

La poesía fílmica de Andréi Tarkovski

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ

IECO-Universidad Nacional de Colombia

Andréi Tarkovski's Cinematic Poetry

Abstract

This text revolves around the cinematic poetry and not audiovisual poetics. It is not my intention to find a regulation that expresses the films composition, but to explore a creative, pulsional and emotive itinerary that gives an account of the ethical measure that the artist promotes, his lyric twist and the characters with their thoughts and particular 'actions'. Tarkovski visualised the poetry in his films and left clues in interviews, courses he gave during his career plus the ideas he compiled in *Martirolog*, (a diary he wrote between 1970-1986), and in *Sculping in Time* (1988). He confessed in an interview «It's impossible to speak about the topic of artistic creation with the ordinary and logical language»¹. Despite this warning, I will try to communicate the poetry in his cinema.

Key words: Filmic Poetry. Textual Analysis. Andrei Tarkovski. Creative Itinerary. Lyric Hero.

Resumen

Este texto trata de la poesía fílmica y no de la poética cinematográfica. No intento encontrar una normativa que exprese la composición de los films, sino explorar un itinerario creativo, pulsional, emotivo que dé cuenta de la medida ética en la estética que promueve el artista, de su avatar lírico y de los personajes con sus pensamientos y sus particulares "acciones". Tarkovski visualizó la poesía en sus películas y dejó pistas en entrevistas, cursos que impartió a lo largo de su carrera y reflexiones que recogió en *Martirologio* (diario 1970-1986) y en *Esculpir el tiempo* (1988). En una entrevista dijo que «es imposible hablar de la cuestión de la creación artística con el lenguaje ordinario y racional»¹. Pese a esta advertencia, intentaré comunicar la poesía de su cine.

Palabras clave: Poesía fílmica. Análisis textual. Andréi Tarkovski. Itinerario creativo. Héroe lírico.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-23

*La cualidad poética de una película nace
de la observación inmediata de la vida.*

Andréi Tarkovski





A. Tarkovski:
Stalker (1979).

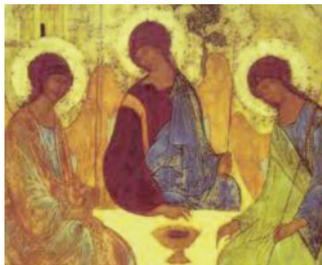
La resonancia de los poetas

Es sabido que Tarkovski veneraba la tradición de la poesía rusa, no en vano afirmó “si pudiera escribir poesía como la de Pasternak no estaría haciendo películas”². Alexander Pushkin, Fiodor Dostoyevski y Boris

Pasternak, son creadores de una obra mística y un nacionalismo artístico resultado de escuchar “la voz del pueblo ruso”, de ahondar en sus raíces culturales. Tarkovski creía que Pushkin como Andréi Rublev –y esta afirmación sirve para toda su filmografía– mostraba los orígenes más genuinos de la nación rusa, procuraba una armonía sin precedentes y dilucidaba los grandes problemas del arte junto a su carácter nacional, pues el artista solo puede expresar con grandeza lo que conoce bien, es decir, aquello que ha vivido desde la infancia; de hecho, se sentía un realizador tradicional, en el sentido de estar profundamente enraizado en la historia y tradiciones de su país.

¹ Entrevista de Andréi Tarkovski con Ian Christie y Mark Le Fanu, *Positif*, No. 249, Lyon, 1981, 28.

² Entre los poetas que el cineasta cita en sus conferencias están los simbolistas: Alexander Blok, Valeri Briusov, Andréi Biely, y los vanguardistas: Serguéi Esenin, Anna Ajmátova, Osip Mandelstam, Marina Tsvetáieva, entre otros.



A. Tarkovski:
Andréi Rublev (1966).

Si con Rublev el mundo es un icono que lo presenta (no que lo representa) de manera religiosa por ser inmediato a los sentidos y al alma, donador de armonía, fraternidad y amor, con Dostoyevski el contacto es turbulento, pues el mundo es acontecimiento en contradicción que purga dentro del sujeto como síntesis del afuera social, un alma trágica y absur-

da, un existir nervioso impedido para ser de una sola pieza como en otros tiempos, tal y como concibe al príncipe Myshkin, ese cándido, compasivo e inteligente hombre en la novela *El idiota* (1868-1869).

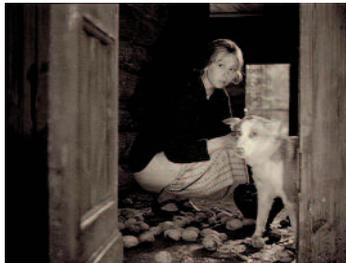
Para Tarkovski, el mundo comparecerá como un híbrido del pintor y el novelista. Almas religiosas las tres (Rublev, Dostoievski, Tarkovski), atormentadas y dramáticas. En todos está la fe, porque para ellos sin esta no hay arte y sin arte no hay acceso a lo sagrado. El arte debe expresar la esencia de la vida.

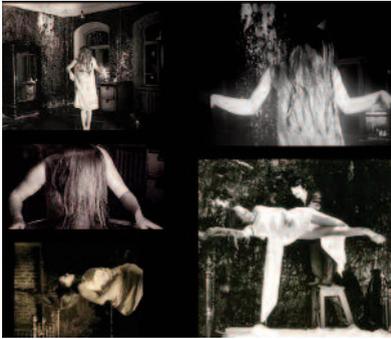
Con la poesía mística de su padre, el poeta Arseny Tarkovsky, el cineasta mantiene un contacto soterrado y tortuoso, aun cuando este siempre negó que aquel tuviera alguna importancia decisiva en su obra, pese a que lo consideraba un excelente poeta y que citara sus poemas con su voz en dos de sus films, o que algunos de sus versos hubieran sido el diapasón creativo del guión de *El espejo* (1974) y *Nostalgia* (1983). Sigmund Freud llamaría *denegación* a esta enunciación negativa de un pensamiento reprimido³. Cómo olvidar que tanto Arseny y Andréi comenzaron su popularidad en la misma época, el uno publicó su libro *Detrás de la Nieve* en 1962, y el otro estrenó su primera película, *La Infancia de Iván*, en 1961.

³ FREUD, S. (1987). La denegación ("Die Verneinung", 1934), S. Freud, *Obras completas*, Biblioteca Nueva, España, Cap. CXLVI.

La presencia de los poemas de Arseny Tarkovski en el film revelan, en el centro mismo de la conciencia creativa, la identificación conflictiva entre el padre y el hijo. Si Arseny (el padre) era poeta verbal, Andréi (el hijo) lo sería de la imagen; he allí el perfil agonístico con su padre en el plano imaginario. Antes de que *El espejo* fuese el título definitivo, Tarkovsky escribió el guión bajo el título de *Un día blanco*, inspirado en un poema de su padre escrito en 1942 y que habla de la felicidad de la infancia y de la imposibilidad retornar a ella.

A. Tarkovski:
El espejo (1974).





En otro momento, Andréi Tarkovsky se inspiró en un poema de Arseny titulado *Canción* (1960). Esta vez las imágenes del poema fueron traducidas a la manera del cineasta; en la escena del primer sueño de *El espejo*, un hombre le lava el cabello a su mujer y esta aparece con los brazos blancos extendidos evocando un sauce llorón, mientras la habitación se desploma por la presión del agua. La deuda eterna que el poeta tiene con una mujer en el poema de Arseny, prefigura en la poesía fílmica de Andréi la culpa contraída con su madre; como se sabe, esto es algo que el cineasta proclamó abiertamente.

Largo tiempo ha pasado desde mis primeros años,
a lo largo del borde de mi tierra natal,
a lo largo de la planta de menta inclinada,
a lo largo del cielo azul oscuro.
Este cielo que estoy perdiendo para siempre.

En la otra orilla, el sauce se balancea,
como brazos blancos.

No puedo caminar por el puente hasta el final,
pero yo llevo en mi memoria los sonidos húmedos,
de ese nombre delicado, en nuestra despedida final.

Ella está de pie en la curva,
y se lava sus blancos brazos en el agua,
y yo le tengo una deuda eterna.

Si tan sólo pudiera decir quién es el que está en la vega,
en la otra orilla,
junto al sauce, como una sirena en el río,
lanzando un anillo de un dedo a otro⁴.

⁴ ARSENY, T. (2001). *Song (Canción, 1960)*, *En Mirror (Natasha Synessios)*, Tauris Publishers, London (traducción libre).

A. Tarkovski:
Nostalghia (1983).



Los poemas de Arseny Tarkovski que arman la enunciación en *El Espejo*: Primeros encuentros, Desde en la mañana..., La vida, la vida, Eurídice, Bosque de Ignántievo, el verano ya se ha ido, le imprimen una atmósfera lírica a las imágenes más allá de la percepción retórica y alegórica, insertándose como hechos observados de una manera sutil y compleja en el tiempo. El mismo cineasta escribió que *El Espejo* se haría de ese modo, dado que “coincide con la forma literaria poética de representar al héroe lírico: él ni siquiera aparece; pero sus reflexiones, el modo de hacerlas y el objeto de ellas dan una idea clara y bien delimitada de él.”⁵

5 TARKOVSKI, A. (2005) *Esculpir en el tiempo* (Los comienzos), RIALP, Madrid, p. 51.



En *Nostalgia* (1983) un contacto fulminante se da entre padre e hijo. Gorchakov, el protagonista, es un poeta que al reconstruir los pasos del exilio de un músico ruso, el ucraniano Pavel Sosnovski, padece el desgarramiento de intentar saber quién es, redimensionando la memoria y el pasado de la nación rusa, el apego a la tradición y a la familia, la creencia en la fe y en el arte como redención, la nostalgia entre la pertenencia y el exilio. La cámara muestra al poeta sumergido en la corriente e internándose en lo que parece ser las ruinas de un antiguo templo. La secuencia está acompañada por una voz en off que dice el poema “cuando era niño enfermé”, de Arseny Tarkovski; por cierto que este texto estaba escogido para *El espejo* (1974), según lo anota el cineasta en su entrada de diario del 15 de febrero de 1972. La orfandad, el delirio de lo que pudo ser una enfermedad, el río y la madre que vuela, son imágenes que evocan su anterior film. De manera que la escena de *El espejo* donde la madre vuela ya estaba enunciada en este poema que monta en *Nostalgia* nueve años después.

A. Tarkovski:
Sacrificio (1986).

Suenan las trompetas, la luz atraviesa mis párpados.
Por encima del asfalto, madre vuela,
hace gestos con la mano y se marcha volando.
 Bajo los manzanos,
 sueño con un hospital blanco.
 Cuando era niño enfermé...⁶

La voz en off vuelve a entrar con otro poema de Arseny Tarkovski⁷

⁶ Andréi TARKOVSKI (2008). *Nostalgia*, Barcelona, DVD: Track Media

⁷ Andrei TARKOVSKI, *Nostalgia*, op. cit.

⁸“Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son “malos emigrantes”, como se dice en la Europa occidental. Su trágica incapacidad de asimilación y sus torpes intentos de adaptarse a un estilo de vida extraño es algo perfectamente conocido. ¿Cómo iba a imaginar durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?” (TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit. 226).

Soy en la fiesta una vela apagada,
 recojan al alba mi cera,
 y esta página revelará el secreto
 de cómo llorar y cuándo ser orgulloso
 de cómo repartir el tercio final de la delectación
 y hacernos una muerte más fácil,
 para de pronto, bajo un techo casual,
incendiarnos, como las palabras, con una póstuma luz.

La carga de nostalgia de los versos acentúa en el exilio el trauma de la ausencia/presencia del padre. Las palabras “póstuma luz” de la que habla el verso que cierra el poema no es posible que se encienda y alcance a ser legado simbólico. Esta escena prefigura el legado de Alexander (Tarkovski) a su hijo (Andriushka) en *Sacrificio* (1986). Si en *El espejo* la madre protagoniza con su llanto y silencio, y la voz y poemas del padre sostienen el relato, en *Nostalgia* (1983) la madre del director ha muerto y el padre se encuentra muy lejos, solo su imaginario poético comparece a través de una voz fantasmal. El poeta a la orilla del agua y sin palabras que lo sostengan puesto que estas se queman, entra en una pesadilla⁸.



A. Tarkovski:
Andréi Rublev (1966).

Las imágenes visuales en la secuencia de los films citados no son recreación temática o ilustración de las imágenes lingüísticas de los poemas; sin embargo, algo íntimo las unifica. Andréi, más que un *padre-poeta* tuvo un *poeta-padre*, por eso no pudo evitar la identificación imaginaria, esa rivalidad artística que no le permitió acoger la poesía del todo, pero tampoco pudo prescindir de ella. Sin duda, es importante señalar el pro-

fundo papel que la poesía ocupaba y, tal vez todavía ocupe, en la formación de la inteligencia y sensibilidad rusa del siglo XX, muy especialmente en las décadas de los años cincuenta y sesenta en la que Tarkovski conforma su creatividad; “de suerte que la poesía es sobre todo la medida de lo ético por su peculiar visión estética de la vida y del acto.”⁹

9 Cf. BUBNOVA, T. (2003). “Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarkovski”, *Acta Poética* 24, UNAM, México, p. 29.

La imagen telúrica



Uno de los directores de cine favoritos de Andréi Tarkovski fue el ucraniano Alexándter Dovzhenko (1894-1956)¹⁰. En la obra de este vanguardista contemporáneo de Eisenstein, Vertov, Pudovkin y Mijail Romm, encontró la misteriosa armonía o poesía fílmica que lo desgarraba. Tarkovski consideraba a Dovzhenko como superior a sus contemporáneos, de hecho lo llamó “el verdadero poeta del cine”; el mismo epíteto que hoy el propio Andréi recibe.

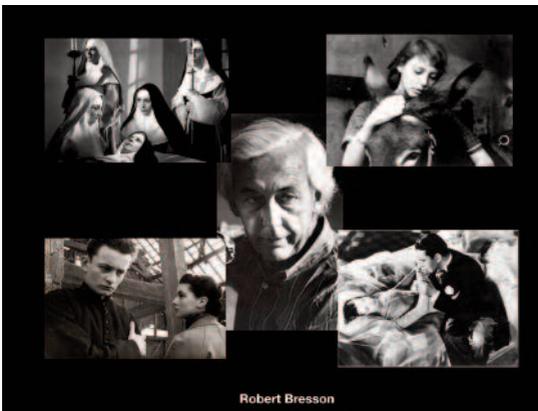
A. Dovzhenko:
Tierra (Zemlya, 1930).

Las películas de Dovzhenko tienen un lirismo natural y expresivo; sus imágenes muestran –así como se ve en *Tierra (Zemlya, 1930)*–, campos de trigo ondulantes barridos por el viento (este aspecto recuerda la primera secuencia de *El espejo*), frutas maduras como manzanas y peras, el cielo en la horizontal del paisaje, caballos en estampida (en Tarkovski estos permanecen más bien quietos o su movimiento es medido), el optimismo tecnológico y la relación entre nacimiento, muerte y solidaridad.

10 Dovzhenko igual que su padre Arseny y Lev Gormung eran de origen ucraniano; este último también era poeta y fotógrafo de la familia, padrino de Andréi; sus fotografías sirvieron como referencia para construir la escenografía, el ambiente y la luz en *El espejo*.

Un aspecto interesante es que Dovzhenko incluye en la estructura de paz/hostilidad los sueños de sus personajes –como en *Crónica de los años de fuego* (1960), film que dejó inconcluso. Por su parte, Tarkovski no solo incluirá sueños, sino también imágenes documentales. He aquí la entrada a la narración no tradicional, cuya lógica sin acción es subjetiva, poética. Andréi se sentía muy cercano al panteísmo del cineasta ucraniano porque “no divorció la imagen cinematográfica de la atmósfera natural, de la tierra, de la vida”¹¹. Como Dovzhenko, Tarkovski amaba el campo, su materialidad unida al espectáculo de los ciclos primarios de la naturaleza. Este mundo verde en continua regeneración lo ataba a María Ivánovna, su madre, de quien también recibió lecciones de botánica.

¹¹ LLANO, Rafael. (2006). *Vida y obra de A. Tarkovski*, (vol.I), Valencia, España, Ediciones de la Filmoteca, p. 105.



R. Bresson:
Diario de un cura
(1950).
L. Buñuel:
Viridiana (1961).

Para Tarkovski desde el primer momento hubo en artistas como Pushkin, Dovzhenko, Bresson –para solo citar los más relevantes–, una decisión o “intuición precisa” que evitó que se perdieran entre experimentos, pues el arte no es una ciencia que busque sus logros basados en algún método. Esta es una de sus potentes críticas a buena parte de las vanguardias históricas y al arte moderno en general; formas que centradas en la demostración del método y el “exhibicionismo ilimitado” pierden su espiritualidad y inclinándose a lo práctico y redituable¹². No hay relación entre el arte y el experimento; la verdadera búsqueda artística está en la experiencia que el sujeto tiene con su acto creativo.

¹² TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 122.

De manera que la experiencia está antes que el experimento; no obstante, el experimento de hipnotismo para acabar con el

tartamudeo que monta Tarkovski en *El espejo* como prólogo, no puede ser más sorprendente. La logopeda le ordena al chico (Yuri Zhary) que en adelante “hable en voz alta y con claridad”; justamente, es lo que no ocurre en el film porque su claridad se empaña. *El espejo* es un film tartamudo, vale decir, un cine lírico; pues de lo que se trataba, escribe Tarkovski, era de tomar elementos “altamente reales” y realizar un film bajo la lógica del sueño, con “combinaciones y contraposiciones desacomunadas, sorprendentes”¹³.

13 TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 93.

De Robert Bresson habla con admiración y lo cita continuamente en sus diarios y ensayos. Con el director de *Diario de un cura* (1950), lo une el ascetismo y la mística, le atrae la sobriedad y el estilo de su escritura cinematográfica o poesía fílmica que desmantela el espectáculo de lo conocido y cercano volviéndolo extraño y lejano; después de todo, “no hay arte sin sorpresa”. De Michelangelo Antonioni, tuvo un buen concepto poético, no así de Fellini que le parecía didacta y retórico porque intentaba ir a la conciencia antes que a los sentimientos.

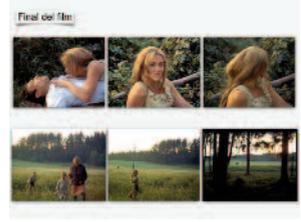
Es conocida la admiración que le profesaba al cine de Luis Buñuel, porque este tenía más valor emocional (*convulsiones del alma*) que valor simbólico y porque invita a que los espectadores participen de sus juegos de sentido. Consideró la obra del español como impensable si no existiesen Cervantes, El Greco, Goya, García Lorca, Picasso, Dalí, entre otros. De Mijail Romm, su profesor en la escuela de cine (VIGK), Tarkovski tomó el detalle expresivo, el control de la palabra pues el cine requiere de una economía esencial y lo básico de la escultura fílmica: a los grandes volúmenes de arcilla (imágenes y sonidos) los sostiene un armazón de hierro (la idea), haciendo lo posible por ocultar el tosco andamio.

Una catedral del recuerdo





A. Tarkovski:
El Espejo (1974).



El papel del cine es la resonancia de las sensaciones e imágenes que las cosas suscitan, aspectos semejantes a la sinestesia propuesta por el poeta francés Charles Baudelaire. En este sentido, el fin del cine es recuperar y registrar el tiempo que encarna la vida. Por eso y porque se identifica con esa realidad a través del movimiento, este es el arte más realista de cuantos hay. Ahora bien, si el cine trabaja con esa materialidad natural que es el tiempo que transcurre, que deteriora todo cuanto se pone a su paso, que entra en la vida con toda su cotidianidad multiforme, por más que desee la totalidad, no podrá ser otra cosa que fragmentario, precario e insuficiente. El tiempo de la existencia es fugaz e imperecedero, de ahí que detrás de la concepción tarkovskiana del tiempo está el ansia ideal de lo absoluto a través de la imagen. Tal vez el objetivo último –siguiendo a Marcel Proust citado insistentemente por Tarkovski en *Esculpir el tiempo*– era construir un “enorme edificio del recuerdo”, una catedral gótica, un vasto monumento de la memoria¹⁴.

¹⁴ Marcel PROUST (1985). *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1985), p. 63 (Cf. TARKOVSKI, A. *Esculpir el tiempo*, op. cit., pp. 78, 80, 108, 153, 154).

¹⁵ Ver: GOYES N., J.C. (2016) *La mirada Espejeante. Análisis textual del film El Espejo de A.T.*, *Obra selecta*, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, pp. 218-227.

Conexiones por resonancia¹⁵

Nadie como Tarkovski para reconocer que la poesía fílmica no surge de la intención retórica al unir imágenes, sonidos y palabras. En la composición y materialidad de los sueños, en la memoria creativa y las conexiones por resonancia más que por coherencia argumental que el cineasta encuentra poesía en su filmografía. Las contradicciones que hicieron parte de su más hondo espejeante, de su infinita nostalgia e irredento sacrificio, se resolvieron en las asociaciones poéticas y en la observación pura, sutil y precisa de la imagen fílmica insertada en el tiempo. Estos fueron los recursos con los que logró intensos momentos de poesía fílmica, distintos a los procedimientos del manido cine poético con el que estaba en total desacuerdo, porque “suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas”

que alejan al cine de su propia esencia¹⁶. Cuando habla de poesía, Tarkovski no está pensando en un género, sino en un modo de ver el mundo, una forma especial de ver la realidad. La poesía como una filosofía que acompaña al hombre toda la vida. Pese a esta postura, el ruso estuvo cerca de la alegoría, en un esfuerzo por encontrar en la forma troceada, en el fragmento, la imagen absoluta.

16 TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 87. "Entonces se comprenderá la tremenda energía emocional de estas imágenes que se levantan con tanta energía por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía" (Tarkovski, (Los comienzos) op.cit. p. 40).



A. Tarkovski:
El Espejo (1974).

La observación de un fenómeno inserto en el tiempo

El cine es un mosaico hecho de tiempo.
Andrei Tarkovski

Tarkovski hizo del arte japonés del haiku la apuesta para su poesía fílmica, pues en él la significación de la imagen no deja percibir su sentido último, no se deja condensar en una fórmula conceptual o especulativa. Le

atrajo el hecho de que el lector de esta particular poesía debía perderse en su escritura como un hombre en la naturaleza (*Stalker*, 1979) o en el cosmos (*Solaris*, 1972)¹⁷. Tarkovski toma como modelo de creación fílmica la poesía Zen porque es fiel a “la observación inmediata de la vida”¹⁸, porque “este es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo”¹⁹.

17 TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 129.

18 TARKOVSKI, A. (2017). *Atrapad la vida*, errata naturae, Madrid, p. 25.

19 TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 88.

20 El arte de los iconos en Rusia floreció a finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV, cuando Teófanos el Griego y Andre Rublev crearon sus obras maestras. El tema del icono de Rublev es el episodio bíblico de la aparición de Dios en forma de tres ángeles a Abraham. Los ángeles están sentados alrededor de una mesa sobre la que hay un cáliz que simboliza el sacrificio de Cristo. El ángel de la izquierda —Padre— bendice el cáliz, el ángel del centro —Hijo— expresa su sumisión a la voluntad divina y el ángel de la derecha —Espíritu Santo— consuela al que ha de sacrificarse. *Caridad, Unidad y fraternidad*. La profundidad espiritual, el simbolismo y la técnica hacen de este icono una verdadera obra maestra de la cultura rusa. Cf. <http://xurl.es/bns7p> (Entrada: 26-09-1917).

De otro lado, encuentra vínculos entre el haiku y el icono religioso de la cultura rusa. Para la iglesia ortodoxa el icono no representa la realidad sino que es su presencia concreta (hipóstasis), su “verdadera realidad”, como el icono de la Trinidad pintado por Andréi Rublev en 1412, puesto que más allá de ser una obra de arte que convoca la contemplación, es un objeto sagrado e irrepetible por cuya mediación se experimenta la vida divina (el pintor es un monje ligado a la traición teológica). Los iconos rusos son una suerte de catarsis alejada del espectáculo intelectual²⁰, acontecen dentro de una emocionalidad que incluye los contrarios sin confundirlos (serenidad y dinamismo). Esta iconografía es intuitiva, poética, imaginativa, navega en la “indeterminación” y la “abstracción”, por lo que se distancia de la tradición occidental y bizantina cuya simbolización y alegorización se hace de una forma racional, interpretativa y unívoca.

Ahora bien, en su más recóndito procedimiento, el haiku es una suerte de amalgama entre objetividad y subjetividad. Contrarios como armonía y caos, serenidad y dinamismo, atracción y repulsión, que en el haiku encuentran su sentido al fundirse en una unidad de experiencia, integrándose el poeta a la naturaleza, fue contradicción y desgarró para los románticos, para Dovstoyevski y para la creación ansiosa de los surrealistas. El texto-tarkovskiano intenta resolverse de esta manera; se niega a ver el barro como una unidad compuesta de agua y tierra, e insiste en la visión separada de sus elementos. A esto el cineasta ruso le llamó ir en procura de la imagen absoluta, única e irrepetible; pero, así mismo, vital y banal. Una paradoja alimenta la imagen, ya que representa lo típico y al mismo tiempo lo más individual; “la imagen es algo fantástico” —escribe— e “incluso más rica que la propia vida, puesto que expresa la idea de la verdad absoluta”²¹.

21 TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 137.

Desde *El Espejo* (1974) se puede recorrer la producción cinematográfica de Andréi Tarkovski, no únicamente porque ubica el lugar nuclear de este film en el conjunto de la obra del cineasta y expresa su experiencia con la poesía fílmica, sino porque además enlaza la concepción estética que tenía acerca del arte y del cine en particular. Hecho significativo este, si se tiene en cuenta que su cinematografía proyecta un exacerbado romanticismo y la sensación extraña de ser un arte anacrónico en relación con el tiempo que le tocó vivir. El cine es el arte más intimista y realista y, en tanto que espejo de la naturaleza, es un acto vital; el cine es sueño y memoria creativa que difumina las fronteras entre la realidad y la fantasía; es el resultado de “la calma olímpica de la forma”²². El director, sin otra mediación que las emociones ofrece su mundo interior al espectador que debe completar la obra fílmica con sus propios vínculos poéticos. Es todo esto lo que le hizo pronunciar a Ingmar Bergman que Tarkovski “inventó un nuevo lenguaje que le permite aprender la vida como apariencia, la vida como sueño”²³.

²² TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 137.

²³ Citado por CAMPANNA, *Andréi Tarkovski: el ícono y la pantalla*, 199.

Los films tarkovskianos son textos a través de los cuales el cineasta conduce su reflexión sobre el sentido del arte, el acto creativo y la relación del artista con el público. En *El Espejo* narra los recuerdos de infancia para mostrar una vida real en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad; el objetivo del héroe es encarnar los valores sociales de referencia puesto que cree estar destinado para representar los deseos de una colectividad disidente, marginal, exclusiva. No es gratuito que el director ruso haya escrito que el cine nacido conforme a sus propias leyes, llegará a ser la conciencia de los hombres de nuestra época. Heredero y disidente de la vanguardia cinematográfica que tuvo comienzo en el Instituto (hoy universidad) de cinematografía Gerasimov (VGIK), una de las escuelas de cine más antiguas del mundo, Tarkovski proyecta en su obra contradicciones estéticas, religiosas, filosóficas y culturales. El denodado empeño por erigir al cine como el arte elevado que la cultura universal conoce a través de obras de arte perennes, alejado de lo comercial y redituable, descontento con el régimen soviético y crítico contumaz del capitalismo. Necesitado de forma no pudo abstraerse a su experimentación y disolvencia.

La disposición interior o convulsiones del alma²⁴

²⁴ Ver: GOYES N., J.C. (2016) *La mirada Espejeante*, op. cit. pp.168-179 [227- 251].

Una experiencia y expresión lírica es una disposición anímica hacia la interiorización que libera los pensamientos, las memorias y los sueños de los personajes, aun cuando son débiles e incapaces de llevar una vida práctica; no son héroes de acción sino personas líricas, extraños, desprendidos de sí mismos, habitantes de la locura. Andréi Rublev (1966), es el monje con mirada de niño que predica no resistirse al mal, amar al prójimo y perdonar por encima de la barbarie que le tocó vivir; su espiritualidad y apego a la tradición dibuja gestos épicos; Chris Kelvin (*Solaris*, 1972) sufre una crisis de fe, viaja al planeta Solaris, de regreso obtiene la redención transformando su vida y volviéndose consecuente con los demás; *Stalker* (1979), es un outsider tímido, incorruptible, difícil de manipular, sabe que la crisis de espiritualidad y de fe se debe al pragmatismo y el materialismo de la época; con Doménico en *Nostalgia* (1983), Tarkovski conjura el cinismo, la ambición y el materialismo, pues es alguien que elige el sufrimiento como redención; de hecho, se inmola en acto público creyendo con ello salvar a la humanidad; Gorchakov, poeta melancólico que evoca los intelectuales rusos, apegado a la tierra, insatisfecho y compasivo, busca incansablemente fe e ideal; intentando reconstruir la historia de otro artista ruso, el músico Pavel Sosnovski, muere transportando una vela encendida que se le apaga repetidamente en una piscina vacía; con Alexander (*Sacrificio*, 1986) la palabra pierde todo su peso y el viejo actor de teatro se enmudece y vuelve loco prendiéndole fuego a su casa, sin dejar ningún legado a su hijo que riega con agua un árbol seco y desvencijado a orillas del mar; Andréi Tarkovski acentúa con este personaje la idea del sacrificio como algo creativo y divino, pues un hombre fuera del tiempo –escribió el cineasta– está condenado a la locura. Al protagonista de *Sacrificio* le alcanzó fielmente este postulado. Al narrador-protagonista de *El espejo*, Alexéi, lo describe con dureza y desprecio, quizá porque es su alter ego más dibujado, dice que es un hombre débil y egoísta, carente de una meta, y como no ha de serlo si va hasta el mismo momento de su concepción y, a través del bosque, se reintegra a la tierra, a la inacción, a lo inerte. “Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida”²⁵.

²⁵ TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.



Personajes tarkovskianos

Las “convulsiones del alma” suenan cercanas a la “belleza compulsiva” de los surrealistas. ¿Esas fuerzas intensas e involuntarias no espejean con la erupción de lo maravilloso inconsciente? Como sea, lo que le interesó del hombre es la aspiración a algo superior y su inconformismo con la moral burguesa. Varios hilos poéticos enlazan a todos estos personajes que parecieran ser uno solo con diferentes rostros. Esto es así porque a Tarkovski le interesa el hombre y el universo que encierra dentro de sí.

Supresión del relato: héroe lírico

En lo films de Tarkovski no hay historias que contengan conflictos a la vista, sencillamente por que el director prescinde de la interrelación de los acontecimientos exteriores, de las acciones y la actitud del protagonista; igualmente prescinde de las unidades clásicas de tiempo y lugar. El relato en sus películas es un pretexto para conectar imágenes fílmicas que se manifiestan de una manera instantánea como pura vivencia y experiencia interior: en primer lugar padecimiento y solo en un segundo momento actividad y fuerza, como localiza lo sagrado George Bataille (*Experiencia interior*, 1973). En esta lírica que cruza el umbral hacia lo dramático y trágico se instalan personajes como Iván (*La infancia de Iván*), Alexei (*El espejo*), Doménico (*Nostalgia*) Alexander (*Sacrificio*). No obstante, las acciones de estos *héroes líricos* no logran la dimensión simbólica de lo sagrado, donde valga la pena la pasión y el sacrificio, sino que emprenden acciones absurdas, desquiciadas, transidas de soledad y abandono.

Héroes líricos, “niños con un pathos de adultos”. En lugar de una lógica de sucesos convencionales donde el héroe clásico es definido por sus acciones, en *El espejo* se muestra el mundo interior del narrador-perso-

naje. Tarkovski piensa –en la línea de Dostoyevski– que la lógica de la poesía, similar a la del sueño, es igual a los acontecimientos de la vida, pues no hay nada más fantástico e inverosímil que la realidad; de allí que se trastoque la cronología del tiempo acentuando la intemporalidad, los géneros borren sus fronteras disfrazando los datos de la realidad y el relato se desarticule. La poesía fílmica tarkovkiana intenta, con todos los medios, armonizar emoción y pensamiento, fugacidad y eternidad, subjetividad y objetividad. Para lograr esto hay que abandonar la construcción dramática, “deconstruir” o “suprimir del todo” el relato. Mezclar sueños, memorias, documentos, sucesos reales, imaginarios, géneros, diversos materiales y expresiones visuales como “un remolino de situaciones y de recuerdos”²⁶.

Los films tarkovskianos hay que entenderlos como mosaicos hechos de tiempo, pues el director de cine es un recolector y coleccionista de fragmentos de la vida, un arqueólogo de la imagen; de suerte que todo, incluyendo lo más disímil e inverosímil, entra en la imagen²⁷. Si en algún momento Tarkovski afirmó que Bresson era el único que había realizado cinematográficamente su propia teoría, ahora él quiere hacer lo mismo. ¿El film *El espejo* (1974) no es acaso la historia de un hombre perseguido por un sueño? Un sueño, aclaremos, repetitivo que ronda la casa y cuyo punto de ignición es no saber por qué sueña ese sueño y por qué en el sueño es imposible entrar en la casa.

²⁶ LLANO, R. *Vida y obra de A. Tarkovski*. (I), op. cit., pp. 367-369.

²⁷ Andréi Tarkovski, citado en LLANO, *Vida y obra de A. Tarkovski*, vol. 1, p. 196.

Bibliografía citada

BUBNOVA, Tatiana (2003): *Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarlovski*, Acta Poética 24, UNAM, México.

CAMPANNA, Pablo.(2003): *Andrei Tarkovski: el icono y la pantalla*, De la Flor, Buenos Aires.

CHRISTIE, Ian y LE FANU, Mark (1981): *Entrevista de Andréi Tarkovski*, Positif, No. 249, Lyon, Francia, 28.

FREUD, S. (1987): *La denegación ("Die Verneinung",1934) Obras completas*, Cap. CXLVI, Madrid, Biblioteca Nueva.

GOYES N., Julio César (2016): *La mirada espejente. Análisis textual del film El Espejo de Andréi Tarkovski*, Bogotá, D.C., Colección Obra selecta, Editorial Universidad Nacional de Colombia.

LLANO, Rafael (2006): *Vida y obra de A. Tarkovski*, (I y II), Valencia, España, Ediciones de la Filmoteca.

PROUST, M. (1985): *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza Editorial S.A.

SYNESSIOS, Natascha. (2001). *Mirror*. I.B. Tauris Publishers, London.

TARKOVSKI, A. (2006): *Colección Andréi Tarkovski, Mosfilm*, 1999, (5 DVD distribuido en España por Track Media, S.L.)

TARKOVSKI, A. (2005): *Esculpir en el tiempo* (Los comienzos), Madrid, RIALP.

TARKOVSKI, A. (2017): *Atrapad la vida*, Madrid, Editorial Errata Naturae.