujeres”, es el arquetipo de lo femenino, la llena de gracia en la que se ha alojado el mismo Yavé. Ella es la prefiguración arquetípica del destino universal de la humanidad. En cuanto arquetipo de lo femenino, la Teotokos es portadora de diversas cualidades arquetípicas de las que Evdokimov señala tres: sacerdocio real como el ejercido a los pies de la cruz, que se expresa en un gran espíritu de sacrificio; castidad ontológica, eternamente purificada por el fuego del Espíritu, pureza de corazón, sin la cual no es posible acceder a la Sabiduría; maternidad virginal, en fin, que fundamenta dos aspectos esenciales del carisma femenino: intercesión y maternidad espiritual que, bajo la acción del Espíritu engendra a Cristo en todo ser humano haciendo de él, en los tiempos escatológicos, un *Filius Sapientiae*.

---

**Decimotercera.-** La obra de Tarkovski está íntimamente ligada a su vida. Sus padres se separan cuando él tiene cinco años y es su madre, María Ivanovna, la que, en condiciones muy difíciles, llena de abnegación y sacrificio, consigue dar a Tarkovski una buena educación y transmitirle el amor a la naturaleza y a los clásicos de la literatura rusa. Su abuela Vera, con la que también convive durante muchos años, es creyente; gracias a ella es bautizado y puede experimentar una relación viva con los iconos. Tarkovski vive toda su infancia y juventud rodeado de mujeres: su madre, su abuela y su hermana Marina.

**Décimo cuarta.-** Tarkovski, de acuerdo con su concepción de la figura cinematográfica, consigue transformar sus retratos individuales femeninos en tipos universales o arquetipos. Así en su filmografía se pueden discernir con claridad el tipo de la madre, el tipo de la niña y el tipo de la mujer. A partir de ellos, concretamente a partir de los tipos de la madre y la niña, así

como de algunos iconos marianos, Tarkovski va dibujando el arquetipo femenino de María que coincide con las cualidades desarrolladas por Evdokimov: espíritu de sacrificio, pureza de corazón infantil y maternidad espiritual.

**Décimo quinta.-** Por otra parte, Tarkovski confiere a su arquetipo maternal-mariano cualidades cosmológicas y telúricas, que enlazan con la tradición rusa de los iconos cosmológicos de la Sofía y con la devoción por la Tierra madre húmeda que tan presente está en Dostoievski y en muchos autores rusos y que, en definitiva, suscita ensoñaciones de reposo que acentúan la nostalgia.

**Décimo sexta.-** Los tres autores estudiados tienen en común una forma de pensar muy ligada a las imágenes, surgida del fondo común de la cultura rusa de los iconos. En el fondo los iconos de la Teotokos con el niño, o el de la María-Sofía, comentados por Bulgákov, el de la Deisis que analiza Evdokimov y la Adoración de los Magos de Leonardo, que constituye el hilo conductor de la última película de Tarkovski, componen una imagen de María muy rica y, al mismo tiempo, muy rusa.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

- AAVV, *La Virgen María. Padres de la Iglesia*, EDIBESA, Madrid, 2005
- AAVV., *Andrei Tarkovski. Dossier Positif*, Rivages, Paris, 1988
- AAVV., *Acerca de Andrei Tarkovski*, Jaguar, Madrid, 2001
- AAVV., *Tarkovsky*, Black Dog Publishing, London, 2008
- BACHELARD, G., *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1990
- BACHELARD, G., *La terre et les rêveries du repos*, Jose Corti, Paris, 1988
- BACHOFEN, J.J., *El matriarcado*, Akal, Madrid, 1987
- BARTHES, R., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona, 1986
- BERDIAEV, N., *El espíritu de Dostoievski*, nuevoinicio, Granada, 2008
- BLOCH, E., *Derecho Natural y dignidad humana*, Aguilar, Madrid, 1980
- BOULGAKOV, S., *Le Buisson Ardent*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1987
- BOULGAKOV, S., *Du Verbe incarné*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1982
- BOULGAKOV, S., *L'Orthodoxie*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1980
- BOULGAKOV, S., *L'Icone et sa veneration*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1996
- BOULGAKOV, S., *L'Ami de l'Époux*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1997
- BOULGAKOV, S., *Le Paraclét*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1987
- BOULGAKOV, S., *La lumière sans déclin*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1990
- BOULGAKOV, S., *L'épouse de l'Agneau*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1984
- BOULGAKOV, S., *La Sagesse de Dieu*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1983
- BOULGAKOV, S., *Les deux saints premiers apôtres Pierre et Jean*, FX de Guibert, Paris, 2010
- BOULGAKOV, S., *L'Apocalypse de Jean*, Parole et Silence, Paris, 2014
- BOUYER, L., *Le trône de la Sagesse*, Cerf, Paris, 1961
- BULGAKOV, S., *El Paráclito* (ed de Francisco José López Sáez), Sígueme, Salamanca, 2014

- CARR, E.H., *Los exiliados románticos (Bakunin, Herzen, Ogarev)*, Sarpe, Madrid, 1985
- CARRERA, P., *Andrei Tarkovski, la imagen total*, Mexico, FCE, 2008
- CHALIER, C., *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Lévinas, La nuit surveillé*, Paris, 1982
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 1997
- CLARK, K., *Piero della Francesca*, Alianza, Madrid, 1995
- CORBIN, H., *Acerca de Jung. El Budismo y la Sophia*, Siruela, Madrid, 2015
- DE BAECQUE, A., *Andrei Tarkovski*, Cahiers de Cinéma, Paris, 1989
- DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Ed. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1977
- DEBUS, M., *Maria-Sophia. Das element des Weiblichen im Werden der Menschheit*, Verlag Freies Gesitesleben, Stuttgart, 2000
- DE FIORES, S., *María Madre de Jesús*, Secretariado Trinitario, Salamanca, 2002
- DE SALIS AMARAL, M., *Dos visiones ortodoxas de la Iglesia: Bulgákov y FLorovsky*, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003
- DOSTOIEVSKI, F., *Los demonios*, Alianza Editorial, Madrid, 1984
- ENGELS, F., *El Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundamentos, Madrid, 1970
- EVDOKIMOV, P., *Le Christ dans la Pensée russe*, Cerf, Paris, 2011
- EVDOKIMOV, P., *L'Esprit Saint dans la tradition orthodoxe*, Cerf, Paris, 2012
- EVDOKIMOV, P., *La mujer y la salvación del mundo*, Sígueme, Salamanca, 1980
- EVDOKIMOV, P., *El arte del icono. Teología de la belleza*, Publicaciones Claretianas, Madrid, 1991
- EVDOKIMOV, P., *Sacramento del amor. El misterio conyugal a la luz de la tradición ortodoxa*, Arel, Barcelona, 1966
- EVDOKIMOV, P., *El conocimiento de Dios en la tradición oriental*, Paulinas, Madrid, 1969
- EVDOKIMOV, P., *Las Edades de la vida espiritual*, Sígueme, Salamanca, 2003
- FEYERABEND, P., *¿Por qué no Platón?*, Tecnos, Madrid, 1985
- FIGES, O., *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*, Edhisa, Barcelona, 2006
- FLORENSKIJ, P., *La columna y el fundamento de la verdad*, (trad de Francisco José López Sáez), Sígueme, Salamanca, 2010

- FLORENSKY, P., *La colonne et le fondement de la vérité*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1975
- FORTE, B., *María, la mujer icono del misterio*, Sígueme, Salamanca, 1993
- FREUD, S., *Obras Completas de Sigmund Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, t.3
- GAUTHIER, G., *Andrei Tarkovski*, Edilig, Paris, 1988
- GORAÏNOFF, I., *San Serafín de Sarov*, Sígueme, Salamanca, 2001
- GORÍCHEVA, T., *Hablar de Dios resulta peligroso*, Herder, Barcelona, 1988
- HENRY, M., *Yo soy la Verdad*, Sígueme, Salamanca, 2001
- IVANOV, A., *Dostoievski. Tragédie, Mythe, Religion*, Syrtès, Paris, 2000
- JUAN DAMASCENO, *Homilias cristológicas y marianas*, Ciudad Nueva, Madrid, 1996
- JUAN PABLO II, *Orientalis Lumen*, [w2.vatican.va/content/John-paul-ii/es/aoist\\_letters/1995](http://w2.vatican.va/content/John-paul-ii/es/aoist_letters/1995)
- JUAN PABLO II, *Carta encíclica Redemptoris Mater*, San Pablo, Madrid, 1987
- JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Platero y yo*, Bruguera, Barcelona, 1982
- JUNG, C.G., *Obra Completa*, Trotta, Madrid, 2011, V.9/2
- JUNG, C.G., *Respuesta a Job*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1964
- KAPRA, F., *La Ciencia de Leonardo*, Anagrama, Barcelona, 2008
- KASPER, W., *La misericordia. Clave del Evangelio y de la vida cristiana*, Sal Terrae, Santander, 2015
- KNIAZEFF, A., *La Madre di Dio nella Chiesa ortodossa*, San Paolo, Cinesello Balamo, 1993
- KOVÀCS, B.A. y SZILÁGYI, A., *Les mondes d'Andrei Tarkovski*, L'Âge d'homme, Lausanne, 1987
- LANGELLA, M.R., *Salvezza come illuminazione. Uno studio comparato di S.Bulgakov, V.Lossy, P.Evdokimov*, Editrice Pontificia, Roma, 2000
- LE GUILLOU, L.E., *El espíritu de la ortodoxia griega y rusa*, Casal i Val, Andorra, 1963
- LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, Akal, Madrid, 2006
- LÓPEZ CAMBRONERO, M., y MROWCZYNSKI-VAN ALLEN (Eds), *La idea rusa. P. Chaadaev, V.Soloviev, N.Berdiaev*, nuevoinicio, Granada, 2009
- LÓPEZ SÁEZ, F.J., *La Belleza, Memoria de la Resurrección. Teodicea y antropodicea en Pavel Florenskij*, Monte Carmelo, Burgos, 2008
- LLANO, R., *Vida y obra de Andrei Tarkovski*, Institut Valencià de cinematografia, Valencia, 2002

- MARTANO, V., *El abrazo de Jerusalén*, Paulinas, Madrid, 2014
- MENGES, A., *Stalker*, de Andrei Tarkovski, Rialp, Madrid, 2004
- MORALES, J., *El símbolo hecho piedra*, Altera, Barcelona, 2008
- OUSPENSKY, L. y LOSSKY, *Le sens des icônes*, Cerf, Paris, 2007
- QUANCE, R.A., *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*, Antonio Machado, Madrid, 2001
- RAHNER, H., *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Herder, Barcelona, 2005
- RAVASI, G.F., *Los rostros de María en la Biblia*, San Pablo, Madrid, 2009
- SALVESTRONI, S., *Il cinema di Tarkovskij e la tradizione russa*, Qiqajon Comunità di Bose, Magnano, 2005
- SEÑOR, C., Andrei Tarkovski, Ediciones JC, Madrid, 1994
- SOBREVIELA, A., *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*, Fancy Ediciones, Valladolid, 2003
- SOLOVIEV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, Sígueme, Salamanca, 2006
- SOLOVIEV, V., *El significado del amor*, Monte Carmelo, Burgos, 2009
- SOLOVIEV, V., *La Russie et l'Église universelle*, F.X. Guibert, Paris, 2008
- SPIDLIK, T., *L'idée russe*, Fates, Paris, 1994
- SPITERIS, *Salvación y pecado en la tradición oriental*, Secretariado Trinitario, Salamanca, 2005
- SYNESSIOS, N., *Mirror*, I.B., Tauris Publishers, London/New York, 2001
- TARKOVSKI, A., *Le temps scellé*, Cahiers de Cinéma, Paris, 1989
- TARKOVSKI, A., *Journal (1970-1986)*, Cahiers de Cinéma, Paris, 1993
- TARKOVSKI, A., *Oeuvres cinématographiques completes*, Exils, Paris, 2001, t1 y 2
- TARKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 1991
- TARKOVSKI, A., *Martirologio*, Sígueme, Salamanca, 2011
- TARKOVSKI, Arseni, *Jour d'hiver*, Harpo, Paris, 2001
- THOMPSON, R.F., *From Glory to Glory. The sophianic Vision of Fr Sergius Bulgakov in context of tradition*, Memphis Theological Seminary, Memphis, 2010
- TRÍAS, E., *De cine. Aventuras y extravagancias*, Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2013

YI-SEOK, K., *Du Spirituel, de l'individu et de l'éthique dans l'oeuvre cinématographique d'Andrei Tarkovski*, (Tesis doctoral), Université Paris VIII-Saint-Denis, Paris, 2010

ZIZEK, S., *Lacrimae rerum, essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Ed. Amsterdam, Paris, 2005

### Artículos

BENAVENT, C., "El Espejo: historia de abandonos y reencuentros" *Banda Aparte* nº 2, 1995

BERGMAN, I., "Entrevue" en *Positif* nº 303, mai 1986

CIRIA, A., "La tierra como elemento artístico en Dostoievski y en Tarkovski", *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 18, 1997

CLÉMENT, O., "Paul Evdokimov à la lumière d'Aliocha", en [www.pagesorthodoxes.net/theologiens/evdokimov.htm](http://www.pagesorthodoxes.net/theologiens/evdokimov.htm)

EVDOKIMOV, P., "C.G. Jung et la Théologie", *Contacts* nº14, 1962

EVDOKIMOV, P., "Mystère de la personne humaine", *Contacts* nº 21, 1969

EYMAR, C., "La espiritualidad sofiánica de Serguei Bulgákov", *Revista de Espiritualidad* nº 291 (2014)

EYMAR, C., "Figuras del espíritu en el cine de Tarkovski", *Revista de Espiritualidad* nº279, 2011

KLOFT, C.P., "Gender and the process of moral development in the thought of Paul Evdokimov", *Theological Studies.net* 66 (2005)

SCARLATO, A., "La Zona del Sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij", *Aestetica Praeprint* nº 75, dicembre 2005

TARKOVSKI, A. "De la figure cinématographique" en *Andrei Tarkovski. Dossier Positif*, Rivages, Paris, 1988

### Filmografía

Filmografía de Andrei Tarkovski

1. *Los asesinos (Ubiytsy)* 1958

2. *El violín y la apisonadora* , 1960
3. *La Infancia de Iván (Ivanovo detstvo)*, 1961
4. *Andrei Rublev (Andrey Rublyov)*, 1966
5. *Solaris*, 1972
6. *El Espejo (Zerkalo)*, 1974
7. *Stalker*, 1979
8. *Nostalghia*, 1983
9. *Sacrificio (Offret)*, 1986

Filmografía documental sobre Andrei Tarkovski

1. BAGLIVO, D., *Un poeta nel Cinema: Andreij Tarkovskij*, 1984
2. SOKUROV, A., *Elegía de Moscú*, 1987
3. DEMANT, E., *Auf der Suche der verlorenen Zeit. Andrej Tarkovskijs Exil und Tod*, 1987
4. MARKER, C., *Une journée d'Andrei Arsenevitch*, 1999

**APÉNDICE  
ICONOGRÁFICO**

SOFÍA



Figura 1

DEISIS



Figura 2

MADRES



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

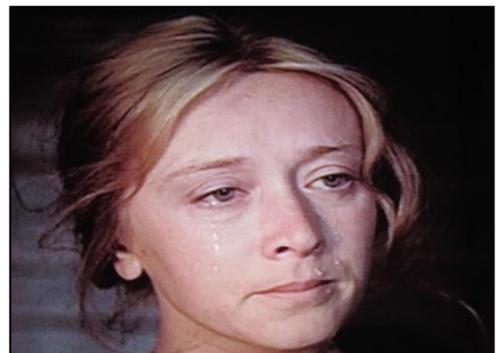


Figura 7

MADRES



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

MUJERES



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

NIÑAS



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25

María



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30



Figura 31

María 2



Figura 32



Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figura 37