

ANDREI TARKOVSKY: devolver a la naturaleza sus enigmas*

Sergio Raúl Arroyo García

¿Dónde se está mejor? En otra parte,
siempre en otra parte.

PUSHKIN

El autor estudia la originalidad del lenguaje cinematográfico de Andrei Tarkovsky, uno de los grandes directores de cine del siglo XX. Para este propósito considera los aspectos simbólicos, poéticos, técnicos y místicos de sus siete películas. Desecha el formato de ficha crítica y construye un lenguaje unitario para la interpretación de una obra reputada como hermética.

ABSTRACT

The author studies the originality of the film language of Andrei Tarkovsky, one of the great filmmakers of the twentieth century. For this purpose he considers the symbolic, poetic, technical and mystical elements of Tarkovsky's seven films. Beyond the standard critics, he builds an unitary language for the interpretation of a work reputedly tight.

El cine nació en el mercado, para el mercado. Desde su origen, el cine fue concebido para hacer dinero. Esa marca pecaminosa es lo que lo distingue de otras artes. Los medios técnicos con que se realiza lo ligaron de facto, en maridaje a corporaciones y empresarios.

En un segundo momento, el cine fue asimilado también como un vehículo de comunicación ideocrática. Su condición de espectáculo de masas lo ubicó de modo natural como portador de mensajes mayor o menormente evidentes de la política.

Como descendiente de la cultura de occidente, el cine se plegó desde sus primeros pasos a las formas de producción y comercio que en buena medida lo gestaron y que

* Publicado en *Argumentos. Estudios críticos de la sociedad*, núm. 15, UAM-Xochimilco, México, abril de 1992.

las sociedades modernas tienen por más propias: las formas industriales. Su adscripción plena a los mecanismos de la industria apuntaló la aparición de patronazgos privados y estatales que dictaron las reglas del juego cinematográfico.

Toda experiencia fílmica profunda del pasado o del presente ha vivido al acoso de estas reglas, que convirtieron al cine en un objeto obligado a la rentabilidad económica y/o ideológica, por tanto, necesariamente accesible al “gran público”. Este acceso tuvo que garantizarse, en cierta medida, reproduciendo en la estructura cinematográfica modelos narrativos probados, provenientes en algunos casos del siglo XIX, que hicieron posible el alcance masivo. A través de estereotipos y arquetipos ha circulado gran parte del discurso cinematográfico, tradicionalmente autoafirmativo de los valores morales, psicológicos y culturales del poder. Con una gama inmensa pero previsible de matices ideológicos y formales, oscilando dentro de los límites de la linealidad del relato convencional.

De quienes no cumplieron con la cuota económica o política, da cuenta una enorme lista de autores y gente de cine de primer orden, a la que Hollywood, RKO o Mosfilm pasaron la factura. Obras mutiladas, proyectos frustrados, filmes suspendidos, muertes políticas, carreras segadas, conforman varios de los parajes de la historia cinematográfica.

Sin embargo, no han sido pocos aquellos cineastas que se han ocupado en buscar, en construir, dentro y fuera de los canales predominantes, un lenguaje específico para el cine. Estos intentos, generalmente, han encontrado resistencia a lo largo del ciclo constitutivo del cine, que más allá de esos diligentes esfuerzos, se suscribe a una abrumadora realidad: ser presa cautiva de la lógica de producción.

La obra de Andrei Tarkovsky es una presencia tensa frente a la parafernalia comercial y burocrática que rodea al cine, un caso de lúcida intransigencia moral y estética.

Concebido casi místicamente como un devoto oficio, el cine tarkovskiano reintegra al mundo de lo sagrado, aquello que persiste tras la desolación y el horror cotidianos. Cine incompatible con designios y corrientes. Ni funcionarios ni colegas se lo perdonaron: Tarkovsky sólo dirigió siete películas en un extenso periodo de 25 años.

Guerassimov, Bondarchiuk, Naumov, Chujrai y otros corifeos del Hermano Mayor limitan, hasta donde es posible, la producción y distribución de su obra; su trabajo es acusado de hermético, antisocialista, vanguardista, elitista.

Hoy, vistas con el tiempo, esas acusaciones se han convertido casi en un homenaje.

Andrei Tarkovsky nace en 1932 en el pequeño poblado rural ruso de Savrashye; hijo de Maya Vishniakova, correctora de galeras en una imprenta y del poeta Arseni Tarkovsky, quienes se separan siendo Andrei un niño. Crece en el campo apegado a tres mujeres, su abuela, su madre y su hermana. Realiza durante su adolescencia estudios de pintura y música, seguramente importantes en su formación. Hacia 1954 inicia sus

estudios de cine en la escuela oficial de cine de Moscú, la VGIK, donde es alumno de Mijail Romm, gran conocedor del proceso fílmico, quien le aporta el dominio de los recursos técnicos del cine. Tarkovsky adquiere un sólido respeto por el oficio.

De la estancia en la VGIK, resultan sus dos primeras obras. En 1959 realiza un trabajo escolar, el cortometraje *Hoy no hay recreo* y en 1960 filma su tesis, un mediometraje de 52 minutos, con el título *El violín y la compresora*, donde muestra ya un estilo inquietante. A partir de ahí, Tarkovsky dirigirá entre 1962 y 1979 cinco películas en la Unión Soviética, una en Italia (*Nostalgia*) en 1982, y su último filme en Suecia (*Sacrificio*) entre 1985 y 1986.

La hostilidad hacia su cine no es gratuita, en él convergen voces, imágenes, pensamientos que nadie se atreve a convocar, y que en su interior encuentran una armoniosa promiscuidad: el misticismo paneslavista, la iconografía religiosa, la sensualidad pagana, la sabiduría trágica, cierta sabiduría romántica. Nietzsche, Cervantes, Bruegel, Leonardo, Bach, Pergolese, algo de Dovjenko. La propuesta de Tarkovsky es inasible, inclasificable. Representa, en todo caso, un complejo viaje a la naturaleza de la imagen y el sonido, a lo que el cine tiene de específico, y por tanto, de irreductible; un juego hierofánico para atrapar al tiempo y devolverlo en imágenes insólitas: el despertar en un bosque arcaico; el agua que invade todo, techos trasminados por su presencia ubicua y animada la cálida luz del verano sobre el campo; paisajes tensos cargados de pasiones, de pacíficas y absolutas plenitudes, de soledades; sueños que se rompen y nos llevan a la oscuridad de otro sueño; patrias nebulosas habitadas por el silencio.

Se trata de una obra concebida de un modo apasionadamente personal, de la que resulta sumamente difícil encontrar referencias en el ámbito cinematográfico, acaso algunos asideros se localicen en la poesía y la música.

Es un cine que repele tanto los esquemas comerciales como los requerimientos burocráticos. Tarkovsky sitúa su obra dentro del alma rusa, en una suerte de intimidad secular, lejos del mundo moderno. Para Tarkovsky la sede de la creación artística es un espacio ritual en el que participan las voces de la identidad, el recuerdo, la patria-apatriedad y la naturaleza, asumida como una dimensión dramática en la que el bosque, el agua, la luz, la nieve, la noche, son formas vivas.

Pero también su trabajo enfrenta algunos dogmas canónicos.

Tarkovsky mantuvo una olímpica indiferencia por el montaje eisensteniano, al que consideró maniqueista, ya que de acuerdo con un principio dialéctico, aceptado por la totalidad de la academia soviética, el impacto generado por dos secuencias, debe dar como resultado una tercera, un tercer sentido explícito y evidente, que sirve de resolución a una escena. Así se desenvuelve el cine eisensteniano. Para Tarkovsky este llevar de la mano al espectador, dirigirlo a conclusiones visuales e ideológicas,

representa cancelar el pensamiento, negar la posibilidad de crear sensaciones abiertas. Su propuesta es radical: una película debe ser emocional y no racional.

Tarkovsky compara una película con un río. El montaje debe tener una naturaleza espontánea. El paso de un plano a otro por el montaje no debe ser un medio para obligar al espectador a tener una visión más o menos veloz de los acontecimientos. Aumentar el ritmo no significa acortar las secuencias, porque el despliegue, la movilidad de los acontecimientos mismos puede acelerarse y crear un ritmo nuevo, del mismo modo que un plano general puede dar cuenta de un detalle, según se filme. Lo que obligue a un cineasta a pasar de un plano a otro no debe ser el deseo de ver las cosas más lejos o cerca. Tarkovsky rechaza la concepción que ve en el montaje el arte del cine, porque no da a la película la posibilidad de permanecer más allá de la pantalla, no permite al espectador conectar su experiencia personal con lo que ve ante sí. El cine de montaje pone ante el espectador acertijos, lo fuerza a descifrar símbolos, a complacerse con alegorías recurriendo a su intelecto. Pero lamentablemente, cada uno de esos acertijos posee su solución formulada previamente con precisión. Este tipo de cine es un ataque contra el espectador, le impone su propia actitud frente a los acontecimientos.

En el cine de Tarkovsky el plano aislado no tiene sentido, por deslumbrante que sea, sino como parte de una totalidad. Sus películas son como una especie de suma de planos donde cada plano es consecuencia del precedente, digamos que no tiene en el recurso del montaje la significación de su estructura central. Tal como sucede en la vida, debe darse a cada quien la posibilidad de interpretar y sentir cada instante a su manera. Para Tarkovsky el cine, el arte verdadero, sale de los límites del plano y vive en el tiempo, como el tiempo vive en él. Atendiendo a esa idea, el ritmo de un filme debe componerse por la tensión temporal dentro de los planos, lo que le convierte en el elemento constituyente del cine. El ritmo debe crearse de manera orgánica conforme a la percepción y dimensión del tiempo del propio autor, desenvolviendo una corriente meramente individual de su densidad, de su curso.

Ahí no acaban las divergencias, la expulsión de los mercaderes del templo es implacable. La obra de Tarkovsky es una finísima negación de dos azotes que petrificaron hasta el último resquicio del cine soviético durante las últimas décadas: el clasicismo y el formalismo.

Frente al parco humanismo heroista del realismo socialista, Tarkovsky introduce a personajes ambiguos, figuras polisémicas que potencian permanentemente su significación. Su cine es un canto a lo que él llama “el hombre débil”: seres que no logran adaptarse de manera pragmática a la existencia, aquellos que en una actitud irrealista “se parecen frecuentemente a los niños con gravedad de adultos”. Para Tarkovsky esta polivalencia de la figura cinematográfica corresponde a la imagen de la figura de la vida misma. Personajes que habitan el mundo de la duda, que viajen

interiormente remitiéndonos a interrogaciones filosóficas esenciales, en el marco de una unidad temática que es el vaso comunicante de toda su obra: hombres que tienen algo que vencer, sostenidos por una idea, buscan compulsivamente la respuesta a una pregunta, van hasta el final de su búsqueda para comprender la realidad. Obtienen la mayor comprensión gracias a sus conflictos, a su experiencia individual.

Otro elemento paralelo que disloca las convenciones formales es la persistencia del sueño (filmes invariablemente poblados de imágenes oníricas) y la discontinuidad del tiempo (reminiscencia del pasado) incorporando al subjetivismo como un factor que trastoca la linealidad.

Contra las concepciones brechtianas de participación-distanciamiento, Tarkovsky propone un cine de participación-contemplación, entendiendo ese ejercicio como un acto poético profundo, capaz de transformar la vida de los hombres, subsanando lo que sería el problema axial del mundo moderno, la desarmonía que existe entre materialismo y espiritualidad. La mirada pierde la naturaleza neutra que se le confería.

Frente a la mirada canina que desea abarcar, dominar y delimitar lo que le sale al paso, existe otra mirada que celebra y recrea para sí el mundo sin apropiarlo.

Hay en Tarkovsky una delicada filosofía práctica que ve como esencia del cine la oficiosa tarea de fijar el tiempo, la impresión directa del tiempo. El tiempo impreso en sus formas, en sus manifestaciones formales, es la idea fundamental de la cinematografía, del arte cinematográfico. El tiempo se convierte en una unidad de medida estética que se puede reproducir al infinito. Baste tomar un bloque de tiempo que contiene un conjunto desmesurado de hechos. El cineasta esculpe el tiempo, quita lo accesorio, funda una nueva corporalidad.

El cine tarkovskiano es un llamado a mirar y penetrar el mundo sobre los bordes que el pensamiento racional ilustrado ha forjado, sobre el campo mismo de batalla del nihilismo. Es parte de un pensar sobre la responsabilidad del artista, la creación y el mundo. Sus concepciones tienden a trastocar los códigos modernos de las formas y los géneros. Así, recupera el pasado como una fuente viva en *Andrei Ryblev* o *La infancia de Iván* desmontando los rutinarios preceptos de una historicidad heroica y epopéyica que carcomía al cine; en *Solaris* y *Stalker*, más que una reflexión a partir de la ciencia ficción, la apuesta es a participar en una experiencia abierta que ve en el antropocentrismo, en la voluntad de dominio, la ruina de la existencia; o el desmontaje de lo biográfico-lineal a través de ese caleidoscopio-*collage* que es *El espejo*; o el empleo de altos niveles de abstracción en esos poemas ideográficos sobre la muerte de Dios que son *Nostalgia* y *Sacrificio*, sin que unos y otros problemas dejen de comunicarse interna y externamente en cada filme.

Hacia 1982 Tarkovsky sale de la Unión Soviética, es autorizado para viajar a Italia, donde realiza *Nostalgia*. En 1984 hace pública su decisión de permanecer en

occidente. La impresión que causa es la de alguien extraviado, su personalidad jamás se adaptaría a otro lugar que no fuera al que pertenecía. Las restricciones a su cine, con otras vestiduras, probablemente serían las mismas. Ya en *Nostalgia* hay una profunda decepción de occidente: “¿Para qué quieren la libertad? ¿Para comprarse un par de zapatos cada semana?”.

Después de la filmación de *Sacrificio* había decidido volver a su país, buscando el apoyo de la nueva dirigencia del Goskino (Ministerio del Cine) que parecía traer vientos de cambio.

Tarkovsky no volverá nunca más a Rusia. Durante el invierno de 1986 muere en París, pero los últimos filmes realizados fuera de su país dan cuenta de un hombre que vive profundamente el recuerdo de su patria, esa patria holderliniana construida en la lengua, en el sueño, en las imágenes imborrables del agua, en la presencia lumínica de los elementos y los seres extraños, esa patria fundida enigmáticamente en la identidad.

UNA PREGUNTA POR EL MUNDO

La infancia de Iván (1962) se ocupa de las experiencias de un niño huérfano que durante la Segunda Guerra Mundial realiza misiones peligrosas para el ejército ruso tras las líneas enemigas. Su hermana y su madre fueron ejecutadas por los alemanes. En Iván hay una voluntad casi mística de venganza; su situación límite le da a su vez la posibilidad de tener una realización interior. Esta experiencia alude directamente al sentimiento de la soledad y al descubrimiento de la vida en el horizonte trágico de la guerra y la orfandad. Es el fin del paraíso maternal de las primeras imágenes, es el fin de los lazos que lo vinculaban a la infancia. En el lindero caótico de la sobrevivencia Iván se pregunta a través del sueño y los recuerdos por su propia existencia, por el sentido de sus actos. La muerte es una presencia que deambula a su lado por la línea de guerra, agazapada en los interiores oscuros o en el paisaje de escombros. Hay en Iván una exploración al vacío, una interrogación sobre el significado de su extravío. Una secuencia devela el espíritu del filme: un túnel que es la entrada a un refugio militar, en un delirio de Iván, es transformado ante nuestros ojos en un pozo en el que su madre y él miran un lucero que está al fondo del agua. La fascinación que esto produce en Iván le impulsa a descender al interior del pozo, con el deseo de tocar la estrella, de pronto, ve que viene cayendo vertiginosamente la cubeta que su madre sostenía en lo alto. El plano se corta. La siguiente escena nos muestra a Iván a la orilla del pozo mirando a su madre que yace muerta sobre el suelo. Toda posibilidad de contacto humano es fugaz, su comunicación es con el pasado. En la iglesia ruinoso Iván descubre

las últimas inscripciones de un grupo de jóvenes fusilados, observa los viejos grabados de un libro de arte alemán.

Su misión, entendida en un sentido amplio, tiene que cumplirse. En la penumbra dos oficiales lo conducen en una barca por un bosque inundado. En un punto, ante la cercanía de los alemanes Iván se despide. Poco después mediante imágenes documentales, sabemos del fin de la guerra. Vemos el cadáver de Goebbels junto con su familia, envenenada por él mismo; la rendición. El Reichstag, uno de los oficiales revisa los archivos en su interior, encuentra el expediente de Iván, descubre que fue capturado y fusilado por el ejército alemán.

La última escena nos devuelve al edén maternal donde Iván juega con otros niños ante la presencia de su madre. Durante el juego Iván corre felizmente por la playa hasta tocar un enorme árbol seco.

En su primer largometraje Tarkovsky establece un tipo de figuras que acompañará toda su obra: un personaje invadido por la duda, que viaja interiormente sin descanso, en crisis y que nos remite a preguntas filosóficas esenciales. En Iván hay una profunda ambigüedad que diluye las fronteras entre su perversión y su inocencia, es un ser lacerado por la guerra, en cuyo espacio realiza la constitución de su vida, prácticamente como un acto religioso: Iván es un personaje perdido pero no sometido, asume la guerra como el ámbito de su redención. Aparece aquí la línea temática que persistirá a lo largo de su obra. *La infancia de Iván* es un filme sombrío, nervioso, en el que Tarkovsky aprovecha profundamente el monocromatismo para agudizar la presencia de texturas y volúmenes.

El universo propio de Tarkovsky aparece pleno durante toda la cinta, no obstante la utilización continua de recursos que para el momento pudieran considerarse experimentales: el uso persistente del plano-secuencia; la combinación magistral de elementos escenográficos con la banda sonora, como es el caso de las secuencias en el refugio, donde paralelamente al flameo de la estufa, que se proyecta sobre los muros del cuarto, se escuchan incisivos sonidos de goteo provocando en el espectador una sensación líquida, o la escena de la plática en el bosque entre la teniente de salubridad Macha, y el oficial Jolin, que tiene como marco sonoro un golpeteo de maderas; posiciones de cámara inusuales, tomas a nivel del suelo, ángulos en picada, tomas cerradas llevadas a un grado inquiriente, sobre todo en la impresión de rostros, llevando a quien las mira a participar en el vértigo y el delirio entre los que Iván oscila (procedimiento utilizado por Elem Klimov en *Ven y mira*); empleo de pietaje documental y del *front-picture* en positivo y negativo. No es poca cosa.

La infancia de Iván es una inmersión en el horizonte de la tragedia, un despliegue alucinante de recursos cinematográficos que nos remite no a una lógica vertebrada, sino a una atmósfera de sensaciones.

Junto con sus personajes futuros Iván es un ser en crisis. La crisis del mundo material es un paisaje de su mundo interior.

EL RITUAL DEL OFICIO

Andrei Rublev (1965-1969), más que una reflexión acerca de las relaciones del artista con el poder, como tanto se ha dicho, parece ser un filme sobre la constitución del artista, esto es, una visión de cómo el artista se forja a través de su propia obra y la tensión que mantiene con el mundo de “fuera”, con lo profano que incide en su vida.

Rublev, pintor de íconos entre los siglos XIV-XV, pertenece a la tradición mística ortodoxa, por la cual fue canonizado. Es un punto de referencia fundamental para la historia del arte ruso, es él quien además de aportar elementos técnicos definitivos en la pintura del ícono (el dibujo cerrado y tenue, la composición de colorido suave, una sutil euritmia de las superficies), integra de modo notable el color y el ámbito de la “patria rusa”, mediante la incorporación de elementos regionales.

El ideal ruso de santidad se forma en soledad, en medio de los bosques cuya extensión se pierde de vista. Rublev pertenece a la tradición de los ascetas guardianes de las fuerzas profundas de la vida, que unen el sentido trágico con el asombro de la redescubierta tierra paradisiaca. La espiritualidad ortodoxa se encontró expresada en la armonía profunda y vibrante de su obra.

Tarkovsky sitúa su mirada muy cerca de la de Rublev, con una sacralidad y fuerza fieles a la cosmovisión del santopintor; hay desde el respeto por las jerarquías divinas y humanas hasta esa observancia siempre primaria de la naturaleza y la vida campesina. En este filme Tarkovsky realiza un impresionante trabajo con la luz y el espacio, apoyado por la fotografía introspectiva de su antiguo compañero de escuela Vadim Yussov, una verdadera apología del plano sostenido, plano-secuencia con suaves movimientos de cámara, abarcando no sólo el espacio objetivo-subjetivo de los personajes, sino su ritmo, creando un tiempo narrativo específico, un montaje interno.

La película se ubica en un periodo particularmente importante de la historia rusa: la última etapa de hostilidad tártara, en la que aparece una naciente voluntad de unificación de las fragmentaciones feudales para formar propiamente una nación.

En ese ámbito el joven Rublev vive y observa tanto el pulsar de la vida del pueblo y su visión mágico-religiosa de la existencia, reflejada en la secuencia de la celebración estival de los jóvenes campesinos paganos, como la implacable crueldad de los poderosos: el hermano del gran duque del lugar por un problema de rivalidad política ciega a varios artesanos que iban a unirse a trabajar con Rublev; los tártaros toman por asalto la catedral donde se refugia gente del pueblo, cometiendo una masacre, lo que lleva

a Rublev a tomar un voto de silencio que implica no pintar. Once años más tarde, el gran duque ordena la construcción de una gran campana. El fundidor del pueblo ha muerto, pero su hijo asume el encargo, haciendo creer al duque que su padre le transmitió el secreto de la fundición antes de morir. El trabajo es extenuante. Rublev sigue el proceso. El día que la campana va a ser probada ante el duque se reúne el pueblo. La campana tañe perfectamente. El muchacho confiesa a Rublev que no tenía el secreto y llora emocionado. Ante esta revelación Rublev rompe el voto de silencio, conmovido, y decide volver a pintar.

A pesar de tratarse de un segundo largometraje *Andrei Rublev* es una obra plena con una deslumbrante belleza formal.

Tarkovsky plantea un asunto moral: el paso de la fe intelectual adquirida en un monasterio a la fe producto del sufrimiento y de la vida entre los hombres. El filme es una parábola en la que los acontecimientos se acentúan para rehacer el trazo del camino de Rublev, para potenciarlo. El hombre que vuela en el globo al inicio de la película está movido por la fe, y es capaz de realizar algo que para su tiempo parecía imposible. La construcción febril de la campana encargada al hijo del fundidor funciona simultáneamente como un acto de fe y como la prueba de fuego para la adquisición de un rango, de un oficio. De este hecho, que implica convicción y audacia, depende la constitución de la existencia propia. Rublev encuentra la redención a través de la fe del joven fundidor. Tarkovsky con esa magistral metáfora visual, lo mismo que aquel artesano, demuestra su derecho al oficio, su conocimiento y pasión por el cine.

El contenido religioso de la película, su planteamiento formal, su voluntaria infidelidad a ciertos aspectos de la época provocan la desconfianza y la incomodidad de las autoridades soviéticas; no ven en el filme los lineamientos realistas que supone desde su perspectiva una recreación histórica. Su participación en el Festival de Cannes se condiciona a que se presente fuera de concurso.

Por otra parte, la Columbia Pictures, que adquiere los derechos de distribución, se da a la tarea de mutilarla en casi cuarenta minutos para su exhibición mundial, en un acto de barbarie bajo el amparo de criterios comerciales.

EL ESPACIO INTERIOR

Solaris (1972) es, de algún modo, la última película en que Tarkovsky utiliza una base argumental, un guión de ciencia ficción empleado de manera inesencial. Hay en el espíritu del proyecto el propósito de polemizar con las visiones humanistas institucionales de la ciencia y el cine. El material argumental, proveniente de una novela de Stanislaw Lem, permite mediante sutiles analogías, interrogar a los paradigmas del sistema.

La película, concebida como un ritual de rostros, es un gran estudio de las posibilidades de la tonalidad y la textura. Construida en planos largos, con un tiempo oscilante, *Solaris* es un filme donde pasado, presente y provenir se entrecruzan y convergen.

La integración entre espacio-color-tiempo-sonido es nodal, la continuidad entre las escenas se funde mediante una resolución específicamente formal en la que el ritmo, la tonalidad y la banda sonora nos guían por encima de cualquier encadenamiento demostrativo.

Solaris es un lugar enigmático, un extraño planeta que es causa de una viva preocupación por parte de los científicos de la Tierra. Kris Kelvin, un prestigiado psiquiatra, es enviado a Solaris en una misión crucial para la ciencia: determinar si seguirá operando la estación orbital, cuyos tripulantes están dedicados al estudio de ese planeta.

En la víspera de viajar a Solaris, Kelvin visita el hogar familiar, una *dacha* en la que vive su padre, junto a la que hay un estanque que le trae profundos recuerdos; se trata de un espacio en el que está centrada toda su mitología personal. Ahí quema los trabajos de investigación que ha realizado para el instituto en que trabaja, desencantado de sus vínculos con la ciencia. Las últimas imágenes de la Tierra que Kelvin observa son enormes hileras de automóviles que saturan las arterias de la ciudad y conforman su rutina incurable.

Kelvin encuentra la estación en un abierto estado de abandono, uno de los encargados, el físico Guibarian se ha suicidado, dejando como mensaje el dibujo cuasi infantil de un hombre con una soga en el cuello y una filmación que no revela el origen de la situación.

Otros dos tripulantes, Sartorius y Snawt, están al borde de la demencia y mantienen un fuerte hermetismo frente a Kelvin.

Después de dormir la primera noche en la estación, Kelvin se encuentra al despertar una bella mujer; Tarkovsky inicia la escena mostrando un resplandor dorado sobre la mejilla de una mujer recargada junto a una entrada de luz; se trata de Hary, su esposa muerta, quien se había suicidado tras una crisis matrimonial. Hay en *Solaris* la materialización de los deseos, también la posibilidad de acercarse y comunicarse con lo extraño, con lo otro.

Mientras Sartorius y Snawt resisten y desprecian las apariciones, Kelvin se entrega amorosamente a Hary, pasa con ella todo el tiempo a pesar de las críticas y condenas de aquéllos.

El océano de Solaris es como un enorme cerebro hirviente, los científicos suponen que los fenómenos se deben a que éste realiza maniobras que extraen de la mente humana imágenes y figuras materializándolas. Estos seres compuestos de neutrina son capaces de regenerarse por sí mismos, en tanto quienes los piensan mantengan con ellos una relación estrecha.

A las cinco de la tarde hay un momento de ingravidez en la estación. Hary y Kelvin flotan plácidamente dejándose llevar lo mismo que los objetos que los circundan, en una escena que condensa el ánimo del filme.

La tripulación original pretende expulsar a Hary junto con las demás apariciones, por lo que, para constatar una conjetura, le practican un encefalograma a Kelvin y lo envían al océano de Solaris. No habrá desenlace preciso, sólo un espacio misterioso y abierto en que aparece la figura de Kelvin frente al hogar paterno trasminado por la lluvia, observando en intimidad a su padre, quien apila libros sobre una mesa. La cámara se aleja presurosamente y nos muestra a distancia el exiguo mundo de los hombres, una pequeña isla que descansa como un recuerdo sobre el inmenso mar de Solaris.

En cierto momento del filme un tripulante reflexiona sobre la trampa de la proposición humanista: “No buscamos alcanzar el cosmos, queremos ensanchar la tierra... no queremos conocer el mundo, queremos vernos en un espejo”.

La película está planteada en lentos movimientos de cámara, apego al plano-secuencia, tomas fijas, fundamentalmente en planos medios, en las que se realizan maniobras casi imperceptibles, que dan una absoluta integridad visual al filme. La fotografía alterna el color y el monocromatismo en una vasta gama tonal que opera en función de la resolución específica de cada secuencia, ligada en ocasiones al tiempo y al lugar, otras a la evocación y al ánimo.

Una vez más Tarkovsky realiza un gran trabajo con los semblantes, organizando un ceremonial de rostros, sorprendidos entre la perplejidad y la fascinación, cuya sacralidad se potencia mediante el empleo de los preludios de Bach.

Un elemento central en la película que funciona como contenido latente, es la idea de multiplicidad, que va desde su concepción formal, una gran variedad espacial y tonal, hasta el propio sentido de insensibilidad que implica la certeza de vivir en un mundo que está contenido en otros.

Desde una perspectiva polisémica *Solaris* podría ser: dos jornadas en una estación del espacio interior; la búsqueda de un remedio contra la inmortalidad; la preferencia por una aparición sobre todas las verdades científicas; una alabanza al pensamiento no inquisitorial de los antiguos; la inmersión en una pintura de Bruegel; un poema-ficción que concibe al mar como un ser vivo; una odisea sobre la vuelta a la patria paterna; la aventura de un Ulises que cede al canto de las sirenas.

LA IMPRESIÓN EN LA RETINA

El Espejo (1974). Con *Iván Rublev* y *Solaris* todas las reservas del Goskino se solidificaron. La complejidad y alcance de estas obras provocó la definitiva incomodidad

y desconfianza de las autoridades. Un cine que no está para educar ni prestar servicialidad social. *El Espejo* encontró grandes problemas para su exhibición y distribución. En la Unión Soviética se exhibe tres años después de filmado, de manera prácticamente clandestina, tratándose de propiciar su fracaso. No obstante, la respuesta pública hace del filme un acontecimiento.

El Espejo es un mosaico-*collage* que contiene la carga autobiográfica de Tarkovsky. Es, sin duda, un nuevo paso dentro de la propuesta poético-cinematográfica; aquí desaparece en su totalidad la linealidad narrativa, simultáneamente a la posibilidad de algún referente para un seguimiento ordinal. El tiempo, el color, el espacio, la sonoridad, son materias dúctiles insertadas en casi todas sus posibilidades, con un sentido de la composición y la estructura próximos a un cierto tipo de construcción musical. No hay tampoco un juego de significaciones en segunda instancia, la película es lo que está ahí, fragmentos de luz que dentro de su proliferación, preservan su unidad anímica. El problema entre la fidelidad a una idea y su representación formal está ahora más presente que nunca: los recuerdos y los sueños vienen a Tarkovsky con una carga sentimental que el paso al cine no debe neutralizar. Es como el estallido de un ícono que en su desintegración luminosa graba imágenes en la memoria y cada parte guarda secretamente su forma matriz.

El Espejo es un espacio en el que Tarkovsky se mira, para instalarse en la visualidad, y al someterse al reflejo invoca todas las figuras íntimas y públicas que lo han conformado.

El padre, la madre-esposa (interpretadas por la misma actriz) y el hijo están presentes no como personajes autónomos, sino como la impresión que su existencia ha dejado a modo de espectro en la subjetividad.

En la primera escena, el hijo de Tarkovsky, Ignat, enciende el televisor, un tipo tartamudo intenta caóticamente expresar su identidad, todo vanamente. Una mujer lo hipnotiza y luego le despierta, el muchacho con pleno desenvolvimiento dice: “puedo hablar”. Con esta analogía Tarkovsky revela su propia emoción al realizar *El Espejo*, frente a cualquier vacilación que hubiera existido en el pasado.

El filme alterna documentos de archivo, pietaje documental, imágenes de especial sentido histórico y personal: Leningrado sitiado por los nazis, reminiscencias del culto a la personalidad Stalin-Mao, la Guerra Civil Española, la caída y destrucción de Berlín, el stajanovismo y su noción de optimismo revolucionario, los noticiarios de la época. Sin embargo, estas imágenes son despojadas de cualquier contenido descriptivo-objetivo y sin el sonido original nos aparecen siendo ya otra cosa.

El aspecto sonoro está formado con la poesía de Arseni Tarkovsky, y extractos musicales de Bach, Purcell y Pergolesse, empleados con un sentido de potenciación de lo sagrado.

El Espejo es una evocación de todo lo sensible que preserva la memoria, un retrato propio a partir de los otros, en el que la densidad de la imagen crea proposiciones dispersas sobre el interior del artista, del cine.

LA MEMORIA SECRETA

Stalker (1979) es una gran experiencia estética soportada por una aventura espiritual, por la búsqueda de un absoluto: el estado ideal. Aquí, el imaginario, la creación, elaboran un lenguaje laberíntico. Tarkovsky vuelve a emplear la ciencia ficción apropiándose básicamente del esquema general de la novela de Boris y Arkadi Strugatski.

El filme, que contiene una mayor estilización que *Solaris*, es un enorme despliegue de materia fílmica: Tarkovsky mantiene su fidelidad al plano largo y al plano-secuencia; alternancia del color y el blanco y negro, que ahora tiene una concepción gráfica más elaborada de la textura monocroma que permite variar las tonalidades del contraste; aparece también un juego de oposiciones en las tonalidades policromas; la presencia de elementos y formas del mundo natural, ramajes, lodo, piedras, cobran un valor lumínico y estético nunca alcanzado; la multiplicidad de signos formados por los elementos, en especial el agua, es más aguda.

La Zona, un espacio milagrosamente signado por la caída de un meteoro, es objeto de una intensa vigilancia militar, pues en ella, se dice, suceden cosas extraordinarias que afectan a los individuos.

Tres personajes instalados en la aridez creativa, tres soñadores que viven el reiterado apocalipsis del opaco mundo de los hombres, deciden romper el cerco, huir de la desolación. Del otro lado, se localiza la geografía del deseo, soportada por una tierra cambiante e inasible. *Stalker*, cautivo de su desesperación, sabe que el tránsito por ese laberinto a veces húmedo, otras boscoso o agreste, es la última estación a donde llegan los descorazonados en su ruta hacia otra realidad, un lugar no sometido a relación de dominio alguno.

No importarán los ruegos de la esposa, ni el sentimiento de culpa por la invalidez de la hija; habrá que desafiar las prohibiciones, perder todas las seguridades de la vida gregaria y penetrar ese mundo incierto que subsiste como una memoria secreta. Ahí se produce una suerte de fuga y encuentro de los personajes con su propia vida, la aparición de un signo subjetivo del ser, que se resiste a ser despojado de sus raíces más elementales; el desenvolvimiento infinito de una tierra donde el agua es el vehículo materializador del sueño.

El viaje los instala en un punto límite que pone en estado de revelación sus obsesiones, frustraciones y deseos. El recorrido por la topografía misteriosa de la Zona representa

sólo un temporal alivio a su angustia. En el momento decisivo para la realización de sus deseos, sus propias voluntades los devuelven al vacío: un escritor incapaz de asumir las incógnitas y la fe, un científico cuya única expectativa emocional será poner una bomba en el corazón de la Tierra, el Stalker, dolido por la imposibilidad de penetrar el absoluto de la otredad.

Finalmente, estos héroes abortados se verán reincorporados al mundo monocromático de la soledad colectiva, ajenos a su propia existencia.

EL LENGUAJE PERDIDO

Nostalgia (1983). Hacia 1982 Tarkovsky fue autorizado a salir de la Unión Soviética para filmar una película en Italia, la cual sería reproducida por la cadena RAI, el Ministerio de Cultura y una productora privada. Se termina la filmación un año después. En el transcurso de ese tiempo, Tarkovsky toma la decisión de permanecer en occidente y es probable también que en este periodo tenga plena conciencia de la gravedad de su enfermedad, lo que se reflejará en el tono de su trabajo.

Quienes habían vislumbrado la influencia de cierto universo romántico en la obra de Tarkovsky, pudieron constatar en *Nostalgia* sus suposiciones, no obstante la distancia que él puso de por medio al romanticismo que potencia y proclama el Yo. Aquí se pueden encontrar varios de los elementos privilegiados del romanticismo: el solitario-nómada, el arcaísmo, la búsqueda de otro tiempo y otro lugar, la locura como redención o abismo, la recuperación del sueño como un espacio fundamental, la naturaleza como algo impenetrable, el rechazo a lo mundano, la pugna trágica frente al sujeto del dominio moderno.

La anécdota de *Nostalgia* es ínfima pero significativa: el poeta ruso Andrei Gorchakov viaja a Italia para realizar una investigación sobre un compositor también ruso llamado Pavel Sasenowski, quien vivió por algún tiempo en Bolonia durante el siglo XVIII, alcanzando cierta fama y que, según se dice, decidió volver a Rusia por estar enamorado de una esclava, aun a costa de perder su propia libertad.

Gorchakov es acompañado por una intérprete, Eugenia, con quien mantiene relaciones que no van más allá del trabajo.

Paralelamente a la búsqueda de Gorchakov se sitúa el itinerario del profesor Domenico, quien es señalado como un loco por los residentes y turistas de la estación termal de Vignoni a la que había arribado el poeta, ya que durante siete años mantuvo encerrada a su familia en espera del fin del mundo, tratando de preservar su pureza. Es Domenico un tipo automarginado, en absoluta inadaptación al mundo de los hombres, entregado al misticismo y a la mitología propia. Esta separación del mundo gregario

tiene una analogía con la situación de Gordlakov: vivir una soledad ganada con el riesgo. Domenico se autoinmolará en una plaza pública de Roma como resultado de su angustia, por el acoso a su santidad.

Gorchakov continuará su búsqueda, fundida con las obsesiones de Domenico: deberá cruzar la piscina termal con una vela encendida, a fin de concluir el rito primordial de éste, para después ser tocado por la muerte.

En *Nostalgia* hay una doble evocación. Tarkovsky dedica la película a su madre recientemente muerta y también alude a la imagen hiriente de la patria rusa, persistente en la memoria; es la pérdida de la figura materna en su doble naturaleza. Pero es una reflexión hecha desde un lugar muy remoto al Edipo freudiano y sus implicaciones racionalistas.

Desde la primera imagen nos internamos en el enigma de una aventura poética. Bajo la bruma matinal tres mujeres dispersas en una colina caminan cuesta abajo, un caballo y un perro están con ellas. Esta imagen íntima, fotografiada monocromáticamente nos lleva sutilmente al mundo hermanado del recuerdo y el sueño donde reinan los ángeles del hogar, espectadores ante el regreso o la partida.

La mirada explora más allá de nuestro campo visual, abriendo una oquedad en la atmósfera que nunca se cerrará.

“Una mujer sirve para tener hijos y criarlos con paciencia y sacrificio” sentencia el sacristán del templo medioeval a Eugenia, en un arcaísmo que ella no entenderá, mostrando el conflicto esencial entre la razón y la fe.

Gorchakov y Eugenia se mueven en dos arquitecturas, una sin elevación, arraigada a la tierra, anterior a las certezas del pensamiento renacentista, en estado de ruindad, fundida con el musgo, la piedra y el agua; la otra, sobrehumana, concebida para ser eterna y cuyas cúpulas dominantes rematan su omnipresencia, se trata del espacio de la verdad absoluta y la vida fragmentaria contra la que Domenico hace un alegato.

“La poesía no se puede traducir, pero ¿y la música?”, una pregunta incrustada al inicio del filme, alude a la propia búsqueda de la universalidad de la imagen, dos escenas centran y llevan a la plenitud esta tensión: en un largo plano-secuencia, Gorchakov llega al cuarto del hotel durante una tormenta. El escenario se compone de tres elementos: una ventana abierta por la que penetra la lluvia a la habitación y desde la que se observa un árbol abatido, al centro la cama en la que se recuesta Gorchakov y al otro lado el hueco de la puerta del baño con el foco encendido sobre un espejo. Se plantea y resuelve el problema de la dualidad mediante la integración de elementos esenciales; la luz natural y la luz eléctrica iluminan simultáneamente la escena, el plano frontal es, de un lado, espacio abierto y, en otro extremo, el muro del baño cierra la perspectiva. La creación de este ámbito hace posible la aparición sincrónica del recuerdo, el sueño y el presente cotidiano.

En la escena final se realiza un asombroso movimiento de cámara; Gorchakov aparece en primer plano junto al espacio familiar de la *dacha* y el estanque, asumido como decorado real, para luego abrirse lentamente hasta mostrar el conjunto rodeado de arquitectura arcaica, en una dimensión fantástica que funde el ámbito ruso con el italiano. Esta imagen nos hace repensar la secuencia en que el poeta comenta a Eugenia que a cualquier lugar donde vaya siempre traerá consigo las llaves de su casa.

UN IDEOGRAMA ORIENTAL

Sacrificio (1986). Una mañana Alexander, un ex actor, planta con su pequeño hijo un árbol, le da una serie de consejos para su florecimiento. Otto, el cartero del pueblo, entrega a Alexander un telegrama de felicitación por su cumpleaños enviado por unos amigos. Sostienen una breve conversación. Otto se despide.

La escena, captada en un *traveling* lateral de diez minutos en una cuesta, es una declaración de principios estéticos, de fidelidad al principio del plano-secuencia y a la construcción de la figura. Camino a casa Alexander encuentra a su esposa Adelaide y a Víctor, un médico amigo de la familia, quien le regala un libro de arte antiguo. En la siguiente escena, ya en casa, Adelaide, Alexander y Víctor platican. La mujer reprocha a Alexander haber abandonado la profesión. Aparece un distanciamiento entre ellos. Otto llega a la casa para regalar a Alexander el original de un mapa antiguo, quien le comenta que desprenderse de un documento tan valioso debe representar un sacrificio, a lo que Otto replica: “Qué clase de regalo sería si no fuese un sacrificio?”

Repentinamente, cuando Otto cuenta una historia sobrenatural se registra un fuerte temblor y se escucha un estridente vuelo de aviones. La televisión avisa sobre hechos que pudieran corresponder a una guerra nuclear. Adelaide histérica, reclama a todos, pide que hagan algo. Víctor le aplica un sedante. Durante los acontecimientos el niño duerme en su habitación. Alexander angustiado se retira a su estudio y reza para que no suceda la hecatombe, promete dejar a su hijo, no volver a hablar (voto de silencio semejante al de Rublev), renunciar a todas las seguridades de su vida.

Durante la noche, cuando la familia duerme, Otto el cartero despierta a Alexander para transmitirle un remedio secreto que puede evitar la tragedia: hacer el amor con María, la misteriosa sirvienta islandesa que vive en las afueras del pueblo.

Alexander va a la casa de María quien lo recibe sorprendida. La mujer no entiende. Él amenaza suicidarse y María amorosamente lo acepta. Durante el acto los dos levitan sobre la cama. A la mañana siguiente Alexander despierta en su casa; mientras Víctor y Adelaide discuten sobre la partida del primero a Australia, Alexander apila muebles dentro de su casa y le prende fuego, cumpliendo su promesa.

Alexander contempla el incendio de la casa hasta que una ambulancia le lleva. El filme termina sobre el punto inicial. Su hijo riega el árbol plantado el día anterior y solitario pronuncia suavemente: “En el principio era la palabra”.

El *Sacrificio* es una reflexión realizada en una escritura ideográfica semejante a la de algunas culturas orientales (subrayada en la utilización de la bata japonesa por Alexander), en la que el signo se ha cambiado por un símbolo o soporte de un modo más radical. Esto supone un grado intenso de abstracción en el manejo de los personajes, ya que más que una historia o parábola sobre una enseñanza abre una pregunta dolorosa sobre el lugar del pensamiento espiritual y del arte en el mundo moderno.

Alexander es un loco, un iluminado encadenado al Domenico de *Nostalgia*, su sacrificio –liberación a través del fuego– tiene una íntima vinculación al de aquél. El fuego libera, barre con el lastre, aligera. Los personajes centrales de la película son el silencio y la fe, los actores son soportes, sus relaciones los hacen ambiguos, intensos, creíbles, su soledad o la respuesta a ella los define.

La película es un movimiento circular, donde el sueño nos ha trastocado, donde las cosas han cambiado gracias a que un sacrificio ha tenido lugar.

Es esta la última obra de un autor que hizo preguntas simples y esenciales sobre la naturaleza humana. El laberinto de su obra es un lugar lleno de círculos y de eternos retornos que nunca nos devuelven iguales. Una obra que asume el dolor, lo terrenal, aquello que la razón simula y evade. Tarkovsky nos sumergió en una oscuridad que no es la Nada de la filosofía moderna, sino el recuerdo de que somos esencialmente un milagro.

BIBLIOGRAFÍA

- Perez Turrent, Tomás, “Andrei Tarkovsky, la nostalgia del sacrificio”, revista *Infame Turba*, núms. 6/7, UAP, primavera, 1988, pp. 90-95.
- Schnitzer, Luda y Jean, “La Rusia de Andrei Rublev (1360/1430)”, revista *Infame Turba*, núms. 6/7, UAP, primavera, 1988, pp. 109-111.
- Tarkovsky, Andrei, *Die versiegelte Zeit*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt/M. Berlín, septiembre de 1988.
- , *Hoffmaniana*, Schirmer/Mosel, München, 1987.
- Verniere James, “Conversación con Andrei Tarkovsky”, revista *Infame Turba*, tomada de la revista *Heavy Metal*, abril de 1984.